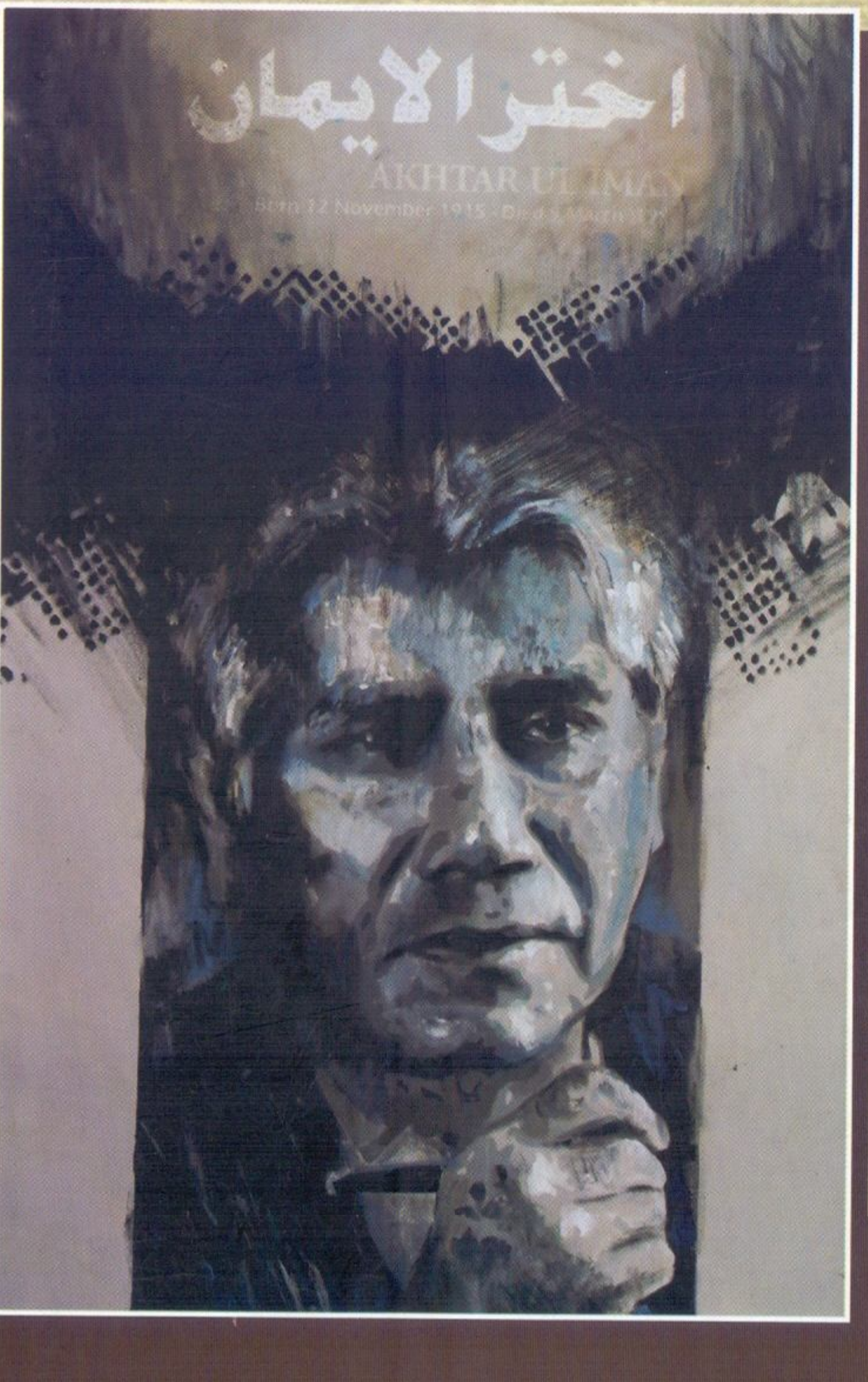
سہ ماہی

اردو ادب



اختر الایمان نمبر

سرورق کی پینٹنگ
شیراز حسین

عزیزم اظہر فاروقی

تمہارا افسانہ ۔ "عمرانیہ" تو "ایک باغ تھا ..." اور "عمرانیہ" دونوں ہی پڑھے ہیں مگر کس طرح اس نتیجہ پر پہنچے کہ "عمرانیہ" وقت کا عمرانیہ ہے ۔ "ایک باغ تھا ..." تو دنیا ہے جس میں ہم جی رہے ہیں اور دن رات جیت اور مات ہوتی ہے مگر عمرانیہ جو اس باغ سے ایک گوشے میں رہتی ہے ہر ذہن میں تمنا کا عمرانیہ ہے ۔ وہ تمنا جسے ہم دیکھتے ہیں کا مختلف شکلوں میں مگر وہ ہر وقت نہیں آتی ۔ اس کا جلوہ ہم تک پہنچتا ہے اور ایک روز وہ ہمیں چھوڑ کر چلی جاتی ہے ۔ وہی کتاب جیسا ہے

دور تھی منزل مقصود مگر چلتے رہے

راہ نظم سے آگے کا قدم ہے

اور اب سوچتے ہیں منزل مقصود تھی کیا

جب تمنا ذہن میں پرورش پاتی ہے ہم بھی قدم قدم آگے بڑھتے رہتے ہیں اور پھر آخر میں تمنا ہی وجود پیدا ہو جاتی ہے کہ جس میں تمنا کا حصول تو ایک رہ گزر سے غائب ہی ہو جاتی ہے اور عمر اتنا محسوس ہوتا ہے کہ تمنا کا وجود ہی نہیں رکھتا

آغاز — دور تھی منزل مقصود مگر چلتے رہے

اختتام — اور اب سوچتے ہیں منزل مقصود تھی کیا؟

"ایک باغ تھا ..." "عمرانیہ" ایک خود کلامی ہے جو وقت کے ساتھ بیرون چڑھتی رہی ہے اور پھر اپنی خود کلامی بن جاتی ہو جاتی ہیں کہ جس کی شکل بھی نظر نہیں آتی —

لطف اللہ خاں

سہ ماہی

اردو ادب

مدیرِ اعلا

صدیق الرحمٰن قدوائی

مدیر

اطہر فاروقی

معاون مدیر

سرورالہدیٰ

انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دلّی

مجلسِ مشاورت

اسلم پرویز صدر

کیدار ناتھ سنگھ

شمیم حنفی

محمد ذاکر

خلیق انجم نائب صدر

شمارہ:7-236، جلد:60-59 (اکتوبر 2015 تا مارچ 2016)

قیمت : فی شمارہ : 75 روپے، سالانہ 300 روپے

(Per Issue: Rs. 75/-, Yearly: Rs. 300/-)

(خصوصی شمارہ 'اختر الایمان نمبر' 300 روپے)

(غیر ممالک کے لیے یہ رقم 25 امریکن ڈالر فی شمارہ اور سالانہ 100 امریکی ڈالر ہوگی
غیر ممالک کے لیے ایک شمارے کی پوسٹیج اور پیکیجنگ پر تقریباً 100 روپے خرچ آتا ہے)

کمپوزنگ : عبدالرشید

مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)

اردو گھر، 212، راؤز ایونیو، نئی دہلی-110002

پرنٹر پبلشر : عبدالباری

مطبوعہ : اصیلا آفسٹ پرنٹرز، دریا گنج، نئی دہلی-110002

سرورق کی تصویر جناب شیراز حسین کے موقلم کا نتیجہ ہے جس کے مالکانہ حقوق بیدار بخت صاحب کے پاس ہے اور یہ تصویر ان دو حضرات کی اجازت اور اظہارِ تشکر کے ساتھ شائع کی جا رہی ہے۔

Printed and Published by Abdul Bari on behalf of Anjuman Taraqqi Urdu (Hind), Urdu Ghar, 212-Rouse Avenue, New Delhi-110002 and Printed at Asila Offset Printer, 1307-08, Kalan Mahal, Darya Ganj New Delhi-110002, Editor: Dr Ather Farouqui

Emial: farouqui@yahoo.com

E-mail:urduadabquarterly@gmail.com, Ph.: 23237212, 23237214

فہرست

○ اداریہ

پہلا ورق	صدیق الرحمٰن قدوائی	5
توقیتِ اختر الایمان	اطہر فاروقی	7
اختر الایمان	بیدار بخت	17
ایک نظر اختر الایمان کی شاعری پر	شمس الرحمٰن فاروقی	27
اختر الایمان کی متروکہ نظمیں	محمد ذاکر	56
سادگی کے ساتھ تہ داری	محمد فیروز دہلوی	60
اختر الایمان کی نظم میں جلاوطنی کا اظہار	منیجر پانڈے	72
اختر الایمان کی ایک نظم کی بازدید	ناصر عباس نیّر	77
اختر الایمان کی نظموں کے انگریزی تراجم: ترادف کے مسائل	بیدار بخت	106
اختر الایمان کی عشقیہ شاعری	اے. نصیب خاں	114
اردو نظم کا باکمال فن کار: اختر الایمان	قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی	126
اختر الایمان کی نظموں کے ساتھ گزران	احمد محفوظ	156
اختر الایمان کی شاعری پر ایک مونتاج	ارجمند آرا	163
اختر الایمان بہ طور فلمی قلم کار	خالد علوی	173
اختر الایمان کی شعری بوطیقا	منوج پنجانی	190
اختر الایمان کے ناقدین	ارمان نجمی	200
اختر الایمان اور مجید امجد	سرورالہدیٰ	208
سب رنگ کی قرأت کے چند زاویے	سرورالہدیٰ	252
اختر الایمان کی شاعری سے ایک بحث	مولا بخش	263
میں بھی تعمیر ایک جہاں کروں: آباد خرابے کا باسی...	جمال اویسی	272
اختر الایمان کی نظم (عصری شعور اور بیانیے کا تفاعل)	مظفر حسین سیّد	279
اختر الایمان کے دیباچے	احتشام علی	288
باقیاتِ اختر الایمان: ایک مطالعہ	عبدالسمیع	300
اختر الایمان کی شعری تراکیب	نوشاد منظر	311
	سیّد محمد ثاقب فریدی	319

○ تجزیے

اختر الایمان کی نظم 'موت'	خالد جاوید	337

'کل کی بات': تجزیہ	سراج اجملی	346
اخترالایمان کی نظم 'مسجد'	کوثر مظہری	351
'خمیر' تجزیاتی مطالعہ	محمد مقیم خان	359
اخترالایمان کی نظم 'ایک لڑکا'	شہناز نبی	362

○ دستاویزات

'نارس' کا پیش لفظ	میراجی	367
مقدمہ 'گرداب'	میراجی، مختار صدیقی	372
اخترالایمان کی نظم کی داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل	گوپی چند نارنگ	383
اخترالایمان: کچھ یادیں کچھ باتیں	آلِ احمد سرور	388
غنیمِ نور کا حملہ کہو اندھیروں پر	صدیق الرحمٰن قدوائی	393
اخترالایمان کی شاعری	شمیم حنفی	398
تنقیدی تبصرے: اس آباد خرابے میں	اسلوب احمد انصاری	416
اخترالایمان	خلیل الرحمٰن اعظمی	424
اخترالایمان کی پانچ نظمیں	باقر مہدی	428
اخترالایمان کی نظم نگاری	وحید اختر	435
شاعری یا کلامِ موزوں	مشفق خواجہ	438
اخترالایمان اور اردو نظم	عقیل احمد صدیقی	444
اخترالایمان	محمد حسن	466
اخترالایمان: ایک متبادل نظم گو	عتیق اللہ	488

○ انٹرویوز

ایک مکالمہ...اخترالایمان	محمود ایاز	495
اخترالایمان سے بات چیت	اطہر فاروقی	506
○ اخترالایمان کے قلم سے (پیش لفظ)	اخترالایمان	517

○ تبصرے

'بنتِ لمحات'	شمس الرحمٰن فاروقی	569
'آب جو'	محمود ایاز	573
'بنتِ لمحات'	محمد حسن	583
'سروساماں'	عنوان چشتی	588

اداریہ

’اردو ادب‘ کے تازہ شمارے کی اشاعت میں تاخیر کے لیے ہم معذرت خواہ ہیں۔اس رسالے کی روایت کے خلاف یہ تاخیر ہوئی، اس لیے، ہم نے سب باتوں سے پہلے اس کا اعتراف کرلیا۔اردو کی ادبی صحافت کے معیار کو اس رسالے نے جس منزل تک پہنچایا ہے اس کا تقاضا تھا کہ یہ کوتاہی نہ ہوتی، مگر یہ شمارہ آپ مختلف بھی پائیں گے جسے کسی حد تک تلافی بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

اختر الایمان نئی اردو شاعری کے ایک اہم نمائندے ہیں اور ادبی تاریخ کے نشیب و فراز میں شعری اصناف کے فروغ، ہیئتوں کی تبدیلیوں اور مقبولیت و نامقبولیت کے درمیان جو لوگ اپنے ہم عصروں میں تنازعوں کا شکار ہونے کے باوجود بالآخر سربلند رہے اور جنھیں سب نے قبول کیا اُن میں اختر الایمان ہمارے دور میں بہت نمایاں ہیں۔ہم سب نے انھیں دیکھا اور سنا ہے۔ان کی زندگی سے بھی واقف رہے ہیں۔ان کے عہد کی تحریکات و رجحانات کا غلغلہ بھی آج تک یادداشت کے پردے پر زندہ ہے۔اختر الایمان نے ان سب کے درمیان بحث و مباحث میں شرکت کی ہے۔سخت تنقیدوں کے باوجود وہ اپنی جگہ پر قدم جمائے رہے ہیں۔ آج اُن کی نظمیں، اشعار اور مصرعے اہلِ ذوق کی زبانوں پر ہیں۔’ایک لڑکا‘، ’باز آمد‘ اور ’مفاہمت‘ جیسی غیر معمولی نظمیں اُن کی زندگی اور اُن کے عہد کی جوجیتی جاگتی اور متحرک تصویریں پیش کرتی ہیں اس کی بنا پر وہ اپنے ہم عصروں میں بھی منفرد ٹھہرتے ہیں۔

اس شمارے میں اُن کی زندگی اور شاعری کے تجزیے مختلف پہلوؤں سے کیے گئے ہیں۔ آج کے مصنّفین کے تازہ تر مضامین کے ساتھ ساتھ بزرگ ادیبوں کے اہم مضامین جو یاد رکھنے کے قابل ہیں، یہاں شامل ہیں، جن کی یقیناً قدر کی جائے گی۔ہم منتظر رہیں گے کہ ہمارے قارئین اس شمارے پر اپنی رائے کا اظہار کریں۔

گزشتہ چند ماہ اردو ادب اور ملک کی زندگی میں بہت ہنگامہ خیز رہے ہیں، خصوصاً یہ بات بہت اہم ہے کہ ہماری مختلف زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں نے ان کے اثرات پر اپنے سخت ردِّعمل کا اظہار کیا۔ احتجاجی بیانات کا رسمی طرز اب اُٹھ گیا ہے۔ لوگوں نے اپنے انعامات و اعزازات بھی واپس کرنے شروع کردیے۔ اس غم و غصّے میں ملک کی تمام زبانوں کے دانش ور شامل ہیں۔ ہمیں یقین ہے کہ ان کی بلند آواز رائگاں نہیں ہوگی۔ ہمارے ملک کے باشعور لوگ خصوصاً دانش ور اب گنگ و مجہول نہیں۔ اور اب دنیا پر یہ بات واضح ہوتی جارہی ہے کہ پانی کتنا ہی ٹھہرا ہوا ہو اس میں ایک بھی پتھر پھینکا گیا تو لہریں دور تک جائیں گی۔ آج اہلِ اختیار کا طبقہ اتنا بااختیار بھی نہیں رہا جتنا کہ وہ ماضی میں ہوا کرتا تھا۔ احتجاج اور باغیانہ رویّہ آج کی ایک اخلاقی قدر رہے جو علم و ادب کو بھی قوت بخشتی ہے۔

ہمارے ملک میں ایک بے چینی ہے اور عالمی منظرنامے پر خصوصی طور پر مشرقِ وسطیٰ اور ایشیا و افریقہ کے بہت سے ملکوں میں امن و سکون غارت ہوچکا ہے جس کے اثرات عالمی طور پر سماجی اور معاشی صورتِ حال پر پڑتے نظر آتے ہیں۔ یہ حشر خیز سلسلہ کہاں تک جائے گا کہا نہیں جاسکتا، مگر تاریخ کے شواہد سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انسان اور اس کا سماج کبھی مکمل جمود کو قبول کرتا ہے نہ مستقل پسپائی کو۔ اس کا نتیجہ کتنا ہی مہلک ہو مگر پھر حالات قابو میں آتے ہیں۔ اقبالؔ نے کہا تھا:

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اُچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا

ان چند مہینوں میں اردو دنیا اپنی چند بڑی شخصیتوں سے محروم ہوگئی۔ انتظار حسین صاحب، عبداللہ حسین، ندا فاضلی، زبیر رضوی ہمارے زمانے کے چند ایسے لوگ تھے جنھوں نے اردو شعر و ادب کو نئی منزلوں تک پہنچایا تھا— امید تھی کہ وہ ابھی ہمارے درمیان رہیں گے اور بہت سی نئی تخلیقات سے مالا مال کریں گے۔ افسوس ہے کہ وہ ہم سے رخصت ہوگئے۔ مگر وہ لوگ جتنا کچھ کرگئے وہ مٹ نہیں سکتا۔ اس کا اثر آنے والے دور کے شعر و ادب پر پڑے گا۔ ہم انھیں دل کی گہرائیوں سے خراجِ عقیدت پیش کرتے ہیں۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

اطہر فاروقی

پہلا ورق

اختر الایمان کی شاعری اور شخصیت سے پہلا تعارف رفعت سروش صاحب کے ذریعے ماس میڈیا کی کلاسوں میں ہوا۔ میں نے پارٹ ٹائم طالبِ علم کے طور پر جے. این. یو کے اس کورس میں 87-1986 کے تعلیمی سال میں داخلہ لیا تھا۔ یہ ایک ڈپلوما کورس تھا جو بہ ظاہر تو عوامی ذرائع ابلاغ کے تمام موضوعات کا احاطہ کرتا تھا مگر واقعتاً اس میں اردو ادب ہی کے مختلف موضوعات پر درس دیا جاتا تھا۔ ریڈیو سے متعلق پرچہ پڑھانے کے لیے رفعت سروش صاحب آتے تھے جو اس دور میں جب نشریات پر ریڈیو کی اجارہ داری تھی، کم و بیش وہ چالیس برس تک اس سے وابستہ رہے تھے، اس لیے، اردو کے ہر بڑے لکھنے والے سے ان کے نہ صرف تعلقات تھے بلکہ اکثر نے ان کی شاعری کے قصیدے بھی لکھے تھے۔ یوں اپنی شاعرانہ حیثیت کے بارے میں انھیں نہایت مبالغہ آمیز احساس تھا۔ ریڈیو کی نوکری سے وہ حال ہی میں ریٹائر ہوئے تھے۔ رفعت سروش اپنی نوکری کے سبب بمبئی میں بھی بہت دن رہے تھے، اس لیے، بمبئی کے بھی تمام بڑے شاعروں سے ان کے اچھے تعلقات تھے۔ بمبئی کے قیام کے دوران ہی وہ انجمن ترقی پسند مصنّفین سے بھی وابستہ ہو گئے تھے، اس لیے، پانچویں اور چھٹے دہے کی بمبئی کی ادبی فضا کے بارے میں ان کی معلومات اہم تھی۔ اپنی شاعری کے بارے میں نہایت مبالغہ آمیز احساس کے باوجود وہ اختر الایمان کے بہت مدّاح تھے۔ اس کا کچھ سبب دونوں کا ہم وطن ہونا بھی تھا۔ رفعت سروش صاحب نگینہ ضلع بجنور کے رہنے والے تھے اور اختر الایمان بھی ضلع بجنور کے ہی ایک گاؤں گھسیٹ پور میں پیدا ہوئے تھے۔ گو اختر الایمان وہاں بہت کم رہے تھے۔ اختر الایمان کے جو بہت سے واقعات رفعت سروش صاحب نے سُنائے اُن میں

سے ایک یہ بھی تھا کہ ہولی یا دیوالی کے موقعے پر رفعت سروش نے اختر الایمان ریڈیو سے کوئی نظم ریکرڈ کرنے کے لیے مدعو کیا۔ اختر صاحب اپنی ایک نظم لے کر ریڈیو اسٹیشن پہنچ گئے مگر اپنی عادت سے مجبور رفعت سروش صاحب نے ان سے نظم میں نہ صرف ترمیم کرنے کو کہا بلکہ یہ بھی بتایا کہ کیا کیا اور کس طرح کی ترمیمات نظم میں کی جائیں۔ رفعت سروش کی دعوت کو تو اختر الایمان نے بغیر کسی تردّد کے قبول کرلیا تھا مگر جب رفعت صاحب نے ترمیمات کی فرمائش کی تو اختر صاحب نے کہا کہ فرمائشی نظم لکھنے کے لیے وہ ریڈیو کا طے کردہ نذرانہ نہیں بلکہ وہ فیس لیں گے جو وہ فلم پروڈیوسرز سے لیتے ہیں جو پانچ ہزار روپے سے کم نہیں ہوگی۔ رفعت صاحب کے بیان کے مطابق انھیں پہلی اور آخری مرتبہ اردو کے کسی ادیب یا شاعر نے اس طرح کا جواب دیا تھا مگر اپنی بات کہہ کر اختر الایمان نے رفعت صاحب سے اسی پُر خلوص انداز میں بات کی جس کا اظہار وہ ہمیشہ کرتے تھے۔ اختر الایمان کی شخصیت کا یہ دوسرا رُخ اس نہایت ضدّی آدمی کا تھا جو اگر کسی بات کو صحیح سمجھتا ہے تو اس کے لیے کوئی بھی قیمت ادا کرسکتا ہے۔ مجھے نہیں یاد کہ انھوں نے اپنی شخصیت کے اس رُخ کو اپنی تحریر میں کیا نام دیا ہے مگر ذاتی گفتگو میں وہ اسے اپنی شاعری کے حوالے سے سائیکو پرسنالٹی (Psycho personality) کا نام دیتے تھے۔ ہندی فلموں کے نبّاض ہونے کے باوجود انھوں نے فلمی نغمہ نگاری نہیں کی اور جب بی آر چوپڑہ کی فلم 'وقت' میں انھیں ایک چھوٹا سا کردار ادا کرنا پڑا تو انھوں نے اس کے لیے ایک اسکول ٹیچر کا رول لکھا جو اس دن کلاس میں ایک نظم سُناتا ہے۔ فلم 'وقت' میں بھی انھوں نے اپنی نظم 'دور کی آواز' ہی سنائی۔ فلم کی کہانی سے مطابقت رکھنے والی کوئی نظم انھوں نے علاحدہ سے نہیں کہی۔ فلم 'وقت' میں اس چھوٹے سے کردار کو دیکھ کر لگتا ہے کہ اختر الایمان میں اداکاری کی بھی کس درجہ صلاحیتیں تھیں جن کا انھوں نے کبھی کوئی فائدہ نہیں اُٹھایا۔ فلمیں ان کے لیے روزی روٹی کمانے کا ذریعہ تھیں اور باقی تمام وقت ان کی شاعری کے لیے محفوظ تھا جو ان کے لیے ایک عقیدے کا درجہ رکھتی تھی۔ بمبئی میں رہتے ہوئے بھی وہ فلمی زندگی سے پوری طرح الگ تھلگ ہی رہے۔ اپنی فلموں کے پریمیئر پر بھی نہیں جاتے تھے۔ فلمی پارٹیوں میں جانے کا تو سوال ہی نہیں تھا۔

O

غالباً 1989 کے شروع میں ایک سرد شام ساہتیہ اکادمی نے 'ادیب سے ملیے' (Meet

(the Author) کے سلسلے کے تحت اختر الایمان کے ساتھ انڈیا انٹرنیشنل سنٹر میں ایک محفل کا انعقاد کیا جس میں دہلی کے ایسے متعدّد دلوگوں نے شرکت کی جو اردو کی ادبی محفلوں میں شاذ ہی جاتے ہوں گے۔ محفل کے شروع ہونے سے پہلے چائے نوشی کا اہتمام تھا۔ میں جب چائے کے کاؤنٹر پر پہنچا تو ایک لمبے قد کے سوٹ بوٹ میں ملبوس 'صاحب' نے چائے سروکر رہے شخص سے پوچھا کہ کیا کوفی نہیں ہے۔ اس نے نفی میں سر ہلایا تو 'صاحب' نے نہایت حقارت سے کہا کہ وہ چائے نہیں پیتے، صرف کوفی ہی پیتے ہیں۔ یہ کہہ کر وہ وہاں سے ہٹ گئے۔ میں نے اپنی چائے لی اور ایک کونے میں اس سے لُطف اندوز ہونے لگا۔ اس وقت میں چائے اور کوفی دونوں ہی بہ کثرت پیتا تھا۔ کچھ دیر میں ہم لوگ اوڈیٹوریم میں چلے گئے۔

نہایت مہذّب محفل تھی۔ اختر الایمان نے اپنی بہت سی نظمیں پڑھیں۔ پھر سوال و جواب کا سلسلہ شروع ہوا۔ کوفی والے صاحب نے سب سے پہلے ہاتھ بلند کیا۔ اغلب ہے کہ اختر الایمان انھیں ذاتی طور پر جانتے ہوں گے مگر انھوں نے بات کچھ یوں شروع کی۔ میں کمال احمد صدیقی آل انڈیا ریڈیو میں فلاں ...... ہوں، یا تھا، اور پھر اردو غزل سے متعلق یہ سوال کیا کہ غزل کی مہتم بالشان روایت کے باوجود اختر الایمان نے غزل نہ کہہ کر کیا اپنے عجزِ بیان کا ثبوت نہیں دیا ہے؟ اختر الایمان نے وضاحتاً اپنا نظریہ بیان کیا۔ کمال صاحب نے اپنی بات پر قائم رہتے ہوئے غزل کے حوالے سے پھر کوئی سوال کیا اور تیسری مرتبہ کج بحثی کرنے سے پہلے اپنے ریڈیو میں افسر ہونے کا ایک مرتبہ پھر حوالہ دیا تو اختر الایمان قدرے جھلاّ گئے اور انھوں نے کچھ اس قسم کی بات کہی کہ جب آپ کو معلوم ہے کہ میں غزل کا شاعر نہیں تو پھر آپ نے یہاں آ کر بلا وجہ اپنی شام کیوں برباد کی۔ محفل اس کے بعد کچھ دیر اور چلی۔ چند نظموں کی فرمائش ہوئی جو اختر صاحب نے بغیر کسی تکلّف کے سُنا دیں اور یہ حسین محفل اپنے اختتام کو پہنچی۔ اس دن کے بعد جانے کیوں میرے گیسٹرک جوسز (Gastric juices) اور ذہن کوفی اور چوکلیٹ کے ذائقے کی نعمتوں پر ایسے شدید ردِّعمل کا اظہار کرتے ہیں کہ ایسی محفلوں میں جہاں کوفی کا بھی اہتمام ہو مجھے بہت شرمندہ ہونا پڑتا ہے۔

بعد میں ایک موقعے پر میں نے بہت تھوڑے وقت کے لیے ایک ایسے ادارے میں کام کیا جہاں میں اور کمال احمد صدیقی صاحب ایک ہی کمرے میں بیٹھتے تھے۔ کمال صاحب کا شمار اگلے وقتوں کے لوگوں میں کیا جا سکتا ہے جو چھوٹوں سے شفقت سے پیش آتے تھے۔ میرے

ساتھ بھی ان کا رویہ شفقت آمیز ہی تھا اور وہ اکثر مجھ سے شکوہ کرتے کہ میں کوفی جیسی نعمت کا کیوں کر منکر ہوں اور میں ان سے بھی وہی کہتا جو میں نے ایسے موقعوں پر سب سے کہا کرتا ہوں کہ مجھے کوفی سے الرجی ہے، اس لیے، ڈاکٹر نے اس نعمت سے سخت پرہیز کرنے کا مشورہ دیا ہے۔

بہر حال جلسے کے بعد میں نے اختر الایمان سے درخواست کی کہ میں ان سے انٹرویو لینا چاہتا ہوں۔ انھوں نے بغیر کسی تکلّف کے اگلے روز صبح نو بجے آنے کو کہا۔ شدید سردی تھی جو جے.این. یو میں شہر سے کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے۔ میں نے شاید آٹھ بجے سے پہلے کی بس لی ہوگی جس سے میں صفدر جنگ ایئر پورٹ کے اسٹاپ پر اتر کر لودھی گارڈن سے ہوتا ہوا جب انڈیا انٹرنیشنل سینٹر پہنچا تو میری کپکپی بندھی ہوئی تھی۔ اختر صاحب اپنے کمرے سے نکل کر باہر دھوپ میں ایک کرسی پر بیٹھے ہوئے تھے۔ ان سے باتیں ہوئیں اور پھر انٹرویو بھی ریکرڈ کیا گیا جو یقیناً اس لیے بے مصرف تھا کہ ان سے انٹرویو لینے کے لیے ان کی شاعری کا کم سے کم بھی جو مطالعہ کسی کو کرنا چاہیے، وہ میں نے نہیں کیا تھا۔ اختر صاحب جیسے جہاں دیدہ شخص کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگی ہوگی کہ میں نے صحافیوں کی روایتی کاہلی کا ثبوت دیا ہے مگر انھوں نے کسی ردِّعمل کا اظہار نہیں کیا۔ ہم نے دیر تک باتیں کیں اور چلتے وقت انھوں نے اپنے مخصوص سادگی بھرے لہجے میں مجھ سے کہا کہ کبھی بمبئی آئیں تو ضرور ملیے گا۔ اس کے بعد بمبئی جانے کا سلسلہ اگر شروع ہوا تو اس کا سبب صرف اختر الایمان صاحب سے ملاقاتوں کی کشش تھی جو بار بار بمبئی لے جاتی رہی اور ان کی موت کے بعد ہی یہ سلسلہ معطّل ہوا۔ اس کے کوئی دس برس بعد بمبئی یونی ورسٹی کے ڈیڑھ سو سالہ جشن میں چندروز کے لیے جانا ہوا مگر اختر صاحب کی طرف جانے کی ہمت نہ ہوئی۔ پھر اس کے کئی برس بعد اپنے ایک پلے کی پرفورمینس کے موقعے پر بمبئی کچھ ایسے جانا ہوا کہ سہ پہر کو پہنچے، شام کو پلے دیکھا اور اگلے روز دوپہر میں واپس، یوں باندرہ جانے کی نوبت ہی نہ آتی تھی۔ جب میں اپنے پلے مارکس مائی ورلڈ کے اسکرپٹ پر کام کر رہا تھا تو چندروز کے لیے بمبئی گیا۔ شام کا وقت عموماً خالی ہوتا تھا۔ ایک شام کارٹر روڈ کی طرف نکل گیا۔ یہ باندرہ کی مشہور اور طویل سڑک ہے۔ اس سے ایک چھوٹا راستہ شرلے راجن روڈ کے نام سے اندر کی طرف جاتا ہے، جس پر کوئی سو گز کے فاصلے پر روی درشن نام کی بلڈنگ میں وہ فلیٹ تھا جو بینڈ اسٹینڈ کا بڑا فلیٹ بیچ کر اختر صاحب نے اپنی بیماری کے زمانے میں اسے اس غرض سے خریدا تھا تاکہ بچی ہوئی رقم سے وہ اپنا علاج کرا سکیں اور ایک مخصوص رقم انھوں نے اپنے

اخراجات کے لیے مختلف اسکیموں میں لگا دی تھی جس کی ماہانہ آمدنی سے ان کی گزر بسر آسانی سے ہو جاتی تھی۔ میں نے بینڈ اسٹینڈ کا فلیٹ نہیں دیکھا۔ سُنا ہے کہ وہ بہت عالیشان تھا مگر روی درشن والا فلیٹ بھی بمبئی کے معیار کے اعتبار سے خاصہ اچھا اور مہنگے علاقے میں واقع تھا۔ اپنے مزاج کی سادگی کے باوجود اختر صاحب کا معیارِ زندگی فلم والوں جیسا ہی تھا جس کو دیکھ کر کبھی نہیں لگا کہ وہ مالی طور پر کسی طرح کی تنگ دستی کا شکار ہیں۔ ان کی بلڈنگ کے کچھ فاصلے پر مجروحؔ صاحب کے دو بڑے فلیٹ ایک ہی بلڈنگ کے دو مختلف فلورز پر تھے۔ مجروحؔ صاحب آخری زمانے میں البتہ کچھ مالی مشکلات کا شکار اس لیے تھے کہ ان کے ایک جوان بیٹے کی اچانک موت ہو گئی تھی اور دوسرے کے پاس بھی فلموں میں کچھ خاص کام نہیں تھا۔ خود مجروح صاحب کے پاس بھی بہت کم کام تھا مگر وہ پھر بھی ٹھاٹ باٹ سے رہتے تھے۔ مجروح صاحب شکار کے بھی بے حد شوقین تھے اور ان کے پاس قیمتی ہتھیاروں اور چھوٹے بڑے اور نہایت مہنگے غیر ملکی چاقو خاصی بڑی تعداد میں تھے۔

2014 میں جب میں روی درشن گیا تو اخترالایمان کے فرسٹ فلور کے فلیٹ نمبر A-3 میں سے گھنٹی بجانے کے بعد کوئی اجنبی شخص نکلا جو کرایے دار کی حیثیت سے وہاں رہ رہا تھا۔ فلیٹ اس کی کمپنی نے کرایے پر لے کر دیا تھا، اس لیے، اسے نہیں معلوم تھا کہ سلطانہ ایمان کون ہیں۔ میں نے اس سے یہ بھی پوچھا کہ کیا اسے یہ معلوم ہے کہ اس مکان میں اردو کا ایک بڑا شاعر رہ چکا ہے، اس نے نفی میں یوں سر ہلایا گویا میں نے کوئی عجیب و غریب بات پوچھی ہو۔ کچھ فاصلے پر اختر صاحب کی بیٹی شہلا خان کا بنگلہ ہے جن کے ساتھ اب سلطانہ آپا رہتی ہیں، مگر میں وہاں نہیں گیا، ہمت ہی نہیں ہوئی۔

اخترالایمان کی شخصیت صرف اور صرف حالات کی بنی ہوئی تھی اور حالات ہی ان کی اس ڈھب کی شاعری کے محرک ہوئے جس نے ان کے اسلوب کو انفرادیت بخشی۔ ان کے ہر شعوری اور لاشعوری فیصلے کا محرک بھی حالات کا جبر ہی تھا جو مختلف استعارات و علامات کی شکل میں ان کے شاعرانہ پیکروں میں ڈھل گیا اور فلموں کے نہایت پُر اثر مکالمات کے ذریعے ہمارے مجموعی حافظے کا حصّہ بنا۔ ان کے بہ ظاہر ایک ہی قسم کے رویّے کے پس منظر میں چوں کہ ان کے مختلف تجربات کارفرما ہوتے تھے جو ان کے قریب ترین لوگوں کے لیے بھی تعجب کا سبب بنے۔ بہت نامساعد حالات کے باوجود علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ملنے والی لیکچر شپ کی اوفر کو ٹھکرا کر اپنے

لیے ایک قطعی غیر یقینی کریر کا فیصلہ صرف اس لیے کرنا کہ یونی ورسٹی کی نوکری کی آسودگی درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ لوگوں کو 'ڈفر' بنا دیتی ہے کی منطق اس وقت ہمیں کہیں نہیں نظر آتی ،جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ بمبئی میں قدم جمانے کے بعد اختر صاحب نے نہایت آسودہ زندگی گزاری جس میں دنیاداری کی ان کی فہم کو بڑا دخل تھا۔

ایک مرتبہ بتانے لگے کہ تقسیم سے پہلے وہ اور ان کے چند دوست ایم.این رائے سے ملنے دلی سے دہرہ دون تک صرف اس لیے پیدل گئے کہ اس اہم دانش ور کو خراجِ تحسین پیش کرنے کا کوئی اور بہتر طریقہ اس وقت ان کی سمجھ میں نہیں آیا تھا۔ان کے اس رویّے سے ایم.این.رائے تعجب میں پڑ گئے اور ان کو بتائے بغیر واپسی کا ریزرویشن کرا دیا تا کہ اختر الایمان اور ان کے دوست آرام کے ساتھ اور بہ حفاظت دلّی واپس پہنچ سکیں۔ یہ دل چسپ بات ہے کہ بعد کے برسوں میں ان کا ایم.این.رائے سے کوئی رابطہ نہیں رہا۔ایم.این.رائے کا شمار ہندستانی کمیونسٹوں کے ہراول دستے کے نہایت قدآور لیڈروں اور بیسویں صدی کے ذہین ترین دانش وروں میں شمار ہوتا ہے جن کی ذہانت سے پنڈت نہرو اور کمیونسٹ پارٹی کے لیڈران ہمیشہ خوف زدہ رہے اور،اسی لیے،انھیں سیاست میں کنارے کر دیا گیا۔آج بھی رائے کے موئدین کا ایک بڑا حلقہ ہندستان میں ہے۔ یہ لوگ خود کو ہیومنسٹ (Humanist) کہتے ہیں۔اس حلقے میں اکثریت نہایت پڑھے لکھے لوگوں کی ہے۔

میرے ایک دوست اور ہم وطن جناب امان اللہ خالد کو اچانک فلم بنانے کا خیال اس وقت آیا جب وہ 1989 کے آخر میں میرے ساتھ بمبئی گئے اور اختر الایمان سے ان کی ملاقات ہوئی۔امان اللہ صاحب شاعر ہیں،اس لیے،انھوں نے اختر الایمان سے فوراً ہی اثر قبول کیا اور جو نظمیں کہیں وہ اختر صاحب کو بہت پسند آئیں مگر امان اللہ صاحب ادبی دنیا میں شہرت حاصل کرنے کے فن سے نہ صرف یہ کہ نابلد ہیں بلکہ انھیں علمی دنیا میں استناد حاصل کرنے سے بھی قطعی کوئی دل چسپی نہیں،یوں وہ اخبارات ورسائل میں اپنی تخلیقات کی اشاعت کی کھیکڑ اُٹھانے سے بھی گریز کرتے ہیں،اس لیے،معاملہ نظمیں کہنے اور انھیں بیاض میں لکھنے سے آگے نہ بڑھ سکا۔امان اللہ صاحب اختر الایمان کی مدد سے ایک فیچر فلم بھی بنانا چاہتے تھے مگر اختر الایمان صاحب کی بیماری کی وجہ سے یہ بیل منڈھے بھی نہ چڑھ سکی البتہ اختر صاحب کے فلمی اور ادبی زندگی پر دو اچھی ڈوکیومنٹریز ضرور بن گئیں۔ہوا کچھ یوں کہ ایک روز اختر صاحب نے ساہتیہ

اکادمی کے لیے سعید مرزا کی بنائی ہوئی ڈوکیومنٹری دکھائی جو معیار کے اعتبار سے بہت معمولی درجے کی تھی۔ مجھے خیال آیا کہ کیوں نہ ان کی ادبی اور فلمی زندگی پر دو الگ ڈوکیومنٹریز بنائی جائیں۔ فلمی زندگی سے متعلق ڈوکیومنٹری بنانے میں بہ ظاہر بڑی قباحت یہ تھی کہ ان کی فلموں کی فوٹیج (Footage) کیسے حاصل کی جائے گی۔ فوٹیج کے لیے فلم کے پروڈیوسر بڑی رقم لیتے ہیں جو اُس وقت ہندستان میں کوئی ڈوکیومنٹری بنانے والا اس لیے ادا نہیں کرسکتا تھا کیوں کہ دوردرشن ایک ڈوکیومینٹری کے لیے جو رقم ادا کرتا تھا، وہ بہت معمولی تھی۔ اختر صاحب کا خیال تھا کہ ان کی فلموں کی فوٹیج ملنے میں کوئی دقّت نہیں ہوگی اور واقعی ایسا ہی ہوا۔ بی۔آر۔ چوپڑہ اور یش۔ چوپڑہ نے اختر صاحب کے ایک فون پر نہ صرف اپنے فلمی آرکائیوز کے دروازے ہمارے لیے کھول دیے بلکہ اپنا اڈیٹر بھی ہمیں دیا۔ دلیپ کمار جو اپنے دل فریب نخروں کے لیے مشہور ہیں اختر صاحب کی ادبی اور فلمی زندگی پر انٹرویو دینے کے لیے بہ آسانی تیار ہوگئے۔ مجھے پھر بھی خدشہ تھا اور مجھ سے زیادہ خدشہ کیمرہ مین کو تھا۔ ہم چوں کہ کیمرہ کرایے پر لیتے تھے جس کا کل خرچ تقریباً دس ہزار روپے یومیہ تھا اور دلیپ صاحب کے لیے متعدد مرتبہ کیمرہ منگا کر انٹرویو نہ دینے کے قصّے عام تھے۔ اگر ہمارے ساتھ ایسا ہوتا تو پروجیکٹ کی کمر ہی ٹوٹ جاتی مگر دلیپ کمار نے اپنے ہی گھر کے لان میں طویل انٹرویو ریکرڈ کرایا۔ وہ بہت اچھے موڈ میں تھے اور جب انٹرویو دینے کے لیے آئے تو نہ صرف 'ایک لڑکا' کا کوئی بند پڑھ رہے تھے بلکہ ان کے ہاتھ میں 'سروسامان' کا نسخہ بھی تھا۔ دلیپ صاحب کے حافظے میں اختر صاحب کی ایسی بہت سی نظمیں تھیں جن کی طرف لوگوں کے ذہن ان نظموں کے مشکل ڈکشن کی وجہ سے عام طور پر کم ہی جاتا ہے۔ دلیپ کمار صاحب گھنٹوں بولتے رہے مگر وہ زیادہ اختر الایمان کی شاعری پر بولے حالاں کہ ان کی کئی اہم فلموں کے مکالمے اختر صاحب نے لکھے تھے۔ دونوں ہی ڈوکیومنٹریز کے لیے یش۔ چوپڑہ، بی۔ آر۔ چوپڑہ وغیرہ نے بغیر کسی تکلّف کے اپنے انٹرویو بھی ریکرڈ کرائے۔ نوشاد صاحب نے بغیر کسی معاوضے کے کمپیر (compere) کا رول ادا کیا۔ ادبی ڈوکیومنٹری کے لیے سردار جعفری اور باقر مہدی (جو اختر الایمان کی نظم 'کرمِ کتابی' کا مرکزی کردار ہیں) نے بہت اچھے انٹرویوز دیے۔ جعفری صاحب نے انھیں اپنے عہد کا اہم ترین نظم گو قرار دیتے ہوئے کہا کہ وہ یہ طے نہیں کرسکے ہیں کہ میرا جی، راشد اور اختر الایمان میں نظم کا سب سے اہم شاعر کون ہے۔ یہ بات خاصی دل چسپ ہے کہ سردار نے فیض کا ذکر برسبیلِ تذکرہ بھی نہیں کیا۔

ڈوکیومنٹری ختم ہوتے ہوتے اختر صاحب دنیا سے چلے گئے۔ میں نے ان کے کلیات 'سروسامان' اور 'زمین زمین' کو ایک ہی جلد میں یکجا کر کے اس کے ہندی قالب کی ضخیم جلد بھی تیار کر لی تھی جس میں مشکل الفاظ کے معنی بھی دیوناگری لپی میں حاشیے میں درج تھے۔ یہ کتاب بھی بدقسمتی سے ان کی زندگی میں شائع نہ ہوسکی مگر یہ دونوں ہی کام ان کی زندگی میں آخری مراحل تک پہنچ گئے تھے۔ 'سروسامان' اور 'زمین زمین' کا ہندی قالب سارانش پرکاشن سے 1996 میں اختر الایمان کے انتقال (9 مارچ 1996) کے چند ماہ بعد نئی دہلی سے شائع کیا۔ ڈوکیومینٹریز کے مکمل کرنے میں مشکل یہ تھی کہ میں دہلی میں رہتا تھا اور امان اللہ صاحب سکندر آباد میں، اس لیے، خاص طور پر ان ڈوکیومنٹریز کے لیے بمبئی جانا مالی طور پر بہت مہنگا پڑتا تھا مگر بہرحال یہ کام ہوگیا۔ اس زمانے میں دور درشن ایک ڈوکیومنٹری کے پہلے ٹیلی کاسٹ پر 75 ہزار روپے دیتا تھا اور اگلی دفعہ یہ رقم آدھی ہوجاتی تھی اور پھر آدھی کی آدھی...اس ڈوکیومنٹری کی ٹیلی کاسٹ سے جو کل رقم امان اللہ صاحب کو ملی، واقعتاً اس سے کہیں زیادہ خرچ اس کی تکمیل پر ہوا تھا۔ دور درشن میں اس وقت رشوت ستانی عام تھی جو اب بھی اسی طرح ہے اور میرٹ پر وہاں کوئی کام نہیں ہوسکتا۔ میں نے کسی طرح اس وقت دور درشن کے ڈائرکٹر جنرل تک رسائی حاصل کی جنھوں نے خانہ پُری کے لیے فلم متعلقہ شعبے کو بھیج دی جس کے سربراہ کشمیر کے ایک بشارت احمد صاحب تھے جو بند کمرے میں خالص مسلمان اور لوگوں کے سامنے اس تیزی سے سرکاری مسلمان بن جاتے تھے کہ ان کی منافقت پر آدمی دانتوں تلے انگلی دبالے۔ ڈائرکٹر جنرل کے تحریری حکم کے بعد بھی انھوں نے فلم دیکھنے میں مہینوں لگا دیے اور آخر میں یہ پخ لگادی کہ بی. آر. چوپڑہ اور یش چوپڑہ سے تحریری اجازت نامے لاؤں۔ یہ مشکل ترین کام تھا کیوں کہ فلم کے ٹیلی کاسٹ میں چند روز ہی بچے تھے۔ اختر صاحب یہاں بھی قسمت کے دھنی نکلے۔ میں نے بی. آر. چوپڑہ کے دفتر (بمبئی) فون کیا تو معلوم ہوا کہ وہ یش. چوپڑہ کے ساتھ دہلی آئے ہیں۔ ان کے ہوٹل کا پتا بھی مل گیا۔ میں نے فون کیا تو بی. آر. چوپڑہ کمرے میں موجود تھے، انھوں نے کہا کہ وہ ابھی کہیں باہر جارہے ہیں اور رات دس بجے کی فلائٹ سے بمبئی واپس جانے کے لیے وہ کوئی پانچ بجے ہوٹل لوٹیں گے۔ میں اگر میں پانچ بجے ان کی طرف سے اجازت نامے تحریر کر لاؤں تو وہ اور یش. چوپڑہ ان پر دستخط کردیں گے۔ بشارت صاحب نے اپنی دانست میں یہ مشکل ترین کام سہ پہر کوئی تین بجے بتایا تھا اور شام چھ

بجے تک میرے پاس تحریری اجازت نامے تھے۔ میں نے جھلاہٹ میں بشارت صاحب کو رات آٹھ بجے ان کے گھر پر فون کر کے چڑانے والے انداز میں اطلاع دی کہ مجھے اجازت نامے مل گئے ہیں یعنی اب بشارت صاحب بے سپر تھے۔ اس کے بعد یہ ڈوکیومنٹریز کوئی تین دفعہ اور ٹیلی کاسٹ ہوئیں اور ہر دفعہ بشارت صاحب کی بے مصرف شرائط میں اضافہ ہوتا گیا۔ آخری مرتبہ تو مجھے ڈی جی آفس میں دیکھ کر جھلاہٹ میں بشارت صاحب نے خود کو تماشا ہی بنا لیا۔ ان سے آخری ملاقات چند برس پہلے ہوئی۔ دوردرشن کے اردو چینل کے لیے جو لوگ پروگرام بنانا چاہتے تھے ان کے لیے یہ شرط تھی کہ اگر وہ خود اردو نہ جانتے ہوں تو کسی اردو داں کو ایکسپرٹ کے طور پر ساتھ لائیں۔ ایک پروڈیوسر صاحب مجھے بھی لے گئے۔ بشارت صاحب اس وقت تک ریٹائر نہیں ہوئے تھے، اب وہ نوکری میں ہیں یا نہیں مجھے نہیں معلوم۔ مجھے دیکھ کر وہ ایک مرتبہ پھر طیش میں آ گئے اور پوچھا کہ آپ نے 'آبِ حیات' پڑھی ہے۔ میں نے ہنس کر نہایت اطمینان سے کہا کہ بشارت صاحب میں نے ہر وہ کتاب نہیں پڑھی جو آپ نے پڑھی ہو، اس لیے، ایسی کسی کتاب کے بارے میں پوچھیے جو آپ نے نہ پڑھی ہو۔ میرا جواب سن کر بشارت صاحب کی حالت مرگی کے مریض کی سی ہوگئی۔ بورڈ میں موجود اور لوگوں نے معاملہ سنبھالنے کی کوشش کی مگر بشارت صاحب کمرے سے اُٹھ کر چلے گئے۔ یہ واقعہ صرف اس لیے درج کر رہا ہوں کہ اختر صاحب کے سوانح نگار بشارت احمد صاحب کو بھی یاد رکھیں۔

ان دونوں ڈوکیومنٹریز میں سب سے اہم اختر الایمان صاحب کا انٹرویو تھا جس میں خاص طور پر فلم سے متعلق انٹرویو کے تمام سوالات کے جواب بغیر کسی تیاری کے دینا مشکل کام تھا۔ ہمیں اس کا خیال ہی نہیں آیا کہ سوال نامہ انھیں پہلے سے دے دیا جائے۔ جیسے ہی کیمرہ رول کرنے والا تھا، پہلے ہی سوال پر مجھے یہ خیال آیا مگر تب تک دیر ہو چکی تھی اور کیمرے نے کام کرنا شروع کر دیا مگر اختر الایمان صاحب نے ہر سوال کا نہایت معقول جواب بغیر کسی پریشانی کے دیا جس سے اندازہ ہوا کہ انھیں دنیا بھر کے فلمی ذخیرے خصوصاً اہم فلمی کہانیوں کی فکری اساس کا کتنا گہرا علم ہے۔ جیسے جیسے انٹرویو آگے بڑھا، یہ بات صاف ہوگئی جس پر ابھی تک شاید کسی نے نہیں لکھا ہے کہ اختر الایمان کے ذہن میں ہر مکالمے کی کوئی نہ کوئی فلسفیانہ اساس ہوتی تھی۔

اختر صاحب کی ایک عجیب وغریب عادت تھی کہ وہ کوئی پُرانی چیز رکھنے کے عادی نہیں

تھے۔ انتقال سے چند ماہ قبل آخری ملاقات کے وقت انھوں نے 'زمین زمین' کا مسودہ رڈی کے حوالے کرتے ہوئے کہا کہ ان کے پاس اپنے کسی مجموعۂ کلام کا مسودہ نہیں ہے مگر جس طرح سلطانہ آپا نے ان کی طرف دیکھا اس سے اندازہ ہوا کہ انھوں نے اختر صاحب سے متعلق بہت سی چیزیں سنبھال کر رکھی ہیں۔

اختر الایمان کی شاعری پر لکھنے کی صلاحیت معاصر نقادوں میں سے کس کے پاس ہے، مجھے اندازہ نہیں اور نہ میں اس کا فیصلہ کرنے کا واقعتاً اہل ہوں کہ ہمارے دور کے جن نقادوں نے ان پر لکھا ہے وہ کس درجہ وقیع ہے۔

ایک مرتبہ محمد حسن صاحب کی بات چل نکلی۔ میرا خیال تھا کہ حسن صاحب کی اُن تحریروں کے بارے میں اختر صاحب کی بہت اچھی رائے ہوگی جو خود اختر صاحب کی شاعری پر حسن صاحب کے قلم سے نکلی ہیں۔ یہ بات اس لیے بھی اہم ہے کہ محمد حسن صاحب ہی وہ سکّہ بند ترقی پسند نقاد ہیں جنھوں نے اختر الایمان پر اس وقت لکھنا شروع کیا جب یہ جرگہ ان سے خائف تھا۔ میرا اندازہ مگر غلط تھا۔ اختر صاحب نے کچھ اس طرح کی بات کہی کہ جانے ایسا کیوں ہے کہ محمد حسن کی تنقیدی تحریروں سے یہ کہیں نہیں لگتا کہ انھوں نے ان مغربی نقادوں اور مارکسی مفکّرین سے ذرا سا بھی اثر قبول کیا ہے، جن کا ذکر وہ کثرت سے کرتے ہیں۔ مجھے نہیں یاد کہ اختر صاحب نے اپنے اوپر لکھی گئی کسی تحریر کی کبھی ستائش کی ہو۔ وہ ان کا ذکر اس وقت بھی نہیں کرتے تھے جب وہ اس بات کے لیے شکوہ گزار ہوتے کہ انھیں نظر انداز کیا گیا ہے۔

میں نے دانستہ اس تحریر میں کوئی بھی ایسی بات کہنے سے گریز کیا ہے جسے ان کی شاعری کے تعینِ قدر کے زمرے میں لکھا جا سکے جب کہ ایک زمانے میں مجھے 'سروسامان' کا بڑا حصّہ زبانی یاد تھا اور ان پر لکھی گئی شاید ہی کوئی ایسی تحریر ہو جو میں نے نہ پڑھی ہو۔ ان سے ہر برس کئی ملاقاتیں ہوتی تھیں اور خط و کتابت کا سلسلہ بھی آخری وقت تک جاری رہا۔

اردو کے اس اہم شاعر کو سمجھنے میں شاید ہمیں ایک صدی اور لگے جس کی ابتدا کے لیے اختر الایمان صدی تقریبات کے موقعے پر شائع ہونے والا 'اردو ادب' کا یہ نمبر امید ہے کہ ایک حوالہ بن سکے گا۔

●❖●

توقیتِ اختر الایمان

بیدار بخت

1915

محمد اختر الایمان کی ولادت نجیب آباد، اتر پردیش کے ایک چھوٹے سے گاؤں گھسیٹ پور میں 12 نومبر کو ہوئی۔ سرکاری کاغذوں میں لکھی ہوئی تاریخ 27 دسمبر 1918 غلط ہے۔ والد مولوی فتح محمد مسجدوں میں امامت کرتے تھے۔ والدہ کا نام سلیمن تھا۔

1919

والد کے ساتھ رکڑی گاؤں چلے گئے، جہاں فتح محمد گاؤں کی مسجد کے پیش امام ہو گئے۔ مسجد کے مدرسے میں محمد اختر الایمان اردو اور قرآن پڑھنے لگے۔

1920

والد کے ساتھ کمباسی گاؤں چلے گئے۔ شوہر سے لڑ کر والدہ میکے چلی گئیں۔

1926

والد کے ساتھ عبداللہ پور کے سگھ گاؤں میں چلے گئے، جہاں سگھ مدرسہ تھا جو در اصل یتیم خانہ تھا۔ والد نے امامت چھوڑ کر مدرسے کے لیے چندہ اکٹھا کرنے کا کام اپنے ذمے لے لیا۔ یہاں محمد اختر الایمان نے پھر قرآن حفظ کرنے کا سلسلہ شروع کر دیا۔ والدہ واپس آ گئیں۔

1928

والدہ پھر میکے چلی گئیں اور والد محمد اختر الایمان کو ساتھ لے کر جگادھری چلے گئے اور ایک اسکول میں قرآن پڑھنے کے لیے داخل کر دیا۔ کچھ دن بعد والدہ جگادھری آ گئیں۔

1929

گھر سے بھاگ کر نجیب آباد میں اپنی ننھیال چلے گئے، جہاں سرور والی مسجد کے مدرسے میں ان کا داخلہ کرا دیا گیا۔

1930

والد کے مشورے پر انھیں چچا محمد یامین کے پاس دہلی بھیج دیا گیا۔ چچا نے کچھ دن اپنے گھر میں رکھ کر ان کا داخلہ مؤید الاسلام میں چوتھی جماعت میں کرا دیا جو ایک یتیم خانہ بھی تھا اور اصلاحی

مدرسہ بھی، جس میں 'آوارہ' اور گھر سے بھاگنے والے لڑکے داخل کیے جاتے تھے۔ اس مدرسے میں اخترالایمان نے انگریزی سیکھی، چھوٹی موٹی شاعری بھی شروع کی اور ایک ناول بھی لکھا جو خرد برد ہو گیا۔

1934

مؤید الاسلام سے آٹھویں پاس کرنے کے بعد فتح پوری مسلم ہائی اسکول، دہلی میں داخلہ لیا۔ گلی چابک سواراں میں کرایے کا ایک کمرہ لیا۔ اپنی کفالت کے لیے کئی ٹیوشنیں کیں۔ فٹ بال اور والی بال کھیلنا شروع کیا، تقریری مقابلوں میں حصہ لیا، اسکول میگزین کے اڈیٹر ہوئے۔ اشترا کی اسٹوڈنٹس یونین سے منسلک ہو گئے۔

1937

فتح پوری مسلم ہائی اسکول سے میٹرک کرنے کے بعد اینگلو عربک کالج میں داخلہ لیا۔ بارہ دری شیر افگن میں کرایے کا ایک کمرہ لیا۔ پڑوسیوں مدھوسودن اور شام کشن نگم سے دوستی ہوئی۔ ٹیوشن پڑھنے کے لیے طالبِ علم خود ان کے گھر آنے لگے۔ ایک شادی شدہ لڑکی 'قیصر' سے دوستی ہوئی۔ افسانے بھی لکھنے شروع کر دیے۔ والد دہلی آ گئے۔

1938

والدہ اور والدہ کے اصرار پر ایک دیہاتی لڑکی سلیمن سے شادی کر دی گئی۔ چوں کہ والدہ کا نام بھی سلیمن تھا، اس لیے، اخترالایمان اپنی بیوی کو سلمیٰ کہنے لگے۔ شادی کے دنوں میں سلمیٰ کی رشتے کی بہن فرحت (علیمہ) سے دوستی ہوئی۔

1939

سلمیٰ اخترالایمان کی والدہ کے ساتھ راؤ کھیڑی چلی گئیں۔ دہلی سے راؤ کھیڑی کے چکر لگنے لگے۔ ایف۔اے۔ کے دوسرے سال میں فیل ہو گئے۔ کالج میں جو مراعات ملی تھیں ختم ہو گئیں۔ فرحت (علیمہ) کی شادی ہو گئی۔

1940

بیوی سے ایک سال تک نہیں ملے۔ ایف۔اے۔ پاس کر لیا۔

1941

اینگلو عربک کالج میں بی۔اے میں داخلہ لیا۔ پٹودی ہاؤس، دریا گنج میں کرایے کا ایک کمرہ لے

لیا۔ کالج کی یونین کے سکریٹری ہوگئے، کالج میگزین کے اڈیٹر ہوگئے۔ کالج کی طرف سے تقریری مقابلوں میں حصہ لینے لگے۔ باقاعدہ لکھنا شروع کردیا۔ شراب پینی شروع کردی۔ احباب کا حلقہ بڑھ گیا۔ دوستوں میں مظفر شکوہ اور جمیل الدین عالی بھی تھے۔ حمیدہ عارف سے دوستی ہوئی۔ ان کے نام ایک نظم لکھ کر کالج کے میگزین میں چھپوا بھی دی۔ گرمیوں کی چھٹیوں میں دوستوں کے ساتھ دہرہ دون سے مسوری اور مسوری سے شملے کا سفر پیدل کیا۔ افسانہ 'الاؤ کے گرد' اسی سفر کی یاد معلوم ہوتی ہے۔

1942

شاہد احمد دہلوی کے رسالے 'ساقی' میں نظمیں اور افسانے چھپنے لگے، مگر اپنی شاعری سے مطمئن نہیں تھے۔ ایک نظم 'مجرم' (1912-49) میراجی کو 'ادبی دنیا' کے لیے بھیجی جسے انھوں نے 'نظرِ ثانی' کے لیے واپس بھیج دیا۔ نظم 'نقشِ پا' لکھ کر مطمئن ہوگئے کہ اپنا لہجہ دریافت کرلیا۔ میراجی نے تعریفی جملوں کے ساتھ اس نظم کو 'ادبی دنیا' میں چھاپ دیا۔ میڈیکل کالج کی ایک لڑکی شفقت خان سے دوستی ہوئی جسے پیار میں شفقی کہتے تھے۔

1943

بی.اے. پاس کرلیا۔ کچھ دن سپلائی ڈپارٹمنٹ میں کام کیا پھر ساغر نظامی (1905-83) کے رسالے 'ایشیا' کے لیے میرٹھ جاکر ادارت کا کام کیا۔ میرٹھ کالج میں فارسی ایم.اے. میں داخلہ لیا، کچھ دن بعد 'ایشیا' کا کام چھوڑ کر واپس دہلی آگئے۔ سلطانہ منصوری سے ان کے بھائی محمد علی منصوری کی معرفت ان کے گھر پر ملاقات ہوئی، جن کی مشہور قومی رہ نما آصف علی (1888-1953) سے قریب کی رشتے داری تھی۔ آل انڈیا ریڈیو میں اسٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے ملازمت مل گئی۔ ن.م. راشد (1910-75) اس شعبے کے صدر تھے۔ فیض احمد فیض (1911-84) اُن دنوں فوج میں تھے اور دہلی میں میر درد روڈ پر حمیدہ عارف کے پڑوس میں رہتے تھے۔ میراجی سے پہلی ملاقات ن.م. راشد کے گھر ہوئی۔ ساقی بک ڈپو دہلی نے اختر الایمان کا پہلا مجموعہ 'گرداب' چھاپا، جس میں صرف 24 نظمیں تھیں۔ راشد اور فیض کے مشورے سے کوئی سوسوا سو نظمیں خارج کردیں۔ مجموعے پر مقدمہ میراجی اور مختار صدیقی (1917-72) کا مشترکہ لکھا ہوا تھا۔ شفقی سے اَن بن ہوگئی، اس نے ملنا چاہا مگر انھوں نے ملنے سے انکار کردیا۔ اختلاف کے وقت میراجی بھی موجود تھے۔ راشد کی ایما پر اختر الایمان کو ترجے

کی ایک معمولی غلطی پر ریڈیو کی ملازمت سے برطرف کر دیا گیا۔علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اردو میں ایم.اے.اور قانون کی ڈگری کے لیے داخلہ لے لیا۔قانون کی کلاسوں کو چھوڑنا پڑا۔

1944

ایم.اے. کے پہلے سال میں اوّل آئے، مگر مکتبی زندگی سے بہت خوش نہ تھے۔آل انڈیا اردو کانفرنس میں شرکت کرنے حیدرآباد گئے۔ حیدرآباد سے ممبئی پہنچے جہاں ان کے دہلی کے دوست مدھوسودن رہتے تھے۔ پھر پونے چلے گئے جہاں شالیمار پکچرز کے مالک ڈبلیو.زیڈ.احمد نے انھیں ڈیڑھ سو روپے ماہوار کی نوکری دے دی۔فلم 'غلامی' کے مکالمے بھی لکھے اور گانے بھی لکھے مگر صرف دو۔ایک گانا 'جاگیں رگ رگ میں جاگیں امنگیں' ایک شیڈو پلے اوپیرا کی شکل میں پیش کیا گیا تھا۔ترقی پسندوں اور ان کے مخالفوں کا دہلی میں ایک پبلک مناظرہ ہوا، جس میں ترقی پسندی کے حق میں سجاد ظہیر (73-1904)، فیض اور اختر الایمان نے تقریریں کیں اور خلاف میں خواجہ محمد شفیع، مولانا احمد سعید اور سر رضا علی (1949-1882) نے۔

1946

سلمیٰ کو اس کی بدچلنی کی وجہ سے 5 جون کو طلاق دے دی۔ بعد میں سلمیٰ کی شادی اختر الایمان کے تایازاد بھائی ظہور سے ہوگئی۔ میراجی پونے میں اختر الایمان کے ساتھ آ کر رہنے لگے۔

1947

جنوری میں پروتماداس گپتا نے فلم 'جھرنا' میں کام کرنے کے لیے ممبئی بلایا۔اختر الایمان پونے اور ممبئی کے درمیان سفر کرنے لگے۔ میراجی پونے میں ان کے گھر میں رہتے رہے۔3 مئی کو سلطانہ منصوری سے دہلی میں نکاح ہوا۔ستمبر اکتوبر کے دوران شالیمار پکچرز بند ہوگئی۔ پونے کا گھر چھوڑ کر فلموں میں آزاد پیشہ کام ڈھونڈنے ممبئی آ گئے اور مدھوسودن کے ہاں رہنے لگے۔ سلطانہ ایمان کا دہلی کا گھر فسادیوں نے لوٹ لیا، وہ بھی دہلی سے آ گئیں۔22 ٹرنر روڈ کا مکان کرایے پر مل گیا اور میاں بیوی وہاں منتقل ہو گئے۔سلطانہ ایمان کی بڑی بہن امجدی بیگم اور ان کے شوہر آنند بھوشن بھی اسی مکان میں آ گئے۔ میراجی بھی ممبئی آ گئے اور مدھوسودن کے ساتھ کالے گھوڑے پر ایک کمرے میں رہنے لگے۔ کثرتِ شراب نوشی سے میراجی کی آنتوں میں زخم پڑ گئے۔حمیدہ عارف سے اپنی اور بیوی کی ملاقات کے بعد ایک نظم 'آخری ملاقات' کے عنوان سے لکھی جس کا پہلا مصرع ہے: ''آؤ کہ جشنِ مرگِ محبت منائیں ہم''۔

1948

آنند بھوشن کے ایک جھوٹے الزام کی وجہ سے گرفتار کر لیے گئے مگر ثبوت کی عدمِ موجودگی کے باعث کوئی مہینے بھر بعد رہا کر دیے گئے۔ گرفتاری کی وجہ سے فلموں کے سارے کام ہاتھ سے نکل گئے۔ امجدی بیگم اور آنندی بھوشن کو گھر سے نکل جانے کا نوٹس دے دیا۔ 22 ٹرنر روڈ کے مکان پر کسٹوڈین کا قبضہ ہو گیا۔ گھر خالی کرنے کا نوٹس مل گیا۔ کچھ دن عسرت میں کٹے، پھر کام ملنے لگا۔ 'سب رنگ' کے نام سے ایک تمثیل اوورسیز بک سینٹر ممبئی نے کتابی شکل میں شائع کی، انتساب 'سانپوں، کتّوں اور خچروں کے نام' ہے۔ دہلی کی دوست 'شفقی' کے نام ایک نظم اسی عنوان سے لکھی۔ مجموعہ 'نورس' کے چھپنے کا اعلان ہوا مگر کتاب کبھی نہ چھپی۔ میراجی نے اس مجموعے کا دیباچہ لکھنے کا وعدہ کیا مگر لکھا نہیں۔

1948

میراجی اور مدھوسودن کے ادبی تعاون اور شام کشن نگم کے مالی اشتراک سے ایک ادبی رسالہ 'خیال' نکالا، جس کا پہلا شمارہ دسمبر 1948 میں شائع ہوا۔ بہ قولِ اختر الایمان: مشاورتی کمیٹی میں ظ. انصاری بھی تھے مگر رسالے میں مدیران کی فہرست میں ان کا نام نہیں ہے۔ ترقی پسندوں نے، جن میں سردار جعفری پیش پیش تھے، 'خیال' کے خلاف ایک جلسہ منعقد کیا۔ رسالے پر الزام تھا کہ اس کی پالیسی رجعت پسندانہ تھی۔ اختر الایمان نے ان الزامات کو رد کر دیا۔

1949

میراجی کو نیل کمل کلا مندر کی فلم 'راز' میں گانے اور مکالمے لکھنے کا کام ملا، مگر ان کی صحت اتنی گر گئی کہ وہ کام نہ کر سکے۔ اختر الایمان انھیں اپنے گھر لے آئے۔ نئی دلھن سلطانہ کے فرائض میں میراجی کی تیمارداری بھی شامل ہو گئی۔ 'خیال' کا آخری شمارہ جون 1949 کو نکلا۔ 18 اگست کو پہلی بیٹی شہلا پیدا ہوئی۔ میراجی کو ای. ایم. اسپتال میں داخل کرا دیا، جہاں ان کی وفات 3 نومبر کو ہوئی۔ جنازے میں صرف پانچ آدمی تھے: اختر الایمان، مدھوسودن، آنند بھوشن، مہندر ناتھ اور نجم نقوی (سردار جعفری کے بیان کے مطابق، اس دن ممبئی کے سب ترقی پسند ادیب کسی کانفرنس میں شرکت کرنے شہر سے باہر گئے ہوئے تھے)۔ گریٹ انڈیا پکچرز کی فلم 'بکھرے موتی' کی کہانی، مکالمے اور گانے لکھے۔ نیا ادارہ لاہور نے شعری مجموعہ 'تاریک سیّارہ' کے نام سے چھاپا، انتساب 'زلفیہ' (سلطانیہ ایمان) کے نام ہے۔

1950

مس پاوری کے مکان میں ایک کمرہ کرایے پر لیا۔ 23 دسمبر کو دوسری بیٹی اسما پیدا ہوئی۔

1951

ایک پروڈیوسر سے 1500 روپے لے کر ری بیلوروڈ پر زیوریر وِلا میں ایک فلیٹ کرایے پر لے لیا۔ فلمستان میں ایس. مکر. جی کے ساتھ کام کرنے لگے۔ اب کام آسانی سے ملنے لگا۔

1956

بیٹا رامش پیدا ہوا۔

1958

بی. آر. چوپڑا کی مشہور فلم 'قانون' کا منظر نامہ لکھا اور مکالمے بھی۔ اس کے بعد کئی کامیاب فلموں کے مکالمے لکھے، اور اختر الایمان کا شمار بہت کامیاب مکالمہ نویسوں میں ہونے لگا۔

1959

بیٹی رخشندہ پیدا ہوئی۔ 'نیا ادارہ' لاہور نے شعری مجموعہ 'آب جو' کے نام سے چھاپا۔ کتاب کا پیش لفظ خود لکھا۔

1960

اپنے اشاعتی ادارے 'رخشندہ کتاب گھر' سے شعری مجموعہ 'یادیں' کے نام سے چھاپا۔ اس کتاب کا پیش لفظ بھی خود لکھا۔

1962

'یادیں' پر ساہتیہ اکادمی نے اپنے معتبر انعام سے نوازا۔ فلم 'دھرم پتر' کے مکالموں پر فلم فیئر ایوارڈ ملا۔

1963

ہل ویو نام کی عمارت میں ایک فلیٹ خرید لیا اور زیوریر وِلا کے فلیٹ کو پڑھنے لکھنے کی جگہ بنا لیا۔

1964

'یادیں' کا دوسرا اڈیشن اسٹار پبلی کیشنز، دہلی نے چھاپا۔

1965

فلم 'وقت' کے مکالموں پر فلم فیئر ایوارڈ ملا۔

1967

لبنان، شام، مصر، روس اور یورپ کا دورہ کیا۔ بینڈ اسٹینڈ بلڈنگ، باندرا میں دو فلیٹ خریدے

جنھیں ملا کر ایک کشادہ فلیٹ بنا کر اس میں منتقل ہو گئے۔

1968

فلم بنانے کے سلسلے میں افریقہ اور یورپ کے کچھ ممالک کا دورہ کیا۔

1969

اپنے اشاعتی ادارے 'رخشندہ کتاب گھر' سے شعری مجموعہ 'بنتِ لمحات' کے نام سے چھاپا۔ کتاب کا پیش لفظ پھر خود لکھا۔

1970

'بنتِ لمحات' پر اتر پردیش اردو اکادمی اور میرا اکادمی نے انعامات سے نوازا۔

1972

بیٹی شہلا کی شادی امجد خاں سے ہوئی جو بعد میں مشہور فلمی ایکٹر ہوئے۔

1977

پہلی فلم 'لہو پکارے گا' کی ہدایت کاری کی، مگر فلم کامیاب نہ ہوئی۔ اپنے اشاعتی ادارے 'رخشندہ کتاب گھر' سے شعری مجموعہ 'نیا آہنگ' کے نام سے چھاپا۔ کتاب کا پیش لفظ حسبِ معمول خود لکھا۔ انتساب اس طرح ہے: ''میری زندگی کے حادثوں میں سب سے بڑا حادثہ امجد، شہلا، شاداب اور احلم (جو تین مہینے بعد ہونے والی تھی) کا موٹر کا حادثہ ہے۔ ان کے بچ جانے کو میں ان کی زندگی کا نیا آہنگ سمجھتا ہوں۔ یہ کتاب 'نیا آہنگ' میں ان کی نئی زندگی کے نام معنون کرتا ہوں'' (حادثہ 15 اکتوبر 1977 کو ہوا تھا) نظم 'ایک جامد تصویر' لکھی جس میں شفقی سے 1943 میں ملنے سے انکار کے پچھتاوے کا اظہار ہے۔

1978

'بنتِ لمحات' پر مہاراشٹر اردو اکادمی نے اپنے انعام سے نوازا۔ بیٹی اسما کی شادی حسین احتشام سے ہوئی۔

1979

ایک نظم 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' لکھی جس میں 1937 کی دہلی کی دوست قیصر کا ذکر آتا ہے۔

1980

امریکہ اور کنیڈا کا دورہ کیا۔

1982

بیٹی رخشندہ کی شادی فہیم خاں عرف جاوید سے ہوگئی۔

1983

اپنے اشاعتی ادارے 'رخشندہ کتاب گھر' سے اب تک کا شعری کلیات 'سروساماں' کے نام سے چھاپا۔ کتاب کا پیش لفظ خود لکھا۔ انتساب سلطانہ کے نام ہے ''جو زندگی کے تمام کرب، صعوبتوں اور مشکلوں میں میری برابر کی شریک ہے''۔

1985

سلطانہ ایمان کے ساتھ کنیڈا کا دورہ کیا، رائٹرز فورم آف پاکستانی کنیڈینز نے ان کا سترّ واں سال منایا۔ دہلی اردو اکادمی کا کل ہند بہادر شاہ ظفر ایوارڈ ملا۔

1987

فلموں کا کام نہ ملنے کی وجہ سے آمدنی کم ہوگئی تو بینڈ اسٹینڈ کا کشادہ فلیٹ بیچ کر روی درشن نام کی عمارت میں ایک مختصر سے فلیٹ میں منتقل ہوگئے۔ اس عمارت میں باقر مہدی (2006-1927) پہلے سے رہتے تھے۔

1988

'سروساماں' پر مدھیہ پردیش اردو اکادمی نے اقبال سمّان سے نوازا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی نے غالب انعام دیا۔ ہیوسٹن، امریکہ میں مل ٹی پل بائی پاس آپریشن ہوا۔

1990

اپنے اشاعتی ادارے 'رخشندہ کتاب گھر' سے شعری مجموعہ 'زمین زمین' کے نام سے چھاپا۔ کتاب کا پیش لفظ خود لکھا۔

1991

منتخب نظموں کے انگریزی ترجمے بیدار بخت (ولادت: 1940)، لیزلی لاوین (ولادت: 1945) اور کیتھلین گرانٹ ییگر کے کیے ہوئے کتابی شکل میں "Taking Stock" کے عنوان سے سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور نے چھاپے۔ شہریار (2012-1936)، وارث علوی (ولادت: 1928) اور محمود ایاز (1997-1930) کے اصرار پر اپنی سوانح حیات لکھنا شروع کی، جس کی پہلی قسط محمود ایاز کے رسالے 'سوغات' میں ستمبر 1991 میں چھپی (دسویں اور آخری قسط مارچ 1996 کے شمارے میں چھپی)۔

1992

سعید مرزا☆ نے ساہتیہ اکادمی کے لیے اختر الایمان پر ایک ڈوکیومینٹری بنائی۔ میرا جی کا شعری مجموعہ 'سہ آتشہ' کے عنوان سے اپنے ادارے رخشندہ کتاب گھر سے چھاپا (میرا جی کی وفات کے 43 برس بعد چھاپنے کا جواز: ''ایک میری مالی حالت، دوسرے میرے ذہن میں ان سے متعلق بہت سی تلخیاں بھی تھیں'')۔ شہلا کے شوہر امجد خاں کی وفات ہوئی۔ 'سروساماں' کا دوسرا اڈیشن المسلم پبلشرز، کراچی نے بغیر اجازت چھاپا۔ کنیڈین اکیڈمی آف اردو لٹریچر نے ایوارڈ دیا۔

1993

شمشاد جہاں نے 'اختر الایمان: حیات وشاعری' کے موضوع پر ایک تحقیقی مقالہ لکھا، جس پر انھیں پٹنہ یونی ورسٹی نے پی ایچ.ڈی کی سند دی۔

1995

گُردوں نے کام کرنا بند کر دیا، جس کی وجہ سے مثانے میں پیشاب جانا بند ہو گیا۔ ہفتے میں کم از کم دو بار ڈائی لیسس ہونے لگی۔ بیٹے رامش کی شادی گلڈا پریرا سے ہوئی۔

1996

منتخب نظموں کے بیدار بخت، لیزلی لاوین اور کیتھلین گرانٹ ییگر کے کیے ہوئے انگریزی ترجمے کتابی شکل میں Query of the Road کے عنوان سے روپا، نئی دہلی نے چھاپے۔ 'سروساماں' کا اطہر فاروقی کا ترتیب دیا ہوا ہندی اڈیشن سارانش، دہلی نے چھاپا۔ 9 مارچ کو وفات ہوئی۔

وفات کے بعد

1996

10 مارچ کو باندرہ قبرستان میں دفن کیے گئے۔ کتبے پر نظم 'اتمامِ سفر سے پہلے کا پڑاؤ' کے یہ دو مصرعے کندہ ہیں:

اس مسافت میں رہ رہ کے لپٹی تھی جو
میں نے وہ خاک بھی پاؤں سے جھاڑ دی

اردو اکادمی دہلی نے خودنوشت سوانح حیات 'اس آباد خرابے میں' کے نام سے چھاپی۔

☆ بیدار بخت صاحب نے حال ہی میں ایک ملاقات میں بتایا کہ وہ اختر الایمان کی فلمی اور ادبی زندگی پر جناب امان اللہ خالد کی پروڈیوس کی گئی ان دو ڈوکیومینٹریز سے تو قیت تیار کرتے وقت واقف نہیں تھے جن کی ہدایت راقم الحروف نے کی تھی اور جو دوردرشن پر متعدد مرتبہ ٹیلی کاسٹ ہوئیں — اطہر فاروقی

1997

سلطانہ ایمان اور بیدار بخت کا ترتیب دیا ہوا پسِ مرگ مجموعۂ کلام 'زمستاں سرد مہری کا' اردو اکادمی دہلی نے چھاپا۔ محمد فیروز کی مرتّب کردہ کتاب 'اختر الایمان: مقام اور کلام' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نے چھاپا۔ شکیل الرحمٰن کی کتاب 'اختر الایمان: جمالیاتی لیجنڈ' پٹنے سے چھپی۔ 'اس آبادخرابے میں' کا پاکستانی اڈیشن فکشن ہاؤس، لاہور نے چھاپا۔

2000

سلطانہ ایمان اور بیدار بخت کا ترتیب دیا ہوا کلیات ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی نے چھاپا۔ کلیات کا دوسرا اڈیشن سٹی پریس کراچی نے چھاپا۔ غلام گردش رضوی کی انگریزی میں لکھی ہوئی مختصر سوانح حیات ساہتیہ اکادمی دہلی نے چھاپی۔ بیدار بخت کا مرتّب کردہ انتخاب 'درد کی حد سے پرے' کے عنوان سے ساہتیہ اکادمی نے چھاپا۔ شاہد ماہلی کی ترتیب دی ہوئی کتاب 'اختر الایمان: عکس اور جہتیں' معیار پبلی کیشنز، دہلی نے چھاپی۔

2001

محمد فیروز کی مرتّب کردہ کتاب 'اختر الایمان: مقام اور کلام' کا دوسرا اڈیشن ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نے چھاپا۔

2003

خواجہ نسیم اختر کی کتاب 'اختر الایمان: تفہیم و تشخیص' رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز، کولکاتا نے شائع کی۔

2006

شمشاد جہاں کی کتاب 'اختر الایمان کی نظم نگاری' کتابی دنیا دہلی نے شائع کی۔ شفیع ایوب کی تصنیف کردہ کتاب 'گرداب: ایک مطالعہ' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نے چھاپی۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نے 'کلیاتِ اختر الایمان' کا دوسرا اڈیشن چھاپا۔

2010

محمد آصف زہری نے اختر الایمان کی دس نظموں کا تجزیہ کتابی شکل میں چھاپا۔

2011

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نے 'کلیاتِ اختر الایمان' کا تیسرا اڈیشن چھاپا۔ ●●

شمس الرحمٰن فاروقی

اختر الایمان

اختر الایمان کی زندگی کا بڑا حصہ اگر نا قدری میں نہیں تو نقادوں کی توجہ کے فُقدان میں گذرا۔ سنہ 1940 اور اس کے آس پاس کے تمام نوجوانوں کی طرح اختر الایمان بھی شروع میں ترقی پسند، یا یوں کہیں کہ ترقی پسندوں کے ساتھ تھے۔ اس زمانے کی نظموں میں بھی اختر الایمان کے یہاں 'سماجی شعور'، 'طبقاتی کشمکش' یا 'انقلاب' وغیرہ کا بہت ذکر نہیں ملتا لیکن جلد ہی انھوں نے محسوس کر لیا کہ ان کا مزاج، یا شاعری ہی کا مزاج، اس طرح کے پروگرام زدہ اندازِ سخن کو نہیں قبول کرتا۔ فیض کو وہ بہت پسند کرتے تھے، لیکن راشد کا اثر ان کے یہاں زیادہ تھا (اگر چہ انھیں راشد کے یہاں ایک طرح کی 'بلند آہنگی' انھیں پسند نہ تھی، کیوں کہ خود ان کے کلام میں تقریباً شروع سے گفتگو اور خود کلامی کا رنگ نمایاں تھا۔) پھر، فیض کے مقابلے میں راشد اور میرا جی کے وہ زیادہ قائل تھے۔

بیدار بخت نے 'باقیاتِ اختر الایمان' کے نام سے اختر الایمان کی نثر و نظم کے بہت سارے بھولے بسرے نمونے شائع کر دیئے ہیں۔ ان میں ڈائری کے کئی ورق بھی ہیں۔ یہ ڈائری انھوں نے بہت کم لکھی اور اکثر اندراجات کے درمیان کئی کئی برس کا وقفہ ہے۔ زیادہ تر ذاتی اور فلم اسٹاروں کی باتیں ہیں، لیکن کہیں کہیں اختر الایمان شاعر بھی جھلک اٹھتا ہے۔ فیض کے بارے میں اوکتاویو پاز (Octavio Paz) کے حوالے سے ایک بات اختر الایمان نے اپنی ڈائری کے اندراج مورخہ ۱۱ نومبر 1968 میں لکھی ہے اور فیض کی شاعری پر خود بھی بڑے نکتے کی باتیں لکھی ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

''[شام لال کے گھر ایک ملاقات کے دوران] آکٹیو یو پاز...نے

کہا کہ فیض کی شاعری اٹھارویں صدی[کی] شاعری معلوم ہوتی ہے، جو کہ ہے بھی۔ فیض کے لوازماتِ شاعری تمام غزل کے ہیں اور لب ولہجہ حافظ کا ہے۔ چونکہ غزل کی شاعری بہت جلد سمجھ میں آ جاتی ہے، ایک تو اس وجہ سے، دوسرے انداز ہے بھی شگفتہ اور رومانی''۔

اختر الایمان بہت جلد ہی ترقی پسند تصوراتِ ادب سے دور ہو گئے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو زیادہ درست ہوگا کہ وہ اپنے زمانے کی تمام مروج شاعری سے نالاں ہو گئے۔ 6 مارچ 1946 کے اندراج میں یہ عبارت بھی ہے:

''گھر آن کر کچھ دیر 'ساقی' پڑھتا رہا۔ پرچے میں جو نظمیں نظر سے گذریں، سب کی سب لچر تھیں۔ یہ ہماری شاعری کو کیا ہوتا جا رہا ہے۔ دماغی اعتبار سے سب کھوکھلے معلوم ہوتے ہیں''۔

اختر ایمان کو اس بات کا احساس تھا کہ ادب سے جو تقاضا وہ کرتے ہیں وہ دوسروں کی توقعات اور ادب سے دوسروں کے تقاضے سے بالکل مختلف ہیں۔ ہمارے یہاں کے ترقی پسند نظریہ ساز ہر چند کہ اس بات پر اصرار کرتے تھے کہ 'ادبیت' کو 'مقصدیت' پر قربان نہ کیا جائے، لیکن 'ادبیت' اور 'مقصدیت' میں وہ خوشگوار توازن کیوں کر پیدا ہو کہ بہترین نتائج پیدا ہوں، اس باب میں ان کا کوئی مشورہ، کوئی نسخہ نہ تھا۔ ادھر اختر الایمان کو شروع سے تلاش تھی کہ شاعر کو اپنی بات کہنے کے لیے پورا اور کھلا ہوا میدان ملنا چاہیے۔ وہ غزل کے مخالف تھے اور تمام عمر غزل کے مخالف رہے اور اس کے وجوہ بھی انھوں نے اکثر بیان کیے۔ لیکن ان کے تمام دلائل کی تہ میں بات یہی تھی کہ غزل کی کچھ مجبوریاں ہیں جن کی بنا پر غزل کے شاعر کو اپنی بات پوری طرح، اور اپنے داخلی تقاضوں کی تکمیل کے ساتھ نہیں بیان کر سکتا۔ اوپر ہم ان کا یہ بیان بھی دیکھ چکے ہیں کہ غزل کی شاعری بہت جلد سمجھ میں آ جاتی ہے۔

غزل کے بارے میں اختر الایمان کی رائے سے مجھے اتفاق نہیں، شاید کسی کو بھی نہ ہو گا لیکن ضروری ہے کہ ہم ان باتوں کو اختر الایمان کے نظریۂ شعر کی روشنی میں رکھ کر دیکھیں۔ پھر ہم یہ سمجھ سکیں گے کہ غزل سے ان کا اختلاف زیادہ تر اس وجہ سے تھا کہ غزل کے مضامین سب مانوس اور جانے پہچانے ہیں، اس لیے جلد سمجھ میں آ جاتے ہیں۔ شاعر کو اپنی بات کہنے کا موقع کم ملتا ہے۔ غزل کی دوسری کمزوری دراصل اسی سے پیدا ہوتی ہے، کہ اگر بات کو شاعر کے عندیے کے مطابق پوری وسعت دے کر کہا جائے تو وہاں نظم کا سہارا لیے بغیر بات نہیں بن سکتی۔

اختر الایمان اگر ایک نظم کو مکمل کرنے میں مدتِ مدید لگا سکتے اور اسے پھر بھی مسترد کر سکتے تھے تو اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ ان کے خیال میں وہ نظم ان تمام باتوں کو اس وسعت کے ساتھ نہیں ادا کر سکی تھی جو ان کا منشا تھا۔ انھیں اس بات کی پروا نہیں تھی کہ وہ جلد از جلد ایسا کلام دنیا کے سامنے پیش کر سکیں جسے قبولِ عام کی سند مل جائے۔ ان کے مزاج میں کچھ بے نیازی تھی تو اس سے زیادہ خود اعتمادی تھی۔ انھیں اس بات کی فکر نہ تھی کہ کوئی ان کے بارے میں کیا کہتا ہے۔ بیدار بخت سے ان کی ایک گفتگو جو ان کے انتقال کے بعد 'شب خون' میں شائع ہوئی، اس لحاظ سے بہت توجہ انگیز ہے کہ اس میں انھوں نے اپنے بارے میں بہت سی باتیں کہی ہیں جنھیں وہ عام طور پر ظاہر کرنا، یا بیان کرنا پسند نہ کرتے تھے۔ (شاید اسی وجہ سے انھوں نے بیدار بخت سے اس کی اشاعت کی مناہی کر دی تھی۔ ان کے انتقال کے بعد میرے اصرار اور بیگم سلطانہ ایمان کی اجازت سے 'شب خون' میں وہ گفتگو شائع ہوئی اور اب 'باقیاتِ اختر الایمان' میں دیکھی جا سکتی ہے۔) ایک جگہ اختر الایمان نے کہا:

> ''چالیس پچاس برس تک ادب میں کسی نے میرا نام بھی نہیں لیا۔ میں نے تو کسی کو گالی نہیں دی...ارے بھئی اگر گالی دینی ہوتی تو اس وقت دیتا جب جوان تھا، جب خون زیادہ گرم تھا۔ گالی دینا تو میرے مزاج میں ہے ہی نہیں''۔

یہ محض سلیم الطبعی نہیں، چھچھورے پن سے اجتناب بھی ہے اور اس کی بڑی وجہ خود پر اعتماد ہے۔ مجھے معلوم ہے کہ مجھے کیا کرنا چاہیے اور میں وہ کام اپنی بساط بھر خوبی سے کر رہا ہوں۔ لوگ جو بھی کہنا چاہیں کہیں۔ یا نہ کہنا چاہیں، نہ کہیں۔ بیدل:

گفتم سخنے لیک پس از کسبِ کمال
خواہی فہمید چوں نہ خواہی فہمید

سنہ 1994 میں ماہنامہ 'آجکل' (مدیر محبوب الرحمٰن فاروقی) کے اختر الایمان نمبر کے لیے ان کا انتخاب تیار کرتے وقت میں نے چند باتیں کہی تھیں۔ انھیں یہاں دہرانا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

اختر الایمان کی مدتِ شعر گوئی کو دیکھتے ہوئے ان کا کلام بہت زیادہ نہیں۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ اختر الایمان جتنا کہتے ہیں اس سے بہت کم دنیا کے سامنے لاتے ہیں۔ انھوں نے بیدار بخت سے بیان کیا کہ پہلے مجموعے 'گرداب' میں صرف تیئیس نظمیں شامل ہیں، حالاں کہ اس وقت ان کے پاس ڈیڑھ سو نظمیں تھیں۔ انھوں نے بیدار بخت سے یہ بھی کہا کہ ''ایک لڑکا''

کو مکمل کرنے میں انھوں نے اٹھارہ سال لگائے لیکن پھر بھی، ان کا موجودہ کلام اتنا کم بھی نہیں کہ دو تین دن میں اسے بغور پڑھ کر اس کا انتخاب تیار کرنا ممکن ہو۔ یہ بات بھی ہے کہ اختر الایمان کے کلام میں تفکر اور تامل کا عنصر غالب ہونے کے باعث ان کی اکثر نظمیں بار بار پڑھی جانے کا تقاضا کرتی ہیں بلکہ اکثر تو یہ بھی ہوتا ہے کہ اختر الایمان کے بہ ظاہر سرسری، غیر تکلفاتی لہجے سے دھوکا کھا کر ہم ان کی بعض اہم نظموں کو بھی سرسری گذر جانے کے لائق سمجھ لیتے ہیں اور اصل صورتِ حال یہ ہوتی ہے کہ نظم کو رک رک کر، سوچ سوچ کر پڑھیں تو اس میں گہرائیاں دریافت ہوں۔ اختر الایمان کو اکثر یہ شکایت بھی رہی کہ لوگ ان کا کلام توجہ سے نہیں پڑھتے۔ میرا خیال ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے اختر الایمان ''روایتی''، ''شگفتہ'' اور ''نفیس'' زبان سے پرہیز کرتے ہیں۔ یہ احتراز ان کے عام قاری کو فوری طور پر ان سے برگشتہ کر دیتا ہے۔

ان سب باتوں کی بنا پر اختر الایمان کا انتخاب بنانا مجھے بہت مشکل معلوم ہوا۔ موجودہ انتخاب کے سلسلے میں جگہ کا مسئلہ بھی تھا کہ طویل نظموں کی گنجائش نہ تھی۔ اختر الایمان اگرچہ مختصر نظم میں کمال رکھتے ہیں، لیکن وہ ہمارے زمانے کے ان معدودے چند شعرا میں سے ہیں جو نسبتاً طویل نظم میں بھی اپنی قوت برقرار رکھتے ہیں۔ (کیوں نہ ہو، جب وہ ایک ہی طویل نظم پر اٹھارہ برس صرف کر سکتے ہیں۔) جگہ کی تنگی کے پیشِ نظر میں نے متوسط طوالت کی صرف دو نظمیں انتخاب میں رکھی ہیں، لہٰذا یہ انتخاب طویل نظموں کی حد تک نامکمل ہے۔ بعض لوگوں کو ''ایک لڑکا'' کی عدم موجودگی شاق گذرے گی لیکن اس نظم کی غیر معمولی شہرت کے پیشِ نظر مجھے یہ بہتر معلوم ہوا کہ اس کی جگہ دو چار مختصر نظمیں شامل کر لی جائیں۔ میرا خیال ہے کہ اکثر لوگوں کو ''ایک لڑکا'' اگر پوری نہ سہی تو کہیں کہیں سے ضرور یاد ہوگی، جب کہ اس انتخاب میں شامل بعض مختصر نظمیں ان کے حافظے یا نظر میں شاید نہ ہوں۔

اختر الایمان نے ''سر و سامان'' کے بعد 1990 کے آغاز تک جو کہا ہے وہ ''زمین زمین'' نامی مجموعے میں شامل ہو چکا ہے۔ یہ مجموعہ ابھی بہت کم لوگوں کی نظر سے گذرا ہوگا لیکن جگہ کی تنگی نے مجھے اس کی صرف تین نظموں پر اکتفا کرنے پر مجبور کیا۔ ''زمین زمین'' کے بعد بھی اختر الایمان کا کچھ کلام ادھر ادھر شائع ہوا۔ میں نے متفرق جگہوں پر مطبوعہ کلام کو انتخاب میں نہیں رکھا ہے، ورنہ ''عزم'' جیسی نظم شاید ضرور شامل ہوتی۔ اگر مزید نظمیں شامل کرنا ممکن ہوتا تو میں ایک متوسط طویل نظم ''اپاہج گاڑی کا آدمی'' اس انتخاب میں ضرور رکھتا۔ اس نظم پر 1989 کی تاریخ پڑی ہے، اور لہجے کے حاکمانہ رنگ، آواز کی صلابت، مصرعوں کے در و بست، ان کے

توازن، لفظیات میں تکلف یا ''شاعرانہ زبان'' کے التزام کے بجائے تقریباً شاہانہ بے پروائی، اور معاصر دنیا کی سطحیت، خامی اور خام کاری اور مادہ پرستی پر احتجاج اور برہمی، یہ سب باتیں ثابت کرتی ہیں کہ پچھتر برس کی عمر میں اختر الایمان کی شاعری نہ صرف یہ کہ زوال آمادہ نہیں ہے، بلکہ اس میں نئی قوت کا امکان پیدا ہو رہا ہے۔ ''نئی قوت'' سے میری مراد اختر الایمان کے رنگِ کلام میں طنز کے ساتھ، جو پہلے سے موجود رہا ہے، تحقیر کا عنصر شامل ہو رہا ہے۔ ایک طرح کا پیغمبرانہ لہجہ ہے جس میں زمانہ اور ابنائے زمانہ کے کھوکھلے پن سے ہمدردی یا اس پر رنج کے بجائے عدمِ دل چسپی کا دھوکا ہوتا ہے کہ جو ہو رہا ہے، وہ ان لوگوں کی حماقتوں اور خودغرضیوں کا کڑوا پھل ہے۔ خدا کا شکر ہے کہ میں وہ پھل کھانے پر مجبور نہیں ہوں۔

اس طرح کی عدمِ تعلقی صرف رشیوں، منیوں اور تارک الدنیا فقیروں کو نصیب ہوتی ہے۔ ''اپاہج گاڑی کا آدمی'' کا آغاز ملاحظہ ہو:

کچھ ایسے ہیں جو زندگی کو مہ و سال سے ناپتے ہیں
گوشت سے، ساگ سے، دال سے ناپتے ہیں
خدوخال سے، گیسوؤں کی مہک، چال سے ناپتے ہیں
صعوبت سے، جنجال سے ناپتے ہیں
یا اپنے اعمال سے ناپتے ہیں
مگر ہم اسے عزمِ پامال سے ناپتے ہیں

ایک لمحے کے لیے گمان ہوتا ہے کہ نظم کا بنیادی وزن بحرِ متقارب کے سالم رکن فعولن سے عبارت ہے۔ لیکن کچھ ہی دور چلنے پر پتہ چلتا ہے کہ بنیادی وزن بحر متدارک کا سالم رکن فاعلن ہے۔ بحر کوئی بھی مقرر کی جائے، جگہ جگہ شروع یا آخر میں ایک دو حرف کم یا زیادہ ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن یہ اختر الایمان کے تسامحات نہیں ہیں، اور نہ عجزِ نظم کا ثبوت ہیں۔ یہ اسی لاپروائی، اسی تحقیر، اسی عدم دلچسپی کا اظہار کر رہے ہیں میں نے جس کا اوپر ذکر کیا۔ دنیا اور دنیا والے اب متکلم کی سطح سے اس قدر نیچے ہیں کہ وہ ان کے چھوٹے موٹے ضوابط کی پروا نہیں کرتا۔ آج کوئی نہیں جو اختر الایمان کی طرح کثیر الصوت لہجے میں نظم شروع کر سکے۔ مندرجۂ بالا اقتباس کا ہر مصرع مختلف انداز رکھتا ہے۔ ہر مصرعے میں طنز اور ہمدردی مختلف تناسب سے ملائے گئے ہیں۔ آخری مصرعے میں طنز کے اوپر تلخی اور تلخی کے اوپر المیہ وقار حاوی آ گئے ہیں۔ مجموعی تاثر بیان کنندہ یا متکلم کے دل میں موجزن تحقیر کی لہر کا ہے۔ دوسرے مصرعے

کا غیر تکلفاتی انداز، استعارے اور پیکر کا غیر متوقع گہرا رنگ، طنز پر تحقیر کی بالا دستی، ان سب چیزوں نے ان مصرعوں کے بہ ظاہر سپاٹ بیان کو اٹھا کر آسمان پر پہنچا دیا ہے۔

''اپاہج گاڑی کا آدمی'' اور اس نوع کی دوسری نظمیں اختر الایمان کی غیر معمولی انفرادیت کی دلیل ہیں۔ ان نظموں کی پہلی قوت اس بات میں ہے کہ ان سے وہ نتیجے نہیں نکل سکتے جو متوقع، رسم بند اور سیدھی لکیر والے طریق کار کو کام میں لانے والی نظموں سے نکالے جا سکتے ہیں، یا نکل سکتے ہیں۔ فیض صاحب کی اکثر نظمیں اس طریق کار کی مثال ہیں۔ اختر الایمان ہمیں چونکانے کی خاطر نظم نہیں کہتے، اور نہ وہ روزمرہ قسم کی ''تحیّر خیزی'' کو کام میں لاتے ہیں۔ ہر نظم میں ان کی فکر مختلف پیچ و خم سے گذرتی ہے اور قاری کو مجبور کرتی ہے کہ وہ ہر موڑ پر ٹھہر کر سوچے کہ اسے اس نظم کے بارے میں کیا رویہ اختیار کرنا ہے۔ مثلاً ''اپاہج گاڑی کا آدمی'' جو نظم کے شروع میں زندگی کو عزمِ پامال سے ناپنے کی بات کر رہا تھا، تھوڑی دیر میں کچھ اور کہتا ہوا سنائی دیتا ہے:

میں اس زندگی کی بہت سی بہاریں غذا کی طرح کھا چکا ہوں
پہن اوڑھ کر پیرہن کی طرح پھاڑ دی ہیں

اب ہم یہ سوچنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ اگر یہ بیان صحیح ہے تو شروع والے بیان کو کیا قیمت دی جائے؟ یا ایسا تو نہیں کہ دو الگ الگ لوگ ہیں اور الگ الگ بات کہہ رہے ہیں؟ نظم کے مختلف حصوں میں الگ الگ لہجے سنائی دیتے ہیں، لیکن بولنے والا شاید ایک ہی ہے۔ یا ایسا ہے کہ بولنے والا شاعر خود ہے اور وہ اپنے مختلف تجربات اور کیفیات کو اپنے اوپر منطبق کر کے ڈرامائی کردار کی طرح ہم سے (یا اپنے آپ سے؟) گفتگو کر رہا ہے۔ نظم ختم ہوتے ہوتے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ساری دنیا ہی اس کی متکلم ہے، نظم کا لہجہ جس تحقیر، عدم تعلق، اور دوری سے عبارت ہے، اس کا ہدف ہم سب ہیں۔ ہم سب اپاہج گاڑی کے آدمی ہیں۔ لیکن ایک فرق بھی ہے، اب شاعر/متکلم ہمیں یہ بھی جتاتا ہے کہ یہ دوری اور بے تعلقی دراصل نظامِ حیات کے چلانے والوں، یعنی کائنات کے کارکنانِ قضا و قدر میں اور متکلم/ شاعر میں مشترک ہے۔ پھر اچانک یہ خیال بھی پیدا ہوتا ہے کہ مشینی طور پر، یا نباتات کی سطح پر زندہ رہنے کا یہ احساس کسی المیہ کیفیت کا آئینہ دار ہے، محض احتجاج کا نہیں۔ نظم کے آخری مصرعے ہیں:

ہم بھی کیوں نہ خدا کی طرح یوں ہی چپ سادھ لیں
پیڑ پودوں کی مانند جیتے رہیں

ذبح ہوتے رہیں!
وہ دعائیں جو بارود کی بو میں بس کر
بھٹکتی ہوئی زیرِ عرش بریں پھر رہی ہیں
انھیں بھول جائیں
زندگی کو خدا کی عطا جان کر ذہن ماؤف کر لیں
یا وہ گوئی میں یا ذہنی ہذیان میں خود کو مصروف کر لیں
ان میں مل جائیں جو زندگی کو
گوشت سے، ساگ سے، دال سے ناپتے ہیں
مہ و سال سے ناپتے ہیں
اپنا ہی خون پینے لگے ہیں
چاک دامانیاں غم سے سینے لگے ہیں

لہجے کی ان پیچیدگیوں اور نظم کے ان غیر متوقع الجھاوؤں میں نظم سازی کی طرز گذاریاں یعنی Strategies بھی شامل ہیں۔ یعنی یہ سب یوں ہی نہیں ہو گیا بلکہ شاعر کا سوچا سمجھا منصوبہ ہے کہ نظم کو جتنی سطحوں پر تکلم میں لایا جا سکے، اتنا ہی اچھا ہے۔ یہ ضروری ہے کہ نظم چکنی اور براہِ راست نہ ہو، بلکہ کھردری، بالواسطہ اور تہ دار ہو۔

یہ تو کوئی کہنے کی بات نہیں ہے کہ اختر الایمان کی شاعری غور اور فکر کی طلب گار ہے لیکن یہ بات ضرور کہنے کی ہے کہ بعض نقادانِ سخن نے بھی ان سے شکوہ کیا کہ آپ کی نظمیں سمجھ میں نہیں آتیں۔ یہ بات انھوں نے اس انٹرویو میں بھی کہی ہے جو 'شب خون' میں 1998 میں شائع ہوا لیکن کیا یہ بات ہمارے تنقیدی شعور اور ہمارے طرزِ قرأت کے لیے افسوس کی بات نہیں کہ ہم شاعر سے شکایت کریں کہ آپ کی نظم سمجھ میں نہیں آتی، لیکن ہم خود اس کی نظموں پر غور سے گریز کریں؟ بعض حالات میں تو مجھے ایسا لگتا ہے کہ اختر الایمان کا کلام راشد اور میرا جی سے بھی زیادہ غور و فکر کا مطالبہ کرتا ہے۔

'سوغات' کے جدید نظم نمبر میں اختر الایمان کی کچھ نظموں پر تجزیہ شائع کیا گیا تھا۔ اس نمبر میں شامل تمام نظموں کی طرح ان نظموں کے شاعر کا نام تجزیہ نگار سے مخفی رکھا گیا تھا۔ ایک سیدھی سادی نظم 'نیا شہر' کے بارے میں تجزیہ نگار نے تین باتیں کہیں۔ اول تو یہ کہ نظم کا 'خیال تو عمدہ ہے' لیکن شاعر نے 'نظم کے اسلوب (Diction) کی طرف پوری توجہ نہیں دی ہے'، اور

’بعض اشعار تو صحافتی انداز کے حامل ہیں۔‘ تجزیہ نگار کے خیال میں ’نظم کا مرکزی نکتہ یہ ہے فرد اپنے گھر اور سماج کے بندھنوں میں جکڑا ہوا ہے... [وہ] آزاد منش آدم ہے جو... ہر قسم کے بندھنوں اور رشتوں کو پرے پھینک دینا چاہتا ہے۔‘ تجزیہ نگار نے نظم کا بنیادی خیال ہی نہیں سمجھا، اور نہ اس بات پر غور کیا کہ شاعر کا ’اسلوب‘ پہلے ہی مصرعے سے کھردرا، بیانیہ اور ڈرامائی ہے۔ اس نے ’شعریت‘ سے بالقصد اجتناب کیا ہے، اس حد تک، کہ پہلی قرأت میں یہ بھی محسوس نہیں ہوتا کہ نظم پابند ہے اور مقفّٰی ہے۔

اس نظم کے تجزیہ نگار کی شہرت شاعر کی حیثیت سے بھی بہت تھی، لیکن معلوم ہوتا ہے یہاں انھوں نے اپنی تنقیدی نظر کو دھندلا ہی رکھنا چاہا۔ یہ تو عام طور پر شاعر کے ساتھ ہوتا ہے کہ جب وہ کسی نظم کا تجزیہ کرنے بیٹھتا ہے تو وہ زیرِ بحث نظم میں یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ اگر وہ نظم اس نے کہی ہوتی تو وہ اس کے نفسِ موضوع (یا مرکزی خیال) کو کس طرح، یعنی کس نقطۂ نظر سے دیکھتا۔ ایسا ہی کچھ شاید یہاں بھی ہوا ہے۔ اب ضروری ہے کہ ہم بھی اختر الایمان کی زیرِ بحث نظم دیکھ لیں:

نیا شہر از اختر الایمان

جب نئے شہر میں جاتا ہوں وہاں کے در و بام
لوگ وارفتہ سراسیمہ، دکانیں بازار
بت نئے راہنماؤں کے پرانے معبد
حزن آلود شفاخانے مریضوں کی قطار
تار گھر ریل کے پل بجلی کے کھمبے، تھیٹر
راہ میں دونوں طرف نیم برہنہ اشجار
اشتہار ایسی دواؤں کے ہر اک جا چسپاں
اچھے ہو جاتے ہیں ہر طرح کے جن سے بیمار
اس نئے شہر کی ہر چیز لبھاتی ہے مجھے
یہ نیا شہر نظر آتا ہے خوابوں کا دیار
شاید اس واسطے ایسا ہے کہ اس بستی میں
کوئی ایسا نہیں جس پر ہو مری زیست کا بار
کوئی ایسا نہیں جو جانتا ہو میرے عیوب

آشنا، ساتھی، کوئی دشمن جاں دوست شعار

تجزیہ نگار نے اس بات کا خیال نہیں رکھا کہ نظم کا مرکزی خیال نہ صرف جدید شاعری، بلکہ تمام ہند-فارسی شاعری (یعنی سبک ہندی کی شاعری) میں رواں دواں ہے۔ انھوں نے اگر عرفی کا یہ شعر سنا ہوتا تو اختر الایمان کی یہ نظم انھیں بالکل واضح اور شفاف لگتی:

بد نامی ما شہرۂ عالم شدہ شادیم
کیں ملک غریب است کس از مردم ما نیست

اختر الایمان کی نظم میں شہر تو ویسا ہی ہے جیسے کہ شہر ہوتے ہیں: بدصورت، ہر طرح کی برائی اور جھوٹ سے لدا ہوا۔ لیکن متکلم اس شہر میں اجنبی ہے۔ یہاں کوئی ایسا نہیں جس کی ذمہ داری اس کے اوپر ہو، کوئی اس کی اچھائی برائی سے واقف نہیں، نہ کوئی دوست نہ دشمن۔ یہی وجہ ہے کہ نیا شہر اسے اپنے 'خوابوں کا دیار' نظر آتا ہے۔

ایک مدت ہوئی اختر الایمان نے اپنے بارے میں کہا تھا کہ میری نظم میں علامت کی کارفرمائی ہوتی ہے، اگر اسے غور سے نہ پڑھا جائے تو اس کے معنی واضح نہ ہوں گے۔ اس ضمن میں انھوں نے اپنی نظم ''قلوبطرہ'' کی مثال دی تھی۔ یہ نظم ان کے پہلے مجموعے ''گرداب'' (1943) میں شامل تھی، اب اس کی تخلیق کو ستر برس سے اوپر ہو رہے ہیں۔ اسے یہاں نقل کرنا اور اس پر تھوڑی سی گفتگو کر لینا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

قلوبطرہ

شام کے دامن میں پیچاں نیم افرنگی حسیں
نقرئی پاروں میں اک سونے کی لاگ
رہگذر میں یا خراماں سرد آگ
یا کسی مطرب کی لے، اک تشنۂ تکمیل راگ
ایک بحرِ بے کراں کی جھلملاتی سطح پر
ضو فگن افسانہ ہائے رنگ و نور
نیلے نیلے دو کنول موجوں سے چور
بہتے بہتے جو نکل جائیں کہیں ساحل سے دور
چاندی سی پیشانیوں پر زرفشاں لہروں کا جال
احمریں اڑتا ہوا رنگ شراب

جم گئی ہیں اشعۂ صد آفتاب
گردنوں کے پیچ وخم میں گھل گیا ہے ماہتاب
عشرت پرویز میں کیا نالہ ہائے تیز تیز
اڑ گیا دن کی جوانی کا خمار
شام کے چہرے پہ لوٹ آیا نکھار
ہو چکے ہیں ہو رہے ہیں اور دامن داغدار
اس کا زریں تخت سیمیں جسم ہے آنکھوں سے دور
جامِ زہر آلود سے اٹھتے ہیں جھاگ
چونک کر انگڑائیاں لیتے ہیں ناگ
جاگ انطونی محبت سو رہی ہے جاگ جاگ

یہاں پہلی بات تو یہ ہے کہ لفظیات کے لحاظ سے یہ نظم کچھ کچھ راشد اور کچھ اقبال کی یاد دلاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ ہیئت کی سطح پر اختر الایمان نے یہاں بھی وہی کام کیا ہے جو 1989 کی نظم (''اپاہج گاڑی کا آدمی'') میں کیا تھا۔ پہلے تو یہ توقع ہوتی ہے کہ ہر بند کا پہلا مصرع چار رکنی اور بقیہ مصرعے سہ رکنی ہوں گے، جیسا کہ پہلے بند کے تین مصرعوں میں ہے۔ لیکن فوراً ہی ہم دیکھتے ہیں کہ بند کا چوتھا مصرع بھی چار رکنی ہے، اور آئندہ بھی ہمیں یہی نظر آتا ہے۔ یعنی اس نظم کے ہر بند کا پہلا اور چوتھا مصرع چہار رکنی اور بقیہ مصرعے سہ رکنی ہیں۔ اب ہیئت یوں بنی ہے:

ایک چار رکنی مصرع؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ دو چار رکنی مصرعے؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ دو چار رکنی مصرعے؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ دو چار رکنی مصرعے؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ دو چار رکنی مصرعے؛ دو سہ رکنی مصرعے؛ ایک چار رکنی مصرع۔

صاف ظاہر ہے کہ نظم کی دائروی ہیئت میں کچھ معنی پنہاں ہیں۔ اختر لایمان کے قول کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس ہیئت کو زمانی، یا وقت کی علامت کے طور پر اختیار کیا گیا ہے۔ جو ہو چکا ہے، وہی پھر ہوگا۔ قلوپطرہ پھر خودکشی کرے گی، انٹونی پھر دیر سے پہنچے گا۔ یہی علامتی معنی نظم کے ہر بند میں کسی نہ کسی نہج سے برآمد ہوتے ہیں۔ محبت اور موت دونوں ایک ہیں، اور یہ وحدت بار بار ہمارے سامنے آتی ہے۔

اس وقت سے لے کر اب تک اختر لایمان کے یہاں کئی اہم تبدیلیاں رونما ہوئی

ہیں۔مثلاً، اب وہ شعوری طور علامتی یا استعارہ اختیار کرنے کے بجاے پوری نظم میں استعاراتی، یا اسطوری فضا تیار کرتے ہیں۔یعنی اب ان کی نظم کسی مرکزی علامت کے گرد قائم ہونے کے بجاے خود ایسا نظام بن جاتی ہے جو زندگی کی حقیقت کو سمجھنے یا سمجھانے کا کام کرتا ہے۔اس طرح دیکھیں تو ان کی مشہور نظم ''باز آمد'' دراصل وقت کے گذرنے اور چیزوں کے بدلنے کا مرثیہ ہے۔نظم یوں شروع ہوتی ہے:

تتلیاں ناچتی ہیں
پھول سے پھول پہ یوں جاتی ہیں
جیسے اک بات ہے جو
کان میں کہنی ہے خاموشی سے
اور ہر پھول ہنسا پڑتا ہے سن کر یہ بات

دھوپ میں تیزی نہیں
ایسے آتا ہے ہر اک جھونکا ہوا کا جیسے
دست شفقت ہے بڑی عمر کی محبوبہ کا
اور مرے شانوں کو اس طرح ہلا جاتا ہے]
جیسے میں نیند میں ہوں

منظر میں لطیف خنکی اور طرب آمیز تحرک ہے۔''بڑی عمر کی محبوبہ'' میں شاید تھوڑا سا طنز، یا عمر کے اتار کا احساس ہے، لیکن ہر چیز اپنی جگہ پر اچھی ہے۔اس وقت ہمیں یہ خیال نہیں آتا کہ تتلیاں اور پھول، دونوں ہی چند روزہ ہیں بلکہ اس سے بھی کم ہیں۔اور تتلی تو بہر حال اپنے مقصدِ حیات کی تکمیل کی تلاش میں بہت جلد کہیں اور نکل جائے گی۔اس وقت تو نظم ہمیں ایک طرح کا فریب دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے کہ براؤننگ (Robert Browning) کے بد نام گیت Pippa Passes کے الفاظ میں:

The year's at the spring,
And day's on the morn;
Morning's at seven;
The hill-side is dew pearled;
The lark's on the wing;

The snail's on the thorn;
God's in his heaven--
All's right with the world!

سب کچھ خوب، بہت ہی خوب ہے لیکن کھیل کود، چہل اور ہنسی کا یہ ماحول نظم کے نصف اول تک ہی برقرار رہتا ہے۔ متکلم کو اپنے بچپن کی محبت اور محبوبہ (جس کا نام ''حبیبہ'' بھی کچھ معنی رکھتا ہے) کی تلاش ہے۔ جب وہ کہیں نظر نہیں آتی تو:

میں کبھی ایک کبھی دوسرے جھولے کے قریں جاتا ہوں
ایک ہی کم ہے، وہی چہرہ نہیں
آخرش پوچھ ہی لیتا ہوں کسی سے بڑھ کر
کیوں حبیبہ نہیں آئی اب تک؟

لڑکیاں ہنسنے لگتی ہیں کہ یہ شخص کس قدر بے خبر ہے۔ وہ اسے بتاتی ہیں کہ اس کا تو بیاہ بھی ہو گیا، بڑی دھوم دھام سے بارات آئی تھی۔ متکلم کچھ مجوب، کچھ اداس، آگے کو بڑھ جاتا ہے، اپنی یادوں میں گم۔ اچانک:

بھیڑ ہے بچوں کی چھوٹی سی گلی میں دیکھو
ایک نے گیند جو پھینکی تو لگی آ کے مجھے
میں نے جا پکڑا اسے، دیکھی ہوئی صورت تھی
کس کا ہے؟ میں نے کسی سے پوچھا۔
یہ حبیبہ کا ہے، رمضانی قصائی بولا

وہ ننھی سی لڑکی جو متکلم کی ہمجولی اور غیر شعوری (یا شاید شعوری) سطح پر اس کی محبوبہ (حبیبہ؟) تھی، اب امتدادِ زمانہ کے ساتھ خود ایک بچے کی ماں بن گئی ہے۔ اس خبر کا بیان کرنے والا رمضانی قصائی وقت کی علامت ہے جو ہمیں اس المناک امتداد کی خبر دیتا ہے۔ لیکن لفظ ''قصائی'' کی معنی خیزی کو ہمیں اس بات سے غافل نہ کرنا چاہیے کہ حبیبہ کے بچے میں حبیبہ کی جھلک ہے۔ متکلم نے اس بچے کو کبھی دیکھا نہ تھا، لیکن اس کی صورت ''دیکھی ہوئی صورت'' تھی۔ متکلم یہ نہیں کہتا کہ اس کی صورت حبیبہ سے مشابہ تھی، وہ کہتا ہے کہ صورت ''دیکھی ہوئی'' تھی۔ ماضی کسی نہ کسی لمحے میں حال بھی بن سکتا ہے۔ لیکن وقت ایک سفاک اور بے خیال فاعل ہے۔ وقت کو اس بات کا احساس نہیں کہ اس کے ہاتھوں کن کن چیزوں کا خون ہوتا رہتا ہے۔ رمضانی قصائی کو خیال بھی نہیں کہ اس کے اس مختصر جملے ''یہ حبیبہ کا ہے'' میں کتنی باتوں اور کتنی

چیزوں کا خون پنہاں ہے۔

جیسا کہ میں اوپر کہا، اب اختر الایمان کے یہاں علامت سے زیادہ اسطور کا رنگ نظر آنے لگا ہے۔اب ان کی نظمیں نئے زمانے کا اسطورہ معلوم ہوتی ہیں۔ان کا کھردرا، بہ ظاہر بے کیف رنگ رائے لکنسٹائن (Roy Lichtenstein) کی مصوری کی یاد دلاتا ہے۔یعنی جس طرح لکٹنسٹائن اخباری کامک (comic) کے سادہ رنگ اور کامک جیسے سادہ، اکہری ڈرائنگ کے طریقے استعمال کر کے اپنی تصویر کو جدید حقیقت سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا تھا اور یہ کہتا ہوا نظر آتا تھا کہ جدید زمانے میں حقیقت ہی اتنی ہے کہ اسے کامک کے سپاٹ، دو سمتی، چپٹے اشخاص اور اشیا کے ذریعے ظاہر کر سکتے ہیں، اسی طرح اختر الایمان بھی ہمارے زمانے کی سطحی، نقلی متانت اور سچائی سے عاری زندگی کو بیان کرنے کے لیے ایسی زبان اور ایسا لہجہ اختیار کرتے ہیں جو آج کی زندگی کو ہمارے سامنے مجسم کر دیتا ہے۔اور یہ کام انفرادی تشبیہوں، استعاروں اور پیکروں سے زیادہ پوری نظم کے لہجے کے توسط سے عمل میں آتا ہے۔

مثال کے طور پر، اختر الایمان کی نظم ''خمیر'' میں کوئی ایسی ترکیب نہیں استعمال کی گئی جس سے ظاہر ہو سکے کہ شاعر/متکلم کو اس بات کی پریشانی یا فکر ہے کہ معاصر دنیا کے جھوٹ، ناہمواری، معاصر لوگوں کی نامعتبری، معاصر نظام حیات کے تضادات وغیرہ کے اظہار کے لیے پیکر، یا استعارہ یا علامت وضع ہو تو کیسے ہو اور کس طرح کی علامت یا استعارہ ہو؟ شاعر/متکلم بالکل غیر متفکر، بدن کو ڈھیلا چھوڑے ہوئے، آرام کرسی پر متمکن شخص معلوم ہوتا ہے۔یا پھر خارجی طور پر وہ روزمرہ زندگی جینے میں مشغول ہے لیکن داخلی طور پر دنیا، اور دنیا والوں کے تضادات اور اعمال و نتائج کے بارے میں ذہن کے خود کار عمل کے ذریعے محاسبے میں مشغول بھی ہے۔وہ کسی کو ملزم نہیں ٹھہراتا، کیوں کہ وہ خود بھی اس نظامِ حیات سے الگ نہیں ہے جو اس کی تنقیدی نظر کے نشانے پر ہے۔اس صورتِ حال، یا نظامِ حیات و کائنات کے اس رنگ ڈھنگ کے لیے وہ کسی کو بالخصوص ذمے دار ٹھہرانے، اور خود کو الگ کرنے کا ریاکارانہ عمل نہیں کرتا۔وہ دوسروں پر شک کرتا ہے تو خود کو بھی معرضِ سوال میں لاتا ہے۔یہ پوری نظم نقل ہونے کا تقاضا کرتی ہے:

خمیر

گلاب کیکر پہ کب اگے گا
کہ خار دونوں میں مشترک ہے

میں کس طرح سوچنے لگا ہوں
مجھے رفیقوں پہ کتنا شک ہے
یہ آدمیت عجیب شے ہے
سرشت میں کون سا نمک ہے
کہ آگ، پانی، ہوا، یہ مٹی
تو ہر بشر کا ہے تانا بانا
کہاں غلط ہو گیا مرکب
نہ ہم ہی سمجھے، نہ تم نے جانا
غریب کے ٹوٹے پھوٹے گھر میں
ہوا تولد تو شاہزادہ
بلند مسند کے گھر پیادہ
ولی کے گھر میں حرام زادہ

متکلم کا مسئلہ یہ ہے کہ انسان کے خمیر کے اجزا تو تمام انسانوں میں مشترک ہیں تو پھر تمام انسان ایک جیسے کیوں نہیں؟ اور پھر ایسا کیوں ہے کہ اچھے سے برا پیدا ہوتا ہے؟ یہ مسئلہ فلسفے میں بھی ہے اور تصوف میں بھی۔ مولانا روم نے مثنوی میں اس پر تفصیل سے کلام کیا ہے۔ ہمارے یہاں ''اولیا کے گھر شیطان'' مشہور کہاوت ہے جو انسانی زندگی اور سرشت کے تضاد اور تقدیرِ انسانی کے تضاد کو روشنی میں لاتی ہے۔ مولانا ے روم معاملے کو سلجھانے اور اس کی عقلی توجیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہماری کہاوت ایک نہ سمجھ میں آنے والے معاملے کو روزمرہ کی سطح پر لا کر قابلِ فہم نہیں تو قابلِ قبول بنانے کی کوشش کرتی ہے۔ اختر الایمان کی نظم نہ تو سمجھانے کی کوشش کرتی ہے اور نہ ہی اس تضاد کو قبول کرنے کی سفارش کرتی ہے:

کہاں غلط ہو گیا مرکب
نہ ہم ہی سمجھے نہ تم نے جانا

تخلیقی سطح پر اختر الایمان کا کمال یہ ہے کہ وہ تضاد کو اور وسیع کر دیتے ہیں۔ اولیا کے گھر پیدا ہونے والے شیطان کے لیے مصیبت یہ ہو سکتی ہے کہ وہ اپنا تشخص اس تقدس کے ماحول میں کس طرح برقرار رکھے۔ لیکن اگر غریب کے گھر میں رئیس صفت، یا رئیس کے گھر میں مزدور صفت بچہ پیدا ہو تو دونوں کے لیے یکساں اذیت و صعوبت ہے۔ بنیادی مسئلہ صرف جینیاتی

حادثے کا نہیں، بلکہ یہ ہے کہ جب دنیا میں اتنی بہت سی چیزیں اصلاً، اور آغاز ہی سے ایک دوسرے کی مخالف ہیں، اور یہ تخالف یا تباین انسانی صورتِ حال کا حصہ ہے، تو پھر انسان کے لیے راہ فلاح (یا فرار) کہاں ہے؟

گلاب کیکر پہ کب اُگے گا
کہ خار دونوں میں مشترک ہے

اب مسئلہ یہ ہو جاتا ہے کہ ''آدمیت'' کی کیا تعریف ہو؟ اور انسان کس چیز پر فخر و مباہات کرے جب وہ فضلِ ربانی یا Grace سے بھی محروم ہو چکا ہے؟ اگر ایسا نہ ہوتا تو ولی کے گھر میں حرام زادہ تولد نہ ہوتا۔ نظم لفظ ''حرام زادہ'' پر ختم ہوتی ہے۔ یہ لفظ بعض طبائع پر گراں گذر سکتا ہے۔ لیکن ذرا سا بھی غور کریں تو نظم کی روح اسی لفظ میں ہے۔ اس لفظ میں اصل کی کم اصلی، مزاج کا جہل اور کجی، اور خود اس اولاد کے ولد الحرام ہونے کا تصور، یہ سب باتیں یکجا ہیں۔

کھردرے پن کے ذریعے اختر الایمان صرف یہ فائدہ نہیں حاصل کرتے کہ وہ پڑھنے یا سننے والے کو متوجہ کر لیتے ہیں اور وہ چونک کر نظم پر از سرِ نو غور کرنے لگتا ہے۔ ان کا کھردرا پن (یا ''نفیس'' تحریر لکھنے سے ان کا انکار) دراصل دو اور باتوں کا اعلان کرتا ہے۔ اول تو یہ کہ نظم کو ''سجانے''، اس میں نام نہاد لطافت، ''شاعرانہ پن'' وغیرہ پیدا کرنے سے زیادہ ضروری یہ ہے کہ نظم اس صورتِ حال کا احاطہ کر سکے جس نے شاعر کو برانگیخت کیا ہے۔ نظم کے ذریعہ فوٹوگرافی ہرگز مطلوب نہیں، لیکن یہ ضرور مطلوب ہے کہ جس اخلاقی یا جذباتی صورتِ حال کا نظم میں بیان ہے، اس پر لفاظی کے پردے نہ ڈالے جائیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اختر الایمان ہمیں بتانا چاہتے ہیں کہ ''شاعرانہ/ غیر شاعرانہ'' وغیرہ اصطلاحیں بے معنی ہیں۔ اگر بعض اسلوب اس لیے ''شاعرانہ'' ٹھہرتے ہیں کہ وہ تجربے اور مشاہدے کے نوکیلے پن کو برداشت نہیں کر سکتے، یا اس کا تحمل نہیں کر سکتے، تو ایسے اسالیب کو، بلکہ ایسی شاعری کو ترک ہی کر دینا بہتر ہے۔ ہمارے یہاں شاعرانہ/ غیر شاعرانہ اسلوب اور طریقِ کار وغیرہ کی بحث اب زیادہ نہیں اٹھتی لیکن اختر الایمان کی نظمیں پھر بھی بعض اوقات اس قدر غیر متوقع طور پر گفتگو اور مکالمے کے قریب آ جاتی ہیں کہ پروفیسر قسم کے لوگ جو شاعری نہیں پڑھتے، صرف تنقید پڑھتے ہیں، چکر میں پڑ سکتے ہیں کہ شاعری اور نثر کو کس طرح الگ الگ کیا جائے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

کمبخت گھڑی نے جان لے لی
ٹک ٹک سے عذاب میں ہے جینا

جب دیکھو نظر کے سامنے ہے
احساس زیاں نے چین چھینا　　　　(''گھڑی'')
زمیں جو سب کا مامن ہے
یہ گویا ارضِ ناکس ہے
اسے قحبہ سمجھ کر لوگ استعمال کرتے ہیں
کوئی والی نہیں وارث نہیں اس کا
کوئی مجنوں نہیں عاشق نہیں اس کا　　　　(''ارضِ ناکس'')
سیاسی رہنما منبر پہ چڑھ کر
زبوں حالی کی مانگیں گے معافی
گلا پھاڑیں گے ہمدردی میں ان کی
کہیں گے ووٹ دو اللہ شافی　　　　(''توازن'')

اختر الایمان کہتے ہیں کہ ہمارے تصورِ شعر کو غزل نے خراب کیا ہے۔ ان کا خیال یہ ہے کہ ہماری ''شاعری کے ساتھ بڑی مشکل یہ پیش آئی ہے کہ وہ اب تک غزل کی فضا سے نہیں نکلی۔'' وہ تقاضا کرتے ہیں کہ ''کوئی صنفِ سخن ہو، اس میں وسعت کی گنجائش ہونی چاہیے اور زبان کا استعمال ایسا ہونا چاہیے کہ پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں اضافہ بھی ہو اور زبان اپنے وسیع تر معنوں میں استعمال ہو سکے۔'' اختر الایمان کی دوسری بات بالکل صحیح ہے لیکن اگر ہمارے یہاں آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو متحفظ محتاط اور ''شریفانہ'' زبان اور لہجے کو شاعری پر حاوی کرنا، یا حاوی رکھنا چاہتے ہیں، تو اس کا الزام غزل پر نہیں، بلکہ ''تغزل'' کے اس جھوٹے تصور پر جاتا ہے جو ہمارے یہاں مغربی (یا جدید کارانہ) تصورات کے زیرِ اثر بیسویں صدی کے شروع میں رائج ہوا تھا۔ وہ زمانہ ایسا تھا کہ چہل، ٹھٹھول، ہنسی تو دور رہی، خود کلامی اور ڈرامائی انداز کو بھی ''تغزل'' کے باہر قرار دیا جانے لگا تھا۔ ایک طرف تو یہ تھا کہ:

شعر در اصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

اور دوسری طرف یہ تھا کہ داغ کے حسبِ ذیل شعر کے ظریفانہ انداز کو ''سفیہانہ'' کہہ کر غزل کے باہر بتایا جا رہا تھا:

میت پہ میری آ کے دل ان کا دہل گیا

تعظیم کو جو لاش مری اٹھ کھڑی ہوئی

''تغزل'' کی اصطلاح ہم لوگوں نے انگریزی کی دیکھا دیکھی وضع کی۔ وہاں اگر کبھی Lyric اور Lyricism کی قدر دریافت ہوئی تھی تو ہم لوگوں نے جواب کے طور پر اپنے یہاں ''غزل'' کو Lyric کا مرادف قرار دے لیا اور Lyricism کے لیے ''تغزل'' کی اصطلاح گھڑ لی اور چوں کہ ہمارا خیال تھا کہ Lyric میں ہر چیز بڑی میٹھی، شائستہ اور ''دلی جذبات'' کے اظہار پر مبنی ہوتی ہے، لہٰذا Lyricism یا ''تغزل'' میں بھی یہی کیفیت ہونی چاہیے۔

کم لوگوں کو اس بات کا احساس ہے کہ ''تغزل'' کی اصطلاح ہمارے کلاسیکی تذکروں میں موجود نہیں۔ کیا اردو، کیا فارسی، غزل کی تمام روایت ''تغزل'' سے بے خبر ہے۔ اور آج مغرب میں بھی یہ حال ہے کہ Lyric کا لفظ صرف فلمی گانوں کے لیے استعمال ہوتا ہے اور اب کوئی مغربی نقاد کسی شاعر کے یہاں Lyricism نہیں ڈھونڈتا۔ لیکن ہمارے نظریہ ساز صاحبان اب بھی Lyricism اور ''تغزل'' کا اکتارا بجائے جا رہے ہیں۔ شاعری کی زبان (یا خود زبان) کی اس غلط تفریق کا نتیجہ یہ نکلا کہ اختر الایمان اور راشد جیسے سنجیدہ شعرا کو غزل سے شکایت پیدا ہوئی۔ اور وہ چیزیں بھی جو پرانی شاعری میں عام ہیں، ہمارے لئے ممنوعہ، بلکہ معتوب ٹھہرادی گئیں۔ اور جو چیزیں بالکل سامنے کی تھیں، انھیں ترک کر دیا گیا۔ اس طرح شاعری کسی زندہ اور توانا حقیقت کے بجائے محض ممنوعات کی فہرست بن گئی۔ وہ لفظیات جسے اختر الایمان نے 'کنوار پن کی خوشبو' کا حامل ٹھہرایا ہے اور جسے جے. ایم. سنگ (J.M.Synge) نے بہت پہلے ''عام بول چال کی خوشبو اور اس کا آہنگ'' بتایا تھا، ہماری شاعری سے غائب ہونے لگی۔ فیض کی شاعری کی مقبولیت نے ہمارے یہاں شاعری کو صرف سجے سجائے، چمکتے ہوئے شیشہ آلات اور فرش فروش سے آراستہ دیوان خانے کی چیز بنا ڈالا۔ ہر وہ فقرہ، ہر وہ پیکر، ہر وہ استعارہ، جو 'طبائع نازک' پر گراں گذرے، فیض کے یہاں مفقود ہے۔

ایسے ''محفوظ'' لہجے پر پالے پوسے ہوئے ادبی معاشرے کو میرا جی کی شدید درون بینی، پیکروں سے متمول ان کی زبان، حواسِ خمسہ کی دولت سے مالا مال شاعری، اور راشد کی بین الاقوامی فضا، ان کی فارسی آمیز زبان، ان کے بے دھڑک موضوعات، بھلا کہاں اچھے لگ سکتے تھے؟ اختر الایمان کا تو معاملہ اور بھی مختلف ہے، کہ وہ بہ ظاہر ''فن کارانہ توانگری'' سے عاری ہیں۔ ان کے یہاں جگمگاتے ہوئے الفاظ، فارسی ترکیبیں، چونکا دینے والے استعارے نہیں۔ لیکن ان کی بہ ظاہر بے رنگی ہی ان کی رنگا رنگی ہے۔ جیسا کہ میں نے شروع میں کہا، اختر الایمان

کواس بات کا دکھ رہا ہے کہ ان کو سمجھنے والے بہت کم ہیں۔اور اسی دکھ نے انھیں غزل کی روایت اور لفظیات کا شاکی بنا دیا ہے۔لیکن قصور غزل کی روایت اور لفظیات کا نہیں، ہماری ادبی تہذیب کا ہے جس نے غلط بنیادوں پر شاعری کی زبان کا ڈھانچا تعمیر کرنے کی کوشش کی۔ مجید امجد اور اختر الایمان ان توقعات کو پورے نہیں کرتے جنھیں ''تغزل'' کی توقعات کہا جانا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ میراجی کو تو خیر جنسی الجھنوں کا مریض کہہ کر ٹال دیا گیا، لیکن مجید امجد اور اختر الایمان جیسے شعرا نظر انداز کیے گئے اور انھیں اپنے قاری کے لیے جدید نسل کا انتظار کرنا پڑا۔ راشد تو پھر بھی اچھے رہے کہ مجتبیٰ حسین کے اس الزام کے باوجود کہ ان کے یہاں ''ناسخیت'' ہے (گویا ناسخیت کوئی خراب بات ہے)، راشد کو فارسیت سے شغف اور ان کی نظم کے بالکل نمایاں مفکرانہ رنگ نے بالکل مسترد ہو جانے سے بچائے رکھا۔

انجمن ترقی اردو نے 1943 میں ''انتخاب جدید'' کے نام سے جدید شاعری کا ایک انتخاب شائع کیا تھا۔آل احمد سرور اور عزیز احمد اس کے مرتب تھے۔اس کے دیباچے میں عزیز احمد نے لکھا:

> ''اس مجموعے کا معیار میں نے یہی قرار دیا کہ صرف ایسی نظمیں شامل کی جائیں جو کسی طرح بیسویں صدی کے خیالات کا مظہر ہوں (یا ان کا ردعمل پیش کریں) اور نظموں کا معیار یہ ہو کہ اگر کسی غیر زبان میں ترجمہ کی جائیں تب بھی زبان سے قطع نظر ایک خاص چیز ہوں''۔

مندرجۂ بالا دعووں میں پہلا تو غیر ادبی ہے، اور دوسرے کے پیچھے یہ خواہش (بلکہ تمنا) کارفرما ہے کہ جدید اردو ادب اور سب کچھ تو ہو لیکن اردو ادب نہ رہے۔ان باتوں پر بحث اور کسی وقت کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔اس وقت یہ کہنا مقصود ہے کہ اس مجموعے میں ساغر نظامی، اثر صہبائی اور اصغر گونڈوی تو ہیں، میراجی، اختر الایمان اور مجید امجد نہیں ہیں۔آج کا قاری اس بات کو ہرگز قبول نہ کرے گا کہ ساغر نظامی، اصغر گونڈوی اور اثر صہبائی کے یہاں تو بیسویں صدی کے خیالات (یا ان کا ردعمل) موجود ہے اور اختر الایمان، میراجی اور مجید امجد اس صفت (اگر یہ کوئی صفت ہے) سے محروم ہیں۔ظاہر ہے کہ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ آل احمد سرور اور عزیز احمد جیسے قاری شعر فہم نہیں تھے۔اس کے باوجود اگر انھوں نے اختر الایمان، میراجی اور مجید امجد کو نظر انداز کیا تو اس کی یہی وجہ تھی کہ ان کی شاعری اپنے وقت سے آگے کی چیز تھی۔

ایسا نہیں کہ اختر الایمان کا ڈرامائی اور بے تکلف گفتگو کے آہنگ پر مبنی لہجہ شروع کی نظموں

میں بھی اتنا ہی واضح تھا جتنا آج ہے۔حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا پر حالی اور آزاد کی بنائی ہوئی شعریات کا کچھ اثر (زبان کی حد تک) تو تھا ہی، اور یہی وجہ ہے کہ میرا جی حلقۂ ارباب ذوق سے ایک حد تک الگ دکھائی دیتے ہیں، کیوں کہ وہ اس زبان کو مکمل طور پر مسترد کرتے تھے جس کی بنیاد حالی اور آزاد وغیرہ کی ''نیچرل شاعری'' نے ڈالی تھی۔لیکن اختر الایمان کے یہاں شروع شروع میں کچھ متانت، احتیاط، یا ''شائستگی'' کے انداز تھے۔فرق صرف یہ ضرور ہے کہ جہاں حلقے کے شعرا (یا کم از کم میرا جی) نظم کے متکلم اور شاعر کو ایک قرار دیتے تھے اور ہر نظم کو لا محالہ شاعر کے ذاتی تجربات کا اظہار سمجھ کر پڑھتے تھے (اس کی تفصیل میرا جی کی بے مثال کتاب ''اس نظم میں'' میں دیکھی جا سکتی ہے)، اختر الایمان کے کلام میں شروع ہی سے اپنے موضوع سے تھوڑی بہت دوری، یا ڈرامائی فاصلہ نظر آتا ہے۔مثلاً 'گرداب' (1943) کی ایک نظم ''محرومی'' اور ''تاریک سیارہ'' (1952) کی ایک نظم ''محبت'' کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

تو بھی تقدیر نہیں درد بھی پائندہ نہیں
تجھ سے وابستہ وہ اک عہد وہ پیمانِ وفا
رات کے آخری آنسو کی طرح ڈوب گیا
خواب انگیز نگاہیں وہ لب درد فریب
ایک افسانہ ہے جو کچھ یاد رہا کچھ نہ رہا

(''محرومی'')

صرف تبدیل ہوتی ہوئی روشنی کی جھلک زندہ ہے
صرف حسنِ ازل اور حسنِ ابد کی مہک زندہ ہے
صرف اس طائرِ خوش نوا کی لہک زندہ ہے
ایک دن آئے گا تو بھی مر جائے گی میں بھی مر جاؤں گا

(''محبت'')

دوسری نظم میں موضوع سے شاعر کا ڈرامائی فاصلہ زیادہ نمایاں ہے۔یہاں نہ تو متکلم اور شاعر کو متحد قرار دینا ضروری ہے اور نہ مخاطب کو شاعر/متکلم کی محبوبہ سمجھنا ضروری ہے۔''محرومی'' میں پہلا مصرع نظم کو ذاتی واردات سے الگ نکال لے جاتا ہے۔دونوں نظموں میں لاشخصیت (یعنی اپنی شخصیت سے الگ کھڑے ہو کر معاملے کو سمجھنے کی کوشش) نظر آتی ہے۔اس کے باوجود، ان نظموں پر حلقۂ اربابِ ذوق کا اثر صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ابھی ان نظموں کے

اسلوب میں وہ ٹھن ٹھناہٹ نہیں ہے جو جلی، تپائی ہوئی، سیاہی مائل سخت اینٹ میں ہوتی ہے۔ ان نظموں میں وہی گلابی سرخی ہے جو نیم پختہ اینٹ میں ہوتی ہے۔ یہ نظمیں اس طرح کی چوٹ یا shock نہیں پہنچاتیں جو مثلاً بعد کی نظموں 'خمیر'، 'کارنامہ'، 'مفاہمت'، 'لوگو، اے لوگو' وغیرہ کا خاصہ ہے۔ تقابل کے لیے یوسف ظفر کی مشہور نظم ''وادیِ نیل'' کا اقتباس ملاحظہ ہو:

کہ میں ہوں وہ موت کا مسافر
ترے شبستاں کے چور دروازے سے گذر کر
جو اپنی منزل پہ آ گیا ہے
وہ لوگ جو رو رہے ہیں مجھ کو
کہ میں نے خود موت کو پکارا ہے تیری خاطر
وہ لوگ کیا جانیں زندگی کو
انھیں خبر کیا کہ موت ہر لحظہ ان کی ہستی کو کھا رہی ہے
انھیں خبر کیا کہ زندگی کیا ہے... میں سمجھتا ہوں زندگی کو
کہ آج کی شب یہ زندگی میری زندگی ہے
یہ زندگی ہے مری جسے میں نے آج کی شب
ترے مسرت کدے میں لا کر
ابد سے ہم دوش کر دیا ہے
اجل کو خاموش کر دیا ہے

اس بات سے فی الحال قطع نظر کرتے ہیں کہ یوسف ظفر کے یہاں غیر ضروری الفاظ کی کثرت ہے، اور الفاظ کی غیر ضروری تکرار بھی ہے لیکن نظم کا متکلم بہت سے بہت کوئی روایتی قسم کا ''رومانی'' ہیرو معلوم ہوتا ہے۔ وہ تجربہ کار اور تفکر انگیز نہیں، بلکہ سیدھا سادہ بھولا بھالا نوجوان ہے جو فریب خوردہ ہے اور اسی فریب کو وہ معرفت سمجھتا ہے۔ یہ نظم فوری طور پر اختر الایمان کی نظم ''محبت'' سے موازنے کا تقاضا کرتی ہے۔ ''محبت'' اختر الایمان کی اچھی نظموں میں ہے، لیکن بہترین نظموں میں نہیں۔ اس کے باوجود ہم فوراً دیکھ سکتے ہیں کہ ''محبت'' کا انداز زیادہ پر اعتماد ہے اور روایتی ''رومانیت'' سے دور ہے۔ اس کا متکلم زیادہ با تمکین، زیادہ تجربہ کار ہے۔ انسان کی تقدیر یہی ہے کہ اسے اور تمام انسانی اشیا کو موت کے گھاٹ اترنا ہے۔ اس انجام پر ''محبت'' کے متکلم کو خوف و ہراس کچھ نہیں۔ یوسف ظفر کی نظم کا متکلم بلند بانگ دعووں اور ظاہری

جوش وخروش کے باوجود کوئی نابالغ (یعنی ذہنی طور پر نابالغ) شخص ہے۔اختر الایمان کی نظم کا متکلم موت کو انگیز کرنے کی سکت رکھتا ہے۔یوسف ظفر کی نظم کا متکلم جس شے کے لافانی ہونے کا دعویٰ کرتا ہے (زندگی جو ابد سے ہم دوش ہے اور جس نے اجل کو خاموش کر دیا ہے) وہ اس قدر غیر قطعی اور موہوم ہے کہ ہم صاف دیکھ سکتے ہیں کہ وہ محض خیالی، اور فرضی تسکین کا دھوکا ہے۔ اختر الایمان کے متکلم کی آواز میں وزن اور وقار ہے، وہ کسی رومانی فریب کا شکار نہیں ہے۔ان کا متکلم ''حسنِ ازل اور اور حسنِ ابد'' یعنی شاعر کی نظم، یا مغنی کے نغمے وغیرہ کے بارے میں دعویٰ کرتا ہے کہ وہ ہمیشہ رہیں گے، لیکن یہ صاف ظاہر ہے کہ ان کی زندگی بے مصرف ہے، کیوں کہ خود متکلم اور اس کی معشوقہ دونوں ہی موت کی آغوش میں جانے ہی کے لیے بنائے گئے ہیں۔ پھر ان کی شاعری اور نغمہ کس کام کا؟ رہا ''حسنِ ازل اور اور حسنِ ابد''، تو اس کی مہک کا ذکر عجز نظم نہیں ہے تو وہ محض لفاظی ہے، اس سے کسی کو یوں بھی کچھ ملنا نہیں، کہ خوشبو نہ دکھائی دیتی ہے اور نہ ٹھہرتی ہے۔اور ''حسنِ ازل اور حسنِ ابد'' تو یوں ہی تجریدی اور موہوم چیز ہیں۔ان سے کسی کا پیٹ نہیں بھرتا۔

اختر الایمان جس لہجے کے لیے بجا طور پر مشہور ہیں، وہ کسی پختہ کار اور غیر جذباتی متکلم کا لہجہ ہے جس میں تشکیک کی کارفرمائی اکثر ہے، لیکن جو ''اعلیٰ اردو'' کی فارسی آمیز چمک دمک سے عاری ہے۔ڈرامائی، طنزیہ، لیکن خود ترحمی اور چھچھورے پن سے بالکل خالی یہ لہجہ صرف اس معنی میں ڈرامائی نہیں ہے کہ اختر الایمان کی اکثر نظمیں ڈرامے کے مکالمے کی طرح بولی جا سکتی ہیں۔یہ بات تو ہے ہی، لیکن اتنی ہی اہم بات یہ ہے کہ اختر الایمان کا متکلم کوئی ایک شخص نہیں معلوم ہوتا، اور وہ متکلم خود شاعر اختر الایمان بھی نہیں۔شاعر اختر الایمان تو شاید ہی کسی نظم میں، حتیٰ کہ ان کی بظاہر اپنی سوانح سے متاثر نظم ''ایک لڑکا'' میں بھی ہمارے سامنے نہیں آتا۔اس معاملے میں وہ راشد سے مختلف ہیں، کیونکہ راشد اپنی اکثر نظموں میں پر جوش، معاملے (یا موضوع) سے پوری طرح دست و گریباں، اور ذاتی احساس کی گرمی سے دمکتے ہوئے، اور کسی شعلے کی طرح برافروختہ، یا کسی شمشیر برہنہ کی طرح سب کو چکا چوند کرتے نظر آتے ہیں۔راشد صاحب نے بار بار اس خیال کی تردید کی ہے کہ ان کی نظمیں ان کی ''سوانح حیات'' نہیں ہیں۔اور یہ بات بالکل درست ہے، لیکن یہ بات پھر بھی ہے کہ وہ اپنی نظم کے موضوع، یا اپنے تجربے اور خیال سے پوری طرح گتھے ہوئے نظر آتے ہیں۔اگر انگریزی لفظ لکھا جائے تو راشد صاحب کے رویئے کو اپنی نظم کے ساتھ Fully engaged کہا جائے گا۔

اختر الایمان کا لہجہ کہیں کہیں راشد سے ملتا ہوا دکھائی دیتا ہے (خاص کر شروع کی نظموں میں، جیسا کہ ''قلوبطرہ'' سے ظاہر ہے)۔اور ان کی موجودہ نظموں میں راشد کے رویّے کی جھلک کہیں کہیں نظر آجاتی ہے: وہی معاصر دنیا کا شدید احساس، اور اس احساس کو بیان کرنے کی سعی میں ہلکے یا گہرے طنز آمیزش، کلام میں وہی زور اور عدم انفعالیت، جو راشد کا بھی خاصہ ہیں لیکن اختر الایمان کا لہجہ سپاٹ، بہ ظاہر کسی جذبے سے عاری، اور ''غیر نفیس'' ہے۔ان کے یہاں راشد کی طرح کی تزئینی کیفیت نہیں ہے۔راشد کے خال خال استثنا کے علاوہ ان کے اسلوب کی مثال نہیں لائی جاسکتی۔ وہ کسی مکتب، یا کسی شاعر کے پیرو نہیں ہیں اور وہ خود کسی مکتب کے بانی بھی نہیں ہیں۔ان کا اسلوب ایسا ہے جس کی نقل نہیں ہوسکتی۔(ممکن ہے اس میں ان کے لہجے کی ڈرامائیت کو بھی قابل لحاظ دخل ہو۔) ویسے، عام شعرا تو ان کی تکلف اور فارسیت سے عاری لفظیات ہی سے بدک جائیں گے اور جو ذرا زیادہ باہمت ہیں، وہ بھی ان کے خشک اور کھردرے لہجے سے گھبرا اٹھیں گے۔

آج (یعنی 1994 میں، جب اس مضمون کے کئی حصے لکھے گئے تھے) اختر الایمان ہمارے سب سے بڑے، سب سے زیادہ بامرتبہ شاعر ہیں۔اور یہ بات توجہ کے قابل ہے کہ ان کے معاصر دو بڑے شعرا میں فیض اور سردار جعفری میں رومانیت پوری طرح جاری و ساری تھی۔رومانیت سے میری مراد محض عشقیہ مضامین سے دلچسپی نہیں، بلکہ کسی آدرش پر اعتقاد ہے، اور ایسا اعتقاد جو شاعر کو کسی اور نقطۂ نظر، کسی اور امکان، کی طرف دیکھنے کی اجازت نہیں دیتا۔ مجید امجد اور میرا جی بھی رومانی نہیں ہیں، کیونکہ وہ کسی آدرش کی (اندھے یا اندھادھند) پابندی نہیں کرتے۔شروع کی چند نظموں کے سوا راشد کے یہاں بھی عشقیہ (یا جنسی) نظمیں خال ہی خال ہیں۔اختر الایمان نے شروع شروع میں کچھ عشقیہ نظمیں کہیں لیکن وہ بہت جلد اس انداز سے اکتا گئے۔ ہمارے زمانے کے بڑے شعرا نے عشقیہ نظمیں بہت کم کہی ہیں لیکن کسی نے بھی وہ تکلف سے عاری اور گفتگو کے لہجے کے قریب انداز نہیں اختیار کیا جو اختر الایمان کا خاص نشان ٹھہرا ہے۔کسی کے بس میں زبان اس طرح اور اس حد تک ہے ہی نہیں کہ وہ اختر الایمان کا حریف ہوسکے۔

اختر الایمان کے یہاں شگفتگی، یا زندگی سے لطف اندوزی کے احساس کا فقدان ہے۔ اس کے بجائے ان کے یہاں فریب شکستگی، معاصر انسان سے مایوسی، خود غرضی اور جارحیت اور تشدد سے معاصر انسان کے لگاؤ کے خلاف رنج اور برہمی نمایاں ہیں۔ یہ برہمی کبھی شدت

اختیار کر کے نفرت کے درجے کو پہنچ جاتی ہے۔ لیکن یہ نفرت کسی حکیم اخلاقیات، کسی واعظ، یا کسی ناصح کی نہیں۔ اکثر تو خود شاعر (اور نظم کا متکلم تو یقیناً) ہی اس کا ہدف معلوم ہوتا ہے۔ یہ متکلم ایسا شخص ہے جس نے کبھی دنیا میں امن، عافیت، محبت اور یگانگت کی امید کی تھی۔ یہ امید پہلے آرزو میں بدلی اور پھر شکست آرزو کی تلخی میں بدل گئی۔ اختر الایمان نے وقت کو سب سے بڑے مجرم کی شکل میں دیکھنا چاہا، کہ شاید اس طرح معاصر انسان اس فرد جرم سے بچ سکے جو تاریخ بے شک اس پر عائد کرے گی۔ لیکن یہ آخری امید بھی جاتی رہی اور اختر الایمان کی حالیہ شاعری میں خود انسان کے مجرم ہونے کا احساس بہت شدید ہو گیا ہے۔ گذشتہ تیس برس میں اختر الایمان کی شاعری (اور شاید شخصیت بھی) خیالی آدرشوں کی امید افزائیوں سے بہت جلد گذر کر انسانی وجود کی بے رنگی اور زندگی میں کم کوش احتیاط پر رنج کے اظہار کی راہوں سے ہوتی ہوئی کرب ناک تلخی اور مستقبل سے مایوسی کی منزل تک پہنچی ہے (اگر اسے منزل کہا جا سکے۔) ان کی شاعری کا یہ سفر ہمارے زمانے کی تاریخ پر ایک دردناک حاشیہ ہے۔ اب انھیں عارضی مسرت بخشنے والی چیزیں بھی اپنے گرد و پیش میں بہت کم نظر آتی ہیں۔

اقبال نے اس صدی کے شروع میں شاعری شروع کی تھی۔ ان کے کم و بیش ساتھ ساتھ منظرِ عام پر آنے والے شعرا میں کم ہی ایسے ہیں جن کا نام لوگوں کو خالص ادبی وجوہ کی بنا پر یاد رہا ہے۔ حسرت موہانی، یگانہ، عزیز لکھنوی، سرور جہان آبادی، فانی، چکبست، سیماب اکبر آبادی۔ یہ فہرست اس سے آگے بمشکل ہی بڑھ سکے گی۔ اور صاف نظر آتا ہے کہ اقبال ان سب سے میلوں بلند تر ہیں، بلکہ اقبال کے ساتھ ان کا کوئی بامعنی موازنہ بھی نہیں ہو سکتا۔ اقبال اس معنی میں خوش نصیب تھے کہ ان کے معاصروں میں دور دور تک بھی کوئی ان کے مقابل آنے کی اہلیت نہ رکھتا تھا۔ ان کے برخلاف، اختر الایمان کی نسل کو اقبال کے بعد آنے والی تمام نسلوں میں سب سے زیادہ توانا، باصلاحیت اور کامیاب نسل کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ فیض، میرا جی، راشد، سردار جعفری، مجید امجد، اختر الایمان، یہ سب 1910 سے لے کر 1915 کے درمیان پیدا ہوئے۔ ان کا آپسی تعلق اور تقابل اور تناسب ایسا تھا کہ یہ سب ہی صلاحیت اور لیاقت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بہت قریب تھے۔ جہاں اقبال کے سامنے کوئی مدِ مقابل نہ تھا، وہاں 1910 سے 1915 کے درمیان صرف پانچ برسوں کی مدت میں متولد یہ شعرا ہر اعتبار سے ایک دوسرے کے مقابل آ سکتے تھے۔ اختر الایمان کی نسل کو اپنی شناخت بنانے اور اپنی حیثیت کو قائم کرنے سے اقبال سے بہت زیادہ مشکل پیش آئی۔ اس پر طرہ یہ کہ اختر الایمان کا سفر (شاید مجید امجد کو چھوڑ

کر) بقیہ معاصروں میں سب سے زیادہ تنہا تھا اور با اثر، فیشن ایبل حلقوں سے دور تھا۔ اختر الایمان نے بدلتے ہوئے فیشنوں کا بھی کوئی لحاظ نہ کیا۔ ترقی پسندوں نے غزل سے اصولی اختلاف کیا تھا، لیکن پھر کسی اصولی مفاہمت یا نظری دلیل کے بغیر انھوں نے غزل کو اختیار بھی کر لیا۔ اختر الایمان نے جو نظم کو اپنا شعار بنایا تو آخر تک وہ اسی پر قائم رہے۔

جس زمانے میں ترقی پسندی کا ہجوم اور ''عوامی شاعری'' کا غلغلہ خراب شاعری کو کاندھوں پر اٹھائے اٹھائے گھوم رہا تھا، اختر الایمان نے کنجِ خمول سے قدم باہر نہ نکالا۔ جب جدیدیت کا دور دورہ ہوا اور جدید شعرا نے اختر الایمان کو اپنا بزرگ، پیش رو اور اہم استاد کہا اور ان کے بارے میں تحریر و تقریر کا سلسلہ شروع ہوا، تو بھی اختر الایمان نے قبولیت عام کے شوق میں آ کر اپنا رنگ نہ بدلا اور نہ ہی محفلوں اور سیمیناروں میں اپنا رنگ چوکھا کرنے کی کوشش کی اور نہ ہی انھوں نے اپنی نظم گوئی کی رفتار کچھ تیز کی۔ شہرت کی خاطر ہر طرح کے ہتھکنڈے اختیار کرنے والوں کے اس دور میں کسی شاعر کا صرف شاعری کے بوتے پر پچاس پچپن برس تک گرم رہنا اور آخر کار خود کو منوالینا اس کے برحق ہونے کی دلیل ہے۔

اختر الایمان نے ایک غیر مطبوعہ نظم چار مسودوں کی شکل میں چھوڑی ممکن ہے وہ ابھی اس پر مزید محنت کرتے۔ یہ چاروں مسودے ''کلیات اختر الایمان'' مرتبہ سلطانہ ایمان اور بیدار بخت (دہلی، 2000) شامل کیے گئے ہیں۔ میں انھیں وہاں سے نقل کرتا ہوں، کچھ تو یہ دکھانے کے لیے کہ اختر الایمان اپنی نظموں پر کس قدر محنت کرتے تھے، اور کچھ یہ ظاہر کرنے کے لیے کہ اس نظم کے آخری مسودے کو اختر الایمان کا آخری بیان قرار دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

ایک نظم

(پہلا مسودہ)

میں صدق دل سے تیری ذات کے ہونے کا قائل ہوں
مرا ایمان ہے تیرے فرشتوں پر، رسولوں پر
کتابوں پر جو وقفے وقفے سے آتی رہیں ان پر

ایک نظم

(دوسرا مسودہ)

میں صدق دل سے تیری ذات کے ہونے کا قائل ہوں

مرا ایمان ہے تیرے فرشتوں پر، رسولوں پر
کتابوں پر، ہدایت کے لیے بھیجی ہیں جو تو نے
جزاے خیر و شر پر، حشر پر، جس دن اٹھوں گا میں
رداے خاک اوڑھے اس زمیں کی آخری تہ سے
یہ زیرِ ناف گھونسہ مارنے کی کیا ضرورت تھی
یہ شیطاں کیوں کھڑا ہے راہ روکے، تخلیق کے دن سے

بلا عنوان

(تیسرا مسودہ)

میں تیری ذات کے ہونے کا قائل ہوں
مرا ایمان ہے تیرے فرشتوں پر
رسولوں پر ہدایت کے لیے بھیجے ہیں جو تو نے
میں صدق دل سے تیری ذات کے ہونے کا قائل ہوں
تری اقلیم کے سارے اصولوں پر
کتابوں پر ہدایت کے لیے بھیجی ہیں جو تو نے
جزاے خیر و شر پر، حشر پر، جس دن میں اٹھوں گا
رداے خاک اوڑھے اس زمیں کی آخری تہ سے

حمد

(چوتھا مسودہ)

میں صدق دل سے تیری ذات کے ہونے کا قائل ہوں
مرا ایمان ہے تیرے فرشتوں پر، رسولوں پر
تری اقلیم کے سارے اصولوں پر
ہوا میں گیت گاتے خوش نما رنگیں پرندوں پر
بھنور کی بات سن کر کھلکھلاتے ہنستے پھولوں پر
نگارِ صبح کی رعنائی، بادِ مشکبو کی انجمن سازی
زمیں کی وسعتوں میں رقص کرتے ان بگولوں کی
دلاتے یاد ویرانوں میں ان سرکش جوانوں کی

جو جہد للبقا کے ہر سمند باد پا کی باگ موڑیں گے
جزائے خیر وحشر پر، حشر پر، جس دن میں اٹھوں گا
ردائے خاک اوڑھے اس زمیں کی آخری تہ سے
یہ زیرِ ناف گھونسہ مارنے کی کیا ضرورت تھی
کھڑا ہے راستہ روکے ہوئے شیطان کیوں تخلیق کے دن سے

30 مارچ 1994

نوٹ: اوقاف بعینہٖ وہی ہیں جو ''کلیات'' میں ہیں، اور اغلب ہے کہ وہ اختر الایمان ہی کے اختیار کردہ ہوں گے۔

ظاہر ہے کہ نظم ابھی مکمل نہیں ہے۔ اس کی آخری شکل کے بارے میں قیاس لگانا غیر ضروری ہے اور اسی وجہ سے اس نظم کا تجزیہ بھی غیر ضروری ہے۔ یہ بات، کہ اختر الایمان اپنی شاعری پر کس قدر محنت کرتے تھے، میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں۔ اور یہ بات بھی میں نے پہلے ہی آپ کے گوش گذار کردی ہے کہ اس نظم کو اختر الایمان کا آخری بیان کہا جا سکتا ہے، لیکن بیان بہر حال نامکمل ہے۔ میر سے لے کر اقبال اور اختر الایمان اور راشد تک سب کو خدا سے شکوہ رہا ہے لیکن ہر ایک کا شکوہ اپنے طرز کا تھا، کسی کو کسی سے مطابقت نہیں۔ مجھے تو میر کا شکوہ سب سے بھرپور، سب سے زیادہ معنی خیز، اور شعری اعتبار سے سب سے زیادہ مکمل لگتا ہے، شاید اس وجہ سے دو مصرعوں میں بہت لمبی بات کہہ دینے کا ہنر میر سے بہتر ہم میں سے کسی کو نہ آیا۔ علامہ شبلی نے فارسی کے ہندوستانی تازہ گو شعرا کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی خصوصیت تھی کہ وہ بہت لمبی چوڑی بات کو لپیٹ کر دو مصرعوں میں بیان کر دیتے تھے۔ میر بھی سبک ہندی کے شاعر ہیں، لیکن ان کی صفت یہ بھی ہے کہ فارسی کے تازہ گو شعرا (اور اردو میں غالب) جب بات کہتے تھے تو ذہن فوراً متوجہ ہو جاتا تھا کہ بھلا کیا حیرت انگیز، یا خیال انگیز بات کہی! میر کا انداز بہت فریب کارانہ ہے۔ وہ بہ ظاہر سرسری کہہ کر نکل جاتے ہیں اور سننے والے یا پڑھنے کو خیال بھی نہیں آتا کہ کیسی گہری بات کہہ دی گئی ہے۔ میؔر کا شعر ہے، دیوان اول:

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں   کہ بزمِ عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

اختر الایمان شاید خدا کو نہیں، شیطان کو برہم کن محفلِ حیات بتانا چاہتے ہیں، لیکن شیطان بہر حال بندۂ خدا ہے، اور تمام بندہ ہائے خدا ساری برائی اور ساری خباثت کا منبع ہیں۔ اختر الایمان کے لہجے میں کوئی شکایت، کوئی برہمی نہیں، لیکن کوئی فلسفیانہ موشگافی بھی نہیں۔ حیات

اور کائنات کا معما کسی کی عقل سے حل نہیں ہو سکا ع:

کہ کس نکشود و نکشاید بحکمت این معمارا

لیکن جو اقبال نے کہا تھا، وہ بھی اختر الایمان کو منظور نہ تھا:

نے مہرہ باقی نے مہرہ بازی

جیتا ہے رومی ہارا ہے رازی

آخری زمانے کی ایک نظم میں اختر الایمان زندگی، اور نہ صرف زندگی بلکہ اس سارے ہنگامۂ ہاے وہو سے بیزار، یا آزردہ نظر آتے ہیں۔ ملک قمی کا شعر ہے:

باکم از آشوب محشر نیست می ترسم کہ باز

ہم چو شمع کشتہ باید زندگی از سر گذشت

اس کو میر، اور شیخ مبارک آبرو نے بھی کہا ہے:

زندگانی تو ہر طرح کاٹی

مر کے پھر جیونا قیامت ہے

میر نے اس سے بڑھ کر کہا ہے (دیوان اول):

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر

ہم کو جیا بار دگر چاہیے

ان تینوں شعرا کے یہاں زندگی از سرِ نو کرنے سے انکار اس وجہ سے ہے کہ ایک زندگی ہی کون بڑی کامیاب اور پر تعیش تھی کہ دوسری کو قبول کیا جائے؟ میر نے البتہ زندگی ہی کی حقیقت کو نا قابل قبول ٹھہرایا ہے۔ اب اختر الایمان کی نظم ملاحظہ ہو:

ماضی استمراری

ہم جہانگیر، جہاندار تھے کب
خسرو عصر، بڑے اہل سبب
آسماں اوڑھا، زمیں کا بستر
پھیلا رہنے دیا اوروں کے لیے
سانس تو لیتے رہے، یاد نہیں کیسے جیے
دیکھنا اب جو مری خاک پلٹ کر آئے
اور کسی طرح مرے جینے کا سامان بنے

جس طرح پہلے کیا، ویسے ہی کرنا لوگو
اپنے دروازے کبھی کھولنا مت میرے لیے

نظم کا ابہام ہمیں کچھ تشویش میں مبتلا کرتا ہے۔ متکلم شروع میں تو یہ کہتا ہے کہ میں نے زندگی میں کچھ حاصل نہ کیا۔ وہ خسر وعصر اور اہل سبب میں نہ تھا، لیکن وہ جی تو گیا۔ زمین کے ذخائر اور وسائل اس نے اوروں کے لیے چھوڑے، لیکن وہ آسمان تو اوڑھتا رہا (یعنی کسی عارفانہ نہج سے زندگی گذارتا رہا)۔ پانچویں مصرعے میں کوئی اور بات نظر آتی ہے۔ شاید یہاں سے دوسرا متکلم نظم میں داخل ہوتا ہے۔ اور یہ متکلم پہلے والے سے کچھ مختلف زندگی گذارتا رہا ہے۔ اسے یاد بھی نہیں کہ زندگی کیسے اور کیسی گذری۔ اور یہی متکلم وہ ہے جسے واپسی کا خدشہ بھی ہے۔ پہلی بار وہ کسی نہ کسی طرح جی گیا تھا، حالاں کہ دنیا کے دروازے اس پر کھولے نہیں گئے تھے (جیسے کہ فرانز فانن Franz Fanon کے وہ لوگ جنھیں وہ: The wrteched of the earth کہتا ہے۔) مگر پھر بھی اسے واپسی کا خوف ہے اور اچانک ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ متکلم تو کسی اور ہی زبان میں بات کر رہا ہے: وہ تو اس حدیث کی بات کو دہرا رہا ہے جس کی رو سے اللہ دنیا والوں سے کہے گا کہ میں تمھارے دروازے پر گیا لیکن تم نے مجھے لوٹا دیا۔ (اور یہی ہر بار ہوگا۔ عنوان ''ماضی استمراری'' میں یہی نکتہ پوشیدہ ہے۔) نظم عجب پر اسرار اور پر ہیبت سا تاثر چھوڑ جاتی ہے۔ اختر الایمان کی ذاتی آواز کچھ کہتی ہوئی سنائی دیتی ہے اور دو کے علاوہ کوئی تیسرا متکلم بھی در آتا ہے اور وہ کچھ اور کہتا ہوا سنائی دیتا ہے۔ انسانی زندگی کا المیہ شاید یہی ہے کہ آوازوں کے ہجوم میں آواز ٹھیک سے نہیں سنائی دیتی۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر متکلم صرف ایک ہے، تو پھر یہ نظم شاعر کا المیہ، اور اس طرح تمام دنیا کے فنکاروں کا المیہ ظاہر کرتی ہے کہ دنیا انھیں کبھی قبول نہیں کر سکتی۔ قبول کرنا تو در کنار، وہ انھیں جاننا بھی پسند نہیں کرتی۔ صائب کا کیا عمدہ شعر ہے:

ز تیرہ روزی اہلِ سخن بود روشن
کہ نیست آبِ حیاتے بغیر آب سخن

آبِ حیات کچھ نہیں ہے، صرف آب سخن ہے، اور یہی وجہ ہے کہ اہلِ سخن کا زمانہ ہمیشہ تاریک رہتا ہے۔ آب حیات کے چشمے کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ جہاں ہے وہاں انتہائی تاریکی ہے۔ اختر الایمان کی نظم کو بھی ایک طرح شکوے کی نظم کہہ سکتے ہیں، لیکن اس شکوے میں برہمی کا تموج اور طنز کی تلخی بھی ہے، کہ اصولِ زیست یہی ہے کہ جو شخص بھی مادی افادہ پرستی کی

بات نہ کرے وہ دنیا کے لیے بے مصرف ٹھہرایا جائے گا۔ میر صاحب اپنے پیچ دار شعر پر فخر کرتے ہوں گے لیکن جس شعر سے پیچ یا پیچ کش کا کام نہ لیا جا سکے وہ فضول محض ہے۔

اختر الایمان کا ایک شعر مجھے لڑکپن کے زمانے سے یاد ہے:

اب ارادہ ہے کہ پتھر کے صنم پوجوں گا
تا کہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں مر بھی سکوں

یہ شعر اختر الایمان کے کسی مجموعے میں نہیں ہے۔ میں نے کسی رسالے میں پڑھا ہوگا یا کسی نے مجھے سنایا ہوگا (یہ امکان زیادہ قوی ہے)۔ اب 'باقیاتِ اختر الایمان' سے معلوم ہوا کہ جس نظم میں یہ شعر ہے اس کا نام 'تنہائی' ہے۔ یہاں فیض کی نظم 'تنہائی' کا خیال آنا فطری ہے، کچھ اس وجہ سے بھی کہ اختر الایمان کے شعر میں بھی ایک محزونی ہے، ایک طرح کی خاموشی ہے لیکن فیض کی نظم بہت مختصر اور استعاروں سے بھری ہوئی اور مبہم ہے۔ فیض کی کمزوریاں اس میں بھی نمایاں ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے نظم انتہائی خوبصورت ہے اور حافظے میں پیوند ہو جانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اختر الایمان کی نظم خود بہت اچھی نہیں ہے اور ذہنی اور جذباتی اعتبار سے کچھ خام لگتی ہے۔ لیکن جگہ جگہ ایسے زبردست پیکر چمک اٹھتے ہیں کہ دل دہل جاتا ہے:

دن کے بستر پہ ہیں دھبے سے ریا کاری کے
اور مغرب کی فناگاہ میں پھیلا ہوا خون
دبتا جاتا ہے سیاہی کی تہوں کے نیچے

اختر الایمان کا یہ سنگ دل، کھردرا لہجہ زندگی بھر ان کی شاعری کو توانائی پہنچاتا رہا۔ عمر کے ساتھ رومانی حزن گھٹتا رہا اور صلابت وقوت بڑھتی گئی۔ اختر الایمان نے اس نظم کو غالباً اسی لیے کسی مجموعے میں نہ رکھا کہ ایک تقریباً ضرب المثل شعر کے باوجود نظم میں وہ قوت نہ تھی جو اوپر نقل کردہ مصرعوں کو سہار سکے۔ میر کی طرح 'ناسازی' اور 'خشونت' رومانی پلپلے پن سے دور بھاگتی ہے۔ 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' صرف ایک سطح پر رومانی نظم ہے، ورنہ درحقیقت یہ انسانی تنہائی کے کائناتی المیے کی تصویر ہے۔ ایسی تصویر بنانے کے لیے فیض نہیں، راشد بھی نہیں، اختر الایمان جیسا بے باک اور کھری بات کہنے والا شاعر درکار تھا۔ ○○

نوٹ: اس مضمون کے کچھ حصے 1994 میں، کچھ 2012 میں، کچھ 2015 میں اور کچھ 2016 میں لکھے گئے تھے۔ اب اسے یہاں نظرِ ثانی کے بعد پیش کیا گیا ہے۔ موجودہ صورت میں یہ مضمون غیر مطبوعہ ہے۔ — شمس الرحمٰن فاروقی

محمد ذاکر

ایک نظر اختر الایمان کی شاعری پر

بہ ظاہر یہ ایک عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے۔ یہی کہ ایک طرف اردو کی مان دان جتنی تھی اور جتنی ہونی چاہیے وہ کم ہوتی جارہی ہے اور دوسری طرف ہم اپنے مشاہیر پر یادگاری نمبر ترتیب دے رہے ہیں۔ غور کریں تو یہ اہم ترین باتوں میں سے ایک ہے یعنی اردو کے مشاہیر شعروادب کو یاد کرنا دراصل اُس تعلقِ خاطر کا ثبوت ہے جو ہمیں اپنے آپ سے، اپنی قوم وملک سے، انسانیت سے ہے اور رہا ہے۔ قوم وملک ہی پر نظر رکھیں تو خیال تو کیجیے اردو کے تخلیق کار تو ہندستان کی تاریخ کی ہر کروٹ کی عکاسی کرتے رہے۔ ابھی پلاسی کی لڑائی میں سراج الدولہ نے اپنوں ہی کی بے وفائی سے شکست کھائی تو عظیم آباد کے راجہ رام نرائن موزوں پکار اُٹھے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دِوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

فرنگیوں نے قدم جمانے میں یہاں کی معاشیات میں خلل ڈالا تو اردو شاعر یہ کہے بغیر نہیں رہ سکا:

ہندوستان کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی
کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

ہندستان کی تاریخ کے دورِ وسطیٰ پر نظر ڈالیے بلکہ دورِ قدیم پر بھی، تو اندازہ ہوتا ہے کہ پیٹ کے مسائل سے مجبور وسطِ ایشیا سے آنے والوں نے یہاں سلطنتیں قائم کیں لیکن سب یہیں کے ہو رہے۔ نرد چودھری کے الفاظ میں ہندستان گویا Continent of circe ہوا، جو بھی یہاں آیا یہیں مرمٹا یہیں سپردِ خاک ہوا۔ غزل کی ایمائیت کو ذہن میں رکھیں تو خواجہ حیدر علی آتش کا یہ شعر کتنا بامعنی لگتا ہے:

آیا تھا بلبلوں کی تدبیر میں، گلوں نے
ہنس ہنس کے مار ڈالا صیّاد کو چمن میں

آگے آیئے 1857 کی 'رُستخیزِ بیجا' کا اثر دیکھیے۔ کتنی جانیں ضائع ہوئیں، اس کا حساب نہ کتاب، نہ داد نہ فریاد۔ غالب کا یہ فارسی شعر یاد آتا ہے:

نہ شاہدے بہ تماشا، نہ بیدلے بہ نوا
ز غنچہ گلبُن و از بلبل آشیاں خالیست

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں ہندستان میں جو باہمی تناؤ سا ہوا تو اردو شاعر پکار اُٹھا:

نہ سمجھوگے تو مٹ جاؤگے اے ہندوستاں والو
تمھاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں

قارئین معاف فرمائیں۔ مستقل ایک خلش ہے، قلق ہے، قلق بھی ایسا کہ ریاستی اردو اکیڈمیوں اور مرکزی کونسلوں کا قیام غنیمت بھی سمجھیں تو بس دلاسا سا محسوس ہوتا ہے ایسا کہ حالؔی کا شعر یاد آجاتا ہے:

قلق اور دل میں سوا ہوگیا
دلاسا تمھارا بلا ہوگیا

اس خلش، قلق کی وجہ سے یہ سب کہہ گیا۔ کہنا تو یہ تھا کہ 1947 میں آزادی ملنے کے ساتھ ساتھ جو سماجی صورتِ حال رہی، اردو شاعروں نے حسبِ روایت اپنے آپ کو اس سے وابستہ رکھا۔ فیضؔ، ن م. راشدؔ، جذبیؔ، مخدومؔ، سردار جعفریؔ، مجازؔ، وامقؔ اور اختر الایمان اور

دوسرے نظم گو شعرا کے نام سامنے آچکے تھے 1947 کے بعد یہ نام اور چمکے۔

دیگر شعرا کی طرح اختر الایمان کی شاعری بھی اپنے گرد و پیش کی (اور کچھ عالمی) صورتِ حال اور اس سے پیدا ہونے والی ذہنی کیفیت یا ردِّعمل کی شاعری ہے— یہ ایسے ہندستانی سماج کی شاعری ہے جس میں مسلم سماج کی بھی ایک شخصیت ہے۔[یہ میں نے اس لیے کہا کہ بہت سی مخصوص تلمیحات کے علاوہ اختر الایمان ہی کے ہاں نذر و نیاز، فاتحہ کے ساتھ درون خانہ کی 'بی بی صحنک' کا ذکر بھی مل جاتا ہے۔] اُن کی شاعری دُکھ سہتی ہوئی انسانیت کا، ''گلو گرفتہ پرندے'' کا پتا دیتی ہے لیکن یہ دُکھ کے بیان میں بہہ جانے والی شاعری نہیں ہے۔ تلخ اور کھُردری حقیقتوں کی وجہ سے خود اُن کے بہ قول بیان میں کہیں کہیں ''روکھا پن'' آ گیا ہے۔ ان کی نثریت بھی عیب نہیں بنتی، بیش تر حسن آشنا رہتی ہے۔ عوام سے مخلصانہ قربت کی وجہ سے وہ براہِ راست خطابت تک بھی پہنچ جاتے ہیں۔ آزادی کے بعد کے واقعات میں اُنھیں احساس ہوا: غلام روحوں کے کارواں میں/ جرس کی آواز بھی نہیں ہے لیکن انھوں نے امید کا دامن نہیں چھوڑا۔ انسان کی خیر پسندی پر انھیں یقین رہا اور وہ 'ساکنانِ تہِ ارضِ اسفل' سے دردمندی اور ملائمت سے یہ کہتے رہے:

کبھی نہ اس کے بھاگ کھُلیں گے، پیاسی مٹّی رہے گی پیاسی
یوں نہ کہو......
یوں نہ کہو گہنائے سورج یوں ہی سدا گہنائے رہیں گے

وہ یہ درس دیتے رہے:

یہ مامنِ عشقِ رفتگاں ہے، زمیں کو نخوت سے یوں نہ رَوندو

سماجی تبدیلیوں کی وجہ سے جو ذہنی کیفیت پیدا ہوتی ہے اختر الایمان اُسے اپنی نظموں میں واحد متکلم کے سے بیان کی صورت میں پیش کر دیتے ہیں۔ مثلاً ''تبدیلی'' میں جو کردار سامنے آتا ہے اس میں ہمیں خود اپنی جھلک نظر آنے لگتی ہے۔ اسی طرح ''یادیں'' اور ''ایک لڑکا'' اس دور کے عام آدمی کی روداد معلوم ہونے لگتی ہیں۔ میں تو ''اندوختہ'' کے ان مصرعوں میں بھی اس دور کے عام آدمی کی کس مپرسی محسوس کرتا ہوں:

گہرا، نیلا، بسیط و بلند آسماں
اتنا خاموش، ٹھہرا ہوا، پُرسکوں
اس طرح دیکھتا ہے مجھے جیسے میں
اپنے گلّے سے بچھڑی ہوئی بھیڑ ہوں

بلکہ نظم ''لوگو، اے لوگو!'' کا یہ حصّہ تو سچی زندگی چاہنے والے ایسے فرد کی نفسیات کا رنگ دکھاتا ہے جواب تک ایسی تمام معلوم مقدّس انعامی چیزوں کے تصوّرات سے آزادی چاہتا ہے جن کے لُبھاؤ میں آدمی اس دنیا میں وہ کچھ کرجاتا ہے جو اسے نہیں کرنا چاہیے:

مجھے کوئی مُکتی نہیں چاہیے، کوئی نروان کی آرزو، کوئی خواہش نہیں اب
کوئی سلسبیل اور کوثر، نجات و جزا، پُر سکوں کوئی لمحہ
نہیں، صرف امواج کی شورشِ رائیگاں چاہیے یہ اگر رائیگاں ہے؟

[امواج کی شورشِ رائیگاں سے غالب کی سعیِ بے حاصل کی لذّت یاد آگئی]۔ایسی نظمیں کسی متعین سماجی مقصد، سیاسی نقطۂ نظر یا کسی 'ازم' سے متاثر ہوکر نہیں لکھی گئیں۔اپنی زبان و بیان اور اپنے گرد و پیش کی زندگی سے مستعار تشبیہوں اور استعاروں اور عصری حسّیت کی حامل ہونے کی وجہ سے یہ اہم ہی رہیں گی۔

علاوہ مختصر نظم گوئی کے اخترالایمان کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ انھوں نے آزاد نظم کو اس کی 'معنوی روایت' یعنی 'فکری نُدرت اور رمزیت' سے علاحدہ نہیں کیا، نہ غیر ضروری اطناب سے کام لیا۔ اُن کا فنّی شعور اور شخصیت انھیں زیادہ دیر نہ خطیبانہ لہجے پر جمنے دیتی ہے اور نہ ضرورت سے زیادہ رمزیہ پن پر۔اس اعتبار سے اُن کی نظم ''آخرِ شب'' (1949) پر بھی نظر ٹھہرتی ہے، اس کی استعارہ آرائی موضوع کے عین مطابق ہے۔اس کی علامیت مبہم نہیں ہے۔

(میں نے اس تحریر میں اپنی کتاب ''آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب'' میں سے کچھ جملے نقل کیے ہیں، نشان دہی ضروری نہیں سمجھی۔)

●❖●

محمد فیروز دہلوی

اخترالایمان کی متروکہ نظمیں

مولانا محمد حسین آزاد نے غالب کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''سن رسیدہ اور معتبر لوگوں سے معلوم ہوا کہ حقیقت میں اُن کا دیوان بہت بڑا تھا۔ یہ منتخب ہے مولوی فضلِ حق صاحب کا کہ فاضل بے عدیل تھے، ایک زمانہ میں دہلی کی عدالت ضلع میں سررشتہ دار تھے۔ اُسی عہد میں مرزا خاں عرف مرزا خانی صاحب کوتوال شہر تھے۔ وہ مرزا قتیل صاحب کے شاگرد تھے۔ نظم نثر فارسی اچھی لکھتے تھے۔ غرض کہ یہ دونوں باکمال مرزا صاحب کے دلی دوست تھے۔ ہمیشہ باہم دوستانہ جلسے اور شعر و سخن کے چرچے رہتے تھے۔ اُنھوں نے اکثر غزلوں کو سنا اور دیوان کو دیکھا تو مرزا صاحب کو سمجھایا کہ یہ اشعار عام لوگوں کی سمجھ میں نہ آئیں گے۔ مرزا نے کہا اتنا کچھ کہہ چکا، اب تدارک کیا ہوسکتا ہے۔ انھوں نے کہا کہ خیر ہوا سو ہوا۔ انتخاب کرو اور مشکل شعر نکال ڈالو۔ مرزا صاحب نے دیوان حوالے کر دیا۔ دونوں صاحبوں نے دیکھ کر انتخاب کیا۔ وہ یہی دیوان ہے جو کہ آج ہم عینک کی طرح آنکھوں سے لگائے پھرتے ہیں...''

کچھ ایسا ہی 'انتخابی عمل' اختر الایمان کی نظموں کے ساتھ ہوا۔ نظموں کے پہلے مجموعے 'گرداب' (1943) کی اشاعت سے پہلے تقریباً 150 نظمیں ن م. راشد کو دیں کہ وہ انتخاب کریں کہ کون کون سی نظمیں شائع ہونی چاہئیں۔ انھوں نے کچھ نظمیں نکال دیں، اس کے بعد راشد کی منتخب کی ہوئی نظموں میں سے میراجی نے بھی چند نظمیں علاحدہ کر دیں۔ کتاب 'گرداب' جب شائع ہوئی تو اس میں صرف 24 نظمیں تھیں یعنی تقریباً سوا سو نظمیں انتخاب سے خارج۔ ان متروکہ نظموں کے تعلق سے اختر الایمان کا بیان ہے کہ وہ ایک دوست نے اُن سے لیں اور پھر وہی نظمیں کوئی صاحب زادی ان صاحب سے لے گئیں جن کے بارے میں سنا کہ تقسیمِ ملک کے بعد گھر پر حملہ کرنے والے فسادیوں سے لڑتی ہوئی ماری گئیں...اور اس طرح اختر الایمان کے ابتدائی دور کی نظمیں (متروکہ) ضائع ہو گئیں۔

اختر الایمان کی یہ سبھی نظمیں دورانِ طالب علمی کی یادگار تھیں بالخصوص جب وہ اینگلو عربک کالج (موجودہ ذاکر حسین دہلی کالج، نئی دہلی) میں بی.اے کے طالبِ علم تھے۔ اختر الایمان کی خود نوشت 'اس آباد خرابے میں' کے مطابق انھوں نے شاعری اُس وقت شروع کی جب وہ 1930 سے 1934 تک دلّی کے یتیم خانے موید الاسلام (بچّوں کا گھر، دریا گنج، نئی دہلی) میں رہتے اور پڑھتے تھے۔ ابتدا میں چند غزلیں کہیں، طبیعت اس طرف مائل نہیں ہوئی، غزل گوئی ترک کر کے نظمیں کہنے لگے۔ 1935 میں مڈل کا امتحان پاس کر کے فتح پوری مسلم ہائی اسکول دہلی میں نویں جماعت میں داخلہ لیا۔ 1937 میں میٹرک کیا اور پھر ایف.اے کے لیے اینگلو عربک کالج پہنچے، اسی کالج سے 1943 میں بی.اے کیا۔ فتح پوری اسکول کے ایک استاد نے اسکول میگزین جاری کیا تو اختر الایمان کا شعری ذوق دیکھ کر انھیں اس کا مدیر مقرر کر دیا حالاں کہ اختر الایمان نے 34-1933 کے آس پاس شاعری شروع کر دی تھی لیکن ان کی شاعری کالج کے زمانے میں پروان چڑھی، خود اختر الایمان کا کہنا ہے کہ ''کالج کے اس دور میں میری تخلیقی صلاحیتوں کو بھی مہمیز ملی...'' اور یہاں رہ کر انھوں نے نظموں کے ساتھ ساتھ افسانے بھی لکھے جو اُس وقت کے موقر جرائد میں شائع ہوئے۔

اختر الایمان نے دورانِ طالب علمی جو نظمیں کہی تھیں اور جو ان کے مجموعے 'گرداب' میں شامل نہ ہو سکیں وہ سبھی ضائع نہیں ہوئیں بلکہ ان میں سے چند نظمیں اینگلو عربک کالج میگزین (اردو) کی فائلوں میں موجود ہیں۔ راقم الحروف نے 2000 اور 2001 میں ذاکر حسین کالج

کے اردو میگزین 'فکرِنو' کے دو شماروں میں کالج کے نامور فرزندان کی ایسی تخلیقات شائع کی تھیں جو انھوں نے دورانِ تعلیم تحریر کیں اور اُس وقت کے کالج میگزین میں شائع ہوئیں۔ مذکورہ دو شماروں میں اختر الایمان کی نظمیں، افسانے اور نثری مضامین بھی یکجا شائع ہوئے۔

اختر الایمان کے پہلے مجموعے 'گرداب' میں جو نظمیں شامل ہیں ان میں سے نظم 'موت' اور 'فیصلہ' پہلے کالج میگزین ہی میں شائع ہوئی تھیں اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ متذکرہ میگزین کی مطبوعہ نظمیں ان متروکہ نظموں میں سے ہیں جنھیں میراؔجی اور ن م. راشدؔ نے منتخب نہیں کیا تھا۔ ان متروکہ نظموں کے مطالعے سے پہلے 'گرداب' کی نظموں پر ایک نظر ڈال لیتے ہیں، ان کے بالترتیب عنوانات ہیں: (1) نیند سے پہلے (2) نقشِ پا (3) سوگ (4) محلکے (5) اظہار (6) مآل (7) لغزش (8) موت (9) محرومی (10) مسجد (11) نئی صبح (12) وداع (13) فیصلہ (14) پرانی فصیل (15) قلوبطرہ (16) ادھوری بات (17) زندگی کے دروازے پر (18) واپسی (19) آمادگی (20) تنہائی میں (21) جواری (22) تارِعنکبوت (23) تصور (24) پگڈنڈی — اختر الایمان نے جب اپنا مجموعۂ کلام 'سروساماں' شائع کیا تو نظم نمبر 16 'ادھوری بات' کا عنوان بدل کر 'جمود' رکھ دیا۔ نظم نمبر 18 'واپسی' اور نظم نمبر 22 'تارِعنکبوت' اب کسی مجموعے میں نظر نہیں آتیں گویا یہ نظمیں بھی اب متروکہ نظموں کی صف میں شامل ہوگئیں۔ 'تاریک سیّارہ' میں جو نظم 'واپسی' کے عنوان سے شامل ہے وہ 'گرداب' کی نظم سے مختلف ہے۔ وہ متروکہ نظمیں جو کالج میگزین میں شائع ہوئیں ان کے عنوانات ملاحظہ فرمائیں: (1) چند آنسو (2) سرمایہ دار اور مزدور (3) بغاوت (4) بھکارن (5) میکالے کی تقریر فرنگی افسران کے روبرو (6) پہلی کرن (7) باغی روحوں کے نام (8) ترے بغیر ہم نشیں (9) گزری ہوئی شام (10) انتظار (11) حمیدہ کے نام (12) کالج کے راستے میں (13) آس (14) دام اور متفرق اشعار — ان نظموں میں چند مختصر ہیں اور کچھ طویل، راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون مطبوعہ رسالۂ 'آجکل' نئی دہلی، شمارہ نومبر 2015 میں 'اختر الایمان کی ابتدائی نظمیں' کے عنوان سے جو مضمون لکھا اس میں 'سرمایہ دار اور مزدور'، 'بغاوت'، 'دام' اور 'آس' کو شامل کردیا، اس لیے، اس مضمون میں ان نظموں کو شامل کرنے سے گریز کیا ہے۔ خیال رہے کہ اُس وقت اختر الایمان اپنا پورا نام محمد اختر الایمان انجم لکھتے تھے چناں چہ یہی نام ان کی نظموں پر نظر آتا ہے۔ شاید انجم ان کا تخلص تھا جو بعد ازاں ترک کردیا۔

نظم 'چند آنسو' کمال اتاترک کی وفات پر:

کچھ درد سوا آج ہے اے دیدۂ خونبار — میں دیکھ جلا جاتا ہوں اے آہِ شرر بار
مائل بہ خرابی مری تعمیرِ سکوں ہے — لے تھام مجھے آج کہ پھر حال زبوں ہے
کیا دیکھ رہی ہے مجھے اے شامِ جوانی؟ — لے ختم ہوئی جاتی ہے اب میری کہانی
جب نقشِ وفا مٹ ہی گیا روے زمیں سے — بے سود درِ کعبہ کو ٹکرائیں جبیں سے
اب طاقتِ پرواز نہیں میرے بدن میں — کچھ لطف نہیں جینے کا بے لطف چمن میں
کچھ کام نہیں دیتی مری قوتِ ادراک — رہ رہ کے میں کیا دیکھتا ہوں جانبِ افلاک

ملاح نے دم توڑ دیا چھوڑ کے بیڑے — بے چین کیے دیتے ہیں موجوں کے تھپیڑے
اب اپنے کمالوں کو زوال آ گیا توبہ! — کافر کو مسلماں کا خیال آ گیا توبہ!
ہر چیز نگاہوں کو چراتی ہوئی دیکھی — تیزی سے تباہی ادھر آتے ہوئے دیکھی
دن ڈھلنے لگا اپنی حیاتِ ابدی کا — وہ دَورِ جہانگیر گیا دور کہیں کا
سب جام وسبو چور ہیں میخانہ ہے خالی — ساقی کی نظر پھر گئی پیمانہ ہے خالی
وہ قصۂ رنگیں کی بنا ڈالنے والا — اغیار کی دنیا کو ہلا ڈالنے والا
وہ خارِ وطن، باغِ جناں جاننے والا — وہ خاکِ وطن، شام و سحر جاننے والا
وہ عہدِ براہیم کی نایاب نشانی — وہ دورِ فرو رفتہ کی انمول کہانی
وہ مردِ مسلماں، وہ مجاہد وہ سپاہی — میں کیسے کہوں وائے مری تنگ نگاہی
ہر دیدۂ خونبار کا دل توڑ گیا ہے — دنیا کے لیے درسِ عمل چھوڑ گیا ہے

(اینگلو عربک کالج دہلی، میگزین، دسمبر 1938)

یہ نظم کمال اتاترک کا مرثیہ بھی ہے اور ان سے عقیدت کا اظہار بھی:

(2) بھکارن

مری ہستی سکوں ناآشنا ہے — مگر دل فکر میں ڈوبا ہوا ہے
نہ میں قانونِ انسانی کا قائل — نہ میں جذباتِ نفسانی کا قائل
جہانِ رنگ و بو کو دیکھتا ہوں — فضائے نیلگوں کو دیکھتا ہوں
سکونِ زندگی تک کھو گیا ہے — خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے

مجھے وہ رات یاد آتی ہے اکثر
جو پہروں ہائے تڑپاتی ہے اکثر

سڑک سنسان، دنیا سو رہی تھی
فضا خاموش، شبنم رو رہی تھی

مری نظریں تھیں گھبرائی ہوئی سی
یوں ہی کچھ روح تھرائی ہوئی سی

زمیں پر ایک میں نے چاند دیکھا
فلک کا چاند جس سے ماند دیکھا

ستارے کہہ رہے تھے آسماں سے
زمیں پر حسن یہ آیا کہاں سے

جہانِ حسن شرمایا ہوا تھا
تصور خود ہی گھبرایا ہوا تھا

تھی اک تصویرِ رعنائی سراسر
ذرا بچ کر کنارے سے سڑک پر

خیالاتِ من و تو سے بہت دور
وہ بیٹھی تھی مگر لاچار و مجبور

نہ توشک تھی، نہ تکیہ تھا، نہ بستر
مگر میلی سی اک چادر تھی سر پر

نہ جسم ناز زیور آشنا تھا
نہ رخساروں پہ غازہ ہی ملا تھا

نہ سرمہ تھا، نہ مسی تھی، نہ لالی
کسی کے حسن کی اف پائمالی

مجسم حسن تھا اس پیرہن میں
فقط میلا سا کرتا تھا بدن میں

شرافت دامنِ عفت کو تھامے
گزرتی جارہی تھی منزلوں سے

اگر دنیا میں کم بینی نہ ہوتی
نگاہِ عشق اس منظر پہ روتی

مرے جذبات میں اک جوش آیا
کسی گم کردہ رہ کو ہوش آیا

مرے دل نے خدا سے التجا کی
کسی کی شوخیوں نے انتہا کی

یہ کیا تنظیم ہے تیرے جہاں کی
یہ رسمِ چیرہ دستی ہے کہاں کی

مجھے یہ رسمِ چنگیزی نہ بھائی
تو خود شاہد ہے خونریزی نہ بھائی

کوئی عیش وطرب میں دن گزارے
کوئی مجبور سڑکوں کے کنارے

کوئی دولت سے کھیلے شاد ہوکر
کوئی تڑپا کرے ناشاد ہوکر

کوئی سمجھے محض جنت ہے دنیا
کوئی سمجھے کہ اک دوزخ ہے دنیا

کوئی ناچے کوئی گائے خوشی سے
کوئی دیکھا کرے منہ بے کسی سے

کوئی دنیا کی کل دولت سمیٹے
پھٹے کمبل میں کوئی منہ لپیٹے

ادھر اک موتیوں سے کھیلتا ہے
ادھر مزدور پاپڑ بیلتا ہے

ادھر اک زینتِ آغوش ناگن
ادھر مجبور بیٹھی ہے بھکارن

سنبھال اس اپنی دنیا کو خدا را   مجھے یہ بدعتیں کب ہیں گوارا

(کالج میگزین، مارچ 1939)

یہ نظم اختر الایمان نے 1939 میں کہی تھی۔ 76 سال ہو چکے پھر بھی چھوٹے بڑے شہروں میں ایسے مناظر عام طور پر نظر آتے ہیں۔ ہندستان آزاد ہوا، اپنوں کی حکومت ہوئی، ملک وقوم نے ترقی کے مدراج طے کیے لیکن امیروں اور غریبوں کے درمیان جو فاصلہ تھا اس میں کمی نہیں آئی، یہ فاصلہ بڑھتا ہی چلا گیا۔ اختر الایمان کی یہ نظم اس فاصلے کے خلاف صدائے احتجاج ہے۔

میکالے کی تقریر فرنگی افسران کے روبرو

اے اہلِ ہنر، اہلِ بصر، اہلِ سیاست   اے اہلِ جگر، اہلِ سپر، اہلِ ارادت
اے خیمۂ افرنگ کی مضبوط طنابو   اے زود فہم، شعلہ نظر، تیز عقابو
تم مایۂ افرنگ ہو، دمساز ہو میرے   ہم کیش ہو، ہم قوم ہو، ہم راز ہو میرے
تم ہمدم جانباز ہو ہر کام میں میرے   رکھتے ہو نظر گھات پہ، ہر کام پہ میرے
اک بات کہوں اس پہ ذرا سوچ بچارو   چلاؤ نہ بے وجہ نہ اس طرح پکارو
یہ ہند کے باسی ہیں انھیں یوں نہ دباؤ   تلوار سے، بندوق سے ہرگز نہ ڈراؤ
یہ محبِ وطن مر کے جنم لیتے ہیں اکثر   یہ موت کی آغوش میں دم لیتے ہیں اکثر
تم ان کا بھرم یوں نہ کبھی توڑ سکوگے   طوفان کا رخ یوں نہ کبھی موڑ سکوگے
تدبیر سے لو کام انھیں خوب لبھاؤ   رنگین چمکتی ہوئی تصویر دکھاؤ
جو حبِّ وطن ان کے دلوں سے ہی اڑا دے   تعلیم وہ دو ان کے جوانوں کو مٹا دے
کچھ پھانس لے اس طرح انھیں جا نہ سکیں وہ   پھر بھول کے منزل کی طرف آ نہ سکیں وہ
احساس کو، جذبات کو، اجسام کو ان کے   رفتار کو، گفتار کو، ہر کام کو ان کے
کچھ گھیرے اس طرح نکل ہی نہ سکیں پھر   وہ ضرب لگاؤ کہ سنبھل ہی نہ سکیں پھر
جس طرح بنے ان کے تمدن کو مٹا دو   جس طرح بنے ان کی روایات بھلا دو
اس ہند کی تہذیب کا معیار بدل دو   ایسا نہ کبھی ہو کہ انھیں درسِ عمل دو
اس طرح انھیں صفحۂ ہستی سے مٹا دو   تخریب کو تعلیم کے پردوں میں چھپا دو

(کالج میگزین، مارچ 1940)

تھامس بینگٹن میکالے (1800-1859) معروف مورخ اور انگریزی ادیب و شاعر 1834 میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی سپریم کونسل کے ممبر کی حیثیت سے ہندستان آیا، یہاں 1838 تک اس کا قیام رہا اس دوران اُس نے ہندستان کے تعلیمی نظام میں اصلاحات کیں اور انگریزی کو بطورِ ذریعۂ تعلیم رواج دیا۔ ہندستان کے بیشتر اہلِ نظر کا خیال ہے کہ اس نے جو تعلیمی نظام مرتّب کیا تھا اس کا پہلا مقصد سامراجی حکومت کے لیے کلرک تیار کرنا تھا، اخترالایمان کی اس نظم میں اسی جانب اشارہ ہے۔

پہلی کرن

ابھی تک مہر عالم تاب اک شعلہ فروزاں تھا
مجسم آگ تھا، طوفان تھا، دوزخ بداماں تھا
رہینِ منتِ فطرت ابھی تک بزمِ امکاں تھی
نوائے زندگی مفقود تھی، بے ساز و ساماں تھی
نہ بزم آب و گل تھی، برق و باراں کا تسلسل تھا
فضا میں گڑگڑاہٹ، سنسناہٹ، شور تھا غل تھا
شعاع مہر کیا، کم مائیگی تھی اور لاچاری
مصیبت، آفتیں، درماندگی تھی اور زبوں کاری
گھٹائیں چھا گئی تھیں بادلوں کی فوج کو لے کر
یوں ہی پہلو بہ پہلو تیرگی کی موج کو لے کر
ہزاروں سال تک یوں ہی دگرگوں بزمِ عالم تھی
تغیر پر تغیر تھا، مصیبت دن بدن کم تھی
بالآخر کاوشوں نے یہ بھی قصہ پاک کر ڈالا
حجاب غم الٹ کر ظلمتوں کو چاک کر ڈالا
ہوئی درماندگی کافور ظلمت کی کمر ٹوٹی
ارادے باندھ کر سورج اٹھا پہلی کرن پھوٹی

(کالج میگزین، مارچ1940)

اخترالایمان کی اس علامتی نظم میں پیہم عمل اور جستجو کا اشارہ ہے جسے تشبیہات اور استعارات

کے وسیلے سے بیان کیا گیا ہے۔ پہلی کرن کا پھوٹنا حرکت وعمل کا استعارہ ہے۔ نظم پڑھتے ہوئے اقبالؔ اور جوشؔ یاد آتے ہیں شاید اسی تاثر کی بنا پر یہ نظم شامل نہیں کی گئی۔

انتظار

بھورے بادل، سطحِ دریا، چاند کا وقتِ غروب
راحتِ امشب کا ہے مٹتا ہوا جھوٹا گماں
رات کے پچھلے پہر ہے مرکزِ امید ابھی
دور ساحل کے کنارے ایک اونچا سا مکاں
گنگناتا ہے کوئی بیٹھا ہوا الفت کا گیت
اس کے پہلو میں سمٹ کر آ گیا ہے اک جہاں
کس کے وعدے پر فریبِ آرزو کھاتا ہے یہ
کس کے اندازِ تبسم کا ہے یہ افسانہ خواں
کون سمجھائے اسے یہ انتظار اچھا نہیں
رات کی خاموشیوں میں کون آئے گا یہاں؟
کتنے دل ٹوٹے پڑے ہیں اس زمیں پر کیا خبر
کتنی امیدیں کچل کر ہوگئی ہیں بے نشاں
کون دیکھے گا بھلا آ کر ترا انجامِ اشک
ڈوب جائیں گی فضا کی خامشی میں سسکیاں
ماند پڑ جاتی ہے آخر انجمِ شب کی چمک
ڈوب جاتی ہے سحر کے بانکپن میں کہکشاں
ہوسکے تو عالمِ وہم و گماں کو چھوڑ دے
دیدۂ غم کی قسم دونوں جہاں کو چھوڑ دے

(کالج میگزین، جون 1940)

مندرجہ نظموں کے علاوہ چند طویل نظمیں ہیں جنھیں مضمون کی طوالت کے خوف سے یہاں شامل نہیں کیا گیا ہے۔ ان نظموں کے عنوانات سے ان کے موضوع کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ نظم 'باغی روحوں کے نام' (کالج میگزین، جون 1940)، نظم 'ترے بغیر ہم نشیں' (کالج

میگزین، دسمبر 1940)، 'گزری ہوئی شام' (دسمبر 1940)، 'حمیدہ کے نام' (کالج میگزین، مارچ 1941)، 'کالج کے راستے میں' (مارچ 1941)۔ پہلے اس نظم کا عنوان 'کالج کی لاری' تھا بعد میں اس کا عنوان بدل دیا گیا۔'اس آباد خرابے میں'۔ اختر الایمان لکھتے ہیں: ''یہ نظم سن کر لڑکے لڑکیاں بڑا مزہ لیتے تھے...''۔

اختر الایمان کی اس نظم سے پیش تر رسالہ 'ساقی' دہلی (خاص نمبر جولائی 1938) میں جاں نثار اختر کی ایک طویل نظم 'گرلز کالج کی لاری' شائع ہو چکی تھی، اس لیے موضوع اور عنوان کی مطابقت کے باعث اختر الایمان نے اس نظم کا عنوان تبدیل کر دیا۔ ان نظموں کے علاوہ کالج میگزین کے مختلف شماروں میں اختر الایمان کے متفرق اشعار بھی شائع ہوئے ہیں جو نذرِ قارئین ہیں:

متفرق اشعار

تھک گیا کاوش وسعی مسلسل سے دماغ — زندگی کا آج تک بھی ہاتھ نہ آیا سراغ
اپنی ناکامی پہ یوں پلکوں پہ لرزاں ہیں سرشک — ساحلِ دریا پہ جیسے ٹمٹماتے ہوں چراغ

○

اے کاش نہ آغازِ جوانی ہوتا — کاش میرا خون ہی پانی ہوتا
کیا کہیے کہ انجامِ محبت غم ہے — اے کاش یہ انجام کہانی ہوتا

○

مجھے یہ نظم گل و لالہ ہی نہ راس آیا — ترے چمن میں گیا لوٹ کر اداس آیا
اس انجمن سے مجھے کیا ملا یہ بات نہ پوچھ — مثال درد اٹھا تھا مثال یاس آیا

○

میری جانب بڑھ رہی ہے کھول کر باہوں کو یاس — ہر حسیں منظر نظر آتا ہے کیوں جانے اُداس
دیکھتا ہوں اس طرح تیری نگاہوں کی طرف — جس طرح پیاسا پرندہ آ گرے پانی کے پاس

(کالج میگزین، دسمبر 1941)

دورانِ طالبِ علمی ہی اختر الایمان کی نظمیں رسالہ 'ساقی' (دہلی) اور دیگر جرائد میں بھی شائع ہو رہی تھیں، ان میں کچھ نظمیں ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں۔ یہ نظمیں 'گرداب' کی اشاعت سے پہلے شائع ہوئی تھیں، جنھیں اپنے پہلے مجموعے میں شامل نہ کرنا یہ ظاہر کرتا

ہے کہ انھیں بھی متروکہ کلام قرار دیا گیا۔ 'ساقی' میں شائع ہونے والے یہ متروکہ نظمیں ہیں: 'رقاصہ' (مارچ 1941)، 'مجرم' (فروری 1942)، نظم 'ارادہ' (اگست 1942)، 'واپسی' (اپریل 1942)۔

اختر الایمان کے مجموعۂ کلام 'تاریک سیّارہ' اور 'کلیاتِ اختر الایمان' میں 'واپسی' کے عنوان سے جو نظم شائع ہوئی ہے وہ 'ساقی' والی نظم سے مختلف ہے۔

نظم 'مجرم' کے تعلق سے اپنی خودنوشت 'اس آباد خرابے میں' میں اختر الایمان نے لکھا ہے کہ:

> ''دلی سے 'ساقی' میں تو میری نظمیں چھپتی رہتی تھیں، لاہور سے 'ادبی دنیا' نکلتا تھا۔ مولانا صلاح الدین نثر کا حصہ ترتیب دیتے تھے اور میرا جی نظم کا حصہ۔ میں نظم 'ادبی دنیا' کو بھیج چکا تھا جو انھوں نے یہ لکھ کر واپس کر دی تھی: 'اس نظم پر نظرِ ثانی کیجیے'۔ بلند بانگ سی نظم تھی 'فرار' عنوان تھا۔ نظم میں ایک مصرعہ بار بار دُہرایا جاتا تھا جو یوں تھا:
>
> سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو
>
> اس نظم نے میری کالج کی زندگی میں بہت ہنگامہ کیا تھا جس کی تفصیل یہ ہے: یونین کے سالانہ جلسے میں تقریری مقابلے ہوتے تھے۔ ہندستان کے ہر کالج سے لڑکے آتے تھے۔ انہی دنوں یونین کا سالانہ جلسہ ہوا۔ پروفیسر قریشی (کیمسٹری کے استاد اشتیاق قریشی) جلسے کے صدر تھے۔ حسبِ دستور تقسیمِ انعامات کے بعد مجھ سے نظم کی فرمائش کی گئی اور میں نے 'فرار' پڑھی جس کا ایک مصرعہ ٹیپ کے طور پر دُہرایا جاتا ہے:
>
> 'سچ بتا کیا زندگی سے بھاگ کر آیا ہے تو'
>
> اس نظم کا ایک مصرع یہ تھا:
>
> 'جس طرح اک فاحشہ عورت کو شوہر کا خیال'
>
> قریشی صاحب نے مجھے روک دیا: 'یہ نظم فحش ہے، بند کرو'۔
>
> میں نے وضاحت کرنا چاہی مگر وہ نہ مانے، میں ہال سے باہر چلا

گیا۔ ہال میں بہت کالج کے لڑکے لڑکیاں تھیں سب نے کہا نظم فحش
نہیں وہ سننا چاہتے ہیں، مگر قریشی صاحب اڑ گئے اور جلسہ میں بہت
بدمزگی ہوئی...'' (صفحہ 86)۔

اس بیان سے معلوم ہوا کہ جو نظم کالج میں 'فرار' کے عنوان سے پڑھی گئی تھی وہی نظم بعد میں 'مجرم' کے عنوان سے رسالہ 'ساقی' میں شائع ہوئی۔

'گرادب' کی اشاعت سے پہلے اخترالایمان کی تخلیقات (نظم ونثر) اینگلوعربک کالج اردو میگزین کے علاوہ رسالہ 'ساقی' (دہلی)، 'ادبی دنیا' (لاہور)، 'وطن اخبار' (دہلی)، رسالہ 'ایشیا' اور دیگر جرائد میں 1938 تا1943 شائع ہوتی رہیں اوران میں سے بیش تر تخلیقات کی نقل یا مطبوعہ کاپی اخترالایمان کے پاس موجود نہیں تھی۔ اپنی خودنوشت سوانح میں اخترالایمان نے اس جانب اشارہ بھی کیا ہے۔

غالب کا دیوان غیر متداول (نسخۂ حمیدیہ) پڑھتے ہوئے اکثر یہ خیال آتا ہے کہ اس میں اَن گنت ایسے اشعار ہیں جنھیں دیوان متداول میں ہونا چاہیے تھا۔ اسی طرح اخترالایمان کا متروکہ کلام پڑھتے ہوئے بھی خیال آتا ہے کہ ان میں سے بیش تر نظموں کو پہلے مجموعے 'گرادب' میں شامل کیا جاسکتا تھا لیکن بات انتخاب کرنے والوں کی ہے۔ نظر اپنی اپنی، خیال اپنا اپنا۔

اخترالایمان نے اپنے ابتدائی دور کی شاعری کے تعلق سے کہا تھا کہ: ''وہ شاعری سطحی، جذباتی اور رومانی سی تھی...'' لیکن متروکہ نظمیں بہ غور پڑھیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ساری شاعری سطحی یا جذباتی نہیں، اس میں سیاسی، سماجی شعور بھی کارفرما ہے۔ ان نظموں کا خالق ایسا باشعور شخص ہے جس نے زندگی کے کسی تجربے یا تجزیے کو نظم کا جامہ پہنایا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بیش تر نظموں میں اخترالایمان کی ابتدائی زندگی کی تلخیاں، محرومیاں اور ناکامیاں بھی صاف نظر آتی ہیں اورانھیں بیان کرنے میں اخترالایمان ہچکچائے نہیں۔ ایسی نظمیں پڑھ کر ہی فراقؔ گورکھپوری نے کہا تھا کہ ''شاعر ناگ پھنی نگل گیا ہے''۔

راقم الحروف نے اخترالایمان کے انتقال (1996) کے بعد 1997 میں ایک کتاب 'اخترالایمان مقام اور کلام'' مرتّب کی تھی، اس کتاب میں 12 تنقیدی مضامین اور اخترالایمان سے لیے گئے چار انٹرویوز کے علاوہ 106 نظموں کا انتخاب بھی شامل تھا، یہ

کتاب ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی نے شائع کی تھی۔ کتاب کی مقبولیت کے باعث یہ منصوبہ بنایا کہ اختر الایمان کا تمام متروکہ کلام اور ان کی نثری تخلیقات بھی مرتّب کروں، اس کی اشاعت کی اجازت بھی سلطانہ ایمان صاحبہ سے لے لی اور انھوں نے کلیات کے پیش لفظ میں اس کا اعلان بھی کیا کہ ''ان کا (اختر الایمان کا) وہ کلام اور افسانے جو رسالوں میں شائع ہو چکے ہیں مگر ان کی کتابوں میں نہیں ہیں 'باقیاتِ اختر الایمان' کے عنوان سے ایک کتاب میں شامل کیے جا رہے ہیں جو محمد فیروز دہلوی مرتّب کر رہے ہیں۔ اس کتاب کو بھی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس چھاپے گا''۔ (کلیات اختر الایمان، 2000، صفحہ 17)

احقر نے کالج میگزین میں شائع ہوئی تمام مطبوعہ تخلیقاتِ نظم و نثر یکجا کیں اور رسالہ 'ساقی' میں شائع ہونے والی تخلیقات کی فوٹو اسٹیٹ کاپیاں بھی حاصل کیں۔ اس سلسلے میں اختر الایمان کے دوست اور میرے کرم فرما بیدار بخت صاحب نے بھی تعاون کیا اور میں نے انھیں کالج میگزین کی کاپیاں فراہم کیں۔ اس دوران مسلسل علالت اور بعض ناگزیر وجوہ کے باعث یہ کتاب مرتّب نہ کر سکا اور بیدار بخت صاحب نے 'باقیاتِ اختر الایمان' کے عنوان سے کتاب مرتّب کی اور 2014 میں یہ کتاب شائع ہوگئی۔

اختر الایمان کی چند تخلیقاتِ نظم و نثر ایسی بھی ہیں جو متذکرہ کتاب میں شامل نہیں اور راقم کے پاس محفوظ ہیں۔ اب میں 1938 سے 1943 تک دستیاب اردو جرائد دیکھ رہا ہوں۔ رسالہ 'ساقی' (دہلی)، 'ادبی دنیا'، 'ہمایوں'، 'نیرنگِ خیال' (لاہور)، رسالہ 'ایشیا'، 'اخبار وطن' (دہلی) اور رسالہ 'خیال' (ممبئی) کے مکمل فائل کہیں نہیں ہیں۔ قارئینِ رسالہ 'اردو ادب' سے التماس ہے کہ اگر ان کے پاس مذکورہ جرائد ہوں اور ان میں اختر الایمان کی تخلیقات موجود ہوں تو مطلع فرمائیں۔ خیال رہے اختر الایمان کی ایسی منظوم تخلیقات درکار ہیں جو کلیات اور 'باقیاتِ اختر الایمان' مرتّبہ بیدار بخت میں موجود نہیں ایسی تخلیقات کی نشان دہی اور فراہمی کے لیے شکر گزار ہوں گا۔ امید کی جاتی ہے کہ سہ ماہی رسالہ 'اردو ادب' کے باذوق قارئین خصوصی توجہ فرمائیں گے۔

رابطہ:
محمد فیروز دہلوی
1730/ Frist Floor، کوچہ دکھنی رائے، دریا گنج، نئی دہلی-110002

منیجر پانڈے
ہندی سے ترجمہ: سرورالہدیٰ

سادگی کے ساتھ تہ داری

اختر الایمان غزل کی رومانیت سے اوبے ہوئے شاعر ہیں۔ وہ مانتے ہیں کہ غزل کی روایت کے مطابق اس میں محبت کے گیت گائے جاتے ہیں اس کے برعکس انھوں نے نظم میں اصلیت کو بیان کرنا بہتر سمجھا ہے۔ ان کی نظموں کے بارے میں عموماً کہا جاتا ہے کہ وہ مشکل کھردری بھاشا میں کہی گئی ہیں۔ اختر الایمان کی رائے ہے کہ نظم کے بارے میں دو تین باتیں دھیان میں رکھنے کی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ وہ کہتے ہیں کہ نظم سننے کی نہیں پڑھنے کی چیز ہے۔ یہ جدید شاعری کی سب سے خاص بات ہے۔ جب سے ساری دنیا میں شاعری چھپنے لگی تب سے وہ سننے سنانے کے بدلے پڑھنے کی چیز ہوگئی اور اس کے ساتھ ہی اس میں گمبھیر خیالات کے ساتھ ہیئت سے متعلق تجربات میں اضافہ ہوا۔ ان کی نظموں کے مشکل ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ کچھ نظموں میں علامتوں کا استعمال کرتے ہیں جو عام پڑھے لکھے لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتیں۔ جہاں تک زبان کے کھردرے پن کی بات ہے تو اصل میں اختر الایمان زندگی کی حقیقتوں اور مسائل کو بیان کرتے ہیں، وہ خود بھی کھردرے ہیں۔ زبان کو سجانے سنوارنے سے ان کا روپ بدل جاتا ہے۔ کارل مارکس نے کہا تھا کہ شاعری انسانیت کی مادری زبان ہے۔ لیکن شاعری انسانیت کی مادری زبان اس وقت بنتی ہے جب اس میں انسان کے دکھ درد اس کی تباہی اور بے چارگی کو بیان کیا جاتا ہے۔ اختر الایمان انسانی روح کے دکھ کو بیان کرنے والے شاعر ہیں۔ وہ انسان سے محبت کرتے ہیں اور اس کے ٹوٹنے اور تباہ ہونے کو اپنی شاعری میں پیش کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کی شاعری کی زبان بول چال کی زبان کے قریب ہے۔ اور بول چال کی زبان میں کھردرا پن آتا ہی ہے۔ جب شاعر رومانویت سے بچنا چاہے گا تب وہ نثر کے قریب جائے گا، کیوں کہ نثر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بول چال سے قریب ہے۔ میں اختر الایمان کی کچھ نظموں کے حوالے سے یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ان کے یہاں نظم کا دائرہ کتنا وسیع ہے۔ اس میں کتنے مسائل،

زندگی اور دنیا کے کتنے روپ ہیں اور ساتھ ہی انسان کی کشمکش کی کتنی شکلیں موجود ہیں۔ان کی ایک نظم ''ایک لڑکا'' ہے۔میرے خیال سے ایسی کوئی نظم اردو ادب میں شاید ہی ملے۔اس کی تین چار باتیں دھیان میں رکھنے کے لائق ہیں۔ یہ بہ ظاہر سوانحی نظم ہے جس میں شاعر نے خود کے دو روپ سامنے رکھے ہیں اور دونوں کے بیچ بات چیت اور بحث موجود ہے۔شاعر کے تصور کا وہ لڑکا خود پوچھتا ہے کیا تم اختر الایمان ہو۔دوسری بات اس نظم کے بارے میں یہ ہے کہ اس میں گاؤں کا منظر ہے اس کی تہذیب ہے اور ان دونوں کو ساتھ لیے عام آدمی کا آدمی نامہ بھی ہے۔تیسری بات یہ ہے کہ اختر الایمان گاؤں سے شہر میں آئے تھے اس لیے اس نظم میں گاؤں چھوڑنے کا دکھ درد بھی موجود ہے۔سچ بات تو یہ ہے کہ زندگی بھر اختر الایمان کو گاؤں کی یاد ستاتی رہی۔

اختر الایمان نے سیاسی نظمیں بھی لکھی ہیں۔ان کے یہاں سیاست کا شعور بہت بلیغ اور پختہ ہے۔ان کی ایک نظم ہے: ''ایک کہانی''، یہ ایک طرح کی ڈرامائی بناوٹ میں لکھی ہوئی نظم ہے۔اس میں ماضی بھی ہے اور آنے والے سیاسی سنگھرش کا حال بھی۔ یہ نظم اٹھارہ سو ستاون کی پہلی جنگِ آزادی کی یاد دلاتی ہے اور ساتھ ہی بعد کی آزادی کی تحریک کی یاد بھی۔اس میں انگریزی راج کی غلامی کے پہلے کے ہندستان کی تصویر ہے:

سب دھرتی کے بیٹے مل کر
گیت محبت کے گاتے تھے
اوروں کا سکھ اپنا سکھ تھا
اور کی آگ میں جل جاتے تھے
تاروں کی چھاؤں میں اٹھ کر
دھرتی ماں کا پیار جگاتے
جگمگ جگمگ کرتے دن میں
اپنی محنت کا پھل کھاتے
الفت کے بھوکے تھے سارے
خون کے پیاسے کیوں کر ہوتے
جھوٹ اور لوبھ کا سودا کرکے
کیسے خود آرام سے سوتے
دھن دولت تھا، پیار کی باتیں
اپنے دن تھے، اپنی راتیں

اس سکھ چین کو چھیننے والا اور ہندستان کو غلام بنانے والے انگریزی حکومت بعد میں آئی اور اس نے جو تباہی کا منظر پیش کیا اس کی ایک تصویر یہ ہے:

ہری بھری کھیتی کا دشمن
ایک پاپی باہر سے آیا
پیار کے رشتے ناتے توڑے
اس نے موت کا کھیل رچایا
آگ کی مدھم آنچ بڑھا کر
گھر پھونکے، ہنستوں کو رلایا
ٹھنڈی ٹھنڈی نرم ہوا میں
زہر ملایا، خون بہایا
لوہے کی زنجیریں ڈھالیں
نفرت کے پھل پھول لگائے
سچ پر جھوٹ، خوشی پر غم نے
اپنے اپنے تیر چلائے

غلامی کے خلاف بغاوت کی تفصیلات بھی ہیں۔ وہ باغی گاتا ہے:

اٹھو نیند کے ماتو جاگو
رات نے دن کو گھیر لیا ہے
دھرتی ماں کے بیٹو جاگو
ماں نے تم کو یاد کیا ہے

اس نظم کے آخر میں ایک ایسی بات کہی گئی ہے جو آزادی کی پوری تحریک میں کہی جاتی رہی ہے۔ یہ مصرعے ہیں:

آزادی انساں کا حق ہے
آزادی انساں کا حق ہے

اس طرح یہ نظم بھارت کی جنگ آزادی کو بیان کرتی ہوئی ہر ہندستانی کے لیے عزیز نظم بن گئی ہے۔

ان کی ایک اور سیاسی نظم ’’دلّی کی گلیاں‘‘ (تین منظر) ہے۔ پہلا منظر 1938 کا ہے جب ہندستان غلام تھا۔ اور انگریز حکمراں تھے۔ انگریز سپاہی اور دوسرے عملے عام ہندستانی کے ساتھ کیسا سلوک کرتے تھے اس کی ایک تصویر یہ ہے:

پہلا منظر:

موری دروازے کے باہر
نشے میں دُھت فوجی گورے
انگریزی سرکار کے چھورے
تانگے والوں کو پیٹ رہے ہیں
تانگے والے گھبرا گھبرا کر
اِدھر اُدھر سب بھاگ رہے ہیں
اور سپاہی آنکھ چرا کر
دوسری جانب دیکھ رہے ہیں
چلتے چلتے راہ میں رُک کر
میں یہ منظر دیکھ رہا ہوں

یہ تقریباً آنکھوں دیکھا حال بیان کرنے جیسا ہے۔ انگریزی راج کے دوران جن کی آنکھیں کھلی تھیں اور دماغ کھلا تھا وہ سب اس منظر کو جگہ جگہ دیکھ سکتے تھے۔ دیکھا بھی ہوگا لیکن اس کا بیان اختر الایمان نے کیا ہے۔ دوسرے منظر میں آزادی کی جدوجہد کی یہ تصویر ہے:

شاہ جہاں کے لال قلعہ پر
گوروں کا پہرا بیٹھا ہے
چاندنی چوک میں دائیں بائیں
گلیوں، کوچوں، بازاروں میں
بجلی کے کھمبوں پر ہر سُو
ڈھیروں لڑکے چڑھے ہوئے ہیں
اور تاروں کو کاٹ رہے ہیں
پولیس گولی چلا رہی ہے

اس نظم میں جو تیسرا منظر ہے وہ ثابت کرتا ہے کہ اس ملک میں جو آزادی آئی اس نے جتنوں کو جشن کا موقع دیا اس سے زیادہ لوگوں کو زخم دیا۔ آپ جشن اور زخم دونوں کی تفصیلات اس نظم میں دیکھ سکتے ہیں:

دلّی کی گلیوں میں سب نے
آزادی کا جشن منایا

لیکن ایکا ایکی جیسے
پردہ اٹھا، منظر بدلا
دھندسی چھائی ہے ہر جانب
جو کچھ ہے، سب گدلا گدلا
کوئی نہیں سنتا ہے کسی کی
ہوگئے لوگ اچانک بہرے
ریلوں میں بے سر کی لاشیں

اس آزادی کے اور گاندھی کے قتل کے ساتھ ہی جو منظر سامنے آیا اس کی طرف اشارہ بھی نظم کے آخر میں ہے۔ اور گاندھی کے قتل نے یہ بھی ثابت کیا کہ ہندستانی لوگ آزادی کے قابل نہیں ہیں۔ اس نظم کے آخر میں اختر الایمان نے لکھا ہے:

خون سے لت پت لہو لہان
کٹیا جیسے اک شمشان
گاندھی جی کی لاش پڑی ہے
آزادی کچھ دور کھڑی ہے

اس کے ساتھ ہی اختر الایمان کی کئی سیاسی نظموں میں سے دو کا ذکر میں ضروری سمجھتا ہوں، ایک ہے ''پندرہ اگست'' اور دوسری '' آزادی کے بعد۔ ان نظموں میں آزادی کے ساتھ آئے دیس کے بٹوارے کا حادثہ اور اس کے بھیانک منظر اور ساتھ ہی گہری ناامیدی کا بیان ہے۔ ان کی ایک نظم ہے ''یادیں'' جو 1957 کی لکھی ہوئی ہے۔ لیکن اس کے کچھ حصے ایسے ہیں جو آج کے حالات کو سامنے لاتے ہیں:

وہ بالک ہے آج بھی حیراں، میلا جوں کا توں ہے لگا
حیراں ہے بازار میں چپ چپ کیا کیا بکتا ہے سودا

اخیر میں میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اختر الایمان کی ایک نظم ایسی بھی ہے جس میں روحانی عشق کا بیان ہے، وہ نظم ہے ''برنداون کی گوپی''، نظم کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے:

تم مرے ذہن میں یوں آتی ہو جیسے خوشبو
گیت جھرنون کے صبا دور کھنکتی چھاگل

اس نظم کو پڑھ کر اگر کسی کو نظیر اکبرآبادی کی یاد آئے تو حیرت نہیں ہونی چاہیے۔ اختر الایمان کی شاعری میں سنجیدگی اور سمجھداری ملتی ہے لیکن جذباتیت اور جلدبازی نہیں۔ ❑❑

ناصر عباس نیّر

اختر الایمان کی نظم میں جلاوطنی کا اظہار

اردو میں جدید نظم کے متعلق مقبول ہونے والے کچھ مفروضوں کو ساقط کیے بغیر ہم اختر الایمان (1915-1996) کی نظم سے نہ لطف اندوز ہوسکتے ہیں، نہ اس کے معانی تک رسائی حاصل کرسکتے ہیں! یادرہے شاعری سے حاصل ہونے مسرت، اس کے معانی کی دنیا میں اترنے کا زینہ بن جایا کرتی ہے۔

یہیں بعض بنیادی مسائل کی نشان دہی بھی ہوتی ہے۔ اوّل یہ کہ ہم ادب کو نہ صرف بعض توقعات (جنھیں اصطلاحاً مفروضے کہا جاسکتا ہے) کی روشنی میں پڑھتے ہیں، بلکہ یہ توقعات ادب سے اخذ مسرت و معنی کے عمل پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ دوم یہ کہ اردو کی جدید نظم تقاضا کرتی ہے کہ اس کی تفہیم سے پہلے، اس کی شعریات کی تفہیم، اور اس سے ایک عام درجے کا اتفاق کیا جائے۔ دوسرے لفظوں میں نظم کا ایک اہم حصہ نظم سے 'باہر' موجود ہوتا ہے، اور نظم کے قاری کو پہلے اس حصے سے متعارف ہونا چاہیے۔ (اگر کوئی قاری ایسا نہیں کرپاتا، یا نہیں کرنا چاہتا تو اسے نظم کی دنیا سے 'باہر' رہنے پر تیار رہنا چاہیے)۔

اس سے یہ شائبہ ہوتا ہے کہ نظم خود اپنے وجود کا جواز باور نہیں کراسکتی، اور اسے اپنے ہی ایک طفیلی وجود یعنی تنقید پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔ یہ شائبہ اس لیے ہوتا ہے کہ قبل جدید شاعری سے متعلق ہمارا خیال ہے کہ اسے اپنے وجود کے جواز کا سوال درپیش نہیں ہوتا؛ ہم تنقیدی تصورات کا پاسپورٹ رکھے بغیر اس شاعری کی دنیا میں داخل ہوسکتے ہیں۔ مگر کیا

واقعی؟ اصل بات یہ ہے کہ ہم دو باتیں بھول جاتے ہیں۔ جدید اور قبل جدید یا کلاسیکی عہد کا فرق، اور جدید عہد میں کلاسیکی شاعری کے مطالعے کا طریقہ۔ قبل جدید عہد کی شاعری بھی تنقیدی تصورات رکھتی تھی، اور انھی کے ذریعے اپنے وجود کا جواز پیش کرتی تھی، مگر وہ تصورات عام ادبی شعور اور ثقافت کا حصہ بنے ہوئے تھے، اور اس لیے حصہ بنے ہوئے تھے کہ وہ انقطاع، عدم تسلسل وجود میں نہیں آیا تھا، جس کا تجربہ سیاسی وتہذیبی طور پر ہم نے نو آبادیاتی عہد میں کیا، اور فکری سطح پر جدیدیت کے فلسفے کے تحت۔ تاہم کلاسیکی عہد میں بھی جب کبھی کوئی شاعر عام ادبی شعور سے ہٹ کر کچھ لکھتا تھا، عام ادبی شعور سے خود کو منقطع کرنے کی جسارت کرتا تھا تو اسے وہی صورتِ حال درپیش ہوتی تھی، جس کا سامنا بیسویں صدی میں جدید شعرا کو ہوا۔ غالب کو یوں ہی نہیں کہنا پڑا: 'نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا، گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی، نہ سہی'۔ علاوہ ازیں نو آبادیاتی سیاسی، تعلیمی اثرات نے جب کلاسیکی شاعری سے ہمارا ذوقی رشتہ کمزور کر دیا، اور جدیدیت کے فلسفے نے کلاسیکی تصورِ کائنات پر سوالیہ نشان لگا دیا تو کلاسیکی شاعری ہمارے لیے بڑی حد تک 'اجنبی' ہوگئی۔ بیسویں صدی کے اوائل سے احساس ہونے لگا کہ جب تک آپ کلاسیکی شعریات کا لحاظ نہیں رکھتے، کلاسیکی شاعری کے معانی تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے۔ یعنی کلاسیکی شاعری کا ایک اہم حصہ بھی، جدید شاعری کی طرح اس سے 'باہر' موجود ہے؛ جب تک آپ اس حصے کا فہم حاصل نہیں کرتے، بلکہ اسے جذب نہیں کرتے، کلاسیکی شاعری کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔
جدید نظم جس جدیدیت کا تخلیقی مظہر ہے، وہ عام ادبی شعور ہی کو نہیں چیلنج نہیں کرتی، عام انسانی شعور سے بھی مبارزت طلب ہوتی ہے، اور خود شعور کے عقب میں موجود اس دنیا میں بے دھڑک داخل ہوتی ہے، جو شعور کو تلپٹ کرنے پر آمادہ رہتی ہے۔ (مابعد جدیدیت اس سے ایک قدم آگے جا کر خود شعور، ذوق، معنی، متن وغیرہ کے قائم ہونے کے عمل پر سوال اٹھاتی ہے)۔ یعنی جدید نظم لکھی ہی اس منطقے میں جاتی ہے، جہاں وحدانی (Monolithic)، مقبولِ عام تصورات، اجتماعی بیانیوں، ادبی سماجی کینن کو چیلنج کرنے کی عام اجازت ہی نہیں، اسے لازمی تخلیقی ضرورت کا درجہ بھی حاصل ہے۔ چوں کہ یہ منطقہ خودکار انداز میں وجود میں نہیں آتا، یا آسمان سے انعام کے طور پر نہیں اترتا، بلکہ اس بشر مرکزی فکر میں وجود رکھتا ہے، جو تمام انسانی ذہنی اعمال کی اصل 'تاریخ وسماج' اور ان سے رونما ہونے والی 'دنیویت' میں

دیکھتی ہے،اس لیےاسے برابر واضح کیا جانا ضروری ہے۔یعنی ایک ایسی انسانی فکر کی مسلسل ضرورت ہے ،جو ہر شے پر سوال ،خالص انسانی دنیوی تناظر میں سوال قائم کر سکے،اور نتیجتاً انسانی دنیا کے معاملات کی باگ انسانی ہاتھوں میں رہے۔جدید نظم کی تنقید کا ایک حصہ اسی منطق کے جواز ،کارگزاری اور نظم سے اس کے تعلق پر روشنی ڈالتا ہے۔اردو کے سماج میں جہاں جدیدیت ،اور اس کی اگلی منزل مابعد جدیدیت کے خلاف 'مقدس نظریاتی مزاحمت' موجود ہے، جدید نظم کی مذکورہ تنقید کی زیادہ ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

علاوہ بریں جدید نظم جس دنیا (اور اس دنیا میں سماج ،تاریخ ،سیاست ،علوم ،جمالیات وغیرہ خاص طور پر شامل ہیں) کو لکھتی ہے ،اس میں سب کچھ مسلسل بدل رہا ہے، فنا ہورہا ہے،اندر باہر کوئی شے مستقل نہیں،ایک خطرہ ،ایک بحران ہے،جس کی زد پر ہر جدید لکھنے والا خود کو محسوس کرتا ہے؛کوئی ہیئت،کوئی تیکنیک ،کوئی اسلوب،لفظیات کا کوئی مجموعہ،موضوعات کی کوئی فہرست ایسی نہیں ، جسے ہر شاعر قبول کر سکے،یا جسے اپنے تجربے کے اظہار کے لیے موزوں سمجھ سکے؛ایک لنگر ،ایک محفوظ ٹھکانے ،ایک وطن کی جستجو سب کو ہے۔جدید نظم اسی جستجو کا جمالیاتی مظہر ہے!

مختصر یہ کہ جدید نظم ماضی سے ایک دم کٹ جانے ،اور ایک غیر متوقع حال اور غیر یقینی مستقبل کے روبرو ہونے کے تجربے کو لکھتی ہے ۔یہ کم وبیش ایک ایسی صورتِ حال ہے کہ آپ 'اپنوں' سے بچھڑ کر ایک نئی ،اجنبی دنیا میں آ گئے ہیں،جلاوطن ہوگئے ہیں، بے گھر ہو گئے ہیں،محفوظ پناہ گاہوں سے بے دخل کر دیے گئے ہیں،اور اکیلے ہوگئے ہیں،اور آپ کا سامنا غیر متوقع حالات سے ہے،یعنی 'آج اور اس لمحے' سے ہے،جس کے ایک طرف ماضی منھ پھاڑے کھڑا ہے ،اور دوسری طرف آنے والا ،غارت گر لمحہ ہے۔جدید شاعری جلاوطن، بے گھر افراد کی شاعری ہے،جن کا اگر کوئی گھر ہے تو یہی شاعری ہے، جسے 'آج ،اس لمحے' کے 'اندر' لکھا گیا ہے۔حقیقی جدید شاعر مکاں سے زیادہ زماں میں سانس لیتا ہے ۔اکثر لوگ 'بے گھری' کو تجربہ بنانے سے گریز کرتے ہیں ،کیوں کہ وہ نئے جذبات اور ایک نئی قسم کی آزادی کو سہارنے سے قاصر ہوتے ہیں،اس لیے وہ 'گھر'،ماضی وروایت کے وحدانی تصور کی 'محفوظ پناہ گاہ' کی طرف مراجعت کر جاتے ہیں۔یعنی کچھ نظم گو اپنی شاعری کو اپنا گھر نہیں بنا پاتے ،اور قارئین جدید نظم کی بجائے روایتی ،مانوس شاعری سے دل لگا لیتے ہیں۔

اختر الایمان کی شاعری ایک 'جلاوطن'، 'بے گھر' شخص کی شاعری ہے۔انھوں نے ہجرت نہیں کی، وہ جلاوطن بھی نہیں ہوئے،مگر انھوں نے مہاجرت اور بے دخلی کے تجربے کی شاعری لکھی۔ کیسے؟ اس کا جواب آئندہ صفحات میں تلاش کیا گیا ہے۔

'جدید نظم، زبان کے علامتی استعمال سے عبارت ہے،اور علامت نظم کی زبان کو اجنبی، پیچیدہ،مبہم بناتی ہے'۔ یہ مقبول ترین مفروضہ ہے، جسے جدید نظم کے ہر شاعر کے مطالعے میں اندھا دھند استعمال کیا جاتا ہے۔ اگر آپ اس مفروضے کی روشنی میں اختر کی نظمیں پڑھیں تو عین ممکن ہے آپ کو سخت بے زاری محسوس ہو؛اختر کی بڑی حد تک سادہ، کھردری، روزمرہ کی زبان،آپ کو جدید نظم کے لیے اجنبی محسوس ہو۔تاہم اگر ہم مذکورہ مفروضے کے ٹھیک ٹھیک معنی اور کچھ مضمرات پر غور کرلیں تو ہمیں اس سوال کا جواب مل جائے گا کہ اختر الایمان کی نظموں کے لیے اسے ساقط کرنا کیوں ضروری ہے۔اس مفروضے کا ٹھیک ٹھیک معنی یہ ہے کہ جدید نظم حقیقت کی عکاسی نہیں کرتی ،حقیقت خلق کرتی ہے،اور اس ضمن میں زبان کا خاص طرح کا استعمال کرتی ہے۔ یہ خاص طرح کا استعمال، زبان کے اپنے معنی خیزی کے نظام کو متحرک کرنے سے عبارت ہے۔یعنی زبان کا ایک طرح کا استعمال حقیقت کی عکاسی کرتا ہے، جب کہ دوسری طرح کا استعمال حقیقت خلق کرتا ہے۔زبان کا یہ دوسری طرح کا استعمال اس تجربے یا حقیقت کو بے دخل کردیتا ہے، جو سماجی یا نفسی دنیا میں بالفعل موجود ہوتی ہے۔(یہ الگ بات ہے کہ بے دخل ہونے کے باوجود حقیقت کے کچھ ریزے اپنی لو دیتے رہتے ہیں)۔اس کے نتیجے میں 'جدید نظم' ایک خودمختار حیثیت اختیار کرنے کا تاثر دیتی ہے۔تاثر اس لیے کہ حقیقت کے ریزے،نظم کی لسانی خودمختاری پر دھاوا بولنے کا قوی امکان رکھتے ہیں۔ بہ ہر کیف مذکورہ مفروضے کی روشنی میں نظم کے اندر جھانکنے کے لیے کسی مانوس،جانی پہچانی حقیقت کی روشنی نہیں چاہیے، بلکہ خود نظم کی 'بند،تاریک دنیا' اپنے اندر اپنی طرز کی روشنی رکھتی ہے،اور اس تک رسائی،نظم کی علامتوں کی گرہوں کو کھولنے سے ہوسکتی ہے،اور علامتوں کی گرہیں کھولنے کے لیے ضروری ہے کہ خود علامت ہی کو حوالہ بنایا جائے۔ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ جدید نظم کے بعض ممتاز شعرا کے لیے یہ مفروضہ کلید کا درجہ رکھتا ہے،مگر اختر الایمان کے لیے نہیں، جو بلاشبہ جدید نظم ہی کے ایک ممتاز شاعر ہیں۔

راشد اور میراجی کی طرح،اختر الایمان کو بھی اپنی نظموں کی وضاحت کی ضرورت

محسوس ہوتی تھی۔ چناں چہ اپنی نظموں کی کتابوں کے دیباچوں میں انھوں نے اپنی کئی نظموں کی 'علامتوں' کی تشریح کی ہے ا۔دل چسپ بات یہ ہے کہ وہ اپنی نظموں کی تشریح کے دوران میں خود اسی مفروضے کے اسیر ہوئے ،جس کو معطل رکھنے کے نتیجے میں ان کی نظم نمو پاتی ہے۔(یہ ایک عمومی رویہ ہے کہ اکثر شاعر اپنے تخلیقی عمل کے دوران میں ادعائی طرزِ عمل کا مظاہرہ کرتے ہیں،مگر نظموں کی 'اپالوجی' تیار کرنے میں معذرت خواہانہ رویہ اختیار کرتے ہیں)۔ان کی نظم کی زبان ایک ایسی خود مختار حیثیت اختیار نہیں کرتی ،جہاں وہ موجود و معلوم سے بے نیاز ہوکر خود اپنے موجود و معلوم ،خود اپنے ڈھنگ سے خلق کرنے لگتی ہے؛ روزمرہ کی حقیقت پر 'لسانی ، علامتی ، نشانیاتی ، خطابتی حقیقت' غالب آ جاتی ہے(اس طرح کی نظم کو ہم مابعد جدید کہیں تو زیادہ مناسب ہوگا)۔اختر الایمان کی نظم روزمرہ کی حقیقت میں بنیاد رکھتی ہے،لیکن یہ روزمرہ ہر اعتبار سے 'جدید' ہے؛اس کا زمانی تعلق جدید دنیا سے ہے ،جس نے اختر کے حینِ حیات خود کو پہلے نو آبادیاتی ، پھر تقسیم وفسادات اور بعد میں صنعتی ،سرمایہ درانہ دنیا کے طور پر پیش کیا،اوراس کا علمیاتی تعلق جدیدیت کے فلسفے سے ہے،جس میں 'اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو' پر شدید اصرار تھا،اور جس کا شعریاتی تعلق جدید شاعری کی اس تحریک سے ہے ،جس میں کینن سازی کے خلاف مزاحمت موجود تھی۔جب جدید شاعری کینن سازی کے خلاف مزاحمت کرتی ہے تو اس کا صاف سیدھا مطلب یہ ہے کہ ایک جدید شاعر ، دوسرے جدید شاعر کے لیے کینن نہیں بن سکتا،اور ایک خطے کی جدیدیت ،کسی دوسرے خطے کی جدیدیت کے لیے کینن نہیں بن سکتی۔کینن شکنی کے اسی عمل کے نتیجے میں جدیدیت کا کوئی ایک مستند ورژن قائم نہیں ہو پاتا۔ جدیدیت کی ایک سے زیادہ اور مختلف صورتیں سامنے آتی ہیں۔واضح لفظوں میں، جسے ہم جدید نظم کہتے ہیں ،وہ کسی ایک انسانی آواز کی نمائندگی نہیں کرتی ، بلکہ وہ ایک ایسا تخیلی میدان ثابت ہوتی ہے،جہاں ہر انسانی آواز ،اپنے اظہار کو مستند بنانے کا یکساں موقع حاصل کرتی ہے۔یوں اصولی طور پر ہر جدید نظم ایک نئی انسانی آواز کو مستند بنانے کی کوشش ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک معلوم ،روزمرہ کی حقیقت کو پیش کرتے ہوئے بھی جدید نظم یہ کوشش جاری رکھتی ہے۔

اختر الایمان کی شاعری میں جس انسانی آواز کو مستند بنانے کی کوشش ملتی ہے،وہ ایک جلاوطن کی آواز ہے۔اختر کی اکثر نظمیں روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی باتوں، کیفیتوں، تجربوں کو

پیش کرتی ہیں (اور یہاں وہ مجید امجد کے کافی قریب آتے محسوس ہوتے ہیں)،جس سے یہ لگتا ہے کہ وہ اپنے آس پاس اور اردگرد کی دنیا میں سانس لے رہے ہیں،یعنی ’گھر‘ اور ’وطن‘ میں ہیں،لیکن اس دنیا سے ان کا تعلق تطابق اور سمجھوتے کا نہیں،جیسا کہ محمد حسن نے کہا ہے۲، بلکہ ان سے ’باہر‘ ہونے کا ہے، جو جلاوطنی کی حالت ہے۔

جلاوطنی کی کئی صورتیں ہیں۔ان سے جدید عہد میں کتنے ہی محبّ وطن سیاست دانوں سے لے کر دانش وروں اور تخلیق کاروں کا واسطہ پڑا۔ان صورتوں میں جبری اور اختیاری تو سامنے کی ہیں۔ان دونوں میں جلاوطن شخص اپنے وطن سے دور کسی اور خطے میں رہنے پر مجبور ہوتا ہے۔جلاوطنی کی یہ قسمیں ناظم حکمت اور محمود درویش کی نظموں میں خاص طور پر ملتی ہیں۔ ایک تیسری صورت ’گھر میں بے گھری‘ کی ہے۔آدمی اپنے وطن میں رہتے ہوئے ،اپنے وطن کے کلچر،زبان سے کٹا ہوا ہوتا ہے۔جلاوطنی کی چوتھی صورت وہ ہے جسے ایڈورڈ سعید جلاوطنی کی استعاراتی صورت کہتے ہیں۳۔خود کو مسلسل بے خاناں محسوس کرنا،اور اس کے نتیجے میں ایک کبھی ختم نہ ہونے والے اضطراب کی زد پر رہنا ،جلاوطنی کی استعاراتی حالت ہے۔اس حالت کا محرک حقیقی بے دخلی بھی ہوسکتی ہے ،اور فکر واظہار پر بندشیں بھی ہوسکتی ہیں،اور اپنے ادبی وعلمی نظریات سے سماج کی عدم موافقت بھی۔اختر الایمان کو بچپن میں ایک محدود قسم کی حقیقی جلاوطنی کا تجربہ ہوا۔۱۹۳۰ء سے۱۹۳۴ء تک کے چار سال انھوں نے موئید الاسلام ،دہلی میں گزارے۔وہ دہلی میں چچا کے پاس آئے ،جنھوں نے انھیں گھر میں رکھنے کے بجائے موئید الاسلام پہنچادیا۔بہ قول اختر الایمان ’’موئید الاسلام ریفارمیٹری بھی تھا،مریض خانہ بھی ،یتیم خانہ بھی، اور ایک با قاعدہ سکول بھی‘‘۴۔یہاں اختر الایمان کو کسمپرسی اور زندگی کرنے کے جبری طور طریقے اسی طرح اختیار کرنے پڑے،جس طرح ایک جلاوطن شخص انھیں اختیار کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔اختر الایمان نے خاصی کمزور آپ بیتی لکھی ہے۔انھوں نے واقعات تو بیان کردیے ،مگر ان واقعات کے اثرات ،اور اپنی نفسی و ذہنی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا تجزیہ نہیں کیا۔قیاس یہ کہتا ہے کہ والدین کے جیتے جی یتیم خانے میں نوعمری کے چار برسوں کا حقیقی ،نفسیاتی اثر ’جلاوطنی‘ کا تھا۔آگے ان کی نظموں میں جلاوطنی کی جو استعاراتی صورت پیدا ہوئی ،اس کا ایک ممکنہ محرک یہ واقعہ ہوسکتا ہے۔

اختر الایمان کے یہاں جلاوطنی استعارہ بنتی ہے۔یعنی یہ حقیقی جلاوطنی سے ’بڑھ کر

'ہے۔حقیقی جلاوطنی میں آدمی کسی دوسری سرزمین پر مہاجرت کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوتا ہے ،اور خود کو سزایافتہ تصور کرتا ہے ، لیکن استعاراتی جلاوطنی میں آدمی اپنے وطن ہی میں مہاجرت و گھر بدری کے عذاب ہی نہیں سہتا ، بلکہ جبریت و بے دخلی کی ایک کربناک حالت اور اس کے خلاف ایک مسلسل مزاحمت اور ایک لامتناہی اضطراب کی زد پر رہتا ہے۔ حقیقی جلاوطن شخص اپنے وطن کی یاد سے اپنی سزا میں کچھ کمی محسوس کرنے کے مواقع پیدا کر لیتا ہے،جس طرح ناظم حکمت یا درویش اپنے وطن کو یاد کر کے آسودگی حاصل کر لیتے ہیں۔اصلاً وہ جلاوطنی کی اجنبی دنیا سے نکل کر کچھ دیر کے لیے مانوس ،حسی دنیا میں داخل ہوجاتے ہیں۔مثلاً ناظم حکمت کی نظم 'استنبول کا حراست گھر' کا یہ ٹکڑا دیکھیے :

مجھے اپنے ملک سے عشق ہے
میں اس کے چناروں پر جھولا جھول چکا ہوں
میں نے اس کے قید خانوں میں راتیں بسر کی ہیں
اس کے گیتوں اور تمباکو سے بڑھ کر
میری روح کو اور کوئی شے نہیں گرماتی ۵

مگر استعاراتی جلاوطنی میں بے خانماں، 'گھر باہر' شخص ،ایک مسلسل عدم موافقت کی حالت کا سامنا کرتا ہے۔اس کے پاس ماضی کا کوئی مثالی ،رومانوی تصور نہیں ہوتا ،جس میں وہ پناہ لے سکے۔اس لیے اس س کی سزا میں حقیقتاً کمی نہیں ہوتی۔

اختر الایمان کی نظموں میں ماضی وتاریخ و روایت سے جلاوطنی کا موضوع ملتا ہے۔ایک محرک نوآبادیاتی سیاست ہے ،اور دوسرا محرک جدیدیت ہے،اور تیسرا محرک صنعتی سرمایہ داریت ہے ۔ پہلے اور تیسرے کا تعلق حقیقی ،سیاسی ،سماجی ،معاشی تاریخی صورتِ حال سے ہے ،اور دوسرے کا تعلق نفسی ،نجی ،انفرادی دنیا میں واقع ہونے والے انقطاع سے ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کو ترقی پسندوں اور جدیدیت پسندوں، دونوں نے اپنے اپنے دبستان کا شاعر سمجھا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ وہ نہ تو معروف معنوں میں ترقی پسند شاعر ہیں ،اور نہ جدیدیت کے اس وحدانی (Monolithic) تصور پر پورا اترتے ہیں، جس کی نمائندگی میرا جی اور راشد بہ طورِ خاص کرتے ہیں۔اصل یہ ہے کہ اختر الایمان جدید شاعر ہیں ،مگر خود اپنا کینن آپ ہیں۔

نو آبادیاتی سیاست نے کس طرح ہندوستانیوں کو اپنے ہی گھر میں غلام اور اجنبی بنا کر رکھ دیا، کس طرح ان کی ثقافت کو حاشیے پر دھکیل دیا، کس طرح ان کی انسانی شناختوں کو مسخ کیا، کس طرح تاریخی عمل میں ان کے کردار کو محدود کر دیا، اور کس طرح ان کا معاشی استحصال کیا، اسے اختر نے متعدد نظموں میں موضوع بنایا ہے۔ ان میں طنزیہ ڈرامائی نظم 'سب رنگ' خاص طور پر اہم ہے، جس میں نو آبادیاتی سیاست کے سب رنگوں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس نظم میں تمام کردار تمثیلی ہیں۔ آدم، بدیسی یعنی انگریز کی تمثیل ہے، گدھا، پٹے ہوئے شہزادے کی، سانپ، سیاسی رہنما کی، خچر، والئی ریاست کی، کتا، خطاب یافتہ شخص کی، بیل، محنت کش کی، گدھ، سرمایہ دار کی تمثیل ہے، اور قوتِ حیات و نموخود ایک کردار ہے۔ چار رنگوں یعنی چار حصوں پر مشتمل یہ نظم ۱۹۴۰ء کی دہائی کی نو آبادیاتی، سیاسی صورتِ حال پر گہرا طنز کرتی محسوس ہوتی ہے۔ نظم کا بنیادی ارتکاز اس نکتے پر ہے کہ آدم یعنی انگریز نے ہندوستانیوں کو غلام بنانے اور تاریخ و ثقافت سے جلاوطن کرنے کا عمل گدھوں، خچروں اور سانپوں جیسے مقامی عناصر کی مدد سے کیا۔ نو آبادیات کا یہ ایک ایسا تضاد تھا جسے بہت کم اہل نظر نے سمجھا۔ یورپی نو آبادیات خود کو جدیدیت اور صنعتی سرمایہ داریت کی علمبردار بنا کر پیش کرتی تھی، اور اپنے اس امیج کے ذریعے ہندوستان سمیت دیگر نو آبادیوں کو یقین دلانے کی کوشش کرتی تھی کہ وہ انھیں غلام بنانے نہیں آئی، انھیں فکری سطح پر جدیدیت اور معاشی سطح پر صنعتی سرمایہ داریت کی برکتوں سے فیض یاب کرنے آئی ہے، لیکن اختر الایمان کے لفظوں میں یورپی نو آبادیات گدھوں، خچروں، کتوں اور سانپوں جیسے قدامت پسند طبقوں کی حمایت کر کے، اور بیلوں کی بجائے انھیں بااختیار بنا کر خود اپنے دعوے کی نفی کرتی تھی۔ لہٰذا انگریز راج کی اگر کوئی برکتیں تھیں تو ان سے قدامت پسند بالائی طبقات مستفید ہوئے۔ ایک تلخ سچائی یہ ہے کہ نئے قدامت پسند طبقے اب نئی نو آبادیاتی قوتوں کا ساتھ دیتے ہیں۔ دوسری طرف حقیقت یہ ہے کہ جلاوطنی کا تجربہ تمام ہندوستانیوں نے نہیں کیا، بلکہ محنت کش ہندوستانیوں نے کیا، اور استعاراتی سطح پر جلاوطنی کا دکھ تخلیق کاروں اور دانش وروں کے ایک طبقے نے بھوگا۔ نظم کا ایک ٹکڑا دیکھیے، جس میں بیل یعنی محنت کش، کتے یعنی انگریزوں کے خطاب یافتہ شخص، خچر یعنی والی ریاست، اور گدھے یعنی پٹے ہوئے شہزادے سے مخاطب ہے۔ بیل کہتا ہے کہ آدم کے رخسار کی سرخی، اس کے لہو کی مرہون ہے:

اس گھنے جنگل میں اگ آئیں اگر
تم سے احمق چند اور
زندگی بن جائے پھر
اک عذاب مستقل
یہ ردائے آب وآتش بادوگل
پھینک دینے کے سوا چارہ نہ ہو!
جانتا ہوں اس تمھارے رحم دل آدم کو میں
اس کے رخساروں میں جو
سرخیاں ہیں جلوہ گر
تم سے میں پوچھوں وہ ہے کس کا لہو
اس کی آنکھوں کی چمک، اس کے چہرے کی دمک
اس کی تابانی کا راز
میری بربادی میں ہے!

ان مصرعوں کا واضح اسلوب، جدید نظم کے خوش ذوق قارئین پر گراں نہیں گزرنا چاہیے، اس لیے کہ یہ ڈرامائی نظم ہے۔ بیل، عام لوگوں کی جس بربادی کا ذکر کرتا ہے، وہ محض معاشی نہیں، نفسیاتی، ثقافتی اور تاریخی بھی ہے۔ یعنی مکمل بربادی، مکمل بے دخلی۔ چوں کہ مکمل بربادی اور بے دخلی کا تجربہ نچلے طبقات کو ہوا، اس لیے ان کے نمائندہ کردار کی زبانی اس کا اظہار ہوا ہے۔ درج ذیل حصے میں قوتِ حیات ونمو بیل یعنی ہندوستانی محنت کش سے مخاطب ہوتے ہوئے یہی بات کہتی ہے۔

قوت: تمھارا آقا ہے ایک آدم
تم آپ آپس میں کچھ نہیں ہو؟
تمھاری ہستی ہے اور سوغم
زمیں تمھاری نہ آسماں ہے؟
تمھیں نہیں حق کہ سانس بھی لو
بغیر مرضی کے دوسروں کی؟

نظم 'سب رنگ' کا مقام ایشیا کا ایک جنگل ہے ۔جنگل بھی تمثیلی مفہوم رکھتا ہے ۔جنگل، تہذیب اور تاریخ سے عاری سماج کی تمثیل ہے، جہاں کے رہنے والے سب جنگلی یعنی وحشی اور غیر مہذب ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ سوائے بیل کے باقی سب اپنے حال میں مست ہیں ،اس لیے کہ انھیں اپنے نئے کردار کا معاوضہ خطاب یا اختیار کی صورت میں مل رہا ہے۔اس جنگل میں واحد مہذب مخلوق آدم یعنی بدیسی یورپی ہے۔ایک آدم کے مقابلے میں تمام ایشائیوں کا جنگلی بن جانا ایک طرف ان کے سلب انسانیت (Dehumanization) اور دوسری طرف ان کی ثقافتی بے دخلی و مہاجرت (Cultural Displacement) کا بلیغ استعارہ ہے۔ویسے ان دونوں کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔نظم 'ایک کہانی' جو پہلی نظم ہی کی طرح ڈرامائی نظم ہے، اس کا مقام تاریک سیارے کا ایک ملک ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ براعظم ایشیا ہی تاریک سیارہ ہے، اور اس کا ملک ہندوستان ہے۔سیارہ ہے، مگر تاریک ہے۔مدار میں رہنے کے باوجود روشنی کے منبع سے کٹ گیا ہے۔ یہ وہی تضاد ہے جس کا تجربہ وہ آدمی کرتا ہے جو وطن میں جلاوطن ہو۔'نظم ایک کہانی' کے کردار محبوبہ، باغی اور مستقبل ہیں۔ ماضی بھی ایک کردار ہے، جو حزنیہ کورس گاتا ہے:

کچھ دن بیتے اس دھرتی پر دیس تھا اک پھولوں سے پیارا

یہ حزنیہ کورس ناسٹلجیا ہے، جو ہر گھر بدر شخص کی تقدیر ہے۔آدمی اپنے اس دیس کو یاد کرتے ہوئے کہتا ہے:

ہری بھری کھیتی کا دشمن
اک پاپی باہر سے آیا
آگ کی مدھم آنچ بڑھا کر
گھر پھونکے، ہنستوں کو رلایا

یہی بات اس نظم کی کردار محبوبہ بھی کہتی ہے:

موت کا تحفہ لے کر آئے
باہر سے پاپی بیوپاری

ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ ان نظموں میں وضاحت کچھ زیادہ ہی ہے۔ان میں وہ گریز پا کیفیت کم کم ہے جو قاری کو روک لیتی ہے اور پکڑ لیتی ہے؛ قاری کو اس بات سے

روکتی ہے کہ جلدی جلدی لفظوں کو ہڑپ نہ کیا جائے ، بلکہ لفظوں کی ان کہی کو دھیرے دھیرے گرفت میں لیاجائے ،اور اس ان کہی سے پھوٹنے والی نرم ، مدھم روشنی سے اپنے وجود کے ان حصوں تک رسائی حاصل کی جائے ،جنھیں ہم زندگی کی بھاگم بھاگ میں بھول بیٹھتے ہیں۔ یہ کیفیت اختر الایمان کے بعض دوسری نظموں میں بلاشبہ موجود ہے۔

اختر الایمان نے۱۹۵۲ء میں اپنے نیا مجموعہ تاریک سیارے کے نام سے شایع کیا۔ گرداب (۱۹۴۳ء) میں انھوں نے نوآبادیاتی سیاست کے ہاتھوں ہندوستانیوں کی بے دخلی ومہاجرت کوموضوع بنایا،اور تاریک سیارے کی آخری نظموں میں،اوراگلے مجموعوں میں صنعتی سرمایہ داریت کی لائی ہوئی جنگیں ،ایٹمی اسلحے کی تجارت ،ٹیکنالوجی کے ہاتھوں قدرتی وسائل کی تباہی کے موضوعات ملتے ہیں ۔اس نئے مجموعے میں دیس ،انسان اوراستعمار کارتینوں کے تصورات وسیع ہوگئے ہیں۔اب سیارہ زمین ہی دیس بن گیا ہے،اور اسی کی مناسبت سے ہندوستانی باشندے کی جگہ زمین کے باسی انسان نے لے لی ہے،اور صنعتی سرمایہ داریت نے نئے استعمار کار کا روپ دھارلیا ہے ۔ پہلے جلاوطنی اپنے دیس سے تھی ،اوراب سیارہ ءزمین سے انسان کے جلاوطن ہونے کا اندیشہ شاعرکو پریشان کرتا ہے۔ نظم ’جنگ‘ کے یہ مصرعے دیکھیے :

”میں زمیں ہوں، مجھے ہر رنگ میں تم پیارے ہو!
میں یہ تفریق نہ کر پاؤں گی کس مٹی نے
تم کو پالا، تمھیں پروان چڑھایا تھا کبھی

زمین کی ممتا ،اوراس کی بربادی کا خدشہ آخر تک ان کی نظموں میں ظاہر ہوتا ہے۔یعنی ان کے باقی مجموعوں بنت لمحات (۱۹۶۹ء)،نیا آہنگ (۱۹۷۷ء)،سروساماں (۱۹۸۳ء)،زمین زمین (۱۹۹۰ء)اورآخری، بعدازمرگ شایع ہونے والے مجموعے زمستاں سردمہری کا (۱۹۹۷ء) میں رخ رخ بدل بدل کرظاہر ہوتا ہے۔کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ان کے شعری تخیل میں ایک ایسا ’غیر‘ پہلو بدل بدل کر ظاہر ہوتا ہے ،جو سیارہ زمین پر بسنے والے انسان کو گھر بدر کرنے پر تلا ہواہے،اوراس کے نتیجے میں انسان بے دخلی ومہاجرت کے اذیت ناک تجربے سے گزرنے پر مجبور ہے۔’غیر‘ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ انسانی ہستی کے عمیق ترین حصوں تک رسائی حاصل کرلیتا ہے۔اسے

یہ خصوصیت اس لیے حاصل ہے کہ اس کا پروٹو ٹائپ 'زبان' میں موجود ہوتا ہے؛ ہم زبان سیکھتے ہی 'غیر' سے آشنا ہوتے ہیں،یعنی ایک ایسے تخیلی ،غیر وجود سے ہمارا تعارف ہوتا ہے ،جس کے ذریعے ہم خود کو پہچانتے ہیں۔اس طرح ہماری پہچان میں عدم پہچان ،یا ذات کی شناخت میں ،شناخت کو مسخ کرنے والا عنصر شامل ہوجاتا ہے۔ہم 'غیر' کے ذریعے خود کو پہچانتے بھی ہیں،اور وہی 'غیر' ہماری پہچان کو مسخ بھی کرر ہا ہوتا ہے۔بعدازاں سماجی ٹیبو سے لے کر 'ریاستی غیر اور نوآبادیاتی غیر اور صنعتی وصارفی معاشرت کے غیر' زبان میں وضع کیے گئے اپنے ڈسکورس کے ذریعے ہمارے وجود کی گہرائیوں میں راہ پالیتے ہیں،اور ہم قدم قدم پر،اپنی تنہائی و لاشعوری زندگی میں ایک تخیلی مگر حقیقی وجود سے کہیں طاقت ور اور غارت گر وجود کا سامنا کرتے ہیں۔ مثلاً نوآبادیاتی عہد میں یورپ اور صنعتی سرمایہ دارانہ عہد میں ٹیکنالوجی ہمارا 'غیر' بنتے ہیں۔ہم ان کے ذریعے اوران کے مقابلے میں خود کو پہچانتے ہیں ،ان کے سبب خود کو روشن خیال اور ترقی یافتہ تصور کرتے ہیں اور انھی کو اپنے لیے غارت گر بھی پاتے ہیں۔'بنتِ لمحات' میں شامل نظم 'سبزۂ بیگانہ' اس حقیقت کو عمدگی سے پیش کرتی ہے۔ کلاسیکی شاعری میں سبزہ ءبیگانہ 'مابعدالطبیعیاتی وجودی' مفہوم رکھتا تھا۔مثلا غالب کہتے ہیں:

چمنِ دہر میں ہوں سبزۂ بیگانہ اسد
وائے اے بے خودی وتہمت آرامیدن

مگر اختر الایمان کی نظم میں سبزہ ءبیگانہ ایک طرف سیاسی ،ثقافتی بے دخلی کا مفہوم رکھتا ہے اور دوسری طرف 'لاشعوری دربدری' کا۔اس نظم کا تناظر عالمی ،سرد جنگ ہے ۔یہ ایک کرداری نظم ہے۔نظم کا پیراڈاکس یہ ہے کہ نظم ایک کردار کے گرد گھومتی ہے،مگر وہ کبیری کردار ہونے کے باوجود کسی بھی طرح کی شناخت نہیں رکھتا۔وہ مکمل جلاوطن کردار ہے۔نظم کا آغاز ہی اس کردار کے تاریخ،حسب نسب اور وطن سے جلاوطن ہونے کے ذکر سے ہوتا ہے:

حسب نسب ہے نہ تاریخ وجاے پیدائش
کہاں سے آیا تھا ،مذہب نہ ولدیت معلوم

وہ ایک مریض ہے جسے ایک مقامی چھوٹے سے خیراتی ہسپتال میں لایا گیا تھا۔ہسپتال کے ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ راتوں کو چلایا کرتا تھا کہ اس کے اندر ایک زخمی پرندہ مقید ہے ،جس کی رہائی کی وہ دہائی دیتا ہے۔یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ زخمی پرندہ کس کی قید میں ہے۔خود

مریض کے اندر ایک تخیلی غیر ہی نے اس پرندے کو زخمی کیا ہے،اور قید کر رکھا ہے۔ روایتی طور پر پرندہ روح کی علامت ہے،لیکن یہاں زخمی پرندہ انسانی آزادی۔ اختیار اور تخلیقی قوت کی علامت ہے ، جسے سرد جنگ ، چھوٹے ملکوں پر مسلط کردہ جنگوں، صنعتی آلودگی ، سرمایہ داریت کی چھوٹے ملکوں کے وسائل پر قبضے کی ہوس جیسے غیر نے محال بنا دیا ہے۔ غیر کے یہ سب بھیانک روپ کس طرح انسانی لاشعور یعنی ہستی کی عمیق سطحوں پر استعماری اجارہ داری حاصل کر لیتے ہیں،اور اسے خود اپنی ہستی کے مرکز سے بے دخل کر دیتے ہیں،یعنی اسے سبزہء بیگانہ بنا دیتے ہیں،اسے شاعر نے فنی مہارت کے ساتھ نظم میں پیش کیا ہے:

مریض چیختا ہے ،درد سے کراہتا ہے
یہ ویت نام ،کبھی ڈومنیکن ،کبھی کشمیر
زرکثیر،سیہ قومیں ،خام معدنیات
کثیف تیل کے چشمے ،عوام ،استحصال
زمیں کی موت،بہائم ،فضائی جنگ،ستم
اجارہ داری ،سبک گام ،دل ربا ،اطفال
سرودونغمہ ،ادب ،شعر،امن ،بربادی
جنازہ عشق کا، دف کی صدائیں،مردہ خیال
ترقی، علم کے گہوارے ،روح کا مدفن
خدا کا قتل ،عیاں زیر ناف زہرہ جمال
تمام رات یہ بے ربط باتیں کرتا ہے

یہ بے ربط باتیں ،مرکزی کردار کی حقیقی داخلی صورتِ حال سے گہرا ربط رکھتی ہیں۔ ڈاکٹر اس کا علاج نہیں کر پاتے تو اسے ماہرینِ نفسیات کے پاس بھیجتے ہیں، جو اسے ذہنی مریض قرار دیتے ہیں۔ان کی توجیہات کا ذکر نظم میں کیا گیا ہے۔کوئی کہتا ہے کہ اس نے کبھی پرندہ پالا ہوگا، جو عدم توجہی سے مر گیا تو اس کا احساسِ جرم اس کے تحت شعور میں اتر گیا ہے،اور وہ خود کو قاتل و مجرم سمجھتا ہے۔ایک کی یہ رائے تھی کہ یہ پس ماندہ ،سیاہ قوم کا فرد ہے اور یہ احساس ٹیبو کی صورت اس کے لاشعور میں اتر گیا ہے۔کوئی یہ کہتا تھا کہ اس کے مرض کا باعث حبّ وطن ہے،اور وہ چاہتا تھا اس کی قوم خود کفیل ہو۔کسی کی توجیہ یہ تھی کہ مریض شاعر ہے،اور وہ

شہرت ، شہوت اور دولت کا جویا تھا۔ان میں ناکامی نے اسے مریض بنا دیا۔ بالآخر مریض مر گیا،لیکن شفاخانے کے درودیوار سے اسیر زخمی پرندے کو بچانے کی فریاد آج بھی گونجتی ہے۔ان توجیہات کا ذکر کر کے شاعر اس مضحکہ خیزی کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں ،جس کا مظاہرہ سماج کے بااثر ،ماہرین کرتے ہیں،اور اس لیے کرتے ہیں کہ وہ انسانی ہستی کی عمیق سطحوں سے لاتعلق ہوتے ہیں ،اور اس بنا پر 'غیر' کی غارت گری سے بھی نا آشنا ہوتے ہیں۔اس سب کا نتیجہ یہ ہے کہ مریض اپنے ہی سماج میں بے دخل، جلاوطن اور اجنبی رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'غیر' کی عدم پہچان کا عمل 'غیر' کے کردار کو مزید مستحکم کرتا ہے۔ بہ ہر کیف ماہرین کی مضحکہ خیزی کو پہچاننے کے بعد نظم کا قاری ،مریض کی بے ربط باتوں کی تعبیر پر مائل ہوتا ہے۔ ان بے ربط باتوں سے ایک مکمل ،مربوط کہانی مرتب ہوتی ہے۔ ویت نام، ڈومنیکن اور کشمیر میں بے گناہ لوگ مارے گئے۔کہیں اس خدشے سے کہ اشترا کی حکومتیں نہ قائم ہو جائیں ،اور کہیں اس خوف سے کہ لوگ اپنا حق خود اختیاری نہ استعمال کریں۔ایشیائی وافریقی سیاہ قوموں پر سرمایہ دار ملکوں کا تسلط وہاں کی خام معدنیات اور خام تیل کے چشموں پر قبضے کی خاطر ہے۔ترقی کے نام پر اندھا دھند صنعتیں قائم کرنا زمین کی موت کے مترادف ہے۔ صنعتی سرمایہ داریت وصارفیت نے انسانوں کو خدا کے قتل پر مائل کیا ہے ۔ یہاں 'خدا کے قتل' کا مفہوم فلسفیانہ نہیں، جسے جدیدیت نے پیش کیا۔خدا کے قتل سے مراد اس مرکزی طاقت کو اپنی ہستی سے بے دخل کرنا ہے، جو عشق ورفعت وتخلیق سے آدمی کو وابستہ کرتی ہے۔جدیدیت نے انسانی ہستی میں دیوتائی عنصر کا اقرار کیا تھا، یعنی باہر کے دیوتاؤں اور خداؤں کا انکار کیا تھا،مگر آدمی کے اندر دیوتائی تخلیقی صلاحیت کا یقین دلایا تھا۔صنعتی سرمایہ داریت نے انسان کو ایک صارفی شے میں بدل دیا ہے۔اس کے اندر سے سرود ونغمہ، ادب، شعر،امن کو جلاوطن کر دیا ہے۔یہی خدا کا قتل ہے، انسانی وجود کی اساسی تخلیقی جہت کی بے دخلی ہے،اور اس کے نتیجے میں آدمی زہرہ جمالوں کے زیر ناف سے آگے کی دنیا،عشق وتخلیق کی دنیا کی طرف نگاہ نہیں اٹھاتا۔نظم 'میری آواز' جو لگتا ہے نظم 'سبزۂ بیگانہ' کے مریض کی آواز ہی کی بازگشت ہے، میں ایک بار پھر اسی طرف اشارہ ہے:

تمام مسئلے بے جان ہیں سوا اس کے
جو چائے خانوں سے چھوٹیں تو بھوکی آنکھوں سے
زنانِ شہر کے پستان ناپیں یا اپنے

اکیلے بیٹھے ہوئے زیرِ ناف بال گنیں

نظم 'سبزۂ بیگانہ' کا مریض جس اسیر زخمی پرندے کی آزادی کے لیے چیختا ہے، وہ ایک طرف انسانی آزادی کی علامت ہے، اور دوسری طرف عشق وتخلیق کے بشری، مگر دیوتائی خصوصیات کے حامل عنصر کی علامت ہے۔ یہی عنصر زخمی ہے، اسیری کی حالت میں ہے، یعنی جلاوطن ہے۔ نظم 'میری آواز' میں ایک بار پھر 'سبزہ ءبیگانہ' کے مریض کی آواز سنائی دیتی ہے:

ملائکہ مری آواز سن رہے ہو تم
خدا نے چھین لیں بیساکھیاں بھی انساں سے
پیمبر اب نہیں آتے، زمین بانجھ ہوئی
تمام سلسلے تہذیب و ضبط کے جو تھے
وہ سارے ٹوٹ گئے، زندگی تڑپتی ہے
اک ایسے درد سے جو دردِ زہ نہیں شاید!

نظم کا متکلم فرشتوں سے مخاطب ہے، تاکہ اس کی آواز خدا تک پہنچ سکے۔ پہلے وہ پیمبروں کے ذریعے خدا تک رسائی حاصل کرلیتا تھا، مگر اب پیمبر زمین پر نہیں آتے۔ انسان کے پاس یہ ایک بڑی بیساکھی تھی، جسے اس نے چھین لیا ہے۔ (بیساکھی میں جو پیراڈاکس ہے، وہ توجہ طلب ہے) پیمبر کیوں نہیں آتے؟ اس کا جواب نظم میں غیر واضح ہے۔ 'پیمبر اب نہیں آتے، زمین بانجھ ہوئی' اس مصرعے میں ایک طرف اس مفہوم کا قرینہ ہے: چوں کہ پیمبر نہیں آتے، اس لیے زمین بانجھ ہوچکی ہے، دوسری طرف اس مفہوم کی طرف بھی اشارہ ہے کہ چوں کہ زمین بانجھ ہے، اس لیے پیمبر نہیں آتے۔ گویا پیمبر زمین کی زرخیزی وتخلیقیت کا ثمر اور علامت ہیں، اور زمین ان سے خالی ہے۔ زمین اب اور طاقتوں کی دسترس میں ہے، جنھوں نے اسے رہنے کے قابل نہیں رہنے دیا۔ زمین پر زندگی درد سے تڑپ رہی ہے، لیکن افسوس کہ یہ دردِ زہ نہیں؛ دردِ زہ تخلیق کی بشارت بن کر وارد ہوتا ہے، مگر اب صرف و محض درد ہے؛ اپنے خالی پن کا، زوال کا، جلاوطنی کا۔

جدیدیت ماضی و حال کے بیچ، روایت وانفرادیت، تاریخ ولمحہ ءحاضر اور سماج وفرد کے درمیان ایک رخنے کو نمودار ہوتا ہوا دیکھتی ہے۔ جدید شاعری اس رخنے کا سامنا کرنے ، اور اس کے علامتی امکانات کی دریافت سے عبارت کہی جاسکتی ہے۔ کوئی جدید شاعر ایسا

نہیں، جسے سماجی سطح پر اجنبیت وتنہائی، سیاسی سطح پر جلاوطنی، وجودی سطح پر بیگانگیت، جذباتی سطح پر گھاؤ، لاشعوری سطح پر لخت لخت ہونے اور کائناتی سطح پر لاتعلقی کا تجربہ نہ ہوا ہو۔اس تجربے کی شدت یا اس کی تہوں میں فرق ہوسکتا ہے، مگر جدید شاعر اپنا دامن اس سے بچا نہیں سکتا۔ بہت سے جدید شاعر اس لیے ناکام ہوئے کہ انھوں نے اس تجربے کی آنچ محسوس کرتے ہی مفاہمت ومطابقت اختیار کرلی؛ انھوں نے ایک تنہا وجود کے طور پر اپنی تقدیر کا سامنا کرنے ....اور اپنی بشریت کی حدوں میں کسی کے سہارے کے بغیر سفر پیما ہونے سے معذوری ظاہر کردی۔ان کی ناکامی اس میں ہے کہ وہ 'غیر منقطع ماضی' کی اس دنیا میں پلٹ گئے جو حقیقتاً خواب و خیال ہے؛ انھوں نے روایت کے وحدانی تصور سے شدت پسندانہ وابستگی میں پناہ ڈھونڈ لی۔ ثقافتی سطح پر ان کا یہ عمل احیا پسندانہ تھا، سیاسی معنوں میں قدامت پسندانہ تھا، جب کہ جمالیاتی ولسانی سطحوں پر ان کا یہ عمل کلیشے کو قبول کرنے سے عبارت تھا۔جدیدیت نے ماضی وحال، یا روایت وانفرادیت میں جس خلا کا احساس دلایا، وہ ماضی وروایت کی نئی تعبیروں کی راہ تو بلاشبہ کھولتا ہے، مگر ان کی اوّلین غیر منقطع صورت کا واپس نہیں لاسکتا۔آدمی کھوئی ہوئی جنت کی طرف واپس نہیں جاسکتا، البتہ جنت بدری کی حالت میں ایک نئی جنت ضرور خلق کرسکتا ہے؛ ہوسکتا ہے، یہ جنت پرانی جنت کے مقابلے میں کم حسین ہو، یا سرے سے حسین ہی نہ ہو، یہ بھی ہوسکتا ہے کہ وہ ایک جہنم ہو، مگر یہ بہ ہرحال آدمی کا اپنا بنایا ہوا ہے؛ جدید آدمی اس کی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔جدید آدمی اپنی اس تقدیر سے نہیں بھاگ سکتا کہ اسے ایک جلاوطن، لخت لخت زندگی بسر کرنی ہے۔

اختر الایمان کے یہاں جدیدیت کی جلاوطنی کی کچھ صورتیں ظاہر ہوئی ہیں۔ بہ طور نظم نگار ان کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کے یہاں جدیدیت اور استعماریت کی مسلط کردہ جلاوطنی میں حد فاصل بالعموم موجود نہیں۔ان کی نظموں میں فلسفۂ جدیدیت اور استعماری تاریخی تجربہ، جلاوطنی کی صورت ایک مشترک نکتہ دریافت کرتے ہیں۔اس اعتبار سے اختر الایمان کی نظموں کا ایک اور امتیاز یہ ہے کہ وہ فرد وسماج، یا لاشعور وتاریخ کی اس ثنویت کو تحلیل کرتی محسوس ہوتی ہیں، جسے ترقی پسندوں اور جدیدیت پسندوں نے اپنی اپنی شعریات میں مرکزی حیثیت دے کر شدت سے ابھارا تھا۔شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں نہ خالص وجودی تنہائی موجود ہے، نہ مطلق سماجی بیگانگیت۔وہ جلاوطنی میں خود اپنی نظم کو وطن بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ ان کی بعض نظموں میں ایک طرح کی اجنبیت

ومہاجرت، دوسری طرح کی بے دخلی و بیگانگیت پر حاوی ہوگئی ہے۔

اس سلسلے میں ان کی پہلی اہم ترین مثال نظم 'مسجد' ہے۔ محمد حسن (جنھوں نے بلاشبہ اختر الایمان پر اب تک سب سے اچھی تنقید لکھی ہے) نے اس نظم کا تقابل اقبال کی نظم 'مسجد قرطبہ' سے کیا ہے، اور ایک اہم نکتہ یہ دریافت کیا ہے کہ دونوں میں ویرانی مشترک ہے، تاہم اقبال کی نظم کے پیچھے قرطبہ کی تاریخ، مسلمانوں کے عظیم ماضی کی وراثت، اور مربوط فلسفہء حیات ہے، جب کہ اختر کی نظم کے پیچھے درمندی ہے٦۔ محمد حسن نے شاید اس نظم کے تعلق سے دردمندی کا ذکر اس لیے کیا ہے کہ متکلم کا لہجہ اس طرح شوخ اور بلند آہنگ باغیانہ نہیں، جس طرح راشد کے متکلم کا ہے۔ راشد کے یہاں 'خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے' جیسا چیختا ہوا، شوخ مصرع ملتا ہے، لیکن اختر دھیمے، دردمندانہ اور قدرے افسردہ لہجے میں اسی کو موضوع بناتے ہوئے لکھتے ہیں: ''طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی / اب مصلیٰ ہے نہ منبر، نہ مؤذن نہ امام''۔ درمندی کے علاوہ، نظم کے ضمن میں اہم ترین بات 'جلاوطنی' ہے۔ یہ مسجد انسانی آبادی سے دور ایک ندی کے کنارے واقع دکھائی گئی ہے۔ اس کی ویرانی اور تنہائی سے یہ تاثر شدت سے ابھرتا ہے، جیسے یہ مسجد انسانی دنیا سے جلاوطن ہوگئی ہے۔ اسی طرح نظم کا متکلم بھی اس دنیا سے خود کو جلاوطن محسوس ہوتا ہے، جو مسجد کی دنیا ہے، یا جس کی نمائندگی مسجد کرتی ہے۔

اختر الایمان نے اس نظم کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مسجد مذہب کا علامیہ ہے، اور اس کی ویرانی عام آدمی کی مذہب سے دوری کا مظاہرہ ہے''۷۔ شاعر اپنی شاعری کی وضاحت اور دفاع کرتے ہوئے کس قدر بھٹک سکتا ہے، اس کی مثال یہ رائے بھی ہے۔ 'عام آدمی کی مذہب سے دوری' اس نظم کا موضوع ہی نہیں۔ 'عام آدمی کی مذہب سے دوری' کا مطلب یہ ہے کہ مذہب موجود ہے، مگر کسی وجہ سے عام آدمی اس سے دور ہو گیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ نظم، وقت کے ہاتھوں مسجد کے تباہ ہونے، اور علامتی طور پر مذہب کے انحطاط پذیر ہونے اور نتیجتاً مذہب کی دنیا سے جدید آدمی کے جلاوطن ہونے کو موضوع بناتی ہے۔ مذہب سے دوری اور مذہب کی دنیا سے جلاوطنی میں جو فرق ہے، وہ محتاجِ وضاحت نہیں۔ اس ضمن میں ایک اہم بات یہ ہے کہ شاعر نے نظم میں مذہب کے انحطاط کے اظہار کے لیے کشف یعنی Epiphany کو ایک تیکنیک کے طور پر استعمال کیا ہے، جو مذہب سے مخصوص ہے۔ مثلاً یہ بند:

فرض جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں

کالعدم ہوگیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک
اب مصلےٰ ہے نہ منبر نہ مئوذن نہ امام

آچکے صاحب افلاک کے پیغام و سلام
کوہ ودر اب نہ سنیں گے وہ صدائے جبریل
اب کسی کعبہ کی شاید نہ پڑے بنیاد
کھوگئی دشت فراموشی میں آوازِ خلیل

تسبیح کے دانوں کے نظام کا کالعدم ہونا، ایک ایسا کشف ہے جو ماضی وحال کے درمیان ایک رخنے کے پیدا ہونے کی خبر دیتا ہے؛ جیسے ایک رواں خط اچانک ٹوٹ جائے ،اور خالی جگہ منھ پھاڑے نظر آنے لگے۔ ماضی وحال کے بیچ رخنے کا ذکر نظم 'واپسی' میں بھی ملتا ہے۔نظم کے متکلم کو ماضی خاموش اور گنگ محسوس ہوتا ہے۔ یہ مصرعے دیکھیے :

دروازوں پہ دے رہاہوں آواز
خاموش ہے گنگ ہے سیہ پوش
ماضی کے محل کی کہنہ دیوار
پھیلائے ہوئے زمیں ہے آغوش

نظم 'مسجد' میں بھی ظاہر ہونے والی انسانی آواز ایک ایسے شخص کی آواز ہے، جس نے نہ صرف یہ رخنہ دیکھ لیا ہے، اور ٹوٹی ہوئی لکیر سے پیدا ہونے والی خالی جگہ مشاہدہ کر لی ہے، بلکہ اسے اپنے اندر دور تک وار کرتے ہوئے بھی دیکھ لیا ہے۔اس کے نتیجے میں وہ اپنی ،مانوس پرانی دنیا سے 'باہر' اور 'بے خانماں' ہوگیا ہے، یعنی جلاوطن ہوگیا ہے؛ وہ مسجد اور اس کی دنیا سے بے دخل ہوگیا ہے۔نظم کا مئوقف یہ ہے کہ یہ بے دخلی اور جلاوطنی وقت کی مسلط کردہ ہے۔ وقت بھی ایک استعمار ہے۔نظم میں ندی وقت کی علامت ہے، جو مسجد کو ہڑپ کرنے پر تلی ہے۔ (یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہاں وقت کی تباہ کن طاقت ،دراصل اس جدید بشر مرکز انسانی علم کی طاقت ہے ،جو عقائد کی بنیادوں پر وار کرتی ہے)۔دل چسپ بات یہ ہے کہ 'مسجد قرطبہ' میں بھی آب روان کبیر کا ذکر ہے ، اور اختر کی نظم کی مسجد بھی دریا کنارے ہے ،مگر اقبال قرطبہ کی مسجد کے ساتھ بہنے والے دریا کے کنارے ایک نئے زمانے کا خواب دیکھتے

ہیں، جب کہ اختر کی نظم کا متکلم ندی یعنی وقت کے ایک تباہ کن قوت ہونے کی شہادت دیتا ہے۔ وقت مسجد کے گنبد و مینار کو بھی فنا کرنے چلا ہے۔ 'مسجد قرطبہ' کے آغاز میں بھی وقت کو نقش گر حادثات اور اصلِ حیات وممات کہا گیا ہے، مگر قرطبہ کی مسجد کو ایک عظیم فن پارے کی حیثیت میں وقت کی دست برد سے محفوظ دکھایا گیا ہے۔ جب کہ اختر کی نظم کی مسجد نہ تو تاریخی حیثیت رکھتی ہے، نہ آرٹ کا نمونہ دکھائی گئی ہے۔ لہٰذا اس کا مقدر معلوم!

تیز ندی کی ہر اک موج تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے ،فانی فانی
کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

جدیدیت کا ایک اہم تصور یہ تھا کہ وقت ابدی ہے، تباہ کن طاقت کا حامل ہے، اور اس کے مقابلے میں انسانی دنیا کی ہر شے فنا پذیر ہے۔ مسجد بھی انسانی تعمیر ہونے کے ناتے وقت کی دست برد سے محفوظ نہیں۔ بایں ہمہ مسجد و گنبد و مینار کو فانی قرار دینے کی جدید شاعر کی یہ جسارت، کلاسیکی شاعر کی اس جرأت سے کافی مختلف ہے، جس کا مظاہرہ وہ زاہد، وشیخ وملا جیسے چند مذہبی کرداروں کو ملامت کا نشانہ بنانے کی صورت کرتا تھا۔ کلاسیکی شاعر، ظاہر پسندوں کے مذہب پر طنز کرتا تھا، مگر جدید شاعر خود مذہب کے خاتمے کا بیانیہ منظوم کرتا ہے۔ اس بیانیے کا تعلق ایک طرف بیسویں صدی کے جدید تعلیم یافتہ لوگوں کے مذہب کو خیر باد کہنے سے ہے تو دوسری طرف خود جدید نظم سے ہے۔ جدید نظم، تخلیق کے خدائی سرچشمے کے سوکھ جانے کے یقین کے نتیجے میں لکھی جاتی ہے۔ جدید شاعر، آسمانی روایتوں کی دنیا سے بے دخل وجود ہے۔ وہ ایک نیا آدم ہے، جس کے ہاتھ میں مذہب وروایت سے جنت بدری کا حکمنامہ ہے۔

بیسویں صدی کے اوائل سے اردو نظم میں عمارتیں قومی مذہبی علامت کے طور پر ظاہر ہونے لگی تھیں۔ شبلی کی مسجد کان پور اس کی غالباً پہلی مثال ہے۔ اس کے بعد اقبال کے یہاں مسجد قرطبہ، ساحر کے یہاں تاج محل اور مجید امجد کے یہاں مقبرہ جہانگیر قابلِ ذکر ہیں۔ یہاں اختر کی نظم کا اس سلسلے کی دیگر نظموں سے تقابل مقصود نہیں بلکہ یہ ظاہر کرنا مطلوب ہے کہ وہ مسجد کو مذہبی علامت کے طور پر ہی پیش نہیں کرتے، بلکہ اسے 'آج، اس لمحے' کی حقیقت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ اگر اختر الایمان بس یہیں تک محدود رہتے تو وہ صفِ دوم کے شاعر ہوتے۔ مسجد، مندر، گرجا سامنے کی مذہبی علامتیں ہیں۔ اگر کوئی انھیں صرف اسی

مفہوم میں اپنی نظم میں پیش کرتا ہے تو وہ محض شاعر ہے، اور اگر کوئی انھیں اپنے زمانے کے علمی، تہذیبی بیانیے سے جوڑ کر پیش کرتا ہے تو وہ جدید شاعر ہے۔ جو چیز اختر الایمان کو صف اوّل کا جدید شاعر بناتی ہے، وہ مسجد کی وساطت سے حقیقت کا آرکی ٹیکچرل تصور وضع کرنا ہے، مگر اس پر گفتگو آگے ہوگی۔

اختر الایمان سمیت تمام جدید شعرا کے لیے ماضی ایک بے حد پیچیدہ اور معمائی حقیقت ہوتا ہے۔ چوں کہ وہ ماضی وحال میں رخنہ دیکھتے ہیں، اس لیے وقت کی رو میں بے خبر جیسے چلے جانا ان کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ ان کی حالت اس مسافر کی سی ہوتی ہے جو قافلے سے بچھڑ گیا ہے۔ وہ اس رخنے کے کنارے یعنی حال کے لمحے پر ایستادہ ہوکر ماضی پر نگاہ کرتے ہیں، یا کارواں کے نقوش دیکھتے ہیں؛ ماضی کو کھنگالتے ہیں، اس سے اپنے ٹوٹے ہوئے جذباتی، تعقلی اور ثقافتی رشتے کو نئے سرے سے جوڑنے کی سعی کرتے رہتے ہیں، یعنی خود کو مسلسل شناخت کے بحران، یا بے دخلی کی حالت میں مبتلا محسوس کرتے ہیں، اور اس سے نکلنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے ہیں۔ شناخت کا بحران، یا جلاوطنی کا احساس آدمی کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنی شخصی یادداشت (گھر) کے راستے سے اپنی اجتماعی، تاریخی، ثقافتی یادداشت (وطن، قوم) تک پہنچے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ایک طرف یادداشت اور آرزو میں رشتہ قائم ہوتا ہے، اور دوسری طرف شخصی ماضی وثقافتی ماضی کی سرحدیں پگھلنے لگتی ہیں۔ شناخت کے بحران سے نکلنے کی آرزو ہی یادداشت کی طرف، جو بہ ہر حال ماضی کی دنیا میں وجود رکھتی ہے، لے جاتی ہے۔

اختر الایمان اور ان تمام جدید شعرا کے یہاں شخصی یادداشت اور ثقافتی یادداشت سے تعلق قائم کرنے کی کوشش ملتی ہے، جو شناخت کے بحران کو محسوس کرتے ہیں۔ اکثر لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ یادداشت گزرے واقعات کی ہو بہو نقل ہے۔ اس سے زیادہ گمراہ کن بات کوئی اور نہیں ہوسکتی۔ یادداشت، گزرے واقعات کو مسلسل نئے سرے سے ترتیب دیتی رہتی ہے۔ چناں چہ ہم گزرے واقعات کو یاد کرتے ہوئے، انھیں ٹھیک اسی طرح نہیں دہراتے، جس طرح واقع ہوئے تھے، بلکہ انھیں لمحہ ءحاضر کی مخصوص جذباتی حالت کے زیر اثر ایک نئی ترتیب میں پیش کرتے ہیں۔ بڑی حد تک یہ عمل ماضی کی ایک نئی تعمیر ہوتا ہے۔ لہٰذا اس میں اچنبھا نہیں ہونا چاہیے کہ جدید شاعر کا ماضی کے سلسلے میں ایک طرف تنقیدی رویہ ہوتا ہے، تو دوسری طرف وہ اپنی پرانی شناخت کا احیا نہیں کرتا، ایک نئی شناخت کی تلاش میں ہوتا ہے۔

اختر الایمان باربار شخصی اور اجتماعی یادداشت کی طرف رجوع کرتے ہیں۔شخصی یادداشت کی طرف رجوع کے سبب ان کی نظم میں ناسٹلجیا، باقاعدہ ایک رجحان کے طور پر ظاہر ہوا ہے۔اس سلسلے کی نظموں میں 'یادیں'، 'ایک لڑکا'، 'دلی کی گلیاں' اور 'ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر' قابلِ ذکر ہیں۔بعض لوگ شخصی یادداشتوں کے تحت لکھی گئی نظموں کو معمولی سمجھتے ہیں۔ان کی نظر سے ایک یہ بات اوجھل رہتی ہے کہ یادداشت، شخصی ہو یا اجتماعی، وہ ماضی کو نئے سرے سے تعمیر کرتی ہے، دوسری یہ بات کہ نظم بننے کے بعد کوئی یادداشت شخصی نہیں رہ جاتی؛ وہ 'اصل' کی طرف پلٹنے کا استعاراتی عمل ہوتی ہے۔ہوسکتا ہے،کوئی شاعر 'اصل' تک رسائی حاصل نہ کرسکے،اور اس عمل کو استعاراتی نہ بنا سکے،مگر یہ ناکامی شاعر کی ہے، شخصی یادداشت کی نہیں۔اصل تک رسائی کو استعاراتی بنانے کا مفہوم یہ ہے کہ ایک ایسی دنیا کی تخیلی تعمیر کی جائے،جس میں گھر اور وطن جیسی Stability کی کیفیت ہو،اور جس میں بچپن کی حیرت، آرٹ کی حیرت میں بدل جائے۔اختر کی نظم 'ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر' اس کی مثال ہے۔نظم جوانی کے سفر کی یادداشت پر مبنی ہے۔سرسری پڑھیں تو نظم ڈاسنہ سٹیشن کے تعلق سے قیصر (محبوبہ) کی یادوں کو تحریک دیتی محسوس ہوتی ہے،جن سے بٹوارے کی یاد بھی ابھرتی ہے،لیکن غور کریں تو ریل گاڑی،ڈاسنہ،سفر،قیصر،بٹوارہ اور مسافر سب استعاراتی مفہوم اختیار کرلیتے ہیں،اور سب سے بڑھ کر خود نظم گھر یعنی اصل کا استعارہ بنتی محسوس ہوتی ہے۔ریل گاڑی وقت کا، ڈاسنہ زندگی کے ایک پڑاؤ کا، قیصر جنت کا، بٹوار، جنت سے نکلنے کا، اور مسافر آدم کا استعارہ ہے۔اس رائے کی روشنی میں ذرا ان مصرعوں کو پڑھیے:

ڈاسنہ تو تھا ہی وہ/میرے ساتھ قیصر تھی
میں نے چونک کر پوچھا/آسماں محل تھا اک/سیدوں کی بستی میں/''آسمان ہی نہیں صاحب/اب محل کہاں ہوگا؟''
ملک کا یہ بٹوارا/کہاں کے گیا اس کو/ردیوڑھی کا سناٹا/اور ہماری سرگوشی/''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو''
بھورے بادلوں کا دل/دور اڑتا جاتا ہے/پیڑ پر کہیں بیٹھا/اک پرند گاتا ہے/''چل چل'' اک گلہری کی/کان میں کھٹکتی ہے/ریل چلنے لگتی ہے/راہ کے درختوں کی/چھاؤں ڈھلنے لگتی ہے/''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو''/اور میری گراں گوشی/ردیوڑھی کا سناٹا/اور ہماری سرگوشی/رہے رقم کہاں

وہ سب؟

شخصی یادداشت واقعات کی صورت ہوتی ہے تو اجتماعی یادداشت ،علامتوں اور نشانات میں مضمر ہوتی ہے،اوراس میں مذہبی و دنیوی یا سیکولر دونوں طرح کی علامتیں شامل ہیں۔مسجد مسلم ثقافت کی مذہبی علامت ہے،اور پرانی فصیلیں اورآ ثارقدیمہ اجتماعی یادداشت کا سیکولر عنصر ہیں۔وقت مذہبی علامتوں کا لحاظ کرتا ہے ،نہ سیکولر علامتوں کا ۔تباہ ہونا، یادداشت کا حصہ بننا سب کا مقدر ہے۔شاعراجتماعی ثقافتی یادداشت کے سیکولرعناصرکو یادکرتا ہے۔نظم 'مسجد' کی طرح ان سیکولر علامتوں کے سلسلے میں بھی شاعر کا رویہ تنقیدی ہے۔یہ ایک دل چسپ حقیقت ہے کہ شخصی یادداشتوں کی طرف شاعر کا رویہ شاید ہی تنقیدی ہوتا ہو!اسی بنا پر جسے ہم ناسٹلجیا کہتے ہیں،وہ شخصی یادداشتوں کو جنسی لذت جیسی کیفیت کے ساتھ دہرانے کا نام ہے۔بہ ہرکیف،اخترالایمان کا شعری تخیل مذہبی ودنیوی دونوں علامتوں سے'اجنبی وباہر' محسوس کرتا ہے۔دونوں طرح کی ثقافتی علامتیں معانی کی جس دنیا کی نمائندگی کرتی ہیں، شاعراس سے اندھی مطابقت اختیار نہیں کرسکتا۔وہ کہیں ان معانی کی مرگ کا اعلان کرتا ہے، اور کہیں انھیں ازسرنوخلق کرتا ہے۔نظم 'کرمِ کتابی' کے یہ مصرعے دیکھیے،جن میں قدیم ثقافتی علامتوں سے شاعر'فاصلہ' محسوس کرتا ہے:

اوسائرس، نہ زیس، آج کوئی زندہ نہیں
وہ روزنامچہ مردوں کا ،وہ عمل نامہ
جسے خداؤں نے لکھا تھا کھوگیا ہے کہیں
منو سمرتی ،نہ توریت ،سب وہ ہنگامہ
بگولہ بن کے اٹھا تھا جو سوگیا ہے کہیں
میں ڈھونڈتا ہوں کہیں ٹکسلا نہ پاٹلی پتر
موہن جو دارو،کہیں قرطبہ ،نہ غرناطہ
نہ نینوا ہے ،نہ بابل ،نہ آج اندر پرستھ
یہ سب ہیں میرے لیے گویا خواب کی باتیں

گویا یہ علامتیں اورمتون اجتماعی یادداشت میں موجود ہیں،مگر'اجنبی' کی صورت؛ ان کے معانی خواب وخیال ہیں، وہ 'آج ،اس لمحے' کی حقیقت سے مطابقت نہیں رکھتے ۔دوسرے لفظوں میں جدیدعہد کا آدمی اس پرانی دنیا سے 'جلاوطن' ہو چکا ہے؛ جلاوطن آدمی کی طرح وہ

اس قدیم دنیا کو یاد کرسکتا ہے، مگر اس کی طرف پلٹ نہیں سکتا۔ کتابی کیڑے یعنی قدیم متون پر تحقیق کرنے والے لوگ قدیم دنیا کا مثالی تصور قائم کرتے ہیں، اور اس کے سلسلے میں آرزو مندانہ جذبات رکھتے ہیں۔ نظم 'کرمِ کتابی' میں چوں کہ شاعر کتابی کیڑے کو سمجھانے کی مشقت کررہا ہے کہ اصل حقیقت زندہ لوگ ہیں، ماضی بعید کے کردار، متون اور آثار نہیں، اس بنا پر نظم مناظرانہ اور خطابیہ رنگ اختیار کرگئی ہے۔ جدید شاعر آرکائیو کی تنقید اور اس کی آرزو بہ یک وقت کرتا ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اختر الایمان کی بعض نظموں میں ماضی کی تنقید پر ترقی پسندانہ تناظر اس قدر حاوی ہوگیا ہے کہ نظمیں خطابیہ ہوگئی ہیں۔ تاہم نظم 'آثارِ قدیمہ' استثنیٰ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں انھوں نے ایک طرف ثقافتی ورثے اور نئے زمانے میں اسی فاصلے، اجنبیت اور بیگانگیت کو موضوع بنایا ہے، جن کا تجربہ آدمی جلاوطنی کی حالت میں کرتا ہے، اور دوسری طرف نئے زمانے سے بھی خود کو اجنبی اور جلاوطن محسوس کیا ہے۔ اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ترقی پسندانہ تناظر اور جدید حسیت یک جا ہیں۔ شاعر آثارِ قدیمہ پر تنقید کرتا ہے، اور معاصر دنیا پر طنز کرتا ہے۔ نظم کا ابتدائی حصہ دیکھیے:

برتن، سکے، مہریں
بے نام خداؤں کے بت ٹوٹے پھوٹے
مٹی کے ڈھیروں میں پوشیدہ چکی چولھے
کند اوزار زمینیں جن سے کھودی جاتی ہوں گی
کچھ ہتھیار جنھیں استعمال کیا کرتے ہوں گے مہلک حیوانوں پر
کیا بس اتنا ہی ورثہ ہے میرا
انسان یہاں سے جب آگے بڑھتا ہے کیا مر جاتا ہے؟

یوں نظم ثقافتی و تاریخی ورثے کے حوالے سے یہ سوال اٹھاتی ہے کہ ان کی 'انسانی معنویت' کیا ہے؟ حیوانوں کو ہلاک کرنے والے ہتھیار ہوں، یا کند اوزار ہوں، یا ٹوٹے پھوٹے بت، یہ سب 'آج' کے انسان کے لیے کیا معنی رکھتے ہیں؟ اس سوال کی تہ میں ایک طرف ماضی وحال میں وجود میں آنے والا وہی رخنہ موجود ہے، جس کا تجربہ جدید انسان قدم قدم پر کرتا ہے، اور جس کا ذکر ہم گزشتہ صفحات میں کر آئے ہیں، اور دوسری طرف معروف ترقی پسندانہ تناظر ہے۔ ترقی پسند تناظر بتوں اور ہتھیاروں کو قدیم عہد کے مقتدر طبقوں کی یادگار سمجھتا ہے۔ چوں کہ نظم میں ترقی پسند اور جدید تناظر یک جا ہوئے ہیں، اس لیے نظم کا متکلم یہ سوال

قائم کرنے میں کامیاب ہوا ہے کہ 'کیا بس اتنا ہی ورثہ ہے میرا'۔اس سوال کی تہ میں کچھ اور سوال بھی مضمر ہیں جو نظم کو اہم بناتے ہیں: کیا مجھ تک یہی ورثہ پہنچا ہے، یا ورثے میں اور بھی بہت کچھ تھا، مگر مجھ تک بس یہی پہنچایا گیا ہے؟ کیا یہ بت، ہتھیار، اوزار ورثہ کہے جانے کے لائق ہیں؟ کیا میں اس دنیا کو اپنا ورثہ کہہ سکتا ہوں، جس سے میں بے دخل ہو چکا ہوں، یا جس کی کوئی معنویت میرے لیے نہیں؟ ان سوالوں کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ماضی کو مسلسل الٹتے پلٹتے رہتے ہیں، اور اس کے کسی ایک تصور کی اجارہ داری کی راہ مسدود کرتے ہیں۔

ترقی پسند تناظر نظم کے اگلے حصے میں بھی نظر آتا ہے، جس میں معاصر دنیا کے جنگی تاجروں کا ذکر ہے۔نظم کے درمیان میں دو ہمسائیوں کی دشمنی پر زبردست چوٹ ہے:

برق صفت طیاروں کی ایجاد بھی کام نہیں آئی کچھ
دلی سے لاہور کے بازاروں کا فاصلہ پہلے سے کچھ اور بڑھا ہے

یہ فاصلہ اس لیے بڑھا ہے کہ جابر بادشاہوں کے تابوت خاک ہوگئے ، مگر ان کی روحیں دوسرے جسموں میں آگئی ہیں۔صاف لفظوں میں نوآبادیاتی عہد ختم ہوا، مگر نیا نوآبادیاتی عہد شروع ہوگیا؛ نوآبادیاتی عہد میں ہندو مسلم، ہندی اردو کی تفریق تھی ، جو نئے نوآبادیاتی عہد میں مسلمان ملک اور ہندو ملک کی دشمنی میں بدل گئی ۔ نیز اسلحہ ساز کارخانے جب تک موجود ہیں، دلی اور لاہور میں فاصلہ، اجنبیت اور دشمنی بڑھے گی ، گھٹے گی نہیں۔نظم کے آخر میں متکلم نے خالص جدید شاعر کی حسیت کا مظاہرہ کیا ہے ،اور اس معاصر صنعتی دنیا پر زوردار طنز کیا ہے، جو انسان کو محض ایک صارفی شے میں بدل دیتی ہے، یعنی اس سے بنیادی انسانی صفت چھین لیتے ہیں:

خوش قامت، بانکے، چھیلا، سب ایک مجسم شہوت بنتے جاتے ہیں
اور حسینوں کے اندام بھی فضلے کے ڈبوں کی صورت کھلے ہوئے ہیں

نظم کی ان لائنوں کو طنزیہ گروٹیسک کے سوا کیا نام دیا جاسکتا ہے! نظم کی آخری لائنوں میں اس دنیا ہی سے نہیں، انسانی دنیا بھی سے شاعر کی جلاوطنی کا واضح اظہار کیا گیا ہے:

ہم کو زندہ رہنا ہے، جب تک موت نہیں آتی اک زہر پیے جانا ہے
آؤ کتوں کا دربار سجائیں، کوؤں کی بارات نکالیں

یہ دونوں مصرعے جلاوطنی کے بدترین کرب کا طنزیہ اظہار ہیں۔جس دنیا میں شہوت اور فضلہ ہو، اس سے نکل کر حیوانی دنیا میں پہنچنا ہی بہتر ہے ۔شاعر نے کتوں اور کووں کا ذکر کر کے

انسانی دنیا پر معکوس طنز کیا ہے۔

ماضی و حال دونوں دنیاؤں سے آدمی کی جلاوطنی کا موضوع جس طرح اختر الایمان کے یہاں ظاہر ہوا ہے، شاید ہی کسی دوسرے جدید شاعر کے یہاں ظاہر ہوا ہو۔ رفتہ رفتہ جلاوطنی ایک لاشعوری احساس اور ان کے شعری تخیل کا مستقل حصہ بنی ہے۔ انھوں نے ۱۹۷۷ء میں شایع ہونے والے اپنے مجموعے نیا آہنگ (جسے ان کا سب سے اچھا مجموعہ کہا جاسکتا ہے) میں ایک نظم 'جلاوطن' کے عنوان سے شامل کی ہے۔ اس نظم میں جلاوطنی کا وہ تجربہ سمٹ کر آ گیا ہے جو کہیں لخت لخت حالت میں اور کہیں بالواسطہ ظاہر ہو رہا تھا۔ پہلے نظم دیکھیے:

یہ ہم اپنے کاندھوں پہ خود اپنی لاشیں اٹھائے کہاں جارہے ہیں
کوئی شہرِ نو، کوئی موعودہ جنت بنائی گئی ہے کہیں پر کہ ہم کو
نکالا ملا ہے، یونہی صرف معمول ہیں، ہم پہ تاریخ نشتر چلاتی ہے اپنا
نہاں خانہ دوش وامروز میں قید کرکے، گلا گھونٹ کر ماردے گی
نہ فریاد جس کی، نہ داد وستائش، کوئی محتسب ہے، نہ منصف ہے کوئی
مکافات، کفارہ، سودوزیاں، بانجھ الفاظ ہیں سب سراسر
ہر اک بیتا لمحہ ہماری نئی قبر ہے جس میں ہم سوگئے اپنا ماضی گلے سے لگائے
مجاور ہیں ہم، اپنے ہی نوحہ خواں ہیں، خود اپنی قبروں پہ بیٹھے ہیں مشعل جلائے
گدائی کا کاسہ لیے ہاتھ میں اپنے ہی اشک چنتے ہیں اور اس میں بھرتے ہیں ایسے
کہ جیسے یہی اپنا مقسوم تھا، زندگی کا یہی کہنہ دستور ہے اور رہے گا!

آپ نے ملاحظہ کیا، شاعر نے جلاوطنی کو تاریخ اور وقت کا لکھا ہوا حکمنامہ خیال کیا ہے؛ اس کی فریاد کہیں نہیں کی جاسکتی۔ چوں کہ ان کی جلاوطنی استعاراتی ہے، اس لیے کوئی جنتِ موعود نہیں۔ حقیقی جلاوطنی میں چھوڑا ہوا وطن، جنت نشان بن کر تخیل میں ظاہر ہوتا رہتا ہے، اور جلاوطنی کے ختم ہونے کی نوید دیتا رہتا ہے۔ نیز حقیقی جلاوطنی میں ایک ایسا 'غیر' باہر حقیقت میں موجود ہوتا ہے، جس کے خلاف آدمی غصہ ورنج ظاہر کرسکتا ہے، لیکن استعاراتی طور پر جلاوطن ایک ایسا شخص ہے، جس کا 'غیر' تخیلی ہے، اس کے اندر کہیں مضمر ہے، جو اسے ایک زندہ لاش میں بدل دیتا ہے؛ آدمی خود ہی اپنا نوحہ خواں ہوتا ہے۔ یہ اپنے اندر جنگ کی حالت ہے، جو ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتی۔ جدید انسان کی جلاوطنی کی یہ کربناک کیفیت اختر کی نظم کو انفرادیت بخشتی ہے۔

جدید شاعر ثابت وسالم حقیقت کا تصور نہیں رکھتا۔اس کا سامنا جس حقیقت سے ہے، وہ شکستہ، ویران، کٹی پھٹی، جگہ جگہ سے ادھڑی ہوئی ہے۔اس ضمن میں جدید شاعروں کے دو گروہ بنے ہیں۔ایک وہ جو اپنی نظموں میں بھی اسی شکستگی کو پیش کرتے ہیں، جسے وہ حقیقت میں دیکھتے ہیں، اور دوسرے وہ جو نظم کو شکستہ و پارہ پارہ حقیقت کو جوڑنے کا ذریعہ بناتے ہیں۔وہ اس خسارے کی تلافی نظم میں کرتے ہیں جسے وہ حقیقت میں دیکھتے ہیں۔(تسلیم کرنا ہوگا کہ یہ رویہ اپنی اصل میں کلاسیکی ہے، کیوں کہ خسارے کے ساتھ جینا لمحہء حال میں جینا ہے، جب کہ خسارے کی تلافی کرنا، خسارے سے قبل کی اسی مستحکم حالت کی طرف لوٹنا ہے، جو کلاسیکیت کی پہچان ہے)۔وہ اپنی متخیلہ کو حقیقت کے جبر کا شکار ہونے سے بچانے کے لیے اپنی تخیلی تعمیری قوت کو بروے کار لاتے ہیں۔حقیقت کے متوازی، ایک نئی، تخیلی حقیقت خلق کرتے ہیں۔اختر الایمان کا تعلق اسی دوسرے گروہ سے ہے۔لہٰذا شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے درست معلوم نہیں ہوتی کہ اختر الایمان کی نظم رائے لکسٹنسٹائن کی مصوری کی طرح ہے۔دونوں اپنے فن کو جدید حقیقت، جو کھردری ہے، سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۸۔خود اختر الایمان نظم کو ایک عمارت کی طرح سمجھتے تھے، یعنی اسے حقیقت کی نقل کی بجائے، حقیقت کی تعمیر تصور کرتے تھے۔جدید نظم پر ایک مباحثے میں انھوں نے رائے ظاہر کرتے ہوئے کہا:

> ''نظم کی بنیادی صفت اس کا تعمیری پہلو ہے۔ہر نظم اپنی جگہ پر ایک عمارت ہوتی ہے۔جس طرح کسی عمارت میں ایک اینٹ اپنی جگہ پر کوئی حیثیت نہیں رکھتی، اسی طرح نظم کا ایک مصرع یا ایک شعر اپنی جگہ پر علاحدہ سے کوئی اہمیت نہیں رکھتا''۔[9]

نظم کو عمارت سمجھنا، صرف تیکنیک کا معاملہ نہیں، بلکہ تیکنیک اور تصورِ حقیقت کا بہ یک وقت معاملہ ہے۔اختر الایمان کے یہاں عمارت ایک ایسی علامت ہے، جس کی خصوصیات قطبینی بھی ہیں، اور ایک دوسرے کا تکملہ کرنے والی بھی۔کہیں تو وہ ماضی کا تصور ایک عمارت کے طور پر کرتے ہیں، جس کی مثال نظم 'مسجد' کے علاوہ 'پرانی فصیل'، 'آمادگی' اور 'واپسی' جیسی نظمیں ہیں، اور کہیں وہ نظم ہی کو 'عمارت' سمجھتے ہیں۔دونوں جگہ عمارت کا مفہوم الگ الگ لیتے ہیں۔جب وہ ماضی کو عمارت تصور کرتے ہیں تو اس کی کہنگی اور وقت کے آگے اس کی بے ثباتی و بے محلیت پر زور دیتے ہیں، اور جب نظم کو عمارت قرار دیتے ہیں تو اس کی تعمیری

خصوصیت کو پیش کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں پہلے مفہوم میں عمارت حقیقت کی شکستگی کی علامت ہے، اور دوسرے مفہوم میں عمارت حقیقت کے متوازی ایک نئی حقیقت کی تعمیر کی علامت ہے؛ وہ نظم کی صورت ایک نئی عمارت تعمیر کر کے، اس حقیقت کا متبادل پیش کرتے ہیں، جو شکستہ ہے، اور ڈھے جانے والی ہے۔

چوں کہ وہ نظم کو عمارت تصور کرتے ہیں، اس لیے وہ نظم میں ان رخنوں کو پیدا نہیں ہونے دیتے، جسے انھوں نے حقیقت میں مشاہدہ کیا ہے۔ ان کی نظم میں نہ صرف ہر لائن اگلی لائن سے اینٹ کی طرح جڑی ہے، بلکہ رن آن لائن کا اہتمام بھی جگہ جگہ کرتے ہیں۔ انھوں نے اگر زیادہ تر پابند نظمیں لکھی ہیں تو اس کا سبب بھی یہی ہے کہ وہ ان رخنوں، شکستگیوں، فاصلوں کو نظم میں پیدا نہیں ہونے دیتے، جسے وہ حقیقت میں دیکھتے ہیں (اپنی اصل میں یہ کلاسیکی شعریات کی خصوصیت ہے)۔ آزاد نظم کی ہیئت میں جا بجا خالی جگہیں بے وجہ نہیں پیدا ہوتیں۔ حقیقت یہ ہے کہ آزاد نظم کو عمارت کی طرح تعمیر کرنا بے حد مشکل ہے۔ یہ مشکل کام اختر الایمان نے ایک نظم میں کیا ہے، یعنی 'کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام' میں۔ اس نظم میں انھوں نے چھوٹی بڑی کہانیوں کو لکھا ہے، اور ایک کثیر منزلہ عمارت تعمیر کی ہے۔ پابند نظموں کو وہ ایک منزلہ عمارت کی مانند تعمیر کرتے ہیں، یعنی اس میں ایک مرکزی موضوع ہے، جو نسبتاً تفصیل اور تسلسل سے ظاہر ہوتا چلا جاتا ہے۔ یوں بھی نظم کے مصرعوں کو اینٹ کی طرح تصور کرنے سے نظم میں وہی تفصیل اور تسلسل پیدا ہوتا ہے، جو بیانیہ کی صفات ہیں۔ ان کی اکثر نظمیں طویل، اور بیانیہ ہیں تو اس کی بڑی وجہ نظم کو عمارت کی طرح تعمیر کرنا ہے۔ واضح رہے کہ عمارت کا عمومی تصور ان کے پیش نظر رہتا ہے۔

نظم کو عمارت سمجھنا، اسے گھر تصور کرنا بھی ہے۔ ماضی، تاریخ، ثقافت سے جلاوطن شاعر خود نظم کو 'گھر اور وطن' بناتا ہے۔ نظم کو گھر بنانے کا ایک مطلب ہے، بے دخلی و مہاجرت وجلاوطنی کی کہانی نظم میں لکھنا، اور اس طرح شکستہ حقیقت کی متبادل حقیقت خلق کرنا، اور دوسرا مطلب ہے، نظم میں حسی تمثالوں کو زیادہ سے زیادہ اور گہری انسیت کے ساتھ پیش کرنا۔ گھر: چیزوں اور زمین سے گہری انسیت کے سوا کیا ہے؟ اختر الایمان نے نظموں میں نہ تو نامانوس زبان برتی ہے، نہ اجنبی علامتیں استعمال کی ہیں، اور نہ تمثالوں، مصرعوں، بندوں میں وقفے اور خلا رکھے ہیں۔ ان کی نظموں میں غیر معروف تاریخی و اساطیری عناصر کی طرف اشارے بھی کم سے کم ہیں۔ 'آج، اس لمحے' میں جو درپیش ہے، اسے زیادہ سے زیادہ

روزمرہ کی زبان میں ظاہر کیا ہے۔ ابتدا میں ان کی نظموں پر کتابی زبان ،یعنی فارسی کی تراکیب ،غزل کی مانوس لفظیات کا غلبہ تھا،مگر رفتہ رفتہ وہ نظم کو بول چال کی 'زندہ' زبان میں نظم لکھنے لگے؛اس سے ان کی نظم ،نثر کے قریب محسوس ہوتی ہے،مگر اس میں نثریت کہیں نہیں۔ نامانوس زبان اگر چہ نئے خیال ، نئے احساس کی ترسیل کی ضرورت ہے،مگر اسے ایک شاعرانہ چال کے طور پر آسانی سے استعمال کیا جاسکتا ہے ؛ خالی نامانوسیت ، اس حیرت کا شائبہ پیدا کرتی ہے جو آرٹ سے مخصوص ہے۔ چناں چہ بعض نام نہاد جدید شاعر نامانوس زبان کو شاعرانہ چال کے طور پر استعمال کرتے ہیں؛ان کی زبان کا گہرا رابط ان کے پیچیدہ لاشعوری احساسات سے نہیں ہوتا۔ دوسری طرف روزمرہ ،بول چال کی زبان میں اچھی شاعری تخلیق کرنا بے حد مشکل ہے۔ بول چال کی زبان زیادہ سے زیادہ شفاف بننے کی کوشش کرتی ہے، اور کسی بات کی ترسیل کرنے کے بعد صَرف ہو جانے کا میلان رکھتی ہے۔ یہ خصوصیت ،شاعری اور شعری زبان کی خصوصیت کے برعکس ہے؛ شاعری زبان کی صارفی قدر کے خلاف باقاعدہ احتجاج کا درجہ رکھتی ہے، اور شعری زبان شفاف نہیں ہوتی۔ لہٰذا بول چال کی زبان میں شاعری، دشمن کو رام کرنے کے مترادف ہے، یا ایک جلاوطن کے اس جگہ کو گھر بنانے کے مساوی ہے، جو 'غیر' کی جگہ ہے۔ اختر الایمان نے اپنی مختصر نظموں میں عام طور پر دشمن کا رام کرنے کا یہ کارنامہ سرانجام دیا ہے۔ صرف ایک نظم 'خلا' دیکھیے :

خلا کیوں پر نہیں ہوتا
پرندوں کے ہزاروں رنگ
آموں سے بھری ڈالی
لسوڑوں کے ہر خوشے
لٹکتی جامنیں کالی
میں بھولا تو نہیں پھر کیوں
مسلسل کرب رہتا ہے
خلا کیوں پر نہیں ہوتا

آٹھ مصرعوں کی یہ نظم عام بول چال کی زبان میں، کم سے کم الفاظ میں لکھی گئی ہے۔ پرندوں، آموں ،لسوڑوں کی تمثالیں بھی مانوس ہیں۔ اس غیر شاعرانہ مواد و اسلوب کے باوجود ،مگر انھی کی مدد سے شاعر نے ایک اہم نظم لکھی ہے۔ نظم کی جان یہ مصرع ہے: 'خلا کیوں پر نہیں

ہوتا'، اس استفہامیہ مصرعے میں وہ کرب سمٹ آیا ہے، جس کا سامنا 'وطن میں جلاوطن شخص' کو ہوتا ہے۔ شاعر نے دوسرے تا پانچویں مصرعے میں وہ سب چیزیں گنوائی ہیں، جو 'خلا' کو بھرنے والی ہیں۔ پرندوں کے ہزاروں رنگ، خالی، بے رنگ دنیا کو آباد کرتے ہیں۔ آموں سے ڈالی بھری ہوئی ہے۔ لسوڑے سے خوشے ہرے ہیں۔ کالی جامنیں لٹک رہی ہیں، یعنی لذتِ کام ودہن کا سامان موجود ہے۔ اور سب سے بڑھ کر متکلم کا حافظہ ان سب نعمتوں کی یاد سے خالی نہیں۔ 'باہر' کے جمال کی یاد 'اندر' موجود ہے۔ اس کے باوجود (اندر کا) خلا نہیں بھرتا۔ کیوں؟ یعنی آدمی وطن میں رہتے ہوئے آخر کیوں جلاوطنی کا دکھ سہتا ہے، یا گھر میں بے گھری کا عذاب کس لیے جھیلتا ہے؟ ہماری رائے میں اس سوال کا جواب جس دن مل جائے گا، آدمی شاید پرسکون ہوجائے مگر شاعری سے اس کی روح رخصت ہوجائے گی؛ آدمی شاعری کو اپنا گھر بنانا ترک کردے گا۔ آپ کا کیا خیال ہے؟

حوالہ جات

۱۔ اختر الایمان، کلیات، آج، کراچی، ۱۹۹۹ء، ص ۲۲

۲۔ محمد حسن، ''اختر الایمان'' مشمولہ معیار، اختر الایمان نمبر، (ترتیب شاہد ماہلی)، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۱۳۰

۳۔ ایڈورڈ سعید، Representations of the Intellectuals، ونٹاژ بکس، نیویارک، ۱۹۹۴ء ص ۵۲

۴۔ اختر الایمان، اس آباد خرابے میں، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۹ء ص ۳۹

۵۔ ناظم حکمت، محبت، جلاوطنی اور حراست کی نظمیں (ترجمہ وتعارف فاروق حسن)، قوسین، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۲۹۔۳۰

۶۔ محمد حسن، ''اختر الایمان'' مشمولہ معیار، اختر الایمان نمبر، محولا بالا، ص ۱۳۰

۷۔ اختر الایمان، کلیات، محولا بالا، ص ۲۲

۸۔ شمس الرحمان فاروقی، ''اختر الایمان... ایک مختصر محاکمہ''، مشمولہ معیار، محولا بالا، ص ۱۵۸

۹۔ اختر الایمان، ''جدید نظم: ہیئت وتشکیل، ایک مباحثہ، مشمولہ سہ ماہی ذہن جدید، جدید نظم نمبر ۲، دہلی، مارچ مئی ۱۹۹۶ء، ص ۵۸

[نوٹ: اس مضمون میں اختر الایمان کی نظموں کے تمام اقتباسات ان کے کلیات، مطبوعہ آج، کراچی سے لیے گئے ہیں۔]

●❖●

بیدار بخت

اختر الایمان کی ایک نظم کی بازدید

میں تو اختر الایمان کو ایک غیر معمولی جدید شاعر سمجھتا ہوں، مگر یہاں میری رائے اہم نہیں ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ مستند مشاہیرِ ادب نے اس شاعر کے بارے میں کیا لکھا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ اختر الایمان ہمارے پہلے اور آخری ڈرامہ نگار شاعر ہیں۔ ان کی شاعری بولی جا سکتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اختر الایمان کی شاعری کے بارے میں لکھا کہ انھوں نے خود کلامی کو اپنی نظموں بہت خوبصورت طریقے سے استعمال کیا ہے۔

میراجی نے اختر الایمان کی شاعری پر بہت کم لکھا ہے، مگر ان کا یہ بیان قابلِ توجہ ہے:

"مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اختر الایمان اپنی جستجو میں اپنے آپ کو غالب کا عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ سمجھتا ہے اور ہر منزل پر نظریں جھکا لیتا ہے۔"

ظ انصاری اور گلزار نے اختر الایمان سے ایک مصاحبہ کیا تھا جس کی وڈیو کاپی ایک مدت تک میرے پاس تھی، اب گم ہو گئی ہے۔ اس مصاحبے میں ظ انصاری نے اختر الایمان سے کہا کہ ان کی شاعری فرانسیسی امپریشنسٹ تصویروں جیسی ہوتی ہے جس میں abstract اور absurdity کا امتزاج ہوتا ہے۔ اختر الایمان نے اس رائے سے اتفاق کیا تھا۔ اسی مصاحبے میں گلزار نے کہا کہ ان کی بعض نظمیں فلمی منظر ناموں کی طرح ہوتی ہیں۔

وفات سے کوئی آٹھ دس برس پہلے اختر الایمان نے پاکستان میں کسی مصاحبے کے

دوران کہا تھا کہ ''غالب بہت بڑے شاعر ہیں، مگر ذرا سوچیے کہ اگر ان کی غزل کے ایک شعر سے کوئی نظم بنتی تو وہ کتنی بڑی ہوتی۔''مشفق خواجہ نے، جو خامہ بگوش کے نام سے ایک طنزیہ اور مزاحیہ کالم لکھتے تھے، ایک کالم کا سرنامہ لکھا: ''اگر غالب اختر الایمان کے مشورے پر عمل کرتا تو بڑا شاعر ہوتا''۔

اختر الایمان نے خود بھی کہا تھا اور کسی ادیب نے بھی اس کی تصدیق کی تھی کہ ان کی شاعری میں یادوں کی بازگشت ہوتی ہے۔ان کی قدرے طویل نظم کا عنوان بھی 'یادیں' تھا اور ایک شعری مجموعے کا بھی۔

اب ان آرا کی روشنی میں اختر الایمان کی ایک نظم 'ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر' پڑھتے ہیں، جو 1979 میں لکھی گئی تھی اور جس سے ان سب آرا کی توسیع و تصدیق ہوتی ہے (سوائے مشفق خواجہ کی رائے کے):

''کون سا سٹیشن ہے؟''
''ڈاسنہ ہے صاحب جی!
آپ کو اترنا ہے؟''
''جی نہیں نہیں''، لیکن

نظم کچھ مکالموں سے شروع ہوتی ہے جس سے شمس الرحمٰن فاروقی کے بیان کی تصدیق ہوتی ہے کہ اختر الایمان کی نظم بولی بھی جا سکتی ہے۔صرف اختر الایمان کی حیثیت کا شاعر ہی ایسے مکالموں سے نظم کی ابتدا کر سکتا ہے۔منظر نامہ سامنے نہیں ہے مگر صرف چار مصرعوں سے پورا منظر سامنے آجاتا ہے۔ایک ٹرین کسی مضافاتی اسٹیشن پر رکتی ہے۔ایک شخص ڈبے میں چڑھتا ہے۔ڈبے میں بیٹھا ہوا شخص، جو نظم کا واحد متکلم ہے، چونک کر اٹھتا ہے۔گلزار کے بیان کی توسیع میں یہ چار مصرعے ہیں جو نظروں کے سامنے ایک منظر نامہ بھی پیش کرتے ہیں۔آگے چلتے ہیں:

ڈاسنہ تو تھا ہی وہ
میرے ساتھ قیصر تھی
یہ بڑی بڑی آنکھیں
اک تلاش میں کھوئی

رات بھر نہیں سوئی
جب میں اس کو پہنچانے
اس اجاڑ بستی میں
ساتھ لے کے آیا تھا

اب نظم میں یاد کی بازگشت آتی ہے۔ایک معمولی سے لفظ 'ڈاسنہ' سے نظم کے واحد متکلم کے ذہن میں ایک یاد ابھرتی ہے، جو بہ ظاہر یادوں کے کھنڈر میں کہیں دبی ہوئی تھی۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر شعر کو شاعر کی زندگی سے مربوط کیا جائے، مگر قیصر سے دوستی کا ذکر اختر الایمان نے اپنی خود نوشت سوانح 'اس آباد خرابے' میں کیا ہے۔اس شادی شدہ لڑکی سے ان کی دوستی دلّی میں ہوئی تھی جب وہ کالج کے طالبِ علم تھے۔ایک بار وہ اس لڑکی کو اس کے میکے چھوڑنے ٹرین سے گئے تھے۔سفر رات بھر کا تھا۔یادوں کے آسمان سے نظم کا واحد متکلم پھر زمین پر آ جاتا ہے۔

میں نے ان سے پھر پوچھا
''آپ مستقل شاید
ڈاسنے میں رہتے ہیں۔''

ہمسفر کچھ زیادہ ہی باتونی تھا۔بقول شفیق الرحمٰن وہ ان لوگوں میں سے تھا جو وقت پوچھنے پر گھڑی بنانے کا طریقہ بتانے لگتے ہیں۔

''جی یہاں پہ کچھ میری
سوت کی دکانیں ہیں
کچھ طعام خانے ہیں''
میں سنا کیا بیٹھا
بولتا رہا وہ شخص

اور کوئی کر بھی کیا سکتا ہے۔مردہ بدست زندہ۔

''کچھ زمین داری ہے
میرے باپ دادا نے
کچھ مکان چھوڑے تھے
ان کو بیچ کر میں نے

کاروبار کھولا ہے
اس حقیر بستی میں
کون آ کے رہتا تھا
لیکن اب یہی بستی
بمبئ ہے، دلّی ہے

اختر الایمان اپنی نظموں میں سماجی اور دیگر تبصرے بھی کرتے تھے۔ ایک طرف تو قیصر والا ذاتی المیہ ہے، اور دوسری طرف یہ اقرار بھی ہے کہ ذاتی المیوں سے نسل آدم کی ترقی نہیں رکتی۔ ڈاسنہ جیسی اجاڑ بستی بھی ترقی کر کے بمبئ اور دلّی کے مقابل آ گئی ہے۔ ایک اور نظم 'پکنک' میں بھی ایک طرف یہ شکایت ہے کہ آدمی نے شہروں کو کثیف بنا دیا ہے تو دوسری طرف یہ اعتراف بھی ہے کہ اسی آدمی نے شہروں کو عظیم بھی بنایا ہے۔

عظیم شہر کی آلودہ اس فضا سے پرے
کہیں بھی مل کے چلیں، ساتھ بیٹھیں، کھائیں پییں

ٹرین کے ہمسفر کا مونولوگ گراموفون کے رکارڈ کی طرح چلتا رہتا ہے۔

''قیمتیں زمینوں کی
اتنی بڑھ گئیں صاحب
جیسے خواب کی باتیں
اک زمین ہی کیا ہے
کھانے پینے کی چیزیں
عام جینے کی چیزیں
بھاؤ دس گنے ہیں اب۔''
بولتا رہا وہ شخص
''اس قدر گرانی ہے
آگ لگ گئی جیسے
آسمان حد ہے بس''

لفظ 'آسمان' سے یادوں کی ایک اور چنگاری چمکتی ہے۔

میں نے چونک کر پوچھا
''آسماں محل تھا اک
سیدوں کی بستی میں۔''
''آسمان ہی نہیں صاحب
اب محل کہاں ہوگا!''
ہنس پڑا یہ کہہ کر وہ
میرے ذہن میں اس کی
بات پے بہ پے گونجی
''اب محل کہاں ہوگا!''

اب یادوں کی چنگاری بھڑک کر شعلہ بن جاتی ہے اور نظم کے واحد متکلم کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ ٹرین کا ڈبہ اور ہمسفر غائب ہو جاتے ہیں۔ صرف یاد کی بازگشت رہ جاتی ہے۔

اس دیار میں شاید
قیصر اب نہیں رہتی
وہ بڑی بڑی آنکھیں
اب نہ دیکھ پاؤں گا
ملک کا یہ بٹوارا
لے گیا کہاں اس کو

ملک اور خاندانوں کے بٹوارے کے گواہ اور شکار خود اختر الایمان بھی تھے۔

دیوڑھی کا سناٹا
اور ہماری سرگوشی
''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو!''

اختر الایمان نے ایک اور نظم 'بازآمد- ایک منتاج' میں بھی لکھا ہے؛

ایسے آتا ہے ہر اک جھونکا ہوا کا جیسے
دست شفقت ہو بڑی عمر کی محبوبہ کا

میں نے ایک باران سے پوچھا: ''بڑی عمر کی محبوبہ کیوں؟'' بولے، ''ہماری تہذیب میں بڑی عمر کی بہت محبوبائیں ہیں۔ مثلاً رادھا جی سری کرشن سے عمر میں بڑی تھیں۔ اور پھر لڑکوں کو جنس سے متعارف عموماً ان سے بڑی لڑکیاں ہی کراتی تھیں۔'' ڈیوڑھی کا ذکر بھی اختر الایمان کی خودنوشت سوانح میں ہے: ''ہم ڈیوڑھی میں کھڑے باتیں کر رہے تھے۔ باتیں کیا، وہ کہہ رہی تھی، میں سن رہا تھا۔'' نظم پر لوٹتے ہیں:

میں نے کچھ کہا تھا پھر
اس نے کچھ کہا تھا پھر
ہے رقم کہاں وہ سب
درد کی گراں جانی
میری شعلہ افشانی
اس کی جلوہ سامانی

اختر الایمان اپنی طالبِ علمی کے زمانے میں بڑے شعلہ ساماں مقرر تھے۔ ان کی ایک نظم 'آگہی' کے دو مصرعے ہیں:

ہر ایک سخت موضوع پر اس طرح بولتا تھا کہ مجھ کو
سمندر سمجھتے تھے سب علم و فن کا

بعد میں اپنی سوانح میں اقرار کیا کہ ساری شعلہ سامانی غلط سلط حوالوں اور جوشِ جوانی پر مبنی تھی۔ (کسی یونانی فلاسفر نے کہا تھا کہ بہت چرب زبانوں کے بیان اس قابل نہیں ہوتے کہ ان پر بھروسا کیا جائے۔) نظم 'آگہی' کے آخری دو مصرعے اس طرح ہیں: کسی بحر کے سونے ساحل پہ بیٹھا ہوں گردن جھکائے۔ سر شام آئی ہے، دیکھو تو ہے آگہی کتنی شاطر۔ پھر نظم کی طرف آتے ہیں:

ہے رقم کہاں وہ سب
کربِ زیست سب میرا
گفتگو کا ڈھب میر

اختر الایمان نے کئی نظموں میں، مثلاً ایک پرانی نظم 'باز آمد' اور ایک نسبتاً نئی نظم 'ذکرِ مغفور' میں وقت کے مرہم کا ذکر کیا ہے جو بڑے سے بڑے المیے کے گھاؤ کو آخر کار بھر دیتا ہے۔

اس کا ہاتھ ہاتھوں میں
لے کے جب میں کہتا تھا
اب چھڑاؤ تو جانوں
رسمِ بے وفائی کو آج معتبر مانوں
اس کو لے کے باہوں میں
جھک کے اس کے چہرے پر
بھینچ کر کہا تھا یہ
بولو کیسے نکلو گی
میری دسترس سے تم
میرے اس قفس سے تم

یہاں گوپی چند نارنگ کی بیان کردہ 'خود کلامی' بول رہی ہے۔ اور اب نظم میں ظ۔ انصاری کی فرانسیسی امپریشنسٹ تصویر بنتی ہے۔

بھورے بادلوں کا دَل
دور اڑتا جاتا ہے
پیڑ پر کہیں بیٹھا
اک پرند گاتا ہے

یہاں نظم کا آہنگ سننے کے قابل ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ایک ٹرین آہستہ آہستہ چل رہی ہے۔

'چل چل' اک گلہری کی
کان میں کھٹکتی ہے
ریل چلنے لگتی ہے
راہ میں درختوں کی
چھاؤں ڈھلنے لگتی ہے
''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو؟''
اور مری گراں گوشی

پہلے اس سوال کے جواب میں کہا تھا، ''میں نے کچھ کہا تھا پھر، اس نے کچھ کہا تھا پھر۔'' اب نظم

کے آہنگ کے مطابق جواب ہے، ''اور مری گراں گوشی''۔

ڈیوڑھی کا سناٹا
اور ہماری سرگوشی
ہے رقم کہاں وہ سب؟

اب پوری نظم کا نقطہء عروج آتا ہے، مگر بہت دھیمے الفاظ میں، اور اس طرح کہ شاعر کے بیان کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ غالب اگر غزل کے ایک شعر کو نظم کے پیرایے میں ڈھالتے تو کتنی بڑی نظم ہوتی۔

دور اس پرندے نے
اپنا گیت دہرایا
آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا پایا
گم کیا ہوا پایا

غالب کا شعر تو سب کو یاد ہوگا، جس میں یادوں کی چنگاری غنچے کے کھلنے سے چمکتی ہے۔

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

میرے خیال میں یہ اختر الایمان کے موقف کی سب سے کامیاب نظم ہے جو میرا جی کے اس بیان کی تصدیق بھی کرتی ہے جس میں انھوں نے کہا تھا کہ اختر الایمان غالب کا گلشنِ نا آفریدہ ہے مگر ہر منزل پر اس کا سر جھکا رہتا ہے۔ خامہ بگوش کا طنزیہ سرنامہ تھا: ''اگر غالب اختر الایمان کے مشورے پر عمل کرتا تو بڑا شاعر ہوتا۔'' اگر اختر الایمان کا سر جھکا نہ ہوتا تو وہ یہ نظم کو اس سرنامے کے رد میں پیش کر سکتے تھے جو خامہ بگوش کی تحریر سے بہت پہلے لکھی گئی تھی۔

OOO

اے. نصیب خاں

اختر الایمان کی نظموں کے انگریزی تراجم
ترادف کے مسائل

معیاری ادب پارے کی طرح اپنے ثقافتی اور معاشرتی سیاق میں رچی بسی اختر الایمان کی شاعری جذبہ وفکر کی باہمی آمیزش کی منفرد مثال ہے۔ زندگی کے اثباتی اور امکانی پہلوؤں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اختر الایمان نے انفرادی (Individualist) اور مجموعی (Collective) ثقافت کے تصادم کو کمالِ ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔ انھوں نے بہ یک وقت ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق سے ذہنی ربط رکھا، دونوں سے ممکنہ استفادہ بھی کیا لیکن کورچشمی سے تقلید کسی کی نہیں کی اور نہ ہی کسی قسم کی پابندی کو قبول کیا۔

انھوں نے اردو نظم کی جو نئی بوطیقا تشکیل دی ہے وہ اردو غزل کی مہتم بالشان روایت سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ ہی نہیں رکھتی بلکہ اس نے اردو شاعری کے شعری اُفق میں ایک نئی کہکشاں کا اضافہ بھی کیا ہے۔ ان کی نظمیں ایسی علامات، اشارات والفاظ سے معمور ہیں جن کی جڑیں اسلامی روایات میں پیوست ہیں نیز ان کا تانا بانا مسلم ثقافت اور اس کے شانہ بشانہ مشترکہ ہندستانی تمدّن کے دائرے میں بُنا گیا ہے۔ اختر الایمان نے اپنے کلام کے ذریعے معاشرتی و سیاسی کوائف کے توسط سے انسانی مزاج وکردار کی پیچیدگیوں کو ان کی تمام تر نزاکتوں کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

ترجمے کے ساتھ ایک علّت یہ ہے کہ ترجمہ نگار کو ماخذ اور ہدف دونوں زبانوں کا ماہر اور

ان کے ادب کی بوطیقا اور تہذیبی وسماجی اور سیاسی پس منظر سے پوری طرح واقف ہونا چاہیے۔ اس میں اتنی صلاحیت ہونی چاہیے کہ وہ متن کی کامیاب قرأت کرکے اس کے نفسِ مضمون، تخلیق کار کے مافی الضمیر، نیز اس کے کلام کے روح تک رسائی کا اہل ہو۔ مختلف المزاج زبانوں کے باہم تراجم میں یہ ایک بڑی دقّت سدِ راہ ہوتی ہے کہ ہر زبان کی اپنی تہذیب و تاریخ، اپنی روایات وحکایات ہوتی ہیں جن سے اکثر صورتوں میں تلمیحات اور اکثر استعارے جنم لیتے ہیں۔ ترجمے میں سب سے بڑا مرحلہ تلمیحات اور استعارات کی منتقلی کا ہے، جس میں اکثر وبیش تر مترجمین ٹھوکر کھا کر تمسخر کا موضوع بنتے ہیں۔ اب ان تلمیحات اور استعارات سے مالا مال نظموں کو انگریزی جیسے مختلف المزاج نیز اجنبی روایات کی حامل زبان میں ترجمہ کرنا مقصود ہو تو دانتوں تلے پسینے آنا طے ہے۔ لیکن تمام مسائل کے باوجود پچھلی دو دہائیوں میں جدید اردو شاعری خاص طور پر ترقی پسند شعرا اور حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا کی نظموں کے ترجموں کے کئی مجموعے منظرِ عام پر آ چکے ہیں[1] ہیں اور کئی شعرا اور شاعرات کی نظموں کے individual ترجموں کے مجموعے بھی شائع ہوئے ہیں[2]۔ بیدار بخت کا مترجمہ مجموعہ Query of the Road: Selected Poems of Akhtarul Iman ان میں سے ایک ہے۔ 127 نمائندہ نظموں کے تراجم پر مشتمل اس مجموعے میں اختر الایمان کے مجموعے ''گرداب''، ''تاریک سیّارہ''، ''یادیں''، ''بنتِ لمحات''، ''نیا آہنگ''، ''سروساماں'' اور ''زمین زمین'' کی نظمیں شامل ہیں۔

ترجمے کا عام اصول یہ ہے کہ اگر مترجم اصل متن کے تئیں دیانت داری نہ برتے تو تراجم مہمل، بے معنی اور مضحکہ خیز ہو جائیں گے۔ ترجمے کے دوران اصل لفظ کا ہدف زبان میں مُتبادل ہی تلاش کرنا نہیں ہوتا بلکہ ایک تہذیبی معنویت کو دوسری تہذیبی معنویت میں ڈھالنا بھی ہوتا ہے۔ بیدار بخت کے ترجموں میں عمومی سنجیدگی کا فُقدان ہے۔ ان کے ترجموں کی ان مثالوں کو ملاحظہ فرمائیں: 'یہ کس مقام پر ہوں میں کہ بندشوں کی حد نہیں' 'Where can I stand free of those chains' (ص16)، 'خواب انگیز نگاہیں ولبِ دردفریب' 'Those drowsy eyes, those lips' (ص36)، 'دور برگد کی گھنی چھاؤں میں' 'Beside banyan tree' (ص40)، 'جذب کر لیتا ہوں آنکھوں میں لہو کی بوندیں' 'I close my eyes to hide my pain' (ص40)، 'بجھتی ہوئی آنکھیں' 'Flickering eyes' (ص

23)، 'حنائی انگلیوں کی جنبش یاد آتی ہے' 'I remember painted fingers' (ص40)، 'گیت پھیکا سا کوئی چھیڑ دیا کرتا ہے' '...hymns the glory that is gone' (ص44)، 'امید کی سوت' 'Wave of hope' (ص56)، 'چھیڑ ٹوٹے ہوئے تاروں کو کراہیں تو ذرا' 'Play some sighs on the broken harp' (ص60)، 'بھیگی ہوئی راتوں' 'Wet romantic nights' (ص63)، 'جو چبھ سکتا ہے لیکن درد کا حاصل نہیں ہوتا' 'Which can pierce the body but not the heart' (ص71)، 'برہنہ پاؤں، جلتی ریت یخ بستہ ہوائیں ہیں' 'Bare foot, no matter what the weather' (ص235)، 'میں ان سب کے لیے ان کی دعاے مغفرت کو ہاتھ اٹھاتا ہوں' 'I lift my hands to pray for all of us' (ص396)، 'گریزاں بستیوں سے مدرسوں سے، خانقاہوں میں' 'Out of school in desert abode' (ص235)، 'جی یہاں پر کچھ میری سوت کی دکانیں ہیں/ کچھ طعام خانے ہیں' 'Yes, indeed I have a few cotton factories/ a few coffee houses' (ص472)، 'اس حقیر بستی میں کون آ کے رہتا تھا' 'No one would ever live in this town of nothing' (ص472)، 'مجھ سے کتنے چھوٹے ہو' 'How young are you to me' 'اس کا ہاتھ ہاتھوں میں / لے کے جب میں کہتا تھا/ اب چھڑاؤ تو جانوں/ رسم بے وفائی کو آج معتبر مانوں' 'Holding her hand in mine/ I used to tease: See if you can free yourself' (ص478)، 'لڈو' 'Candies' (ص444)، 'بھنبسے' 'Boars' (ص446)، 'گورے لندن چلے گئے ہیں' 'The British have returned to London' (ص503)، 'کچھ قلم لے کے گھاس کھودتے ہیں' 'Some use the pen to clean garbage' (ص554)۔

مندرجۂ بالا تراجم میں سب سے مزے کا ترجمہ 'طعام خانے' کا ترجمہ 'Coffee House' ہے۔ اول تو طعام خانے کا قریب ترین ترجمہ ریسٹورینٹ ہوسکتا تھا یا پھر ہوٹل کہ چھوٹے شہروں میں دونوں ہم معنی ہیں۔ جس زمانے کی نظم 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' ہے اس زمانے میں ڈاسنہ جو غازی آباد اور ہاپوڑ کے درمیان واقع ہے، اُس وقت ایک چھوٹا گاؤں رہا ہوگا جو ابھی تک بھی ایک بڑے قصبے میں تبدیل نہیں ہو پایا ہے، وہاں کوفی ہاؤس کا کوئی تصور آج بھی موجود نہیں۔ جس دور کی یہ نظم ہے اس وقت تو کوفی ہاؤس کا تصور بالعموم بہت بڑے

شہروں تک ہی محدود تھا۔ ڈا سنہ اسٹیشن کو اگر کوئی اور علامتی قصبہ بھی تسلیم کرلیں تو بھی 'طعام خانے' سے زیادہ بے تُکا ترجمہ Coffee House دوسرا نہیں ہوسکتا۔

اب آیئے اختر الایمان کی نظموں 'مسجد'، 'نظم کی تلاش'، 'کالے سفید پروں والا پرندہ' اور 'میری ایک شام' اور ان کے ترجموں پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ مترجمین اس امر سے تو واقف ہیں کہ ان نظموں کی جڑیں مذہبی روایات اور مشترکہ ہندستانی تمدّن میں پیوست ہیں پھر بھی کئی جگہ پر درست متبادل نہ استعمال کر پانے کی وجہ سے تہذیبی جہات کی ترسیل میں وہ بُری طرح ناکام ہو جاتے ہیں۔ لفظ 'مسجد' ہی کو لے لیجیے۔ اس کا ترجمہ 'Mosque' کیا گیا ہے۔ یہاں یہ امر ملحوظ رکھنا لازم ہے کہ 'مسجد' ایک ہمہ گیر اور وسیع المعنی لفظ ہے جس میں عبادتی لوازم کے علاوہ معاشرتی آداب بھی شامل ہیں۔ اسلامی روایات کے تحت مسجد صرف عبادت گاہ ہی نہیں بلکہ تعلیم و تعلّم کا مرکز بھی ہے۔ بعض عاملین کے ذریعے اس مقام کو بُرائیوں کے اِزالے کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مسجد میں نذرانہ بھی پیش کیا جاتا ہے اور چراغاں بھی ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں مسجد کے طاقوں میں مٹھائیاں رکھ کر نادیدہ قوتوں کو رام کرنے کی کوشش بھی کی جاتی ہے۔

یہ حقیقت بھی اکثر لوگوں پر روشن ہے کہ جب نماز سے فارغ ہوکر نمازی مسجد سے باہر آتے ہیں تو مسجد کے دروازے پر لوگوں کی ایک معتد بہ تعداد موجود ہو جاتی ہے۔ جن میں مرد کم اور عورتیں اور بچّے زیادہ ہوتے ہیں۔ اور ان میں مسلمانوں سے زیادہ ہندوؤں کی تعداد ہوتی ہے۔ عقیدت سے لبریز یہ لوگ نمازیوں کی ایک پھونک کے متمنّی ہوتے ہیں۔ ان میں نمازی کے متقی یا باشرع ہونے کی بھی شرط نہیں۔ بس کسی کلاہ بردار شخص کا مسجد کے اندر سے نکلنا ہی اس کے سانسوں کی مہک کے تقدّس اور اثر پذیری کی ضمانت تصوّر کیا جاتا ہے یعنی مسجد ایک تکثیری وجود کی حامل ہے جس کے معتقدین میں مسلمانوں کے علاوہ غیر مسلم بھی شامل ہیں۔ ظاہر ہے یہ دو معاشروں کے لیے افادیت کا وسیلہ فراہم کرتی ہے۔ لہٰذا لفظ 'مسجد' کا نعم البدل مشکل ہے۔ اس لیے بعض اوقات مترجم کو ترجمے کے دوران اس اصل لفظ کو قائم رکھنا پڑتا ہے، ورنہ نہ تو ترجمے کا حق ادا ہو پاتا ہے اور نہ ہی معنی کی ترسیل۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مغربی معاشرے (یا مسیحیت) میں عبادت گاہ انگریزی (یا کسی بھی مغربی) زبان کے قاری کو یہ باور کرنا مشکل ہے کہ 'مسجد' کیا شے ہے اور اس کی ادارہ جاتی اہمیت کیا ہے۔ یوں بھی لفظ Mosque کا انگریزی

لغت میں صرف یہ معنی دیے گئے ہیں'Place of Worship' ' جاے عبادت'۔ حالاں کہ 'موٴذن' اور'امام' کو بیدار بخت نے جوں کا توں لکھا ہے۔نظم 'مسجد' کے سیاق وسباق میں ان مخصوص الفاظ اوران کے تلازمات کا ذکرلازم ہے جن کا اس میں بنیادی کردار ہے۔مثلاً'تسبیح' ،'طاق'،'مصلّیٰ'،'منبر'،'موٴذن'،'امام'،'سلام'،'جنازہ'،'دعا' وغیرہ۔ان تمام الفاظ کی اساس مذہبیت اور سماج کی روایات و اقدار پر ہے، اس لیے Carpet سے 'مصلّیٰ'، Pulpit سے 'منبر'، String of beads سے 'تسبیح' جیسے الفاظ کی مذہبی جہات کی ترسیل نہیں ہو پاتی ہے۔

'مسجد' ایک عصری روحانی خلا نیز مذہبی و اخلاقی اقدار کے زوال کا مظہر ہے۔ یہ نظم نہ صرف ایک عبرت ناک نحوست بھری صورتِ حال کو آشکارا کرتی ہے بلکہ اس کرب ناک حقیقت کو بھی بے نقاب کرتی ہے کہ کس طرح افرادِ معاشرہ مذہب (یا مذہبی اُمور) سے دور ہو چکے ہیں اور ایک دورِ انحطاط سے گزر کر فنا کی جانب گامزن ہیں۔مسجد کی ویرانی اور بربادی مسلمانوں کے مذہبی عقائد کے باہمی تصادم پر مبنی ایک نئی تہذیب کی طرف بھی واضح اشارہ کرتی ہے جہاں محبت اور یگانگت، اتحاد وباہمی ربط اور حلم وبُردباری جیسی خوبیاں مفقود ہیں۔

اسی طرح لفظ 'گنہ گار' جو دراصل لفظ گناہ کی اساس پر وجود پذیر ہوا ہے اور جس کے کئی جہات ہیں، کو بھی انگریزی ترجمے کے دائرے میں ان معنی کے ساتھ لانا مشکل ہے جو مسلم معاشرے میں لفظ گناہ سے لیے جاتے ہیں۔اسلامی عقائد کے مطابق گناہ کی دو قسمیں ہیں، گناہِ کبیرہ اور گناہِ صغیرہ۔اسلامی عقیدے کے مطابق گناہِ کبیرہ کے مرتکبین کو سخت سزا ملے گی۔ بعض معاملات میں انھیں ہمیشہ کے لیے جہنّم رسید کر دیا جائے گا۔گناہِ کبیرہ میں قتل، زنا اور چوری جیسے سنگین جرائم شامل ہیں۔ یہ وہ افعالِ ناپسندیدہ ہیں جن سے معاشرت مجروح ہوتی ہے اور معاشرے کے لیے اذیت کا باعث بنتے ہیں۔دوسری جانب گناہِ صغیرہ وہ خطائیں ہیں جو قدم،قدم پر سرزد ہوتی ہیں۔ان کے خلاف بھی وعیدیں موجود ہیں۔مگر اکثر اُمور میں سخت سزائیں نہیں رکھی گئی ہیں، اس لیے، اسلامی عقیدے کے بہ موجب گناہِ صغیرہ انسان کی نیکیوں سے بہ تدریج زائل ہوتے رہتے ہیں۔ جب کہ گناہِ کبیرہ اِلّا مَن تابَ معاف نہیں ہوتے اور اگر توبہ نہیں کی یا اُسے قبولیتِ الٰہی حاصل نہ ہوئی تو فی النار مستقر ہونا طے ہے۔یہاں یہ وضاحت بھی برمحل ہے کہ گناہِ صغیرہ کی کثرت اور تسلسل اسے گناہِ کبیرہ میں تبدیل کر دیتی ہے۔

بیدار بخت نے 'گنہ گار نمازی' کا ترجمہ 'Devout Transgressor' کیا ہے، جو نہ تو

معنی کا حق ادا کرتا ہے اور نہ ہی اس خیال کی ترسیل پر قادر ہے جو شاعر کا مطمحِ نظر ہے۔ اس کی جگہ اگر وہ 'Sinful votary of prayer' لکھتے تو شاید بہتر ترسیل ممکن ہوتی، اگر چہ یہ بھی 'گنہ گار نمازی' کے مفہوم کو انگریزی میں جزوی طور پر ہی منتقل کر پاتا۔

دراصل لفظ 'نمازی' یوں تو نماز پڑھنے والے کے لیے استعمال ہوتا ہے لیکن اختر الایمان نے اسے اکہرے معنی میں استعمال نہیں کیا ہے بلکہ یہاں بھی انھوں نے معنی کی اس عمومی تہ داری کو باقی رکھا ہے جو ان کی شاعری کا خصوصی امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر کسی نمازی یعنی پابندِ صوم و صلوٰۃ شخص سے کئی خصوصیات وابستہ کی جاتی ہیں اور اس کے ساتھ کئی نیکیاں منسلک ہوتی ہیں۔ مثلاً اگر کوئی شخص پنج وقتہ نمازی ہے تو توقع کی جاتی ہے کہ وہ نیک روح اور ایسا باعمل مسلمان ہوگا جو گناہوں سے دور ہو۔ نمازی شخص عملاً پاک ہوتا ہے، اس لیے کہ جسم ولباس کی پاکی نماز کی اوّلین شرط ہے۔ یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ اگر کسی نمازی میں چند خرابیاں ہیں بھی تو نماز بہ تدریج اس کی اصلاح کر دے گی۔ نمازی عادتاً نظم وضبط کا پابند ہوتا ہے اور پابندِ وقت بھی۔ تاہم بیدار بخت نے 'نمازی' کا ترجمہ کرتے وقت Devout کا سابقہ لگایا ہے۔ یہ لفظ ایک پختہ صاحبِ ایمان کے معنی میں تو استعمال ہوسکتا ہے مگر 'نمازی' کے معنی میں نہیں، اس لیے کہ کوئی شخص راسخ العقیدہ مسلمان ہوسکتا ہے اگر چہ وہ پابندِ نماز نہ ہو۔ راقم کے خیال میں انھیں 'نمازی' کا ترجمہ Votary of prayer کرنا چاہیے تھا، اس سے کم از کم عبادت کی پابندی واضح ہو جاتی۔

اسی طرح لفظ 'دعا' ایک ایسے عمل کو ظاہر کرتا ہے جو نماز کا حصّہ بھی ہے اور اس کا بابرکت اختتام بھی۔ 'دعا' کا ترجمہ بیدار بخت نے 'Prayer' کیا ہے، جو اس کی اسلامی ثقافت کے سیاق وسباق میں حقیقی مفہوم کو واضح نہیں کرتا، اس لیے کہ لفظ 'prayer' عبادت کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس کی جگہ 'Supplication' زیادہ موزوں تھا۔ اس لفظ سے عبادت و بندگی کے بعد اللہ سے اُجرت مانگنے کی ترسیل ہو جاتی ہے۔ یوں بھی مسلم معاشرے میں ایک دوسرے کو دعا دینے اور دعا کی درخواست کرنے کا عام رواج ہے، اس لیے، یہاں لفظ 'Prayer' کا اطلاق نہیں ہوتا، اس کے برعکس باہمی دعا کے لیے Blessing کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔

اختر الایمان نے اپنی نظموں میں اسلامی یا مسلم علامتوں کا استعمال بڑی مہارت سے کیا ہے۔ ان کا شعری لغت مسلّمہ تلازمات کو بہت پیچھے چھوڑ کر اور معنی کی تہ در تہ جہات تخلیق کرتا

جاتا ہے۔ان کے یہاں ’گنہگار‘، ’نمازی‘، ’دعا‘، ’صدقہ‘، ’عدّت‘، ’بی بی کی صحنک‘، ’کونڈے‘، ’فاتحہ خوانی‘، ’جنگِ بدر‘، ’جنگِ صفّین‘، ’جنگِ جمل‘ اور ’کرامات‘ جیسے الفاظ کا استعمال ہوا ہے جو اسلامی تاریخ اور مسلم معاشرے کی روایات سے خاص رشتہ رکھتی ہیں بلکہ یوں کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ یہ تمام الفاظ ثقافت، تمدّن نیز معاشرتی روایات میں اس حد تک پیوست ہیں کہ ان کے بغیر مسلم تہذیب وثقافت کا تصور بے معنی ہوکر رہ جاتی ہے لیکن یہ الفاظ کسی بھی مترجم کی مشکلات میں اضافہ کرتے ہیں کیوں کہ ان الفاظ کی مادّی خصوصیات کے تئیں ایمان داری روا رکھتے ہوئے کامیاب اور قابلِ فہم ترجمہ کرنا امرِ محال ہے۔

’نظم کی تلاش‘ میں شاعر بیّن طور پر اس امر کی جانب اشارہ کرتا ہے، بلکہ اس حقیقت کا ماتم کرتا ہے کہ اسے اپنی شاعری کے لیے خام مال دستیاب نہیں ہوتا۔اپنی شاعری کے لیے مواد تک رسائی کے سفر میں جہانِ رنگ و بو کی بدصورتی، ایک جارح ماحول نیز زندگی کے معاندانہ رویّے اور پریشان کن حقائق سے اس کا سابقہ پڑتا ہے۔اس میں اختر الایمان نے ذریعۂ اظہار کے طور پر مذہبی الفاظ و اصطلاحات مثلاً ’عدّت‘، ’بی بی کی صحنک‘، ’کونڈے‘، ’فاتحہ خوانی‘، ’جنگِ بدر‘، ’جنگِ صفّین‘ اور ’جنگِ جمل‘ کا استعمال کیا ہے، ان میں سے بیش تر اسلامی تاریخ کے واقعات ہیں اور اب ان کی حیثیت تلمیحات کی ہے۔علاوہ ازیں دیگر الفاظ کا تعلق اسلامی عقائد یا پھر مسلم ثقافت سے ہے۔مثال کے طور پر لفظ ’صدقہ‘ اپنی جگہ کثیر المعنی ہے۔ بنیادی طور پر صدقے کے معنی خیرات اور نیکی کے ہیں۔صدقہ مالی نوعیت کا بھی ہوسکتا ہے اور جسمانی خدمت کے توسط سے بھی۔ مالی صدقات میں ہر قسم کی خیرات، بالخصوص صدقۂ الفطر شامل ہے جو عید الفطر کی نماز سے قبل ادا کیا جاتا ہے اور جو زکوٰۃ کی مانند ہر صاحبِ نصاب پر فرض ہے۔صدقے کا ایک وسیلہ قربانی بھی ہے اور اس قربانی کا تمام تر گوشت مسکینوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔صدقے کا بنیادی مقصد اللہ تعالیٰ کی خوشنودی کا حصول ہے۔ بیدار بخت صدقے کا ترجمہ Alms کرتے ہیں۔صدقہ نیکی کے معنی میں بھی مستعمل ہے۔مثال کے طور پر کسی شخص کو راستہ بتانا، گلی کوچے سے خشت وسنگ ہٹانا بھی صدقہ ہے۔حتیٰ کہ اپنے کسی بھائی سے مسکرا کر بات کرنا بھی صدقہ ہے—اب یہ تمام افعالِ مبارک خیرات کے ذیل میں تو نہیں آتے۔البتّہ Alms کو زکوٰۃ کے معنی میں ضرور استعمال کیا جاسکتا ہے، اس لیے کہ زکوٰۃ تمام تر خیرات ہی ہے۔راقم کی رائے میں اختر الایمان نے لفظ صدقہ ’آسمانی تحفہ‘ (Divine Gift)

کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

اسی طرح لفظ 'عدّت' ایک مذہبی اصطلاح ہے جو بیوہ یا مطلقہ عورت کے لیے ایک مدّتِ مخصوص کے لیے استعمال کی جاتی ہے جس کے دوران اسے بہ طورِ احتیاط دنیوی علائق سے دور رہنا پڑتا ہے اور اس کے بعد ہی وہ اسلامی اصولوں کے مطابق شادی کے لیے آزاد ہوتی ہے۔ اس مدّت کے دوران اس کا غمگین ہونا یا ماتم کرنا بنیادی شرط نہیں، لہٰذا بیدار بخت کے ذریعے اس کے ترجمے کے طور پر انگریزی فقرہ Mourning period کا استعمال کیا جانا کسی بھی طرح درست نہیں۔ اس کی جگہ Probation period کا استعمال کرتے تو یہ فقرہ شاید معنی سے زیادہ قریب ہوتا۔ اگر چہ بالکل درست ترجمہ یہ بھی نہیں ہے۔ اس نظم میں شاعر نے یہ بھی کہا ہے کہ فرقت کی ماں نے عدّت توڑ کر ایک شخص کے ساتھ راہِ فرار اختیار کر لی۔ اس سے عورت کی اس باغیانہ روش کا اظہار ہوتا ہے جو عدّت کو خلافِ فطرت اور جسمانی تقاضوں کے منافی خیال کرتی ہے — اس کا عملِ فرار سماجی و تمدّنی پابندیوں کے خلاف ایک احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے۔

جہاں تک 'بی بی کی صحنک'، 'کونڈے'، 'فاتحہ خوانی' جیسے الفاظ کا تعلق ہے تو ان کی حیثیت مذہبی سے زیادہ ثقافتی و روایتی ہے۔ عمومی طور پر ان رسوم کا مقصد ایصالِ ثواب ہے۔ بیدار بخت نے ان کا ترجمہ 'Ritual prayer and sacred sweet meat' کیا ہے اور یہ نہ تو عموماً درست ترجمہ ہی اور نہ ہی ان کا کوئی تعلق شاعر کے مافی الضمیر سے ہے۔ اس سے بہتر ہوتا کہ مترجمین اصل الفاظ کو ہی جوں کا توں لکھ دیتے اور اپنی صواب دید کے مطابق فٹ نوٹ میں ان کی تصریح کر دیتے۔ مترجمین کو 'جنگِ بدر'، 'جنگِ صفّین' اور 'جنگِ جمل' جیسے تاریخی الفاظ کے ترجمے میں بھی سخت دشواری پیش آتی ہے۔ اسلام میں دو طرح کی جنگیں ہوئی ہیں ایک کو غزوہ اور دوسرے کو سریہ کہا جاتا ہے۔ غزوات کی قیادت نبیِ پاکؐ نے کی اور سرایا کی قیادت اصحابِ رسولؐ نے کی۔ یہاں یہ ذکر لازم ہے کہ کسی بھی سریہ میں نبیِ پاکؐ نے شرکت نہیں کی تھی۔ بیدار بخت نے ان تمام معرکوں کے لیے Holy wars استعمال کیا ہے جس کی وجہ سے غزوہ اور سریہ کا فرق واضح نہیں ہو پاتا ہے اگر انھوں نے Holy wars کی جگہ Battle of Jamal, Battle of Siffin اور Battle of Badr ترجمہ کیا ہوتا تو معنی کی کہیں بہتر ترسیل ہو سکتی تھی۔

ان جنگوں میں سے صرف جنگِ بدر کو جہاد کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس جنگِ صفّین اور جنگِ جمل دونوں ہی مسلمانوں کے دو گروہوں کے درمیان ہوئی تھیں۔

'اپاہج کرسی کا آدمی' بڑی چابک دستی سے اس جانب اشارہ کرتی ہے کہ مذہبی افکار و شعار کو زیبِ طاقِ نسیاں کر دیا گیا ہے اور حقیقی زندگی میں انھیں یکسر نظر انداز کیا جا رہا۔ یعنی عملاً مذہب کا دخل تقریباً معدوم ہو گیا ہے۔ اصحابِ ایمان وایقان کو مذہبی احکام کی بجا آوری میں زبردست دقّتیں درپیش ہوتی ہیں اور وہ مذہب کی پیروی کو محال بلکہ ناممکن سمجھنے لگتے ہیں جس کے نتیجے میں شاید اب ان کے مذہبی عقائد ونظریات ان کے موجودہ تصوّرِ حیات اور ان کی عملی زندگی سے قطعی میل نہیں کھاتے اور نہ ہی معاشرتی زندگی میں ان کے لیے کسی طرح مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ نظم زندگی کے تضادات نیز معاشرے میں مذہبی واخلاقی اقدار سے انحراف کے عنصر کو بھی اُجاگر کرتی ہے۔

شاعر نے 'اپاہج کرسی کا آدمی' میں فقرہ 'صوفیاں کی کرامت' کا استعمال کیا ہے۔ یہاں بھی مترجم نے غالباً اس لیے غچّہ کھایا ہے کیوں کہ 'کرامت' کے صحیح معنی ومفہوم سے وہ بالکل ہی ناواقف معلوم ہوتے ہیں۔ اسی طرح وہ 'کرامت'، 'معجزہ' اور 'استدراج' کے فرق سے بھی آگاہ نہیں ہیں۔ یہاں یہ تشریح لازم ہے کہ لفظ 'معجزہ' محض انبیاے کرام کے لیے مخصوص ہے، یعنی کوئی بھی خلافِ فطرت اور تعجب خیز عمل جو کسی نبی سے ظہور پذیر ہو وہ 'معجزہ' ہے اور جو حیرت ناک عمل کسی ولی سے ظاہر ہو وہ 'کرامت' ہے اور جو بہ ظاہر ناممکن کارستانی کسی ساحر سے سرزد ہو وہ 'استدراج' ہے، یہ تینوں اصطلاحیں واضح طور پر ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہیں اور کسی بھی علمی یا مذہبی سیاق وسباق میں ان کو ہم معنی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ بیدار بخت نے 'معجزہ' اور 'کرامت' دونوں کے لیے Miracle کا لفظ استعمال کیا ہے، جب کہ انھیں اس لفظ کو صرف معجزہ کے ترجمے کے طور پر صوفیا کی اور کرامت کے لیے Sufis' Wonder کا استعمال وہ کر سکتے تھے۔

اختر الایمان ایک بیدار مغز، باشعور اور نہایت ہی حساس فطرت کے حامل حسّاس شاعر تھے۔ انھیں پورے عصری منظرنامے کا علم تھا اور عالمی ادب سے گہری واقفیت بھی تھی۔ وہ معاشرے میں سیاست کی کارفرمائی کا بھی پوری طرح ادراک رکھتے تھے، اسی لیے وہ ان علامتوں کا آزادانہ استعمال کرتے ہیں جن کی جڑیں مشترکہ ہندستانی تمدّن (گنگا جمنی

تہذیب) میں پیوست ہیں۔ان کی نظم 'کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام' آج کے دور کی عکّاسی کرتی ہے جس میں اعلا و ارفع خیالات اور تلخ زمینی حقائق کے مابین اختلافات اور بُعد کی حکمرانی ہے اور جہاں مادّی خوش حالی کا حصول ہی اصل مقصد ہے۔ ایسی علامات کا استعمال انھوں نے اپنی نظم 'اپاہج کرسی کا آدمی' میں کمالِ ہنرمندی سے کیا ہے۔اس میں سے چند مثالوں کا تجزیہ دل چسپی کا حامل ہوسکتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ فقرے— 'بھڑوں کے چھتے جیسی بھن بھن'، 'بازاروں کی گرمی اور افراتفری' دیکھیے، ان کا ترجمہ محمود جمال نے Beehive, Heat of Bazaar کیا ہے، جب کہ بیدار بخت نے اس کی تلخیص کر کے Beehive like commotion میں سمیٹ دیا ہے۔ دراصل یہ تمام 'اظہارات' شاعر کی گہری تہذیبی فہم کا پتا دیتے ہیں۔ ایک ایسا تمدّن جس میں محض نفع اور پیداوار ہی کامیابی کا پیمانہ ہیں اور جہاں پیشہ ورانہ زندگی الگ ہے اور ذاتی زندگی الگ، ایسے ماحول میں ایک قسم کی انفرادی ثقافت (individualist culture) پر ہی سارا زور ہے نیز صرف ذاتی مفادات ہی قابلِ ترجیح ہیں اور جماعتی مفادات قابلِ اعتنا نہیں، ایسے میں صرف ذاتی مقاصد کا حصول ہی پیشِ نظر ہوتا ہے اور ان کے حصول کے لیے باہمی تعلقات کو بہ آسانی قربان کیا جاسکتا ہے۔ یہاں مترجمین کو ان الفاظ کی اصل روح تک رسائی کے لیے مخلصانہ اور سنجیدہ کوشش کرنا چاہیے تھی۔ Beehive تو شہد کی مکھی کا چھتہ ہے اور 'بھڑوں کے چھتے' کے لیے 'wasps' nest' ہونا چاہیے تھا، جس طرف ان مترجمین کی توجہ جانے کیوں نہیں گئی؟

مترجمین نے لفظ 'غزل' کا ترجمہ Poem کیا ہے۔ اصلاً 'غزل' کے لغوی معنی 'عورتوں سے باتیں کرنا' ہیں اور مصرعے کا مفہوم بھی یہی ہے۔ انگریزی کا لفظ Poem اردو فارسی کے لفظ غزل کے معنی میں قطعاً ناموزوں ہے۔ یہ غزل کے وسیع تر معنی کی ادائیگی کا حامل ہو ہی نہیں سکتا۔ اس سے تو بہتر تھا کہ لفظ 'غزل' کو یوں ہی رہنے دیتے۔ اردو ادب میں نظم اور غزل دو مختلف اصناف ہیں، جن کے ضوابط، قواعد اور قیود الگ ہیں۔ دونوں میں قدرِ مشترک صرف یہ ہے کہ دونوں شاعری کی اصناف ہیں۔

اختر الایمان نے ہندو مذہب کی علامات کو بھی اپنی شاعری میں بہ کثرت استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر انھوں نے ہندوؤں کے مذہبی عقائد کے تحت 'زنار' (جنیو) کا استعمال کیا ہے، جب کہ مسلمانوں کے ذیل میں 'تسبیح' کا لفظ استعمال کیا۔ دراصل ان کا عندیہ یہ ہے کہ

ہندو مسلمان ایک ہی ماحول کی پیداوار ہیں۔ وہ ساتھ جیتے اور ساتھ مرتے ہیں مگر تسبیح کے دانوں کی طرح مربوط نہیں رہ پاتے۔ یہاں اختر الایمان اشارتاً 'تسبیح' اور 'زنّار' کو وجہِ افتراق قرار دیتے ہیں۔ 'زنّار' ہندو اور 'تسبیح' مسلمانوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ مترجمین نے 'زنّار' کا ترجمہ Sacred thread کیا ہے اور 'تسبیح' کا 'Rosary'۔ اور دونوں ہی ترجمے کا حق ادا نہیں کرتے کیوں کہ 'زنّار' ہندو اور 'تسبیح' مسلمانوں کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ بہتر ہوتا کہ وہ اصل الفاظ کو جوں کا توں لکھ دیتے۔

زبان اور ثقافت ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں، یہ بات ہم سب جانتے ہیں۔ یہ باہم مربوط بھی ہیں، اس لیے، مترجمین کو لفظیات کی ساخت، ان کے لغوی معنی، مرادی معنی، نیز ان کے ثقافتی سیاق وسباق کو ذہن میں رکھ کر ترجمہ کرنا چاہیے تھا۔ علاوہ ازیں مذہبی وتمدّنی تقاضوں کو بھی ملحوظ رکھنا لازم تھا، تاکہ ترجمہ تمام تر تقاضوں کی تکمیل کرتے ہوئے اپنے مقصد کا حق صحیح معنی میں ادا کرسکے۔

○○○

کتابیات:

1. *An Anthology of Modern Urdu Poetry Volume I.* (ed. & trans). Baidar Bakht and Kathleen Grant Jaeger. New Delhi: Educational Publishing House, 1984.

The Penguin Book of Modern Urdu Poetry. (trans). Mahmood Jamal. New Delhi: Penguin, 1986.

We Sinful Women: Contemporary Urdu Feminist Poetry. (trans). Rukhsana Ahmad. New Delhi: Rupa, 1994.

Fire and the Rose: an Anthology of Modern Urdu Poetry. (trans). Anisur Rahman. New Delhi: Rupa, 1995.

Masterpieces of Urdu Nazm, (trans). K. C. Kanda. New Delhi: Sterling Publishers, 1996.

An Anthology of Modern Urdu Poetry: (trans). M. A. R. Habib. New York: Modern Language Association of America, 2003.

Selected Urdu Poetry of Women Urdu Poets, (trans). Khwaja Tariq Mahmood. New Delhi: Star Publications, 2008.

A Treasury of Urdu Poetry: From Mir to Faiz: (trans). Kuldip Salil. Delhi: Rajpal and Sons, 2013.

***Poems from Urdu in Translation*, (trans.) M. Zakir: Delhi, Dilli Kitab Gahr, 2015**

2.*Hali's Musaddas: The Flow and Ebb of Islam*. (trans). Christopher Shackle and Javed Majeed. New Delhi: Oxford University Press, 1997. and *Hali's Musaddas: A Story in Verse of the Ebb and Tide of Islam*. Syeda Saiyidain Hameed. (trans). New Delhi: Harper Collins India, 2003.

Poems from Iqbal. (trans). V. G. Kiernan. London: Oxford University Press, 1955. *Complaint and Answer*. (trans). A. J. Arberry. Lahore: Shri Muhammad Ashraf Publisher, 1955. *The Complaint and the Answer*. (trans). Altaf Hussain. Canada: Al-Attique Publishers Inc, 1978. *Shikwa and Jawab-i-Shikwa: Complaint and Answer*. Khushwant Singh. New Delhi: Oxford University Press, 1981. *Tulip in the Desert: A Selection of the Poetry of Muhammad Iqbal*. (ed. & trans). Mustansir Mir. New Delhi: Orient Longman, 2000 and *Iqbal: A Selection of the Urdu Verse*. D. J. Matthews. New Delhi: Heritage Publisher, 1993.

Poems by Faiz: Faiz Ahmad Faiz. V. G. Kiernan. London: George Allen & Urwin, 1971. *The True Subject: Selected Poems of Faiz, Ahmad Faiz*. (trans). Naomi Lazard. Pakistan: Vanguard Books, 1988. R*ebels Silhouette*: (trans). New Delhi: Oxford University Press, 1992. *Selected Poems of Faiz Ahmad Faiz*. (trans). Shiv K. Kumar. Viking Penguin India, 1995. *Poems of Faiz Ahmad Faiz*: (trans). Mohammad Zakir and M. N. Menai. New Delhi: M D Publications, 1995.

The Dissident Voice: Poems of N. M. Rashid. (trans). M. A. R. Habib. Madras: Oxford University Press, 1991. and *Poems of N. M. Rashed*: (trans). Mohammad Zakir. New Delhi: M D Publications, 1995.

My Journey: Selected Poems of Ali Sardar Jafri. (trans). Baidar Bakht and Kathleen Grant Jaeger. New Delhi: Sterling Paperbacks, 1999.

Selected Poems: Kaifi Azmi. (trans). Pawan Kumar Varma. New Delhi: Viking India, 2001.

Query of the Road: Selected Poem of Akhtarul Iman: (trans). Baidar Bakht, et al. New Delhi: Rupa, 1996.

TheWind Knocks and Other Poems: Mohammad Alvi (trans). Baidar Bkaht and Marie- Anne Erki. New Delhi: Sahitya Akademi, 2007.

Through the Closed Doorway: A Collection of Nazms by Shaharyar. (trans). Rakhshanda Jalil. New Delhi: Rupa, 2004.

The Price of Looking Back: Poems of Kishwar Naheed. (trans). Baidar Bakht and Derek M. Cohen. Lahore: Mustafa Waheed Book Traders, 1987. *The Distance of a Shout: Expanded Edition, Kishwar Naheed*, (ed). Asif Farrukhi. Karachi: Oxford University Press, 2004

Four Walls and Black Veil: Fahmida Riaz. (trans) Patricia L. Sharpe. Karachi: Oxford University Press, 2004.

Talking to Oneself: Translation of Selected Poems of Parveen Shakir. (ed. and trans). Baidar Bakht, et al. Islamabad: Murad Publications, 1995. *Sessions of Sweet Silent Thoughts: Selected Poems of Parveen Shakir*: (trans). Mahmudul Hasani, et al. New Delhi: Arshia Publications, 2010, respectively

A Sky Full of Birds., (trans.) Balraj Komal, New Delhi: Sahitya Academi, 1992

❑❑❑

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی

اختر الایمان کی عشقیہ شاعری

اقبالؔ کے بعد اردو نظم کی شناخت کو متعین کرنے اور اس کے تخلیقی امکانات سے بھرپور استفادہ کرنے والوں میں ن،م، راشدؔ، میراؔجی اور اخترؔ الایمان (1915-1996) کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ایک مستحکم شعری روایت کے معمار اور جدید شاعروں کے اہم پیش رو اختر الایمانؔ جنھوں نے کبھی کسی خیمہ یا نظریاتی حلقہ سے باقاعدہ وابستہ ہونے کے بجائے اپنے ہی افکار کی دنیا میں رہنا اور سفر کرنا پسند کیا، اپنی فکر کے بسیط اور واضح معاشرتی میلان اور فنی ترجیحات کے باوجود ہر ترغیب وتحریص سے بے نیاز وہ اپنی شرائط اور بصیرت کی روشنی میں اپنی روش پر جادہ پیما رہے۔اختر الایمان کی شاعری کا کینوس گرچہ خاصا وسیع ہے اوران کے ہاں موضوعاتی تنوع بھی ان کے کسی ہم عصر سے کم نہیں ہے، تاہم ان کے نزدیک کسی شاعر کی معراج یہ نہیں ہے کہ اس کا رقبۂ فکر بے کنار اور تخلیق مہابیانیہ کے اوصاف کی حامل ہو۔ان کی نظر میں جو چیز کسی تخلیق کو بامعنی بناتی ہے، وہ شاعر کے محسوسات کی تپش، شدت اور دبازت ہے۔

اختر الایمانؔ نے زندگی کو اس کی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ دیکھا اور اس سے نبرد آزما بھی ہوتے رہے ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کے تجربات اور مشاہداتِ زندگی اور اس کے حوادث سے برسہا برس متصادم رہنے کے بعد جس طرح ان کی نظموں میں منعکس ہوئے ہیں، وہ اپنی تفہیم وتعبیر کے لیے گہری ذہنی ریاضت کے متقاضی ہیں، اس لیے، یہاں انتخابیت کے ماسوا فکری سطح پر منطقی خلائیں ہمیں تیزی سے آگے بڑھنے میں مزاحم رہتی ہیں، یہاں ہر لفظ اور

ہر شعری ترکیب سطحِ آب پر ابھری ہوئی برف کی اس نوک کی مانند ہے جس کا ضخیم تودہ، ہماری نظروں سے پوشیدہ سمندر کی گہرائیوں میں دفن ہے۔ زبان کے تخلیقی استعمال کی یہ وہ خوبی ہے جو دیگر کئی فنّی التزامات کے ساتھ بیش تر اختر الایمان کی نظموں میں دیکھنے کو ملتی ہے، وگرنہ ہماری اکثر نظمیں صدیوں سے مروّج غزل کی آمریت کے باعث فارم کی حد تک ہی نظم کہلائے جانے کی مستحق ہیں۔ اختر الایمانؔ نے بڑی کدو کاوش سے اس سنگِ گراں سے نجات حاصل کی ہے، چناں چہ ان کی نظم اپنی ساخت اور بنیادی ہیئت کے اعتبار سے ایک ایسی نامیاتی وحدت ہے جس کا ہر جزو ایک دوسرے میں جا گزیں اور اس میں ارتقائے خیال کا وصف اسے کلّی طور پر غزل کے سحر سے آزاد کر دیتا ہے۔ اختر الایمانؔ کی فنّی کارگزاری کا غالب رجحان ان کے ڈرامائی اسلوب کا رہینِ منت ہے جس کی طرف سب سے پہلے شمس الرحمٰن فاروقی نے توجہ دلائی۔ اُن کے فنّی رویّے میں ڈرامائیت کے ماسوا خطابیہ اور مکالماتی انداز، خود کلامی اور فلیش بیک وغیرہ کی تکنیک کا بھی بڑا اہم کردار ہے، جس کے باعث نہ صرف ان کا طرزِ اظہار یکسر نیا اور منفرد ہے بلکہ وہ زندگی کے حقائق سے بھی جس طرح فلسفیانہ اور وجودی سطح پر تخلیقی استنباط کرتے ہیں اس کے سبب برہنہ حقائق کی بھی کایا کلپ ہو جاتی ہے اور ان کے اِس فنّی رویّے سے اکثر و بیشتر غیر متوقع نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ اختر الایمانؔ کے غیر تقلیدی مزاج کو ان کے مسلکِ روایت شکنی کی بدولت شاعری کا مروّجہ آہنگ بھی راس نہ آسکا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ خود زندگی کا ہر آن متغیر آہنگ ان کی نظموں میں داخلی موسیقی بن کر جا گزیں ہو گیا۔ وقت کی پرچھائیاں جو انسانی وجود کا ہمہ وقت تعاقب کرتی رہتی ہیں، روزِ ازل سے انسانی مسرتوں پر اپنی گہری چھاپ ڈالتی رہی ہیں، انسانی مقدر انہی مزاحم قوّتوں کے ساتھ جہدِ مسلسل، تصادم، کش مکش اور ہمہ وقت آویزش و پیکار سے عبارت ہے جس کا بھیانک تصور شاعر کے آبگینۂ خیال کو زہرِ غم سے بھر دیتا ہے۔ اختر الایمانؔ کی شاعری انہی خرابوں سے آباد اور انہی وحشت ناک روحانی زخموں کی ایک لازوال داستان ہے، تاہم اس گہرے اندھیرے اور غمناک فضا میں اس کی اگر کوئی عارضی پناہ گاہ ہو سکتی ہے، تو وہ اس کا ماضی ہے جو اپنی استعاراتی رمزیت کے پیشِ نظر شاعر کی فکر کی تفہیم میں اپنا ایک اہم کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ ماضی سے مراد وہ تمام انسانی اقدار ہیں جو پہلے شفاف، معصومیت کی حامل، مکر و فریب سے عاری، پاکیزگی طینت اور اخلاصِ نیت سے عبارت تھیں۔ فرصت کے لمحات میں شاعر اپنے وجود کے روزن سے اس دریائے نور کی آسودگی اور

سطوت کا خاموشی سے مشاہدہ کرتا رہتا ہے۔ حال میں رہتے ہوئے اور حال کی شوریدگی سے لہولہان اُس کا وجود اکثر ماضی کی یادوں میں ہی اپنا درماں ڈھونڈتا ہے۔ ایک ہی وقت میں مسلسل دوزمانوں میں سفر کرنا کس قدر جاں گسل مرحلہ ہے، تاہم اختر الایمانؔ نے اس ناممکن کو بھی ممکن بنا کر دکھایا ہے۔ ماضی کی جانب ان کی بار بار مراجعت کو ان کا ذہنی فرار اور ایک حد تک رومانی رویّہ تو کہا جا سکتا ہے لیکن اُس پر روایت گزیدگی کا الزام نہیں عاید کیا جا سکتا۔ صنعتی معاشرہ اور تہذیبِ جدید کی بہت سی برکات کے اعتراف کے باوجود فرد کے ذاتی، داخلی اور روحانی آشوب کے تناظر میں شاعر کے اس مخصوص رویّے کو گہری تشویش، احتجاج اور اضطراب کے بطور بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

اِس وسیع فکری اور فنّی پس منظر میں جب ہم اختر الایمان کے عشقیہ واردات وتصورات کو دیکھتے ہیں تو اس میں بھی بڑی مدوجزر کی کیفیت نظر آتی ہے۔ عشق جو انسانی زندگی کا انتہائی اہم محرک جذبہ اور طاقت ورداعیہ ہے، اس کی تخلیقی توانائی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اختر الایمانؔ کی شاعری کے ہر دور میں عشق بھی اپنی تمام تر صلابت کے باوجود زندگی کی دیگر حقیقتوں کی طرح وقت کے نشتروں سے لہولہان نظر آتا ہے۔ اختر الایمانؔ اپنے فطری میلانِ طبع اور ابتدا سے عملاً جس نوع کے ذاتی واردات سے نبرد آزما رہے ہیں، عشق، ان کے ہاں بجز ایک زندہ، مادّی اور متحرک حقیقت کے، کسی نوع کی ماورائیت، مابعدالطبیعیاتی اور روحانی ترفع کے مفہوم سے شاذ ہی کوئی علاقہ رکھتا ہے۔ اس کے برعکس جنسی طرب انگیزی ان کی تمام تر رغبتوں پر حاوی نظر آتی ہے جس کی خوشبو سے ان کے کلام کا معتدبہ حصہ مشک بار ہے۔ اختر الایمانؔ کی نظموں کا ہیئتی جہان جن لطافتوں کا مسکن ہے اس کی دلآویزی، تازگی اور حرارت کی افزائش میں ان کے عشقیہ واردات وتصورات کی ہر آن منقلب ہوتی ہوئی تصویروں اور نئے نئے قالب میں ڈھلتے ہوئے کرداروں کی بڑی اہمیت ہے۔

یہ عجب بات ہے کہ اختر الایمانؔ کے عشقیہ واردات سے متعلق جن خصوصیات کا ذکر کیا گیا ہے ان کا اطلاق ان کی کم وبیش ہر دور کی شاعری پر کیا جا سکتا ہے، اس لحاظ سے ان کی نظم — ’اعتراف‘ ایک نمائندہ تخلیقی تجربہ کہی جا سکتی ہے جس کی تشکیل شاعر کے منفرد اور قطعاً غیر رسمی طرزِ اظہار کی ایک عمدہ مثال ہے:

چند لمحے جو ترے ساتھ گزارے میں نے

ان کی یاد ان کا تصور ابھی رخشندہ نہیں
تو ابھی چھائی نہیں، مجھ پہ، مری دنیا پر
خود ترا حسن مرے ذہن میں تابندہ نہیں
کیا خبر کل مجھے یکسر ہی بدل ڈالے تو
یوں ترا حسن، مرا شوق بھی پائندہ نہیں
دیکھ، میں ہوش میں ہوں اے غمِ گیتی کے شعور
تیرے ملنے کی تمنا لیے آنکھوں میں کہاں
اپنے ظلمت کدے اے جان سنوارے میں نے
غم چشیدہ مرے جذبات میں وہ جذبِ نہاں
اب کہاں، پہلے گزاریں کئی راتیں میں نے
جن میں افسانے کہے چاند سے افسانے سنے
اب کہاں پہلے برس گزرے، کسی مہوش کی
چاہ میں کتنے ہی ہنگامِ سحر گیت بُنے !
اب مگر تاب کہاں مجھ میں یہ انگور کی بیل
خون چاہے گی، رگ و پے میں سما جائے گی
میں تجھے کیسے جگاؤں گا کہ بیدار ہے تو
ہاں تری یاد مرے ذہن پہ چھا جائے گی
اب میں اس نشے سے گھبرانے لگا ہوں اے جاں
روح معصوم ہے ٹھوکر کوئی کھا جائے گی !
وہ تری گود ہو یا قبر کی تاریکی ہو
اب مجھے نیند کی خواہش ہے سو آجائے گی

اعترافِ حقیقت اور خطابیہ آہنگ کی حامل یہ نظم جس طرح مرحلہ وار عشقیہ واردات کے پیچ وخم، اندیشوں اور تردداد کی پگڈنڈیوں پر چلتی ہوئی اور کچھ نئے وسوسوں کی پیشین گوئی کرتے ہوئے آگے بڑھتی ہے، اس کے افتتاحی مصرعے غور طلب ہیں۔

دنیا کے ہنگاموں سے پرے محبوب کی زلفوں کی گھنی چھاؤں میں گزارے گئے محض چند

لمحے اور وہ بھی اتنے مختصر کہ ان کی یاد بھی کافور ہوگئی ہے۔ اتصال کی سرخوشی تو درکنار، رخِ پُرنور کی زیبائی بھی نقشِ موہوم بن چکی ہے، تاہم مستقبل میں اس امکان کو مسترد نہیں کیا جا سکتا کہ یہ عشق زندگی کو یکسر بدل بھی سکتا ہے، دریں اثنا شاعر کو یہ احساس بھی ہے کہ اگر حسن لازوال نہیں ہے تو عشق کو بھی ثبات دوام کہاں حاصل ہے۔ اب سے قبل ہماری شعری روایت میں یہ تصوّر قطعاً اجنبی تھا۔ تاہم نئے دور میں جہاں عاشق اور معشوق دونوں مقدر کے الاؤ میں باہم جل رہے ہیں، تمام اقدار کی طرح رسم الفت بھی اضافی قدر بن چکی ہے جس کی بازگشت اس عہد کی مقبول و معتبر نظموں کے ماسوا غزلوں میں بھی سنی جا سکتی ہے۔

اعترافِ حقیقت— کا سلسلہ جاری رکھتے ہوئے شاعر اپنی ذات پر کسی حجاب کو ڈالے بغیر معترف ہے کہ غمِ گیتی نے اسے اتنی مہلت ہی نہ دی کہ وہ غمِ روزگار کی تمازتوں سے نڈھال زندگی اور نہاں خانۂ ذات پر چھائی ہوئی ظلمتوں میں محبت کی قندیل روشن کر سکتا۔ آلام و حوادث کی یلغار سے مضمحل قلب حزیں میں اب جذباتِ محبت سرد پڑ چکے ہیں۔ دریں اثنا شاعر کی یادیں ماضی کے گلیاروں میں پھر بھٹکنے لگتی ہیں۔ بیتے ہوئے دنوں کی ہوش ربا کہانیاں جن میں چاند کو افسانے سنانا اور خود چاند سے افسانے سننا شامل ہے، وہ سوچتا ہے کہ کسی مہوش کی چاہ میں اس نے کتنی ہی راتیں اور دن جاگ کر نہ جانے کتنے گیت لکھ ڈالے اور وقت کی پیشانی پر اپنی چاہت کا نقش ثبت کر دیا، تاہم یہ سب کچھ بہت پہلے کی باتیں تھیں جب زندگی عقل سے زیادہ جذبات کے تابع تھی، تخیّل پر کوئی کمند نہ تھی، زندگی کے معصوم چہرے پر ریاکاری کا غازہ نہیں چڑھا تھا۔ نظم میں اب— کہاں کی تکرار سے شاعر کے قلب سے اٹھنے والا دھنواں فضاؤں، میں تحلیل ہونے لگتا ہے، ایسا لگتا ہے کہ نظم اب جس سمت میں مُڑ رہی ہے اور شاعر جادۂ عشق کے جن جاں گداز مراحل سے گزر رہا ہے، ان کا تعلق حال کی بے مہرئی ایام سے ہے۔ اس عہد کی حسّیت انسان کی جذباتی زندگی پر جس طرح اثر انداز ہو رہی ہے اس کا شاعر کو شدید اور گہرا ادراک ہے، وہ اپنی نارسائی کا بجا طور پر معترف ہے کہ اس نے کبھی تصور بھی نہیں کیا تھا کہ زندگی کے حقائق کا منظر نامہ یکا یک اس قدر منقلب ہو جائے گا، کہ اس دھند میں محبوب کے اصل چہرے کی شناخت بھی ناممکن ہو جائے گی۔ شاعر نے عشق کے لیے 'انگور کی بیل' کی معنی خیز تمثیل وضع کر کے اس کے ہمہ گیر اثرات کو بڑی چابکدستی اور فنکاری کے ساتھ نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ ایک بار پھر اعتراف کرتا ہے کہ اس صہبائے کہن کے گہرے

نشہ کو انگیز کرنے کی سکت اس میں نہیں ہے، اس لیے کہ یہ کوئی معمولی نشہ نہیں ہے۔ یہاں 'خون چاہنے' کی معنویت کے پیش نظر اسے ایسے نشہ سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں جو قاتل ہے اور زندگی کے در پہ ہے۔ یہاں خیال کا تسلسل بڑے ڈرامائی انداز میں منقطع ہوتا ہے اور خود کلامی کو راہ دیتا ہے۔ شاعر سوچتا ہے کہ اس عالم میں جبکہ تندئ صہبائے عشق نے اس کے ہوش گم کر دیے ہیں اور چاہت کا نشہ بڑھتا ہی جا رہا ہے، اُس شوخ کو جگانا جو سویا بھی نہیں ہے کس قدر دشوار مرحلہ ہے۔ یہاں ایک لمحہ کا توقف اور پھر شاعر کے عکسِ خیال کا یک دوسرا رخ سامنے آتا ہے۔ اُسے دکھ ہے کہ یہ یک طرفہ سرشاری کا نشہ زندگی کے قدم لڑکھڑا بھی سکتا ہے جس کے باعث وہ کسی گستاخی اور بے ادبی کا بھی سزاوار ہو سکتا ہے، جبکہ وہ مدہوشی کے اس عالم میں بھی ایسا کوئی عمل نہیں کر سکتا جس سے اس کا عشق رسوا ہو اور اسے شرمسار ہونا پڑے، تاہم نظم کے اختتامی بند میں شاعر نہایت کرب کے عالم میں کہتا ہے کہ آسودگی جو صرف وصلِ محبوب کی ریشمی پناہ میں میسر آ سکتی ہے جب شوئ قسمت سے محض خواب و خیال اور سراب بن جائے تو پھر آغوشِ محبوب اور آغوشِ قبر میں کچھ فرق باقی نہیں رہ جاتا، بلکہ موخر الذکر صورت ہی قابلِ ترجیح ہو جاتی ہے۔

اس بے حد رمز آفریں اور گہرے حزنیہ آہنگ کی حامل نظم کی قرأت ہمیں شاعر کی روح سے ہم کلام کر دیتی ہے۔

اخترالایمان کے کلام کا ایک معتد بہ حصہ ان کی عشقیہ شاعری کے بیش قیمت تجربات پر مشتمل ہے۔ اس ضمن میں ان کی بعض اہم اور معروف نظمیں اپنی مخصوص فنی دروبست اور قدرے مبہم پیرایۂ بیان کے سبب غور و خوض پر اکساتی اور نتیجتاً ایک ذہنی حظ کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ یہ نظمیں اپنے معنی خیز عنوانات کے باعث بھی اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں، چند مختصر اور طویل نظموں کے عنوانات بطورِ مثال دیکھے جا سکتے ہیں:

اَن جان، جب اور اب، اتفاق، اجنبی، عہدِ وفا، تجھے گمان ہے، تجدید، پس و پیش، دور کی آواز، ریت کے محل، ترکِ وفا، آخری ملاقات، رخصت، ترغیب اور اس کے بعد، پسِ دیوارِ چمن، بنتِ لمحات، باز آمد — ایک منتاج، برندابن کی گوپی، اذیت پرست، نادیدہ، نیند کی پریاں، مفاہمت، بزدل، ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر وغیرہ۔

اخترالایمان کے تعلق سے یہ اکثر کہا جاتا ہے کہ انھوں نے زندگی میں متعدد کامیاب اور ناکام عشق کیے، اس لحاظ سے ان کی نظموں میں پیش کردہ تجربات سراسر تخیلی اور تصوراتی بھی

نہیں کہے جاسکتے تاہم ان نظموں کے مطالعہ سے ہم کسی بیانِ واقعہ یا بدحظ کرنے والی ذاتی سرگذشت کے احساس سے دوچار ہونے کے بجائے ایک ماہر فنکار کی عمیق تخلیقی فراست سے برآمد شدہ ایک ایسے نادر و نایاب اور پیچیدہ شعری مرکب سے آنکھیں چار کرتے ہیں جسے ہم ایک ہشت پہل ہیرے سے بھی تعبیر کرسکتے ہیں جس کی تابندگی نظر کو خیرہ کرتی ہے۔ یہاں مذکورہ تمام نظموں کو تو گفتگو کا موضوع نہیں بنایا جاسکتا، تاہم چند نظموں کے شعری محاسن یقیناً پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اس ضمن میں ایک مختصر سی نظم — تجھے گماں ہے، جو حسبِ معمول اپنے عنوان سے ہی اپنے موضوع و مفہوم کی جانب ایک مبہم اشارہ کردیتی ہے، لائق توجہ ہے:

تجھے گماں ہے مری محبّت، ترے کرم سے جواں ہے شاید
مری جوانی، تری جوانی کی بے رخی کا شکار ہوگی
مرا لہو میرے اشک بن کر، سیاہ راتوں کی نذر ہوگا
یہ وسعتِ کائنات شاید حکایتِ انتظار ہوگی

مرے لبوں پر سلگ رہا ہے طویل زلفوں کا ایک بوسہ
ترے تبسّم کی یاد باقی ہے، زہر کے گھونٹ پی رہا ہوں
مرے تخیل کی تنگ دنیا، تیرے تصور سے ہے فروزاں
تجھے گماں ہے کہ میں ابھی تک، تری تمنا میں جی رہا ہوں

تجھی سے سیکھا ہے میرے نغموں نے سنگ و آہن کو موم کرنا
ترے لبوں کی شگفتگی سے ہی میرے شعروں میں تازگی ہے
تری ہی پُرکار سادگی سے مرے جہاں میں ہے حشر برپا
ترے ہی دلکش حسین چہرے سے میری آنکھوں میں روشنی ہے

یہ شورشِ غم، جنونِ پیہم، مرے لیے کچھ نئے نہیں ہیں
تجھے گماں ہے گزر رہا ہوں، میں تیری الفت کے امتحاں سے
تجھے مری سخت کوش فطرت سے جانِ غم آگہی نہیں ہے
تجھے گماں ہے کہ اب میں شاید، نہ اٹھ سکوں تیرے آستاں سے

تری محبت بھری نگاہوں کی دلکشی بھولتا نہیں ہوں
مگر ترا آستاں نہ چھوٹے، گماں ہے، میں نقشِ پا نہیں ہوں

یہاں جس دل چسپ حکایت کو لفظوں کی زبان دی گئی ہے، وہ شاعر کا ذاتی المیہ بھی ہوسکتا ہے۔ تاہم اس میں ایک نوع کی عمومیت بھی ہے جو کسی بھی قاری کے جذبات کو برانگیختہ کر سکتی ہے۔ محبت کی زندگی میں وہم وگماں اور بیم ورجا کے مراحل سے کون انکار کر سکتا ہے۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ دلِ عاشق اسی کشاکشِ پیہم کی یورش سے اپنے وجود کا اثبات کرتا اور اپنی فتح وشکست کی تاریخ رقم کرتا ہے۔

یہاں شاعر/متکلم نظم کے ابتدائی بند میں جس اندوہ کے ساتھ اپنے شکوک وشبہات کا اظہار اور اندیشوں کو نشان زد کر رہا ہے ان میں نفی اور اثبات دونوں کی ملی جلی کیفیت نظر آتی ہے۔ یہاں عشق میں روایتی وفاداری اور بے وفائی کے مضامین کو قطعاً زیرِ بحث نہیں لایا گیا ہے۔ تاہم نظم کے منظر نامہ سے جس عاشق کی شبیہ برآمد ہو رہی ہے وہ یقیناً کوئی مصنوعی عاشق ہے اور نہ ہی ماورائی دھندلکوں میں چھپے ہوئے کسی تصوراتی پیکرِ ناز کے طلسم کا اسیر ہے، بلکہ سچ یہ ہے کہ اس یک طرفہ مکالمہ میں کلاسیکی طرز کی بیدادیعنی عاشق کے جذب وجنوں کے ماسوا معشوق کی سرد مہری کی جانب بھی دھیان جاتا ہے۔ تاہم اس کی ہمعصر معنویت کا گہرا تعلق اس نفسیاتی صورتِ حال سے ہے جو محض ایک طویل بوسہ کے ماسوا مزید کسی نوع کے اتصال کی راہیں نہ ہموار کر سکا۔ اس لحاتی بہجت کے بعد یک لخت کج ادائی اور فصل سے پیدا ہونے والے تنازع سے ہی دراصل نظم میں ایک تخلیقی تناؤ کی فضا پیدا ہوئی ہے جو آخر تک قائم رہتی ہے، چنانچہ شاعر/متکلم جو بظاہر خود اپنے آپ سے ہم کلام ہے اپنی معشوقہ کی جانب سے متوقع ناروا سلوک کی فہرست سازی کرنے پر مجبور ہے، اسے قوی اندیشہ ہے کہ اس کی محبت میں جو بھی امنگ اور حوصلہ ہے اس کا مبدا اس کی محبوبہ کے لطفِ خاص سے گہری نسبت رکھتا ہے، اسے یقین ہے کہ اس کی جوانی جو جواں سال محبوبہ کے قرب کی آرزومند ہے، مسلسل عدمِ التفات کے سبب، مضمحل اور ناشاد ہے اور لازمی طور پر غم واندوہ کے اس گہرے اندھیرے میں اشک فشانی ہی اس کا مقدر بن گئی ہے۔ شاعر کے یہ اپنے خدشات ہیں جنھیں وہ معشوقہ سے منسوب کر کے اس کی سرشت میں پوشیدہ اس کی اس نفسیاتی پیچیدگی کی طرف توجہ مبذول کرنا چاہتا ہے جس کے تحت اگر اس کی منصوبہ بند عقوبتوں کا سلسلہ دراز ہو جائے تو روایت گزیدہ عاشق شعلۂ عشق میں جل کر راکھ ہوسکتا ہے۔ شاید اسی صورتِ حال کا ادراک غالب نے کیا ہوگا، جنھوں نے کہا تھا:

جان کر کیجیے تغافل کہ کچھ امید بھی ہو
یہ نگاہِ غلط انداز تو سم ہے مجھ کو

نظم کا پہلا اقتباس عاشق کے قیاسات کا ایک تخئیلی منظرنامہ پیش کرتا ہے جس کی بنیاد یقیناً محبوبہ کے بارے میں ہمیشہ سے رائج تصورات بھی ہو سکتے ہیں، تاہم یہاں صورتِ حال قدرے مختلف معلوم ہوتی ہے جس کا اندازہ نظم کے اگلے اقتباس سے ہوتا ہے، چنانچہ ع: ''مرے لبوں پر سلگ رہا ہے طویل زلفوں کا ایک بوسہ'' شاعر کو تصورات و روایات سے یکلخت منقطع کر دیتا ہے اور وہ حقیقت کے ایک ایسے افق پر نمودار ہوتا ہے جہاں سلگنے کی معنویت کو نظرانداز کیے بغیر نہ صرف جنسی کشش توجہ کے قابل ہے بلکہ اتصال کے کھلے ہوئے امکانات کا بھی متن کے بین السطور میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ عہد جدید کی حشر سامانیوں کے تناظر میں شاعر نے جس طرح متضاد جذباتی کوائف اور ذہنی بے ربطیوں میں ربط پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، وہ تخلیقی کارگزاری بھی نظرانداز نہیں کی جا سکتی، خصوصاً تبسم کی یاد سے وابستہ زہر کا گھونٹ کسی طمانیت سے بھرپور جنسی اور جذباتی زندگی کے امکانات کا سراغ نہیں دیتا، اس کے باوجود بھی وہ کیا چیز ہے جو عاشق کے لیے اس کے تنگ و تاریک تخیل کی دنیا میں روشنی اور تابندگی کا منبع ہے جس کے سہارے وہ زندگی کی اداس راہوں پر کسی قدر اعتماد کے ساتھ چل سکتا ہے۔ شاید یہ اس کی محبوبہ کا ہی خوابناک تصور ہے جس کا اجالا زندگی کی رہگزر پر پھیلا ہوا ہے، تاہم یہاں ایک بار پھر شاعر کے عرصۂ حواس پر غم کا اندھیرا چھانے لگتا ہے، وہ استفہامیہ انداز میں کہتا ہے ع:

تجھے گماں ہے کہ میں ابھی تک، تری تمنّا میں جی رہا ہوں

گہرے وسوسوں اور شبہات میں گھرے ہوئے عاشق کے اس سوال میں جواب بھی پوشیدہ ہے جو نفی میں بھی ممکن ہے اور اثبات میں بھی، تاہم چونکہ وہ محبت کی عدم موجودگی میں زندگی کا تصور ہی نہیں کر سکتا، انکار و تغافل کو بھی ادائے محبوبی اور شیوۂ دلبری پر محمول کر کے کچھ دن اور موردِ عتاب رہنے پر کمربستہ ہو سکتا ہے۔

نظم کے تیسرے بند میں مفاہمت کی التجا کے طور پر شاعر ایک بار پھر خود سے بدگمان محبوبہ سے گہری رغبت اور شیفتگی کے جواز میں اپنے نغموں کو پیش کرتا ہے جس کی لازوال کشش، رعنائی اور تابندگی کا مبدا اس کی محبوبہ کے عارض کا نقرئی ہالہ ہے جس کے طفیل ہی اس کی تخلیقی ہستی میں مسلسل چراغاں ہے۔

یہ نظم جو بتدریج اپنی تخلیقی تکمیل کے مراحل سے گزر رہی ہے، ان اشعار کی حیثیت کسی ڈرامہ کو کوئی غیر متوقع موڑ دینے سے قبل اسے فنی سطح پر نئی بلندی سے آشنا کرنا ہے، چنانچہ شاعر/ عاشق اس حقیقت کا معترف ہے کہ اس کے نغموں میں قلوب کو مسخر کرنے کی تاثیر اور آنکھوں میں ایک نئی صبح کا اجالا اسی نگۂ ناز کا کرشمہ ہے جس کی آرزو لیے وہ عرصے سے زندگی کی راہوں میں بھٹک رہا ہے۔

یہاں پہلی بار محبوب کی تصوراتی شخصیت کے بجائے اس کے مادّی اور حقیقی پیکر کا بھی سراغ ملتا ہے جس کو شاعر نے 'پُر کار سادگی' اور دلکش حسین چہرے کے توسط سے متعارف کرایا ہے، تاہم نظم اب ایک نئے ذہنی اضطراب اور وجودی صورتِ حال کی نقش گری کے لیے مراجعت کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ شاعر جو نام نہاد رومانی اور تخیئلی تصورِ عشق کی بندشوں سے قطعاً آزاد زندگی کا ایک حقیقت پسندانہ نامیاتی تصور رکھتا ہے، وہ جذباتی تموج کے سیل اور ولولۂ شوق کی بے پناہ یورش کے نتیجے میں جس نوع کی سرد مہری کے عذابِ مسلسل سے گزر رہا ہے اس کے نتیجے میں گرچہ اس کے عزائم ہنوز شَل نہیں ہوئے ہیں، وہ پورے ذوق وشوق اور اعتماد سے کہتا ہے کہ اس کی زندگی شوریدہ سری اور مزاحمتوں سے ہمیشہ ہی نبرد آزما ہوتی رہی ہے، تاہم اس کے جنوں پرور تخیل کو کوئی بھی قوت پا بہ سلاسل نہیں کر سکی ہے۔ وہ معترف ہے کہ وہ سوزِ عشق میں مدام جل رہا ہے، تاہم وہ یقین دلانا چاہتا ہے کہ اس کی اولوالعزم زندگی میں ایسی ابتلائیں پہلے بھی آتی رہی ہیں۔ اس کا غمناک تخیل اِس نوع کے آلام کا عادی ہو چکا ہے، جس کا اندازہ بجز اس کے کسی اور کو نہیں ہے، لہٰذا یہ سوچنا کہ ع:

تجھے گماں ہے کہ اب میں شاید نہ اٹھ سکوں تیرے آستاں سے

شاعر کے نزدیک محض ایک واہمہ ہے۔ وہ محبت کے طلسم کا یقیناً اسیر ہو چکا ہے اور اس آسیب سے نکل پانا بھی اس کے لیے آسان نہیں ہے جسے وہ— ''محبوب کی محبت بھری نگاہوں کی دلکشی'' سے تعبیر کرتا ہے، تاہم اِس ترغیب سے بھی یہ ہرگز منتج نہیں ہوتا کہ وہ اپنے وجود کی مکمل نفی کے ساتھ آستانۂ محبوب کا 'نقشِ پا' بن سکتا ہے، اس نوع کی سجدہ ریزی اور نفیٔ ذات اُس کی فطرت کے منافی ہے۔ نظم کا یہ غیر متوقع انجام نئے عہد میں تیزی سے متغیر ہوتے ہوئے تصورِ عشق سے کتنا ہم آہنگ اور فرسودہ روایتی تصورات سے کس قدر مختلف ہے، اس کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

عشقیہ شاعری کے ذیل میں اخترؔ الایمان کی مشہور نظم 'تجدید' بھی اپنے نئے ذائقہ اور حسیّت کے سبب قابل توجہ ہے۔ فرماتے ہیں ع:

ایک بار پہلے بھی، نغمہ بار تھیں شاخیں
برگ و بار آئے تھے، نخل، پھول لایا تھا
لد گئی تھی پھولوں سے خاک بے سر و ساماں
ایک بار پہلے بھی میں نے گھر سجایا تھا
ایک بار پہلے بھی قافلے بہاروں کے
اوڑھ کے ردائے گل اِس طرف سے گزرے تھے

آپ ہی نہ جانے کیوں بجھ گئے دیے گھر کے
ایک شعلۂ غم سے خاک ہوگئی محفل
نیشِ خار، پھولوں کے دل میں چبھ گیا جاکر
قافلے بہاروں کے لٹ گئے سرِ منزل

ایک بار پہلے بھی تیرگی کے دامن میں
مرگِ نغمہ و گل پر آنسوؤں سے کھیلا ہوں!
آج تم نے پھر آکر سب دیے جلائے ہیں
غمکدے کی دیواریں جگمگا اٹھی ہیں پھر!

اخترؔ الایمان کی دیگر نظموں کی مانند اس نظم کا بھی عنوان کسی قدر پہلے سے ہی اپنی معنویت آشکار کررہا ہے۔ تجدیدِ ملاقات کی لذت سے قبل عاشق کی زندگی فراق زدگی کی حالت میں جن پیہم صعوبتوں کی آماجگاہ رہی ہے اس تضاد سے ابھرنے والا یہ تخلیقی تجربہ ہر نظم کی طرح ذہن کے پردہ پر اپنا دائمی نقش ثبت کردیتا ہے۔

نظم کے اوّلین مصرعہ میں: 'نغمہ بار آنکھوں' کی شاعرانہ ترکیب سے فنکار کے تصورِ جمال کی رفعت کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے، آنکھوں میں اس انوکھی چمک کے اسباب کا ذکر دوسرے مصرعہ میں کیا گیا ہے جو عالمِ تصور میں نخل آرزو پر آتے ہوئے نئے برگ و بار اور پھولوں کی تازگی کو دیکھ کر مسحور ہوگئی ہیں۔ تاہم بات یہیں ختم نہیں ہوجاتی۔ شاعرانہ تخیل ہمیں اُس مرصع تصوراتی کائنات کی بھی سیر کراتا ہے جہاں حدِ نظر تک پھولوں کے بار سے جھکی ہوئی

ڈالیاں زمین کو بوسہ دے رہی تھیں اور خود شاعر کا اپنا صحن و در بھی رشک بداماں بنا ہوا تھا، تاہم ماضیِ بعید میں اس کی یادوں کی سرزمین پر جاوداں بہاروں کے قافلے جس طرح اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ ردائے گُل میں ملبوس گزرے تھے، شاعرانہ نظر نے اس غم انگیز خرابے کا بھی مشاہدہ کیا جب وقت کے دستِ ستم نے ان تمام چراغوں کو بجھا دیا تھا جن سے صحن وجود میں جشن برپا تھا، یک لخت زندگی غمناک تاریکیوں کا گہوارہ بن گئی۔ گلوں کی قبا چاک اور زندگی کی بہاریں قصہ پارینہ بن گئیں۔ شاعر ماضی کے دھندلکوں میں دفن اُن یادوں کو کریدتا ہے جب اس نے پھولوں کی پامالی اور اپنے نغمہ کی موت پر وقت کی طنابوں کو پکڑ کر عالمِ بے کسی میں مسلسل اشک فشانی کی تھی۔ لیکن آج تجدیدِ ملاقات کی گھڑی ہے، زندگی ایک بار پھر لالہ و گل کا مسکن بن گئی ہے۔ مدتوں سے مہیب تاریکیوں میں ڈوبے ہوئے صحن و در ایک بار پھر کسی کے قدموں کی آہٹ سے جگمگا اٹھے ہیں۔ روٹھی ہوئی مسرتیں زندگی کے دروازے پر ایک بار پھر دستک دے رہی ہیں۔ عشقیہ واردات کی ترجمان یہ نظم بھی گرچہ اپنی تفصیلات میں رومانی کہی جاسکتی ہے اور نہ ہی اس سے کوئی واضح خد و خال کا حامل مرئی مرقع ہی برآمد ہوتا ہے، تاہم اس کی ہمعصر معنویت اور موجودہ زندگی سے گہری مطابقت اور مناسبت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

عشق کے تذکرہ میں اختر الایمان کی نظم 'پس و پیش' جو اپنے عنوان سے ہی اپنے موضوع کی جانب کسی قدر اشارہ کررہی ہے رسمِ عاشقی کی ایک نئی صورتِ حال کو پیش کرتی ہے۔ فرماتے ہیں:

خلش ہے مرگِ تبسم کی میرے پہلو میں
جلو میں رفتہ بہاروں کو لے کے آئی خزاں
کوئی نہیں بھری دنیا میں ہم نفس میرا
وہ راہ رو ہوں جسے ہر قدم پہ ہے یہ گماں
یہ سنگِ میل کہیں سنگِ رہ نہ بن جائے
کہیں فریب نہ ہو شوقِ منزلِ جاناں
کہیں نہ ظلمت شب گھیر لے سرِ منزل
سیاہ رات نہیں میرے درد کا درماں
میں ارض لالہ و گل چھوڑ تو نہیں آیا

یہ خار زار نہ ہو جس کی سمت لپکا ہوں
ہر ایک گام پہ یہ سوچ کر سنبھلتا ہوں
یہ راہِ مرگ نہ ہو اور تو بے خبر رہ رو
متاعِ یک نفسِ سوختہ بھی کھو بیٹھے
جلا نہ دے ترے ہونٹوں، کو آتشِ گل نو

نظم کا آغاز حُزن و ملال اور سوگواری کی جن کیفیتوں کے تذکرہ سے ہو رہا ہے اس میں 'مرگِ تبسم' کی کلیدی اہمیت ہے جس کی خلش سے زندگی کا چہرہ زرد اور انبساط کے تمام امکانات مفقود ہو چکے ہیں۔ عاشق حیات کی جن پر خطر راہوں پر محوِخرام ہے وہاں محض تنہائی ہی اُس کی مؤنس و غمخوار ہے، اسے ہمہ وقت یہ احساس ہے کہ نشانِ منزل ہی اُس کے لیے سدِّ راہ بن گیا ہے، اگلی مسافتوں کے تمام آثار مسدود اور نشانات معکوس ہوتے جاتے ہیں۔ وہ سوچتا ہے کہ یہ ظلمتِ شب تو کسی درد کا درماں نہیں ہو سکتی۔ وہ ایک گم کردۂ راہ مسافر ہے جو حیات کے ایک ایسے موڑ پر آ گیا ہے جہاں دبیز تاریکیوں میں سارا عالم روپوش ہو چکا ہے۔ یہ کون سا مقام ہے جہاں سوزنِ خارِ صحرا کے نشتروں نے اس کے وجود کو لہولہان کر دیا ہے۔ وہ لرزہ براندام ہے کہ صدمات کی اِس یورش سے عنقریب اس کا شعلۂ نفس بھی بجھ جائے گا اور 'آتشِ گلِ نو' کی حسرت ایک حسرتِ ناتمام بن کر اس کے ہونٹوں کو ہی جلا کر خاکستر کر دے گی۔

عشقیہ واردات کے ضمن میں مذکورہ آلام یوں تو ہمیشہ سے ہی انسانوں کا مقدر رہے ہیں، تاہم شاعر/ عاشق کسی گلِ نو بہار کے آتشیں بوسوں کے تصور سے جاں بہ لب دشتِ وجود کے بے نشاں جزیروں میں جس طرح خاک بسر ہے، وہ منظر نظم کو ایک داستانوی فضا اور مابعد تاریخی تناظر عطا کر دیتا ہے۔

اختر الایمانؔ کے تصورِ عشق کا دائرہ یقیناً عشق کے قدیم ماورائی، فلسفیانہ، مابعدالطبیعیاتی اور افلاطونی مباحث سے کچھ خاص سروکار نہیں رکھتا، یہی وجہ ہے کہ عشق ایک صحت مند مادّی اور جنسی و جسمانی تجربہ ہونے کی حیثیت سے ان کی نظموں کے رگ و ریشے میں سرایت کر گیا ہے۔ گرچہ یہ روایت اختر الایمانؔ سے قبل بھی ہماری شاعری میں موجود تھی، تاہم اختر الایمانؔ نے ان واردات کو اپنے حسّی ادراک کے توسط سے ایک کلیتاً نئے آب و رنگ کے ساتھ پیش کیا جس کی مثال ان کے معاصر میراجیؔ کے ہاں بھی اس صورت میں نہیں ملتی۔ اس تناظر میں ان کی

معروف نظم 'ترغیب اور اس کے بعد' جنس پر مبنی ایک قطعاً شاعرانہ تجربہ ہے جس کا ارتکاز اور مقصد جنسی تلذّذ کی صراحت کے بجائے اس عمل کی ایک تخلیقی بازآفرینی کہی جاسکتی ہے۔ شاعر کہتا ہے ع:

ترغیب سے پہلے

پھر میں کام میں لگ جاؤں گا آ فرصت ہے پیار کریں
ناگن سی بل کھاتی اُٹھ اور میری گود میں آن مچل

بھید بھاؤ کی بستی میں کوئی بھید بھاؤ کا نام نہ لے
ہستی پر یوں چھا جا بڑھ کر شرمندہ ہوجائے اجل
چھوڑ یہ لاج کا گھونگھٹ کب تک رہے گا ان آنکھوں کے ساتھ
چڑھتی رات ہے ڈھلتا سورج کھڑی کھڑی مت پاؤں مل
پھر یہ جادو سوجائے گا، سے جو بیتا گہری نیند
جو کچھ ہے ان مول ہے اب تک، ایک اک لمحہ، ایک اک پل
بن چھوئی مٹی کی خوشبو، اس کا سوندھا سوندھا پن
سب کچھ چھن جائے گا اک دن، اب بھی وقت ہے دیکھ سنبھل
نرم رگوں میں میٹھی میٹھی ٹیس یہ جو اٹھتی ہے آج
بڑھتی موج کا ریلا ہے اک ٹیس نہ یہ اٹھے گی کل
مست رسیلی آنکھوں سے یہ چھلکی چھلکی سی اک شے
جس نے آج اپنایا اس کو، سمجھو اس کے کام سپھل
میں تیرے شعلوں سے کھیلوں، تو بھی میری آگ سے کھیل
میں بھی تیری نیند چراؤں تو بھی میری نیندیں چھل
نرم ہوا کے جھونکوں سے ہی کھلتی ہے پھولوں کی آنکھ
ورنہ برسوں ساتھ رہے ہیں، ٹھہرا پانی بند کنول

<u>اس کے بعد:</u>

بھیگی رات کا نشہ ٹوٹا، ڈوب گیا ہے چڑھتا چاند

تھکے تھکے ہیں اعضا سارے اور ہوئیں پلکیں بوجھل
شبنم کا رس پی گئیں کرنیں دن کا رنگ چمک اٹھا
گونج ہے بھونروں کی کانوں میں، پر ہیں آنکھوں سے اوجھل
حسن اور عشق کی اس دنیا میں کس نے کس کا ساتھ دیا
میں اپنے رستے جاتا ہوں اور تو اپنی ڈگر پر چل!

اس نسبتاً سیدھے سادے پیرائے میں لکھی گئی لیکن داخلی موسیقی کے زیر و بم سے لبریز نظم میں گرچہ ذہنی ورزش کا کوئی خاص سامان نظر نہیں آتا، تاہم افتتاحی بند کے پہلے مصرعہ ع:

پھر میں کام میں لگ جاؤں گا، آ فرصت ہے پیار کریں

سے شاعر، متکلم یا یا عاشق کے اس ذہنی تردّد کا سراغ ضرور ملتا ہے کہ نئے عہد میں زندگی جن تماشوں کی آماجگاہ بن چکی ہے، اس میں گھِر جانے کے بعد پیار کے لیے بھی خود سے مفاہمت کرنی پڑتی ہے، یعنی پیار کی ضرورت سے انکار نہیں ہو سکتا لیکن سرِ دست اسے منہاجِ زندگی نہیں بلکہ ایک خالص میکانکی عمل اور جسمانی وظیفہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ عشق و محبت کے تعلق سے ذہنی رویّے میں یہ واضح تبدیلی ایک حقیقت پسندانہ تصور ہے جو گزشتہ ادوار کی اخلاقیات سے بہت حد تک مختلف ہے۔ دوسرے مصرعہ میں جنسی علامت 'ناگن' اور اس کی مناسبت سے 'بل کھانا' گود میں مچلنا وغیرہ بھی روایت سے یکسر انحراف کا اشاریہ ہے یعنی اب محبت محض احساسی لذتوں تک محدود نہ ہو کر ایک صریح جسمانی تقاضا ہے جس کی تکمیل بہرحال ہونی چاہیے۔ اگلا مصرعہ ع:

بھید بھاؤ کی بستی میں کوئی بھید بھاؤ کا نام نہ لے

اُس ذہنی آزادہ روی کا اشاریہ ہے جو جنسی ترغیب کے معاملہ میں اُس معاشرتی سدِ راہ کو عبور کرنا چاہتا ہے، جہاں ذات پات اور مذہب و اخلاق کی بندشوں نے دو دھڑکتے دلوں کو ایک دوسرے سے بہت دور کر دیا ہے۔ چناں چہ اس فاصلہ کو ختم کرنے کا بھی ذریعہ محبت ہے، ظاہر ہے یہاں شاعر کے پیش نظر معاشرہ میں اس نوع کی محبت کی اخلاقی پوزیشن نہیں ہے۔ اس لیے کہ اس کا تمام تر ذہنی تصادم سماج میں بھید بھاؤ، کی بنیادوں پر پھیلائی گئی مغائرتوں اور منافرتوں سے ہی ہے، جنھیں وہ اپنے ان اقدام کے ذریعہ ختم کر دینا اور مٹا دینا چاہتا ہے۔ یہاں ہستی پر چھا جانا، بے حد بلیغ استعاراتی اظہار ہے، جسے اتصال کا نقطۂ عروج بھی کہا جا سکتا

ہے۔ جب دو قلوب ایک دوسرے میں پیوست ہوکر دنیا وما فیہا سے کچھ دیر کے لیے لاتعلق ہوجاتے ہیں۔نظم میں جنسی رغبتوں سے عبارت شاعرانہ علامتی اسلوب کی لگاتار توسیع ہورہی ہے، چنانچہ 'چڑھتی رات' پاؤں مسلنا، جادو کا سوجانا، بن چھوئی مٹّی کی خوشبو کا سوندھا پن، نرم رگوں میں میٹھی میٹھی ٹیس، بڑھتی موج کا ریلا، مست رسیلی آنکھیں، شعلے اور آگ کا کھیل اور نیند چرانا وغیرہ کے توسط سے شاعر نے جذباتی تموج کو ایک سطح سے دوسری سطح تک لے جانے میں جس غیر معمولی جزرسی اور فن کاری کا مظاہرہ کیا ہے اس سے جنسی عمل کا فروغ اور خود نظم اپنی مختلف اکائیوں میں ناگزیر ربط کے ساتھ اپنے منطقی انجام تک پہنچتی ہوئی دیکھی جاسکتی ہے، تاہم اس پورے ہیجانی عمل کی معنویت کو نظم کے پہلے حصہ کا آخری شعر؏:

نرم ہوا کے جھونکوں سے ہی کھُلتی ہے پھولوں کی آنکھ
ورنہ برسوں ساتھ رہے ہیں، ٹھہرا پانی بند کنول

جس قدر غیر معمولی خلاقی اور فلسفیانہ گیرائی کے ساتھ آشکارا کرتا ہے اس کی نظیر میرؔاجی اور راشدؔ کے ہاں بھی ملنی محال ہے۔ یہاں پھولوں کی آنکھ کھلنے کے سیاق میں نرم ہؔوا کی سرسراہٹ سے روح ایتھر کی فضاؤں میں تیرتی ہوئی اور شجرِ وجود کو نشاط وکیف کی نئی بارشوں سے شرابور کرتی ہوئی محسوس ہورہی ہے۔ دوسرے مصرعہ میں ٹھہرا پانی اور بند کنول کے ہر لفظ کی مخصوص سیاق میں معنویت سے قطعِ نظر ان میں زندگی کا ارتعاش یقیناً ہؔوا کا کرشمہ ہے جو بہجت کی راہیں ہموار کرتی ہے اور زندگی اپنی تکمیلیت کے ایک نئے مرحلے میں داخل ہوجاتی ہے۔

اتصال کی منتہا تک پہنچنے کے بعد نظم کے دوسرے حصہ میں نشۂ عشق کے زوال کی بھی نقش گری اس انداز واہتمام سے کی گئی ہے کہ اس کے تمام تر استعاراتی وعلامتی نظام کا حسن اپنی معنویت کے لحاظ سے جنس کے محور کے گرد ہی بالیدگی اور ارتفاع حاصل کرتا ہے۔ چنانچہ بھیگی رات، نشہ ٹوٹنا، چڑھتے چاند کا ڈوبنا، بوجھل پلکیں، کرنوں کا شبنم کا رس پینا، دن کا چمکتا رنگ، بھونروں کی گونج وغیرہ کے ہمہ رنگ جلوؤں سے آباد دنیا اور اس میں فوری طور پر گزرے ہوئے اضطراری لمحات اس بھونرے کی یاد دلاتے ہیں جو اپنے مدھر گیت سنا کر اب نظروں سے اوجھل ہوچکا ہے۔ تاہم نظم کے آخری یہ دو مصرعے؏:

حسن اور عشق کی اس دنیا میں کس نے کس کا ساتھ دیا
میں اپنے رستے جاتا ہوں، تو بھی اپنی ڈگر پہ چل

سے شاعر کے تصورِ عشق کی ارضیت کے ماسوا آپسی رضامندی پر مبنی جس عارضی اتصال کی نقش گری کی گئی ہے، وہ تجربہ اپنی تفصیلات میں محض ایک ناگزیر جنسی تشنگی بن کر رہ گیا ہے۔ چنانچہ اس لہو ترنگ جذبہ سے کسی قسم کے دائمی رشتۂ رفاقت کو وابستہ نہیں کیا جا سکتا۔

اختر الایمان کی عشقیہ شاعری اپنے لامحدود امکانات اور متنوع جذبوں کی مصوری کے سبب ایک تخئیلی نگارخانہ کا تاثر پیدا کرتی ہے جس میں مانوس جلوؤں کا ایک اژدہام ہے۔

اس ضمن میں ان کی نظم 'پسِ دیوار چمن' جو اپنے ڈرامائی اور خطابیہ اسلوب کے باعث پہلی قرأت میں میر حسن کی مثنوی 'سحر البیان' میں شہزادہ بے نظیر کے کردار کی طرف دھیان مبذول کرتی ہے جو پرستان سے واپسی پر نادم اور خائف، محل کے پائیں باغ میں کسی درخت کی اوٹ میں چھپ کر کھڑا ہے، جس کی خبر پا کر شہزادی بدر منیر اس کے تعاقب میں دیوانہ وار جاتی ہے اور بالآخر دونوں ایک دوسرے کے روبرو آ جاتے ہیں، اس ادنیٰ سی مشابہت کے ماسوا اختر الایمان کی تخلیق ایک ایسے تخئیلی اور تصوراتی کائنات کا منظر پیش کرتی ہے جسے محض واہمہ سمجھ کر نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں صورت حال مثنوی سے کافی حد تک مختلف ہے۔ تخیل اور حقیقت میں فنکارانہ آمیزش کے ذریعہ شاعر نے ایک انوکھے تجربے کو شعری زبان عطا کی ہے جس کی قرأت ایک فرحت بخش تجربہ اور ذہنی حظ کا باعث ہے۔ ملاحظہ ہوں اشعار ع:

نکہت گل نے سحر دم اسے بیدار کیا
اور چپکے سے کہا جا پسِ دیوار چمن
عشق پیچاں کی گھنی بیل کے پیچھے تنہا
چاہنے والا ترا دل میں لیے تیری لگن
منتظر کب سے ہے، وہ چونک کے اٹھی جیسے
اپنی آہٹ سے کوئی آہوئے وحشی چونکے
پھر چلی سوئے چمن، زلفوں کو شانہ کرتی
اس تغافل سے کہ جیسے پئے گل گشت کوئی
یوں ہی جاتا ہو کوئی ملنے کا ارمان نہ ہو
اپنے سائے کے سوا اور سے پہچان نہ ہو
بدرقہ، بوئے گل تر تھی، کہیں بادِ نسیم

وہ ہی وہ فرش پہ تھی، عرش پہ تھا ربِّ کریم
لہلاتا ہوا سبزہ تھا ندی سہج خرام
چال ایسی کہ نہیں جس کا کہیں کوئی بھی نام
عنبر و مشک کا اک قافلہ تھا زلف کا بار
یا کوئی ابر رواں دوشِ ہوا پر تھا سوار
پھول بوٹے ہمہ تن گوش تھے کچھ منہ سے کہے
خاک لپٹی چلی جاتی تھی قدم تھامے ہوئے
راہ میں کتنی جگہ شاخوں نے دامن پکڑا
بارہا شانے سے بے دھیانی میں آنچل ڈھلکا
شاخ سے لچکی، تخیّل سی رُکی، اٹھلائی
ہر قدم پر نئے انداز سے ٹھوکر کھائی

میں وہاں گوش برآواز جو بیٹھا تھا اٹھا
اور اسے لینے کو آغوش میں جیسے ہی بڑھا
پاؤں الجھا، گرا یوں آنکھ کھلی پچھلے پہر
اور دیکھا کہ ابھی باقی ہے کچھ شب کا سفر
یوں ہی بیٹھا رہا دیکھا کیا ہوتے تحلیل
پل کو گھڑیوں میں، دنوں سالوں میں، لمحاتِ جمیل
زخم بنتے گئے، ناسور بنے، اشک بنے
ہم جو اِک گردشِ پرکار تھے ویسے ہی رہے
ناچتا رہتا ہے آگے سحر و شام یونہیں
لوحِ تدبیر پہ لکھا ہوا اک حرفِ 'نہیں'

یہ نظم بھی شاعر کی دیگر نظموں کی طرح اپنے عنوان سے ہی مفہوم کے خد وخال روشن کرتی نظر آتی ہے۔شاعر — جسے زندگی کے تمام مظاہر سے عشق ہے، خصوصاً ہم نفسوں سے رشتۂ رفاقت اورجنسِ مخالف میں اُس کی رغبت بلکہ اس بلائے بے درماں کا حواس کی بیداری اور کبھی خواب

کی سرحدوں پر تعاقب اس کا ہمیشہ ہی ایک محبوب و مرغوب مشغلہ رہا ہے۔ اس نظم میں بھی خوابناک تصور کی نیرنگیوں کے پس منظر میں جس مرتعش پیکر کی نقش گری کی گئی ہے اسے محض فریبِ نظر نہیں کہا جا سکتا۔ یہ سچ ہے کہ مادّی رغبتوں کے الاؤ میں جلتے رہنا ہی بعض انسانوں کا ازلی مقدر ہے، اکثر یہی جلی، دبی اور افسردہ آرزوئیں ایک نئی قبا اوڑھ کر اس کے خوابوں میں بھی اس کی ہم رکاب رہتی ہیں۔ موجودہ نظم جو اپنی ڈرامائی کیفیت اور تخلیقی زبان کی بے پناہ قوت کی مظہر ہے ایک حقیقی صورت حال کو اس طرح پیش کر رہی ہے جس پر فسانے کا گمان ہوتا ہے۔ نظم میں ایک نسوانی پیکر اپنی تمام تر رعنائی اور ادائے دلبری کے ساتھ اپنے مرکز کی طرف محوخرام ہے۔ اس مرئی کردار اور چمن کے گل بوٹوں میں جس نوع کی ہم آہنگی ہے، اس کے پیش نظر دونوں یک دوسرے کا پرتو محسوس ہوتے ہیں۔ نظم میں بیشتر استعارے جو اس تخلیق کے توسط سے پہلی بار متعارف ہوتے ہیں، مثلاً باغ کی رعایت سے عشق پیچاں کی گھنی بیل، ہمارے تخیل کو قید مقام سے آزاد کر دیتی ہے۔ اس پیکر ناز کو آہوئے وحشی کے بالمقابل رکھ کر باغ کے سناٹے میں خود اپنے قدموں کی آہٹ سے چونک جانا، بادِ نسیم کا بوئے گلِ تر کی رہبری کرنا، زلف کے سائے میں مشک و عنبر کے قافلے جنھیں دیکھ کر ہوا پر سوار ابرِ رواں کا گمان ہونا کے ماسوا تمثال سازی سے شاعر کی بے پناہ رغبت کے ضمن میں پھول اور بوٹوں کا ہمہ تن گوش رہ کر خرام ناز کی جنبشوں کو بغور سننا اور انتظار کرنا کہ اس کے منھ سے کوئی لفظ نکلے، راہ میں شاخوں کا چھیڑ خوانی کے انداز میں معشوق گلعذار کا دامن پکڑنا، بے خیالی میں شانوں سے آنچل کا ڈھلک جانا، شاخ کی مانند لچکنا اور تخیل کی مانند رکنا وغیرہ سے جس طرح محاکاتی انداز میں فضا بندی کی گئی ہے اس سے عاشق کے اشتیاقِ ملاقات میں کئی گونہ اضافہ بھی کیا جانا مقصود ہے، تاہم نظم اِس مقام پر پہنچ کر جب اچانک ایک نئی کروٹ لیتی ہے تو خوابناک تصور میں غلطاں و پیچاں عاشق کا چہرہ نمودار ہوتا ہے جو دفعتاً بڑھ کر اس پیکر جمال و رعنائی کو اپنی آغوش میں لے لینا چاہتا ہے۔ مراجعت کی یہ صورت بھی ملاحظہ کیے جانے کے قابل ہے ع:

میں وہاں گوش برآواز جو بیٹھا تھا اُٹھا
اور اسے لینے کو آغوش میں جیسے ہی بڑھا
پاؤں الجھا، گرا یوں، آنکھ کھلی پچھلے پہر

اس المناک صورتِ حال کا سامنا ہر اس انسان کا مقدر ہے جس کے قدم حقیقت کی زمین پر

ٹکنے سے قاصر ہیں، بس خواب وخیال کی ہی گزرگاہ پر چلتے رہنا اوراپنے زخم خوردہ وجود کے ساتھ زندگی گزار لے جانا اس کا ایسا حق ہے جس سے اسے کوئی دست بردار نہیں کرسکتا۔

یہاں شاعر/ عاشق اور متکلم کا الگ الگ وجود جو ایک ہی قالب میں ڈھل چکا ہے اِس شکستِ التباس نظر کے بعد خاموشی سے اُس ہیولے کے بارے میں سوچتا ہے جو خواب کی رِدا میں ملبوس اس کی سرحدِ ادراک سے ماورا، ہو چکا ہے۔ وہ پل کو گھڑیوں اور دنوں کو برسوں کی مدت میں تحلیل ہوتے ہوئے دیکھ رہا ہے۔اس کے وجود کا زخم ناسور بنتا جارہا ہے۔شبستانِ تخیل میں لرزاں ایک ہی مقام پر نہ جانے کب سے ساکت و جامد کھڑا ہے لیکن سحر و شام جو اس نظم میں وقت کی پرقوت علامتیں ہیں، ایک خستہ وشکستہ زندگی کو اس کے حال پر چھوڑ کر تیزی سے گزر جاتے ہیں۔

عشقیہ واردات کے شاعرانہ اظہار کی نسبت سے اختر الایمان کی نظم— 'بنتِ لمحات' بھی بڑی اہمیت کی حامل ہے۔محبوب سے براہِ راست خطاب کا انداز بھی اس میں صداقت کے عنصر کی توثیق کرتا ہے۔اس کے ماسوا یہ پہلو بھی قابل توجہ ہے کہ اس نوع کے تجربے ہماری شعری روایت کا پہلی بار حصہ بن رہے ہیں جس کے پس پشت شاعر کے اعلا تخلیقی ذہن کا فنی ارتکاز ایک نئے طرز وجود کی خبر دینا ہے۔ اکثر نظموں کی مانند اس میں انحراف کے ذریعہ ایک نئی حقیقت کا انکشاف اور کچھ نئے موسموں کی آمد کا اشارہ بھی دیا گیا ہے۔ڈرامائی اسلوب کے توسط سے نظم اِس طرح طلوع ہوتی ہے جیسے شفق پر آفتاب کی نرم شعاعیں پھیلتی اور بتدریج پورے آفاق کو اپنی زَد میں لے لیتی ہیں۔

شاعر/ عاشق اپنے حبیب کے لہجے کی گرمی اور حلاوت سے اس درجہ سرشار ہے کہ وہ اس تیور کو کسی روایتی پیرائے اور لفظیات میں بیان کرنے کا تصور تک نہیں کرسکتا۔لفظ وفا کے ذریعہ یقیناً پذیرائی کی اصل صورتِ حال کو بیان کیا جانا ممکن نہیں ہے۔شاعر اپنے محبوب کے اس رویےّ کو مختلف انداز سے بیان کرتا ہے، اس کے باوجود بھی وہ جن صفات کو نشان زد کرنا چاہتا ہے وہ اس کے احاطۂ تحریر میں نہیں آتیں۔ وہ اسے اندھیروں کو 'غنیم نور کے حملہ سے تعبیر کرتا، اور 'دیارِ درد' میں مسیحا کی آمد،تصور کرتا ہے، اس پر بھی وہ مطمئن نہیں ہوتا،تو اپنے محیطِ فکر میں پوری کائنات شامل کر لیتا ہے۔ یہ کون ہے جس کی آمد پر خیر مقدم کے لیے ہر سو خوشبوؤں کے قافلے رواں دواں ہیں، خلائے صبح میں سحر کی شہنائیاں بج رہی ہیں۔ اِس ملتہب گہری دھند،

سائے اور سرمئی فضا میں اگر کوئی عکس روشن ہے تو وہ بس ایک نو بہار ناز کے عارض کا جمال ہے۔ وہ کہتا ہے ع:

سوا تمھارے مجھے کچھ نظر نہیں آتا

یہ وہ تجلّی زار ہے جس کی شمع کو وقت کی کوئی آندھی بجھا نہیں سکتی۔ نظم یہاں سے اچانک ایک تفکر آمیز لہجہ اور گہرے فلسفیانہ آہنگ میں ڈھل جاتی ہے۔ زندگی کے تلخ حقائق یہاں بھی روح کی پہنائیوں میں لرزاں ہیں۔ اس صورتِ حال پر شاعر یوں تبصرہ کرتا ہے ع:

حیات نام ہے یادوں کا تلخ اور شیریں

جس کی حمایت کے لیے ایسے محکم دلائل پیش کرتا ہے، جن سے افکار کی جرأت محال ہے، چنانچہ یہ سوال کہ ع:

بھلا کسی نے کبھی رنگ و بو کو پکڑا ہے

نہایت معنی خیز ہو جاتا ہے، جس طرح شفق کو مقید اور صبا کو بند کیا جانا ممکن نہیں ہے، اسی طرح سرعت سے گزرتے ہوئے لمحات کو بھی بیڑیاں کون پہنا سکتا ہے؟ شاعر خود اپنے آپ اور اپنے ہمراز کو بھی ان لمحوں سے تعبیر کرتا ہے جنھیں ثبات و قرار میسر نہیں۔ شاید زندگی کا ماحصل دوامی فراق اور کربِ مسلسل ہے۔ وہ بڑی بے بسی کے عالم میں کہتا ہے ع:

نہ تم ملوگی، نہ میں، ہم بھی دونوں لمحے ہیں
وہ لمحے، جاکے جو واپس کبھی نہیں آتے

اختر الایمانؔ کے شعری افکار میں وقت کا کردار اپنی ہیبت ناکی کے سبب غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے جس کے منفی اور تخریبی اثرات کا سب سے پہلے شاعر خود شکار ہوتا ہے، بعد ازاں اُس کے مہیب سائے شادمانی کے دیگر نقوش کو بھی اپنے حصار میں لے لیتے ہیں۔

عشقیہ شاعری کے سیاق میں اختر الایمان کی دو نظمیں خاص شہرت رکھتی ہیں — 'باز آمد - ایک منتاج' اور 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' جو بعض نسوانی کرداروں کے نام کی شمولیت کے سبب سوانحی رنگ و آہنگ کی حامل ہوگئی ہیں، موجودہ جائزے کے لیے خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ اختر الایمانؔ کی نظمیں جس گتھی ہوئی فنی تنظیم اور ناقابل تنسیخ داخلی وحدت سے عبارت ہیں ان کی فنکارانہ معنویت کو دریافت کرنے اور لطف اندوزی کے لیے ضروری ہے کہ ان کا ابتدا تا انتہا غائر مطالعہ کیا جائے، تاہم چوں کہ دونوں نظمیں قدرے طویل ہیں اور ان کے حوالے سے

اہلِ نظر اپنے طور پر افہام وتفہیم کرتے رہے ہیں، یہاں سب سے پہلے 'باز آمد'-ایک منتاج' پر استفسار ہوگا۔ یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ اختر الایمان کی یہ ایک نمائندہ نظم ہے جس میں ان کی فنی صلابت خصوصاً تمثیلی و ڈرامائی اسلوب، وقت کا بھیانک کردار اور ماضی کی جانب شاعر کی بار بار مراجعت نے نظم کو ایک انوکھی انفرادیت اور فنی وفکری جہت عطا کی ہے۔ نظم کا ابتدائی بند ہے ع:

تتلیاں ناچتی ہیں
پھول سے پھول پہ یوں جاتی ہیں
جیسے اک بات ہے جو
کان میں کہنی ہے خاموشی سے
اور ہر پھول ہنسا پڑتا ہے سن کر یہ بات

تتلیوں کے خوشی سے ناچنے اور ایک پھول سے دوسرے پر جانے سے خود نظم کے مرکزی موضوع کے تعلق سے ایک ہلکی سی تصویر ذہن میں بننے لگتی ہے۔ پوری نظم ایک ننھی کونپل کی مانند زمین سے اُگتی اور بتدریج ایک تناور درخت بننے کا تاثر دیتی ہے، جس کا اندازہ نظم کی قرأت اور مختلف اجزا کے ایک دوسرے سے باہمی ربط پر توجہ کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ شاعر وقت کی بلند چٹان پر بیٹھ کر ماضی کی گم گشتہ یادوں کو جس گہرے انہاک اور جذب وجنوں کے عالم میں آواز دے رہا ہے اس نے نظم کو ایک ایسے خود کار کیمرے میں تبدیل کر دیا ہے جس میں گزرے دنوں سے وابستہ نہ جانے کتنے دلچسپ ودلفریب مناظر قید ہیں جن کا نظارہ عجب حلاوت رکھتا ہے۔ تخیّل کی سرزمین پر جاری زندگی کا یہ دلنشیں رقص، حقیقی زندگی کے طلسم وتماشے سے کہیں زیادہ جاذب اور دلفریب ہے۔

اِس تناظر میں نظم کے ہیئتی نگار خانے میں وقت کے کسی موڑ پر عورتوں کا چرخے پر کپاس اوٹنا، سلائی کڑھائی کرنا نیز اپنی ازدواجی زندگی سے حاصل لذّتِ وصل واختلاط کا آپس میں بےتکلف بیان، پیڑ کی ٹہنی پر پرندے کی نغمہ سرائی، آمدِ فصلِ بہاری کے تصور سے درختوں کا بے اختیار رقص کناں ہونا، کوئلوں کا کوکنا، پکی جامنوں اور آموں پر آئی بہار کے اس عالم میں شاعر کا تخیل خود ایک سرمدی رقص کا سماں، پیش کرتا ہے۔ لڑکیاں نیم کے درختوں میں جھولوں سے لطف اندوز ہورہی ہیں، ساون کے گیتوں سے ساری بستی گونج رہی ہے، شاعر/ عاشق جو وقت

کے طلسمی اڑن کھٹولے میں بیٹھا ماضی کے گلیاروں کی سیر کر رہا ہے، آخرکار پینگ لیتی ہوئی لڑکیوں سے پوچھ ہی لیتا ہےع:

آخرش پوچھ ہی لیتا ہوں کسی سے بڑھ کر
کیوں حبیبہ نہیں آئی اب تک؟

لڑکیوں کے غیر متوقع جواب یعنی حبیبہ کی شادی، بینڈ باجا، ٹھاٹھ کی بارات سے شاعر کے تجسس پر اوس پڑ جاتی ہے۔ گہرے صدمے سے نڈھال وہ دھیان کی سب سے نیچی سیڑھیوں پر قدم جمائے ہوئے کسی ایسی ندی کے تصور میں گم ہو جاتا ہے جس کی سبک لہروں سے وہ اپنے عہد شباب میں اکثر کھیلتا رہا تھا۔ گزرتے وقت کی قائم مقام یہ وہ ندی جس کی دھارا بہتی ہی رہتی ہے، کبھی نہیں رکتی۔ وقت کا سیل رواں، جس نے حسرت و آرزو کے تمام نقوش مٹا دیے ہیں وہ دیکھتا ہے کہ اس اندوہ اور خرابے میں بھی وقت کی زد سے محفوظ ایک نشان باقی ہے — برگد — جس کی گھنی چھاؤں میں وہ حبیبہ کا انتظار کرتے کرتے سوجاتا تھاع:

آنکھیں دھوتا تھا ندی میں جا کر
اور برگد کی گھنی چھاؤں میں سوجاتا تھا

بہ ظاہر نظم یہاں اپنے اختتام کو پہنچتی ہے لیکن شاعرانہ تخیل اُن وادیوں میں دیر تک بھٹکتا رہتا ہے جن سے اس کے مادّی اور تخلیقی وجود کا تخلیقی رشتہ تھا۔ تسلسل ایک بر پھر منقطع ہوتا ہے۔ وقت کی ہزیمتوں کا شکار، شاعرانہ وجود کہیں دور ماضی کے جزیروں پر بچوں کو گیند کھیلتا ہوا دیکھتا ہے۔ وہ عہد طفلی سے ہی حبیبہ کا دلدادہ تھا۔ اُسی کی گیند اُس سے ٹکرائی تھی، تاہم تجاہلِ عارفانہ کا مظاہرہ کرتے ہوئے جب وہ پوچھتا ہے، کس کی گیند تھی؟ تو رمضان قصائی بتاتا ہے کہ گیند حبیبہ کی تھی (رمضانی قصائی یہاں وقت کی ستم ظریفی کا مہیب استعارہ ہے) گیند کی یہ ہلکی سی ضرب شاعر کے داخلی وجود میں ایک آتشِ محبت بن کر اس طرح پروان چڑھتی رہی کہ وہ تمام زندگی پر محیط ہوگئی۔ چناں چہ حبیبہ اگر محض ایک افسانوی کردار ہے تو حقیقی وجود سے زیادہ معتبر اور سرابوں کا یہ سفر ایک ایسی تخلیقی سچائی ہے جس پر کبھی التباس کا گمان تک نہیں گزرتا۔ اس کے باوجود کہ اس نظم کا محور عشق ہے۔ بحیثیتِ نظم بھی یہ اپنے مکالماتی اسلوب کی ڈرامائیت، فلیش بیک کی ٹکنیک، عضویاتی وحدت اور نامیاتی کردار کی بدولت ایک فقید المثال تخلیقی تجربہ کہے جانے کی مستحق ہے۔

اختر الایمان کی دوسری طویل نظم 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' بھی جزوی طور پر مذکورہ نظم سے مشابہت رکھتی ہے، فرق یہ ہے کہ یہاں جس نسوانی کردار کا پرتو شاعر کے عرصۂ حواس پر مرتعش ہے اس کی شناخت کے پیمانے مختلف ہیں۔ یہ تخلیقی اور تصوراتی ہونے کے بجائے اپنے ماڈی وجود اور ارضی حوالوں سے ہی پہچانا جاتا ہے، تاہم اپنے واضح ارضی اور سوانحی انسلاکات کے باوجود یہ نظم بھی دیگر نظموں کی طرح اک بھرپور اور مکمل تخلیقی تجربہ ہے جو آخر تک کہیں بھی واشگاف ہوئی ہے اور نہ ہی بیان واقعہ کی منطق کا شکار ہوئی ہے۔

یہ نظم بھی ڈرامائی طمطراق کے ساتھ دو کرداروں کے مابین مکالمہ سے شروع ہوتی ہے اور ابتدا میں ہی شاعر/ عاشق/ متکلم— کسی تلاش میں کھوئی ہوئی بڑی بڑی آنکھوں والی اپنی محبوبہ— قیصری سے متعارف کرادیتا ہے، جس کی آرزو لیے وہ طویل عرصہ کے بعد ڈاسنہ کا سفر کرتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نظم کی تخلیق کا محرک جذبہ تو یقیناً شاعر کا جنونِ عشق ہے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ وہ عشق کی بلند و بالا دہلیز پر چڑھ کر زندگی کے کچھ دیگر حقائق اور جلوؤں کا بھی تماشائی ہوتا ہے اور اپنے باطنی اضطراب کی تند و تیز لہروں کو بھی دکھانا چاہتا ہے جو اس تخلیق کو ہشت پہلو معانی کا حامل بناتی اور قرأت کے نئے دریچے وا کرتی ہیں۔

اختر الایمان نے یہاں بھی بڑے بھرپور انداز میں نہ صرف لفظی کفایت شعاری اور ارتکاز معانی سے سروکار رکھا ہے بلکہ ماضی اور حال کے زمانی فاصلوں کو سرعت سے عبور کرنے کے لیے تواتر کے ساتھ فلیش بیک کا استعمال کیا ہے جس کے سبب نظم میں گہرے تفکر کا آہنگ اور ایک ایسی پراسرار فضا کی تعمیر ہوئی ہے جو اختر الایمان کے امتیازی فنی دروبست سے مختص ہو کر رہ گئی ہے۔ ایک بے حد بدلے ہوئے اور زندگی کی رونقوں سے عاری منظرنامہ سے ابھرنے والی دو آوازیں وقفہ وقفہ سے فضا میں گونجتی ہیں۔ شاعر اور ڈاسنہ کے مقامی باشندہ کے مابین مکالمہ سے نظم اپنی متعینہ رفتار اور منطقی ضابطہ کے مطابق لحظہ بہ لحظہ آگے بڑھتی اور نئے حقائق کا انکشاف کرتی ہے۔ بدلے ہوئے زمان و مکاں کی توجیہہ پیش کرتے ہوئے مقامی باشندہ گرانی کے ضمن میں جب کہتا ہے ع:

اس قدر گرانی ہے
آگ لگ گئی جیسے
آسمان حد ہے بس

آسمان کے ذکر سے 'آسمان محل' کے در و دیوار کا ہیولا فضا میں بلند ہونے لگتا ہے۔ وہ آسمان محل جس میں مکین خود شاعر کی محبوبہ قیصر تھی۔ کہانی تخیل کی لہروں پر آہستہ آہستہ آگے بڑھتی ہے۔ شاعر حزن و ملال کا مجسمہ بن کر خود کلامی کرتا ہوا نظر آتا ہے ع:

آسماں ہی نہیں صاحب
اب محل کہاں ہوگا؟
اس دیار میں شاید
قیصر اب نہیں رہتی
وہ بڑی بڑی آنکھیں
اب نہ دیکھ پاؤں گا
ملک کا یہ بٹوارا
لے گیا کہاں اس کو

ملک کی تقسیم، ایک معنی خیز اشارہ ہے۔ اس ہنگامۂ نشور نے قیصر کو کہاں پہنچایا ہوگا، کس کے ہاتھ لگی ہوگی۔ کیا حشر ہوا ہوگا — یہ وہ سوالات ہیں جو خود بہ خود ذہن کے افق پر نمودار ہونے لگتے ہیں۔ یہاں خود قیصر بھی ایک بلیغ استعارہ ہے جس کی صورت سے مماثل کتنی ہزار ہا صورتیں ہوں گی جو وقت کے شعلوں میں جل کر راکھ ہوگئی ہوں گی۔ قیصر کا حشر بھی یقیناً کچھ مختلف نہ ہوا ہوگا۔ قیصر جب عاشق/شاعر کے لیے محض ایک نقشِ موہوم بن جاتی ہے تو وہ ایک بار پھر ماضی کے دھندلکوں اور خوابوں کے ان جزیروں میں پہنچ جاتا ہے جہاں دونوں نے کبھی محبت کی شرابِ ارغوانی پی تھی — سرشاری کے اس عالم میں عاشق نے قیصر کو اپنی بانہوں میں بھینچ کر اس کے لبِ لعلیں سے سرخیاں چرالی تھیں۔ وقت کے نگار خانے میں جہاں ہر طرف قیصر کی ہی تصویریں رقصاں ہیں، وہ حیران ہے کہ مقدر اس سے کیوں اور کس بات کا انتقام لے رہا ہے؟

ذہنی کشاکش میں گھری ہوئی شاعر کی ذات اچانک خود کو زندگی کے ایک ایسے موڑ پر پاتی ہے جہاں ماضی اور حال کی طنابیں ایک دوسرے سے مل گئی ہیں۔ تمام اقدار سے تہی اور ہر احساس سے عاری حال کی 'ریل' تیز رفتاری سے چلنا شروع کر دیتی ہے ع:

راہ کے درختوں کی
چھاؤں ڈھلنے لگتی ہے

وجود کے سناٹے میں خود کلامی کی بازگشت جاری ہے۔ بھورے بادلوں کا شامیانہ اڑ رہا ہے۔ کہیں دور پیڑ پر بیٹھا پرندہ اپنا گیت دہرا رہا ہے اور یہ نغمہ بھی اس کے قلب کی گہرائیوں سے فغاں کی صورت میں ابل رہا ہے۔

اختر الایمانؔ کا عشق جس نوع کے ذہنی وجذباتی فشار اور پیچ وتاب سے گزر رہا ہے، ان کی نظموں میں اس مد وجزر اور طلاطم کی مختلف اوقات میں متنوع شکلیں اور کیفیتیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مرحلۂ عشق میں اسی نوع کی استباغِ ذہنی کا تجربہ فراقؔ کو بھی ہوا ہوگا، جس کے ارتعاشات ان کی تخلیقی کائنات میں جا بجا بکھرے پڑے ہیں، مثلاً ع:

روز رہتا ہے مرے غم کا نرالا انداز
روز دل میں تری تصویر بدل جاتی ہے

عشقیہ واردات کے سیاق میں اختر الایمان کی دو نظمیں 'اذیت پرست' اور 'بزدل' خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ یہ نظمیں بھی قدرے طویل ہیں، تاہم ضروری حد تک ہی ان کے متون کو شامل مطالعہ کیا گیا ہے۔ نظم 'اذیت پرست' مضمون کی حد تک حسب معمول اپنے عنوان سے کافی حد تک ہم آہنگ ہے۔ یہاں بھی شاعر کا خطابیہ، ڈرامائی اور مکالماتی اسلوب جو اس کا مخصوص طرز اظہار ہے، نظم کی قرأت کے لیے بے چین کر دیتا ہے۔ نظم کی ساخت اور موضوع کی فنی ضرورت کے تحت اس کے ابتدائی بند کا بڑا حصہ شاعر نے اپنی شخصیت پر پڑے ہوئے ثنویت کے حجاب کی عقدہ کشائی کے لیے وقف کیا ہے۔ انکشاف اور اثبات ذات پر مبنی بلیغ اور گہرے تفکر آمیز لہجہ نے نظم کے اشعار میں بلا کی تاثیر اور ندرت پیدا کر دی ہے۔ ابتدائی چند شعر بطور مثال دیکھے جا سکتے ہیں ع:

میں بظاہر جو بہت سادہ ہوں بے حس نظر آتا ہوں تمھیں
ایسا دریا ہوں، جہاں سطح کے نیچے چپ چاپ
موجیں شوریدہ ہیں، طوفان اٹھا کرتے ہیں
ٹھہرا پانی ہوں مگر اس میں بھنور پڑتے ہیں
زخم سب اپنے چھپائے ہیں ہنسی کے پیچھے
صرف اس واسطے شانوں پہ ردائے تہذیب
ڈالے رہتا ہوں کہ حیواں نہ کہے کوئی مجھے

سالہا سال کی محنت ہے جو انسانوں کی
میرے اِس فعل سے غارت نہ کہیں ہوجائے

یہ پس منظر عاشق کے رسمی وروایتی کردار سے جس قدر مختلف اور منفرد ہے،اس کا اندازہ بخوبی کیا جاسکتا ہے۔ نئے عہد کی انقلابی فکر نے حیات و کائنات کے بیشتر متعین ضابطۂ اخلاق و تصورات کو جنھیں شاعر نے 'ردائے تہذیب' سے تعبیر کیا ہے جس طرح منسوخ اور مسترد کردیا ہے عشق میں سوز وتپش اور جنوں پروری کی اقدار کو بالادستی حاصل ہوئی ہے جس کی جانب شاعر کا اشارہ بہت واضح ہے ع:

ورنہ تم سامنے آتی ہو تو سر سے پا تک
دوڑ جاتی ہے کبھی آگ سی، تیزاب سا اک شعلہ سا

یہاں آگ، تیزاب اور شعلہ اپنے استعاراتی مفہوم میں عشق کی بظاہر بجھی ہوئی نور زندگی کے تضاد کی صورت میں ولولۂ شوق اور جوشِ جنوں کی نمائندگی کرتے ہیں، جنھیں جنسی ہیجان سے بھی تعبیر کیے جانے کے امکانات ہوسکتے ہیں۔

اختر الایمان کی نظمیں بالعموم جس فطری انداز میں بڑھتی،پھیلتی اور اپنے نقطۂ عروج تک پہنچتی ہیں، یہ نظم بھی تقریباً انہی اوصاف کی حامل ہے۔مراجعت کے مرحلہ میں شاعر محبوبہ کی نوازشوں اور بے پایاں لطف وکرم کا بڑی فراخدلی کے ساتھ اعتراف کرتا ہے ع:

تم نے احساس دلایا، نہیں، میں لاش نہیں
اپنی گفتار کی گرمی سے حرارت بخشی
منجمد خون کو دوڑا دیا شریانوں میں

شریانوں کے منجمد خون میں زندگی کی حرارت اور توانائی کا بھرپور احساس بھی بالواسطہ طور پر جنسی وجذباتی ترسیمات سے خالی نہیں تصور کیا جاسکتا۔

نظم یہاں سے اب ایک نئے رخ کی جانب مڑتی ہے اور شاعر/متکلّم/ عاشق کا ایک کلیتاً بدلا ہوا تیور سامنے آتا ہے جس میں وہ معشوقہ کی نسبت سے بداعتمادی اور ذہنی کجروی پر اپنا غم وغصہ اور شدید احتجاج رقم کرانا چاہتا ہے۔معشوقہ، جو پہلے اپنی محبوبیت اور ادائے دلبری سے عاشق کی پژمردہ زندگی میں نئے خوابوں اور آرزوؤں کی تخم ریزی کرتی ہے، اسے اچانک کیا ہوجاتا ہے کہ شاعر کو کہنا پڑتا ہے ع:

خود ہی وارفتہ ہوئیں، کھنچ گئیں خود ہی ایسے
جیسے میں واقعی اک لاش ہوں، چلتی پھرتی

محبت میں اچانک بے گانگی اور اجنبیت کیونکر ممکن ہوسکتی ہے، شاعر سمجھنے سے بالکل قاصر ہے، چنانچہ وہ ایک بار پھر جذبات واحساسات سے عاری ایک مردہ قالب میں ڈھل جانا چاہتا ہے کہ اسے ستانے کے لیے اس کی محبوبہ کو نت نئے ستم ایجاد کرنے کی ضرورت ہی باقی نہ رہ جائے۔ اسے یقین ہے کہ تقلیب کی یہ صورت اس کی محبوبہ کے تصور کی دنیا ہی زیروزبر کرسکتی ہے جس کا نتیجہ یہ بھی ہوسکتا ہے ع:

اور تم مجھ سے ہر اک خوف کو ٹھکراتے ہوئے
چیخ کر ایسے لپٹ جاؤ، کلیجہ پھٹ جائے

تاہم یہ انتہائی صورت بھی اسی وقت ممکن ہوسکتی ہے جب اسے کامل یقین ہو کہ جس عاشق کو اس نے اپنے دشنۂ مژگاں سے شہید کردیا ہے اس کے جاں بر ہونے کا کوئی امکان نہیں ہے، سو اب غمزہ وادا، نازشِ بے جا اور تیشۂ نظر کی یلغار کا کون متحمل ہوسکے گا۔ ممکن ہے اسے اپنی غلطی پر تاسف ہو اور وہ خاک وخون میں غلطاں عاشق کے وجود سے لپٹ کر سچ مچ اپنی الفت اور اشکِ ندامت کا نذرانہ پیش کرسکے۔

یہاں ذہن میں غالبؔ کے اس شعر کی صدائے بازگشت بالکل فطری ہے ع:

کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر، لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

عشقیہ شاعری کے ضمن میں اختر الایمان کی نظم 'بزدل' بھی قابلِ ذکر ہے جس میں عشقیہ زندگی کے کچھ نئے حقائق، نئی خلش اور لذت وصل وجنس کے صریح مواقع کے ضائع ہونے کا قوی احساس کروٹیں لیتا محسوس ہوتا ہے۔ یہ نظم انہی ذہنی رویوں اور فنی سروکار کے تار و پود سے تشکیل پذیر ہوئی ہے اور اپنی ہیئت کے اعتبار سے یہ بھی ان تمام اوصاف سے مزین ہے جن سے مجموعی طور پر اختر الایمان کا فنِ شعر عبارت ہے۔ یہاں منظرنامہ جدید شہر اور اس کی تنگ گلیاں ہیں جن میں بے کراں وقت کا کارواں تھوڑی دیر کے لیے خیمہ زن ہوگیا ہے۔ یہاں شاعرانہ ادراک پر فانوس کی گردش کا گمان ہوتا ہے جس کا اجالا صحنِ وجود کے در و بام پر دور تک پھیلا ہوا ہے۔ کہیں پردے میں پھولوں سے بھری ٹوکری، کہیں دامنِ دل کے قریب جلتی ہوئی

کافوری شمع۔ کہیں پس منظر سے ابھرتا ہوا کوئی نغمۂ جاں فزا، کہیں پسِ پردہ کسی پری وش کا دعوتِ نظارہ دیتا ہوا چہرۂ زیبا۔

شہری زندگی میں جذب و کشش کے کتنی ہی مراکز ہیں جو دامنِ دل کو شدت سے اپنی جانب کھینچتے اور ترغیب کو ہوا دیتے ہیں، تاہم شاعر جو اخلاقی عذاب و ثواب اور رسوم و قیود کی زنجیر سے اس طرح پا بہ سلاسل ہے کہ شہری تمدن کی اس آزاد فضا سے بھی فراوانی کے ساتھ لذت اندوز ہونے سے قاصر ہے، ذہنی ترغیبات کے علی الرغم بعض خدشات کا تصور کرنے سے سہم جاتا ہے اور خود کلامی کے انداز میں کہتا ہے ع:

مگر میں نے خود سے کہا مت الجھنا، بہت کام ہیں زندگی میں
زیاں جی کا ہے، ایسی درماندگی میں

واماندگی میں زندگی کی گزرگاہوں پر جادا پیما، اس کی قسمت کا ستارا نئی آب و تاب کے ساتھ چمکتا ہے۔ وہ اپنے دونوں ہتھیلیوں میں کسی ماہ وش کا دمکتا چہرہ تھامے، مطلع ذہن پر طلوع ہونے والے بے شمار سوالوں میں گھِر جاتا ہے۔ محبوبہ کی چمکتی ہوئی پیشانی کا بوسہ کچھ نئی حسرتوں کی خلش بن کر رہ جاتا ہے، اس کا ماضی ایک سدِ راہ بن کر اس کی تمناؤں کے پر کتر دیتا ہے۔

تاہم زندگی کا کارواں وقت کے ہمرکاب پوری شانِ یکتائی کے ساتھ رواں دواں ہے۔ فانوس تخیل کی گردش رکنے کا نام نہیں لیتی۔ خود نظم بھی ایک زندہ وجود کی مانند نمو پذیر ہے، وقت کے اس موڑ پر شاعر/ عاشق کی تشنہ کام زندگی کی تسکین و تسلی اور سیرابیٔ نظر کے لیے جن جلوؤں کی آفرینش ہو رہی ہے ان کو اگر کوئی نام دیا جا سکتا ہے تو محبوبہ کے لبِ شیریں کے توسط سے بہجت یا سرشاری کی اس کیفیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو بیش بہا رویائے زیست کا ماحصل ہے۔ ان پورے احساسات کی نقش گری ان اشعار میں دیکھیں ع:

مرے پاس اک نازنی بیٹھی، کچھ کہہ کے خود، زیرِ لب ہنس رہی ہے
اچانک وہ جھک جاتی ہے بے کہے، اور کچھ میرے آگے
اور اپنے لبوں کو مرے ہونٹوں پر ایسے رکھ دیتی ہے
جیسے یہ تھا ابھی میرے دل کا تقاضا

تاہم تصور کی اس منتہا تک پہنچ کر بھی ماضی کی باقیات سے منسلک وحشت اور انجانے خوف کا زہر اس کی شریانوں میں گردش کرنے لگتا ہے۔ لمس و لذت کے لمحات چشمِ زدن میں

حدِ نظر تک پھیلے ہوئے سرابوں کا ایک لامتناہی سلسلہ بن جاتے ہیں۔اس نفسیاتی خوف و ہراس کی شاعر خود گرہ کشائی کرتا ہے ع:

عذاب وگنہ کا تصور مرے ذہن میں یوں چمٹ جاتا ہے جیسے یہ کھنکھجورا ہے کوئی
مجھے جسم اک سوکھی لکڑی کا کُندہ نظر آنے لگتا ہے جس کو
جہنم کی گہرائی میں پھینکا جائے گا جس کی طوالت ہے ستّر برس کی مسافت

عاشق کی زندگی جو ہمیشہ ناگہانی بلاؤں کی زد میں رہی ہے، لمحاتی سرخوشی بھی اس کا مقدر نہ بن سکی، بالآخر اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ لمحہ جس پر کبھی مسرت کا گمان ہوا وہ اپنی اصل میں ایک لمحہ گریز پا تھا، زندگی کی رہگزر پر دراز ہوتا ہوا ایک خوف ناک سایہ، جو افعی بن کر تمام عمر ڈستا رہا، تاہم مرگِ آرزو کے ان روح کُش اندھیروں میں بھی ماضی کے جزیروں سے مدھم روشنیوں کی بارشیں ہوتی رہیں۔

اس قدرے تفصیلی محاکمہ کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ عشق زندگی کا ماحصل اور اختر الایمان کی تخلیقی حرکیات و طلسمی کائنات کی معرفت کا بنیادی حوالہ ہونے کی صورت میں اُس جوئے مست خرام کی مانند ہے جس کی شفّاف لہروں پر مرتعش کسی چہرۂ زیبا کے بنتے بگڑتے نقوش پر نظر ٹکانے کی سعیٔ رائیگاں میں مصروف شاعر کی تخلیقات کے بین السطور سے ابھرتی ہوئی غمناک موسیقی کے زیر و بم ایک لازوال نقش بن کر ہمارے وجود میں سرایت کر جاتے ہیں۔اختر الایمان کی شاعری اپنے وسیع تر مفہوم میں عشق کی پرچھائیوں کے تعاقب سے پیدا ہونے والے حزن و ملال کی وہ سرگذشت ہے جسے شاعر اور وقت کے دستِ ستم دونوں نے مل کر رقم کیا ہے۔ان نظموں میں فن کارانہ کیمیا گری اور گہری معاشرتی بصیرت کے ذریعہ تمام اجزا بالخصوص رومانی و فلسفیانہ رنگ و آہنگ کی جس طرح شیرازہ بندی کی گئی ہے، اس کی بنا پر اس تخلیقی کلّیت کو دائمی صداقت کی حامل سنجیدہ شعری کارگزاری ہی کہا جا سکتا ہے جس کا مابہ الامتیاز وصف معاصر اور مستقل، جنسی و نفسیاتی صداقتوں اور جذبات و محسوسات کا گہرا عرفان و ادراک اور ان کا ایسا مؤثر اظہار ہے جو قاری کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیتا ہے۔

❑❑❑

احمد محفوظ

اردو نظم کا باکمال فنکار: اختر الایمان

اختر الایمان کی وفات (1996) کے بعد پوری دو دہائیوں کا عرصہ اب تک گزر چکا ہے۔اس دوران ان کی شاعری کے بارے میں مختلف زاویوں سے گفتگو ہوتی رہی ہے۔اس بحث و گفتگو میں یہ بات بجا طور پر زور دے کہی گئی کہ بیسویں صدی میں جدید نظم کو جن شعرا نے اعتبار بخشا اور اسے نئی کیفیت سے آشنا کیا، ان میں اختر الایمان کا نام اور مرتبہ بہت نمایاں ہے۔علاوہ ازیں اس حقیقت سے بھی انکار آسان نہیں کہ اختر الایمان کا تعلق نئی نظم کے اسی دھارے سے ہے،جس کی نمائندگی میراجی، ن م راشد، مجید امجد وغیرہ اور ایک حد تک فیض کی نظموں کے ذریعے ہوئی ہے۔لیکن اسی کے ساتھ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ ہے کہ یہ شعرا ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ان میں اختر الایمان کا طرز دوسروں سے اس قدر الگ ہے کہ اسے آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے۔

یہ بات تو صحیح ہے کہ اردو نظم کو گہرے تفکراتی پہلوؤں سے ہمکنار کرنے کا کام کمال خوبی کے ساتھ سب سے پہلے اقبال نے انجام دیا،لیکن اس کے لیے انھوں نے جو راہ منتخب کی،اس پر چلنا اوروں کے لیے بوجوہ آسان نہیں تھا۔تاہم اختر الایمان اور ان کے مذکورہ بالا ہم عصروں نے اقبال کے بعد تامل و تفکر کی جو نئی فضا خلق کی، وہ ایک طرف تو اقبال کے غیر معمولی اثرات سے بچ نکلنے میں کامیاب رہی،تو دوسری طرف یہی فضا نئی نظم کو اپنی الگ شناخت قائم کرنے میں معاون ہوئی۔یہ فضا بیسویں صدی کے اوائل میں ابھرنے والے جدید طرز احساس کے حامل تقریباً تمام شعرا کے یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔خیال رہے کہ اس فضا یا کیفیت کو''عصری حسیت'' یا اس طرح کی دوسری چیزوں سے مماثل نہیں قرار دیا جا سکتا،کیوں کہ ''عصری حسیت'' وغیرہ کے زیر اثر ادب بالخصوص نظموں کے مطالعے میں جس طرح کے مسائل اٹھائے گئے ہیں، ان کا سروکار زیادہ تر انسانی زندگی اور معاشرے کے مخصوص اور نسبتاً محدود پہلوؤں سے رہا

ہے۔اس کے برعکس جدید طرز احساس کے شعرانے زیادہ تر ان پہلوؤں سے سروکار رکھا ہے، جن کا تعلق انسان کے وجودی مسائل سے رہا ہے، اور یہ مسائل ازل سے انسان کا مقدر رہے ہیں۔ یہ سوال انسانی تاریخ کے کسی نہ کسی موڑ پر ایسی بھیانک شکل اختیار کرتے رہے ہیں کہ ان سے نبرد آزما ہونا کسی عذاب سے کم نہیں رہا۔اپنے مجموعۂ کلام ''زمین زمین'' (اشاعت1990) کے دیباچے میں اختر الایمان نے لکھا ہے:

> ''مذہب انسان کے اندر حیوان کی نفی کرنے کی طرف پہلا قدم تھا۔اس سمت میں پچھلے تقریباً دو ہزار سال قبل تک برابر کوشش جاری رہی، مگر جب سے پیمبری کا سلسلہ ختم ہوا، آدمی کی وحشت میں اضافہ ہو گیا۔اور اب کوئی اخلاقی یا سماجی قانون ایسا نہیں رہ گیا جو درندگی کو نکیل پہنا سکے۔ برائی پر شرمندہ ہونے کی جگہ اس کا جواز پیدا کیا جاتا ہے۔اب کوئی قطعۂ زمین ایسا نہیں جسے جنت زمینی سے تعبیر کیا جا سکے، مشرق میں بھی مغرب میں بھی''۔

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اختر الایمان کے یہاں جو بنیادی مسئلہ نظم کے پیکر میں ڈھل کر ہمارے سامنے آتا ہے، اس کے فکری ابعاد کیا ہیں؟ اور ظاہر ہے، اس مسئلہ کا تناظر کسی خاص معاشرے، قوم یا خطۂ زمین سے مخصوص نہیں ہے، بلکہ یہ عالمی اور کائناتی صورتِ حال سے تعلق رکھتا ہے۔اسی دیباچے میں انھوں نے آگے بہت بنیادی اور گہری بات کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا ہے کہ ''دو ہی جذبے ہر جگہ فساد پیدا کیے ہوئے ہیں: وطنیت اور مذہب۔ حب الوطنوں اور پیمبروں کی ساری محنت ہی برباد ہو گئی۔'' آج جس طرح کے حالات سے ہم گزر رہے ہیں، اس کی روشنی میں درج بالا دوسرے جملے کی معنویت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ بے لگام وطن پرستی اور دین و مذہب کی غلط تعبیر کے نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ظاہر ہے، یہ ان تعلیمات کا نتیجہ نہیں ہو سکتے، جن پر عمل کی ترغیب انسان کو ابتدائے آفرینش سے دی جاتی رہی ہے۔

عالمی سطح پر 1990 کے آس پاس کا زمانہ وہی ہے، جب دوسری عالمی جنگ کے بعد دنیا میں ترقی یافتہ اقوام اور ان کے جابر حکمرانوں کی ریشہ دوانیوں کا نیا دور شروع ہوتا ہے اور جس کے تباہ کن نتائج پہلی بڑی خلیجی جنگ کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ چوں کہ ''زمین زمین'' کی اشاعت کا یہی زمانہ ہے، اس لیے اس مجموعے کی بیشتر نظموں پر انسانی زندگی کی ان ہولناکیوں کا سایہ بالواسطہ طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔لیکن اسی کے ساتھ یہ بات بھی خیال میں رکھنے کی ہے کہ اختر الایمان نے اپنی نظموں کو راست بیانیہ کی صورت اختیار کرنے سے بچائے

رکھنے میں ہمیشہ کامیاب رہے۔یہی وہ منزل ہے، جہاں خاص کر نظم کے میدان میں اچھے اچھوں کے پاؤں ڈگمگا جاتے ہیں۔

اس مضمون کے عنوان میں اختر الایمان کو میں نے اردو نظم کا باکمال فنکار کہا ہے، جب کہ باکمال شاعر کہنے سے بھی وہی مفہوم ادا ہوتا۔لیکن ''فنکار'' کہہ کر میں ان پہلوؤں پر شدت سے اصرار کرنا چاہتا ہوں، جوان کی نظم نگاری کی سب سے بڑی قوت ہیں اور جن کے بارے میں گفتگو تو ہوئی ہے لیکن ذرا کم کم۔ان فنی پہلوؤں کا تعلق ان کے طرزِ اظہار اور زبان کے مخصوص استعمال سے ہے۔یہاں ان کے دیگر مجموعوں سے قطع نظر کر کے سرِدست ''زمین زمین''، ہی کی روشنی میں ان کے کمالِ فن کا مختصراً جائزہ لینا مقصود ہے۔

آٹھ مصرعوں کی یہ چھوٹی سی نظم ملاحظہ کیجیے:

دور تھی منزل مقصود مگر چلتے رہے
ہفت خواں طے کیے، ظلمات سے گزرے بھٹکے
وسعت دشت تمنا میں سراسیمہ زبوں آبلہ پا
رات دن چلتے رہے ایک لگن دل میں لیے
راہ کی گرد چھٹے ، کرب سے مل جائے نجات
دور تھی منزل مقصود مگر چلتے رہے
عمر کے موڑ پہ آئے تو شش و پنج میں ہیں
اور اب سوچتے ہیں منزل مقصود تھی کیا

(اوراب سوچتے ہیں)

جیسا کہ نظم کی اوپری سطح سے ظاہر ہے، یہاں سفر مسلسل اور اس کی غیر معمولی صعوبتوں کے ایک طویل سلسلے کے بعد متکلم کے لیے منزل مقصود ہی کا نامعلوم رہ جانا بذات خود ایسی کیفیت ہے، جو ہمارے احساس کو جھنجھوڑ دیتی ہے۔لیکن اگر ذرا غور کریں اور نظم میں مستعمل الفاظ پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ پوری نظم کی بنیاد دوطرح کے الفاظ پر اس طرح قائم کی گئی ہے۔ایک طرح کے الفاظ وہ ہیں جن کا تعلق سفر اور متعلقات سفر سے ہے، جیسے دور، منزل، چلنا، طے کرنا، گزرنا، بھٹکنا، وسعت دشت، آبلہ پا، راہ اور گرد وغیرہ؛ اور دوسری طرح کے الفاظ مثلاً ظلمات، سراسیمہ ،زبوں، تمنا، لگن، کرب، شش و پنج وغیرہ۔غور طلب امر یہ ہے کہ ہر دو زمرے کے الفاظ آپس میں تو ایک دوسرے سے کسی نہ کسی صورت سے متعلق ہیں ہی، ایک زمرے کے

کئی الفاظ دوسرے زمرے کے الفاظ سے بھی براہ راست یا بالواسطہ مطابقت رکھتے ہیں۔ مثلاً منزل اور ظلمات؛ بھٹکنا، راہ، آبلہ پا اور زبوں، کرب، تمنا؛ وسعت دشت اور سراسیمہ۔ یہ تمام الفاظ مل کر ایسی کیفیت پیدا کرتے ہیں، جو پوری نظم کے تاثر کو شدید تر کر دیتی ہے۔اس کے علاوہ، پہلے مصرعے کی دوبار تکرار اور ''چلتے رہے'' کے تین بار استعمال کے بعد اختتام پر متکلم کا یہ سوچنا کہ ''منزل مقصود تھی کیا'' فنی لحاظ سے نظم کو بلندی عطا کرتا ہے۔دشت تمنا کی وسعت میں متکلم کو کیا کیا ہفت خواں طے کرنے پڑے اور تاریکیوں میں کہاں کہاں بھٹکنا پڑا، اس کا اندازہ کرنے کے لیے شاید میر صاحب کا یہ مشہور شعر ہماری مدد کرے:

راہ دور عشق میں روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا

ملحوظ رہے کہ اس شعر کا پہلا مصرع اس طرح مشہور ہے: ''ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا'' لیکن اس کی درست صورت وہی ہے جو یہاں درج ہوئی۔

اس مضمون کے شروع میں اختر الایمان کے دیباچے کا جو اقتباس نقل کیا گیا ہے، اس کی روشنی میں نظم ''کفارہ'' کی تفہیم کی راہ مزید ہموار ہوتی ہے۔ یہاں آدمی کو اولاً ایسے وجود کی صورت میں دیکھا گیا ہے، جو دنیا کے فطری مظاہر کا اٹوٹ حصہ ہے، اور جو دنیا کی نشو و نما میں برابر کا شریک ہے۔اس طرح انسانی وجود اور کائناتی وجود باہم ایک ہو جاتے ہیں۔لیکن جب یہی انسان اپنے فطری وجود سے گریزپا ہوتا ہے تو دنیا کے لیے باعث ننگ ٹھہرتا ہے۔ پہلے نظم کے ابتدائی چند مصرعے دیکھیے:

اس جہاں میں بارہا آیا ہوں میں
طے نہیں پایا ابھی تک کیا ہوں میں
رینگتے پھرنا زمیں پر اور کبھی پرواز میں
جلوہ گر ہوتا رہا ہوں مختلف انداز میں
خار و خس میں سبزہ و گل میں کبھی
برگ نے میں سرو و سنبل میں کبھی

نظم کے پہلے مصرعے کے ساتھ مولانا روم کے درج ذیل مشہور مصرعے کا یاد آنا لازمی ہے،ع:

ہمچو سبزہ بارہا روئیدہ ایم

برسبیلِ تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ رومی کے اس مصرعے کو بنیاد بنا کر علی سردار جعفری نے ''میرا

سفر'' کے نام سے ایک اچھی نظم کہی ہے۔ حالاں کہ ''کفارہ'' اور ''میرا سفر'' کا بنیادی موضوع یکساں نہیں ہے، تاہم دونوں نظموں کے بڑے حصے پر فارسی مصرعے کے گہرے اثر کی روشنی میں میں کہہ سکتا ہوں کہ قلت الفاظ، جامعیت، تناظر کی وسعت، بیان کے فطری پن اور نظم کے غیر متوقع اختتام کے اعتبار سے ''کفارہ'' کا مرتبہ ''میرا سفر'' سے بلند تر ٹھہرتا ہے۔ ''کفارہ'' کا اختتام ان مصرعوں پر ہوتا ہے:

ہر نئی صورت میں میری ذات جاں افزا ہوئی
آدمی کی شکل میں آیا زمیں رسوا ہوئی

فنی سطح پر اختر الایمان کی نظموں کی جو صفت سب سے پہلے ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے، وہ بیان کا فطری پن ہے جس کا اظہار بہت کم شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ منطقی لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ صفت شاعری کے لیے محال نہیں تو کم از کم ناممکن ضرور معلوم ہوتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ شاعری خواہ کسی بھی صورت میں ہو، وہ اول و آخر فن کا اظہار ہے، اور یہ بات بھی متفق علیہ ہے کہ فن کی بنیاد صناعی پر ہے۔ چناں چہ جہاں صناعی ہوگی وہاں فطری پن کا دخل یا تو بالکل نہیں ہوگا یا کم سے کم ہوگا۔ لہٰذا یہی بات شاعری بحیثیت فن پر بھی صادق آتی ہے۔ اس کے باوجود کچھ شعرا کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی اعلا سطح کی شاعری میں بھی فطری پن کی صفت نمایاں طور پر موجود رہتی ہے۔ خیال رہے کہ یہاں فطری پن سے میری مراد وہ صفت نہیں ہے، جسے ''سہلِ ممتنع'' کہا گیا ہے۔ سہلِ ممتنع سے متعلق مشہور تصور سے گریز کرتے ہوئے یہاں میرا مقصود اس امر کی طرف توجہ دلانا ہے کہ جب کسی شاعر کے کلام میں فطری پن کی صفت عام طور سے محسوس ہوتی ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ شاعر نہ صرف غیر معمولی قوت بیان کا حامل ہے بلکہ اس کا میلان طبع فطری انداز بیان کی طرف زیادہ ہے۔ میرا خیال ہے، یہ صفت غزل گویوں میں سب سے زیادہ میر تقی میر کے یہاں پائی جاتی ہے، اور نظم میں اس صفت کے سب سے بڑے نمائندہ اختر الایمان ہیں۔

یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ فطری پن کی صفت اختر الایمان کے یہاں کس طرح پیدا ہوئی ہے، یا وہ کون سے عناصر ہیں جو ان کے یہاں بیان کے فطری پن کے ضامن ہیں؟ اس ضمن میں کئی باتیں قابل توجہ ہیں۔ ان میں سب سے اہم بات وہی ہے جس کا تعلق ان کی نظموں میں مکمل جملوں کے کثرت استعمال سے ہے۔ یہ پہلو ایک طرف بیان کو عام گفتگو کے قریب لاتا ہے تو دوسری طرف روانی اور برجستگی کی راہ بھی ہموار کرتا ہے۔ ظاہر ہے، ان صفات

کا میلان عام طور سے فطری انداز بیان کی طرف زیادہ ہوتا ہے۔فارسی تراکیب کی بجائے الفاظ کی مفرد شکلوں کا وافر استعمال بھی اس صفت کا ایک سبب کہا جا سکتا ہے۔ذیل میں مختلف نظموں کے ابتدائی چند مصرعے بطور مثال ملاحظہ کیجیے:

وہ پیچھے رہ گیا سب جس نے دل کو گدگدایا تھا
ہنسے جانا یونہی بے بات، قربت ہم نشینوں کی
دوپٹوں میں دھنک کے رنگ، چاہت مہ جبینوں کی
کھنک سے چوڑیوں کی بے طرح سرشار ہو جانا
پس پردہ کسی کی نقرئی آواز کا بیمار ہو جانا

(ڈھلان)

پیل تن پیڑ جب گر گئے
وسوسوں نے بہت سخت یلغار کی
اب کہاں ایسی چھاؤں ملے گی ہمیں
راستہ روک کر بولی کم ہمتی

(اچانک)

کچھ ایسے ہیں جو زندگی کو مہ وسال سے ناپتے ہیں
گوشت سے، ساگ سے، دال سے ناپتے ہیں
خط وخال سے، گیسوؤں کی مہک، چال سے ناپتے ہیں
صعوبت سے، جنجال سے ناپتے ہیں
یا اپنے اعمال سے ناپتے ہیں
مگر ہم اسے عزم پامال سے ناپتے ہیں

(اپاہج گاڑی کا آدمی)

یہ جسم میرا نہیں ہے، تمام عمر مجھے
یہی خلش رہی، اور جسم ہے اگر میرا
تو روح میری نہیں، قید کر دیا ہے اسے
کسی اک ایسے بدن میں جو ہے قفس اس کا

(عذاب)

اختر الایمان کے یہاں بیان کے فطری پن کی جس صفت کا اوپر ذکر ہوا، اسے مندرجۂ بالا

مثالوں میں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ مثالیں تو ''زمین زمین'' سے لی گئی ہیں، لیکن ان کی تمام نظموں میں یہ صفت جوہر کی طرح موجود ہے۔

''زمین زمین'' کی دیگر نظموں کی کیفیت بھی کم وبیش وہی ہے جس کا ذکر شروع میں کیا گیا۔ ان نظموں میں ''نہ مرنے والا آدمی'' اپنی قوت بیان اور شدت تاثیر کے لحاظ سے بے حد کامیاب نظم ہے۔ دس مصرعوں پر مشتمل یہ نظم یہاں اس لیے پوری نقل کرتا ہوں تا کہ اس کی اثر آفرینی کو اچھی طرح محسوس کیا جا سکے:

یہ مٹی بوے خوں آتی ہے جس کے لالہ وگل سے
یہی میری زمیں ہے میرا مولد میرا مدفن ہے
میں وہ قابیل ہوں جو لاش کاندھے پر لیے پھرتا ہے بھائی کی
ثمود وعاد کا وہ فرد ہوں جس پر فلک نے سنگ باری کی
میں وہ تاریخ کا پہلا ورق ہوں دست بردِ جہد عالم سے
اچانک بچ گیا، سب کچھ رقم ہے ایک صفحے پر
میں لاشوں پر چلا ہوں خون کے دریا سے گزرا ہوں
مرا ورثہ ہے آنسو، بیکسی کی موت، بالا دست کا نشتر
میں نوحہ خواں ہوں آبائی مزاروں کا مجاور ہوں
بہاروں کو کفن دیتا ہے جو وہ گورکن ہوں میں

(نہ مرنے والا آدمی)

یہاں انسان کے وجودی تجربے کو جن انسلاکات کے ساتھ اور انسانی تاریخ کے جن حوالوں کے تناظر میں بیان کیا گیا ہے، اس سے نظم کا کینوس بے انتہا وسیع ہو گیا ہے۔ اتنی مختصر نظم میں انسان اور کائنات سے متعلق گہرے اور المناک تجربے کا ایسا پر اثر بیان کم دیکھنے میں آتا ہے۔ اختر الایمان کی نظموں کا ایک بنیادی وصف بیان کی جامعیت ہے۔ اس کے نتیجے میں ان کے یہاں اکثر نظمیں نہایت گٹھی ہوئی اور غیر ضروری الفاظ سے پاک ہوتی ہیں۔ میرا خیال ہے، یہ ہنر انھوں نے میرا جی سے سیکھا ہے۔

مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گونا گوں اوصاف کی حامل اختر الایمان کی نظم میرؔ کی زبان میں ہم سے کہہ رہی ہے، ع: ''دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو''

❑❑❑

ارجمند آرا

اختر الایمان کی نظموں کے ساتھ گزران

غالباً 1989 کا سال تھا جب میں نے اختر الایمان کو پڑھنا شروع کیا۔ ابھی میں جے این یو نہیں آئی تھی اور کمیونسٹ / مارکسسٹ نظریات کے وسیلے سے طبقاتی تفریق اور ناانصافیوں سے واقف ہونے اور ان کی منطق سمجھنے میں ابھی کئی برس باقی تھے۔ ایک عام سی گھریلو لڑکی جس کی حقیقی عملی دنیا کی پیچیدگیوں سے کوئی آشنائی نہ تھی، اور انگریزی میں رٹّا مار قسم کا ایم. اے. کرنے میں مصروف تھی۔ اردو ادب کا اس کا کوئی گہرا مطالعہ نہیں تھا، چند اہم بنیادی کتابیں (باغ و بہار، فسانۂ عجائب، الف لیلہ اور حاتم طائی کی داستانیں اور قصے، پریم چند کے چند ناول اور چند نصابی شعراء اور اقبال کی کچھ شاعری) اور مغربی ناولوں میں منشی تیرتھ رام فیروز پوری وغیرہ کے بعض تراجم پڑھ رکھے تھے۔ ترقی پسندی سے معمولی سی واقفیت تھی، سجاد ظہیر کی روشنائی کے وسیلے سے۔ تو اُن دنوں اختر الایمان کے کلیات 'سر و سامان' کو پڑھنا شروع کیا۔ ان نظموں کا ڈھب ہی الگ تھا۔ اب تک تو اقبال اور حالی ٹائپ کی خطابیہ نظموں سے ہی واقف تھی۔ اختر الایمان کو پڑھنا شروع کیا تو طبیعت صاف ہوگئی۔ ان میں نہ تو نغمگی اور رچاؤ تھا اور نہ جوش و خطابت۔ لیکن کوئی بات تھی جو نظم کا اختتام آتے آتے جھنجھوڑ دیتی تھی۔ یہ تو نہیں کہہ سکتی کہ ہر نظم کو اس کے مضمرات کے ساتھ سمجھ سکتی تھی، لیکن اتنا ضرور ہے کہ مشکل نظمیں بھی ایک تاثر چھوڑ جاتی تھیں، بلکہ مرعوب کر دیتی تھیں۔

پھر تو یہ عالم ہوا کہ ہر روز اختر الایمان کو پڑھنے کا ویسا ہی چسکا لگ گیا جیسے اسکول کے زمانے میں ابنِ صفی کے جاسوسی ناول پڑھنے کا لگا تھا۔ کچھ لوگوں کو مثال بے ڈھب محسوس ہوگی لیکن بات بھان متی کے کنبہ جوڑنے کی نہیں بلکہ کسی تحریر کی اس کشش کی ہے جو مسخر کر لیتی ہے۔ پھر تو یہ طور ہو گیا کہ سوتے جاگتے اختر الایمان کو پڑھنا بچپن میں پڑھی جانے والی دعاؤں کے وِرد کے مانند ہو گیا۔ کبھی بالاستیعاب مطالعہ ہو رہا ہے تو کبھی ایک ہی نظم کی تسبیح پڑھی جا رہی ہے۔ کبھی یہ ہوتا کہ بیٹھک میں منڈلی جما کر اختر الایمان کو پڑھا جاتا۔ بڑے بھائی جان (امان اللہ خالد) اور ان کے بعض دوست جمع ہو جاتے اور چائے کے ساتھ محفل جم جاتی۔ اس محفل میں ابا جان بھی شریک تو ہوتے لیکن ان کو نئی شاعری میں زیادہ دل چسپی نہ تھی۔ وہ اختر الایمان کو پسند تو کرتے تھے لیکن اس پر گفتگو نہیں کرتے تھے۔ ان کی گفتار کے جوہر اقبال، رومی اور حافظ پر بات کرتے ہوئے کھلتے تھے، کہ ان کی تربیت اردو فارسی کی کلاسیکی شاعری کے رچاؤ ہی میں تھی۔ میری حیثیت ایک خاموش سامع کے سوا کچھ نہ تھی کہ ان نظموں کو سننا گفتگو سے زیادہ مزہ دیتا تھا۔ اس زمانے میں جن نظموں کو بار بار پڑھا اور سنا ان میں نقشِ پا، موت، محرومی، مسجد، پرانی فصیل، جواری، پگڈنڈی، غلام روحوں کا کارواں، یادیں، ایک لڑکا، میر ناصر حسین، بنتِ لمحات، باز آمد، آثارِ قدیمہ، نیا آہنگ اور کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام جیسی نظمیں شامل تھیں۔ بعض چھوٹی چھوٹی نظمیں بھی تھیں جن کو بار بار پڑھنا اچھا لگتا تھا۔ 'سب رنگ: ایک تمثیل' کو بھی بار بار پڑھا۔ جارج اورویل کا تمثیلی ناول Animal Farm کافی بعد میں پڑھا تو احساس ہوا کہ اختر الایمان کی نظم بھی اسی روایت کا حصہ ہے جس کا قدیم روپ پنچ تنتر کی کہانیاں ہیں اور جدید روپ اینمل فارم۔

1992 میں جب جے این یو میں ایم اے میں داخلہ مل گیا تو اردو کا نصاب تو کم لیکن روسی ادب میں ٹالسٹائے، دوستوئیفسکی، میسکم گورکی، انتون چیخوف اور شولوخوف وغیرہ کو زیادہ پڑھنا شروع کر دیا جن کی کتابیں کمیونسٹ پارٹی کی بک شاپ 'پیپلز پبلشنگ ہاؤس' سے بڑے سستے داموں مل جاتی تھیں۔ اسکول آف لینگویجز سے لوٹتے ہوئے اکثر وہاں کچھ وقت گزارتی اور کوئی نہ کوئی ناول یا افسانوں کا کلکشن تھیلے میں ڈالے ہوئے ہوسٹل لوٹتی۔ ان دنوں اختر الایمان کو پڑھنا تقریباً چھوڑ دیا تھا۔ ایم فل کے لیے سوچا تھا کہ 'زمین زمین' کا تنقیدی مطالعہ کروں گی لیکن پھر کوئی دوسرا موضوع طے ہو گیا۔ اس کے بعد تنقیدی نقطۂ نظر

سے اختر الایمان کو پڑھنے کے بارے میں کبھی نہیں سوچا۔ ویسے بھی اپنے پسندیدہ شاعروں پر کچھ لکھنا شاید مشکل ترین امتحان ہوتا ہے۔ اب دیکھیے کہ گزشتہ ایک مہینے سے منصوبہ باندھ رہی ہوں، استاذیِ محترم ڈاکٹر اسلم پرویز کے کہنے سے، لیکن کمپیوٹر کے کی بورڈ کو اختر الایمان سے بیر ہو گیا ہے۔ کہتے ہیں کسی زمانے میں قلم کی نوک رک جاتی تھی۔ اب کہا جاسکتا ہے انگلیاں چلتی ہی نہیں کی بورڈ پر۔ ہوا یہ کہ پہلے یہ سوچا کہ کچھ تنقیدی تحریریں پڑھ لوں تاکہ یہ طے کر سکوں کہ کس پہلو پر لکھا جائے۔ پڑھنا شروع کیا تو اندازہ ہوا کہ اس طرح تو میں کوئی موضوع طے ہی نہیں کر سکوں گی۔ وہی انتشار محسوس کرنے لگی جو کوئی ایسا شخص جو خود کو اپنی مادری زبان کا نکتہ رس اور ماہر سمجھتا ہے، اس وقت محسوس کرتا ہے جب اس کا پالا سچ مچ کسی ایسے اسکالر سے پڑ جائے جو اپنی اکتسابی زبان کے ادب پر واقعی ماہرانہ دسترس رکھتا ہے۔ بہت سا وقت ضائع کر کے خیال آیا کہ بس وہی تاثرات قلم بند کرنے کی کوشش کروں جو ابتدائی دور میں اختر الایمان کو پڑھ کر ملے تھے، انھی نظموں کو پھر سے پڑھوں اور سمجھنے کی کوشش کروں کہ یہ نظمیں مجھے آج بھی اتنی ہی عزیز کیوں ہیں۔ یوں اس تحریر کو ناقدانہ اصول وضوابط سے کچھ ربط نہیں، بس 'اک بات ہے جو کان میں کہنی ہے خاموشی سے' ('باز آمد' کی تتلیوں کی طرح)۔

پہلا تاثر جو یاد ہے، وہ یہ اکثر نظمیں پڑھتے ہوئے نظروں کے سامنے تصویریں ابھر آتی تھیں، بہت واضح پیکر جیسے کوئی فلم چل رہی ہو، جیسے کوئی منظر نظروں کے سامنے ہو (جو غزلیہ شاعری اب تک پڑھی تھی اس میں اس طرح کے واضح پیکر کبھی نظر نہیں آئے تھے):

تیز ندی کی ہر موج تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی
کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی
(مسجد)

ٹھاٹھیں مارتی، امڈتی ہوئی ندی کا منظر — لگتا تھا سیلاب نہیں قیامت ہے۔ سیلاب کا وہی منظر جس کا تصور روزِ قیامت کے حوالے سے بچپن سے تصور کرتے آئے تھے۔ اس نظم کو پڑھتے ہوئے صرف ایک پوری تہذیب، ایک روایت کے فنا ہونے کی تقدیر کا احساس نہ

صرف اداس کر جاتا تھا بلکہ خود کاوکاوِسخت جانی ہائے انسانی کے ضیاع کو دیکھ کر ایک طرح کے بے نیازی کہیے یا قنوطیت کی سی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔لیکن حیرت ہے کہ اس نظم نے بے نیازی کی طرف تو مائل کیا لیکن اس کے چلتے پھرتے منظروں نے (مثلاً ابابیل کے سرد ممالک کی داستان سنانا، مسجد کی شکستہ دیوار کے سائے میں بوڑھے گدھے کا اونگھنا، ویران مسجد میں کبھی کبھار کسی مسافر کا آجانا، رعشہ زدہ ہاتھوں کا دیا جلانا، مسجد کا فرش جسے جاروب کشی کی حاجت ہے، منبرومحراب، طاق و چراغ کا ذکر) اونگھتی ہوئی قدیم بستی کی سست رو اور پرسکون زندگی کا ایسا نظارہ پیش کیا جو زندگی سے وابستہ کرتا ہے، ایسی پرسکون زندگی سے جس کی طرف شہروں کی دیوانہ وار بھاگتی دوڑتی زندگی سے اکتائے ہوئے لوگ رشک بھری نظر سے دیکھیں۔ اس منظر کی طرف ویسی ہی کشش محسوس ہوتی تھی جیسے قدیم کھنڈروں میں محسوس ہوتی ہے۔

اور بھی مناظر تھے جو بے حد دل کش لگتے تھے۔'ایک لڑکا' کے پہلے بند میں بھی ایسی ہی بستیوں اور جنگلوں کے دیکھے بھالے منظر ہیں، بچوں کی وہی بے تصنع کھلنڈری زندگی ہے جس کا سراغ ہمارے بچپن میں بھی کچھ نہ کچھ باقی تھا اور ان منظروں کے ساتھ ایک یگانگت کا احساس ہوتا تھا۔ بعد میں یہی یگانگت انتظار حسین کے کئی ایسے افسانوں میں ملی جن میں بستی کے باہر ویرانوں اور دگڑوں میں بچوں کے کھیلنے کودنے اور ڈرنے سہمنے کا ذکر ہے۔

دوسری خوبی جو دل پر بے اختیارانہ اثر رکھتی تھی، ان نظموں کا ڈرامائی اختتام تھا۔نظم کو کسی افسانے یا ناول کی طرح پڑھتے جائیے، اس میں چاہیں تو کسی افسانے کو گندھا ہوا دیکھیے یا کسی جذبے کیفیت کے اتار چڑھاؤ، ایک تنظیم وترتیب جو ایک چست پلاٹ میں ہوتی ہے، اس میں بھی نظر آتی تھی۔یعنی ڈرامے کے جو اجزا ارسطو کے معروفِ زمانہ نظریات میں پڑھ رکھے تھے کہ اس کا 'ایک آغاز، وسط اور انجام ہوتا ہے'، اور جو کلاسیکی تعریف ناول کی ساخت کے بارے میں پڑھی تھی کہ ناول میں واقعات کے ترتیب منطقی اور گٹھی ہوئی ہوتی ہے جس میں کہانی بالآخر کلائمکس پر پہنچتی ہے اور آخرش اینٹی کلائیمکس مسئلے یا پیچیدہ صورتِ حال کی تحلیل (Denouement) پر منتج ہوتا ہے، تو ان سب کا براہِ راست عملی مظاہرہ ان نظموں میں نظر آیا۔ ناول کو پڑھنے میں تو اکثر کئی دن لگ جاتے ہیں، جن میں زندگی کے ہنگامے ناول کی زائیدہ ذہنی دنیا سے ٹکراتے اور ہمیں اس مخصوص ماحول سے بار بار باہر کھینچتے

رہتے ہیں، اور جس کی وجہ سے وہ گہرا تاثر اور انبساط جو کسی فن پارے کو ایک نشست میں پڑھنے سے حاصل ہوتا ہے، منتشر ہو جاتا ہے۔ اختر الایمان کی نظموں میں تاثر کے مجروح یا شکست ہونے کا سوال نہیں تھا۔ اس میں مختصر افسانے والی بات تھی: یعنی نظم ایک نشست میں پڑھ لی اور تاثر کی وہ وحدت برقرار رہی جو واضح اور شدید ہوتا تھا اور تسکین سے بھرپور بھی۔ 'ایک لڑکا' نے خصوصی طور پر بہت متاثر کیا اپنی ساخت کی وجہ سے۔ اس میں جدت یہ نظر آئی کہ اس میں تین بار کلائمکس ہوتا ہے، ہر بند پر لگتا ہے نظم ختم ہوگئی، لیکن وہ پھر اٹھاتے ہیں، نئے کلائیمکس پر پہنچاتے ہیں۔ تیسری بار کے اینٹی کلائمکس پر نظم ڈینیوما تک پہنچتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ زندگی اور اس کی قدروں کو، اپنے اندر کے انسان اور شخصیت کو پامال کردینے والے منفی حالات میں بھی وہ لڑکا اپنے جیوٹ پن سے، جہدِ مسلسل سے کس طرح اپنی معصومیت کو، اپنی انسانیت کو اور مثبت قدروں کو بچالے گیا اور زندہ رہا۔

نظم کا پیغام اپنی جگہ، جیسا کہ ہر شاعر اپنی نظم کے آخر میں رکھتا ہے، لیکن اختر الایمان کا اسلوب یہ ہے کہ وہ اسے بڑے ڈرامائی اور طنزیہ انداز میں اچانک پیش کرتے ہیں، یہ انجام اکثر نظم کی اٹھان، ارتقا اور اس کی مجموعی فضا سے مختلف ہوتا ہے، اور اس غیر متوقع انجام کی وجہ سے نظم کا تاثر اچانک یا تو بدل جاتا ہے یا پیدا شدہ جذبے کی بہ یکدم تطہیر ہوتی ہے۔ پتا چلتا ہے کہ اسی بات کو کہنے کے لیے نظم کہی گئی ہے۔ یہ طریقہ ان کی کم و بیش سبھی نظموں میں دیکھا، بلکہ اندازہ ہوا کہ یہی ان کا سب سے موثر حربہ ہے۔ یہ چیخوفی تاثر پیدا کرنے کے لیے اختر الایمان پیراڈوکس کو آلے کے طور پر استعمال کرتے ہیں— کبھی تو زمانی و مکانی بُعد سے، کبھی اجتماعِ ضدین سے، کبھی قولِ محال سے اور کبھی انسانی جبلت اور شعور کے ایسے نہاں گوشوں کو اجاگر کر کے جو نظم میں مذکور شخص کی فطرت سے میل نہیں کھاتے۔ پیراڈوکس یوں تو روایتی غزل کا بھی حسن ہے اور فوری اور شدید تاثر کے لیے شاعروں نے ہمیشہ تضاد و طباق سے حسن کاری کا کام لیا ہے لیکن شعر تو مبنی ہی ہوتا ہے ایجاز و ایما پر جس میں قطرے میں دجلہ سمیٹنے کی خاطر استعارے، تشبیہہ اور مجاز کے ساتھ ساتھ صنعت گری لازم ہے۔ اختر الایمان کے یہاں یہ تکنیک بیانیہ شاعری میں دیکھی، وہ بھی ایسی بیانیہ شاعری میں جس میں ڈرامے اور فکشن کے اوصاف ہیں۔ اس وقت تو نہیں لیکن بعد میں اندازہ ہوا کہ ان کا یہ ڈیوائس منٹو کے افسانوں کے مماثل ہے جو اسی طرح پیراڈوکس کی مدد سے انسانی فطرت کے

نہاں گوشوں اور سماج کے تضادات کو اجاگر کرتا ہے۔ ایک دو مثالوں سے وضاحت کرنا شاید بیجا نہ ہو۔ یاد آ رہی ہے اختر الایمان کی مختصر سی نظم 'بنتِ لمحات' جو نہایت رومانی فضا قائم کرتی ہے، محبوبہ کے لہجے کی شیرینی، اس کی مسیحائی تاثیر اور اس کے محسوس وجود کی گرمی کے ذکر کے بعد نظم میں گریز آتا ہے اور شاعر زمینی حقائق کی سفا کی طرف پلٹتا ہے:

حیات نام ہے یادوں کا تلخ اور شیریں
بھلا کسی نے کبھی رنگ و بو کو پکڑا ہے
شفق کو قید میں رکھا، صبا کو بند کیا
ہر ایک لمحہ گریزاں ہے، جیسے دشمن ہے
نہ تم ملوگی نہ میں، ہم بھی دونوں لمحے ہیں
وہ لمحے جا کے جو واپس کبھی نہیں آتے!

یا ایک اور چھوٹی سی نظم 'کفارہ' جس کے آخری مصرعہ نظم کی فضا کو یکسر بدل دیتا ہے اور اس سچویشنل پیراڈوکس پر ہم ایک شدید صدمہ محسوس کرتے ہیں:

اس جہاں میں بارہا آیا ہوں میں
طے نہیں پایا ابھی تک کیا ہوں میں
رینگتے پھرنا زمیں پر، اور کبھی پرواز میں
جلوہ گر ہوتا رہا ہوں مختلف انداز میں
خار و خس میں سبزہ و گل میں کبھی
برگِ نے میں، سرو و سنبل میں کبھی
خاک سے اڑ کر بگولوں میں اڑا پھرتا رہا
مینہ بن کر بادلوں سے خاک پر برسا کیا
وسعتِ صحرا میں سورج کی تپش سہتا رہا
پانیوں میں تیز رو دریاؤں کے بہتا رہا
ہر طرح کے رنگ میں رمتا رہا، آیا گیا

ہر نئی صورت میں میری ذات جاں افزا ہوئی
آدمی کی شکل میں آیا، زمیں رسوا ہوئی

ایسے ہی تاثر سے دوچار کرنے والی نظموں میں 'رویاے صادقہ'، 'بازگشت'، 'کارنامہ'، 'کربلا'، 'عہد وفا'، 'اعتماد'، 'شکوہ'، 'پہلی کرن' وغیرہ یاد آ رہی ہیں۔ نظموں کو ان صفحات میں نہ تو پیش کرنا ممکن ہے، نہ ان کا تجزیہ مقصود ہے۔ ڈرامائی انجام کو نہایت خوش اسلوبی سے پیش کرنے والی چھوٹی سی نظم 'اعتماد' کو نقل کر کے اس پہلو پر اپنی بات ختم کروں گی کہ یہ اختر الایمان کے خاص انداز کی نمائندہ نظموں میں شامل کی جا سکتی ہے:

بولی خود سر ہوا ایک ذرّہ ہے تو
یوں اڑا دوں گی میں، موجِ دریا بڑھی
بولی میرے لیے ایک تنکا ہے تو،
یوں بہا دوں گی میں، آتشِ تند کی
اک لپٹ نے کہا، میں جلا ڈالوں گی
اور زمیں نے کہا، میں نگل جاؤں گی
میں نے چہرے سے اپنے الٹ دی نقاب
اور ہنس کر کہا، میں سلیمان ہوں
ابنِ آدم ہوں میں، یعنی انسان ہوں

اختر الایمان کی شاعری کی زبان بھی ایک شاک کی سی کیفیت سے دوچار کرتی تھی، اور کرتی ہے۔ اسے شاعری کی نہیں بلکہ اینٹی شاعری کی زبان کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ ہر موضوع کی اپنی مخصوص زبان اور لفظیات ہوتی ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کے موضوعات عموماً تہذیبی، اخلاقی اور معاشرتی قدروں کے تضاد اور شکست سے، انسان کی فطری طمع اور مفاد پرستی سے، اور رشتوں کے تضادات سے کشید ہیں ان کے بیان کے لیے تلخ اور کھردرے الفاظ لازم تھے جو شاعری کی اس فضا کو مخدوش کرتے ہیں جس سے ہمارے ذہن مانوس ہیں۔ حالات کے آگے انسان کی بے بسی اور بے چارگی کو بیان کرنے میں، اس کی جبلت اور ذہن کے تاریک گوشوں کو اجاگر کرنے میں، زندگی کی تلخ کامیوں اور ناکامیوں کے بیان میں ترشی پیدا

نہیں ہوگی، طنز یہ اسلوب نہیں برتا جائے گا تو وہ اثر پیدا نہیں ہوگا جس کا تقاضا یہ موضوعات کرتے ہیں۔ اختر الایمان نے جو کٹھن زندگی گزاری، بچپن سے ہی جن مشکلات اور محرومیوں کو دیکھا اور جدوجہد کرنا سیکھا، اور اس سے ان کے مزاج کی تشکیل جس طرح ہوئی اسی نے ان سے ان کے شعری موضوعات طے کرائے اور اپنی زندگی کے بہت ابتدائی دور میں ہی انھوں نے شعوری طور پر یہ فیصلہ کرلیا کہ وہ غزل نہیں کہہ سکتے، انھیں جو کچھ کہنا ہے وہ روایتی نظم میں بھی نہیں کہا جاسکتا، چنانچہ خیال اور زبان دونوں کی سطح پر انھوں نے اظہار کا جو طریقہ اختیار کیا اسے نظمیہ شاعری میں منفرد کہا جا سکتا ہے۔ انھوں نے اپنا کھردرا اسلوب شعوری طور پر گڑھا— جو اُن کی نظموں میں خیال سے لے کر ہیئت تک، انتخابِ الفاظ سے لے کر انتخابِ علامات تک ہر بات میں نمایاں ہے۔ اور اظہار کے اس منفرد انداز نے فوری طور پر اپنی طرف متوجہ کیا۔ ہماری روایتی غزل کی فضا جو اجنبی پن اور تخیلاتی پیکروں سے تعمیر ہوئی ہے، یہاں بالکل غائب ہے۔ یہ نظمیں ہمیں ہماری آشنا حقیقتوں کے دور نہیں ہونے دیتیں، زمینی حقیقتوں کا ادراک کراتی رہتی ہیں— ان زمینی حقیقتوں کا جو انسانی نفسیات اور اس کی زائیدہ سفاکیوں، مفاد پرستی اور استحصال سے معمور ہیں۔ ان کی نظمیں پڑھ کر اندازہ ہوا کہ انسانی برتاؤ کا گہرا مشاہدہ تو بہت سے شاعروں نے کیا ہوگا لیکن نظم میں اس کے گوناگوں پہلوؤں کو نمایاں کرنے میں اختر الایمان کو امتیاز حاصل ہے۔ اب ان نظموں کو پڑھتی ہوں تو منٹو کا یہ بیان ذہن میں ابھرتا ہے کہ ''لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں لیکن میں تختۂ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا، سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختۂ سیاہ کی سیاہی اور بھی زیادہ نمایاں ہوجائے۔'' اختر الایمان کے قلم کو بھی منٹو کے اسی سفید چاک سے تشبیہ دی جاسکتی ہے۔

یوں تو اختر الایمان کی نظموں پر بات کرتے ہوئے ان کے تصورِ کائنات، تصورِ وقت، تصورِ خدا، تصورِ مذہب، تصورِ عشق، تصورِ سماج اور انسانی رشتوں کی ان کی فہم پر بھی بات کی جا سکتی ہے، لیکن موضوع بہت پھیل جائے گا۔ اس پر بات کرنے کے لیے کئی مضامین درکار ہیں، اور فی الحال یہاں میرا مقصد اختر الایمان کی بازیافت کرنا نہیں بلکہ ان تاثرات کا اظہار ہے جنھوں نے فوری طور پر متوجہ کیا تھا۔ اس پر اور بھی بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے لیکن نظموں کو نقل کیے بغیر بات کرنا لاحاصل ہوگا۔ اور ایسا کرنے سے مضمون غیر ضروری طوالت کا شکار ہو

جائے گا۔ اس لیے بس ایک اور بحث طلب لیکن ضمنی نکتے کی طرف آتی ہوں، جو شاعری کو آزادانہ طور پر پڑھنے اور متن کے معنی متعین کرنے سے متعلق ہے۔ مقصد یہ بتانا ہے کہ اختر الایمان کی شاعری کی تفہیم کے لیے میرے سامنے آج رہنما اصول کیا ہے۔

پوسٹ ماڈرنسٹ کہتے ہیں کہ متن اپنے خالق سے آزاد ہوتا ہے۔ یعنی تخلیق کار ایسا وسیلہ ہے جس سے متن خود کو لکھواتا ہے اور اس کے وجود میں آنے کے بعد خالق کی کوئی ضرورت نہیں رہتی اور متن کی حد تک خالق کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ اب آزاد وجود رکھنے والے اس متن سے رشتہ قاری کا بنتا ہے، اور ہر قاری اس کو آزادانہ طور پر پڑھتا اور حسبِ استعداد معنی اخذ کرتا ہے۔ بڑی معقول دلیل لگتی ہے کیونکہ کلاسیکی غزل کے پروردہ ہمارے بوسیدہ ذہنوں میں فوراً میرؔ، مصحفیؔ یا غالبؔ کے کوئی ایسا شعر کوند جاتا ہے جس کی رمزیت اور ایمائیت نے بڑے بڑے شراحوں کو طویل بحثوں میں الجھایا ہے، اور ہم اس بات کے فوراً قائل ہو جاتے ہیں کہ (۱) متن کے ایک سے زیادہ معنی ہوتے ہیں، (۲) ان معنی تک ہماری رسائی حسبِ استعداد ہوتی ہے، یعنی ہمارے درک، مطالعے اور تہذیب کے تصور وغیرہ پر منحصر ہوتی ہے۔ (۳) اور اسی لیے ہم اپنی اپنی استعداد کے مطابق اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔

لیکن مصنف سے متن کی برأت کا یہ اعلان کیا ہم ہر طرح کی شاعری کے لیے کر سکتے ہیں؟ سوانحی ادب کو کس زمرے میں رکھا جائے؟ اختر الایمان کی ذہنی ساخت کو سمجھے بغیر، جو اُن کے سوانح کی عطا ہے اور ان کی شاعری میں اغلب طور پر منعکس ہوتی ہے، ان کی نظموں کو آزادانہ طور پر کس طرح سمجھا جائے؟ ان کے ذہن کو سمجھے بغیر اس علاماتی نظام کی تفہیم کس طرح ہو جو وہ ان نظموں میں قائم کرتے ہیں؟

دراصل اصولی طور پر متن سے برأت کی بات ہم تبھی کر سکتے ہیں جب کسی کی شاعری پابندیِ روایت میں کہی گئی گل وبلبل اور چمن وقفس کی روداد ہو۔ ایسے تصورات جو جدید حسیت، دانشوری، علم اور شعور کی عطا ہیں ان کو ان کے خالق سے علاحدہ کرنا زیادتی ہوگی۔ اقبال ہوں، فیض ہوں یا پھر اختر الایمان — ان کے تصورات اور ان کے اظہارات کو ہم ایک نامیاتی وحدت کے روپ میں نمو پذیر اور ایک مادی وجود کی طرح سانس لیتے ہوئے محسوس کر سکتے ہیں۔ کیا ہم ان شعرا کو روحِ عصر سے اور خود ان کے تشخص علاحدہ

کر سکتے ہیں؟ خود اقبال کی شخصیت، ان کے ذہن، تربیت، ماحول، ان کے عہد کے سیاسی و معاشرتی حالات کے جس ملغوبے سے ہم ان کا فلسفۂ کائنات، فلسفۂ زندگی، فلسفۂ اسلام، فلسفۂ خودی، فلسفۂ مردِ کامل اور فلسفۂ سیاست کشید کرتے اور ان کے ذہن کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، تو کیا اپنی ان کوششوں میں ہم کبھی متن سے مصنف کا رشتہ منقطع کرتے ہیں؟ آخر اقبال، ان کا ذہن، ان کی فکر اور شعری کائنات ہمارے لیے ایک نامیاتی وحدت کیوں بن جاتی ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ انسان اپنے ماحول کا پروردہ ہے اور اس کے ساتھ اس کا اٹوٹ رشتہ ہے، جس کو سائنسی اور منطقی طرز پر محسوس کیا جا سکتا اور قائل ہوا جا سکتا ہے۔ کسی ایک متن کو ہم بے شک ایک آزاد اکائی کی طرح پڑھیں اور اس سے ایسے معنی اخذ کریں جو کسی اور کے معنی سے مختلف ہوں لیکن یہ متن کو دیکھنے کا صرف ایک طریقہ ہے۔ متن سے آگے بھی دنیا ہے، اور اس کو خلق کرنے والے کے ذہن کو پڑھنے اور اس کی دنیا میں داخل ہونے اور اس کے نظامِ فکر کو سمجھنے کے وسیلے بھی ہیں۔ ان کا انکار کر کے مصنف کی موت کا اعلان چاہے کتنا ہی معروضی کیوں نہ لگے، یہ ایک تنگ نظری اور کوتاہیِ فکر کا غماز ہوگا۔

چناں چہ کسی تخلیق کار کو سمجھنے کی مجموعی کوشش اس کی تمام نگارشات کی مدد سے کی جا سکتی ہے— ان کے موضوعات اور ان کے برتاؤ اور ان کے پیغام سے مصنف کے ذہن کو پڑھا جا سکتا ہے۔ یہ کام کچھ لوگوں کو ہو سکتا ہے لایعنی کسرت لگے لیکن تہذیب و تاریخ کے ارتقا میں فرد کے انفرادی اور اجتماعی رول میں یقین رکھنے والے ہم جیسے لوگوں کے نزدیک ان حقائق تک پہنچنا خود تخلیق کو پڑھنے سے کم مسرت خیز نہیں ہوتا۔ چناں چہ اختر الایمان کی شاعری کو پڑھنے اور سمجھنے میں اسی بات کو میں بنیادی نکتہ سمجھتی ہوں، اور، اسی لیے، ان کی خودنوشت 'اس آباد خرابے میں' اور مختلف مجموعوں میں شامل دیباچوں کو وہ رہنما حوالہ سمجھتی ہوں جن کی وجہ سے اختر الایمان کی شعری کائنات کی تفہیم قدرے آسان ہو گئی۔

●❖●

خالد علوی

اختر الایمان کی شاعری پر ایک مونتاج

ہمارے غزل بنیاد سماج میں نظم کو عموماً وہ اہمیت حاصل نہیں رہی جو ہونی چاہیے تھی۔ نظم کو اپنی تخلیقی حیثیت تسلیم کرانے میں بھی دشواریوں سے گزرنا پڑا۔ اقبال کی نظم نے ہماری نظم کی صنفی اہمیت و حیثیت تو مسلّم کردی لیکن ساتھ ہی ایک غیر اعلان شدہ پابندی بھی نظم کی صنف پر نافذ کردی کہ مذہبی یا اصلاحی مضامین کے لیے نظم کی صنف میں خاص گنجائش ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی، ظفر علی خاں، شاکر میرٹھی کی بعض نظمیں نظم طباطبائی، ضامن کنتوری، نذیر انبالوی اور طالب بنارسی وغیرہم کی ترجمہ شدہ نظموں نے اس نظریے کو اور استحکام بخشا کہ اگر باطنی کشمکش اور شدید احساس کا اظہار کرنا ہے تو غزل میں ہی ممکن ہے ہلکے پھلکے خیالات، مذہبی یا اصلاحی نظریات اور صبح و شام بادل بارش کے بارے میں کچھ کہنا ہے تو نظم ہی ٹھیک ہے۔

ایک اہم مسئلہ غزل کی خوبی اختصار اور نظم کی طوالت کا بھی ہے۔ اگرچہ نظم کے لیے بھی طوالت کی شرط نہیں رہی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون ''غزل اور نظم کا امتیاز'' میں صرف ایک لفظ کی بعض انگریزی نظموں کا بھی حوالہ دیا ہے۔ لیکن حقیقت یہی ہے کہ جن خیالات کو بعض شعرا نے غزل کے صرف دو مصرعوں میں بیان کردیا ہے جب ان کا اظہار نظم میں کیا تو طویل راستہ اختیار کیا۔ میں نے اپنے ایک گذشتہ مضمون میں مخمور سعیدی، ندا فاضلی اور بعض دوسرے شعرا کے حوالے مثالوں کے ساتھ پیش کیے تھے۔ اس لیے، عام طور سے یہ

تسلیم کیا جاتا ہے کہ نظم طویل ہوتی ہے یا ہونی چاہیے۔ اگر نظم طویل ہوگی تو رطب و یابس اور حشو وزوائد بھی ضرور ہوں گے۔ اقبال کی بعض نظموں سے بھی اگر کچھ حصے حذف کر دیے جائیں تو تاثر پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

اختر الایمان کے ذکر سے قبل ان اعتراضات کا حوالہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ اختر الایمان کی شاعری کسی نہ کسی شکل میں ان تمام اعتراضات کا جواب ہے۔ ان کی نظموں میں نہ صرف دنیا بھر کے موضوعات شامل ہیں بلکہ تکنیک اور اسلوب کی سطح پر وہ بوقلمونی اور ہمہ رنگی ہے جو اب تک نظم کے شعرا کے یہاں بھی مفقود تھی۔ اختر الایمان کا اہم امتیاز ان کے موضوعات، اسلوب، تکنیک، لب و لہجہ اور آہنگ کی کثرت ہے۔ ان کے کسی بھی مجموعۂ کلام میں تکرار و تواتر کا احساس نہیں ہوتا۔ نظموں کا طول گراں نہیں گزرتا۔

ن.م. راشد اور اختر الایمان کے شاعرانہ مرتبے کا تعین اور ان کے تخلیقی امتیازات کا ادراک صرف ان کی نظموں کے بوتے پر کیا گیا ہے۔ یہ اہمیت اردو میں کسی اور شاعر کو حاصل نہیں رہی۔ اقبال اور نظیر کی غزل بھی ان کی نظموں سے کسی طور کم عیار نہیں ہے۔ ن.م. راشد کے مجموعہ کلام ''لا =انسان'' کی اولین اشاعت میں کچھ غزلیں بھی شامل تھیں جو بعد میں شائع ہونے والی اشاعتوں میں شامل نہیں کی گئیں ایک مطلع حافظے میں موجود ہے:

ترے بغیر خدائی میں یوں تو کیا نہ ملا
مگر جو تو نہ ملا زیست کا مزہ نہ ملا

ن م راشد کی فارسی زدہ شاعری، ہیئت کے اعتبار سے مختلف، اسلوب کے اعتبار سے جدید اور منفرد ہوتے ہوئے بھی قاری کے لیے اتنی اجنبی اور نامانوس نہیں تھی۔ لیکن اختر الایمان کی شاعری اس لیے ایک غیر مانوس انداز رکھتی ہے کہ لہجہ کے اعتبار سے کھردری اور مضمون کے لحاظ سے فلسفیانہ جستجو ان کا طرۂ امتیاز تھا۔ ان کی ابتدائی نظموں میں بھی سفید و سیاہ کی کشمکش خیر و شر کی رزم آرائی، خواب وحقیقت کا بُعد کافی واضح ہے۔ وقت کی ستم کاری اور موت کی ناگزیری ایسے موضوعات ہیں جو ان کی شاعری میں از اول تا آخر بہت واضح اور حاوی ہیں۔ ایک اور موضوع جس کو اختر الایمان نے بطور خاص اپنا موضوعِ سخن بنایا ہے وہ قدیم اور صحت مند اقدار کی معدومیت ہے۔ یہ مثبت قدریں مذہبی بھی ہوسکتی ہیں اور اخلاقی بھی۔ شاعر نہ صرف ان قدروں کی پامالی پر گریہ کناں ہے بلکہ ان قدروں کی علامتوں کے زوال پر بھی

مرثیہ خواں ہے۔اختر الایمان کی نظموں میں علامتی نظمیں ان کو اکثر شعرا سے ممتاز کرتی ہیں۔ یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ ان کی طنزیہ نظمیں اس معیار تک نہیں پہنچ پائیں جو اختر الایمان نے ہی اپنی نظموں کے ذریعے قائم کیا ہے۔ یہ امر بھی قابل قدر ہے کہ اقبال کے بعد اختر الایمان واحد شاعر ہیں جن کی شاعری میں ڈرامائی کیفیت اور مکالمہ سازی نظر آتی ہے ایسی نظمیں جن میں مکالمہ سازی کی گئی ہے یا ڈرامائی کیفیت خلق کی گئی ہے عموماً کامیاب ہیں۔

اختر الایمان کی بہت سی نظموں میں وہی موضوعات ملتے ہیں جو ترقی پسندوں کے پسندیدہ موضوعات رہے ہیں۔ بنیادی فرق یہ ضرور ہے کہ وہ نعرے بازی اور وقتی ہنگامہ آرائی سے گریز کرتے ہوئے بڑے سلیقہ سے ان موضوعات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ 'اندوختہ'، 'جنگ'، 'سوالیہ نشان'، 'خیمہ نگار سے'، 'آزادی کے بعد'، 'غلام روحوں کا کارواں'، 'پیمبر گل'، 'عہد وفا'، 'تبدیلی'، 'نئی صبح'، 'خاک وخون'، 'تاریک سیارہ'، 'ایک کہانی'، 'سب رنگ'، 'پندرہ اگست' میں سیاسی اور سماجی حقیقتوں کی صورت گری تو ضرور کی گئی ہے لیکن وہ اکہری اور وقتی نظموں سے کہیں زیادہ بلند ہیں۔ ''پندرہ اگست'' یا آزادی وطن کے موضوع پر فیض، جذبی، سردار جعفری، جاں نثار اختر اور مخدوم کی بھی نظمیں بہت مشہور ہیں۔ جگر کی کچھ غزلوں کا ذکر بھی بہت بار کیا جا چکا ہے۔ اختر الایمان کی نظم ''پندرہ اگست'' بھی اسی طرح شروع ہوتی ہے:

وہی کسمپرسی، وہی بے حسی آج بھی ہر طرف کیوں ہے طاری
مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ میری محنت کا حاصل نہیں ہے
ابھی تو وہی رنگ محفل، وہی جبر ہے، ہر طرف زخم خوردہ ہے انساں

وہی مانوس انداز، جس میں غلامانہ زندگی کے لیل ونہار کی تکرار کا اعادہ کیا گیا لیکن نظم کا اختتام مایوسی پر نہیں ہوتا:

شہیدوں کا خوں اس حسینہ کے چہرے کا غازہ نہیں ہے
جسے تم اٹھائے لیے جا رہے ہو وہ شب کا جنازہ نہیں ہے

''ایک لڑکا''، میں بھی بعض مقامات ترقی پسندوں کی بوطیقا پر کھرے اترتے ہیں:

معیشت دوسروں کے ہاتھ میں ہے میرے قبضے میں
جز اک ذہن رسا، کچھ بھی نہیں، پھر بھی مگر مجھ کو

خروش عمر کے اتمام تک اک بار اٹھانا ہے

یا یہ مصرعے:

ظفر مندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر
کبھی اپنا ہی نغمہ ان کا کہہ کر مسکرانا ہے (ایک لڑکا)

یہاں یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ محض موضوع کی بدولت کسی نظم کی قدرو قیمت متعیّن نہیں کی جاسکتی۔ بلکہ اس کی تخلیقی حسیت، فکری ابعاد اور مشاہدات نظم کا مقام طے کرتے ہیں۔

ادھر سے نہ جاؤ
ادھر شاہ نادر نہیں آج کوئی بھی لیکن
وہی قتل عام آج بھی ہو رہا ہے۔۔۔ (فرار)

درج بالا تمام نظمیں کامیاب اور بڑی تخلیقات ہیں۔ ظاہر ہے کہ محض موضوعات کسی نظم کا قدرومنزلت طے نہیں کر سکتے بلکہ اس کی تخلیقی حسیت، فکری ابعاد اور مشاہدات نظم کا مقام طے کرتے ہیں۔ اختر الایمان کی شاعری میراجی کی طرح جنس زدہ تو کسی طرح نہیں ہے لیکن یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ جنسیات سے متعلق اختر الایمان کا رویہ کسی حد تک غیر روایتی ہے۔ کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ جنس کے متعلق وہ جو کچھ سوچتے ہیں اس کا بے محابہ اظہار نہیں کرتے بلکہ محض اشاروں پر اکتفا کرتے ہیں۔ ''اس آبادخرابے میں'' بھی تمام جنسی تعلقات کو حجابانہ بیان کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے اگر کسی فطری جذبے کو شعوری طور پر دبانے کی کوشش کی جائے تو یہی نتیجہ برآمد ہوگا:

ہمارے شکم گر ہمارے سروں پہ ہوتے
اور چہروں پہ اعضائے جنسی
تو ہم اچھے انسان بنتے (میرا دوست۔ابوالہول)

کبھی کوئی نشہ نہیں تم نے چکھا
یہ اغلام وامرد پرستی سے رشتہ رہا ہے
کوئی تجربہ بھی نہیں زندگی کا (راہ فرار)

خوش قامت بانکے چھیلا، سب ایک مجسّم شہوت بنتے جاتے ہیں
اور حسینوں کے اندام بھی فضلے کے ڈبوں کی صورت کھلے ہوئے ہیں

اختر الایمان نے جوش کی طرح غزل کی ہجو تو نہیں لکھی لیکن اپنے دیباچوں اور کئی مصاحبوں میں غزل کو طنز کا نشانہ بنایا۔ جوش نے حالاں کہ کچھ غزلیں بھی کہی ہیں ان کی اکثر مقبول نظمیں نہ صرف غزل کی ہیئت میں ہیں بلکہ ردیف قافیہ کے التزام کو مدنظر رکھتے ہوئے زیادہ سے زیادہ مسلسل غزل قرار دیا جاسکتا ہے۔ دراصل غزل کی تہذیب ہماری شاعری پر اس طرح حاوی ہے کہ اس سے صرف نظر کرنا غیر ممکن سا ہوجاتا ہے۔ ندا فاضلی نے اپنی خودنوشت ''دیواروں کے باہر'' میں لکھا ہے کہ اختر الایمان اردو کی ساڑھے سات سوسالہ تاریخ میں صرف غالب سے عقیدت رکھتے ہیں عقیدت میں بھی ان کا رویّہ مُریدانہ نہیں ناقدانہ ہے۔ غالب کی عظمت میں جو تھوڑی بہت کمی انہیں محسوس ہوتی ہے اس کی قصوروار بھی غزل ہے۔

اختر الایمان کی زیادہ نظمیں غزل کی ہیئت میں تو نہیں ہیں لیکن یہ بات پوری ذمہ داری سے کہہ سکتا ہوں کہ وہ غزل کے آسیب سے تاعمر چھٹکارا نہ حاصل کرسکے۔ پاکستان سے وقار رضوی نے تاریخ جدید غزل شائع کی تو اختر الایمان کا تذکرہ بطور غزل کے شاعر کیا اور صرف ایک شعر حوالے میں دیا:

اب تو سوچا ہے کہ پتھر کے صنم پوجیں گے
تاکہ گھبرائیں تو ٹکرا بھی سکیں مر بھی سکیں

سلیمان اطہر جاوید نے بھی اختر الایمان کی نظموں میں تغزل کی بازیافت کی کوشش کی تھی حالاں کہ تغزل کی اصطلاح خود متنازعہ فیہ ہے لیکن اختر الایمان کی نظموں میں غزل کی تہذیب تو بآسانی تلاش کی جاسکتی ہے۔ بلکہ اختر الایمان کی اکثر کامیاب نظمیں وہی ہیں جن میں ہماری روایتی شاعری کی فضا قائم کی گئی ہے۔ اختر الایمان کا خیال تھا کہ غالبؔ کے بعد غزل میں بڑی شاعری کے امکانات ختم ہوگئے ہیں لیکن غزل کی روایت اور ہماری قدیم شاعری کی رمزیہ سحر کاری کی قوت سے انکار ممکن نہیں ہے اور یہی جادو اختر الایمان کی بعض نظموں کی قوت بن گیا ہے۔

اختر الایمان کا خیال تھا کہ کھردری، شبہات سے پر، انتشار آمیز شاعری اس خلوص اور جذبۂ محبت کے تحت میں وجود آئی تھی جو انہیں انسان سے تھی۔ اختر الایمان کا خیال تھا کہ ان کی شاعری مشین میں ڈھلی ہوئی نہیں ہے۔ جو شاعری مشین میں ڈھلی نہ ہو تو کیا کرختگی اور بے لطفی و بے کیفی اس کا جزو لاینفک ہوتے ہیں؟ غزل پر اختر الایمان کے بیانات سرآنکھوں

پر لیکن ان کا ہی قول ہے کہ نظم کا کینوس اتنا وسیع ہے کہ فن کار نظم پر جو رنگ بھی ڈھنگ سے استعمال کرے گا اچھا لگے گا۔ اگر یہ حقیقت ہے تو کیا کوئی نظمیہ موضوع ایسا بھی ہے جو گراں بار زبان میں ہی موثر طریقے سے نظم ہو سکے؟ میرا خیال ہے اب ایسا نہیں ہے۔ اختر الایمان کی ہی دوسری نظمیں اس کا جواب ہیں جن میں انہوں نے تقریباً ہر اخلاقی، سیاسی، سماجی، معاشی، نفسیاتی اور روحانی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

اختر الایمان شعوری طور پر کرخت اور کھردری زبان کے ساتھ معنوی تہہ داری پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اختر الایمان نے ’آب جو‘، ’بنت لمحات‘ اور ’سروساماں‘ کے دیباچوں میں اردو قاری کو غزل کی زلفوں کا اسیر بتایا۔ اس کے منہ میں غزل کی چسنی لگی ہوئی ہے خدا جانے کب وہ نظم کے کھردرے نامانوس اور علامتی لہجے پر مرمٹے گا۔ ابھی تو اسے غزل کے آسیب سے چھٹکارا دلانا ہے۔ یہ باور کرانا ہے کہ ساری بڑی اور معنی خیز شاعری نظم کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ غزل اپنے اندر بڑپّن کے تمام امکانات دریا میں ڈال چکی ہے۔

نہ جانے کیوں اختر الایمان کو یہ غلط فہمی تھی کہ ان کی شاعری کی تفہیم نہیں ہوئی۔ اردو کا قاری دماغ پر زور نہیں ڈالنا چاہتا اور کھردری زبان کی شاعری سے حظ نہیں اٹھاتا۔ یہ بات کسی حد تک صحیح ہے کہ اردو کا قاری زبان اور شاعری کے سلسلے میں بعض تحفظات کا شکار ہے۔ دوسری وجہ یہ بھی ہے کہ خشک اور کھردرے لہجے میں بڑی شاعری کا نمونہ ہمارے روبرو آیا بھی نہیں ہے۔ ن م راشد اور میراجی کی شاعری نامانوس ہوتے ہوئے بھی مانوس ہے۔ راشد کی شاعری فارسی زدگی کی وجہ سے میراجی کے موضوعات کی وجہ سے نئی ضرور ہے۔ مجید امجد، جن کی غزل کھردرے اور نامانوس لہجوں کا مرقع ہے جب نظم کے میدان میں قدم رکھا تو کھردری زبان کا کوئی بڑا تجربہ پیش نہ کر سکے۔

اختر الایمان کی قابل ذکر نظمیں وہی ہیں جو مانوس شعری زبان میں ہیں۔ ان کے یہاں حشرات الارض، گرگ، اصطبل، خرپالنگ، بدرقہ، تذویر، دشمن سحر خفّاش، فعل قبیح، بجلی کا کھمبا، ملاّم، چرس ڈھور، پیشاب، پیک جیسے الفاظ ضرور مل جاتے ہیں لیکن ان کی نظموں کا آہنگ غزلیہ ہی رہتا ہے۔

اختر الایمان نے لکھا ہے کہ غزل کسی موضوع پر کھل کر کچھ نہیں کہہ سکتی صرف اس کی طرف اشارے کر سکتی ہے اس چیز کو ذہن میں رکھ کر میں نے اکثر یہ کوشش کی ہے کہ نظموں

میں رسمی رومانیت نہ آئے بلکہ بعض جگہوں پر نظموں میں روکھا پن اور کھرّا پن آ گیا ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ شعوری کوشش کے باوجود ان کی نظم غزل کی دسترس سے آزاد نہ ہوسکی۔اس سلسلے میں ان کی بڑی نظموں۔ ایک لڑکا، بنت لمحات، اور یادیں وغیرہ کا نام لیے جاسکتے ہیں:

تمھارے لہجے میں جو گرمی وحلاوت ہے — اسے بھلا سا کوئی نام دو وفا کی جگہ
غنیمِ نور کا حملہ کہو اندھیروں پر — دیارِ درد میں آمد کہو مسیحا کی!
رواں دواں ہوئے خوشبو کے قافلے ہر سوٗ — خلائے صبح میں گونجی سحر کی شہنائی
یہ اک کہرہ سا یہ دھند سی جو چھائی ہے — اس التہاب میں اس سرمگیں اجالے میں
سوا تمھارے مجھے کچھ نظر نہیں آتا

صرف متذکرہ نظموں پر ہی موقوف نہیں بہت سی کھردری لہجے والی نظموں میں ایسا لہجہ اور زبان نظر آتی ہے جسے میں تغزل تو نہیں کہہ سکتا لیکن وہ لہجہ غزل کے بہت قریب ''پیمبر گل'' ریت کے محل مناجات، عروس البلاد کے بہت مفرد اشعار غزل کے اشعار معلوم ہوتے ہیں:

آشفتہ خاطری مری مٹی میں ہے ملی
تم یوں ہی مجھ کو دیکھ کے آزردہ ہوگئے — (مناجات)
مزہ نہ دیں گے ابھی ان کو احتیاط سے چھیڑ
خزاں نصیب ابھی تک ہیں کچھ بہار کے گیت — (پیمبر گل)

اشعار کے عنوان سے درج چار شعر تو خالص غزل کے شعر ہیں:

ابھی گلال ہوں عارض، عرق عرق ہو جبیں
ذرا جو کہہ دوں نہیں بڑھ کے تم سے کوئی حسیں
بُتان خلد تصوّر کا ذکر کرتا ہوں
تمھارے قامت و رُخسار ولب کی بات نہیں

ان اشعار کے علاوہ سلیمان اطہر جاوید نے بہت سے مصرعوں کا انتخاب کیا ہے ؎

تمام شعلہ وگل برق وجلوہ، رامش و رنگ — (کربلا)
منظر راہ گزر، حسن شفق، نقشِ بہار — (خاک وخوں)
بہ شگوفے، بہ گل و لالہ بہ نسرین جمن — // //

یہ مثالیں اختر الایمان کی شاعری کی خامی نہیں ہیں بلکہ غزل اور تہذیب غزل کی بالا دستی کا ثبوت ہیں لیکن جب اختر الایمان شعوری طور پر روایتی شعری تہذیب کو تجتے ہیں تو بڑی مضحکہ خیز صورتِ حال پیدا ہوتی ہے:

تقویت ذہن نے دی، خون نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ امّاں نے تھوکی ہوگی

(کل کی بات)

وفا کا نام ستم ہوتا غم کا راحت جاں
تمھاری ناک ذرا چھوٹی یا بڑی ہوتی

(ایک بات)

میں اپنے کمرے میں بیٹھا سوچا کرتا ہوں
کتّوں کی دم ٹیڑھی کیوں ہوتی ہے

برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ
کتّے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے

(کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام)

ہم کو زندہ رہنا ہے
جب تک موت نہیں آتی، زہر پیے جانا ہے
آؤ چلو، کتوں کا دربار سجائیں
کووں کی بارات نکالیں (آثار قدیمہ)

سمجھ میں آیا نہیں کوئی راستہ بھی جب
تو جھنجھلا کے سمندر میں کردیا پیشاب

(کارنامہ)

کچھ قلم لے کے گھاس کھودتے ہیں
اور کچھ گھاس کو قلم کے لیے
شکل دیتے ہیں ایسے سادھن کی (صریر خامہ)

کچھ ایسے ہیں جو زندگی کو مہ سال سے ناپتے ہیں
گوشت سے ساگ سے دال سے ناپتے ہیں

(اپاہج گاڑی کا آدمی)

بلند مسند کے گھر پیادہ
ولی کے گھر میں حرامزادہ

(خمیر)

مجھے علم ہے کہ اس طرح کھردری نظموں کی پسند و تائید کرنے والے بہت لوگ ہیں ان کی ارضیت اور کھرّ ے پن کو ہی ان کی شناخت قرار دیا گیا ہے۔ اس کے باوجود میرا خیال ہے کہ اختر الایمان کی شناخت ان نظموں سے نہیں ہے جن میں انہوں نے شعوری طور پر ہماری شعری لفظیات سے اجتناب برتا ہے بلکہ وہی نظمیں اختر الایمان کو حیات جاوید بخشیں گی جو ہماری شعری مزاج سے ہم آہنگ ہیں۔

اسلوب کے اعتبار سے بھی اختر الایمان کے تمام شعری سرمائے میں کئی اسلوب کارفرما نظر آتے ہیں۔ ان کی ذاتی یا سوانحی نظموں اور طنزیہ نظموں کے اسلوب پر بہت گفتگو کی گئی ہے۔ طنزیہ نظمیں اکثر اکہری اور براہ راست ہیں اس لیے کسی گہرے تاثر سے عاری ہیں۔ جہاں ان کی علامتی نظمیں اردو کی کامیاب ترین نظموں میں شامل کی جاتی ہیں وہیں طنز کی راست کاری نے نظموں کو بلندی تک نہیں پہنچنے دیا۔ بلکہ بعض نظمیں تو لطیفہ محض ہو کر رہ گئی ہیں۔ 'تادیب'، 'قبر'، 'تسکین' اور 'گرم ہوا' اسی طرح کی اکہری نظموں کی مثالیں ہیں۔ مختلف اسالیب سے کلام میں رنگارنگی کی کیفیت تو ضرور پیدا ہوئی لیکن اگر منصفی سے کہا جائے تو تمام اسلوب یکساں طور پر کامیاب نہیں ہیں۔ طنزیہ اسلوب کی نظموں میں ''تسکین''، ''کل کی بات''، ''گریز''، ''متاعِ رائیگاں''، ''قبر'' ''بچوں کو کھیلنے دو''، ''عروس البلاد''، ''شیشے کا آدمی''، ''گونگی عورت''، ''میرا دوست ابوالہول'' کافی نمایاں ہیں۔ ان نظموں کو مکمل طنزیہ نظموں کے زمرے میں نہیں رکھا جاسکتا۔ صرف چند مصرعے یا چند بند ہی طنزیہ اسلوب کے مظہر ہیں:

کسی کو پکڑو، سرِ راہ مار دو چاہے
کسی عفیفہ کی عزّت اتار دو چاہے

وسیع شہر میں اک چیخ کیا سنائی دے
عظیم شہر بڑے کاموں کے لیے ہیں میاں

(عروس البلاد)

پر وہ استاد شعلہ بیاں مر گیا
جس نے دیوار مکتب پہ لکھوایا تھا
عام انسان بھیڑوں کا گلہ ہے
اور وہ طفل مکتب ابھی زندہ ہے
جو ٹھٹھرتے ہوئے کتے کے پلّے کو
پیرہن میں چھپا لایا تھا راہ سے

(بچوں کو کھیلنے دو)

ہماری زبان دل کی ساتھی نہیں ہے
ہمارے لیے صرف روٹی کی جدوجہد
عورتوں کے برہنہ بدن سے آگے
کہیں کچھ نہیں ہے۔۔۔۔ (میرا دوست ابوالہول)

ہم کو زندہ رہنا ہے جب تک موت نہیں آتی اک زہر پیے جانا ہے
آؤ چلو کتوں کا دربار سجائیں اور کووں کی بارات نکالیں

پروفیسر شمیم حنفی نے اختر الایماں کی ایک اور خوبی کی طرف توجہ دلائی ہے۔ان کا خیال ہے کہ اختر الایمان نے تخلیقی اور شخصی زندگی کا فاصلہ مٹا دیا ہے۔ اختر الایمان کی خودنوشت ''اس آباد خرابے میں'' جتنے کردار اور واقعات نظر آتے ہیں ان میں سے اکثر سے ہمارا سامنا ان کی شاعری میں پہلے ہی ہو چکا ہے۔مسجدیں، مدرسے، معاشقے، مشاعرے، دوست، دشمن، گاؤں اور شہر ہو بہو ان کی شاعری میں موجود ہیں۔''ڈاسنہ اسٹیشن کے مسافر'' میں قیصر نظر آتی ہے۔خودنوشت میں اس کا ذکرِ خیر اور اس کے ٹرین کا سفر موجود ہے۔

''مگر قیصر آتی رہی۔آہستہ آہستہ پسندیدگی قربت میں بدل گئی۔۔۔''

''اگلے روز شام کی گاڑی سے میں قیصر کے ساتھ روانہ ہو گیا۔ایک رات کا سفر تھا۔۔قیصر کا مکان کوٹھی نما تھا۔سسرال کے لوگ متمول معلوم ہوتے

تھے‘‘(اس آباد خرابے میں صفحہ ۵۹)

خودنوشت سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اختر الایمان، قیصر کو لے کر ڈاسنہ گئے تھے۔ یہ اطلاع ان کی نظم سے ملتی ہے اور کوٹھی نما سسرال کا نام ’’آسمان محل‘‘ بھی معلوم ہوتا ہے۔ اختر الایمان کی کئی نظموں میں بڑی عمر کی محبوبہ کا دست شفقت نظر آتا ہے۔خودنوشت سے ہی معلوم ہوتا ہے کہ قیصر اور حبیبہ ان سے عمر میں بڑی تھیں۔ پڑوس کی سانولی لڑکی، شفقی، عارف، ایک لڑکا۔خودنوشت کی طرح نظموں میں موجود ہیں۔’’اس آباد خرابے میں‘‘ میں اختر الایمان نے لکھا ہے کہ ان کے بچپن میں ایک سانپ ان کی والدہ کے سینے پر چڑھ گیا تھا اور ان کے ذہن میں سانپ کا خوف بیٹھ گیا۔اس خوف کو دور کرنے کی غرض سے وہ ایک بار کافی اونچی گھاس میں ننگے پیر کود پڑے تھے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ وہ پوری طرح اس خوف سے چھٹکارا نہیں پا سکے تھے، کئی نظموں میں بھی سانپ کا ہیبت آمیز تذکرہ ہے۔ جو ننگے پیر گھنی گھاس میں اترنے جیسی ہی کوشش معلوم ہوتا ہے۔خودنوشت میں کلچر اور ثقافت کی دیوار کے مسمار ہونے پر کئی جگہ افسوس ظاہر کیا گیا ہے جو اختر الایمان کی شاعری کا بھی اہم موضوع ہے۔ دلّی کی مرتی ہوئی تہذیب اور جھوٹ کا تذکرہ خودنوشت میں ہے شاعری میں بھی عروس البلاد کے نام سے موجود ہے۔موت اور وقت اختر الایمان کے اہم موضوعات ہیں ’’اس آباد خرابے میں‘‘ وقت کی ناگزیری کے ساتھ سو سے زیادہ متعلق اور غیر متعلق لوگوں کی موت کی اطلاع ملتی ہے۔

اختر الایمان کی ذاتی اور تخلیقی زندگی کا فلم بھی ایک اہم پہلو ہے۔کسی بے مثال شاعر پر گفتگو کرتے ہوئے اس کی فلمی زندگی کا حوالہ بدذوقی ہی سمجھی جائے گی لیکن اگر بنظر غائر مطالعہ کیا جائے تو فلم نے اختر الایمان کی نظمیہ شاعری پر بے پناہ اثر ڈالا ہے۔اختر الایمان نے جب فلمی نگری میں قدم رکھا تو جوش ملیح آبادی، آرزو لکھنوی، ساغر نظامی، کرشن چندر فلموں سے وابستہ ہو چکے تھے۔اختر الایمان نے ابتدا میں فلمستان کی فلم ’’ایکٹرس‘‘ لکھی اس کے بعد ’’انارکلی‘‘ اور ’’ناستک‘‘ لکھیں۔ایس مکھرجی نے فلمستان سے قطع تعلق کر کے فلمالیہ کی داغ بیل ڈالی تو اس کے لیے ’’ایک مسافر ایک حسینہ‘‘ جزوی طور پر لکھی۔ راج کھوسلہ کی فلم ’’میرا سایہ‘‘ سے اختر الایمان کو بے پناہ شہرت ملی۔کمال امروہوی کی فلم ’’پاکیزہ‘‘ بھی اختر الایمان نے مدھوسدن کے اشتراک سے لکھی تھی۔ بی آر چوپڑہ کی فلم ’’قانون‘‘ کی کہانی اور

مکالمے لکھے۔ ''قانون'' کی کہانی کا مرکزی خیال بی آر چوپڑہ کا تھا لیکن منظر نگاری اور مکالمے اختر الایمان نے لکھے۔ اس فلم میں کوئی نغمہ نہیں تھا۔ ''قانون'' کے بعد بی آر چوپڑہ، ہی کی فلم ''وقت'' کے مکالمے اختر الایمان نے لکھے جو آج بھی ہر دوسری تیسری فلم میں سنائی دے جاتے ہیں۔ ''جن کے گھر شیشے کے ہوں وہ دوسروں کے گھروں پر پتھر نہیں مارتے''۔ ''یہ چاقو ہے بچوں کے کھیلنے کی چیز نہیں لگ جائے تو خون نکل آتا ہے'' وغیرہ۔ ''وقت'' کے بعد تو اختر الایمان کی شہرت کو پر لگ گئے اور انھوں نے فیروز خاں کی ''اپرادھ'' سنجے خاں کی ''چاندی سونا''۔ مدراس کے پروڈیوسر بھیم جی کے لیے دلیپ کمار اور وحیدہ رحمٰن کی ''آدمی'' پریم جی کی ''میرا سایہ'' او پی رلہن کے لیے ''پھول اور پتھر'' اور ''مجرم''، غفار بھائی کے لیے ''پتھر کے صنم'' کے مکالمے اور اسکرپٹ لکھے۔ بی آر چوپڑہ کے لیے ''گمراہ''، ''اتفاق''، ''آدمی اور انسان'' ضمیر اور ہمراز بھی اختر الایمان نے ہی لکھیں جو بے پناہ کامیاب رہیں۔ ''وقت'' اور ''دھرم پتر'' پر ان کو فلم فیئر ایوارڈ بھی حاصل ہوا۔

''شالیمار پکچرس'' کی فلم ''غلامی'' کے دو نغمے بھی اختر الایمان نے لکھے تھے۔ اس فلم میں ''انگارے'' والی رشید جہاں کی بڑی بہن خورشید نے رینوکا دیوی کے نام سے ہیروئن کا کردار کیا تھا۔ اختر الایمان نے اس فلم میں ایک یونین لیڈر کا کردار نبھایا تھا ''غلامی'' کے علاوہ چوپڑہ کی فلم ''وقت'' میں بھی اختر الایمان نے ایک ٹیچر کا کردار ادا کیا تھا۔ اس کردار کے تحت انہوں نے ششی کپور اور شرمیلا ٹیگور کی کلاس کو اپنی ایک نظم ''بنتِ لحات'' پڑھائی تھی۔

جو شاعر اس چکا چوند کرنے والی زندگی میں اس درجہ شامل ہوا اس کی تخلیقات پر اس دنیا کی تصنّع، کھوکھلے پن اور تکنیک کا اثر انداز ہونا لازمی امر ہے۔ کچھ نظموں میں تو براہ راست فلیش بیک، کلوز اپ، مونتاج، کولاز، جیسی تکنیکیں واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر'، 'مونتاج'، 'سب رنگ'، اور 'ایک لڑکا'، 'صبح جب آنکھ کھلی تو...' فلمی تکنیکوں کے تحت لکھی گئی نظمیں ہیں۔ ممکن ہے کچھ لوگوں کو 'ایک لڑکا' تو اس ضمن میں تسلیم کرنے میں مشکل ہے لیکن یہ بالکل وہی انداز ہے جیسے اختر الایمان نے فلم 'آدمی' میں دلیپ کمار کے لیے لکھا تھا۔ اس فلم کا مرکزی کردار اپنے گناہ کے بوجھ سے بوجھل ہے اسی وقت اس کی شخصیت سے ایک دوسری شخصیت برآمد ہوتی ہے جو ہو بہو اس کی ہم شکل ہے لیکن بہت شگفتہ اور بغیر کسی احساسِ گناہ کے۔

سب رنگ اور ''ایک کہانی'' تو با قاعدہ فلمی انداز کے منظر نامے معلوم ہوتے ہیں جن کو اوپیرا منظوم ڈرامے کی شکل دی گئی ہے۔ یعنی کہانی کردار، مکالمے، ماحول سازی پر مبنی مکمل فلم کی طرح ۔ ''ایک کہانی'' کا محل وقوع تاریک سیارے کا ایک خیالی ملک ہے اس نظم میں مستقبل بھی انسانوں سے ہم کلام ہوتا ہے۔ یہی موڑ ہے جہاں یہ نظم فلم سے بلند ہوکر ایک ادبی شہ پارہ بن جاتی ہے۔ ''سب رنگ'' اگرچہ ایک تمثیل ہے لیکن اس میں ایک معدوم جنگل کی کہانی ہے جس کے جانوروں کو ایک تندخو آدم کی ہمیشہ ضرورت رہی ہے اور آدم کی بدبختی یہ ہے کہ جب اس نے اپنی خو ترک کی تو وہ جانور سے بھی بدتر ہو گیا ہے۔ Dystopla ایک فلمی تکنیک ہے جس میں کسی خالی، غیر انسانی مقام کو بطور جائے عمل صورت گری کی جاتی ہے۔ ''ایک کہانی'' اور سب رنگ'' کا جائے عمل اسی Dystopia تکنیک میں خلق کیا گیا ہے۔ ان دونوں نظموں کے کردار اپنے حصار کو نظر انداز کر کے سامع یا عوام کو مخاطب کرتے ہیں یہ بھی فلمی تکنیک ہے اسے Aside کہا جاتا ہے۔ ''ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر'' میں یکے بعد دیگرے مختلف منظر سامنے آتے ہیں اس تکنیک کو Jump-cut کہا جاتا ہے۔ اسی نظم میں اختر الایمان نے فلیش بیک کی تکنیک کا بھی استعمال کیا۔ ہے۔ ''مونتاج'' ایک فرانسیسی لفظ ہے فلمی تکنیک میں اس کا استعمال بہت عام ہے۔ بہت سی تصویروں کو مربوط کر کے ایک نئ تصویروں کو مربوط کر کے ایک نیا منظر خلق کر کے مفہوم واضح کرنا اس تکنیک کا مقصد ہے کسی قصیدے کی نشیب کی طرح بہار یہ ہے۔ پھول شگفتہ ہیں تتلیاں رقص کناں ہیں۔ دوسری تصویر میں گھریلو خواتین کام دھندوں میں مصروف ہیں منظر کسی حد تک دیہی ہے۔ گفتگو بھی نسائی جملے بازی سے آگے نہیں بڑھتی۔ تیسرا منظر پھر موسم سے متعلق ہے جامنیں پک چکی ہیں آموں پہ بہار آئی ہے۔ کمسن لڑکیاں ساونیں گا رہی ہیں۔ پھر حبیبہ کی شادی کا منظر بیان کیا جاتا ہے۔ اور فلیش بیک میں بارات، بینڈ باجا، بکھیر کی تفصیل بیان کردی جاتی ہے۔ پھر ایک اور تصویر میں شاعر ماضی کی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جب وہ ندی کے کنارے برگد کے گھنے پیڑ کے سائے میں حبیبہ سے ملتا تھا اگر حبیبہ نہیں آتی تھی تو ندی میں اپنی آنکھیں دھوکر برگد کے سائے میں سو جاتا تھا۔ اگلی تصویر میں بچے ایک گلی میں گیند سے کھیل رہے ہیں جس میں شاعر کی سابق محبوبہ کا بچہ بھی ہے۔ آخری تصویر میں پھر وہی اولین تصویر کا عکس ہے۔ اس نظم میں رمضانی قصائی کو اختر الایمان نے وقت کی علامت بتایا ہے جو اپنی سفا کی کے باوجود

وقت کا علامیہ نہیں بن پاتا۔ اس مکمل نظم کو علامتی نظم بھی قرار نہیں دیا جاسکتا لیکن تکنیکی اعتبار سے یہ اختر الایمان کی کامیاب ترین نظم ہے۔ نہ جانے کیوں زاہدہ زیدی نے اس نظم کو گہری بصیرت سے عاری قرار دیا ہے۔ یہ نظم اپنے بطون میں کوئی بہت گہری معنویت نہیں رکھتی لیکن اس کی کامیابی میں کوئی شبہ نہیں ہے۔

''بنتِ لمحات'' کی اکثر نظموں میں فلمی تکنیک بروئے کار لائی گئی ہے۔ کہیں یہ تکنیک بہت واضح اور موثر ہے کہیں مبہم اور برائے نام۔ مثلاً ''کل کی بات'' کا کلائمکس Catharsis سے قریب تر ہے۔ اگرچہ یہ اصطلاح ادبی تنقید میں بھی مروّج ہے لیکن فلم میں یہ تکنیک جذباتی تناؤ کی تطہیر کے لیے مستعمل ہے جو عموماً فلم کے اختتام میں استعمال کی جاتی ہے ''کل کی بات'' میں یہ کیتھارسس بہت موثر ہے۔ اختر الایمان کی اسی عہد کی نظموں میں ایک کمیاب تکنیک Arrel بھی استعمال کی گئی جس میں کلائمکس ہمیشہ غیر متوقع ہوتا ہے۔ فلموں کی خصوصاً غیر ملکی فلموں کی ایک تکنیک گوتھک (Gothic) پانچویں اور چھٹی دہائی میں بہت مقبول رہی ہے۔ اس تکنیک میں عموماً انجیل مقدس کے حوالوں کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اختر الایمان کی نظم ''احتساب'' کو اس ضمن میں رکھا جاسکتا ہے۔ ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر میں Jump Cut تکنیک بخوبی استعمال کی گئی ہے۔ اختر الایمان نے جس طرح اپنی بہت سی نظموں میں ایک مخصوص لوکیشن کا التزام رکھا ہے اسے Mise-en-scene کہا جاتا ہے۔ یہ تکنیک ''سب رنگ'' 'باز آمد۔ ایک منتاج'' ایک کہانی ''عزم'' میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ''سفید کالے پرندوں والا ایک پرندہ۔ اور میری ایک شام'' میں کئی ایسی فلمی تکنیکوں کا استعمال ہوا ہے جن کا ذکر کیا جاچکا ہے۔ ''میری آواز'' میں بھی Dystopia تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ اختر الایمان اردو کے واحد شاعر ہیں جن کی تخلیقات میں متعدد فلمی تکنیکوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ Vignette کی تکنیک تو متعدد نظموں میں ملتی ہے جہاں آغاز میں ہی ایک تصویر رکھ دی گئی ہے۔ اس مختصر سے مضمون میں تمام نظموں کی تکنیک پر تفصیلی گفتگو تو نہیں کی جاسکتی محض چند اشاروں پر اکتفا کیا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اختر الایمان کے اپنے بہت سے دیباچوں میں اپنی شاعری پر اظہار خیال کیا گیا ہے لیکن انھوں نے کبھی فلمی تکنیکوں کا ذکر نہیں کیا شاید اسی لیے ہمارے نقادوں کی نظر بھی ادھر نہیں گئی۔

اختر الایمان کا خیال تھا کہ ان کی شاعری کے اجزا میں زندگی کی جمالیاتی قدریں شامل

ہیں۔ سیاسی ، سماجی اور اخلاقی قدروں کی اتھل پتھل بھی۔ اسی لیے ان کی شاعری اردو کی غزلیہ شاعری کی طرح مشین میں ڈھلی ہوئی نہیں ہے بلکہ جس بے حس معاشرے کے وہ فرد ہیں اس معاشرے کی اخلاقی قدروں کی پامالی، زندگی کے تضادات اور سمجھوتوں اور ضمیر کے تعطل کی سرگذشت ہے۔اور آج کا شاعر ایک شکستہ شخصیت کا مالک ہے اور ان کی شاعری اسی شکستگی کی داستان ہے۔ ایک ظالم معاشرے کے پامال انسان کی روح کا کرب ہے۔ چوں کہ شاعر کا کام زندگی میں توازن پیدا کرنا ہے اور انسان کے بطون میں جو حیوان موجود ہے اس کی نفی کرنا بھی ہے۔اور ان کی شاعری ان تمام فرائض سے بخوبی عہدہ برآ ہوئی ہے۔

اختر الایمان کے ان تمام دعووں کو من وعن تسلیم بھی کیا گیا۔ ایسے خوش بخت شعرا بھی ہماری ادبی تاریخ میں بہت کم ہوئے ہیں جن کے اپنے بیانات کو نہ صرف نقادانِ فن نے تسلیم کیا بلکہ آواز میں آواز بھی ملائی۔ اختر الایمان کا خیال تھا کہ ترقی پسندوں نے مارکسزم کا جدلیاتی پہلو تلاش نہیں کیا، مارکسزم پر کوئی نظم اردو میں موجود نہیں ہے۔ ہندستان کے سکّہ بند اشتراکی اہلِ قلم کو ادب اور اشتراکی فلسفے کی صحیح فہم نہ تھی اس لیے ان کی شاعری کمزور ہے، دوسری طرف ان کا دعویٰ تھا کہ میں نے اپنی شاعری کو اپنا ایمان اور مذہب سمجھنے میں کوتاہی نہیں کی اور زندگی کے نشیب وفراز کے ساتھ کوئی سمجھوتا نہیں کیا جو شاعری کو مجروح کرے۔

ممکن ہے اختر الایمان کے دعوے صداقت پر مبنی ہوں لیکن اختر الایمان کی قابلِ ذکر نظمیں وہ نہیں ہیں جن میں سیاسی اور سماجی اتھل پتھل کا اظہار ہے بلکہ ان کی شاعری کا جو حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے جو انسان کے باطن کی کشمکش اور ذہنی کرب کا بیان ہے ان کی شعری کائنات میں ہر طرح کے تجربے موجود ہیں انھوں نے نئی شعری بوطیقا مرتب کرنے کے ساتھ فکر وخیال کے اظہار کے لیے نئے پیمانے بھی وضع کیے۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لسانی سطح پر وہ کھردری اور کرخت زبان سے زیادہ مانوس اور آشنا تھے۔ اگرچہ زندگی کے زیادہ طویل عرصے میں دہلی، پونہ اور بمبئی میں قیام پذیر رہے لیکن فکری طور پر وہ کبھی بھی قلعہ نجیب آباد کے دیہی علاقے سے باہر نہیں آئے۔اور ہمیشہ آرزو کرتے رہے کہ اس بھرے شہر میں کوئی آواز دے اوبے اوسر پھرے۔ دراصل ان کا میدان عمل بہت وسیع ہوتے ہوئے بھی ان کے کردار مرد، عورتیں بچے دیہی علاقوں کے پاس ہیں۔ وہ عروس البلاد کے حوالے سے

مکروہات دنیوی کا تو ادراک کرتے ہیں لیکن ان کو کبھی احساس نہیں ہوتا کہ بڑے شہروں نے ان کے معیار زندگی کو کیا معراج بخش دی ہے۔ کیا بڑے شہر محض شور وغل، معاشرت اور استحصال کے مراکز ہیں؟ کیا بڑے شہروں کی زندگی میں کوئی مثبت پہلو نہیں ہے؟ اختر الایمان جس زوال پر ماتم کناں ہیں اس کو محسوس کرنے والے وہ تنہا شاعر نہیں ہیں۔ معراج کومل اور شاد عارفی کی بعض نظمیں بھی اس کی گواہ ہیں۔ مجید امجد کچھ نظموں، مثلاً ''قیصر جہاں وجم''، ''نثر ادنو''، ''کہانی ملک کی'' انہی احساسات کی ماتمی ہیں (زبان کی کرختگی کے لحاظ سے شاد عارفی کی بعض اختر الایمان کی نظموں سے قریب ہیں) ذاتی رشتوں کی پامالی، ثقافتی قدروں کا انہدام دراصل کوئی انفرادی المیہ نہیں ہے۔ اجتماعی بلکہ بین الاقوامی واقعہ ہے اگر کوئی کسی اجتماعی واقعے کو انفرادی سطح پر محسوس کرے گا تو قنوطیت اور کلبیت پیدا ہونا لازمی امر ہے۔ اختر الایمان کی ایسی نظمیں معروضی اور منطقی ہونے کے باوجود کسی خوش آئند مستقبل کی بشارت دینے سے معذور ہیں۔

اختر الایمان کی بعض نظموں کے مختلف مسودے دریافت ہونے کے بعد معلوم ہوا ہے کہ وہ اپنی نظموں کی یافت پر کس طرح جاں سوزی سے محنت کرتے تھے کچھ نظموں کی تکمیل کا وقفہ بیس سال پر محیط ہے۔ اختر الایمان نے نہایت انہماک سے اپنی جمالیاتی بصیرت کے زور پر کوشش کی ہے کہ جو کچھ کہنا ہے وہ محض منظوم بیان بن کر نہ رہ جائے۔ لیکن اس استغراق نے ان کو یہ مہلت نہ دی کہ ان تجربات و واقعات کو نظم سے منہا کر دیں جن کا اظہار ان کے شعری تجربے کا جز و لاینفک نہ بن سکے اور نظم کو بلندی تک پہنچنے میں مانع ہوگا۔ یہ وہ کم مائیگی ہے جس کا شکار نظم کے اکثر شعرا ہوئے ہیں اختر الایمان کے یہاں یہ محرومی کم تر ہے لیکن بہر حال ہے تو سہی اور یہ ان کی حد سے فزوں خود اعتمادی کا شاخسانہ ہے جس نے ان کو مکمل طور پر یقین دلا دیا تھا کہ وہ معاشرے کے سب سے حساس فرد، اور شعری کائنات کے یکّہ و تنہا تخلیق کار ہیں۔ ان کے عصری دنوں کی ایک نظم 'اتمامِ سفر سے پہلے کا پڑاؤ' دیکھیے:

ارضِ سبز و سیہ، ابیض و سرخ سے
بس گزرتا ہوا جاؤں گا، کوئی ہے؟
کوئی ہے ہم سفر میرا، کوئی نہیں
اس مسافت میں رہ رہ کے لپٹی تھی جو

میں نے وہ خاک بھی پاؤں سے جھاڑ دی
جو تمھارا تھا میں نے تمھیں دے دیا
اور جو جس کا ہو مجھ سے لے لے ابھی
کل نہ کہنا مری بات میں کھوٹ تھا
کل نہ کہنا مری ذات آلودہ تھی

(اتمام سفر)

یہ بحث نہیں کہ یہ نظم کب کہی گئی تھی لیکن یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ اختر الایمان نے موت کی سرگوشی، اتمام سفر کی آہٹیں صاف سن لیں تھی۔ یہ مختصر سی نظم تاثر کے اعتبار سے بھرپور ہے لیکن دو غیر ضروری مصرعوں نے نا مکمل نظم کو نشاط بخش جمالیاتی ذائقے سے محروم کر دیا ہے:

جو تمھارا تھا میں نے تمھیں دے دیا
اور جو جس کا ہو مجھ سے لے لے ابھی

خواہ یہ داد و ستد نفسیاتی اور روحانی ہی کیوں نہ ہو نظم کے معیار کو پست کر دیتی ہے اور ایسی کئی مثالیں ''کلیات اختر الایمان'' میں محض برائے تلخ کلامی نظر آ جاتی ہیں۔

دراصل اختر الایمان کی شاعری کا اندوختہ ان کو کسی ایک زمرے یا نظریات کی پابندی کی تائید نہیں کرتا بلکہ اپنے کلام کی غالب فضا کی بنیاد پر ان کو اس طائر آشیاں گم کردہ سے تشبیہہ دی جا سکتی جو گم شدہ آشیاں کی یادوں سے مساکیت کی حد تک لطف اندوز ہوتا ہے شکروں، بازوں اور درندوں کی تصویر کشی کرتا ہے۔ وقت کے تلازم کو ماضی، حال اور مستقبل سے اندیشے سے برتر ہو کر دیکھتا ہے۔ اس کا المیہ یہ بھی ہے کہ وہ گم شدہ دیہی رشتے اور آشیانے عروس البلاد میں تلاش کرتا ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کے تمام سرمایے کو گمشدہ ماضی، پامال تہذیب، غزلیہ آہنگ، مفسد سماج، غیر اصولی سیاست اور ہلکے پھلکے طنز کا مونتاج قرار دیا جا سکتا ہے۔

●❖●

ڈاکٹر منوج پنجانی

اختر الایمان بہ طور فلمی قلم کار

اختر الایمان جدید اردو نظم کے اہم ترین شاعر تھے۔ ڈکشن سے لے کر ہیئت تک اردو نظم میں انھوں نے جو تجربے کیے، وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفرد ترین تھے، اس لیے، اردو نظم کے تین اہم شاعروں راشد، میراجی اور اختر الایمان کی تثلیث میں اختر الایمان کا اردو نظم کو کنٹری بیوشن راشد اور میراجی سے کہیں زیادہ ہے۔ اختر الایمان کا ایک امتیازی وصف یہ بھی تھا کہ وہ قلم روے ادب اور فلمی دنیا میں ایک مکالمہ نگار اور منظر نامہ نگار کے طور پر یکساں کامیاب رہے۔

ادب اور فلم دونوں ہی میں انھیں بہت جلد استناد حاصل ہو گیا۔ وہ جب علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ایم اے اردو کے طالبِ علم کی حیثیت سے گئے تو ان کا پہلا مجموعہ شائع ہو چکا تھا جس پر تبصرہ کرتے ہوئے فراقؔ گورکھپوری نے کہا تھا: ''ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے ناگ پھنی نگل لی ہے اور ہمارے عہد میں سب سے دردناک آواز اختر الایمان کی ہے''۔ اسی طرح پونے میں شالیمار پکچرز جوائن کرتے ہی مکالمہ نگار کے طور پر اختر الایمان کی صلاحیت کو بھی فوراً ہی تسلیم کر لیا گیا۔ شالیمار پکچرز جوائن کرنے کے کچھ ہی روز بعد ہندستان کی تقسیم کے عمل میں آنے کی وجہ سے بہت سے اہم ڈائرکٹر اور پروڈیوسرز پاکستان ہجرت کر گئے اور فلم انڈسٹری پوری طرح بمبئی منتقل ہو گئی جس کی وجہ سے اختر الایمان کی زندگی بھی ان کئی برسوں تک کشمکش سے دوچار رہی مگر ایک دفعہ بمبئی میں جم جانے کے بعد اختر الایمان نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا اور ایک مکالمہ نگار اور اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے بہت سی فتوحات کا سہرا ان کے سر رہا جس میں بی آر چوپڑا کے ساتھ ان کی پہلی ہی فلم 'قانون' بھی شامل ہے جو اس دور میں جب فلم پوری طرح نغموں اور موسیقی پر ٹکی ہوتی تھی، اختر الایمان نے صرف اپنے مکالموں کے بوتے پر بغیر

ایک بھی فلمی نغمے کے، یہ شاہ کار تصویر بنادی۔ اختر صاحب ایک کامیاب شاعر تھے مگر انھوں نے کسی فلم کے لیے کبھی کوئی نغمہ نہیں لکھا۔ دوسری جانب وہ ایک کامیاب فلمی کہانی کار، منظر نامہ نگار نیز مکالمہ نویس تھے مگر انھوں نے اپنی نثری صلاحیتوں کو کم وبیش فلموں ہی کے لیے مخصوص رکھا۔ دراصل انھوں نے کمالِ ہنرمندی کے ساتھ اپنی ادبی وفلمی حیثیتوں کو بھی ایک دوسرے سے کبھی خلط ملط نہیں ہونے دیا۔

اختر الایمان کی فلمی زندگی کا آغاز بھی بڑا دل چسپ تھا۔ اُن دنوں وہ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ایم.اے (اردو) کے سالِ اوّل کے طالبِ علم تھے۔ ان کے دونامور اساتذہ رشید احمد صدیقی اور آلِ احمد سرور ان کی ذہانت ولیاقت کے معترف تھے اور ان کی عین خواہش تھی کہ اردو ادب میں ایم.اے کرنے کے بعد اختر صاحب وہیں شعبۂ اردو میں بہ حیثیتِ لکچرر ملازمت اختیار کرلیں۔ بہ ظاہر یہ ایک نہایت ہی مناسب بات تھی مگر اختر الایمان عجیب و غریب فطرت کے مالک تھے، ان کا ذہن ہمیشہ بغاوت پر آمادہ رہتا تھا اور لیک پر چلنا ان کے لیے ممکن ہی نہیں تھا، اس لیے، اپنے ان دو اساتذہ کے ساتھ حیدرآباد میں ایک ادبی کانفرنس کے انعقاد کے بعد واپسی کے سفر میں انھوں نے ایک غیر معمولی فیصلہ کیا کہ وہ علی گڑھ واپس نہیں جائیں گے۔ اپنے اس فیصلے سے انھوں نے اپنے دونوں اساتذہ کو مطلع کیا اور ان کے دریافت کرنے پر اس کا سبب یہ بتایا کہ یونی ورسٹی کے اساتذہ کا ذہنی اُفق بہت تنگ ہوتا ہے، انھیں آفاقیت کا کوئی ادراک نہیں ہوتا، حتّٰی کہ ان کی اکثریت کو اردو ادب کی بھی کوئی فہم نہیں ہوتی اور یونی ورسٹی کی نوکری کی یکسوئی انھیں احمق بنادیتی ہے۔ اس سیاق وسباق کے لیے اختر الایمان نے اپنی تحریروں میں لفظ ڈفر (Duffer) استعمال کیا ہے۔ اپنی بات کہہ کر وہ اپنے ان مشفق اساتذہ کا جواب سنے بغیر ہی ان کے ڈبے سے باہر آگئے۔ اپنی آخری کتاب 'زمین زمین' کے دیباچے میں انھوں نے علی گڑھ کے زمانۂ طالبِ علمی کے ایسے کئی واقعات کا ذکر کیا ہے جہاں ان کا سابقہ شعبۂ اردو کے نہایت ہی معمولی ادبی فہم کے اساتذہ سے پڑا جس نے یونی ورسٹیوں کے اردو شعبوں کے اساتذہ کے بارے میں ان کی خراب رائے کو مزید تقویت دی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''... میں علی گڑھ چلا گیا اور یونی ورسٹی میں ایم.اے کے لیے داخلہ لے لیا۔ رشید احمد صدیقی شعبے کے صدر تھے اور تنقید کا پرچہ پڑھاتے تھے۔ ایک روز میں نے

پوچھا رشید صاحب معیاری تنقید کیا ہے؟ کسے آپ صحیح تنقید کہیں گے۔ اپنے مخصوص انداز میں مسکرا کر پوچھا ''حضرت دو اور دو کتنے ہوتے ہیں۔''

''چار'' میں نے جواب دیا۔

''اگر کوئی پانچ کہہ دے تو کہیے قریب قریب ٹھیک ہے۔'' میں نے ایک اور موقعے پر پوچھا ''رشید صاحب تنقید کرتے وقت خاص خیال کس بات کا رکھنا چاہیے؟''

''شرافت کا'' انھوں نے جواب دیا۔

بہ ظاہر یہ مزاحیہ جملے ہیں مگر تنقید کا صحیح معیار یہی ہے۔ اپنی رائے کا اظہار حدِ ادب میں رہ کر بھی کیا جا سکتا ہے اور دو اور دو پانچ اس لیے درست ہے کہ شاعری جیومیٹری یا حساب کا سوال نہیں بلکہ اس کا تعلق انسانی جذبات سے ہے۔ کوئی بھی بات چاہے وہ درست ہی کیوں نہ ہو اس سے اختلاف ممکن ہے۔ تنقید کو اپنی پسند ناپسند کی ترازو میں نہیں تولنا چاہیے۔ شاعری کی فہم کے بھی درجے ہیں۔ کون کہاں کھڑے ہو کر ذہن کی کس منزل سے شاعری پر اپنی رائے کا اظہار کر رہا ہے اس سے بڑا فرق پڑ جاتا ہے۔ میری ایک نظم 'پگڈنڈی' کا مصرع ہے:

''جیسے یونہی بڑھتے بڑھتے رنگ افق پر جا جھولے گی''

میرے ایک بزرگ استاد ایک بار کہنے لگے ''بھئی یہ افق تو ٹھیک ہے مگر رنگ کوئی جھولا ہے جو اس پر جا جھولے گی؟''

اس سے بھی زیادہ مزے کی بات ایک دوسرے استاد نے کی۔ کہنے لگے اختر الایمان 'کیا تم سمجھتے ہو تمھاری شاعری کا شمار کلاسیکی شاعری میں کیا جا سکتا ہے؟' ظاہر ہے اس کا جواب میرے پاس نہیں تھا مگر بات صاف کرنا ضروری تھی۔

''جواب جاننے سے پہلے کیا یہ ٹھیک نہیں کہ اس بات کا تعین کر لیں کلاسیکی شاعری یا ادبِ عالیہ کیا ہے؟ اس کی تعریف کیا ہے؟'' میں نے ان سے کہا— کہنے لگے جیسے 'فاؤسٹ' (Faust) میں نے کہا یہ تو مثال ہے تعریف نہیں۔ فوراً ہی جواب میں کہا 'جیسے ڈیوائن کومیڈی'۔ میں نے کہا یہ دوسری مثال ہے۔ مگر وہ لاجواب نہیں ہوئے۔ 'کلاسیکی شاعری سے میری مراد ہے' یہ کہتے

ہوئے انھوں نے اپنے دونوں ہاتھوں کی دو انگلیوں سے ہوا میں نصف دائرہ بنایا۔
میں نے کہا یہ تو نصف دائرہ ہوا تعریف نہیں۔ انھوں نے دو انگلیوں سے فوراً ہی ہوا
میں پورا دائرہ بنا دیا۔ یہ کہتے ہوئے کلاسیکی شاعری سے میرا مطلب ہے۔''
''یہ پورا دائرہ ہے مگر تعریف پھر بھی نہیں ہوئی'' میں نے جواب میں کہا—
انھوں نے کوئی جواب نہیں دیا۔ اپنی کتابیں اور نوٹ بک اٹھائی اور کلاس چھوڑ کر
چلے گئے۔''

یہ واقعہ منماڑ جنکشن پر ہوا جہاں اختر الایمان نے اپنے اساتذہ کو علی گڑھ واپس نہ جانے کا فیصلہ سنایا۔ وہاں سے انھوں نے پونے جانے والی ٹرین پکڑی جہاں جوشؔ ملیح آبادی، کرشن چندر اور ساغرؔ نظامی وغیرہ شالیمار پکچرز سے وابستہ تھے۔ ان ہی دوستوں کے توسّط سے شالیمار پکچرز کے مالک وحیدالدین ضیاءالدین احمد المعروب بہ ڈبلیو. زیڈ. احمد (م 16-15 اپریل کی شب 2007 بہ عمر 91 برس) سے اختر الایمان کی ملاقات ہوئی اور وہاں انھیں بہ طور رائٹر ملازمت مل گئی۔ اس زمانے میں فلمی رائٹر فلمی نغمے، منظرنامے اور مکالمے سبھی کچھ لکھتے تھے مگر اختر الایمان نے ابتدا ہی سے فلموں میں نغمہ نگاری سے گریز کیا۔

جب ڈبلیو. زیڈ احمد صاحب سے ان کی ملاقات ہوئی تو انھوں نے اختر صاحب سے کہا کہ وہ دل سے چاہتے ہیں کہ اعلا پائے کے اُدبا اور شعرا فلمی دنیا سے وابستہ ہوں تا کہ فلموں کا معیار بلند ہو سکے۔ بہ قول اختر الایمان انھوں نے ان کی بات پر یقین کر لیا کیوں کہ اپنی سادہ لوحی کے سبب وہ ہر ایک کے بیان کو سچ سمجھ لیتے تھے، اس لیے، وہ پونے میں ہی رُک گئے۔

اسی دوران ہندستان آزاد ہوا اور ملک کی تقسیم بھی ہوگئی۔ تقسیمِ ہند کے بعد ڈبلیو. زیڈ. احمد پاکستان ہجرت کر گئے اور اختر الایمان بمبئی آ گئے اور وہاں کی فلمی صنعت سے وابستہ ہوئے اور یہ رشتہ مدۃ العمر قائم رہا۔

اختر صاحب کو پہلی فلم 'جھرنا' ملی جس کی فلم ساز پرانے زمانے کی اداکارہ پرومتا داس گپتا تھیں، اس فلم میں بیگم پارہ اور فردوس نے کام کیا تھا اور فلم کے ہدایت کار نجم نقوی تھے۔ دوسری فلم 'فیری' تھی جس کی ہدایت ہیمن گپتا نے دی تھی اور اس کے ستارے دیو آنند اور گیتا بالی تھے۔ اس کے بعد او پی رلہن کی پہلی فلم 'مجرم' بھی اختر الایمان نے لکھی جس کے ہیرو شمی کپور اور ہیروئن مالا سنہا تھیں۔ اس فلم کی ہدایت رمیش سہگل نے دی تھی۔ یہ فلم روسی ناول نگار دوستو وسکی

کے مشہورِ زمانہ ناول 'کرائم اینڈ پنشمنٹ' کی بنیاد پر بنائی گئی تھی۔

اس طرح اختر الایمان کی کامیاب فلمی زندگی کا آغاز ہوا مگر بعد میں سب سے زیادہ کام انھوں نے بی. آر. چوپڑہ کے لیے کیا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ بی. آر. چوپڑہ اطمینان سے کام کرتے تھے اور کبھی فلم کی اسکرپٹ مکمل ہونے سے پہلے شوٹنگ شروع کرنے کا کوئی تصور ان کے یہاں نہیں تھا۔ اختر صاحب نے چوپڑہ صاحب کے لیے پہلی فلم 'قانون' لکھی جو ہندستان کی پہلی ایسی فلم تھی جس میں کوئی نغمہ نہیں تھا۔ خود بی. آر. چوپڑہ کے مطابق ان سے اختر الایمان کا تعارف مجروح سلطان پوری نے کرایا تھا۔ اوّلاً جو کہانیاں اختر صاحب نے بی آر چوپڑہ کو سُنائیں ان میں سے کوئی بھی چوپڑہ صاحب کو پسند نہیں آئی لیکن وہ ان کی شخصیت سے متاثر ہو گئے اور انھوں نے ان سے کام کرانے کا فیصلہ کیا۔ کئی برس قبل سی. جے. پاوری نے ایک کہانی چوپڑہ صاحب کو فروخت کی تھی۔ اس کہانی کی نوعیت ایسی تھی کہ چوپڑہ صاحب کا خیال تھا کہ یہ فلم جب بھی بنے گی اس میں کوئی نغمہ نہیں ہوگا۔ اس سے قبل ان کی چار فلمیں کامیاب ہو چکی تھیں، اس لیے، وہ اس قسم کا تجربہ کرنے کی ہمت کر سکتے تھے۔ انھوں نے فلم 'قانون' کے مکالمے اختر الایمان سے لکھوائے جن میں غیر معمولی گہرائی تھی، مثلاً اس فلم کا ایک مکالمہ:

''کالی داس تو مر گیا، پر ایک سوال زندہ ہو گیا: پھانسی کی سزا کا۔ گواہیاں سچی تو انصاف سچّا، گواہیاں جھوٹی تو انصاف جھوٹا۔''

بی. آر. فلمز کی اگلی فلم 'دھرم پتر' تھی جو اختر الایمان کی ہی لکھی ہوئی تھی اور اس فلم کے مکالموں کے لیے انھیں فلم فیئر ایوارڈ بھی ملا تھا۔ آچاریہ چتر سین شاستری کے ناول پر مبنی اس فلم کا ایک پیغام یہ تھا کہ مذہب کے نام پر ہونے والا تشدّد دیکسر بے معنی ہے۔ اس فلم کے نغمے ساحؔر لدھیانوی نے لکھے تھے جو چوپڑہ صاحب کی تمام فلموں کے نغمہ نگار ہوتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس دور کے دو اہم قلم کاروں کی تخلیقی صلاحیتوں سے بی. آر فلمز کو بہت فائدہ ہوا۔

'دھرم پتر' کی کہانی یہ تھی کہ ایک مسلمان ماں باپ کے یہاں ایک بچّہ پیدا ہوتا ہے مگر اس کی پرورش ایک ہندو خاندان کرتا ہے جو بڑا ہو کر ہندو انتہا پسند بن جاتا ہے۔ تقسیمِ ملک کے فسادات میں وہ بچّہ ایک ہجوم کی قیادت کرتے ہوئے خود اپنے حقیقی والد کو قتل کرنے جاتا ہے تو اس کا وہ باپ سامنے آجاتا ہے جس نے اس کی پرورش کی تھی۔ وہ لڑکے کو بہت سخت سُست کہتا ہے اور اس موقعے پر جو مکالمے وہ بولتا ہے وہ یادگار ہیں۔ وہ کہتا ہے:

''تو ہی وہ بُرائی ہے جو ہر یُگ میں اس دھرتی پر آتی ہے۔عیسیٰ مسیح کو سولی پر تو نے چڑھایا، ابراہیم کو آگ کی بھٹّی میں تو نے ڈالا، حضرت محمد کو مکّے سے تو نے نکلوایا، سیتا کو بن باس تو نے دلوایا، تو نے ہی دریودھن بن کر کرشن اور ارجن سے مہابھارت لڑوایا۔ آج تو ہمارے گھر میں ہمارا بیٹا بن کر آیا ہے تو میں تجھے ختم کر دیتا ہوں۔''

تبھی اس انتہا پسند لڑکے کی ماں اپنے بیٹے کو بچانے کے لیے درمیان میں آجاتی ہے اور تب اسے بتایا جاتا ہے کہ وہی اس کی حقیقی ماں ہے۔ تبھی وہ سین کٹ کر دیا جاتا ہے اور پردے پر ایک سیاسی لیڈر آتا نظر آتا ہے، جو یہ گیت گا رہا ہے۔ ''یہ کس کا لہو ہے، کون مرا ہے، اے رہبرِ ملک وقوم بتا۔'' یہ دراصل ساحر لدھیانوی کی ایک نظم تھی جو انھوں نے 1946 میں ہوئی بحریہ کی بغاوت کے وقت لکھی تھی۔ اس فلمی گیت میں آگے یہ الفاظ بھی ہیں: ''کس کام کے ہیں یہ دیر وحرم جو شرم کا دامن چاک کریں۔ یہ روحیں کیسی روحیں ہیں جو اپنے لہو کو خاک کریں۔ یہ وید ہٹاؤ، یہ قرآن ہٹاؤ۔'' ساحر اور اختر الایمان میں غضب کی نظریاتی ہم آہنگی تھی۔

فلمی زندگی میں اختر الایمان کی شاہ کار فلم 'وقت' تھی۔ اس فلم کو وہ اپنی ادبی حسّیت سے قریب تر قرار دیتے تھے۔ اس فلم کا مرکزی خیال یہ تھا کہ انسان منصوبے باندھتا ہے اور خدا اس کے ارادوں کو ناکام کرتا ہے۔ وہ اس حقیقت میں یقین رکھتے تھے کہ انسان اپنی تقدیر کے سامنے بےبس ہے۔ انھوں نے ایک نظم میں کہا بھی ہے کہ آدمی اور تقدیر کا معاملہ اس میمنے جیسا ہے جو قصائی کے سامنے ہو۔

فلم 'وقت' کو فلمی صنعت کی پہلی اسٹار کاسٹ فلم قرار دیا گیا تھا۔ اس میں تین ہیرو راج کمار، سنیل دت اور ششی کپور تھے اور دو ہیروئنیں سادھنا اور شرمیلا ٹیگور تھیں اور سب سے قد آور کردار تھا بلراج ساہنی کا تھا۔ اس فلم پر تبصرہ کرتے ہوئے مشہور فلم رائٹر جاوید اختر نے کہا ہے کہ اس فلم میں ایک چوتھا ہیرو بھی تھا اور وہ تھے مکالمہ نگار اختر الایمان۔ اس فلم میں راج کمار کے ادا کردہ مکالمے یادگار ہیں، مثلاً:

''چنائے سیٹھ جن کے گھر خود شیشے کے ہوتے ہیں وہ دوسروں پر پتھر نہیں پھینکا کرتے۔''

اور

''راجہ کے غم کو کرائے کے رونے والوں کی ضرورت نہیں پڑتی۔''

ان مکالموں کی اثر پذیری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ یہ راج کمار کی شخصیت سے ایک دم میل کھاتے تھے۔

بی.آر.فلمز کی اگلی فلم 'ہم راز' بھی خاصی فکر انگیز تھی اور اس کے مکالمے بھی گہرائی کے حامل تھے، مثال کے طور پر:

''جس گھر کو میں نے پیار سے بنایا تھا، اسے شوق سے اُجاڑ دیا۔''

اور

''بھول انسان کو کبھی معاف نہیں کرتی۔ انسان انسان کو معاف کر دیتا
ہے۔ کبھی کبھی بھگوان بھی انسان کو معاف کر دیتا ہے پر بھول انسان کو
کبھی معاف نہیں کرتی۔''

اختر الایمان اور ساحؔر کی جوڑی نے فلم 'جوشیلا' میں بھی کمال دِکھایا۔ 'جوشیلا' کی ہدایت یش چوپڑا نے فلم ساز گلشن رائے کے لیے دی تھی۔ اس فلم کا پہلا منظر یہ تھا کہ اس میں ہیرو دیو آنند جو ایک قیدی ہے، وہ ایک دریا کے قریب مشقّت کر رہا ہے۔ قدرے فاصلے پر ہیروئن ہیما مالنی اپنی شاعری قلم بند کر رہی ہے۔ اس کے ہاتھ سے کاغذ اُڑ جاتا ہے اور اسے ہیرو اُٹھا لیتا ہے۔ یہ ایک غیر معمولی موقع تھا جہاں اختر الایمان نے اپنی ایک نظم کے ایک مصرعے کو بہ طور مکالمہ استعمال کیا تھا۔ دیو آنند کاغذ اُٹھا کر اس پر لکھی عبارت کو پڑھتا ہے:

''درد کی حد سے پرے کوئی نہیں جا سکتا''

اس پر وہ کہتا ہے کہ ''درد کی جب کوئی حد ہی نہیں ہے تو کوئی اس سے پرے کیسے جایا جا سکتا ہے؟''

''یہ تو ایک سمندر ہے جو پھیلا ہے دنیا کے اِس چھور سے اُس چھور تک
اور بیچ میں انسان کھڑا ہے، تنہا بے یار و مددگار۔''

تب ہیما مالنی دیو آنند سے پوچھتی ہے، کیا آپ شاعر ہیں؟ جو جواب میں وہ کہتا ہے۔ ''نہیں خونی ہوں'' اور اپنی جگہ لوٹ جاتا ہے۔

ہیما مالنی نے ایک اور کاغذ پر دوسری نظم لکھی ہے جو وہ وہیں گرا دیتی ہے اور دیو آنند اسے اُٹھا لیتا ہے۔ شام کو وہ وہی نظم اپنے میزبان کو سنانا چاہتی ہے جو دراصل اس جیل کا جیلر ہے جہاں ہیرو دیو آنند قید ہے۔ اس موقعے پر وہ ترنّم سے ایک نظم سناتا ہے جو ساحؔر کی لکھی ہوئی ہے:

''کس کا راستہ دیکھے، اے دل، اسے سودائی
میلوں ہے خاموشی، برسوں ہے تنہائی
بھولی دنیا تجھے بھی، مجھے بھی
پھر کیوں آنکھ بھر آئی''

اسی دوران اختر الایمان نے کامیڈین محمود کی ہدایت میں بنی فلم 'بھوت بنگلہ' لکھی تھی۔ اس کے علاوہ راج کھوسلہ کے لیے 'میرا سایہ' اور 'چراغ'، لکھیں اور بھیم سنگھ کی ہدایت میں بنی فلم 'آدمی' لکھی جس کے ہیرو دلیپ کمار تھے۔ او. پی. رلہن کی شاہ کار فلم 'پھول اور پتھر' کی کہانی کا خیال بھی اختر الایمان کا تھا۔ انھوں نے راجہ نواتھے کی فلم 'پتھر کے صنم' کا منظر نامہ بھی لکھا تھا۔ جب سنیل دت نے اپنی فلم 'یادیں' بنائی جس میں صرف ایک ہی کردار تھا جو اپنی بیوی کے ساتھ گزارے ہوئے وقت کو یاد کرتا ہے تو یہ فلم بھی اختر الایمان نے ہی لکھی تھی۔

1970 میں 'آدمی اور انسان' آئی اس کا موضوع اعلا سطح پر ہونے والی بدعنوانی تھا۔ اُس دور میں اِس طرح کے موضوع پر گفتگو کرنا بڑی جرأت کی بات تھی۔ اس میں ایک مکالمہ تھا۔

''دفتروں سے فائلیں غائب ہو جاتی ہیں۔ جھوٹے ٹینڈر پاس ہو جاتے ہیں۔ دیش بھکت جب کرسی پر بیٹھتا ہے تو ایک دم بھوکا ننگا ہوتا ہے اور کچھ ہی دنوں میں کروڑوں کا مالک بن جاتا ہے۔''

اور

''ہمارا سماج ایک بردہ فروشوں کا شہر، ایک نیلام گھر ہے، بولیاں لگ رہی ہیں، ایمان بک رہے ہیں، کس کا ایمان کتنے میں بکا ہے، مجھے معلوم ہے۔''

اس فلم میں ساحر کا ایک گیت تھا۔

''بنا سفارش ملے نوکری/ بن رشوت ہو کام/ اسی کو انہونی کہتے ہیں/ اس کا کلجگ ہے نام/ وطن کا کیا ہوگا انجام/ بچالے اے مولا، اے رام۔''

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بی. آر. فلمز میں کس طرح اختر الایمان اور ساحر ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم تھے۔

بی.آر.فلمز کی ایک اور فلم 'اتفاق' تھی جسے اختر الایمان نے لکھا اور ییش چوپڑہ نے اس کی ہدایت دی تھی۔ دراصل یہ فلم بنی بھی اتفاق سے ہی تھی۔ ہوا یہ کہ کسی وجہ سے 'آدمی اور انسان' کی شوٹنگ رُک گئی تھی۔ اُسی دوران بی.آر. چوپڑہ نے ایک پلے 'دھمس' دیکھا جس کی کہانی ایک قتل کے گرد گھومتی تھی۔ پلے انھیں پسند آیا اور انھوں نے اسے فلم کے روپ میں ڈھالنے کا فیصلہ کرلیا۔ لہٰذا 'اتفاق' صرف ایک مہینے میں لکھی گئی۔ فلم بنی اور نمائش کے لیے پیش کی گئی۔ یہ ایک ایسے آدمی کی کہانی تھی جس پر اپنی ہی بیوی کے قتل کا الزام ہے مگر یہ شک بھی ہے کہ وہ پاگل ہے۔ وہ پاگل خانہ سے فرار ہوکر ایک خاتون کے گھر میں پناہ لے لیتا ہے۔ یہ فلم صرف ایک رات کی کہانی تھی اس کی طوالت بہت کم یعنی صرف پنچانوے (95) منٹ تھی مگر یہ فلم بھی کامیاب ہوئی۔

بی.آر.فلمز کے لیے اختر الایمان کی آخری فلمیں 'دھند' اور 'ضمیر' تھیں جن کے ساتھ بی.آر. چوپڑہ کے بیٹے روی چوپڑہ نے ہدایت کاری کے میدان میں قدم رکھا تھا۔ 'دھند' بھی ایک قتل کی کہانی تھی مگر اس میں چند دلچسپ مکالمے تھے۔ ایک منظر تھا کہ ہیروئن خودکشی کرنے جارہی ہے اور ہیرو اسے بچالیتا ہے۔ پھر وہ استاد ذوقؔ کا ایک مشہور شعر پڑھتا ہے:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

تب ہیروئن کہتی ہے۔ ''آپ میری مجبوری نہیں سمجھتے۔'' اس پر ہیرو کہتا ہے۔ ''وہ تو میں سمجھ لوں گا، چلیے آج پہلی بار پتا چلا کہ اس دنیا میں حسین بھی مجبور ہیں۔''

فلم 'ضمیر' میں امیتابھ بچّن کے کردار سے مماثل چند تیکھے مکالمے لکھے گئے تھے، مثلاً:

> ''ایمان داری تو دراصل آؤٹ آف فیشن ہوگئی ہے۔ آدمی تو اتنی حرامی چیز ہے کہ کتّے کو بھی بے ایمان بنادے۔ اگر وفاداری چاہتے ہیں تو کتّا پالیے، آدمی تو سوچ سمجھ کر ہی کام کرے گا۔''

اور

> ''میں ایک قسم کا سوشل ورکر ہوں۔ گٹار بجاتا ہوں۔ گانا گاتا ہوں اور آپ جیسے لوگ مل جائیں تو کھانا کھاتا ہوں۔''

بی.آر.فلم کے لیے اختر الایمان نے فلم 'داستان' بھی لکھی تھی جس کے ہیرو دلیپ

کمار تھے۔ یہ فلم دراصل بی.آر. چوپڑہ کی ہدایت کار کے طور پر پہلی فلم 'افسانے' کا ری میک تھی۔ یہ فلم کاروباری طور پر شدید ناکامی سے دوچار ہوئی تھی جس پر بی.آر. چوپڑہ نے کہا تھا کہ میں ایک میکر ہوں، ری میکر نہیں۔

1970 میں یش چوپرہ نے اپنے بڑے بھائی بی.آر. چوپڑہ سے علاحدگی اختیار کر کے اپنی کمپنی یش راج فلمز بنالی تھی۔ ان کی ابتدائی فلم 'داغ' کے مکالمے اختر الایمان نے لکھے تھے۔ یہ فلم گلشن نندہ کے ایک ناول پر مبنی تھی۔

اختر الایمان کو ایک فلم کی ہدایت کاری کا موقع بھی ملا۔ فلم کا نام تھا 'لہو پُکارے گا' اور اس میں سنیل دت، فیروز خاں اور سائرہ بانو نے کام کیا تھا۔ اس فلم کی کہانی انھوں نے بہت پہلے شالیمار پکچرز کے زمانے میں لکھی تھی اور خود ان کے تجربات پر مبنی تھی۔ اس کہانی کا کچھ حصّہ انھوں نے فلم 'وقت' میں استعمال کر لیا تھا، جہاں مرکزی کردار کا ایک بیٹا ایک یتیم خانے میں پناہ لیتا ہے اور وہاں اس کے ساتھ یتیم خانے کا منیجر بدسلوکی کرتا ہے۔ 'لہو پُکارے گا' میں دو بھائی ایک ساتھ یتیم خانے میں رہتے ہیں ان میں سے ایک کو ایک مال دار شخص گود لے لیتا ہے اور وہ پڑھ لکھ کر وکیل بن جاتا ہے جب کہ دوسرا بھائی جرائم پیشہ بن جاتا ہے۔ اس فلم کو بنتے بنتے چھے برس لگ گئے تھے اور فلم ساز کو اسے مکمل کرنے کی جلدی تھی، اس لیے، اس نے عجلت میں اختر الایمان کو بتائے بغیر کسی اور ہدایت کار کی مدد سے اس کا کلائمکس کچھ اس طرح فلمایا کہ کہانی بے ربط ہوگئی اور فلم غارت۔

اختر الایمان کی آخری فلم تھی 'وجے' بھی جس میں انوپم کھیر اور سعید جعفری کا تصادم دِکھایا گیا تھا۔ انوپم کھیر ایک بڑا صنعت کار ہے اور سعید جعفری اس کا سابق ملازم۔ سعید جعفری کہتا ہے:

''آپ کی کامیابی کے نیچے کتنی ہڈّیاں دبی ہوئی ہیں، مجھے معلوم ہے۔''

اور

''تیرا باپ رشوت خور کلکٹر کہلاتا تھا۔ کیچڑ میں پڑا پیسہ دانتوں سے اُٹھاتا تھا۔''

1988 میں اختر الایمان کی بیماری کی وجہ سے ان کا فلمی سفر تقریباً رُک ہی گیا، لیکن ایک کامیاب فلمی کہانی کار، منظر نامہ نگار اور ایک نہایت منفرد اور بامعنی مکالمہ نگار کے طور پر اختر الایمان کو بمبئی کی فلموں کی تاریخ کے ایک درخشندہ باب کے طور پر ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ ❑❑

ارمان نجمی

اختر الایمان کی شعری بوطیقا

اختر الایمان (1915-1996) ہمارے ان سر برآوردہ اور کئی جہتوں سے بہت ہی اہم تخلیق کاروں میں سے ایک ہیں جن کی دانشورانہ حیثیت مسلم ہے۔ اُن کے پہلے مجموعے 'گرداب' (1943) کا دیباچہ مختار صدیقی اور میراجی کی مشترکہ کوششوں کا ثمرہ ہے۔ اُس کے بعد کے تمام شعری مجموعوں کا پیش لفظ انھوں نے خود لکھا ہے۔ میرے ذہن میں اکثر یہ سوال اٹھتا رہا ہے کہ آخر 'گرداب' کے دیباچہ نگاروں نے ایسا کیا لکھ دیا جو نہیں لکھنا چاہیے تھا یا ایسا کیا کچھ لکھنے سے رہ گیا جو شاعر اُس تحریر میں دیکھنا چاہتا تھا۔ کیا 'گرداب' کے دیباچے میں وجودی مسئلوں یا ذات وغیر ذات کے رشتوں اور اُن کے محرکات کا خاطر خواہ جائزہ نہ لیا جا سکا؟ پھر 'گرداب' کی اشاعت کے بعد اختر الایمان کو خود اعتمادی کی وہ منزل نصیب ہو گئی جہاں وہ اپنے عہد سے مکالمہ کرنے اور ترسیل و ابلاغ کی مہم جوئی پر خود ہی نکل پڑے۔ اپنی تخلیقات سے اختر الایمان کا تعلقِ خاطر ایک خود احتسابی کا عمل بھی ہے جس سے گزرتے ہوئے وہ عارفانہ کشیدگی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔

اختر الایمان میراجی سے دوستی اور یگانگت کی بنا پر ترقی پسندوں کے درمیان مقبول نہ ہو سکے۔ اختر الایمان، راشدؔ اور میراؔجی کی تثلیث کو نئی اردو نظم کے بنیاد گزاروں میں شامل کیا جاتا ہے۔

'سر و سامان' مطبوعہ 1983 میں مجھے اختر الایمان کے کئی مجموعوں کے پیش لفظ کے

اقتباسات نے چونکا دیا تھا۔اختر الایمان ذہنی طور پر سکّہ بند ترقی پسندوں کے مزاج ومنہاج سے مختلف تھے اور اُن کا جمالیاتی احساس اُن کو ترقی پسندوں کے طرزِ کلام یا اسلوبِ سخن اختیار کرنے میں حائل تھا اور یہی احساسِ جمال اور طرزِ اظہار انھیں حلقۂ اربابِ ذوق سے بھی مکمل طور پر ہم آہنگ ہونے سے روکتا تھا۔

اُن کی شعری کائنات اُن کی خودنوشت سوانحی کیفیات سے لبریز ہے۔ان کی ابتدائی نظمیں رومانیت کی دھند میں اسیر ہوکر بھی ان کے فکری رخ کا دبا دبا جھما کا پیش کرہی دیتی ہیں۔ان کی ابتدائی نظموں سے ہی بے التباسی کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔

’تاریک سیارہ‘ میں رومانی کیفیتوں میں ڈوبی تخلیقات کے ساتھ ساتھ کچھ ایسی مختصر نظمیں بھی ہیں جو الگ ذائقے کی حامل ہیں اور جن میں بے وطنی اور تنہائی کی افسردگی سے نجات کی شدید آرزو کا اظہار بڑی سادگی لیکن شد و مد کے ساتھ کیا گیا ہے۔ان میں اپنی مٹی کی سوندھی باس اور ماحول سے وابستگی کا بھی عندیہ ملتا ہے۔

اختر الایمان ملکی حالات پر،خصوصاً جبر کے خلاف دانش ور طبقے کی مصلحت آمیز خاموشی پر کڑھتے رہتے ہیں۔اپنے مجموعے ’بنتِ لمحات‘ کے پیش لفظ میں وہ کھل کر اپنی ناراضگی کو بغیر کسی لاگ لپیٹ کے بیان ہی نہیں کرتے بلکہ اپنا واضح مطمحِ نظر بھی پیش کرتے ہیں:

> ’’اس مسئلہ کا نفسیاتی پہلو بہ حیثیت شاعر اور ادیب کے ہماری اپنی ذات ہے۔ہمارا سماجی زندگی میں وہ حصہ نہیں ہوتا جو لندن،فرانس اور دنیا کے دوسرے ملکوں میں شاعر اور ادیبوں کا ہوتا ہے۔فرانس کے ہوٹلوں میں ان کا بڑا ادیب و شاعر اپنے ہم عصر ادیبوں اور طالبِ علموں کے ساتھ بیٹھ کر تبادلۂ خیالات کرتا ہے اور اگر سماجی زندگی میں کوئی اتھل پتھل ہوتی ہے تو اس میں ان کا ساتھ دیتا ہے۔ابھی پچھلے دنوں فرانس میں جب طالبِ علموں نے ہڑتال کی،ژاں پال سارتر ان کے شانہ بہ شانہ رہا۔ہنگری کیپولینڈ،چیکوسلواکیہ اور دوسرے ملکوں کے ادیب اپنی سماجی زندگی میں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔یہاں تک کہ روس جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہاں زبان و بیان کی آزادی نہیں،شاعر اور ادیب سماجی بے انصافی اور بے راہ روی کے خلاف

آواز اٹھاتے ہیں۔فروری 1966 میں جب یوری سیناوسکی اور یوری ڈینیل اور اس کے بعد الکزنڈر گنز برگ پر مقدمے چلے،لوگوں نے عدالت کے باہر ہنگامہ کیا اور اس کے خلاف آواز اٹھائی۔ یہاں تک کہ کراچی میں ابھی کچھ دن پہلے جب پاکستان میں صدر ایوب کے خلاف مظاہرے ہوئے،فیض نے طالبِ علموں اور عوام کا ساتھ دیا اور ان کی حمایت میں آواز بلند کی،مگر ہم خاموش اور کنارہ کش رہتے ہیں۔ ملک میں فرقہ وارانہ فسادات ہوتے ہیں، ہم آواز بلند نہیں کرتے۔ اچھوتوں کو زندہ جلایا جاتا ہے، ہماری زبان نہیں کھلتی۔زبان کے نام پر اتنا بڑا جھوٹ بولا جاتا ہے جو کبھی کسی صدی میں نہیں بولا گیا۔اردو زبان جسے سب بولتے ہیں، جو زندہ زبان ہے،اس کے بارے میں کہا جاتا ہے نہیں ہے مگر ہم پنبہ در گوش اور مہر بہ لب رہتے ہیں۔ہم اس طرح چپ رہتے ہیں جیسے ہم در پردہ ان ناانصافیوں کے حق میں ہیں ان کے حامی ہیں، جب کہ ایسا نہیں۔یہی خاموشی ہمارے لیے بوجھ بن جاتی ہے، کیوں کہ اچھا شاعر بنیادی طور پر دیانت دار ہوتا ہے۔اس لیے اعصاب پر دباؤ پڑنے لگتا ہے اور ہم اس کیفیت میں مبتلا ہو جاتے ہیں جو آج عام ہے۔ہم جو ترسیل کے المیے کا رونا روتے ہیں،اس کی وجہ ہماری اپنی ذات اور سماجی زندگی سے دوری ہے۔یہی بے گانگی اور بے گانہ روی ہے۔ظاہر ہے جب ہمارا زندگی کی اتھل پتھل میں کوئی حصہ نہیں ہوگا، کسی چیز سے ہمارا واسطہ،تعلقِ خاطر اور جذباتی لگاؤ نہیں ہوگا،محبت نہیں ہوگی تو ہم دوسروں کے لیے اور دوسرے ہمارے لیے اجنبی رہیں گے۔اس صورت میں ہم جو کہیں گے حرفِ ناآشنا اور ہمارا اظہار چیستاں ہوگا‘‘۔

انھوں نے مذکورہ پیش لفظ میں ضمیر کی آواز کو بلند کر کے آزاد مملکت ہندستان کی المناک صورتِ حال کو جس واشگاف انداز میں بیان کیا ہے وہ کئی سوالات کو جنم دیتا ہے اور ان کی شاعری کے بارے میں ایک ایسے محاکے کو برانگیخت کرتا ہے، جس کی جانب ان کے قدردانوں اور ناقدوں

کی نگاہ کم کم ہی گئی ہے۔

اخترالایمان نے جس طرح فرقہ واریت اور علاقائیت کے زہر کو رفتہ رفتہ قومیت کے رگ و ریشے میں سرایت کرتا دیکھا اور محسوس کیا، اس کے اثرات ان کی شاعری میں بہ آسانی شناخت کیے جاسکتے ہیں۔ دراصل وہ اپنے باطن کی آواز کو کبھی دباتے نہیں تھے، اسی لیے، ان کی نگاہ معاشی، معاشرتی، علمی، تہذیبی تبدیلیوں اور غیر تاریخی تاریخ نگاری پر ہمیشہ مرکوز رہتی تھی۔

'سروساماں' کے پیش لفظ میں وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''میرا مافی الضمیر شاعری میں کتنا آیا ہے اس کے جواب میں صرف اتنا کہوں گا کہ جب بھی کوئی نظم لکھتا ہوں اس وقت مجھے وہ اچھی لگتی ہے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک بڑا بوجھ میرے سینے پر جو تھا وہ اتر گیا۔ ایک سکون اور تسکین کا احساس ہوتا ہے لیکن نظم کہنے کے بعد جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے یہ احساس کمزور ہوتا جاتا ہے۔ پھر ایک خلش سی ہونے لگتی ہے اور جی کہتا ہے جو کہنا چاہتا تھا وہ پھر رہ گیا۔ یہ وہ احساس ہے جو میرے لیے آج مہمیز بنا ہوا ہے''۔(ص11)

یہی خلش ہر شاعر ہر ادیب کا مقدر ہوتی ہے کہ اس کے سینے کا بوجھ کبھی ہلکا نہیں ہوتا ہے۔ اخترالایمان کو یہ فکر ہمیشہ ستاتی رہتی تھی کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتے تھے وہ ان کے اظہار میں سما سکا یا نہیں، اسی لیے، وہ اپنی نثری تحریر اور دیباچوں میں تکرار سے کام لیتے رہے ہیں۔ اس تکرار سے قاری کو مطالعے کا لطف بھی ملتا ہے اور ان کی شعری بوطیقا کو سمجھنے میں مدد بھی۔ 'یادیں' کے دیباچے کے ابتدائی حصے دیکھیے:

> ''یادیں تلخ اور شیریں۔ یادیں ماضی قریب اور ماضی بعید کی۔ یادیں اس معاشرے سے وابستہ جہاں اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے اور اعلا اخلاقی قدریں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ یہ اور ایسی بہت سی یادیں میری زندگی ہیں اور میری زندگی ان اخلاقی اور معاشی قدروں کا عمل اور ردعمل میری شاعری ہے''۔

1934 میں اختر الایمان نے غزل گوئی ترک کر کے نظم کہنی شروع کردی۔ ان میں سے ایک 'گورِغریباں' اسکول میگزین میں چھپی تھی۔ اس کے بعد جب وہ اینگلو عربک کالج میں داخلہ لیتے ہیں تو شاعری ترک کر کے افسانہ نگاری شروع کر دیتے ہیں۔ ان کے معیار کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ یہ افسانے 'ساقی' دہلی، 'ادبِ لطیف' لاہور اور 'نیا ادب' دلی میں چھپتے رہے تھے۔ پھر انھوں نے افسانہ لکھنا چھوڑ دیا اور دوبارہ شاعری کی جانب مائل ہو گئے۔ نظم 'نقشِ پا' لکھی جو فیروز شاہ کوٹلہ کے کھنڈر سے متاثر ہو کر کہی گئی تھی:

یہ نیم خواب گھاس پر اداس اداس نقشِ پا
کچل رہا ہے شبنمی لباس کی حیات کو
وہ موتیوں کی بارشیں ہوا میں جذب ہو گئیں
جو خاکدان تیرہ پہ برس رہی تھی رات کو ...

یہ نظم ان کی شاعری کا سنگِ میل ہے۔ یہاں سے ان کی شناخت ایک اچھے شاعر کی حیثیت سے مضبوط ہوتی گئی۔ تاریخ کے خونیں باب کا وہ اس اپنائیت سے ذکر کرتے ہیں:

خونیں دروازوں پر شہزادوں کی پھانسی کا اعلان ہوا تھا
یہ دنیا لمحہ لمحہ جیتی ہے
دلی کی گلیاں ایسی ہی آباد و شاد ہیں سب
دن تو کالے پروں والے بگلے ہیں
جو سب لمحوں کو
اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں

دیکھا آپ نے! تاریخ، ثقافت اور وقت کا جبر کس طرح ان کی شعری بوطیقا میں بہم آمیز ہو کر اسے یک جان کر دیتے ہیں۔

اختر الایمان اپنی شاعری کے ایک اہم وصف کی طرف اشارہ کرتے ہوئے 'یادیں' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''میری شاعری کا بیش تر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔ علامیہ کیا ہے اور شعر میں اس کا استعمال کس طرح ہوتا ہے اس تفصیل میں نہیں

جاؤں گا۔صرف اتنا کہوں گا کہ علامیہ کی شاعری سیدھی سیدھی شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ایک تو اس کے لیے علامیہ کا استعمال کرتے وقت شاعر کا رویہ بالکل آمرانہ ہوتا ہے، اور وہ ایک ہی علامیہ کو ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کرتا ہے۔دوسرے الفاظ کے جو معنی ہوتے ہیں وہ علامیہ کی شاعری میں بدل جاتے ہیں۔مثال کے طور پر میری نظم قلوبطرہ: اس نظم کا پس منظر دوسری جنگ عظیم ہے۔لفظ قلوبطرہ کو میں نے نہ اس کے تاریخی منظر میں استعمال کیا ہے اور نہ اس کے اپنے معنوں میں۔قلوبطرہ کے نام سے جو اخلاقی پستی وابستہ ہے یہاں اس تصور کا فائدہ اٹھایا گیا''۔(ص12)

اب 'بنتِ لمحات' کے پیش لفظ کا یہ حصہ بھی ملاحظہ کیجیے:

''کھردری تشبیہات سے پر انتشار آمیز شاعری اس خلوص اور جذبۂ محبت کے تحت وجود میں آئی ہیں جو مجھے انسان سے ہے۔ میں اس کا کرب اس کی شدتِ درد کو انتہا پر پہنچ کر محسوس کرتا ہوں۔ مجھے اس کی بیچارگی، کم مائیگی، بے بسی اور نارسی کے ساتھ ہمدردی ہے اور میں اس کی کوتاہیوں اور خامیوں کو ایک حد تک قابلِ معافی سمجھتا ہوں...شاعری میرے نزدیک ذات کے اس اظہار کا نام ہے، جو تلمیحات، استعاروں، تشبیہوں، علامتوں اور لفظی تصویروں یا امیجری کی مدد سے پیش کیا جاتا ہے۔اس کی زبان روزمرہ کی زبان نہیں ہوتی جو ہم کاروبار میں استعمال کرتے ہیں''۔

گویا 'یادیں' کی اشاعت کی ایک دہائی کے بعد اختر الایمان تلخ اور شیریں یادوں کے ساتھ انسان کے اخلاقی زوال اور اس کی بشری کمزوریوں کو قبول کرتے ہوئے اپنی انسان دوستی کو موضوع کا مرکز بنا کر پیش کرتے ہیں اور اپنی شاعری کو کھردری اور انتشار آمیز بتاتے ہیں۔

وقت کا تصور محسوس یا غیر محسوس طریقے سے اختر الایمان کی ابتدائی شاعری میں بھی موجود رہا ہے، گویا وقت کے جبر سے آزاد ہونے کی آرزو ان کی شعری بوطیقا میں ایک جزوِ لازم کی طرح شامل رہی ہے۔

’زمین زمین‘ مطبوعہ 1990 کے دیباچے میں انھوں نے غزل کے بارے میں اپنے خیالات کا کھل کر اظہار کیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ غزل کے مخالف نہیں ہیں لیکن یہ صنف ان کی نظر میں وسعتِ بیان کی متحمل اس لیے نہیں ہوسکتی کیوں کہ ہر بات کو صرف دو مصرعوں میں کہنا ناممکن ہے۔ غزل کا حامی نہ ہونا مخالف ہونے کے مترادف نہیں۔ حامی نہ ہونے کا ایک سبب تو یہ ہے غزل میں پھولنے پھلنے کی گنجائش نہیں۔

’زمین زمین‘ کی بیش تر نظمیں، موضوع کے لحاظ سے ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح منسلک ہیں کہ صرف کسی ایک دو کے تذکرے سے بات واضح نہیں ہو سکے گی۔ ایک بات اور بھی ہے کہ اس زمینی رشتے سے شاعر کا تعلقِ خاطر کوئی نیا نہیں، بلکہ بہت گہرا اور پرانا ہے۔ ’تاریک سیارہ‘ جوان کے تیسرے مجموعے کا نام ہے، میں اس جانب انگشت نمائی کی گئی ہے۔

اختر الایمان کے آخری مجموعے ’زمستاں سرد مہری کا‘ (مطبوعہ 1997) ان کی موت کے ایک سال بعد شائع ہوا تھا۔ اس کا دیباچہ سلطانہ ایمان نے لکھا تھا۔ اس کے مطالعے سے ان کی شخصیت کی گرہیں کھلتی ہیں۔ اس سلسلے میں بیدار بخت نے ان کی کئی نامکمل نظموں کے حوالے دے کر، ان کی بیاض سے حوالے دے کر ان کے کئی مصرعے قلم بند کر کے یہ دکھایا ہے کہ وہ ان کو مکمل نہ کر سکے تو انھوں نے انھیں ایسا ہی چھوڑ دیا۔

اپنے آخری دنوں میں وہ علیل رہا کرتے تھے ان کے دونوں گردوں نے کام کرنا چھوڑ دیا تھا۔ بار بار ان کو ڈائلیسس کے تکلیف دہ عمل سے گزرنا پڑتا تھا۔ ان کو اپنے خاتمے کی آہٹیں صاف سنائی دے رہی تھیں۔ ان کے داماد امجد خان کا انتقال 1992 میں ہوا تھا۔ ان کی نظم ’ذکرِ مغفور‘ کے مسودے پر 3 مارچ 1993 کی تاریخ لکھی ہوئی ہے۔ اس میں کمر بستہ غلام، دور بیں آنکھیں، محافظ باز وایک ایسے امیر و کبیر شخص کی تصویر ذہن میں لاتے ہیں جو ہر وقت مصاحبوں اور ملازموں میں گھرا رہتا ہے۔ یہ تصویر غالباً امجد خان کی تھی۔

نیستی کا احساس اور بزمِ جہاں سے رخصت ہو جانے کی ایک لہر تو ان کی ابتدائی نظموں میں بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ اُن میں موت کا خوف نہیں، بلکہ اسے ایک اٹل حقیقت تسلیم کر کے اپنے ہونے اور نہ ہونے کی کیفیتوں کی بھرپور عکاسی نظر آتی ہے۔ ’تاریک سیارہ‘ کی آخری نظم ہے ’محبت‘ جس کا اقتباس دیکھیے:

رات آہستہ آہستہ رک رک کے ایسے گزرتی رہی
جیسے میں اور تو وقت کی وادیوں سے گزرتے ہوئے
شہر کی سونی سنسان گلیوں میں گم ہو گئے!

اور آخری دومصرعے:

صرف اس طائرِ خوش ادا خوش نوا کی لہک زندہ ہے
ایک دن آئے گا تو بھی مر جائے گی میں بھی مرجاؤں گا!

اور 'نیا آہنگ' میں خدا سے شکایت آمیز لہجہ اقبالؔ کے 'شکوہ' کی یاد دلاتا ہے۔کراماً کاتبین اور نامۂ اعمال سے عقیدہ کی پختگی کا اعلان ہوتا ہے:

کراماً کاتبین اعمال نامہ لکھ کے لے جائیں
دکھائیں خالقِ کون و مکاں کو اور سمجھائیں
معانی اور لفظوں کا وہ رشتہ اب نہیں باقی
لغت الفاظ کا اک ڈھیر ہے لفظوں پہ مت جانا
مرے حق میں ابھی کچھ فیصلہ صادر نہ فرمانا
میں جس دن آؤں گا تازہ لغت ہمراہ لاؤں گا

لیکن موت کے سلسلے کی کلیدی نظم ہے 'زمستاں سردمہری کا'، جس کی قرأت 'ذکرِ مغفور' کے ساتھ کی جائے تو اخترالایمان کا فلسفۂ زندگی پوری طرح سمجھ میں آجاتا ہے کہ جانے والے چلے جاتے ہیں، گھر کا ماحول کچھ دن افسردہ رہتا ہے پھر رفتہ رفتہ پس ماندگان کے آنسو خشک ہو جاتے ہیں اور گھر اور باہر ہر جگہ زندگی معمول پر آجاتی ہے یعنی زندگی ایک متحرک شے ہے اور موت جس پر اثر انداز نہیں ہوتی۔اسی طرح زندگی کے کسی موڑ پر جب تحیر کچھ دیر کے لیے اپنا مزاج بدل دے تو ان لمحات کو موت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔اخترالایمان کے یہاں یقیناً موت ایک ایسا علامیہ ہے جس کے معنی کا تعیّن ان کی شعری کائنات کو محدود کر دیتا ہے۔اخترالایمان کی شعری کائنات ہی میں ان کی بوطیقا مضمر ہے جسے پڑھنے کے لیے قاری کو اپنے ذہن ہی نہیں بلکہ اپنی شاعرانہ فہم کے دریچوں کو پوری طرح وا کرنا ہوتا ہے۔

❖❖❖

سرورالہدیٰ

اختر الایمان کے ناقدین

مقدمہ 'گرداب' پر مختار صدیقی اور میرا جی کا نام درج ہے۔ اختر الایمان پر لکھا جانے والا یہ پہلا مضمون ہے۔ اس مضمون کی حیثیت بنیادی حوالے کی ہے مگر لوگ اس سے سرسری گزر جاتے ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ان حضرات نے اختر الایمان کی زندگی کے حوالے سے ان کی ابتدائی نظموں کو دیکھا تھا۔ اب جبکہ اختر الایمان کے اولین شعری مجموعے 'گرداب' کی نظمیں موت، مسجد، پرانی فصیل کی مختلف تعبیرات سامنے آچکی ہیں، میرا جی اور مختار صدیقی کی آرا کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اس وقت تک 'اس آباد خرابے میں' میں بھی سامنے نہیں آتی تھی۔ لہٰذا کوئی قاری 'اس آباد خرابے میں' کی روشنی میں بھی 'گرداب' کو دیکھ سکتا ہے۔ مختار صدیقی اور میرا جی نے جس وقت مضمون لکھا تھا، اختر الایمان کی عمر 26 سال تھی۔ وہ جن حالات سے گزرے تھے ان کا علم ان حضرات کو تھا، اس لیے بھی میرا جی اور مختار صدیقی پرانی فصیل، مسجد، تنہائی، نقش پا، محرومی وغیرہ کو ان کی زندگی کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ چند جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''لیکن یہ ظاہر ہے کہ اس کے بیدار ہوتے ذہن کو شدید جذباتی محرومی اور غیر مختتم تنہائی سے واسطہ پڑا ہے چنانچہ بلوغ کی رسیلی گھڑیوں پر یہ لپکتا ہوا سایہ اب بڑھ کر اس کی زندگی پر ایک امر عفریت کی حیثیت اختیار کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس پر یہ مستزاد غمِ زیست کے اندازے ہیں جن سے آج کل کسی کو رستگاری نہیں۔ چناں چہ انہی بلوغ تلخیوں، غیر مختتم تنہائی اور محرومی کے پیش نظر ہی ہر نظم میں گہرے اور ہلکے سایوں کے جادو جگائے ہیں۔ محض عنوانوں ہی سے اس کا کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ نقش پا مآل، محرومی، موت، تنہائی میں،

یہی دبی دبائی تلخیاں جب زیادہ پیچیدہ نفسی اعمال کی صورت اختیار کر لیتی ہیں اور ان کے ساتھ خارجی محرکات بھی ایسے مل جاتے ہیں جو بظاہر اس کی مخصوص افتاد سے مختلف ہیں تو ہمیں اس کا لاشعور علامیت کے پردے میں آسودگی حاصل کرتا دکھائی دیتا ہے۔ 'پرانی فصیل' اور 'مسجد' اس کی بین مثال ہے۔''[1]

ان تعبیرات سے اختلاف کے باوجود ایک خلش باقی رہتی ہے اور اسی میں ان تعبیرات کی سچائی کا راز پوشیدہ ہے۔ متن کو شخصیت اور وقت سے آزاد سمجھنے اور دیکھنے کی روش نے متن کی قوت کا احساس کرایا ہے، متن کی آزادانہ قرأت کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے لیکن اس میں ایک لہر شخصیت کی بھی پوشیدہ ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس سے اس ایک لہر سے ہم متعارف ہوتے ہیں گرچہ دیگر لہروں کی جانب واضح اشارے نہیں کیے گئے مگر ذاتی تلخیاں، خارجی محرکات، نفسی اعمال، مخصوص اجتہاد، لاشعور، علامیت، گہرے ہلکے سایوں ان الفاظ اور تراکیب سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اختر الایمان کی شاعری ابتدا ہی سے مختلف اطراف کا احاطہ کرنے لگی تھی۔ جن لوگوں نے میراجی اور مختار صدیقی کے اس مضمون کو سرسری طور پر دیکھا ہے، انھوں نے یہ سمجھ لیا کہ اختر الایمان کی شاعری ان حضرات کی نگاہ میں محض شخصیت کا اظہار ہے۔ ان حضرات کے لیے بطور خاص یہ جملے درج کیے جاتے ہیں:

''لیکن اس کے باوجود مبادیات تفکر میں اختر الایمان کے ہاں اس کی سپردگی اور تشائم کے علاوہ ایک ہمہ گیری ضرور پائی جاتی ہے۔ یہ ہمہ گیری اپنے جذباتی دباؤ کو عالمگیر سانچے میں ڈھلتا دیکھنے تک محدود نہیں رہتی بلکہ بعض جگہ اس کی نظموں میں ایک ایسی مخصوص انفرادیت ہے جو ہمیں چھوٹے پیمانے پر ہمہ گیر وسعت کا نمونہ دکھائی دیتی ہے۔ مثال کے طور پر نقش پا ملاحظہ ہو جس میں ایک نقش پا پر جو ایک مخصوص جگہ شبنم آلود دوب میں نمایاں ہے۔ تمام انسانی نسلوں کے موت و حیات کے سفر کی آئینہ برداری کا ضامن ہے۔''[2]

نقش پا کی پوری تعبیر پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ کسی سکہ بند نقاد کی نظر 'نقش پا' کے حوالے سے ان سمتوں کی طرف گئی ہوگی۔ جو نظر نظم میں شخصی پرتو دیکھ سکتی ہے وہی اس میں ایسی ہمہ گیریت بھی تلاش کر سکتی ہے۔ اگر مندرجہ بالا اقتباس پر غور کریں تو تخلیقی عمل کے راز

بھی سمجھے جا سکتے ہیں۔ میراجی اور مختار صدیقی جذباتی دباؤ کو عالمگیر سانچے میں ڈھلتا دیکھنے کے ساتھ اس میں چھوٹے پیمانے کی مخصوص ہمہ گیر انفرادیت بھی تلاش کر سکتے تھے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے تخلیقی عمل کا ایک سلسلہ سا ہماری نگاہ کے سامنے ہے۔ انھوں نے نظم 'زندگی کے دروازہ پر' کا بھی بطور خاص حوالہ دیا ہے۔ مضمون کے اختتام پر اس بات کی طرف متوجہ کیا گیا ہے کہ اختر الایمان کی توجہ خیال کی ترسیل پر مرکوز رہتی ہے۔ قافیہ اور ہیئت ان کے نزدیک مقصود بالذات نہیں۔ مناظر قدرت بھی ان کے لیے ثانوی درجہ رکھتے ہیں۔ دو تخلیق کاروں کے نام سے منسوب اس مضمون کو پڑھنے کا ایک اپنا ہی لطف ہے۔ اس مضمون کے لکھے جانے تک اختر الایمان کی چند نظمیں ہی سامنے آئی تھیں۔

باقر مہدی نے اختر الایمان پر پہلا مضمون 1952 میں لکھا جو فیروز دہلوی کی کتاب 'اختر الایمان مقام وکلام' اور شاہد ماہلی کی کتاب 'اختر الایمان عکس اور جہتیں' میں شامل ہے۔ باقر مہدی نے اختر الایمان کی پانچ نظموں کا تجزیہ بھی کیا ہے جو سوغات میں شائع ہوا۔ باقر مہدی کا پہلا مضمون 'گرداب' کی شاعری پر ہے۔ باقر مہدی نے اس زمانے کی سماجی، سیاسی اور ادبی صورت کی جانب اشارہ کرتے ہوئے اختر الایمان کی شاعری کا اس سے ایک رشتہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن انھوں نے کہیں بھی اختر الایمان سے غیر ادبی مطالبہ نہیں کیا۔ البتہ انھوں نے یہ بتانے کی کوشش ضرور کی ہے کہ اختر الایمان کی شاعری کا ایک سماجی پس منظر ہے۔ خالص ادبی تقاضے کیا ہوتے ہیں اس بارے میں جدیدیت کے ہم نواؤں نے ترقی پسندی کی ضد میں جو موقف اختیار کیا وہ ایک دوسری انتہا تھی۔ اختر الایمان نے ابتدا ہی سے خود کو ان انتہاؤں سے محفوظ رکھنے کی کوشش کی۔ باقر مہدی نے اس کوشش کو اختر الایمان کی شعوری کوشش بتایا ہے لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کہ فطری طور پر اختر الایمان کی جیسی طبیعت تھی، اس کے پیش نظر وہ اسی طرح کی شاعری کر سکتے تھے۔ باقر مہدی کے مضمون میں چند ایسے نکات ہیں جو بنیادی نوعیت کے ہیں جنھیں بعد کی تنقید نے زیادہ تفصیل کے ساتھ پیش کیا:

(1) اختر الایمان نے اپنی شاعری کی بنیاد عام اردو شاعروں کی طرح نہیں رکھی بلکہ بہت سے ترقی پسند اور جدید شعرا سے ہٹ کر نئی طرز فکر کی راہ اختیار کی۔

(2) اختر الایمان کو اچھے مصرعوں سے زیادہ اپنی نظم کی فکر رہتی ہے اس لیے بھی وہ دوسرے نظم گو شعرا سے مختلف ہیں۔

(3) اختر الایمان کی مختصر نظمیں بھی دوسرے شاعروں سے بہت مختلف ہیں۔ کسی نے ان نظموں پر اعتراض کرتے ہوئے کہا تھا کہ یہ بات غزل کے ایک شعر میں بھی آسکتی ہے۔

(4) اختر الایمان کی شاعری کے بیشتر حصے میں غم کی پر چھائیاں اور گہرے نقش ملتے ہیں۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ وہ اس میں ڈوب کر رہ گئے ہیں۔

(5) ہمیں ان کی نظموں میں جو اردو کی خاموش جھیل ملتی ہے اس کی گہرائی کا اندازہ اس وقت لگایا جاسکتا ہے جب ان کی نظموں کا بہ نظر غائر کئی بار مطالعہ کیا جائے۔

(6) اختر الایمان کی عشقیہ نظمیں آج کے شاعروں کے مقابلے میں آسانی کے ساتھ پیش کی جاسکتی ہیں۔

(7) اختر الایمان کی شاعری میں سیاسی موضوعات بھی ہیں اور وہ بھی ایک عام شہری کی طرح سے اپنے ملک کی سیاسی وسماجی جدوجہد میں حصہ لیتے ہیں۔

(8) اختر الایمان کے یہاں موضوع کا تنوع بھی ہے اور ان پر جو شدید داخلیت کا الزام لگایا جاتا ہے وہ بڑی حد تک بے بنیاد ہے۔

(9) فیض کے یہاں ایک خاص قسم کی سطحیت ہے جو نظمیں بار بار پڑھنے کے بعد نظر آتی ہے۔ اختر الایمان کے یہاں یہ خامی نہیں ہے۔ اس کے علاوہ فیض حد درجہ روایتی شاعر ہیں اور اس کے برخلاف اختر الایمان نئی شاعری کو صحیح معنوں میں نئی بنا رہے ہیں۔

ان جملوں میں کوئی چونکانے والی بات نہیں ہے اور نہ ہی کوئی نئی تنقیدی اصطلاح ہے۔ لیکن یہ باتیں اختر الایمان کی شاعری کے گہرے مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ باقر مہدی کے مندرجہ بالا خیالات سے واضح ہے کہ اختر الایمان کی نظمیہ شاعری کو پڑھنے کے جو تقاضے ہیں ان کا خیال رکھا گیا ہے اور ایک باشعور قاری کی طرح ان آوازوں کے درمیان راہ پانے والی خاموشیوں کو محسوس کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ بیانات اختر الایمان کی نظموں کے تجزیے کے ضمن میں آئے ہیں جو عمومی نوعیت کے ہیں۔ باقر مہدی کی نگاہ کسی نظم کی فکری ولسانی وحدت کے ساتھ اس کے داخلی نظام پر بھی رہتی ہے جو ایک نظم کو دوسری نظم سے جوڑتا ہے۔ یہ ایک ایسا نکتہ تھا جس کا شعور ہماری تنقید میں قدرے تاخیر سے پیدا ہوا۔

باقر مہدی نے فیض کو حد درجہ روایتی شاعر کہا ہے اور اختر الایمان نئی شاعری کو نئی بنانے والے ہیں۔ اگر آج یہ بات کہی جاتی تو لوگ کہتے کہ دیکھیے فیض اور اختر الایمان کے شعری سفر کے آغاز اور خاتمہ کو اتنے دن ہو چکے ہیں کہ اسے کوئی انکشاف نہیں کہا جا سکتا۔ 1955 میں باقر مہدی نے ایسا کہنے کی جسارت کی تھی۔ فیض کی شاعری کو خاص قسم کی سطحیت کہنا بھی آسان نہیں۔ باقر مہدی کے سامنے دو باتیں تھیں۔ ایک کا تعلق عصری زندگی کے مسائل سے ہے اور دوسرے کا تعلق لسانی اظہار سے۔ دونوں اعتبار سے اختر الایمان کی شاعری نئی ہے۔ باقر مہدی کا یہ موقف بھی رہا ہے کہ نئی شاعری شہری زندگی کی علامت ہے اور یہ شہر ہی میں ممکن ہے، اختر الایمان کے یہاں یہ شہری زندگی موجود ہے۔ باقر مہدی نے مسجد، عورت اور تنہائی پر الگ الگ گفتگو کی ہے۔ مسجد کو وہ کمزور نظم کہتے ہیں مگر اسے ایک تخلیقی امکان کے طور پر بھی دیکھتے ہیں۔ 'مسجد' کا مکالماتی انداز اس کی بڑی طاقت ہے۔ مسجد کو 'موت اور تنہائی' کے مقابلے میں کمزور کہا ہے۔ باقر مہدی کو 'مسجد' کے مقابلے میں مجاز کی نظم 'سحر' زیادہ بہتر معلوم ہوتی ہے۔ اگر وہ ان دونوں کا تقابل کرتے تو اچھا تھا۔ 52-1950 میں اختر الایمان کی نظم کے سیاق میں مجاز کی نظم کا خیال آیا تھا۔ اب صورت حال بدل گئی ہے۔ آج اگر کوئی اختر الایمان کے ساتھ مجاز کا نام لے گا تو لوگ اسے حیرت سے دیکھیں گے اس کی وجہ اور کچھ نہیں کہ ترقی پسند شاعری کے بارے میں ایک کلیہ قائم کر لیا گیا اور اسے عقیدے کی طرح قبول کر لیا گیا ہے کہ یہ کمزور اور خراب ہی ہوگی۔ باقر مہدی یہ بھی سمجھتے ہیں کہ فکری قلاشی جدید شعرا میں بھی ہو سکتی ہے اور ترقی پسند شعرا کے یہاں بھی:

> ''جدید اور ترقی پسند شعرا میں فکری عناصر کی خاصی کمی ہے۔ مگر یہ
> الزام اختر الایمان کی شاعری پر نہیں لگایا جا سکتا ہے۔''[۳]

خلیل الرحمٰن اعظمی کا مضمون 'اختر الایمان: ایک مطالعہ' 1962 میں شائع ہوا۔ 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' میں بھی اختر الایمان کا مختصر محاکمہ کیا گیا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کا مضمون 'گرداب' اور 'تاریک سیارہ' کے مطالعے پر مشتمل ہے۔ اس وقت تک یہی دو مجموعے شائع ہوئے تھے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے جس توجہ اور ذہانت کے ساتھ یہ مطالعہ پیش کیا ہے اس کی جزوی مثالیں اس سے قبل جمیل جالبی، باقر مہدی اور وزیر آغا کے یہاں مل جاتی ہیں۔ میراجی، مختار صدیقی کے مضمون میں چند فکر انگیز جملے ضرور ہیں مگر مجموعی طور پر اختر الایمان کے ابتدائی دو مجموعوں کے تعلق سے خلیل الرحمٰن اعظمی کے مضمون سے دھند چھٹتی نظر آتی ہے۔ بیشتر نقادوں نے 'گرداب' کی نظموں کی داخلی دھند کو

کبھی شخصی تو کبھی رومانی کہا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اسے کوئی روایتی نام دینے کے بجائے اس پر سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ اس تعلق سے ان کا ذہن نہایت معروضی اور نکتہ رس ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے یہ مضمون 1962 میں لکھا تھا۔ اردو میں جدیدیت کا آغاز ہو چکا تھا۔ یہ بات کتنی حیرانی کی ہے کہ عام طور پر خلیل الرحمٰن اعظمی کو جدیدیت کا نمائندہ بتاتے ہوئے انھیں ادب کے سماجی اور سیاسی مسائل سے گریزاں بلکہ مخالف تک ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن سماجی سروکار کے بغیر وہ اختر الایمان کی شاعری کا تصور نہیں کر سکتے۔ وہ اگر چاہتے تو وزیر آغا کی طرح اختر الایمان سے یہ شکایت کرتے کہ ان کی نظم نگاری سماجی مسائل کی طرف مراجعت کے سبب اپنے مقام سے نیچے آ گئی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کے لیے یہ کیسے ممکن تھا کہ اختر الایمان کی شاعری سے وہ تقاضے کرتے جس کی متحمل ان کی شاعری نہیں ہو سکتی تھی۔ 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' میں اختر الایمان کا باب اس جملے پر ختم ہوتا ہے:

> ''ترقی پسند تحریک کا بحرانی دور گزرنے کے بعد ان کی شاعری کی طرف زیادہ توجہ کی گئی۔''[۴]

اس باب میں جو نظمیں بطور حوالہ آئی ہیں ان کا مزاج ان کی کتاب کے موضوع کا ساتھ دیتی ہیں اور بعض ایسے جملے بھی ہیں جو یہ بتاتے ہیں کہ ان کا موضوع ان کے پیش نظر رہا ہے۔ لیکن یہاں بھی وہ ان کی نظموں کے علامتی پہلو کی تعریف کرتے ہوئے حلقہ ارباب ذوق کے شعرا سے انھیں منفرد بتایا ہے۔ 'اختر الایمان: ایک مطالعہ'، 'گرداب' اور 'تاریک سیارہ' کے جائزے پر مشتمل ہے۔ لیکن یہ مضمون 1962 کی ادبی تنقید اور ادبی دنیا کا ایک سچا اظہار بھی ہے۔ شاید اس سچائی کا بڑا سبب خود اختر الایمان کی سچی شاعری ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے اختر الایمان کو جن لمحات میں پڑھا تھا کاش ان لمحات کی سچائی ہمارے بعد کے ناقدین کو بھی حاصل ہو جاتی۔ اس سچائی کو چاہے کوئی نام دیا جائے یا اسے غیر تنقیدی لفظ کہا جائے مگر سچی شاعری اور سچی تنقید کا تصور ختم نہیں ہوگا۔ کمال یہ ہے کہ وہ فکری پہلو اور اظہاری پہلو دونوں کو ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ یہ شعوری عمل معلوم نہیں ہوتا بلکہ فکر اور اظہار ایک دوسرے کے ساتھ آ جاتے ہیں۔ اس مضمون کے پانچ نکات بہت توجہ طلب ہیں:

(1) ان کے یہاں خارجی زندگی کا ادراک بھی ہے اور فرد کی داخلی زندگی کے پیچیدہ اور متنوع مسائل بھی۔ سیاسی اور اجتماعی محرکات بھی ہیں اور جنسی اور عشقیہ بھی۔

(2) ان مسائل پر غور و فکر کا انداز تجریدی نہیں ہے بلکہ ان کا محرک ان کے اپنے زمانے اور ماحول کی روح ہے۔ اس روح کو ان کی نظروں نے عریاں دیکھ لیا ہے اور اس اندرونی تضاد کو محسوس کر لیا ہے جو اس المیہ کی بنیاد ہے۔ اس لیے ان نظموں میں ایک ایسی ڈرامائی کیفیت ہے جو اس سے پہلے اردو نظم میں عام طور پر ناپید تھی۔

(3) انسانوں کی جو نسل دو اندھیروں کے درمیان کھڑی ہو اس کا شاعر اگر حساس اور غیور ہے اور اس میں حقیقت سے آنکھیں چرانے کا رجحان نہیں تو اس کے یہاں شکست، تنہائی، حزن و یاس اور موت و حیات کی کشمکش سے پیدا ہونے والی ہیبت ناک پرچھائیاں لازمی ہیں۔

(4) اختر الایمان کے یہاں تنہائی کا احساس سماج کے بالمقابل فرد کی شکست کی وجہ بلکہ ان متحرک اور صحت مند عناصر کی موجوگی کی وجہ سے ہے جو ایک نئے معاشرے کی تخلیق کر سکتے ہیں۔

(5) اختر الایمان کی ابتدائی نظموں میں تاریکی اور روشنی کا یہی رزم نامہ ہے اس تصادم اور پیکار کا جیسا پر جلال احساس، گرداب کی شاعری میں ابھرتا ہے اس سے ان کے معاصرین کی شاعری خالی ہے۔

(6) تاریک سیارہ کی بعض نظموں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے جیسے ہم کوئی نئی آواز سن رہے ہوں.... ان نظموں میں تناؤ اور شدت کے بجائے ایک طرح کی آسودگی اور حلاوت کا احساس ہوتا ہے... میرا خیال ہے کہ اس زمانے میں اختر الایمان کی تخلیقی شخصیت کا ارتقاع ہوا ہے۔

(7) انھوں نے نظم کو تکرار خیال یا مسلسل غزل کے پیرائے سے نکال کر ایک ایسی صورت دینے کی کوشش کی ہے جس سے نظم کا لطف اس کے ٹکڑوں بندوں، مصرعوں یا تشبیہوں اور ترکیبوں میں تقسیم نہ ہو۔

(8) اختر الایمان کی نظمیں ایک طرف سچی اور پرخلوص شاعری کا نمونہ ہیں تو دوسری طرف اپنے دور کی عمومی احساسات وارتعاشات کی کامیاب مصوری۔

یہ چند نکات اختر الایمان کے دو مجموعوں سے متعلق ہیں مگر آج انھیں پڑھتے ہوئے اختر الایمان پر لکھی جانے والی بعد کی تنقید ان ہی نکات سے فیض یابی کا نمونہ معلوم ہوتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ بعض ناقدین نے خلیل الرحمٰن اعظمی کا یہ مضمون ہی نہ دیکھا ہو۔ ایسی صورت میں ان

نکات کا اختر الایمان کی تنقید میں مرکزی حیثیت اختیار کر لینا حیرت ناک ضرور ہے۔لیکن حیرت ناکی میں اس وقت کمی واقع ہو جاتی ہے جب اختر الایمان کی شاعری کی سنجیدہ قرأت کی جاتی ہے۔ وہ پہلے نقاد ہیں جن کی نظر اختر الایمان کی نظموں کے ڈرامائی عناصر پر گئی۔لیکن اس کی تلاش کا سہرا بعد کو کسی اور کے سر باندھ دیا گیا۔لیکن یہ ڈرامائی کیفیت کیوں کر پیدا ہوئی اس سوال پر انھوں نے غور کرتے ہوئے اس عہد کے کرائسس کو پیش نظر رکھا۔اپنے عہد کے اندرونی تضاد کو دیکھنا کوئی بڑی بات نہیں اسے تخلیقی زبان دینا بڑی بات ہے۔اسے خلیل الرحمان اعظمی نے المیہ کا نام دیا ہے۔اگر دکھ فعال نہ ہو تو ڈرامائی کیفیت کہاں ابھرے گی۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے ان تمام اقتباسات میں اختر الایمان کی شاعری کو داخلی اور خارجی تصادم کے طور پر دیکھا ہے۔ان کے اس جملے کی معنویت ہمیشہ باقی رہے گی۔ان مسائل پر غور وفکر کا انداز تجریدی نہیں۔'' اقتباس نمبر سات میں تخلیقی شخصیت کے ارتفاع کی بات بھی غور طلب ہے۔اسے وہ 'گیان' کا نام دیتے ہیں۔شاعری اور شخصیت کے گہرے رشتہ کی جانب اشارہ ہے۔ یہاں شاعری بطور زبان شخصیت سے بالکل غیر متعلق نہیں۔

اختر الایمان کو کئی اہم ناقد ملے مگر محمد حسن اور محمود ایاز کو کئی اعتبار سے امتیاز حاصل ہے۔محمد حسن نے 'عصری ادب' اور محمود ایاز نے 'سوغات' میں اختر الایمان کو اہتمام کے ساتھ شائع کیا۔ 'سوغات' کے تیسرے شمارے میں 'آبجو' پر محمود ایاز کا تبصرہ شائع ہوا۔جنوری 1970 میں عصری ادب کا پہلا شمارہ منظر عام پر آیا اس میں پہلا تبصرہ 'بنت لمحات' پر ہے جو محمد حسن نے لکھا ہے۔محمد حسن نے 'سروساماں' اور 'آب جو' پر بھی تبصرے کیے جو عصری ادب ہی میں شائع ہوئے۔محمد حسن کا ایک مضمون 'جدید اردو نظم' ہے جس میں اختر الایمان کے لیے تحسینی کلمات موجود ہیں۔مضمون کے نیچے 1997 کا سال درج ہے۔انھوں نے ''اس آباد خرابے میں'' پر بھی تبصرہ کیا جو رسالہ ''شاعر'' (اگست 2002) میں شائع ہوا۔ان کے علاوہ محمد حسن نے اختر الایمان پر دو تفصیلی مضامین بھی لکھے۔محمد حسن کی چھوٹی بڑی سات تحریریں اختر الایمان پر مل جاتی ہیں۔کسی شاعر یا ادیب پر پہلے لکھنا یا زیادہ لکھنا اس بات کی دلیل نہیں کہ وہ اعلا درجے کا بھی ہو گا۔لیکن یہ سوال خود سے کرنا چاہیے کہ ہم نے محمود ایاز اور محمد حسن کی تحریروں کو کتنا پڑھا ہے۔وہ کون سے نکات ہیں جن پر بعد کے ناقدین نے قارئین کو متوجہ کیا مگر ان کی جانب محمود ایاز اور محمد حسن نے بہت پہلے اشارے کر دیئے تھے۔ہمارے یہاں تنقید کو زمانی ترتیب سے دیکھنے کا مزاج پیدا نہیں ہو سکا۔

محمد حسن نے ن۔م۔راشد، مجید امجد اور اختر الایمان پر اس وقت لکھا جب ترقی پسند تنقید ان شعرا کی طرف سے غافل تھی۔ محمد حسن کی نگاہ ان شاعروں کی دروں بینی میں ان حقائق کو دیکھنے میں کامیاب ہوئی جو خالص ادب اور اور ہیئت پرستی کے منافی تھی۔ محمد حسن کو بدلی ہوئی صورتحال میں جس طرح کی شاعری مطلوب تھی وہ انھیں مل گئی۔ جدیدیت کا مقابلہ پرانی ترقی پسندی سے نہیں کیا جاسکتا تھا۔ تمام ترقی پسندوں میں اس کا سب سے شدید احساس محمد حسن کو تھا۔ یہ ستر کی دہائی ہے جس میں محمد حسن نے ان تین شعرا پر مضامین لکھ کر یہ بتانے کی کوشش کی کہ جدیدیت دراصل نئی ترقی پسندی ہے۔ اس طرح اختر الایمان کی شاعری محمد حسن کی تنقیدی فکر کے لیے ایک پناہ گاہ بن گئی۔

یہ محض اتفاق نہیں کہ 'سوغات' کے ایک ہی شمارے میں مجید امجد اور اختر الایمان کی نظمیں شائع ہوئیں۔ 'عصری ادب' پر محمد حسن کا نام تھا لہٰذا اسے ترقی پسند سمجھا گیا۔ 'سوغات' کے ساتھ یہ مسئلہ نہیں تھا۔ ویسے 'سوغات' میں علی جواد زیدی، محمد حسن، وحید اختر اور باقر مہدی کے ایسے مضامین شائع ہوئے جو 'شب خون' کی جدیدیت کے برخلاف کسی اور جدیدیت کی حمایت میں تھے۔ اس جدیدیت کو محمود ایاز اور محمد حسن کی پوری حمایت حاصل تھی۔ اگر محمد حسن اور محمود ایاز نے اختر الایمان کے یہاں نئی ترقی پسندی یا ترقی پسند جدیدیت کا سراغ لگالیا تو اسے ایک سچی آگہی کا نام دینا چاہیے۔ ممکن ہے یہ نظر اوروں کے پاس بھی ہو مگر جدیدیت اور ترقی پسندی سے وفاداری کے نام پر سچ لکھنے کی جسارت کم لوگوں میں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ محمد حسن اور محمود ایاز اختر الایمان کی شاعری کے تعلق سے بڑی حد تک ایک ہی طرح سوچتے ہیں۔ محمود ایاز کا مقصد اختر الایمان کے بہانے خود کو بطور نقاد پیش کرنا نہیں تھا۔ ایک سچی شاعری پر ایک سچی تنقید 'آبجو' پر محمود ایاز کا تبصرہ ہے۔ انھیں اس بات کا بہت پہلے احساس ہو گیا تھا کہ اختر الایمان کی شاعری کو اصل خطرہ ان ناقدین سے ہے جو میرا جی اور راشد کو ان کے بالمقابل کھڑا کرنا چاہیں گے۔ لہٰذا گذشتہ تین چار دہائیوں میں نئی نظم کا بنیادی حوالہ میرا جی اور راشد کی نظم نگاری ہے۔ گو کہ اس درمیان اختر الایمان پر مضامین بھی لکھے گئے مگر جدیدیت نے جس پر پیچ اور گھنیرے متن کو بڑے ادب کی پہچان بتایا تھا اس کا بہترین نمونہ میرا جی اور راشد کا کلام ہے۔ محمود ایاز نے بہت صفائی کے ساتھ ان مسائل کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ اختر الایمان کو جدیدیت سے وابستہ کر کے دیکھنا کوئی غیر ترقی پسندانہ عمل ہرگز نہیں۔ مگر اختر الایمان کے دیباچوں سے واضح ہے کہ ان کے نزدیک شاعری کا

سماجی اور عصری مسائل سے گہرا تعلق ہے۔اظہار کی سطح پر بھی وہ ترسیل کے مسائل پیدا کرنا نہیں چاہتے تھے۔ان کا خیال تھا کہ ترسیل کے مسئلے پر گفتگو کرنا عجیب ہے۔لکھنے والا آخر لکھتا کیوں ہے۔محمود ایاز کے ذہن میں یہ بات سرایت کر گئی تھی کہ اختر الایمان کی فنکارانہ خوبی کو جو چیز قوت پہنچاتی ہے وہ ان کا خلوص ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''شاعری میں ذاتی تجربہ کی اولیت کے قائل کئی ایک لوگ مل جائیں گے اور اس نظریہ کو عملی طور پر برتنے والے اب بھی ہمارے ہاں پانچ سات تو ضرور موجود ہیں لیکن ان میں اکثر کے ہاں اظہار کا وہ حسن اور لہجہ کی وہ دل سوزی نہیں ملتی جو اختر الایمان کے ہاں ہر مصرعہ میں موجود ہے۔اور کئی ایک کے ہاں ذاتی تجربات پر اصرار بالعموم غیر سماجی داخلیت پسندی، شدید ہیئت پرستی اور ذہنی انتشار کا جواز بن جاتا ہے لیکن اختر الایمان نے کہیں بھی اس صداقت احساس اور فنی خلوص کو صحت مند سماجی شعور کا بدل نہیں بنایا ہے۔اس نازک اور اہم فرق کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے بعض اوقات اختر الایمان کی شاعری پر ایسے بھی اعتراضات کیے گئے جن کا صحیح اطلاق میراجی کی شاعری پر ہوسکتا ہے۔اختر الایمان شاعری میں ذاتی تجربہ کی اہمیت اور انفرادی نقطۂ نظر کے قائل ہوتے ہوئے بھی اپنے دور کے سماجی اور اجتماعی مسائل سے گریزاں نہیں ہیں لیکن ان کے ہاں ہر مسئلہ کو محسوس کرنے کی سطح ہمیشہ خالصتاً سیاسی اور سماجی نہیں ہوتی۔'' ۵؎

محمود ایاز کی یہ باتیں آج بھی اختر الایمان کی شاعری پر پوری طرح صادق آتی ہیں۔اگر ان کا نام ہٹا دیا جائے تو ان خیالات کو بڑی آسانی کے ساتھ ترقی پسند تنقید کا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔محمود ایاز کی وفاداری فنی خلوص سے ہے جو زندگی سے ایماندارانہ رشتہ قائم کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔محمود ایاز کو ہیئت پرستی، غیر سماجی داخلیت پسندی کا خیال بے وجہ تو نہیں آیا ہوگا۔یہ دونوں تراکیب محمود ایاز کے عہد کی پوری نمائندگی نہ سہی مگر نمائندگی تو کرتی ضرور ہیں۔اس طرح ان کی یہ بات بھی متاثر کرتی ہے کہ اختر الایمان نے فنی خلوص کو صحت مند سماجی شعور کا بدل نہیں بنایا۔انھیں خود بھی حیرت ہے کہ اختر الایمان پر وہی اعتراضات کیے گئے جو میراجی کی شاعری پر صادق آتے تھے۔سوال یہ ہے کہ ایسا کیوں ہوا۔اس کا جواب محمود ایاز نے دے دیا ہے۔مگر بات فرق کو

نظر انداز کرنے کی نہیں بلکہ نئی نظم کو ایک سانس میں مہمل اور پیچیدہ بتاتا ہے۔اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کسی عہد کی شاعری کا مجموعی تاثر اختلافات کے باوجود بعض مماثلتوں سے تحریک پاتا ہے اور لوگ سامنے کی مماثلتوں پر تکیہ کر کے متون میں اترانا نہیں چاہتے۔محمود ایاز نے اختر الایمان کی شاعری کو سیاسی اور سماجی ثابت کرنے کے بجائے سماجی اور سیاسی شعور کا حامل بتایا ہے۔ وہ اختر الایمان کے شعری اسلوب کو تجریدی کہنے کو تیار نہیں۔محمود ایاز کی اس دریافت میں اس کشمکش کا راز پوشیدہ ہے کہ اختر الایمان کی شاعری ترقی پسند بھی ہے اور جدیدیت کی علامیہ بھی۔محمد حسن نے اس موقف کو سچی جدیدیت اور نئی ترقی پسندی کا نام دیا تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت کو اسی صورت میں نظری اور عملی طور پر ایک مرکز پر لایا جاسکتا تھا۔لیکن ترقی پسندی کی ضد میں جدیدیت کے علمبرداروں کو یہ صورت قبول نہیں تھی۔ یہ اقتباس بھی ملاحظہ کیجیے:

''حالاں کہ اختر الایمان اور ان لوگوں کی شاعری میں دو ایک مشترک باتوں کے باوجود زمین و آسمان کا فرق تھا اور یوسف ظفر وغیرہ کو جن گناہوں کی پاداش میں (اس سے قطع نظر کہ وہ گناہ گار تھے بھی یا نہیں) معتوب قرار دیا گیا تھا ان کا اختر الایمان کی شاعری میں کوئی پتہ نہیں ملتا۔ شاید ابہام پرستی لاشعوری بھول بھلیوں میں سرگردانی، جنسی کجروی کے مظاہر یا اس قبیل کی کوئی اور چیز اختر الایمان کے ہاں موجود نہ تھی لیکن یہ گناہ کیا کم تھا کہ انھوں نے سماجی مسائل اور واقعات کو براہِ راست موضوع بنانے کی بجائے ان مسائل اور واقعات کو زیریں سطح کام کرنے والے عوامل اور ان کے بالواسطہ اور تاثراتی اظہار کو ترجیح دی اس زمانے میں اس گناہ کا کبائر میں شمار ہوتا تھا اور اس کا لازمی شاخسانہ یہ تھا کہ ترقی پسند مصنّفین کے پلیٹ فارم سے بٹنے والی تحسین و تبریک میں اختر الایمان کو کوئی حصہ نہیں ملا۔''[۶]

اس اقتباس سے بھی واضح ہے کہ محمود ایاز اختر الایمان کو ترقی پسندی کی مروجہ شکل سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ محمود ایاز ابہام پرستی، لاشعوری بھول بھلیوں، جنسی کجروی وغیرہ کے تعلق سے جدیدیت کا نام نہیں لیتے۔ممکن ہے اس وقت تک جدیدیت نے ان مسائل کو پوری طرح اپنا نہ بنایا ہو۔اصل میں ترقی پسند تنقید نے اختر الایمان کے ساتھ جو سلوک کیا وہ حیرت

ناک نہیں ہے۔لیکن محمود ایاز کو اختر الایمان پر محمد حسن کی تحریریں یاد نہیں آئیں۔ترقی پسند تنقید نے اختر الایمان کی طرف سے جو غفلت برتی تھی محمد حسن کی تحریروں کو تلافی کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔محمود ایاز اختر الایمان کی شاعری کو ابہام پرستی سے الگ بھی کرتے ہیں اور اسے سپاٹ بھی نہیں کہتے۔اس نقطۂ نظر کو بعد کے دوسرے نقادوں نے بھی قبول کر لیا۔محمود ایاز نے 'آبجو' کے دیباچے کا ایک حصہ نقل کیا ہے جس میں انھوں نے قنوطیت کے تعلق سے کچھ وضاحت کی ہے۔محمود ایاز کا خیال ہے کہ اختر الایمان کو اس تعلق سے کوئی صفائی پیش نہیں کرنی چاہیے تھی۔اختر الایمان نے بعض نظموں پر گفتگو کی ہے تاکہ لوگ اسے اصل سیاق میں دیکھ سکیں۔وہ اپنی نظموں کی آزادانہ قرأت سے خوف زدہ تھے۔دیباچے میں قارئین اور ناقدین کے اعتراضات کا جواب لکھنا قرأت کے عمل میں خود کو شریک کرنا ہے۔اختر الایمان نے سوچا ہوگا کہ جب میری شاعری قنوطیت اور فرار سے کوئی تعلق نہیں رکھتی تو لوگ کیوں ان عناصر کو تلاش کرنے میں کامیاب ہو گئے۔محمود ایاز کے ذہن میں ایک بڑے تخلیق کار کا تصور تھا جس نے ان سے یہ لکھوایا کہ انھیں کسی بھی قسم کی وضاحت نہیں کرنی چاہیے۔علی سردار جعفری نے اپنی کتاب 'ترقی پسند ادب' میں لکھا ہے:

''اختر الایمان بھی اپنی قنوطیت سے باہر نکلنے کی کوشش کر رہے ہیں۔جو 'تاریک سیارہ' کی بعض نظموں سے ظاہر ہے۔'' [7]

محمود ایاز لکھتے ہیں:

''یوسف ظفر، میراجی اور ن۔م۔راشد کے ذہین اور سخن شناس قارئین کی تعداد بھی اتنی ہی محدود تھی جتنی اختر الایمان کے ایسے قارئین کی۔لیکن ان لوگوں نے ہیئتی تجربات اور موضوعات کے انتخاب و اظہار میں ادبی، تہذیبی اور اخلاقی روایات سے کچھ اس طرح مکمل انحراف کیا کہ ان کی شاعری کی شہرت اپنی چونکا دینے والی خصوصیات کی بنا پر آگ کی طرح پھیل گئی۔مگر اختر الایمان کی شاعری ایسا کوئی دھم سے کودنے والا کارنامہ نہیں تھی کہ لوگوں کی بھیڑ لگ جاتی۔انھوں نے 'گرداب' میں اور تو اور اظہار کے قدیم وسیلوں کو بدلنے کی بھی کوئی خاص کوشش نہیں کی تھی۔اس طرح وہ ایک طرف راشد اور میراجی وغیرہ کی شہرت یا Notoriety سے بچ گئے لیکن دوسری طرف ان کی شاعری میں ایسا نیا پن اور ایسی گم شدگی کی

کیفیت تھی جو پڑھنے والوں کے ہوش وحواس کو نہ معاً مسحور اور مغلوب کرتی تھی اور نہ اظہار کی رمزیت اور احساس کا انوکھا پن قاری کو شاعر کے تاثرات میں فوراً شریک ہونے دیتا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ انھیں نہ تحسین شناس ملی اور نہ سمجھ کر پسند کرنے والوں کا وسیع حلقہ ملا۔''[۸]

محمود ایاز نے مندرجہ بالا اقتباس میں یوسف ظفر، میراجی اور ن م راشد سے میراجی کو مختلف ثابت کرنے کے لیے جن دو باتوں پر زور دیا ہے انھیں رد کرنا مشکل ہے۔ ادبی، تہذیبی اور اخلاقی روایات، سے انحراف ہی کے سبب ان شعراء کو نئی نظم کا نمائندہ کہا گیا۔ آج بھی ایسے نقاد موجود ہیں جو میراجی کی داخلیت کو سچی اور بڑی شاعری کی علامت کے طور پر دیکھتے ہیں۔ یہ گم شدگی گوکہ راشد کے یہاں نہیں اس کی وجہ مشرق کی وہ دنیا ہے جو راشد کی شاعری کو ایک تہذیبی اساس فراہم کرتی ہے جس کی طرف محمد حسن نے اپنے مضمون میں اشارہ کیا ہے۔ اگر محمود ایاز یوسف ظفر میرا جی اور ن م راشد کو اختر الایمان کی روشنی میں دیکھنا چاہتے ہیں تو اس کا مقصد ان شعرا کو کمتر ثابت کرنا نہیں ہے۔ لیکن یہ سچ ہے کہ میراجی اور راشد نے نئی نظم کو نظری طور پر جس طرح رائج کرنے کی کوشش کی اس کی ضرورت نہ تو اختر الایمان نے محسوس کی اور نہ ہی مجید امجد نے۔ راشد اور میراجی کے مضامین اور مکالمے اپنی شاعری کا جواز بھی ہیں اور استحکام کا وسیلہ بھی۔ اس تاریخی سچائی کے تعلق سے ناصر عباس نیر نے اپنی فکر انگیز کتاب 'مجید امجد حیات، شعریات، جمالیات' میں اظہار خیال کیا ہے۔ گوکہ یہ بات مجید امجد کے سیاق میں لکھی گئی ہے لیکن دیکھا جائے تو مجید امجد اور اختر الایمان کئی معنوں میں ایک ہی سلسلے کے شاعر ہیں اور ان دونوں کو میراجی اور ن م راشد کی چکا چوند میں نظر انداز کیا گیا۔

محمود ایاز کے اس تبصرے اور تنقید نے اختر الایمان کو معاصر اردو نظم کے سیاق میں ایک مختلف شاعر ثابت کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ گوکہ انھوں نے مثالوں کے ذریعہ اپنے مقدمات کو تجرباتی عمل سے نہیں گزارا۔ بڑی بات ہے کہ یہ مقدمات اختر الایمان کی شاعری سے نکل کر آئے ہیں۔ محمود ایاز نے اختر الایمان کی 'آبجو' کے مطالعے میں سیاسی وسماجی صورت حال کو بھی پیش نظر رکھا ہے اس لیے اس مطالعہ کو خالص ادبی مطالعہ نہیں کہا جاسکتا۔ اصل میں محمود ایاز اختر الایمان کی شاعری کو سماجی حسیت کے بغیر دیکھ ہی نہیں سکتے۔ تبصرے کے اختتام پر محمود ایاز کو بودلیئر کا خیال آتا ہے جن کی شاعری کو ان کے انتقال کے چالیس سال بعد لوگوں نے پہچانا اور اسے جدید انسان کا

بائبل کہا گیا۔ اختر الایمان کو پہچاننے میں تاخیر تو نہیں ہوئی لیکن میراجی، راشد، فیض کی تثلیث کے سبب اختر الایمان کی شاعری کو تھوڑی بے توجہی کا سامنا کرنا پڑا۔ محمود ایاز پہلے شخص ہیں جنھوں نے اختر الایمان کو اس تثلیث میں شامل کرنے کے بجائے ان کی انفرادیت پر زور دیا۔ محمود ایاز کے تبصرے سے متاثر ہوکر وحید اختر نے ایک مراسلہ لکھا جو سوغات کے اگلے شمارے میں شائع ہوا۔ وحید اختر لکھتے ہیں:

''میں بھی یہ سمجھتا ہوں کہ ادب کا جدید مزاج اختر الایمان ہی کی شاعری چاہتا ہے۔ لیکن ہمارے ناقدین نے اب تک ان کو سمجھنے کی پوری کوشش کی ہے نہ ان کو پڑھنے کی۔ آپ نے بڑا کام کیا کہ ان کی شاعری پر مبسوط تبصرہ لکھ کر ادب کا ایک ایک حق ادا کر دیا ہے۔'' 9

سوغات کے اسی چوتھے شمارے میں اختر الایمان کا بھی یہ ایک مختصر مراسلہ شائع ہوا:

''سوغات کا بیشتر حصہ پڑھ لیا ہے، کچھ رہ گیا ہے۔ مجھے محمد حسن کا مضمون اچھا لگا۔ باقر مہدی نے ایک سوال کے نام سے اتنے سوال کیے ہیں کہ بات الجھ گئی ہے۔ یہ نئی نسل جس کا ذکر اکثر رسائل اور ادبی مضامین میں دیکھتا ہوں کون سی ہے، میری ملاقات ابھی اس سے نہیں ہوئی۔'' 10

توجہ طلب بات یہ ہے کہ اختر الایمان نے اپنی کتاب 'آب جو' پر محمود ایاز کے تبصرے کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ دوسری بات اور بھی دلچسپ ہے جس نئی نسل کا ذکر رسائل میں ہو رہا تھا اس نسل سے اختر الایمان کی ملاقات نہیں ہوئی۔ یہ دوسری بات بظاہر طنزیہ معلوم ہوتی ہے مگر اس میں اختر الایمان کا ادبی نظریہ سمٹ آیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ اس وقت کوئی نئی نسل تھی ہی نہیں۔ اصل میں اختر الایمان کے اس طنزیہ جملہ میں ایک تخلیق کار کا سچا تخلیقی جذبہ پوشیدہ ہے۔ جس نئی نسل سے اختر الایمان کی ملاقات نہیں ہوئی تھی وہ اس عہد کے ناقدین اور تخلیق کاروں کو آسانی سے مل گئی۔ اختر الایامان کے مندرجہ خط سے یہ بھی واضح ہے کہ اختر الایمان کی حسیت نئی ہوسکتی ہے مگر وہ نام نہاد نئی نسل کی حسیت شاید نہیں تھی۔

ابتدا میں اس بات کا ذکر آچکا ہے کہ محمد حسن نے اختر الایمان پر اس وقت کئی مضامین لکھے جب ترقی پسند تنقید نے ان کی طرف سے خاموشی اختیار کر رکھی تھی۔ محمد حسن کی ان تحریروں سے جس ترقی پسند تنقید کا چہرہ سامنے آتا ہے اس کا کوئی تعلق شدت پسندی اور ادعائیت سے نہیں ہے۔

وہ اختر الایمان کی شاعری کے اہم موضوعات کی نشان دہی میں کسی نفسیاتی الجھن کا شکار نہیں ہوئے۔ نفسیاتی الجھن ان لوگوں کے لیے ہے جو متن سے روبرو ہونے سے پہلے اور روبرو ہونے کے بعد اپنی بے ضمیری کو چھوڑنا نہیں چاہتے۔ یہ بے ضمیری نہیں تو اور کیا ہے کہ آپ ایک سچی شاعری پر لکھی گئی سچی تنقید کو پڑھنا نہ چاہیں۔ محمد حسن کے یہاں زندگی اور زمانہ کے حوالے بار بار آئے ہیں۔ انھوں نے نظریے کو تھوپنے کی کوشش نہیں کی۔ محمد حسن نے اختر الایمان کی نظم نگاری پر پانچ چھوٹے بڑے مضامین لکھے ان میں سمجھنے اور سمجھانے کی ذہانت آمیز زمینی سطح نظر آتی ہے۔ شاعری تخیلاتی ہونے کے ساتھ ارضی بھی ہوتی ہے اس کی سب سے بڑی مثال اختر الایمان کی شاعری ہے۔ محمد حسن نے ان کے تعلق سے نہ تو ایسی کوئی تھیسس قائم کی ہے جو کہیں سے درآمد کی گئی ہو اور نہ ہی ان کی نظموں میں معنی کی طرفیں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے اختر الایمان کے یہاں زمانے کی مختلف سچائیوں کو کچھ جس طرح دیکھا ہے اس میں ایک دوسرے سے گہرا رشتہ ہے۔ محمد حسن کی یہ تنقید موضوعاتی مطالعہ نہیں ہے وہ ایک موضوع کے مضافات کو کچھ اس طرح سامنے لاتے ہیں کہ سچائیاں الگ الگ دکھائی نہیں دیتیں، 'بنت لحات' کی شاعری کے تعلق سے وہ لکھتے ہیں:

> ''بنت لحات کی نظموں کا موضوع محبت اور جنس نہیں ہے۔ سیاست بھی نہیں ہے۔ (ظاہر ہے ہماری شاعری ان ہی دو محوروں پر گھومتی رہی ہے۔) لیکن محبت اور سیاست کے جنم دینے والے سماج کی ناانصافیوں اور ناہمواریوں پر فلسفیانہ استفہام ان نظموں میں ضرور قائم کیا گیا ہے۔
> بنت لحات کی نظموں کے چار ہیروں ہیں: خدا، وقت، عشق اور احساس اور ان میں سب سے زیادہ توانائی اور قوت احساس کو حاصل ہے۔ باقی تینوں دھیرے دھیرے محض اس کا پس منظر بنتے جاتے ہیں۔ نہ جانے کتنے قارئین کے لیے یہ بات حوصلہ بخش ہوگی کہ اردو شاعری میں ایک ایسا مجموعہ بھی شائع ہوا جس کا موضوع انسانی زندگی کا استفہامیہ ہے محض عشق وعاشقی یا جنس وسیاست نہیں ہے۔''[11]

اختر الایمان کی شاعری کو بہتر طور پر سمجھنے کا زاویہ اور کیا ہوسکتا ہے؟ اس سوال کا کوئی ایک جواب ایسا نہیں ہوسکتا جو سب کے لیے قابل قبول ہو۔ محمد حسن نے جو زاویہ اختیار کیا ہے اس میں

محمود ایاز کے زاویے کا عکس بھی موجود ہے۔ اس زاویے کو روایتی طور پر ترقی پسند بھی نہیں کہا جاسکتا۔ کیا اخترالایمان جیسے شاعر کی تفہیم کا زاویہ خالص ادبی ہوسکتا ہے؟ اس کا جواب بھی اثبات ہے لیکن یہ زاویہ ایک مختصر وقت کے بعد سمٹ جائے گا۔ محمد حسن نے نہ تو تشبیہ، استعارہ یا اس قسم کی دیگر اصطلاحوں کا ذکر کیا ہے اور نہ شعری طریقۂ کار وغیرہ کا نام لیا ہے۔ لیکن جس تناظر میں اخترالایمان کی نظموں کو دیکھا ہے وہ خالص ادبی مطالعہ سے زیادہ مشکل اور صبر آزما ہے۔ اخترالایمان کی شاعری جن صدمات اور تصادمات سے پھوٹی ہے اس کا مطالعہ بھی قاری کو خوش نہیں کرسکتا۔ محمود ایاز نے اسی سیاق میں اخترالایمان کی شاعری کو عظیم المیہ شاعری کہا ہے۔ محمد حسن نے ان صدمات کو ایک قاری کے طور پر محسوس کیا ہے۔

اخترالایمان کی شاعری اس معنی میں ہرگز سیاسی نہیں ہے۔ 'بنت لمحات' کے حوالے سے جن چار کرداروں خدا، وقت، عشق اور احساس کو دریافت کیا گیا ہے وہ نہایت اہم ہے۔ شاید ہی کسی نے اخترالایمان کی شاعری کو بیک وقت ان کرداروں کی روشنی میں دیکھا ہو۔ یہ تمام کردار اخترالایمان کی شاعری کا حصہ ہیں یہ کبھی ایک ساتھ اور کبھی الگ الگ نظر آتے ہیں اور کبھی ساتھ ہونے کے باوجود ساتھ دکھائی نہیں دیتے۔ محمد حسن نے ایک اور بڑی بات کہی ہے اور وہ یہ کہ ان کرداروں میں سب سے توانا کردار 'احساس' ہے۔ ظاہر ہے احساس کوئی ٹھوس موضوع نہیں ہے اور احساس ہی کسی موضوع کو زندگی بخش دیتا ہے۔ محمد حسن نے اخترالایمان کی نظم نگاری کے استفہامیہ لہجے کو بہت اہمیت دی ہے۔

محمد حسن نے اخترالایمان کی 'بنت لمحات' کی شاعری کو ان چار کرداروں کی روشنی میں دیکھتے ہوئے مثالیں پیش کی ہیں۔ یہ مثالیں محمد حسن کے موقف کی تائید کرتی ہیں اور قاری فطری طور پر ان نظموں کو پڑھنا چاہتا ہے۔ ایک اور اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''خدا اور وقت کا چہرہ البتہ 'یادیں' کے مقابلے میں 'بنت لمحات' میں زیادہ نمایاں ہے۔ 'فاصلہ' ساتویں دن کے بعد' کوزہ گر' اور آخرالذکر میں تو ایسا لگتا ہے کہ انسان کی سماجی زندگی میں بانیِ شر کوئی اور نہیں (مگر شر کی بنا تو ہماری طبقہ داری سماج نے رکھی ہے۔ خدا نے نہیں) پھر وقت ہے جو پس منظروں کو تبدیل کرتا جاتا ہے لفظوں کے معنی، لذتوں کی کیفیت اور شام و سحر کے رنگ کو بدلتا جاتا ہے۔'' [۱۲]

وقت کا کردار کب کس شکل میں ظاہر ہوگا اس کا تعلق بھی ہمارے احساسات سے ہے۔ محمد حسن نے وقت کے بارے میں کیا اچھی بات لکھی ہے کہ وہ پس منظروں کو تبدیل کرتا جاتا ہے۔ لفظوں کے معنی بدل جاتے ہیں کسی زمانے کی تخلیق میں وقت کا وہ عصری کردار آنے والے دونوں کے لیے یکساں نہیں رہتا۔ اب تخلیق کو اپنانے والا وقت ایک نیا پس منظر عطا کرے گا۔ اس بدلے اور بدلتے ہوئے تناظر پر کسی کا اختیار نہیں۔ محمد حسن وقت اور سماج کو اختر الایمان کے یہاں احساس کی سطح پر دیکھتے ہیں نہ کہ موضوع کی سطح پر۔

'عصری ادب' اکتوبر تا جنوری 1979 میں 'نیا آہنگ' پر ایک تبصرہ شائع ہوا۔ 'بنت لمحات' کے بعد یہ دوسرا شعری مجموعہ ہے جس پر محمد حسن نے اپنی رائے دی ہے۔ مکمل مداحی تو کبھی بھی محمد حسن کا تنقیدی مسلک نہیں رہا۔ لہٰذا یہاں بھی بڑی بے باکی اور معروضیت کے ساتھ اختر الایمان کے 'نیا آہنگ' کو دیکھا ہے۔ اس بات کو دہرانے میں کوئی حرج نہیں کہ محمد حسن اختر الایمان کی بعض اہم نظموں کا تاریخی اور سماجی سیاق بتاتے ہیں۔ لیکن ان کی نگاہ عصری حقیقت یا واقعہ پر ٹھہرتی نہیں۔ انھوں نے نیا آہنگ کی نظم 'آثار قدیمہ' کو سب سے کامیاب نظم کہا ہے۔ اور مجموعے کی ایک دوسری نظم تیسرا دوست ابوالہول کو آثار قدیمہ کا تکملہ بتایا ہے۔ محمد حسن نے اختر الایمان کی نظم نگاری کو ٹکڑوں میں تقسیم کرنے کے بجائے وحدت کے طور پر دیکھا ہے۔ وحدت کا شعور اب کوئی نیا تصور نہیں رہا۔ محمد حسن نے جس وقت اختر الایمان کی ایک نظم کی کہانی کو دوسری نظم کی کہانی سے ملا کر دیکھا تھا، تنقید میں وحدت کی تلاش کی ایسی روایت نہیں تھی، یعنی وحدت ایک نظم ہی میں نہیں بلکہ مختلف نظموں میں بھی تلاش کی جانی چاہیے۔ محمد حسن فکری وحدت کی تلاش کے عمل کو مبہم نہیں بناتے۔ نظموں پر الگ الگ گفتگو کرتے ہیں اس طرح یہ تنقید نظری اور عملی تنقید کا امتزاج بن جاتی ہے۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''شروع میں اختر الایمان نے سات صفحے کے دیباچے میں اپنی شاعری کو عصر حاضر کے ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری قرار دیا ہے لیکن ان نظموں کو پڑھ کر آدمی کے ٹوٹے ہونے کا احساس تو نہیں ہوتا ہاں یہ ضرور لگتا ہے کہ اپنی مجبوریوں کے باوجود اس کا ضمیر زندہ ہے اور احساس کا کانٹا سانس کے ساتھ صلیب پر لٹکی ہوئی صداقت کی گواہی دیتا ہے۔
>
> اختر الایمان ہمارے ان چند شاعروں میں ہیں جو وسیع تر آفاقی احساس کو

شعریت بخش سکتے ہیں اور جن کی نظمیں آ گہی اور شعریت کا ایک نادر سنگم
پیش کرتی ہیں۔''[13]

اس اقتباس کی دو باتیں بہت اہم ہیں۔ یہ بھی دیکھیے کہ ایک قاری کی نگاہ میں شاعر کی ارادی معنویت کس صورت میں سامنے آتی ہے۔ عصر حاضر کے ٹوٹے ہوئے آدمی کو اپنی شاعری کا حصہ یا موضوع بنانا بڑی بات ہے۔ لیکن اس سے بڑی بات اس حقیقت کی دریافت ہے کہ وہ شعری اظہار میں اس کا خمیر تمام تر مجبوری کے باوجود زندہ ہے۔ محمد حسن نے اختر الایمان کو وسیع تر آفاقی احساس کا شاعر کہا ہے جو آ گہی اور شعریت کا سنگم ہے۔ محمد حسن نے 'نیا آہنگ' پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ اختر الایمان سے بہت سی امیدیں وابستہ ہیں اگر وہ نظم نگاری کے لیے وقت نکال سکیں۔ انھوں نے عصری ادب (جنوری 1987) میں 'سر و ساماں' پر تبصرے کرتے ہوئے Third Person singular کی اصطلاح استعمال کی تھی۔

''اختر الایمان نے ایک نیا طرز اپنایا ہے اور یہ طرز اردو شاعری کی تیسری جہت ہے۔ اور ان معنوں میں بھی کہ یہاں تصویریں نہ محض تجربات سے حاصل ہونے والے تاثرات کا داخلی بیان ہیں۔ نہ تخاطب اور ترغیب بلکہ تصویریں واقعی سہ جہتی ہیں۔ یعنی واحد غائب کی شاعری Third Person singular یعنی شاعر تاثرات کے داخلی بیان کرنے کے بجائے خود تجربے کو یا تجربے کی معنوی جہات کو اس انداز سے پیش کر دیتا ہے کہ پڑھنے والا خود نتیجہ نکالے۔

کہیں محض واقعہ ہے (سبزۂ بے گانہ) کہیں محض کردار کا مطالعہ (میر ناصر حسین) کہیں محض مکالمے (ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر) کہیں محض بکھری تصویریں (باز دید ایک مونتاج) کہیں اگر کچھ واحد متکلم میں کہا گیا ہے تو وہ شاعری کی نہیں نظم کے کردار کی آواز ہے کبھی کبھی وہ کردار جو کچھ کہتا ہے وہ خود اس پر طنز ہوتا ہے اور اسے خود بھی احساس نہیں ہوتا۔ اس اعتبار سے اختر الایمان کی نظمیں اردو شاعری کا ایک نیا باب ہیں اور نئے امکانات کا اشاریہ۔''[14]

محمد حسن نے اختر الایمان کی شاعری کو تیسری جہت کا نام دیا ہے اور اس عنوان سے ایک

مضمون بھی قلم بند کیا۔ مندرجہ بالا اقتباس میں ممکن ہے تیسری جہت کی وضاحت پورے طور پر نہ ہو سکی ہو لیکن قاری مفہوم تک تو پہنچ ہی سکتا ہے۔ محمد حسن نے کچھ نظموں کے حوالے سے متکلم کے کلام کی جن صورتوں کو پیش کیا ہے وہ نظم کی گہری قرأت کے بغیر نہ سمجھی جاسکتی ہیں اور نہ دیکھی جاسکتی ہیں۔ کب کون گویا ہوتا ہے اور کب کون خاموشی اختیار کر لیتا ہے یہ سب کچھ متن کے اندر ایک خاموش عمل کا نتیجہ ہے۔ محمد حسن نے اسی تبصرے میں اختر الایمان کی شاعری کو جدیدیت کی ہیئت پرستی سے بلند قرار دیا ہے۔ اگر وہ یہ نہیں لکھتے تو بھی انھوں نے اختر الایمان کی نظموں کو جس طرح دیکھا ہے اس میں براہِ راست جدیدیت کی کوئی برکت یا عنایت شامل نہیں، ہاں یہ ضرور ہے کہ ان کا تنقیدی پیمانہ ترقی پسندی کی یک رخہ حقیقت پسندی سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ 'بنت لمحات'، 'آب جو' اور 'سر و ساماں' پر محمد حسن کے تبصرے اس بات کی شہادت ہیں کہ جسے لوگ ترقی پسند نقاد کے طور پر جانتے ہیں اس کی ترقی پسندی نئی صورت حال سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ لہٰذا ستر کی دہائی سے پہلے اور اس کے بعد محمد حسن کے علاوہ کوئی ترقی پسند یا غیر ترقی پسند نقاد ایسا نظر نہیں آتا جس نے مسلسل اختر الایمان کو اس کشادہ ذہنی کے ساتھ موضوع بنایا ہو۔

محمد حسن کی کتاب 'جدید اردو ادب' میں ایک مضمون 'نئی نظم' شامل ہے جس کے آخر میں 1970 کا سال درج ہے۔ محمد حسن نے اختر الایمان کو سب سے اہم اور عہد ساز شاعر قرار دیا ہے۔ وہ اس حد تک لکھ جاتے ہیں کہ گذشتہ دس سال کی نظمیہ شاعری کا احاطہ کرنا ہو تو اختر الایمان کی نظم کا مطالعہ ہی کافی ہوگا۔ اس مضمون میں بھی انھوں نے مختلف اسالیب کا ذکر کرتے ہوئے اختر الایمان کی نظم نگاری کو فیشن زدگی سے بلند قرار دیا ہے۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ 1960 سے 1970 کی دہائی میں شعرا نے اختر الایمان کی پیروی شروع کر دی۔ اس سیاق میں انھوں نے جو بات کہی ہے اس کی تاریخی ہی نہیں بلکہ آج کی صورت حال میں بھی بڑی اہمیت ہے:

> ''جب اختر الایمان سے متاثر ہو کر ایک پوری نسل محض Predkament کی شاعری کرنے لگی اور انسان کو بے بس گم کردہ راہ اور حالات کا شکار بتانے لگی تو اختر الایمان نے ان حالات کی چیرہ دستیوں کے پس منظر میں انسان کے احتجاج اور عمل کی عکاسی شروع کر دی۔ مزاج، لوگو اے لوگو، شیشے کا آدمی، میری آواز، کرم کتابی اور سبزۂ بیگانہ اور ایسی ہی نہ جانے کتنی نظمیں مثال میں پیش کی جاسکتی ہیں۔'' [۱۵]

'گرداب' کے حوالے سے اختر الایمان کی شاعری کو قنوطی وغیرہ کہا گیا۔ چونکہ اختر الایمان نے شعوری طور پر ان مسائل کو شاعری کا حصہ نہیں بنایا تھا لہٰذا وقت کے ساتھ ان کی شعری کائنات خود اپنا تخلیقی جواز پیش کرتی رہی۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں:

> ''اختر الایمان نے ہماری شاعری کو نئی فکری سنجیدگی سے آشنا کیا ہے۔ اس میں فوراً سر چڑھنے والا نشہ نہیں آہستہ آہستہ سرشار کرنے والی کیفیت ہے۔ نہ ایسی آب وتاب ہے کہ فوراً نگاہوں کو اپنی طرف کھینچ لے، نہ رومان اور عورت کے عارض وغازے کے تذکرے سے حواس پر مسلط ہوجائیں نہ جذباتی خروش اور روایتی نہ گھن گرج۔ ان نظموں کی بنیاد عصری زندگی کی معنویت سے لبریز حقیقی تجربات پر ہے جن میں ایک ذمہ دار اور حساس شہری اور شاعر کے ضمیر سے گرنے والی پرچھائیں......ابتر ہے۔'' [۱۶]

محمد حسن اس حقیقت سے اچھی طرح واقف ہیں کہ یہ خوبیاں کسی اور شاعر کے یہاں بھی ہوسکتی ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ انھوں نے ان شعری خوبیوں کو کب کس سیاق میں اور کس کے یہاں دیکھا ہے۔ ان خوبیوں کو ستر کی دہائی میں اور کسی نظم نگار کے یہاں تلاش کی جائیں اس سوال کے جواب میں میراجی، راشد اور فیض کے بجائے اختر الایمان ہی کا نام لینا پڑے گا۔

کیا وجہ ہے کہ محمد حسن بار بار اختر الایمان کے تعلق سے ضمیر کی بات کرتے ہیں۔ اس کی وجہ اور کیا ہوسکتی ہے کہ اختر الایمان نے عصری مسائل کو اپنی نظر سے دیکھنے کے باوجود ان کے اظہار کو چیستاں اور بھول بھلیاں میں تبدیل نہیں کیا، عصری زندگی آفاقی زندگی میں کیوں اور کب تبدیل ہو اس بارے میں کئی خیالات ہوسکتے ہیں۔ محمد حسن نے اختر الایمان کی اس فکرمندی کو محسوس کرنے کی کوشش کی ہے وہ عصری زندگی کو فیشن یا کسی دباؤ کے تحت آفاقی بنانا نہیں چاہتے۔ انسان کے اندر اور باہر کی دنیا ان کے لیے نئی شاعری کی شعریات کو استحکام بخشنے کے لیے نہیں تھی۔ یہ دنیا ترقی پسندی کی فارمولائی روش کو بھی خوف کے ساتھ دیکھتی ہے۔ محمد حسن کی ذہانت ہی نہیں ان کا خلوص بھی ہے کہ انھوں نے اپنے وقت میں ایک ایسے شاعر کو کچھ اس طرح موضوع بنایا جس نے ان کی تنقید کو بھی عام ترقی پسند تنقید سے مختلف بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں:

> ''اختر الایمان نئی بصیرت کا ضمیر ہیں، کیوں کہ اختر الایمان کی شاعری نے کٹرپن یا اندھے Dogma کے بغیر عصری آگہی سماجی معنویت کو خود اپنے

تجزیے اور اپنے غور وفکر کے ذریعے فن میں ڈھالا ہے۔ انوکھے پن کی
تلاش میں مہمل اور اپنے ذات کے خول میں اسیر ہوئے بغیر فکر ونظر پر
بھروسہ کیا ہے اور نئے اسلوب کو انوکھے پن کے باوجود معنویت اور
کیفیت سے بھر دیا ہے۔ اس لحاظ سے اختر الایمان نہ صرف اس دور کی
شاعری کے سب سے اچھے نمونے پیش کر سکے ہیں بلکہ اس دور کے شعری
مزاج کے رہبر بھی ہیں اور آئین ساز بھی۔'' ۱۷

ستر کی دہائی میں کسی نقاد نے اختر الایمان کی اتنی کھل کر تعریف نہیں کی تھی۔ راشد، میراجی اور فیض کی چکاچوند میں اس طرح اختر الایمان کو دریافت کرنا مشکل تھا، اس سے سمجھا جا سکتا ہے کہ ستر کی دہائی میں محمد حسن اور ان کی تنقید کے معنی کیا ہیں۔ لیکن کوئی تو بات تھی کہ محمد حسن نے اختر الایمان کو اس دور کے شعری مزاج کا رہبر اور آئین ساز بتایا تھا۔ اس میں ایک نام مجید امجد کا بھی شامل ہونا چاہیے جس پر انھوں نے ایک مضمون بھی لکھا ہے۔ ایک وقت تھا کہ ترقی پسند شاعری اور تنقید کو کٹر پن اور dogma کہا گیا۔ محمد حسن نے اختر الایمان کو تخلیقی سطح پر اتنی آزادیاں دے رکھی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ کمال یہ ہے کہ ترقی پسندی کا سرا بھی ان کے ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ محمد حسن نے سب سے طویل مضمون اختر الایمان کے عنوان سے لکھا جو شاہد ماہلی کی مرتبہ کتاب 'اختر الایمان عکس اور جہتیں' میں شامل ہے۔ 1960-70 کی دہائی میں کسی نقاد کے لیے ممکن نہیں تھا کہ وہ جدیدیت اور ترقی پسندی کے اثر سے بچنے کا دعویٰ کرے یا اس کی تحریر نے ان کا اثر نہ قبول کیا ہو۔ محمد حسن نے جدیدیت کو یکسر کبھی رد نہیں کیا۔ اس مضمون 'اختر الایمان' میں اس عہد کی ادبی اور تنقیدی صورت حال سمٹ آئی ہے۔ اس مضمون کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اختر الایمان کی شاعری کا زمانی لحاظ سے مطالعہ کیا گیا ہے۔ اسالیب پر گفتگو کرتے ہوئے نظموں کے حوالے دیے گئے ہیں۔ یوں تو نئی شاعری اور نئی شعریات پر اچھا خاص مواد موجود ہے اس میں محمد حسن نے بھی کچھ اضافہ کیا ہے، فرق یہ ہے کہ محمد حسن نئی شاعری کو اپنی تنقیدی انا کا مسئلہ نہیں بنایا۔ ان کے بعض معاصرین نے نئی شعریات مرتب کر کے ترقی پسندی کے خلاف اسے استعمال کرنے کی کوشش کی۔ اگر نئی شاعری کو سچے جذبے کے ساتھ ترقی پسندی سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی جاتی تو جدیدیت کا قصہ اور طولانی ہوتا۔ محمد حسن کی کشادہ ذہنی ملاحظہ کیجیے:

''اگر نئی شاعری کے پاس احساس کی تازگی اور جذبے اور خیال کی ندرت

نہیں ہے تو اس کا کوئی جواز نہیں ہے۔
نظم نگاری کے تجربے کرنے والوں میں دو گروہ پیش پیش تھے۔ ایک وہ شعرا جو سماجی ذمہ داری اور سیاسی بیداری کے نقیب تھے۔ دوسرے وہ جنھوں نے لاشعور، جنسی انفرادی زندگی کی گھٹن اور نفسیاتی مسائل کو شاعری میں سمویا، دنوں گروہوں نے اپنے اپنے طور پر شاعری کی سرحدوں میں توسیع کی، اس کی دولت میں اضافہ کیا۔'' ۱۸

اس مضمون میں ایک دو مقام پر میرا جی اور راشد کا ذکر آیا ہے۔ مجموعی طور پر پورا مضمون اخترالایمان کی نظم نگاری پر مشتمل ہے۔ میری نگاہ میں اخترالایمان پر اس کے علاوہ ایسا کوئی مضمون نہیں جس میں ان کی نظم نگاری کو زمانی اعتبار سے دیکھا گیا ہو۔ اس مضمون کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس پر جدیدیت کا گمان ہوتا ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ محمد حسن نے اخترالایمان کی شاعری کو ادوار میں تقسیم تو ضرور کیا مگر کوئی بھی دوران کی نگاہ میں دوسرے دور سے گریزاں یا یکسر مختلف نہیں ہے۔ محمد حسن یہ بتانا چاہتے ہیں کہ موضوعات ایک دوسرے سے جتنے مختلف ہیں وہ داخلی سطح پر ہم آہنگ بھی ہیں۔ انھوں نے اخترالایمان کی نظم 'مسجد' اور اقبال کی نظم 'مسجد قرطبہ' کا کچھ اس طرح ذکر کیا ہے وہ تقابلی موازنے سے زیادہ دو زمانے کے دو تخلیق کاروں کی تخلیقی ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ محمد حسن کے تنقیدی نظام میں وقت کے فعال کردار اور تبدیلی کی بڑی اہمیت ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ اخترالایمان کی شاعری میں یہ دونوں قوتیں ابتدا ہی سے موجود ہیں۔ محمد حسن کو اخترالایمان کی شاعری میں ماضی کا عرفان نظر آتا ہے۔ ماضی میں کھوجانے کا رویہ نہیں ملتا۔ محمد حسن لکھتے ہیں:

''مسجد، کا مقابلہ اقبال کی 'مسجد قرطبہ' سے کیجیے تو یہ فرق اور زیادہ واضح ہوگا دونوں تقریباً ایک ہی قسم کی مسجد کو دیکھتے ہیں۔ دونوں مسجدیں ویران ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ 'مسجد قرطبہ' کے پیچھے قرطبہ کی تارخ اور مسلمانوں کے عظیم ماضی کی وراثت بھی تھی۔ اخترالایمان کی مسجد کو غارت کرنے والے صلیبی مجاہدین اور وقت کی بے مہری ہے اور جہاں اقبال کی نظم ماضی کے سلسلوں سے ہوتی ہوئی ایک حوصلہ بخش آہنگ پر ختم ہوتی ہے اقبال کے پیچھے مربوط فلسفہ حیات کا حوصلہ ہے۔ اخترالایمان کی نظم

کے پیچھے درد مندی۔'' ۱۹

محمد حسن نے وقت اور تاریخ کے جبر کو اختر الایمان کے نثری بیانات کی روشنی میں بھی دیکھا ہے۔ اختر الایمان کے اس خیال کو بڑی اہمیت دی گئی کہ زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے۔ محمد حسن نے اس خیال سے ایک مختلف نتیجہ اخذ کیا ہے:

> ''یہاں اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ وقت کے سامنے محض بے بسی کا اظہار نہیں کیا ہے بلکہ وقت کی فعالیت اور اس کی کارکردگی کا اعتراف بھی موجود ہے۔'' ۲۰

اختر الایمان نے 'آب جو' کے دیباچے میں سمجھوتے والی بات کہی تھی۔ محمد حسن نے اسے ایک واضح سمت دے دی ہے:

> ''اختر الایمان کی شاعری دراصل فرد اور بیسویں صدی کی مشین یا نیم مشین کے درمیان سمجھوتے کی داستان ہے۔'' ۲۱

محمد حسن نے اختر الایمان کے سمجھوتے والی بات بالآخر قبول کر لی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ صورت حال کو تبدیل کرنا وقت کے خلاف صف آرا ہونا ہے۔ محمد حسن نے 'گرداب' اور 'آبجو' کی شاعری (جسے انھوں نے ابتدائی شاعری بھی کہا ہے) کو علامتی شاعری کا ابتدائی نمونہ بتایا ہے۔ یعنی اختر الایمان کی چند نظموں میں علامتی فضا قائم ہوگئی تھی۔ محمد حسن علامت کو دیگر نقادوں کی طرح خوف کی نظر سے نہیں دیکھتے۔ محمد حسن نے اختر الایمان کی شعری منر ہندی میں علامتی فضا کو دیکھا ضرور ہے مگر یہ فضا رفتہ رفتہ مانوس ہونے لگتی ہے۔ وہ اختر الایمان کی بعض نظموں کو تجربے کے لحاظ سے ناکام بتاتے ہیں۔ مثلاً قلوبطرہ، مسجد، پرانی فصیل، موت، اعتماد جواری، پگڈنڈی وغیرہ کو نو علامتی شاعری کا نمونہ بتایا ہے۔ یہ نظمیں ابتدائی دور کی ہیں مگر یہ ان کی نمائندہ نظمیں سمجھی جاتی ہیں۔ محمد حسن علامت کو معنی کی جہتوں سے زیادہ غور و فکر کے عمل کے طور پر دیکھتے ہیں۔ یعنی علامتی شاعری میں مختلف معنی دریافت کرنے کے بجائے ایک معنی کے ساتھ مختلف حوالے سمٹ آئیں۔ مثلاً مسجد اور پرانی فصیل علامتی نظمیں ہونے کے باوجود ایک مخصوص تہذیبی سیاق ہی میں معنوی طرفوں کی حامل ہوں گی۔ محمد حسن کی نظر میں ابہام معنوی تہہ داری کا ضامن نہیں۔ اختر الایمان کا شعری ابہام مہملیت کو راہ نہیں دیتا۔ اختر الایمان کے نزدیک شاعری کا مقصد ترسیل کا مسئلہ پیدا کرنا نہیں ہے۔ محمد حسن لکھتے ہیں:

''اختر الایمان کی علامتی شاعری کی کامیابی اس پر مضمر ہے کہ وہ فکر کی کم مائیگی کا شکار نہیں ہوئی، گوان کے پاس اقبال کی طرح کوئی منضبط مربوط نظام فکر نہیں ہے لیکن ان کی شاعری میں فکر کی پرچھائیاں ہیں جن سے ان کی شاعری کا آب ورنگ قائم ہے۔ یہ فکری عنصر پہلے دور میں کچھ کم اور بعد کے ادوار میں زیادہ نمایاں ہوتا گیا۔'' ۲۲

فکر کی پرچھائیاں تو تمام اہم شاعروں کے ابتدائی کلام میں ہوسکتی ہیں۔ اس میں اختر الایمان کا اختصاص کیا ہے۔ محمد حسن کے مضمون کو اگر توجہ سے پڑھا جائے تو اس سوال کا جواب یہ ہوگا کہ اختر الایمان نے زبان واظہار کے تجربے کو فکر وآگہی پر قربان نہیں کیا اور یہ بھی کہ حقیقت کی تجرید ان کے شعری مسلک کا لازمی حصہ نہیں۔ محمد حسن نے 'فکر کی پرچھائیاں' کی ترکیب استعمال کر کے اختر الایمان کو ابتدا ہی سے زندگی اور سماج کے تئیں حساس ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔

محمد حسن نے 'تاریک سیارہ' کی شاعری کو اختر الایمان کی شاعری کا دوسرا دور بتایا ہے۔ اور 'تاریک سیارہ' میں شامل چار ڈرامائی نظموں پر بیباکانہ رائے دی ہے:

''ان ڈرامائی نظموں کو میرے نزدیک فنی طور پر کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔ ان نظموں میں جذبے کی شدت اور احساس کی قوت نہیں ہے۔ ان میں اختر الایمان کی پوری شخصیت سامنے نہیں آتی۔ خیال نے جذبے کی شکل اختیار کی ہے اس لیے وہ شعری قوت نہیں بن سکا ہے۔ پیرتسمہ پا ہو کر رہ گیا ہے۔ اور اس لیے ان نظموں میں تشبیہ واستعارے غزل کی فضا اور مرصع کاری زیادہ ہے اور مکالموں کی شکل میں لکھی ہونے کے باوجود یہ نظمیں روزمرہ کی بول چال سے کافی دور ہیں۔

ان نظموں پر غور کرتے وقت منظوم ڈرامہ اور ڈرامائی نظم کے فرق کو مدنظر رکھنا چاہیے۔ پہلے میں ڈراما اور اسٹیج کے تقاضے بنیادی ہوتے ہیں اور شاعری کے تقاضے ضمنی۔ دوسرے میں شاعری اصل ہے اور ڈرامہ محض اس کا ایک جزو ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظمیں منظوم ڈرامے نہیں ہیں لیکن ڈرامائی نظم کی حیثیت سے بھی یہ نظمیں کمزور ہیں۔'' ۲۳

گویا ڈرامائی نظموں کے لیے جذبے کی شدت اور احساس کی قوت کا ہونا ضروری ہے۔ نہ

یہ نظمیں پوری طرح شاعری بن سکیں اور نہ ان میں ڈرامائی خوبیاں پیدا ہو سکیں۔ محمد حسن کو یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ ڈرامائی نظموں سے اسٹیج کے تقاضے پورے نہیں کیے جا سکتے۔ 'تاریک سیارہ' میں چار ڈرامائی نظمیں ہیں۔ خاک و خون، جب آنکھ کھلی تو، پر مختصر نوٹ بھی موجود ہیں۔ ان نوٹس کو محمد حسن نے نظموں کے متن کے ساتھ تو نہیں دیکھا مگر ان سے متکلم کے عزم و حوصلے کا اظہار ضرور ہوتا ہے۔ نظموں کے نیچے نوٹ کا ہونا ایک اضافی شئے ہے مگر اس سے قلم کار کی داخلی الجھن کا پتہ چلتا ہے۔ وہ قاری کے ذہن کو کسی خاص سمت کی جانب منتقل کرنا چاہتا ہے۔ محمد حسن نے اس داخلی پیکار کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے جس سے نئے معاشرے میں حساس شخص کو گزرنا پڑتا ہے۔ ایک طرف تشکیک ہے اور دوسری طرف یقین کی دولت۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

''ان میں شاعر نے مخصوص Symbolism ایمائی انداز کے پیش نظر ڈرامے کی آویزش سے فائدہ اٹھانے کے لیے دو خیالات یا دو طرز ہائے فکر کو تقریباً مجرد اکائیوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ انھیں کردار نہیں بنایا ہے۔ محض تصور کی علامت ہی رہنے دیا ہے۔'' ۲۴

اس ضمن میں انھوں نے ایسی نظموں کو مکالماتی نظمیں کہنا زیادہ مناسب سمجھا ہے۔ ان خیالات سے یہ سمجھنا دشوار نہیں کہ محمد حسن نے کس توجہ کے ساتھ ان نظموں کا مطالعہ کیا ہے۔ اختر الایمان کی نظم نگاری پر عمومی نوعیت کا مضمون لکھنا نسبتاً آسان ہے۔ محمد حسن نے جو راہ اختیار کی ہے وہ دشوار ہے۔ ان کی نگاہ چوں کہ مختلف نظموں پر ہے لہٰذا وہ یہ بتانے میں کامیاب ہوئے کہ کس نظم کو خطابت نے خراب کیا اور کون سی نظم خطابیہ لہجے کے باوجود شعریت کی حامل ہے۔ وہ تنقید کے رٹے رٹائے سبق، اور اصطلاح کو اپنی نظر سے دیکھتے ہیں۔ محمد حسن نے 'تاریک سیارہ' کی نظموں پر خصوصی توجہ دی ہے۔ موضوعات کی سطح پر انھیں الگ الگ کیا ہے۔ یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ ان نظموں کو سمجھنے اور سمجھانے کا کوئی دوسرا طریقہ نہیں ہو سکتا تھا۔ عتیق اللہ نے اپنے مضمون 'اور اک آن میں محفل ہوئی درہم برہم' میں اختر الایمان کی نظمیہ شاعری میں ڈرامائی عنصر کو تمثیلی ڈرامائی تکنیک کا نام دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ڈرامائی تکنیک کے باوجود ان نظموں کا شمار اختر الایمان کی بہترین نظموں میں نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ تمثیلی ڈرامائی عنصر کی شمولیت نے بعض نظموں جیسے 'اعتماد' کی تمثیلی علامتی تہہ داری کے حامل ہیں۔'' ۲۵

محمد حسن کی طرح عتیق اللہ بھی ڈرامائی تکنیک میں لکھی گئیں نظموں کو کامیاب قرار نہیں دیتے۔ لیکن انھوں نے اختر الایمان کو بازگو اور ڈرامہ گو بھی کہا ہے۔ یعنی ہم بیک وقت انھیں دیکھتے بھی ہیں اور سنتے بھی ہیں۔ محمد حسن نے نہایت سختی کے ساتھ ان کی ڈرامائی تکنیک میں لکھی گئیں نظموں کو رد کیا ہے۔ رد کرنے کی بنیاد جذبے کی شدت اور احساس کی قوت کا کم ہونا یا نہ ہونا ہے۔ اختر الایمان کی شاعری میں ڈرامائی عنصر یا تکنیک کا ذکر کئی ناقدین کے یہاں آیا ہے۔ البتہ وحید اختر نے اپنے طویل مضمون 'آزادی کے بعد اردو نظم' میں اختر الایمان کے تعلق سے ڈرامہ کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ وحید اختر کی طرف آنے سے پہلے محمد حسن کے ایک اقتباس کو دیکھنا ضروری ہے۔ جدیدیت کے بیشتر مسائل جدیدیت کے نظریہ سازوں اور علمبرداروں کے قلم سے سامنے آئے۔ ترقی پسندوں نے انھیں جب اپنے انداز میں پیش کیا تو ان کی طرف توجہ نہیں کی گئی۔ محمد حسن نے اختر الایمان کی شاعری اور آزادی کے بعد کے نظم نگاروں کو جس انداز سے دیکھا ہے وہ جدیدیت ہی کا فیضان معلوم ہوتا ہے:

''دراصل اختر الایمان کی شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ انھوں نے نئے دور کی معروف نسل کے لطیف ترین احساسات اور ارتعاشات کی ترجمانی کی ہے۔ وہ احساسات وارتعاشات جو اس نئی نسل کے اپنے ہیں اور جن سے اس سے پہلے نسل انسانی کو سابقہ نہیں پڑا جسے اچانک زندگی کے لامتناہی اور وسیع ہونے کا احساس ہوا ہے، جسے اچانک کائنات کی ہمہ گیری اور وجود کی گراں باری کا زخم سہنا پڑا ہے جسے یہ معلوم ہے کہ وہ مرکز حیات نہیں بلکہ کائنات ناپیدا کنار صحرا کے ایک بے بضاعت اور ہیچ مقدار ذرے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا اور اس چھوٹی زندگی میں وہ تنازع البقا صنعتی دور کی مصروفیت اور مقابلے کا شکار ہے جسے ہزار کشمکشوں سے ہر گھڑی دوچار ہونا پڑتا ہے اور اعصاب زدہ سماج میں تیز رفتاری کی ایک ایسی زندگی گزارنی پڑتی ہے جس میں انسانی رشتوں کا تقدس، وضع داری، محبت یا نشاط و کیف کے سارے تصورات خیال و خواب ہوکر رہ گئے ہیں۔ ان ارتعاشات اور احساسات پر اختر الایمان کی گرفت تیسرے دور میں یعنی تاریک سیارے کے بعد اور

زیادہ مضبوط ہوگئی ہے۔'' ۲۶؎

ان خیالات کا اظہار کئی نقادوں نے کیا ہے۔ گویا اختر الایمان کا شعری متن ایک لحاظ سے نہایت ایماندارانہ ہے۔ اس کی تعبیر سے اگر معنی کی کئی جہتیں سامنے نہیں آتی ہیں تو بھی اس کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ وحید اختر نے اختر الایمان کی دریافت کا سہرا کسی خاص نقاد کے سر نہیں باندھا ہے بلکہ آزادی کے بعد کی صورت حال کو اختر الایمان کی شناخت کا بنیادی حوالہ بتایا ہے۔ ان کا بھی اس بات پر اتفاق ہے کہ نظم گو شعرا نے اختر الایمان کا سب سے زیادہ اثر قبول کیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی 'بنت لمحات' کی شاعری پر رائے دیتے ہوئے اختر الایمان کو ہندوستان میں نئی شاعری کا باوا آدم کہا تھا۔ وحید اختر کو میراجی کی داخلیت یاد آتی ہے۔ اختر الایمان کو وہ کسی بھی طور پر غیر ترقی پسند قرار دینے کو آمادہ نہیں۔ ان کے سماجی سروکار میں ایک انفرادی سوچ کی کارفرمائی دکھائی دیتی ہے۔ وحید اختر کے یہ چند جملے ملاحظہ کیجیے:

> ''اختر الایمان کی فکر جامع منظّم اور بہت زیادہ ہمہ گیر نہیں مگر اس میں مابعدالطبیعیاتی مسائل کو چھونے کا بھی رجحان ہے اور شخصی وسماجی مسائل کو ذاتی تجربے میں آمیز کرنے کی صلاحیت بھی۔ ان کی شعری زبان ہماری غزل کی زبان سے نمایاں طور پر مختلف ہے۔ کہیں کہیں کلاسیکیت کا بھی آہنگ پیدا ہوجاتا ہے جیسے یادیں میں نظیر کے لہجے کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ 'میرا نام' میں بلند آہنگ خطیبانہ لہجہ بھی ہے جسے طنز کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔
>
> 'بنت لمحات' کی نظمیں پھر مختصر ہوگئی ہیں۔ یہ اصل میں چھوٹے چھوٹے لمحاتی تاثرات یا تجربات کا ایسا شعری اظہار ہیں جو اردو کی مختصر نظموں کی عام فضا اور لہجے سے مختلف ہونے کے ساتھ مختصر نظم کے ایک اور بعد کی نشان دہی کرتی ہیں۔'' ۲۷؎

وحید اختر کو اختر الایمان کے یہاں مابعدالطبیعیاتی سطح کو چھو لینے کا رجحان نظر آتا ہے۔ انھوں نے اختر الایمان کی شاعری کو اجتماعی اور انفرادیت تجربوں کا امتزاج بھی بتایا۔ مگر اسے پر اثر اور بنیادی طور پر فکری شاعری کا نمونہ بھی نہیں کہا۔ 'بنت لمحات' اور اس کے بعد کی شاعری کے بارے میں ناقدین کی یہ رائے قائم رہتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کو بھی یہ لکھنا پڑا:

''اختر الایمان کی شاعری میں استعارہ نہ ہونے کے برابر ہے۔صرف ایک
بنیادی علامت ہے وقت کی ۔ جو اکثر علامت بھی نہیں بن پاتی ،ان کی نظموں
کا آہنگ جگہ جگہ بے آہنگ ہے ان کا لہجہ زیادہ تر عوامی یعنی plebeian ترقی
پسند معنوں میں نہیں بلکہ فیض کی ضد کے طور پر ہے لیکن پھر بھی نظم پڑھتے ہی
ایک عجیب وغریب وجود کا احساس ہوتا ہے جو ہم سے اپنے شرائط پر ملتا ہے۔
ہم اس سے اپنے مطالبات پورے نہیں کرا سکتے۔'' ۲۸

اس اقتباس کی اس لیے بھی اہمیت ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اختر الایمان کی شاعری کو استعارہ کے بغیر بھی اہم شاعری کا نمونہ بتایا ہے۔ وقت کی علامت کو بھی علامت سے منحرف قرار دیا۔ایسی صورت میں اختر الایمان کے یہاں اور کیا باقی رہ جاتا ہے۔انھوں نے ایک عجیب و غریب وجود کا احساس والی بات لکھ کر متن کی طاقت کا احساس کرایا ہے۔اس بارے میں کئی باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ یہ اس جدید شعریات کے خلاف ایک موقف بھی ہے جس نے استعارہ اور ابہام کو جدید شاعری کی اولین پہچان بتایا تھا۔شمس الرحمٰن فاروقی کو اختر الایمان کی ڈرامائی شعری زبان اس قدر متاثر کرتی ہے کہ استعارہ کے نہ ہونے والی بات پس پشت چلی جاتی ہے:

''اختر الایمان ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جاسکتی ہے۔
ان کی نظموں کے پورے پورے ٹکڑے کسی اعلیٰ درجے کے شعری ڈرامے
کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔'' ۲۹

''معنوی اعتبار سے اختر الایمان کے یہاں بہت زیادہ پیچیدگی نہیں ہے۔
لیکن وسعت ہے اور اس وسعت میں طنز کو بھی بڑا دخل ہے'' ۳۰

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون 'اختر الایمان : ایک مختصر مکالمہ' میں اختر الایمان کی شاعری کے بنیادی مسائل سے بحث کی ہے۔ یہ مسائل سماجی بھی ہیں اور ادبی بھی۔ کسی قاری کو یہ محسوس ہوسکتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید کو اختر الایمان کی شاعری نے اپنے مطابق کرلیا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ان کا کھردرا پن دراصل دو باتوں کا اعلان کرتا ہے۔اول تو یہ کہ نظم کو
سجانے اس میں نام ونہاد لطافت، شاعرانہ پن، پیدا کرنے سے زیادہ
ضروری یہی ہے کہ نظم اس صورت حال کا احاطہ کرسکے جس نے شاعر کو

> برانگیخت کیا ہے۔ نظم کے ذریعہ فوٹوگرافی مطلوب نہیں لیکن یہ ضرور مطلوب ہے کہ جس اخلاقی یا جذباتی صورت حال کا بیان نظم میں ہے اس پر لفاظی کے پردے نہ ڈالے جائیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ شاعرانہ غیر شاعرانہ وغیرہ اصطلاحیں بے معنی ہیں۔ اگر بعض اسلوب اس لیے شاعرانہ ہیں کہ وہ تجربے اور مشاہدے کو برداشت نہیں کرسکتے تو ایسے اسالیب بلکہ ایسی شاعری ہی کو ترک کردینا بہتر ہے۔'' [۳۱]

اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اختر الایمان کی شاعری کو غیر استعاراتی کہنے کے باوجود اس کی تحسین کی بنیادیں کہاں تلاش کی ہیں۔ گو کہ انھوں نے اختر الایمان کی نظم کی بعض نظموں کو مجموعی طور پر استعاراتی بھی کہا ہے۔ میں یہاں یہ بات دہراتا ہوں کہ پہلی نظر میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مندرجہ بالا اقتباس ان کے تنقیدی نظام سے الگ ہوکر اپنی معنویت پر اصرار کرتا ہے۔ اگر وہ اختر الایمان کی نظم نگاری کو صورت حال کے اظہار کے تئیں زیادہ حساس بتاتے ہوئے اس کی تعریف کرتے ہیں تو یہ تنقید شمس الرحمٰن فاروقی کی نہیں بلکہ محمد حسن کی ہوسکتی ہے۔ محمد حسن نے بھی اختر الایمان کی نظم نگاری کو اوڑھی ہوئی سجاوٹ، لطافت اور شاعرانہ پن سے عاری بتایا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اختر الایمان کی شاعری کو فوٹوگرافی کا نام تو نہیں دیا مگر وہ فوٹوگرافی کی ایک صورت ضرور ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر وجود میں آنے والی شاعری اس لفاظی کا نمونہ ہے جو تجربے اور مشاہدے کا بوجھ نہیں اٹھا سکتی۔ مگر ایک زمانے میں اسلوب کو تخلیق کار کا تخلیقی حسن بتا کر اس کی کس کس طرح پذیرائی ہوئی۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے شاعرانہ اور غیر شاعرانہ اسلوب کو نظری طور پر مٹانے کو پیش نہیں کی ہے مگر اختر الایمان کے یہاں انھیں یہ فرق مٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ انھوں نے 'اپاہج گاڑی کا آدمی' کے حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ آج کوئی دوسرا شاعر نہیں جو اختر الایمان کی طرح کثیر الصوت لہجے میں نظم کہہ سکے۔ اس ضمن میں طنز، تلخی، المیہ، بے تکلفی، پیکر ان حوالوں سے ان کی بعض نظموں کو منفرد بتایا ہے۔ اختر الایمان کو شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ کسی اور نے کثیر الصوت لہجہ کا شاعر نہیں بتایا۔ کثیر الصوت کوئی موضوع یا کسی خاص شعری طریقہ کار نام نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کو شاعری میں یکجا ہونے والی مختلف آوازیں متاثر کرتی ہیں۔ یہ آوازیں نہ ترقی پسند ہیں اور نہ غیر ترقی پسند۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اختر الایمان کی نظموں کے موضوعات بھی بتائے

ہیں لیکن اس کے بعد وہ اس فنی طریقہ کار کو نشان زد کرتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا درج ذیل اقتباس توجہ طلب ہے:

> ''مجید امجد اور اختر الایمان دونوں کو اپنا مقام و مرتبہ بنانے منوانے میں دیر اس لیے لگی کہ ان کی شاعری ان توقعات کو پورا نہیں کرتی جو 1960 میں سکہ رائج الوقت شاعری سے بخوبی پوری ہوتی تھیں۔ میرا جی کو تو خیر جنسی الجھنوں کا مریض وغیرہ کہہ کر ٹال دیا گیا۔ لیکن اختر الایمان اور مجید امجد جیسے شعرا کو اپنے قاری کے لیے بیس سال انتظار کرنا پڑا۔'' ۳۲

1960 کا زمانہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا۔ اس وقت شاعری سے جو توقعات وابستہ تھیں اس کے کچھ وقتی تقاضے تھے۔ 1960 تک ان دونوں شعرا کی شعر گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔ لیکن ان کی شاعری اس وقت کے مزاج سے بہت مختلف نہیں تھی۔

اختر الایمان اور مجید امجد کو آزادی کے بعد اس لیے پہچان ملی کہ ان کا اصل شعری آہنگ آزادی کے بعد ہی سامنے آیا۔ شعرا کو جو قاری بیس سال کے بعد ملے وہ شاعری بھی بیس سال کے بعد کی شاعری ہے۔ اس کے ثبوت میں مجید امجد اور اختر الایمان کی نظمیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کو اختر الایمان اور مجید امجد کا خیال ایک ساتھ آیا اسے ان کی تنقیدی ذہانت کا ہی نام دینا چاہیے۔ دونوں کی نظمیہ شاعری کئی معنوں میں ایک ہی شعریات کا پتہ دیتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے ذہن میں ترقی پسند شاعری اور ترقی پسند تنقید کا ایک حوصلہ شکن تصور ہے اس لیے وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اختر الایمان اور دیگر شعرا کو غیر ترقی پسند بتاتے ہیں، انھیں اس بات کا خیال تو یقیناً آیا ہوگا کہ اختر الایمان اپنے پیش لفظ وغیرہ میں جس طرح اپنی شاعری کے سماجی اور سیاسی پس منظر کی جانب اشارہ کرتے ہیں وہ ترقی پسندی نہیں تو اور کیا ہے۔ یہ دوسری بحث ہے کہ ان کے سماجی سروکار میں پارٹی یا منشور کا کوئی عمل دخل نہیں۔ سوال یہ ہے کہ اختر الایمان کے لہجہ کو پُر قوت بنانے میں صرف زبان کا اہم کردار ہے یا ان کے فکری سروکار کا۔ لسانی اظہار کی قوت ترقی پسندی سے مختلف ہے تو فکری پہلو غیر ترقی پسند کیوں کر ہو سکتا ہے۔ اگر وہ میرا جی کی دروں بینی اور راشد کی فارسی آمیز شاعری سے دور ہیں تو ایسے میں انھیں کس سے قریب سمجھا جائے۔

اگر اختر الایمان ان دو انتہاؤں سے محفوظ رہے تو اس میں ترقی پسند تنقید اور ترقی پسند ادب کا بھی کچھ نہ کچھ حصہ ضرور ہوگا۔ اختر الایمان جس قدر ترقی پسندوں کے ساتھ رہے اور ان سے گھل

مل کر اپنا ایک منفرد اسلوب بنایا وہ ایک تاریخی حقیقت ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ن۔م۔راشد اور یوسف ظفر کے شعری لہجے کے ساتھ بھی اختر الایمان کو رکھ کر دیکھا ہے۔ اس لحاظ سے یہ مباحث نہایت فکر انگیز ہیں۔ انھوں نے اختر الایمان اور ان کے ہم عصر شعرا سے تقابل کی راہ ہموار کی۔ ابھی تک کوئی ایسا مطالعہ بھی سامنے نہیں آیا جس میں ان نظم نگاروں کو ایک ساتھ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہو۔ بعض ناقدین اسے مطالعے کا غلط انداز بتاتے ہیں لیکن تقابل اور موازنہ کا عمل عام تنقید سے زیادہ مشکل ہے۔ اس کے لیے دو متن کو کبھی الگ الگ اور کبھی ایک ساتھ بڑی ذمہ داری کے ساتھ پڑھنا ہوتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اختر الایمان اور ان کے معاصر شعرا کی ایک مشکل کی جانب اشارہ کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اختر الایمان، مجید امجد، ن۔م۔راشد، میرا جی وغیرہ ایک ساتھ جمع ہو گئے تھے۔ جب اتنے اہم شعرا ایک ہی عہد میں ہوں تو انفرادیت قائم کرنا دشوار ہوتا ہے۔ یہ دشواری اقبال کو پیش نہیں آئی۔ اقبال اور دوسروں میں تخلیقی سطح پر اتنا فاصلہ ہے کہ اقبال کا اوروں سے مقابلہ ہی نہیں کیا جا سکتا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ دو باتیں تاریخی اعتبار سے بہت اہم ہیں۔ مضمون کے اختتام پر وہ لکھتے ہیں:

> ''جس زمانے میں ترقی پسندی کا ہجوم اور عوامی شاعری کا غلغلہ خراب شاعری کو کاندھوں پر اٹھائے گھوم رہا تھا۔ اختر الایمان نے کنج تمول سے قدم باہر نہ نکالا۔ جب جدیدیت کا دور دورہ ہوا اور جدید شعرا نے اختر الایمان کو اپنا بزرگ پیش رو اور اہم استاد مانا اور ان کے بارے میں تحریر و تقریر کا سلسلہ شروع ہوا تو کبھی اختر الایمان نے قبولیت عام کے شوق میں آ کر اپنا رنگ بدلا نہ سیمیناروں اور محفلوں میں قدم جمانے کی کوشش کی۔'' ۳۳؎

اختر الایمان کو غیر ترقی پسند ثابت کرنے کی کوشش شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی ضرورت ہو سکتی ہے ہماری نہیں۔ انھیں جدیدیت کا نمائندہ بتانا حیرت ناک نہیں مگر کس جدیدیت کا۔ اگر یہ جدیدیت محمود ایاز، محمد حسن اور وحید اختر کی ہے تو اس سے زیادہ لوگ متفق ہوں گے۔ اختر الایمان کا تخلیقی رشتہ اگر راشد، میرا جی وغیرہ سے نہیں ہے تو آخر کس سے ہے۔ ستر کی دہائی میں تواتر کے ساتھ محمد حسن نے اختر الایمان کو جس طرح موضوع گفتگو بنایا اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔

ہندوستان میں اور پاکستان میں گنتی کے لوگ ہیں جنھوں نے اختر الایمان کی طرف توجہ کی۔

وزیر آغا نے 'گرداب' کی شاعری کو بڑی اہمیت دی ہے۔ یوں تو دیگر ناقدین نے بھی 'گرداب' کی بعض نظموں کو نئی نظم کی تاریخ میں اضافہ قرار دیا مگر اسی کے ساتھ رومانویت کو 'گرداب' کا کمزور پہلو قرار دیا گیا۔ گویا 'گرداب' کی شاعری ذاتی تجربے کے باوجود مابعدالطبعیاتی فکر کی حامل نہیں۔ وزیر آغا کا خیال ہے کہ 'گرداب' کے بعد کی شاعری اپنے مقام سے نیچے آ گئی ہے۔ انھوں نے اختر الایمان کی رومانیت، قنوطیت اور اپنی ذات کی طرف مراجعت کو ان کی سب سے بڑی طاقت بتایا ہے۔ وزیر آغا کو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ 'گرداب' کی شاعری آنسوؤں میں بھیگی ہوئی ہے۔ اس کا خالق ایک ایسے دہانے پر کھڑا ہے جہاں اسے غار سے آوازیں سنائی دے رہی ہیں۔ وہ ان آوازوں کو سنتا ہے لیکن غار میں داخل ہونے کی اس میں ہمت نہیں۔ غار میں داخل ہونا زندگی اور کائنات کے اسرار کو سمجھنا اور اسے قریب سے دیکھنا ہے۔ وزیر آغا نے اس عمل کو شعوری عمل قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''شاید اردو کے کسی اور نظم گو شعرا کے ہاں روح کا کرب اور اضمحلال اس شدت کے ساتھ ابھر نہیں سکا جس شدت کے ساتھ 'گرداب' کی نظموں میں ابھرا ہے۔'' ۳۴

وزیر آغا نے اختر الایمان کی جن بنیادوں پر تعریف اور گرفت کی ہے اس کا تعلق جدیدیت سے ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم شمس الرحمٰن کو وزیر آغا کی شکل میں پڑھ رہے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اختر الایمان کی شاعری کے سپاٹ بیانیہ کی جانب متوجہ ضرور کیا مگر وہ دیگر محاسن کی طرف بھی اشارے کرتے ہیں۔ وزیر آغا نے کہیں بھی جدیدیت وغیرہ کو زیر بحث نہیں لایا مگر انھیں اختر الایمان کی مراجعت میں اس وقت کی ترقی پسند تحریک کا کردار نظر آتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''لیکن زندگی کی پہلی سطح کی طرف اختر الایمان کی مراجعت محض چند احباب کے تقاضوں کے احترام میں شاید نہیں تھی۔ غور کیجیے تو یہ زمانہ ہی ایسا تھا جس میں شخصی غم، غمِ دوراں سے کمتر قرار دیا جانے لگا تھا اور فرد کی ذات اور شخصیت جتنا کہ وسیع تقاضوں کے سامنے ہیچ متصور ہونے لگی تھی اردو میں ترقی پسند شاعری کے آغاز کا یہ زمانہ تھا...
>
> 'تاریک سیارہ' میں اختر الایمان کی مراجعت فن بعض مقبول عام نظریات

ہی کے تابع تھی...

یوں دیکھیے تو اختر الایمان کی مراجعت، مجاز، جاں نثار اختر اور ساحر کی مراجعت سے کہیں زیادہ فطری تھی اس کا تعلق شاعر کی اپنی زندگی سے باقی تو رہا اور ہر چند کہ وہ زینے سے ایک قدم نیچے اتر آیا تھا تاہم اس کا تعلق زینے سے بدستور قائم تھا۔ ان نظموں میں کسک اور شدت کی کمی نے اسلوب میں بھی ایک اکھڑی اکھڑی کیفیت ایک سپاٹ پن پیدا کیا جسے قاری نے فی الفور محسوس کرلیا۔'' ۳۵؎

ان تنقیدی بیانات کی روشنی میں یہ لکھنا کتنا مناسب ہوگا کہ ترقی پسند تنقید نے اختر الایمان کو ان ہی اسباب کی بنا پر قبول کرلیا تھا۔ وحید اختر نے بھی اپنے مضمون 'آزادی کے بعد اردو نظم' میں کچھ اس قسم کی رائے دی ہے۔ وحید اختر لکھتے ہیں:

''یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ اختر الایمان کی انفرادیت کو ترقی پسند دور میں تسلیم نہیں کیا گیا مگر یہ ضرور صحیح ہے کہ ان کے کلام کی قدر و قیمت کو بہت کم کر کے دیکھا گیا تھا۔ جب نئی نسل نے اختر الایمان کو از سر نو دریافت اور مستحکم کردیا تو فارمولا گزیدہ ترقی پسند ناقدین نے بھی ان کا نام لینا اس لیے شروع کیا کہ اب اختر الایمان ادبی فیشن بن گئے تھے اور ان کا نام نہ لینا بدذوقی سمجھا جاتا۔ اب بعض ترقی پسند ناقدین ادبی فیشن میں اس حد تک مبتلا ہو چکے ہیں کہ اختر الایمان کی کمزوریوں کو بھی خوبی اور معمولی نظموں کو بھی وقیع کہنے پر مصر نظر آتے ہیں'' ۳۶؎

وحید اختر نے ان ترقی پسند ناقدین کے نام نہیں بتاتے جنھوں نے اختر الایمان کو فیشن کے طور پر قبول کیا۔ انھیں ان نظموں کے حوالے بھی دینے چاہئیں جو کمزور ہیں مگر ترقی پسند تنقید نے ان کی تعریف کی تھی۔ تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو ترقی پسند اور غیر ترقی پسند دونوں حضرات نے ایک ساتھ اختر الایمان کی طرف توجہ کی۔ نئی نسل سے پہلے کی کون سی نسل تھی جو اختر الایمان کو دریافت کرتی۔ وزیر آغا اور وحید اختر کے خیالات میں ایک صداقت ضرور ہے جسے اختر الایمان کی نظم کا سپاٹ بیانیہ کہہ سکتے ہیں۔ اس حقیقت کا دوسرا رخ بھی ہے۔ کیا یہ نہیں کہا جاسکتا کہ غیر ترقی پسند تنقید نے بھی اختر الایمان کی تعریف و تحسین میں معیار کا خیال نہیں رکھا۔ وزیر آغا کو 'تاریک

سیارہ‘ کے بعد کی نظموں میں زندگی کی پہلی سطح کی طرف مراجعت بہت واضح طور پر نظر آتی ہے۔ وہ اسے ماضی میں گم ہو جانا بھی کہتے ہیں۔

وزیر آغا کو ’یادیں‘ اور ’ایک لڑکا‘ کی اداسی اور بے کیفی متاثر کرتی ہے۔ اس مضمون کی حد تک یہ تو کہا ہی جا سکتا کہ اختر الایمان ان کی نگاہ میں اس لیے اہم ہیں کہ ان کی شاعری کا رخ داخل کی طرف ہے اور داخل کے دو حوالے اداسی اور بے کیفی ہے۔ صدیق الرحمٰن قدوائی نے ایک مضمون ’انحراف کی شاعری‘ میں لکھا ہے:

> ’’اختر الایمان ترقی پسندی کے ساتھ ابھرے تھے۔ سیاسی اور سماجی نظریے کے اعتبار سے بھی ان کی نثری تحریریں اور شاعری دونوں ترقی پسندی کے بہت قریب ہیں مگر ترقی پسند تنظیم انھیں اور وہ ترقی پسند تحریک کو بجا طور پر گوارا نہ کر سکے کہ ان کی تخلیقی شخصیت لحہ بہ لحہ تبدیل ہونے والے سیاسی فیصلوں کی تابع نہ ہو سکتی تھی جس کے لیے تنظیم بھی مجبور تھی اور تنظیم سے وابستہ شاعر بھی۔ چنانچہ فیض کے مقابلے جدیدیت کو جب اپنے پیغمبر کی تلاش ہوتی تو وہ انھیں اختر الایمان کی صورت میں مل گیا۔‘‘ ۳۷

صدیق الرحمٰن قدوائی نے لکھا ہے کہ اختر الایمان ترقی پسندی کے ساتھ ابھرے تھے۔ ان کا آخری جملہ دوسری انتہا کو سامنے لاتا ہے لیکن کیا واقعی فیض کے مقابلے میں جدیدیت کو اختر الایمان مل گئے۔ اب نہ وہ ترقی پسندی باقی رہی اور نہ جدیدیت۔ آج بھی فیض کی مقبولیت میں نظریے کی اہمیت ضرور ہے مگر یہ بات اختر الایمان کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی۔ یہ بات بھی درست ہے کہ اختر الایمان جدیدیت کو اس طرح راس نہیں آ سکے جس طرح میراجی اور راشد۔ 1961 کے بعد کی اردو نظم نے کس سے کتنا اثر قبول کیا اس موضوع کی نوعیت عملی ہے۔ لیکن تمام اہم ناقدین کو فیشن زدہ اور غیر سماجی جدیدیت کے سیاق میں اختر الایمان کا خیال آتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اختر الایمان کی نظم گوئی میں ایک کہانی کار یا راوی کے کردار کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا مضمون ’اختر الایمان کی نظم کی داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل‘ ایک نئے انداز کا پتہ دیتا ہے۔ مگر مضمون اچانک ختم ہو جاتا ہے۔ اگر وہ اس زاویے کی روشنی میں ان کی چند اور نظموں کا مطالعہ پیش کرتے تو اختر الایمان شناسی کا ایک پورا باب مکمل ہو جاتا۔ مضمون میں ’ایک لڑکا‘ اور ’شیشے کا آدمی‘ کے تجزیے کے بعد چند نظموں کے حوالے دیے گئے ہیں جن میں کہانی

کار یا راوی موجود ہے۔ جدید نظم میں کہانی پن یا قصہ گوئی کا کوئی عنصر در آتا ہے تو اسے بیانیہ کی روشنی ہی میں دیکھا جاسکتا ہے۔لیکن جدید نظم کا اس نقطۂ نظر سے کوئی مطالعہ سامنے نہیں آسکا۔گوپی چند نارنگ کا تنقیدی ذہن اختر الایمان کی نظم گوئی کے ایک ایسے داخلی مسئلے کی جانب اشارہ کرتا ہے جسے محسوس تو لوگ کرتے ہیں مگر اسے تنقیدی نقطۂ نظر سے سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔مضمون کی ابتدا میں نظم اور بیانیہ کے تعلق سے چند خیالات پیش کیے گئے ہیں۔جدید نظم کے لیے بیانیہ کا لفظ تو اس کی توہین سمجھا جاتا رہا ہے۔جدید نظم گویا اختصار، جامعیت، استعارہ، مجاز مرسل، پیکریت جیسے وسائل سے جدید نظم بنتی ہے۔ترقی پسند نظم کو ان ہی وسائل سے غیر اہم ثابت کیا جاسکتا ہے۔گوپی چند نارنگ کے اس مختصر سے مضمون کو پڑھ کر یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ شعر وادب کے بعض بنیادی مسائل ان کی نگاہ میں جدت اور جدیدیت کے سبب نہ تو کم رتبہ ہیں اور نہ ہی فیشن کے طور پر پرانے ہوئے۔انھوں نے شاید اختصار کے سبب اختر الایمان کے تخلیقی ذہن کی ساخت سے بحث نہیں کی جس کا جدید نظم کی شعریات نے کچھ نہیں بگاڑا۔

گوپی چند نارنگ نے ابتدا میں جو اصول وضع کیے ہیں وہ بہت لوگوں کی نگاہ میں چونکانے والے نہ ہوں مگر جدید نظم کی شعریات پر ایک سوالیہ نشان تو انھوں نے قائم کر ہی دیا تھا۔اصل میں بیانیہ سے لوگ اس لیے گھبراتے ہیں کہ اس سے ان کے تنقیدی نظام پر ضرب پڑے گی۔جس کی بنیاد میں ایک ضد اور ہٹ دھرمی ہے۔یہی کہانی کارہمیں شہریار کی نظموں میں بھی دکھائی دیتا ہے۔اس سے گوپی چند نارنگ کے اس موقف کی تصدیق ہوتی ہے کہ بیانیہ لمبی نظموں میں ہی نہیں بلکہ چھوٹی نظموں میں بھی ہوسکتا ہے۔یہ محض اتفاق نہیں کہ مختصر نظموں کی تکنیک میں کہانی پن کے عنصر کو شہریار نے برتنے کی کامیاب کوشش کی۔گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''شاید یہ خیال ہو کہ یہ نتیجہ کھینچ تان کر اخذ کیا جارہا ہے۔یعنی جدید نظم میں بیانیہ کے تفاعل کا اس حد تک کارگر ہونا غالباً مبالغہ آرائی ہے تو اس صورت میں نظم 'ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر' کو ضرور دیکھ لیا جائے۔جو نیا آہنگ کے بعد کی نظم ہے۔یہ نظم درحقیقت تمام وکمال ایک خوب صورت کہانی ہے۔درد و حزن کی نشاط سے لبریز جس پر اداسی کی دھندلی دھندلی پرچھائیں ہے۔اس کے بیانیہ پر بھی یقین نہ آئے تو یادیں، بنت لمحات، باز دید یا مفاہمت کو مزید دیکھ لیا جائے۔چھوٹی نظموں کا تو بہر حال شمار ہی نہیں مثلاً بے

تعلقی، تفاوت، ایک کیفیت، توکل، گونگی عورت، حسن پرست، تحلیل...کسی
کا بھی تجزیہ کیا جائے معانی کی زیریں پرت میں بیانیہ مضمر ملے گا۔'' ۳۸

اپنے قاری کو ایک لمبے سفر پر روانہ کر کے مضمون یہاں ختم ہو جاتا ہے۔ اصل میں بیانیہ کو جب تک وضاحت، صراحت وغیرہ سے بلند کر کے نہیں دیکھا جاتا جدید نظموں خصوصاً مختصر نظموں میں بیانیہ کے عمل کی پہچان مشکل ہوگی۔ مختصر نظموں میں بیانیہ کے عمل کو سمجھنے کے لیے 'شیشے کا آدمی' سے متعلق ان کی رائے بھی دیکھتے چلیں:

''یہاں ایک دن کے تجربات ایک کے بعد ایک زماں کے تحرک (Progression) کے ساتھ کڑی در کڑی ارتکاز کے ساتھ بیان ہوئے ہیں تا کہ نظم کی منطق پوری شدت سے اس نکتے کو ابھارا جا سکے کہ آج کا انسان چوں کہ ضمیر کو خوابیدہ رکھتا ہے اس لیے بے کیف اور روٹین زندگی جیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جہاں وقت کے تحرک اور واقعہ در واقعہ کی کیفیت ہوگی کہانی اندر ہی اندر چلتی رہے گی۔ یہی بیانیہ کا بیج ہے جس سے داخلی ساخت میں نظم قائم ہوتی ہے۔'' ۳۹

بلراج کومل نے اپنے مضمون 'اختر الایمان' میں ایک نقاد کا فریضہ کچھ اس طرح انجام دیا ہے کہ شاعر بلراج کومل دور جا پڑتا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ اختر الایمان کی شاعری کے تعلق سے چند سوالات ہیں جن پر وہ گفتگو کرنا چاہتے ہیں۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ بلراج کومل کی بنیادی شناخت نظم نگار کی ہے اور انھوں نے افسانے بھی لکھے ہیں۔ اس لحاظ سے اختر الایمان اور بلراج کومل خالص نظم کے شاعر قرار پاتے ہیں۔ بلراج کومل نے جن سوالات کو زیر بحث لایا انھیں ملاحظہ کیجیے:

''اختر الایمان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے میں نے محسوس کیا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں بہت سی باتوں کو ان کے بیانات اور دیباچوں میں پیش کیے گئے خیالات سے آزاد ہو کر سمجھنے کی ضرورت ہے...''

اختر الایمان کی کچھ نظمیں جو بہر حال نظموں ہی کے ذیل میں آتی ہیں غزل کی ساخت کے انداز میں تعمیر کے عمل سے گزری ہیں۔'' ۴۰

ان کی بعض نظموں کے کرداروں میں بھی بعض لوگ حقیقی کردار ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ میر ناصر حسین شعری سطح پر با معنوی کردار بنایا نہیں۔ جبکہ کون تھی ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر کون تھا، ان سب سوالوں اور ان سے وابستہ کرداروں کی خوبی ان کی معنوی اور شعری نوعیت ہے۔''[۴۱]

ان اقتباسات میں سارا زور متن کی آزادانہ قرأت پر ہے گوکہ اس مضمون میں عصری زندگی کے مختلف مسائل و میلانات کے حوالے آئے ہیں مگر پھر بھی ان کی یہ خواہش ہے کہ آخری درجے میں نظم مصنف اور وقت سے بلند نہ ہو، تو وہ کمزور نظم ہوگی۔ وہ نظموں کے سلسلے میں کرداروں کی بات تو کرتے ہیں مگر انھیں کہانی کا خیال نہیں آتا۔ اختر الایمان کی نظم کو غزل کی روایت سے آزاد بنانے کی اتنی ضرورت نہیں تھی۔ شاید یہ دوسرا اقتباس اسی کا ردعمل ہے۔

عزیز قیسی کا مضمون 'اختر الایمان- ایک مطالعہ' کی کئی باتیں توجہ طلب ہیں ان کی طرف کم لوگوں کا دھیان گیا ہے۔ مضمون کی ابتدا میں اختر الایمان کو ترقی پسند نقطۂ نظر کا ہم نوا بتایا گیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے دیباچوں سے بعض اقتباسات پیش کیے گئے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ابھرنے والے شعرا میں ان کا نام اس طرح نہیں لیا جاتا مگر عزیز قیسی کا خیال ہے کہ ترقی پسند فکر کا ان کی شاعری نے اثر قبول کیا۔ بعد کے دنوں میں جو تبدیلیاں ان کے یہاں دکھائی دیتی ہیں ان کا ایک رشتہ ترقی پسند فکر سے ضرور ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب اختر الایمان کو جدیدیت کا نمائندہ کہا جاتا تو وہ خوش ہوتے تھے۔ لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ ترقی پسندی کے مخالف ہیں۔ عزیز قیسی نے ان معنوں میں بھی اختر الایمان کو ترقی پسند کہا ہے کہ ان کی نظموں میں معاشرے پر طنز اور احتجاج اور تبدیلی کی خواہش ہے۔ جہاں ان کا دکھ داخلی معلوم ہوتا ہے وہاں بھی ایک احتجاجی اور اجتماعی لے تہہ نشیں ہے۔ یہ عزیز قیسی کی ایک دریافت بھی ہے کہ انھوں نے اختر الایمان کی نظم 'پرانی فصیل' اور مخدوم کی نظم 'حویلی' کی قرأت ایک ساتھ کر کے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کسی دور کی حسیت انفرادی ہی نہیں ہوتی۔ اختر الایمان اور مخدوم کی نظم کے بعض مصرعے کچھ اس طرح مماثل ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ عزیز قیسی نے زبان اور تخلیقی زبان کے فرق، اس کے ماخذ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اختر الایمان کے بعض خیالات سے اختلاف کیا ہے:

''لفظ ہمارے شعور میں کہاں کہاں سے آتے ہوں گے اور شعور کی کھینچا تانی کے بعد منصۂ شہود پر کیوں اور کیسے ابھرتے ہیں۔ یہ بڑا پراسرار Process ہے۔''

اختر الایمان زبان کے بارے میں کچھ بھی کہیں، لیکن شعر کی زبان بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے۔''

ان کے اظہار کے پیرایوں میں بہت ہی پر اثر پیرایۂ اظہار وہ افسانوی انداز بیان ہے جو ان کے اسلوب کی شناخت بن چکا ہے اور جس کی تقلید ان کے بعد کے شاعروں نے خاص طور پر نظم گو شاعروں نے بہت کی ہے۔ بلکہ اگر میں یہ کہوں کہ نظم کو ایک منظر یا کہانی کی طرح ابتدا میں پھیلاؤ اور کلائمکس دینے کا انداز ہی اختر الایمان نے دیا ہے تو یہ بے جا نہیں ہوگا۔

اختر الایمان کی یہ افسانویت کہیں تمثیل کی صورت میں کہیں علامت کی صورت میں کہیں مکالماتی ڈرامائیت کی صورت میں کہیں (گلستان سعدی) جیسی حکایت کی صورت میں ان کے ہر مجموعے میں نظر آتی ہے۔ ان میں موپاساں اور او ہنری اور سعادت حسن منٹو کی کہانیوں کے ڈرامائی اختتام کا انداز ہوتا ہے۔'' ۴۲

یہ چند اقتباسات اختر الایمان کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کا پتہ دیتے ہیں۔ ڈرامائیت کا ذکر تو اوروں کے یہاں بھی آیا ہے مگر افسانویت کو عزیز قیسی نے دریافت کیا۔ یہ بات بظاہر کوئی بڑی دریافت معلوم نہیں ہوتی۔ موپاساں اور منٹو کی کہانیوں کے اختتام والی بات بھی ایک قاری کی آگہی اور سنجیدہ قرأت کا نتیجہ ہے۔ اختر الایمان کی نظم میں افسانویت کا عمل کس طرح داخلی سطح پر شروع ہوتا ہے اس کا تجزیہ بیانیہ کی روشنی میں گوپی چند نارنگ نے کیا ہے۔

وارث علوی کا مضمون 'اختر الایمان کی شاعری کے چند پہلو' کا نمایاں وصف راشد اور فیض سے اختر الایمان کا موازنہ ہے۔ موازنے میں نظموں سے مثالیں پیش نہیں کی گئیں مگر قاری یہ سمجھ سکتا ہے کہ وارث علوی نے اختر الایمان کے عہد کی دو بڑی آوازوں کے درمیان اختر الایمان کو کس ذہانت اور دردمندی کے ساتھ منفرد ثابت کیا ہے۔ میں نے کہیں اور راشد اور

فیض کے ساتھ اختر الایمان کا ایسا موازنہ نہیں دیکھا۔ بڑی بات یہ ہے کہ اس محاکمے سے کسی کی شعری شخصیت کمزور نہیں ہوتی۔ اس سوال پر غور کرنے میں کوئی حرج نہیں کہ آخر اختر الایمان راشد اور فیض سے مختلف کیوں ہیں اور اس کے اسباب کیا ہیں۔ بعض اوقات لوگ ان اسباب کو شاعری سے باہر زیادہ تلاش کرتے ہیں، وارث علوی نے یہ مضمون لکھ کر اختر الایمان کی شاعری کو ان کی زندگی میں ایک بڑا تحفہ عطا کر دیا تھا۔ وارث نے اپنے کالج کے زمانے کو یاد کرتے ہوئے 'نقش فریادی' اور 'ماورا' کو یاد کیا ہے۔ 'گرداب' کو عام طور پر ناقدین نے تصادماتی کیفیات کا حامل بتایا ہے۔ لیکن اس مجموعے میں کئی ایسی نظمیں تھیں جو ان کی نمائندہ نظمیں بن گئیں، لیکن 'گرداب'، 'نقش فریادی' اور 'ماورا' کی جگہ نہیں لے سکا۔ یہی وہ مسئلہ ہے جو وارث علوی کو پریشان کرتا رہا ہے۔ 'گرداب' کی شاعری میں ایک دھند کی فضا ہے جو وزیر آغا کو متاثر کرتی ہے۔ وہ اسے داخل کا سفر بتاتے ہیں۔ وارث علوی کی نظر میں 'گرداب' کی شاعری حقیقت سے گریز نہیں بلکہ حقیقت کو زیادہ ٹھوس اور محسوس طریقے پر گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ وارث علوی نے موہوم شاعری، علامتی شاعری وغیرہ کا فقرہ کئی بار استعمال کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ سچی شاعری موہوم نہیں ہوسکتی۔ وہ فیشن کے طور پر علامت کو اختیار نہیں کرسکتی:

> ''اختر الایمان کا تخیل انسانی زندگی کے جن داخلی اور خارجی محرکات کو اپنے دامن میں سمیٹنا چاہتا تھا اس کے لیے موہوم اور مہین شاعری کا تو سوال ہی کیا، کیفیت آور غنائیت تک قابل قبول نہیں تھی......فکر و احساس اور زبان واسلوب کا یہی پھیلاؤ ہے جس کے سبب ان کے بیشتر ہم عصروں کی مانند ان کی شاعری کا سوتا خشک نہیں ہوا بلکہ ایک بڑے دریا کی صورت رنگارنگ تجربات کے شاداب مرغزاروں اور سنگلاخ چٹانوں، احساس کی دھوپ چھاؤں جذبات کی گنجان جھاڑیوں اور فکر کے نشیب وفراز سے گزرتا تا حال بہہ رہا ہے۔'' ۴۳

گویا اختر الایمان کا تخیل انسانی زندگی کے مسائل کو جس طرح سمجھنا اور اسے ظاہر کرنا چاہتا تھا اس میں بغاوت سے زیادہ تخلیقی ضرورت کا حصہ ہے۔ اسی لیے یہ شاعری جدید بھی ہے اور سچی بھی۔ وارث علوی میراجی، راشد اور حلقہ کے دیگر شعرا کو اختر الایمان کے مقابلے میں کمتر تو قرار نہیں دیتے مگر انھیں کسی خاص اسلوب کا قیدی ضرور بتاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''ہماری تنقید اختر الایمان کے ساتھ انصاف نہیں کر سکی تو اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اختر الایمان جس سچا سے جدید احساس کے لیے جدید فارم کی تشکیل کر رہے تھے اسے تنقید نے تن آسانی سے دیکھا اور توجہ ان شاعروں پر زیادہ مرکوز کی جو ترسیل وابلاغ کے مسائل لے کر آئے تھے۔''۴۴

یہ کون سی تنقید تھی اس کی نمائندگی کون لوگ کر رہے تھے، کیا اس تنقید کو ادبی معاشرے نے پوری طرح مسترد کر دیا ہے آج ان سوالات پر بھی غور کرنے کی ضرورت ہے۔ وارث علوی نے اس جدیدیت کو رد کیا ہے جس نے موہوم اور مہین قسم کے ادب کو ترقی پسندی کے ضد میں فروغ دینے کی کوشش کی۔ وارث علوی نے اختر الایمان کے تعلق سے جس سچا کی بات کی ہے وہ ایک فطری عمل معلوم ہوتا ہے اور حلقے کے جن شعرا نے مشکل پسندی کے ساتھ جدید فارم کی تشکیل کی وہ غیر فطری عمل تھا۔ اس سوال کا جواب وارث علوی کے درج ذیل اقتباس سے مل سکتا ہے:

''اختر الایمان کا تخیل بنیادی طور پر راشد اور فیض کی مانند علامت پسندانہ نہیں ہے۔ علامت نگاری ان کے یہاں موہوم اور بڑی حد تک کمزور شاعری کی نقاب پوشی کا بہانہ بنتی ہے۔ اس سے گلوخلاصی اختر الایمان کے لیے ضروری تھی اور وہ انھوں نے کی۔ اگر نہ کرتے تو ان کا حشر بھی یوسف ظفر، قیوم نظر اور ضیا جالندھری کا سا ہوتا جو نہ علامات پیدا کر سکے نہ شاعری۔''۴۵

وارث علوی نے ان تین شعرا کے بارے میں جو رائے دی ہے مجموعی طور پر اس میں سچائی ہے۔ ایک دو نظم سے قطع نظر یہ تین شعرا میرا جی، راشد، مجید امجد اور فیض کے تخلیقی ذہن کے گزیدہ معلوم ہوتے ہیں۔ اس گزیدگی کا سبب تقلید کے ذریعہ خود کو جدید بنانے کی حد سے بڑھی ہوئی خواہش ہے۔ وارث علوی نے راشد اور فیض کی بہت تعریف کی ہے مگر ان کے حدود کا تعین بھی کر دیا ہے۔ اختر الایمان کی تخلیقی کائنات ان سب کے مقابلے میں زیادہ وسیع بھی ہے اور جدید بھی۔ وارث علوی نے اختر الایمان کے تعلق سے یادوں کی بازیافت کی جانب توجہ دلائی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ راشد اور فیض دونوں کی شاعری اس سے خالی ہے۔ دیکھیے وارث علوی نے کیا بات لکھی ہے:

''یادوں کی بازیافت کا یہ عمل راشد اور فیض کی شاعری میں لگ بھگ ناپید ہے۔ ان کا سروکار حال اور مستقبل سے ہے اور انھیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ وقت کا گزران مستقبل کو حال اور حال کو ماضی میں بدلتا رہتا ہے۔ اور انقلابی کا میدان عمل حال ہے جس میں وہ مستقبل کی تعمیر کرتا ہے۔ ماضی ان کے لیے ایک بند کتاب ہے، اختر الایمان جدید صنعتی شہر کے ہم ہموں میں رہنے کے باوجود اپنے ذہن میں ایک ہرا بھرا گاؤں لیے پھرتے ہیں۔ راشد اور فیض کے ذہنوں میں ایسا کوئی گاؤں نہیں۔''[۴۶]

'یادوں کی بازیافت' اور گاؤں اختر الایمان کی طرح مجید امجد کے یہاں بھی ہے۔ ناصر عباس کی تازہ ترین کتاب 'مجید امجد حیات، شعریات اور جمالیات' کو پڑھتے ہوئے اختر الایمان کی یاد آتی ہے۔ وارث علوی نے اختر الایمان کو زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں اور دکھوں کے تئیں حساس بتایا ہے۔ وہ وقت کے سفاکانہ کردار سے واقف ہیں مگر اس کے نوحہ خواں نہیں۔

شمیم حنفی نے اپنا مضمون 'اختر الایمان کی شاعری' کو محمود ایاز کی یاد میں پیش کیا ہے۔ مضمون اختر الایمان کے انتقال کے بعد لکھا گیا لہٰذا اسے ہم اختر الایمان اور محمود ایاز دونوں کی یاد کے طور پر بھی دیکھ سکتے ہیں۔ شمیم حنفی نے محمود ایاز کے اس جملے ''جدید شاعری کے قبیلے کا آخری سردار اُٹھ گیا'' کو بہ طورِ خاص پیش کیا ہے۔ انھوں نے یہ سوال بھی قائم کیا ہے کہ کیا اختر الایمان کی صرف اتنی ہی حیثیت تھی؟ ان کا خیال ہے کہ اختر الایمان کے شعری کمال کا صرف یہ ایک دائرہ ہے۔ محمود ایاز نے یہ بات جدید شاعری کے سیاق میں کہی تھی۔ اُس وقت تک اختر الایمان کے تمام اہم معاصر نظم نگار رخصت ہو چکے تھے۔ اختر الایمان چاہے دوسروں سے جتنے بھی مختلف ہوں، ان کا ایک رشتہ معاصر نظم نگاروں سے قائم تو ہوتا ہی ہے۔ شمیم حنفی نے محمد حسن کو بھی بہ طورِ خاص یاد کیا ہے جو اختر الایمان کے تعلق سے نہایت پُر جوش اور کشادہ ذہن تھے۔ یہ بات کسی اور ترقی پسند نقاد کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی۔ شمیم حنفی نے ایک مقام پر یہ بھی لکھا ہے کہ اختر الایمان کے معاصرین کو ان کی شاعری کے دائرۂ کار میں رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ تقابل اور موازنے کی وجہ سے بعض شعرا کے ساتھ تنقید انصاف نہیں کر پاتی ہے۔ لیکن مضمون کی ابتدا ہی میں انھیں راشد، میراجی، مجید امجد اور فیض کا خیال آتا ہے۔ ایک توجہ طلب بات یہ ہے کہ شمیم حنفی نے اختر الایمان

کی شاعری کو ترقی پسندی سے بے تعلق نہیں بتایا۔ ان کے سماجی سروکار کو وہ بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''اختر الایمان کا امتیاز اور سرمایۂ افتخار ان کے تخلیقی رویے کی بے تحاشا سادگی اس کے ارضی اور انسانی انسلاکات ہیں۔ میرا جی کے احساس کی گمشدگی اور ماورائیت اس کا بھٹکوں جیسا استغراق راشد کی فکری صلابت، تیزی اور درّا کی اور فیض کے شعور کی اجتماعیت، لہجے کی نرم آثاری، نغمگی اور زمین پر دھیرے دھیرے اُترتی ہوئی چاندنی جیسی کیفیت اپنے اندر کشش کا بہت سامان رکھتی ہے اور اس کی حیثیت نئی شعری روایت کے بیش بہا ورثے کی ہے۔ نئی شاعری کے مجموعی مزاج کو بنانے اور کاڑھنے میں ان سب کا رول بہت متحرک اور موثر ہے۔ اختر الایمان کا اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانا، اس سے الگ رُخ اپنانا، شاعری کی رسوم وروایات کے سایے سے بچ بچ کر چلتے رہنا، زبان یا آہنگ اور اسلوب کے چناؤ میں صرف اپنی تخلیقی ضرورتوں کا لحاظ رکھنا اور کسی مقبول و مانوس رنگ کو خاطر میں نہ لانا ان کے حیران کن فنی انہماک اور خود اعتمادی کو ظاہر کرتا ہے''۔[۴۷]

شمیم حنفی نے اختر الایمان کی شاعری کو مخصوص نقطۂ نظر سے نہیں دیکھا ہے۔ انھوں نے جو تنقیدی مقدمات قائم کیے ہیں اُن میں وہی کشادگی پائی جاتی ہے جو اختر الایمان کی شاعری کا نشانِ امتیاز ہے، یعنی ایک شاعری بہ یک وقت مختلف میلانات کا بوجھ اُٹھا ہوسکتی ہے۔ شمیم حنفی کی اختر الایمان شناسی اس لحاظ سے منفرد ہے کہ انھوں نے ان تمام تہذیبی، سماجی اور شخصی حوالوں کو اہمیت دی ہے جن سے اختر الایمان کی شاعری کا کوئی رشتہ قائم ہوسکتا ہے، اس اعتبار سے شمیم حنفی کا یہ مضمون اختر الایمان پر لکھی جانے والی تنقید سے مختلف بھی ہے اور بعض اعتبار سے مماثل بھی۔ تنقید میں مماثلت کا پیدا ہوجانا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ناقدین نے مختلف اوقات میں اختر الایمان کی شاعری کو جس طرح دیکھا ہے اُس میں ایک آفاقی نظر موجود ہے۔ آفاقی نظر مقامیت سے بے تعلق نہیں ہوتی یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اختر الایمان کی شاعری کو کسی مخصوص اصطلاح یا رویّے کی روشنی میں نہیں دیکھا ہے۔

حواشی:

۱۔ مقدمہ 'گرادب' میراجی، مختار صدیقی، 'اختر الایمان: مقام اور کلام' مرتبہ: فیروز دہلوی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1999، ص20

۲۔ ایضاً، ص19

۳۔ اختر الایمان ایک منفرد نظم گو، باقر مہدی، اختر الایمان: عکس و جہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، 2000، ص200

۴۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ص182

۵۔ 'سوغات' تیسرا شمارہ، ص176-173

۶۔ ایضاً، ص177

۷۔ ترقی پسند ادب، علی سردار جعفری، 218

۸۔ 'سوغات' تیسرا شمارہ، 177

۹۔ 'سوغات' چوتھا شمارہ، 185

۱۰۔ ایضاً، ص182

۱۱۔ عصری ادب، دہلی، جنوری 1970، ص65.66,67

۱۲۔ ایضاً، ص67

۱۳۔ عصری ادب، دہلی، اکتوبر تا جنوری 1979، ص193

۱۴۔ عصری ادب، جنوری 1987، ص115

۱۵۔ جدید اردو ادب، محمد حسن، مکتبہ جامعہ، 2001، ص157

۱۶۔ ایضاً، ص157-58

۱۷۔ ایضاً، ص158

۱۸۔ اختر الایمان، محمد حسن، اختر الایمان: عکس و جہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، 2000، ص128

۱۹۔ ایضاً، ص130

۲۰۔ ایضاً، ص131

۲۱۔ ایضاً، ص131

۲۲۔ ایضاً، 134

۲۳۔ ایضاً، ص136, 137

۲۴۔ ایضاً، ص139

۲۵۔ اور اک آن میں محفل ہوئی درہم برہم، عتیق اللہ، اختر الایمان: عکس و جہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، 2000 ص69
۲۶۔ اختر الایمان، محمد حسن، اختر الایمان: عکس وجہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، 2000 ص141
۲۷۔ کلیاتِ وحید اختر، مرتبہ سرور الہدیٰ، جلد دوم (نثر) قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ص50,51
۲۸۔ معرفتِ شعرِ نو، شمس الرحمٰن فاروقی، مرتبہ سیّد ارشاد حیدر، الالقاء پبلی کیشنز، حیدر آباد، 2010، ص101
۲۹۔ ایضاً، 101
۳۰۔ ایضاً، ص102
۳۱۔ اختر الایمان ایک مختصر محاکمہ، شمس الرحمٰن فاروقی، اختر الایمان: عکس و جہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، ص159,160
۳۲۔ ایضاً، ص162
۳۳۔ ایضاً، ص166
۳۴۔ نظم جدید کی کروٹیں، وزیر آغا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2011، ص171
۳۵۔ ایضاً، ص155-156
۳۶۔ کلیات وحید اختر، جلد دوم، مرتبہ سرور الہدیٰ (نثر) ص52
۳۷۔ ادب، ثقافت اور دانش وری، صدیق الرحمٰن قدوائی، مکتبہ جامعہ، 2007، ص78
۳۸۔ اختر الایمان کی نظم کی داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل، گوپی چند نارنگ، اختر الایمان: عکس وجہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، ص154
۳۹۔ ایضاً، ص154
۴۰۔ اختر الایمان، بلراج کومل، اختر الایمان: عکس وجہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، ص218
۴۱۔ ایضاً، ص220
۴۲۔ اختر الایمان ایک مطالعہ، عزیز قیسی، اختر الایمان: عکس وجہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، ص235-237
۴۳۔ اختر الایمان کی شاعری کے چند پہلو، وارث علوی، اختر الایمان: عکس وجہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، 2000، ص179-180
۴۴۔ ایضاً، ص184
۴۵۔ ایضاً، ص182
۴۶۔ ایضاً، ص187
۴۷۔ مضمون، اختر الایمان کی شاعری، شمیم حنفی، اختر الایمان: عکس وجہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، ص508

○○○

سرورالہدیٰ

اختر الایمان اور مجید امجد

اختر الایمان اور مجید امجد کا خیال اگر ایک ساتھ آتا ہے تو اس کی کچھ بنیادیں ہیں۔ میرا جی اور ن۔م۔راشد کا نام بھی ایک ساتھ لیا جاتا ہے اس حقیقت کے باوجود کہ ان کے یہاں فکر و زبان کی سطح پر بڑا فرق ہے۔ جدید نظم کی تثلیث میرا جی، ن۔م۔راشد اور فیض سے قائم کی جاتی ہے۔ جدید نظم کی یہ تثلیث کسی خاص تاریخ یا کسی خاص محفل میں قائم نہیں کی گئی اور نہ اس پر مخصوص ناقدین کے نام ہیں، یہ ضرور ہے کہ میرا جی، ن۔م۔راشد اور فیض کی نظم نگاری کو مختلف ناقدین نے جس طرح موضوع گفتگو بنایا وہ اور کسی شاعر کے حصے میں نہیں آیا۔ یہ تنقید ہی کا کرشمہ ہے جو میرا جی اور مختار صدیقی سے اختر الایمان کے 'گرداب' کے لیے پیش لفظ لکھواتی ہے اور پھر 'گرداب' کی شاعری کو میرا جی کے تخلیقی مزاج سے منحرف بتاتی ہے۔ کرشن چندر جیسے ترقی پسند ادیب ن۔م۔راشد کے مجموعے 'ماورا' کے لیے پیش لفظ لکھتے ہیں اور ترقی پسند تنقید ن۔م۔راشد کی شاعری کو ترقی پسند شاعری کے طور پر قبول نہیں کرتی۔ فیض کے شعری مجموعے 'نقش فریادی' کے لیے ن۔م۔راشد پیش لفظ لکھتے ہیں۔ ان مثالوں کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک صحت مند تخلیقی معاشرے میں لوگ اسی طرح ایک دوسرے کی تخلیقات کے بارے میں سوچتے ہیں، ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کے اختلافات کو جس طرح بعد میں پیش کیا گیا وہ دراصل ہم عصر تنقید کی ضرورت تھی۔ لیکن میرا جی، ن۔م۔راشد اور فیض کی تثلیث کے داخلی محرکات کے ساتھ کچھ خارجی اسباب بھی تھے۔ اس چکا چوند میں اختر الایمان اور مجید امجد کی طرف ادبی معاشرے کا متوجہ ہونا آسان نہیں تھا۔ ناصر عباس نیر نے اپنی فکر انگیز کتاب 'مجید امجد، حیات، شعریات اور جمالیات' میں اس مسئلے سے بحث کی ہے۔ اس کا تعلق اگرچہ مجید امجد سے ہے مگر اس کتاب کے کئی حصوں کو پڑھتے ہوئے مجھے اختر الایمان کی یاد آئی۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ میرا جی کی دروں بینی

ن۔م۔راشد کی مابعدالطبیعیات اور بلند آہنگی اور فیض کی نغمگیت نے مل کر اور کبھی الگ الگ ایک مقتدرہ کی حیثیت اختیار کر لی۔ یہ حیثیت اسے خود اس کے شعری متن نے دلائی تھی مگر اس کے کچھ خارجی اسباب بھی تھے۔ان خارجی اسباب نے اختر الایمان اور مجید امجد کی شاعری کے لیے کچھ عرصے تک مسائل ضرور پیدا کیے۔اس سیاق میں شمیم حنفی کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''اختر الایمان کی شاعری اپنے تمام مشہور معاصر نظم گویوں کی شاعری سے الگ اپنا ایک خاص رنگ رکھتی تھی۔اس سلسلے میں عام طور پر جو فہرست بنائی جاتی ہے اس میں یہ نام آتے ہیں۔تقریباً اسی ترتیب کے ساتھ۔میرا جی، ن۔م۔راشد، فیض، مجید امجد اور اختر الایمان۔ان میں فیض کبھی اختر الایمان کی جگہ پر رکھ دیے جاتے ہیں اور کبھی اختر الایمان فیض کی جگہ پر۔میرا جی اور راشد اپنی جگہ سے نہیں کھسکتے۔''[1]

شمیم حنفی کا یہ اقتباس گذشتہ تین چار دہائیوں کی نظم کی سنجیدہ تنقید کا خلاصہ ہے۔بنیادی سوال یا مسئلہ یہی ہے کہ میرا جی اور راشد اپنی جگہ سے کیوں نہیں کھسکتے۔اس سوال پر براہِ راست غور کرنے کے بجائے ناقدین نے ان شعرا کی شاعری کے مختلف پہلوؤں پر غور کیا ہے۔اس سلسلے میں میرا جی کی دروں بینی اور ن.م.راشد مابعدالطبیعیات پر بطور خاص توجہ صرف کی گئی۔مجید امجد اختر الایمان کے یہاں یہ دونوں باتیں نمایاں طور پر موجود نہیں تھیں اور یہی جہ ہے کہ انھیں آسانی سے اختر الایمان اور مجید امجد کے متون کو بہت آسانی کے ساتھ لامرکز کہا جا سکا تھا۔یہ محض اتفاق نہیں کہ جدید نظم نگاروں میں داخلی نظم پر جتنا گہرا رشتہ اختر الایمان کا مجید امجد سے وہ کسی اور سے نہیں۔

اختر الایمان 1915 میں پیدا ہوئے اور 1996 میں انتقال ہوا۔مجید امجد 1914 میں پیدا ہوئے۔1974 میں انتقال ہوا۔مجید امجد کے مقابلے میں اختر الایمان کو زیادہ زندگی ملی،لیکن مجید امجد کے مقابلے میں اختر الایمان کا کلام زیادہ ہے،ان کی کلیات کو دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ زندگی کے آخری ایام میں ان کی شعر گوئی کی رفتار بہت تیز تھی روزانہ وہ ایک نظم کہتے تھے۔اختر الایمان کی زندگی میں جمیل جالبی،وزیر آغا وغیرہ نے مضامین لکھے پاکستان کے سفر میں ان کے کئی انٹرویوز شائع ہوئے۔پاکستان سے اختر الایمان کے شعری مجموعے شائع ہوئے۔اختر الایمان کو گذشتہ چند برسوں میں اسی طرح فراموش کیا گیا جس طرح کئی دہائیوں سے ہندوستان میں مجید امجد کو فراموش کیا جاتا رہا ہے۔مجید امجد پر ہندوستان میں سب سے پہلا مضمون شاید محمد حسن نے لکھا۔ایک دو تحقیقی مقالے بھی یونیورسٹی میں لکھے گئے۔شاید مجید امجد نے ہندوستان کا کوئی سفر بھی نہیں کیا۔

اختر الایمان جب1989 میں پاکستان گئے تو ایک انٹرویو میں مجید امجد کو اپنی شاعری کا نقال کہہ دیا۔

مشفق خواجہ نے اپنی کتاب 'خامہ بگوش کے قلم سے' میں شامل اختر الایمان سے متعلق ایک کالم شاعری یا کلام موزوں میں اس بات کا ذکر کیا ہے:

''مجید امجد کے بارے میں کہا ہے کہ ''وہ تو ہماری کاپی کرتے رہے ہیں۔ ان پر ہماری چھاپ رہی ہے۔ زندگی نے وفا نہ کی ورنہ وہ بہتر مستقبل رکھتے تھے۔'' اس قول برحق سے یہ معنی بھی نکالے جا سکتے ہیں کہ مجید امجد کی زندگی نے وفا اس لیے نہ کی کہ وہ اس اختر الایمان کے نقال تھے لیکن ہمیں اس بات سے اتفاق نہیں ہے۔ اختر صاحب نے جو کچھ فرمایا ہے، اس سے ان کی مراد یہ ہے کہ اگر مجید امجد کی زندگی وفا کرتی تو وہ ان کے نقال کی حیثیت سے بہتر مستقبل رکھتے تھے۔'' ۲

اس بات میں چاہے صداقت ہو یا نہ ہو مگر اختر الایمان نے کسی اور معاصر شاعر کے تعلق سے اس خیال کا اظہار کیوں نہیں کیا۔ ایسا بھی نہیں کہ مجید امجد کی شاعری سے انھیں کوئی خطرہ ہو۔ ممکن ہے بعض لوگ اختر الایمان کی اس بات کو غلط بتائیں مگر دونوں کی شاعری کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو اسالیب کے فرق کے باوجود یہ محسوس ہوگا دو تخلیقی ذہن ہے جو زندگی اور خصوصاً نئی زندگی کے سیاق میں ایک ہی طرح سے سوچتا ہے۔ محمد حسن کی کتاب 'شناسا چہرے' میں اختر الایمان، مجید امجد اور ن۔م۔راشد پر مضامین موجود ہیں۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ محمد حسن نے ترقی پسند تنقید کی عام روش سے ہٹ کر اپنا ایک زاویہ اختیار کر کے ان تین شعرا کا تنقیدی محاکمہ کیا ہے۔ مجید امجد کی نظم نگاری کے ذیل میں انھیں اختر الایمان کا خیال آتا ہے۔ چناں چہ وہ لکھتے ہیں:

''اس اعتبار سے اختر الایمان کا اثر مجید امجد پر سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ براہِ راست تخاطب کے بجائے مجید امجد کا بھی تاثر کو افسانوی انداز سے ادا کرتے ہیں۔'' ۳

''زبان و بیان کے اعتبار سے بھی مجید امجد نے لفظیات کا ایک چھوٹا سا مگر نیا ذخیرہ جمع کیا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے وہ نظم کی لفظیات اختیار کرتے ہیں اور اس خصوصیت میں بھی اختر الایمان سے قریب ہیں۔'' ۴

یہ دونوں خوبیاں بہت چونکانے والی معلوم تو نہیں ہوتیں لیکن انھیں شاعری میں برتنا بہت دشوار ہے۔ اختر الایمان کی نظموں میں افسانویت تو بعد کے لوگوں نے غالب رجحان کے طور پر

تلاش کرلیا۔ البتہ مجید امجد کے حوالے سے شاید کسی نے اس کا ذکر نہیں کیا۔ مجید امجد اور اختر الایمان نے جو نظمیہ متن تیار کیا۔ اس کی بو باس مقامی تھی۔ اس میں عام زندگی یا زندگی کی چھوٹی چھوٹی سچائیوں کا اظہار تھا۔ ان سچائیوں نے لسانی اظہار کے بعد اگر کچھ ماورائی صورت اختیار کر لی ہے تو اسے زبان کا خود کار نظام کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ لیکن بنیادی طور پر مجید امجد اور اختر الایمان نے زندگی کے معمولی پن کو اہمیت دی۔ مجید امجد کی نظموں کے عنوانات سے زندگی کے اس معمولی پن کا زیادہ اظہار ہوتا ہے۔ اختر الایمان نے عنوانات کی سطح پر تھوڑا احتیاط برتا ہے مگر ان کی بعض نظمیں اسی معمولی پن کا پتہ دیتی ہیں۔ محمد حسن نے درج ذیل باتیں مجید امجد کے تعلق سے لکھی ہیں مگر ان کا اطلاق اختر الایمان کی شاعری پر بھی ہوتا ہے:

> ''مجید امجد کی شاعری زندگی کی حقیقتوں سے قریب ہے۔ اس کے چھوٹے موٹے دکھ سکھ، اس کی نرم و نازک اور بظاہر ہر سطحی اور معمولی حقیقتوں اور واقعات کی شاعری ہے۔'' ۵

شمس الرحمٰن فاروقی نے اختر الایمان اور مجید امجد کے تعلق سے لکھا ہے:

> ''مجید امجد اور اختر الایمان دونوں کو اپنا مقام و مرتبہ بنوانے میں دیر اسی لیے لگی کہ ان کی شاعری ان توقعات کو پورا نہیں کرتی جو 1940 میں سکۂ رائج الوقت شاعری سے بخوبی پوری ہوتی تھیں۔ میرا جی کو تو خیر جنسی الجھنوں کا مریض وغیرہ کہہ کر ٹال دیا گیا۔ لیکن اختر الایمان اور مجید امجد جیسے شعرا کو اپنے قاری کے لیے بیس پچیس سال انتظار کرنا پڑا۔'' ۶

اس اقتباس سے تو ایک قاری یہ تو سمجھ سکتا ہے کہ مجید امجد اور اختر الایمان کی شاعری سکۂ رائج الوقت شاعری سے مختلف ہے اور سکۂ رائج الوقت شاعری 1940 میں ترقی پسند شاعری تھی۔ مجید امجد اور اختر الایمان کو بیس پچیس سال بعد قاری ملے یعنی 65-1960 میں۔ یہ زمانہ اردو میں ترقی پسندی کے زوال اور جدیدیت کے عروج کا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مجید امجد اور اختر الایمان کا شعری محاورہ پوری طرح ترقی پسندی کے خانے میں فٹ نہیں ہوتا مگر وہ جدیدیت کی ہیئت پرستی سے بھی کہاں علاقہ رکھتا ہے۔ مجید امجد کی ابتدائی شاعری پر ترقی پسند فکر کا گہرا اثر ہے۔ مجید امجد کے یہاں بھی بہت آسانی کے ساتھ ترقی پسند فکر کو اسی اسلوب میں تلاش کیا جا سکتا ہے جس کا نام ترقی پسندی ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ میرا جی اور راشد کی شاعری کو 1940 کے بعد یا آزادی کے بعد کیوں کر قاری مل گئے۔ میرا جی کو جنسی الجھنوں کا مریض تو ترقی پسندوں نے

کہا جدیدیوں کے لیے وہ کبھی کوئی مسئلہ نہیں بنے اسی طرح راشد کی شاعری بھی جدیدیت کے لیے ابتدا ہی سے رول ماڈل تھی۔ آخر مجید امجد اور اختر الایمان کے یہاں ایسا کیا نہیں تھا جس کی وجہ سے وہ میرا جی اور راشد کی طرح جدیدیت کے لیے بہت گوارہ نہیں تھے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے جس قاری کی بات کی ہے وہ کسی بھی نظریے کا حامل ہوسکتا ہے۔

مجید امجد اور اختر الایمان کی نظموں کو اگر ایک ساتھ پڑھیں تو مماثلت اور اختلاف کے مسائل حل بھی ہوسکتے ہیں اور کچھ نئے بھی مسائل پیدا ہوسکتے ہیں۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ مجید امجد اور اختر الایمان کے یہاں اختلافات کے اتنے پہلو ہیں کہ کوئی بھی سنجیدہ قاری مماثلت کی منطق کو رد کرسکتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ ہیئت کی سطح پر جتنے تجربے مجید امجد نے کیے وہ اختر الایمان کے یہاں نہیں ملتے۔ مجید امجد ان معنوں میں بھی اختر الایمان سے مختلف ہیں کہ ان کی شاعری خاموشیوں کو زیادہ راہ دیتی ہے۔ مجید امجد نے بعض اہم شخصیات مثلاً حالی، اقبال، منٹو، مصطفیٰ زیدی وحسین وغیرہ پر نظمیں لکھیں۔ بعض تہوار پر بھی ان کے یہاں نظمیں مل جاتی ہیں۔ اختر الایمان نے کسی ایسی شخصیت کو موضوع نہیں بنایا جس کا حقیقی وجود ثابت کیا جاسکے۔ ان کی ایک نظم 'میر ناصر حسین' ہے۔ مجید امجد کی ایک نظم 'مقبرۂ جہاں گیر' ہے۔ اختر الایمان نے 'پرانی فصیل' لکھی۔ مجید امجد کی ایک نظم 'ہڑپے کا ایک کتبہ' ہے۔ اختر الایمان کی نظم 'کتبہ' ہے۔ مجید امجد نے نظم کے عنوان سے دو نظمیں 'ایک نظم' اور 'نظم' لکھی۔ اختر الایمان نے 'نظم کی تلاش میں' کے عنوان سے نظم لکھی۔ مجید امجد کی ایک نظم 'زندگی اے زندگی' ہے۔ اختر الایمان کی نظم ہے 'زندگی کے دروازے پر'۔ مجید امجد کی نظم 'یاد' ہے۔ اختر الایمان کی نظم 'یادیں' ہے۔ مجید امجد نے یوں تو ریل کے سفر کا ذکر دو تین نظموں میں کیا ہے مگر ان کی ایک نظم کا عنوان ہی 'ریلوے سٹیشن پر' ہے۔ اختر الایمان کی نظم 'ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر' ہے۔ ان نظموں کے عنوانات سے یہ قطعاً ثابت نہیں ہوتا کہ اختر الایمان اور مجید امجد کی شاعری میں فکری اعتبار سے بڑی مماثلت رکھتی ہے۔ لیکن دو جدید شاعروں کے یہاں موضوعات کی سطح پر اتنی مماثلت بھی نہیں ملتی۔

اختر الایمان اور مجید امجد کا تخلیقی ذہن اگر راشد میرا جی اور فیض کے مقابلے میں زیادہ ایک دوسرے سے قریب ہے تو اس سے مطالعے کا ایک زاویہ ضرور سامنے آتا ہے۔ آخر کوئی وجہ تو ہے کہ مجید امجد اور اختر الایمان دونوں کو شہر کی زندگی متاثر کرتی ہے مگر وہ شہر کی زندگی میں نہ خود کو گزر کرتے ہیں اور نہ ہی گاؤں کو شہر میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ وارث علوی نے گرچہ یہ لکھا ہے کہ اختر الایمان اپنے ساتھ ایک گاؤں لیے پھرتے ہیں جو نہ راشد کے یہاں نہ فیض کے یہاں۔ مگر یہ

گاؤں شہر کی زندگی کی جگہ لینا نہیں چاہتا۔ اختر الایمان اور مجید امجد دونوں نے گاؤں اور شہر کو قریب سے دیکھا۔ اختر الایمان کی کئی نظموں میں شہر کی زندگی کا تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں بھی شہر کئی حوالوں سے نظموں میں دکھائی دیتا ہے۔ اگر ان نظموں کا مطالعہ کیا جائے تو ان میں تخلیقی ذہن شہر کو بڑے فرق کے ساتھ نہیں دیکھتا ہے۔ اس کے تجربات اور محسوسات کی دنیا تھوڑے فرق کے ساتھ ایک جیسی ہے۔ فرق اگر ہے تو اس کے اظہار میں ہے۔ اختر الایمان کی نظم 'نیا شہر' اور مجید کی نظم 'توسیع شہر' میں بنیادی فرق تجربے کا ہے۔ مجید امجد کی نظم کا بنیادی دکھ اشجار کا خاتمہ ہے۔ نظم چار بندوں پر مشتمل ہے۔ آخری بند یوں ہے:

آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ، لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل

اختر الایمان کی نظم 'نیا شہر' کا تجربہ احساس بیگانگی اور اجنبیت کا ہے۔ جس کے آخری دو مصرعے ہیں:

کوئی ایسا نہیں، جو جانتا ہو میرے عیوب
آشنا ساتھی، کوئی دشمنِ جاں دوست شعار

مجید امجد کی نظم توسیع شہر کا تجربہ اختر الایمان کی کئی نظموں میں متفرق طور پر مل جاتا ہے۔ اس سے یہ حقیقت سمجھی جاسکتی ہے کہ گاؤں کی زندگی اور گاؤں کی تہذیب اختر الایمان کی نظموں میں مرکزی فکر کے بجائے نظم کا ذیلی حصہ بن کر آتی ہے لیکن وہ آتی ضرور ہے۔ مجید امجد کی دونوں نظمیں 'نظم' اور 'ایک نظم' متاثر کرتی ہیں۔ زندگی اور موت کے تعلق سے ایسے مصرعے نکالنا کتنا مشکل ہے:

ہاں اسی گم سم اندھیرے میں ابھی
بیٹھ کر وہ راکھ چنتی ہے ہمیں
راکھ ان دنیاؤں کی جو جل بجھیں
راکھ جس میں لاکھ خونیں شبنمیں
زیست کی پلکوں سے ٹپ ٹپ پھوٹتی
جانے کب سے جب ہوتی آئی نہیں
کتنی روحیں، ان زمانوں کا خمیر
اپنے اشکوں میں سموتی آئی ہیں ایک نظم

یہ 'ایک نظم' ہے 'نظم کی تلاش' نہیں ہے۔ مجید امجد نے دونوں نظموں میں زندگی کا رتھ جو فرد واحد کا دکھ ہی نہیں کائنات کا دکھ بھی ہے، نئے لب ولہجہ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ اختر الایمان کی نظم 'نظم کی تلاش' بالآخر تلاش پر ہی ختم ہو جاتی ہے۔

''اور اس نا آفریدہ نظم کی بے سمت سی اک جستجو میں چل نکلتا ہوں۔''

اختر الایمان کی نظم میں نئی زندگی جس احساس زیاں سے دوچار کرتی ہے اور اس ضمن میں نظم کا متکلم جن کیفیات سے گزرتا ہے وہ کیفیات ہمیں مجید امجد کے یہاں نظر نہیں آئیں۔ ایک وجودی احساس تو موجود ہے مگر اس کا رشتہ تمدنی کلچر سے قائم کرنا دشوار ہے۔ مجید امجد کی نظم 'ایک نظم' 1944 کی ہے۔ اور 'نظم' 1960 کی۔ 'نظم' کا آخری بند دیکھیے:

سایوں کی اک اک کروٹ پر
زنجیروں میں ڈوب گیا ہوں
دل میں چند شرارے لے کر
اپنی راکھ سے کھیل رہا ہوں

اختر الایمان کو جس نظم کی تلاش ہے اسے ان مصرعوں کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے:

متاعِ رائیگاں ہے خرقۂ پوشاک نورانی
بہت بے چین کرتی ہے مجھے میری تن آسانی
تفکر جو بھٹکتی مشک بو کا ایک جھونکا تھا
تخیل جو کوئی آوارہ بادل تھا اڑا جاتا تھا بے پروا

اس سفر میں متکلم جن مقامات سے گزرتا ہے اور جن لوگوں سے اس کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ جس نتیجے تک پہنچتا ہے یہ تمام تفصیلات قاری کو افسردہ کر دیتی ہیں۔ نظم کی ابتدا میں انسان کی ہوس پرستی اور تن آسانی کا بھی ذکر آیا ہے۔

بسوں کے تیل سے مسموم ہر گنجان آبادی میں جاتا ہوں
مسلسل چیونٹیوں کی فوج سی جو برقی ریلوں کے سٹیشن پر
نظر آتی ہے اس میں کود جاتا ہوں

مجید امجد کی نظم 'مقبرۂ جہاں گیر' گیارہ بندوں پر مشتمل ہے۔ اگر اس کا عنوان بدل دیا جائے تو قاری نظم کو کسی مقبرۂ جہاں گیر کی طرح کسی اور مقبرہ کے طور پر بھی پڑھ سکتا ہے۔ جو چیز اس نظم کو اہم بناتی ہے وہ مادی وسائل ہیں جن سے مقبرہ اور اس کی عمارت کا حسن قائم ہے۔ لیکن شاعر اس

عمارت میں جس کیفیت اور احساس سے دوچار ہوتا ہے وہ ملاحظہ کیجیے:

تم نے دیکھا کہ نہیں آج بھی ان محلوں میں
قہقہے جشن مناتے ہوئے نادانوں کے
جب کسی ٹوٹتی محراب سے ٹکراتے ہیں
مرقدِ شاہ کے مینار لرز جاتے ہیں

اختر الایمان نے وقت کے جبر کو کئی صورتوں میں پیش کیا ہے۔ مجید امجد کے یہاں جبر کی یہ صورتیں زیادہ پر پیچ ہیں۔ اختر الایمان پیش کش میں نامانوسیت کو ایک حد ہی راہ دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں مسجد، پرانی فصیل اور آثارِ قدیمہ کا بطورِ خاص مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ پرانی فصیل یا پرانی عمارت کو دیکھنے اور محسوس کرنے میں مکمل مماثلت تو تلاش کرنا ممکن نہیں۔ 'پرانی فصیل' یا 'مقبرے' کی چھتوں، دیواروں کو دیکھ کر پرانی اقدار کو یاد کرنا، یا انہیں دیکھ کر عظمت رفتہ کا سراغ لگانا، ان تمام باتوں کا تعلق تخلیق کار کی آگہی اور بصیرت سے ہے۔ اختر الایمان اور مجید امجد کے یہاں تھوڑے فرق کے ساتھ اسی آگہی کا اظہار ہوا ہے۔ مقبرے اور پرانی عمارتیں تو سیر گاہ بن جاتی ہیں۔ 'مقبرہ جہاں گیر' کا ایک بند اور پرانی فصیل کا ایک بند ملاحظہ کیجیے:

مری نظروں نے قتل وخوں ہوس رانی بھی دیکھی ہے
یہاں جذبات بھی عریاں کیے ہیں کج کلاہوں نے
یہاں ٹوٹی ہوئی پونجی بہ ماتم بھی کیا آکر
یہاں تھک کر سہارا بھی لیا ہے بادشاہوں نے

(پرانی فصیل)

موج حد نقش میں لپٹے ہوئے میناروں کے
دودھیا برج، درختوں کے گھنے جھنڈ میں گم
جن کے چھجوں سے نظر آتے ہیں مدفون غبار
رینگتی روحوں سے آباد گناہوں کے دیار

(مقبرۂ جہاں گیر)

مقبرۂ جہاں گیر کا متکلم کوئی اور ہے۔ پرانی فصیل کا متکلم خود 'پرانی فصیل' ہے۔ میں نے اختر الایمان اور مجید امجد کی تخلیقی حسیت کے تعلق سے جس رشتے کا ذکر کیا ہے وہ نظموں کی ساخت میں پوشیدہ ہے۔ کبھی کسی لفظ، کسی مصرعے، کسی بند سے یہ رشتہ ظاہر ہو جاتا ہے اور کبھی ظاہر نہیں

ہوتا۔ مندرجہ بالا شعر اگر اختر الایمان کی نظم میں شامل کر دیا جائے تو فرق کرنا دشوار ہوگا۔ لفظ 'چھچھوں' نہ راشد استعمال کر سکتے ہیں اور نہ میرا جی۔ مجید امجد اور اختر الایمان دونوں کا امتیاز یہ ہے کہ مضمون جہاں سے اٹھاتے ہیں لفظ بھی وہیں سے آتے ہیں۔ مقبرۂ جہاں گیر کا ایک شعر تو قیامت کا ہے۔ جدید نظم کی تاریخ میں ایسا استعارہ شاید ہی ملے جس میں بصری اور سمعی پیکر نے مل کر ایسے پیکر کی تخلیق کی ہو:

کھانستی صدیوں کا تھوکا ہوا اک قصہ ہیں
اسی گرتی ہوئی دیوار کا اک حصہ ہیں

اختر الایمان نے اس گرتی ہوئی دیوار اور عظمت رفتہ کی روپوش ہوتی ہوئی نشانیوں کو ایسی شدت کے ساتھ کسی ایک شعر میں نہیں ابھارا۔ پہلے مصرعے میں جیسی حقارت، طنز اور نہ دکھائی دینے والی دردمندی ہے اختر الایمان کی پوری شاعری میں موجود ہے۔ نظم 'کل کی بات' کا آخری مصرع یاد آتا ہے:

''پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی''

لیکن اس کا سیاق کچھ اور ہے۔ 'تھوکا' کا' اور 'تھوکی' کو برتنے والا شاعر زندگی کی ہزیمت اور اس کی بے چارگی کے اظہار کے لیے الفاظ کے انتخاب میں زندگی کی جس سطح تک آجاتا ہے وہ اختر الایمان اور مجید امجد کو ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔

اختر الایمان کی ایک نظم 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' ہے۔ مجید امجد نے 'ریل کا سفر' ریلوے سٹیشن پر کے عنوان سے دو نظمیں لکھیں۔ ان کی ایک نظم 'عقدہ ہستی' ہے جس کے نیچے یہ عبارت درج ہے (ریل کے ایک مسافر کے زبانی تاثرات)۔ مجید امجد کی پہلی نظم 'ریل کا سفر' کی بنیادی خصوصیت ریل سے باہر کی دنیا کی منظر کشی ہے۔ نظم اس شعر پر ختم ہو جاتی ہے:

مرا خطہ نور و رنگ آگیا ہے
مرا سکھ بھرا دیس جھنگ آگیا ہے

مجید امجد کی دوسری نظم 'ریلوے سٹیشن پر' کی فضا بدلی ہوتی ہے:

آج بھی اس دہکتی پٹری پر
گھومتے کھنکھناتے پہیوں پر
سیٹیوں کی دھواں اگلتی صدا
جب پیام رحیل دیتی ہے

پہلی نظم میں فطرت کے مناظر مسافر کی نگاہ میں خوبصورت وشاداب ہیں۔اب وہ انہیں کسی اور نظر سے دیکھتا ہے:

قد آدم، عقیق کے پودے
تھام کر سرخ دھاریوں والے
زرد پھولوں کے موہنے گجرے
بھری دنیا کے جمگھٹوں میں کھڑے
گوشت اور پوست کے وہ پیکر ہیں
اک زمانے سے جن کی زندگیاں
لوٹ کر پھر نہ آنے والوں کی
منتظر منتظر چراغ بکف
وقت کے جھکڑوں سے کھیلتی ہیں
اسی برگ دریدہ جاں کی طرح

عقیق کے پودے کو شاعر نے کس طرح آنے جانے والے مسافروں کے ساتھ وابستہ کر کے برگ دریدہ جاں کہہ کر بلندی عطا کر دی ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ جس شے کی وجہ سے نظم بڑی ہوتی ہے وہ ٹرین سے گزرنے والے مسافر کے لیے اجنبی نہیں۔لیکن یہ خیال بندی مانوس حقیقت سے اپنا سفر شروع کرتی ہے۔اختر الاایمان کی نظم مکالماتی ہے مسافر جس شخص سے ہم کلام ہے ظاہر ہے کہ وہ کوئی بھی ہوسکتا ہے۔قیصر کا کردار سامنے آتا ہے۔قیصر کی بڑی آنکھوں میں کھو جانے پھر اسے ڈاسنہ پہنچانے کا ذکر کرتا ہے۔دو مسافروں کے درمیان جو سوال و جواب کی شکل میں جو گفتگو ہوتی ہے اس سے موجودہ بمبئی کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔اس میں ملک کی تقسیم اور کچھ دیگر مسائل درآتے ہیں۔ان تمام مسائل کا اظہار بڑی بے ربطی اور بے تعلقی کے ساتھ ہوا ہے۔شہریار کی ایک نظم 'زوال کی حد' یاد آتی ہے۔اس میں بیک وقت سماجی، سیاسی، معاشی کئی مسائل بے نیازی کے ساتھ آتے جاتے ہیں۔کچھ یہی صورت اس نظم میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ مجید امجد کی ٹرین سے باہر کی فضا میں جو اسرار ہے وہ اختر الایمان کے یہاں نہیں ہے، اختر الایمان کے یہاں بے ربطی میں خیال کی خالی جگہیں چھوٹی جاتی ہیں اور قاری انھیں پر کرتا ہے۔ اختر الایمان نے شعری طریقہ کار کے طور پر اس نظم میں بے پروائی کا مظاہرہ کیا ہے، اور غیر متوقع طور پر غالب کے مصرعے پر نظم ختم ہوتی ہے لیکن پرندے کی آواز سے مسافر (متکلم) کو اپنے

لہولہان اور کھوئے ہوئے دل کا سراغ ملتا ہے۔ غالب کے ایک مصرعے نے نظم کو تخلیقی سطح پر جو قوت پہنچائی ہے وہ تو اپنی جگہ مگر اس کا خیال اختر الایمان کو آیا ہوگا کہ یہ مصرع اسی غزل کا ہے جس سے تمام عمر انھوں نے شعوری اور غیر شعوری طور پر خود کو الگ رکھنے کی کوشش کی لیکن مصرع کے ساتھ انہوں نے حاکمانہ برتاؤ کیا اور نظم کی ضرورت کے تحت اسے دو حصوں میں تقسیم کر دیا:

ریل چلنے لگتی ہے
راہ کے درختوں کی
چھاؤں ڈھلنے لگتی ہے
''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو''
اور مری گراں گوشی
ڈیوڑھی کا سناٹا
اور ہماری سرگوشی
ہے رقم کہاں وہ سب
دور اس پرندے نے
اپنا گیت دہرایا
آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا
گم ہوا پایا

حواشی

۱۔ اختر الایمان کی شاعری، شمیم حنفی، 'اختر الایمان: عکس و جہتیں، مرتبہ شاہد ماہلی، ص497-98
۲۔ خامہ بگوش کے قلم سے: مرتبہ مظفر علی سید، مکتبہ جامعہ، 2001، ص241
۳۔ شناسا چہرے، محمد حسن، غضنفر اکیڈمی (کراچی)، اشاعتِ اوّل: 1987، ص169
۴۔ ایضاً، ص113
۵۔ ایضاً، ص114
۶۔ ایضاً، ص162

~~~~~~~~~~~~~~
~~~~~~~~~~~~~~

مولا بخش

سب رنگ کی قرأت کے چند زاویے

طویل نظم کا پس منظر مختصر نظموں کے مقابلے جداگانہ ہوتا ہے۔شاعر کے ذہن میں اپنے عہد کا کوئی واقعہ یا تاریخ کے بننے بگڑنے کا عمل یا کسی تصوّر کی تشکیل کا جذبہ موجزن ہوتا ہے جس کے اظہار کے لیے بڑے کینوس یا تفصیل کی ضرورت محسوس ہوتی ہے جس کے لیے طویل نظم کے فورمیٹ کی ضرورت پڑتی ہے۔

سردار جعفری کی طویل نظم 'نئی دنیا کو سلام' 1947 میں شائع ہوئی تھی۔ ممکن ہے کہ یہ دو یا تین سال پہلے لکھی گئی ہو۔سردار جعفری طویل نظم کی اس صورت کو اردو شاعری میں پہلی کوشش قرار دیتے ہیں جب کہ اختر الایمان کی ''سب رنگ'' جو چار حصّوں میں منقسم ہے یعنی چار بڑے بندوں پر مشتمل ہے، ایک طویل نظم ہی کہی جائے گی اس صورت میں بھی کہ جب طویل نظم محض تقریباً 50 صفحوں پر مشتمل ہے۔ یہ نظم اختر الایمان کے بہ قول:

> ''سب رنگ میں نے 1943 میں لکھی تھی۔ یہ نظم ایک بار چھپ چکی ہے مگر تقسیم نہیں ہوئی تھی اور کتب خانے کے گودام میں پڑے پڑے خرد برد ہوگئی۔اس کے سب کردار جانور ہیں۔ایک کے علاوہ اور ہر کردار کسی نہ کسی قدر کا مظاہرہ کرتا ہے جو ہمارے سماج میں اس وقت بھی تھا۔جب یہ نظم کہی گئی تھی... انگریزوں کا راج تھا اس لیے اس کے کرداروں کو علامیہ کی شکل دی تھی''۔
>
> (کلیات اختر الایمان، مرتبہ سلطانہ ایمان، بیدار بخت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سن اشاعت 2000، ص 35)

طویل نظموں میں کئی بحروں کا استعمال کیا جاسکتا ہے۔ 'سب رنگ' میں اختر الایمان نے نظم کے اخیر میں مناجات کا سہارا لیا ہے۔ اتنا ہی نہیں انھوں نے نظم میں 'شکوہ و جوابِ شکوہ' کے انداز واسلوب کو بھی برتا ہے۔ آگے اس کی مثالیں آئیں گی۔

اختر الایمان کی طویل نظم 'جیونی' کو پڑھتے ہوئے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ شاعر نے باضابطہ طویل نظم کہنے کی کوشش کی ہے یا اس نے مختلف اوقات میں چھوٹی نظمیں کہیں اور انھیں ایک جگہ ایک خاص ترتیب میں رکھ کر طویل نظم کی صورت دے دی ہے۔ جیونی کے ذیلی عنوانات اگر اقلیدی ربط نہیں رکھتے تو ان میں کم سے کم معنوی ربط ضرور موجود ہے۔ مثلاً ورود، مہایدھ، تلاش کی پہلی ردان، پھیلاؤ، بچوں کو کھیلنے دو، سچ کا جنگل، کوہِ ندا کا بلاوا، مکاں لامکاں، اتمامِ سفر سے پہلے کا پڑاؤ۔

اختر الایمان نے انسان کی زندگی کو چار روزہ زندگی نہ کہہ کر ہندستان کی چار اہم تاریخی تبدیلیوں کی طرف ذہن کو راجع کیا ہے۔ یعنی وہ ہندستان جب یہاں آریہ نہیں آئے تھے اور ہندستان وہ، جب یہاں آریہ آئے اور پھر وہ ہندستان جب یہاں باہر سے مسلمان آئے اور پھر وہ ہندستان کہ جو برسوں انگریزوں کا غلام رہا۔ اختر الایمان کی یہ نظم جدوجہد آزادی کے منظر پر ٹھہری ہوئی ایک طویل نظم ہے۔ ایسا لگتا ہے اختر الایمان جدوجہدِ آزادی کو محدود معنی میں نہیں لیتے یا وہ یہ سمجھتے ہیں کہ نوآبادیاتی جبر سے سیاسی طور پر تو نجات مل جاتی ہے لیکن تہذیبی و ثقافتی امور میں ان سے مکمل نجات ملنا ایک مشکل امر معلوم ہوتا ہے لہٰذا مکمل طور پر نجات کے لیے آزادی کی یہ شمع جلتی رہنی چاہیے۔ اس طرح نظم 'سب رنگ' نوآبادیاتی جبر کے خلاف احتجاج اور نوآبادیاتی آقاؤں کی نفسیات کے تجزیے کے پس منظر میں پڑھی جاسکتی ہے۔

اس نظم کو اختر الایمان نے سانپوں یعنی سیاست دانوں، کتوں یعنی انگریزوں کے چمچوں اور خچروں یعنی والیانِ ریاست کے نام کیا ہے اور ابتدا ہی میں یہ پتا چل جاتا ہے کہ نظم کے راوی کا ذہن اپنے نوآبادیاتی آقاؤں کے خلاف ہے۔ غور کیجیے تو برطانوی سامراج کی عملی قوت یہی لوگ تھے کہ جن سے یہ نظم منسوب ہے۔

اس نظم کے لیے اختر الایمان نے منظوم ڈرامے کی ہیئت و تکنیک کا استعمال تو کیا ہے لیکن ان کا مقصد ڈراما لکھنا نہیں بلکہ نظم کی تخلیق ہے۔ ڈرامے کی تکنیک سے گویا اختر الایمان نے ایک طرف سے متن میں معروضی التباس پیدا کرنے کا کام لیا ہے، اس لیے، وہ اس نظم کی تخلیق کے

عمل میں ڈرامانویسی کے ہرممکن طریقِ کار سے مدد لیتے ہوئے اس طرح متعارف کراتے ہیں:

مقام: براعظم ایشیا کا ایک جنگل

تماشائی: شجروحجر

وقت: اندھیرے اجالے کے درمیان

زمانہ: ہمارا آپ کا

اس طرح کردار آدم بدیسی، سانپ سیاسی رہ نما، گدھا، پیے ہوئے شہزادے، بندر، ناقص تفکر، چڑیا، ابن الوقت، گینڈا تخریبی عناصر، خچر والی ریاست، بیل محنت کش، ہُدہُد مذہبی عنصر وغیرہ۔

مقام کو برِ اعظم ایشیا سے جوڑنا ایک طرح کی اشاراتی ترکیب ہے کہ ایشیا کے کئی ممالک نظم کی تخلیق کے وقت برطانوی سامراج کے غلام تھے۔ تماشائی شجروحجر کو قرار دیا ہے یہ اس امر کا علامیہ ہے کہ نوآبادیاتی آقاؤں نے برِ اعظم ایشیا کے عوام کو ایک تماشائی بنا دیا ہے جن کے اندر شجروحجر کی طرح ہی حرکت و عمل اور جدوجہد کی صلاحیت نہیں رہی ہے۔ وقت سے مراد تاریخی وقت ہے۔ اندھیرے اور اجالے کے درمیان سے مراد برزخ کی حالت ہے یعنی غلامی اور آزادی کے درمیان ایک کشمکش کی صورتِ حال۔

زمان و مکاں نے ابتدا میں ہندستان کے بننے کی اس روایت پر قاری کے ذہن کو منتقل کیا ہے جسے ہندستان کا اصل جوہر قرار دیا جاتا ہے یعنی گنگا جمنی تہذیب۔ پہلے یہاں آریہ آئے، پھر مسلمان، جس کے نتیجے میں اس ہنداسلامی ثقافت نے جنم لیا جسے ہم گنگا جمنی تہذیب کا نام دیتے ہیں۔ ابتدا ہی میں زمان سے پہلے مکان گویا ہوتا ہے۔

کتنے رنگ ابھر سکتے ہیں اس تاریکی کے پردے سے
جس میں کھو جانے والوں نے اب تک اتنی راہ نہ پائی

زمان گویا ہوتا ہے یہ مکان سے ذرا مختلف قسم کا تجربہ بیان کرتا ہے:

تاریکی میں چلنے والو! امیدوں کے دیے جلاؤ
ہولے ہولے چلتے جاؤ منزل آنے ہی والی ہے

مکان پھر اپنے عاملوں کو آگاہ کرتا ہے:

اس بدلی کے چھٹتے چھٹتے اور تماشے بھی کچھ ہوں گے
اب تک ہم نے کیا ہی کیا ہے اور تماشے بھی دیکھیں گے
رنگ اڑیں گے پورب پچھّم ہلکے ہلکے گہرے گہرے
بہتا خون بھڑکتے شعلے اور شرارے بھی دیکھیں گے

ہندستانی ثقافت کثیرالجہت ہے۔ مذکورۂ بالا نظمیہ اقتباس جو اخیر میں پیش کیا گیا میں ''بادل'' یا بدلی کو عارضی مسائل کا استعارہ بنایا گیا ہے۔ اشارہ آزاد بھارت میں پیدا ہونے والے مسائل کی طرف ہے۔ اختر الایمان نے اس نظم کے وقت کو اندھیرے اور اجالے کے درمیان کا وقت گردانا ہے تا کہ قاری کے ذہن میں غلامی اور آزادی کے درمیان ہونے والی کشمکش کا شعور تازہ رہے۔

بہرکیف یہ نظم چار منظروں پر مشتمل ہے۔ پہلے منظر کو پہلا رنگ کہا ہے۔ اس حصّے میں ایک میٹنگ کا شاٹ ہے جس میں بندر، گدھا، سانپ، گینڈا، چڑیا اور ہُد ہُد شریک ہوتے ہیں۔ میٹنگ کا مقصد حصولِ آزادی ہے۔ بندر یعنی مفکروں اور دانشوروں کو سانپ کا خود بہ خود سیاسی رہ نما بن جانا پسند نہیں۔

سانپ یعنی سیاسی رہ نما اپنے منہ میاں مٹھو بن رہا ہے — وہ جتا رہا ہے کہ وہ ان میں سب سے زیادہ چالاک ہے اس لیے وہی قوم کی سرداری کے لائق ہے۔ اس کے مکالمے میں شاعری کے عناصر بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ وہ گویا ہوتا ہے:

مست ہو کر جو کس بین پہ میں ناچ رہوں / بین کوئی بھی ہو مقصد حل ہوتا ہے
دیکھتے دیکھتے پتھر کو بھی پانی کر دوں / ..... کنڈلی جو مار کے بیٹھوں تو سمٹ
جائے زمیں / ڈس کے پلٹوں جو کس کو وہیں افسانہ بنے

(کلیاتِ اختر الایمان، سب رنگ (ص ص:10-109)

کسی سیاسی قائد کی مکاریوں کی اس سے اچھی تصویر پیش نہیں کی جاسکتی کیوں کہ ہر لفظ کو کنایاتی اور استعاراتی جہت عطا کی گئی ہے۔ بہرکیف اس میٹنگ میں کوئی حل سامنے نہیں آتا۔ گینڈا یعنی غنڈوں کی وجہ سے ماحول خراب ہو جاتا ہے چڑیا یعنی ابن الوقت جو عیاروں کی طرف یا ملک کے غداروں کی طرف اشارہ ہے:

چر چر چر چر چوں چوں چوں چوں
کھی کھی کھی کھی کھوں کھوں کھوں کھوں

اس میٹنگ کو جدوجہد آزادی کے دوران ہندستانی عوام میں اور ان کے قائدین میں موجود اختلافات کا استعارہ بنایا گیا ہے۔گینڈا یعنی غنڈا اور عیار یعنی چڑیا کے مابین مکالمہ ہے۔مکالمے کے متن کی اوپری سطح پر اردو غزل کی عشقیہ روایت کے سہارے اسلوب میں ایک خاص طرح کا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔

المیہ یہ ہے کہ چڑیا یعنی عیار خود کو اس ملک کی رانی یعنی حکمراں اور غنڈہ بھی خود کو اس ملک کا حاکم قرار دیتا ہے:

گینڈا۔دونوں مل کر کھچڑی پکائیں/اور اکھٹے پیار سے
کھائیں
چڑیا۔اوہوں اوہوں اوں
گینڈا۔یہ کیوں یہ کیوں
چڑیا۔میں ہوں اس جنگل کی رانی
گینڈا۔میں ہوں اس جنگل کا راجا!
چڑیا۔اس کا نام ہے الفت پیارے
عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے
دمبر کھاتا ہے اور عاشق /گن کر لقمے خوش ہوتا ہے
دمبر ہنستا ہے اور عاشق
اس کی یاد میں خوں روتا ہے
عشق میں جو گیہوں بوتا ہے
کیسی ہی شاداب زمیں ہو
گیہوں کا جو ہو جاتا ہے
اس کا نام ہے الفت پیارے
عشق میں سب کچھ کھو جاتا ہے
گھوڑا،حراجی،کھاٹ کھٹولی

کرنا دھوتی ساری چولی.... رات کو تارے گنتے گنتے /دن کو پتھر چنتے چنتے.... روتے یا سر دھنتے دھنتے اس کا نام ہے الفت پیارے /عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے۔

طویل نظموں میں ایسے ہی مقامات اگر آتے چلے جائیں تو قاری ہیئت کو بھلا کر خالص شعری ماحول میں خود کو پاتا ہے اور بوریت کا احساس نہیں کرتا۔ از روے کردار آدم کے پر شکوہ اور رعب دار یا رعونت کی عکاسی کے لیے آدم کا ایک ایسا لہجہ نمودار ہوتا ہے جو ماقبلِ عشقیہ تغزل کے بالکل برعکس ہے۔

کانفرنس جاری ہے۔ تیسرے والیانِ ریاست انگریزوں کے مخالف ہو گئے ہیں۔ لیڈر تائید کے لیے اٹھتا ہے تبھی بیل محنت کش اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اُس کی محنت نے ہر چیز کو چمکایا بنایا سجایا ہے۔ اس کی حالت تو انگریزوں کے آنے سے قبل بھی خراب ہی تھی۔ آج جو اس کی حالت ہے کیا اس کے ذمے دار صرف انگریز ہیں؟۔ کیا والیانِ ریاست کی تجویز کے بعد اس طبقے کی حالت بدل جائے گی؟ لیڈر یعنی سانپ بیل سے بہت ناراض ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ اس ملک میں اتفاقِ رائے کبھی ممکن نہیں اور غلامی کی ایک بڑی وجہ یہی انتشار ہے۔ خان بہادر کا کہنا ہے کہ انگریز تو آزادی دینا چاہتے ہیں لیکن وہ یہ جانتے ہیں کہ ہم میں اپنی حکومت کو سنبھالنے کا ملکہ نہیں ہے تبھی بیل جھلا کر کھڑا ہوتا اور سانپ سے مخاطب ہوتا ہے۔ یہاں شاعری اپنے شباب پر ہے:

اس گھنے جنگل میں آگ آئیں اگر/تم سے احمق چند اور/رزندگی بن جائے پھر
اک عذاب مستقل/ریہ ردائے آب و آتش باد وگل
پھینک دینے کے سوا چارہ نہ ہو/رجانتا ہوں اس تمہارے رحم دل آدم کو میں
اس کے رخساروں میں جو/رسرخیاں ہیں جلوہ گر/رتم سے میں پوچھوں وہ ہے کس کا لہو
اس کی آنکھوں کی چمک/راس کے چہرے کی دمک/راس کی تابانی کا راز
میری بربادی میں ہے'' (کلیاتِ اختر الایمان، سب رنگ، ص ص:28-127)

تم سے گر وعدہ حکومت کا ہے مجھ سے کیوں نہیں
مجھ سے کچھ فہم و فراست میں زیادہ تم نہیں

مذکورہ نظمیہ اقتباس کو آزادی کے دوران مختلف مکتبہ ہائے فکر کے تصورِ آزادی کے پس منظر میں سمجھا جا سکتا ہے۔ اس پورے اقتباس پر اقبال کے اسلوب کی گہری چھاپ ہے لیکن

اختر الایمان نے اس اسلوب کو اپنے فکر کے لیے کچھ اس طرح استعمال کیا ہے کہ لفظ اقبال کی شاعری کے احاطے سے نکل آئے ہیں۔ بین المتنیت کا استعمال اختر الایمان اچھی طرح سے کرنا جانتے ہیں۔

عنقریب کہ رائے عامہ بن جاتی اور انگریز حکمراں کے خلاف لوگ نکل پڑتے۔قتل و غارت کا بازار گرم ہوتا ہے۔انتہا والے سادھو سنت مذہبی عنصر یا مذہبی رہ نماؤں اور سرمایہ داروں کی وجہ سے یہ آگ ٹھنڈی ہو جاتی ہے۔الّو گویا ہوتا ہے:

ہری اوم شانتی شانتی شانتی
سب مل کر: " " " "
گدھ: " " " "

چوتھے رنگ میں تمام لوگ ایک عبادت خانے میں جاتے ہیں۔عبادت خانے کے دروازے پر پانی ہی پانی ہے جس پر کنول کا پھول تیر رہا ہے۔ویدکی رو سے کائنات کی آفرینش کی طرف اشارہ ہے۔یہ بیان نثر میں ہے۔بیل یعنی محنت کش خدا کی حمد یا مناجات پیش کرتا ہے:

اے خالق ہر عیش و غم و ظلمت و ہر نور
اے غائب و حاضر تری تخلیق کا ہر رنگ

....

ہر گام پر یہ کس نے بچھائے ہیں کئی دام
تو حکم کرے اے غمِ ہستی کے خداوند

....

تو حکم کرے میں وہ تمنائیں جگا دوں
جو دفن ہیں ماضی کی کسی قبرِ کہن میں

فضول باتوں میں وقت کھو کر/ ہمی کو شرمندہ کر رہے ہو/ ہمارے احکام کو نہ سمجھا
تمام عمر آج بھر رہے ہو/ مگر یہ عالم ہے گمرہی کا کہ بے سبب ہی پھر رہے ہو!
ہمارا فرماں ہے یہ زمیں پر/ کہ سانپ کتوں کے سامنے تم/ جھکاؤ سر اور کچھ نہ بولو؟
بیل: یہ سانپ کتے یہ تیرے خچر/ تمام ہیں برگزیدہ بندے/...سمجھ رہے ہیں کہ تو نے ان کو
زمیں پہ بھیجا ہے اس لیے ہی/ کہ ہم پہ حاکم ہوں اور جو بھی/ اٹھائے سر اس کو زیر کر کے

...سزائیں دے کر کہیں کہ مانو رخدائے عالم بلند و برتر؟
قوت: ہماری توہین ہے کہ تم پر نہیں کھلے راز بھی زمیں کے؟ ر یہ اور حیرت کی بات ہے تم
نہ جان پائے کہ آستیں کے رجو سانپ ہیں ان سے کیسے بچ کر رتلاش کی جائے
وہ خوشی کی رہمارا فرمان تو یہ نہیں ہے رکہ تم غلامی ہی دوسروں کی
کرو گے اور کچھ نہ کر سکو گے
بیل: میں شرمندہ ہوں اپنی کاہلی پر
قوت: سنو تو اک بات اور سن لو رتمہارے غم کا سبب نہیں ہے روہ چیز آدم ہے نام جس کا
کہیں ہے شعلہ دھواں کہیں ہے
بیل: تو پھر ہے کون اے خدائے رحمت
قوت: یہ سانپ خچر ہی پاگلو سب رتمہارے امراض کا سبب ہیں
نثر: سانپ اور خچر وغیرہ سہم کر رہ جاتے ہیں
قوت: نہیں تو کیا تھی مجال آدم رکہ تم پہ اور حکمراں ہوتا
اچانک یہاں آدم آجاتا ہے اور خدا اسے ہر شئے کا غلام کہتا ہے لیکن وہ خدا سے خود کو آقا کہنے کا حکم دیتا ہے۔ آدم خدا کو بتاتا ہے:
چڑھتا ہوا چاند ڈھلتی ہوئی شام رچشموں کے لطیف راگ رندیوں کا خرام
....پھیلے ہوئے سبزہ زار رسب چرند پرند رآقا ہوں میں ان کا
اے خدائے نمو دائے خدائے جمال راے خدائے حیات
قوت: آقا ہو تم ان کے؟
آدم: اے خدائے حیات
قوت یہ سن کر قہقہہ لگاتی ہے جو ہر چیز پر چھا جاتا ہے۔

مذکورہ بالا مکالمے پر آپ نے غور کیا ہے جو خدا اور بندے کے مابین ہے تو یہ محسوس کیا ہوگا کہ اسلام کے مطابق انسان اس دنیا میں اشرف المخلوقات ہے یعنی اللہ نے ہر شے کو اپنے حکم سے اس کے تابع کر دیا ہے۔

خدا بتاتا ہے کہ تمھارے ملک کے خچر، سانپ اور کتے آدم سے بھی خطرناک ہیں۔ آدمی اپنے اندر کی خواہشوں کا اور ملک غیر ملکیوں کی وجہ سے ہی غلام ہوتا ہے۔ اس نظم کے آخری سین

میں نوآبادیاتی جبر واستحصال اور نوآبادیاتی حاکموں کی قوت اور طاقت کے نشے کو، نیز ان کے اندر پائے جانے والے غرور کی تمثیل پیش کی گئی ہے۔اب ان کے تکبر کی اس سے بڑی مثال کیا ہوگی کہ وہ خدا کے سامنے خود کو خدا ثابت کر رہے ہیں اور خدا ان سامراجیوں کی بات سن کر قہقہہ لگاتا ہے۔

ہر نظم اپنی ہیئت اپنے ساتھ لاتی ہے تو وہیں اپنی ضرورت کی زبان تخلیق کرتی ہے۔اس نظم میں فن کار نے زبان کے کئی رنگوں کو از روے ضرورت استعمال کیا ہے۔اختر الایمان کی بیش تر نظموں میں تخلیق کار کی ذات مرکزی حوالہ بن جاتی ہے۔خودنوشت کا مخاطب لکھنے والے کی ذات کا غیر ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں ایک خاص طرح کی فلسفیانہ سرگوشی کی کارفرمائی نظر آتی ہے اور جہاں جہاں انھوں نے سرگوشی یا خودکلامی کی جگہ مکالماتی طرز اختیار کیا ہے، جس کی وجہ سے نظم کے کرداروں کے مکالمے قاری کے ذہن کی آواز بن گئے ہیں۔

زبان ومکان کے مکالمات سے نظم کا آغاز کرنا پھر ان ہی مکالموں پر نظم کو ختم کرنا اس نظم کا وہ شعری طریق کار ہے جس نے اس نظم کو ایک غیر معمولی فلسفیانہ اساس فراہم کردی ہے اور یہ نظم نوآبادیاتی جبر کے خلاف احتجاج کی نہ صرف ایک لہر بن کر ابھرتی ہے بلکہ اس سے بھی آگے جاتی ہے یعنی انسان کے اندر چھپے سانپ، خچر اور کتے سے بھی نجات کی ترغیب انسان کو دیتی ہے۔زمان ومکان کی موجودگی کی وجہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ غلامی کوئی ایسی شئے نہیں کہ انسان اگر ایک بار اس سے نجات حاصل کرے تو وہ پھر کسی بھی شے یا ذات کا غلام نہ ہوگا۔غلامی زندگی کی ضد کے طور پر موجود رہے گی۔ جیسے صبح ہونے کے بعد پھر صبح ہوتی ہے لیکن یہ انسان ہے جو اپنے عمل سے وقت پر قابو پانے کی کوشش کرتا ہے۔گویا زمانہ فہمِ انسانی کا سانچہ ہے۔زندگی اس سے آزاد ہے۔زمان کو مکان پر قیاس کر لینا صحیح نہیں۔اصل میں زمان تخلیقی ارتقا کا نام ہے جسے مکان کی صورت ہم دیکھتے ہیں— مکان کے مکالمے سے ہی اس نظم کا آغاز ہوتا ہے جہاں ہندستان کی قدیم روش کی جزئیات بیان کی گئی ہے۔زمانہ نہ کوئی حادثہ ہے نہ کوئی شخص نہ کوئی فعل سب کچھ اسی میں ہوتا ہے۔یہ آزادی اور غلامی سب زمانے کی اسی گردش کا حصہ ہیں جہاں آقا، فرماں روا خدا کے سامنے تن جاتا ہے اور خدا مسکراتا ہے کیوں کہ خدا کو معلوم ہے کہ زمانہ میں ہی ہوں۔

●❖●

جمال اویسی

اختر الایمان کی شاعری سے ایک بحث

اختر الایمان فراق اور جوش کے بعد آنے والے شاعروں بالخصوص نظم نگار شاعروں کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔لیکن وہ اپنی نسل کے تمام شاعروں سے مختلف ہیں اور اتنے مختلف کہ ان پر کسی اجنبی کا گمان ہوتا ہے۔اس نسل کا قابلِ ذکر ہر نظم نگار ایک دوسرے سے مختلف اور صاحبِ اسلوب ہے۔اس نسل کے شاعروں میں ن م.راشد، میرا جی، مجید امجد وغیرہ تو ان کی دنیائے شاعری ترقی پسندی سے عبارت نہیں ہے۔راشد، میرا جی، مجید امجد اور اختر الایمان کو ایک صف میں رکھا جاتا ہے۔راشد و میرا جی نے بھی شاعری کے تعلق سے جن اُمور کا اظہار کیا تھا اور جس قسم کے فکری وفنی رویوں کی طرف اشارے کیے تھے ان سے اختر الایمان اپنا کوئی ذہنی یا قلبی واسطہ نہیں رکھتے۔مثلاً راشد اگر جدید انسان کے تعلق سے نظمیں خلق کر کے ان نظموں کا فکری پس منظر بتاتے ہیں۔اختر الایمان صرف اپنی بات کرتے ہیں اور اپنی نظموں کے حوالے سے اس بابت وہ نہایت سنجیدہ ہیں:

> ’’وہ احباب جو اس شاعری کو روا روی میں پڑھنا چاہتے ہیں اور اس سے وہ لطف لینا چاہتے ہیں جو قوالی یا سوز خوانی سے میسر آتا ہے تو مجھے بڑی شرمندگی ہے کہ یہ شاعری ان کی اس خواہش کو پورا نہیں کر سکے گی۔میرے اس بیان سے آپ یہ نتیجہ نہ نکالیے کہ میں اپنی شاعری کو وحی یا عجائبِ روزگار کا درجہ دینے کی کوشش کر رہا ہوں۔میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ یہ میرا خونِ جگر ہے اس پر کوئی ایسا حکم نہ لگایئے جو آپ کی غیر ذمہ داری پر دلالت

کرتا ہو۔ اس کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے اسے ایک دو تین بار پڑھیے۔ اپنے آپ کو غزل کی فضا سے نکال کر پڑھیے۔ یہ سوچ کر پڑھیے کہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی۔ ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہوتا ہے جو اس معاشرے اور سماج میں زندہ ہے جسے آئیڈیل نہیں کہا جاسکتا۔ جہاں عملی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے، تضاد ہے۔ جہاں انسان کا ضمیر اس لیے قدم قدم پر ساتھ نہیں دے سکتا کہ زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد اعلا اخلاقی قدریں نہیں، مصلحت ہے۔ اور ضمیر کو چھوڑا اس لیے نہیں جاسکتا ہے کہ اگر انسان محض حیوان ہو کر رہ گیا تو ہر اعلا قدر کی نفی ہوجائے گی۔'' (آبِ جو، اشاعت 1959)

اختر الایمان نے اپنے ذاتی تجربوں کو شاعری کے ایندھن میں کوئلوں کی طرح جھونکا نہیں تھا۔ شاعری کا وہ تصوّر جو اختر الایمان پیش کرنا چاہتے ہیں اس کے عقب میں حالؔی کی اصلاحِ غزل کی آواز شامل ہے لیکن اختر الایمان نے غزل کی شاعری سے اس لیے اجتناب کیا کہ اس میں شاعری کی وسعت دکھائی نہیں دی۔ شاعری کے تعلق سے اختر الایمان کا جو تقاضا ہے وہ پہلی بار نہیں ہے لیکن اختر الایمان کے کہنے اور اختلاف جتانے کا طریقہ نیا ہے۔ حالؔی کی تنقید میں ہمیں قیمتی باتیں ضرور مل جاتی ہیں لیکن اب ایک نظم نگار اپنے پڑھنے والوں سے یہ تقاضا کرنے لگتا ہے کہ اس سے سرسری نہ گزرا جائے تو اعتذار یا گزارش نئے ابعاد کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ اختر الایمان نے لکھا ہے کہ سماج کی بنیاد اخلاقی اقدار ہوتی ہیں۔ ضمیر کی نگہداشت ضروری ہے۔ وہ اپنے اسی پیمانے سے انسان کے مجموعی کردار کو جانچتے پرکھتے رہے۔ جدید انسان کی مسیحائی کے بجائے اس کی سخت تنقید اختر الایمان کا بنیادی مزاج ہے اور ان کی نظم کا تانا بانا ایسی ہی تادیبی باتوں یا تنقیدی سرزنش سے تعمیر ہوتا ہے۔

یہ بات اختر الایمان نے بہت صحیح کہی ہے کہ ان کی شاعری بہ یک وقت داخلی بھی ہے اور خارجی بھی۔ یہ تجربہ ایک قاری کی حیثیت سے ہم سب کا تجربہ ہونا چاہیے۔ میر ناصر حسین جیسی نظم خارجیت کی اعلا مثال کہی جاسکتی ہے جہاں نظم کا بیانیہ علامتی انداز اختیار کرنے کے بجائے سیدھا اور بلا واسطہ ہے۔ لیکن جونہی ہماری نگاہ 'پگڈنڈی'، 'جواری'، 'مسجد' اور 'تاریک

سیارہ' جیسی نظموں پر پڑتی ہے ہمیں ان نظموں کے داخلی تار و پود سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ 'نقشِ پا'، 'موت'، 'پُرانی فصیل'، 'تنہائی' وغیرہ بھی ایسی نظمیں ہیں جو داخلیت سے آراستہ ہیں مگر ایک سچائی یہ بھی ہے کہ اختر الایمان میراجی کی طرح داخلیت کے شیدا نہیں تھے۔ دونوں شاعروں کی نظموں کو آمنے سامنے رکھیے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ میراجی اپنی نظموں کی تعمیر میں زیادہ علامت پسند واقع ہوئے ہیں۔ وہ اکثر و بیشتر نجی علائم اور استعاروں کے استعمال سے بھی گریز نہیں کرتے۔ جب کہ اختر الایمان ابلاغ میں دقّت پسندی کو شعوری طور پر نہیں اپناتے۔ ان کی نظم کی تعمیر بھی تقریباً ویسی ہی ہے جیسی ان کی نثر ہے۔ ان کی خودنوشت کے ڈھیر سارے واقعات ان کی نظموں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس فرق کے ساتھ کہ ایسی نظمیں نثر کی تفصیل کے بجائے اجمال سے کام لیتی ہیں۔ وہ خود لکھتے ہیں کہ ان کی بیش تر شاعری میں ایک یادگار سارنگ پایا جاتا ہے، اس لیے یاد کبھی خارجی سطح پر اُبھر کر آجاتی ہے اور جب یادیں فکری زاویہ تلاش کرتی ہیں تو داخلی ہو جاتی ہیں۔ اختر الایمان نے دیباچوں میں نظموں کے نام لے کر، ان کے موضوعات کو نہ صرف یہ کہ سمجھایا ہے بلکہ ان موضوعات کی فلسفیانہ سچائیوں پر سے پردہ بھی اُٹھایا ہے۔ ''بنتِ لمحات'' میں اختر الایمان لکھتے ہیں:

> ''آخر میں دو باتیں اور کہوں گا اور اجازت چاہوں گا۔ پہلی بات تو وقت سے متعلق ہے اور دوسری زبان سے۔ میری نظموں میں وقت کا تصوّر اس طرح ملتا ہے جیسے یہ بھی میری ذات کا ایک حصّہ ہے اور یہ طرح طرح سے میری نظموں میں میرے ساتھ رہتا ہے۔ کبھی یہ گزرتے ہوئے وقت کا علامیہ بن جاتا ہے، کبھی خدا بن جاتا ہے۔ کبھی نظم کا ایک کردار۔ 'بازآمد' میں رمضانی قصائی وقت ہے۔ 'بیداد' میں خدا وقت ہے۔ 'وقت کی کہانی' میں گردابِ زیست وقت ہے اور ''کوزہ گر'' میں سامری وقت ہے۔ وقت جبرئیلِ امین ہے جس کے پاؤں تحت الثریٰ سے بھی نیچے ہیں اور سر عرشِ معلّیٰ سے اوپر۔ ساتھ ہی یہ تصوّر نہ مایا کا تصوّر ہے نہ فنا کا۔ یہ زندہ اور پائندہ ذات ہے جو انمٹ ہے۔ جو اگر وقت نہ ہوتی تو خدا سے بڑی کوئی چیز ہوتی، اس لیے کہ اس کے ہاتھوں خدا کی شکل و صورت اور تصوّر بھی بدلتا رہتا ہے۔''

وقت کے تصوّر کو لے کر اختر الایمان نے جس عالمانہ ڈھنگ سے لکچر دیا ہے بہت سے

دل اس سے مرعوب ہو سکتے ہیں۔ وقت کو جس طرح پھیلا کر اختر الایمان پیش کر رہے ہیں وہ دراصل اس کے ہولناک تجربہ کی گرفت میں آکر ایسا کر رہے ہیں۔ اختر الایمان نے 'مسجد'، 'پُرانی فصیل'، 'موت'، 'نقش پا' جیسی نظموں کے ذریعے وقت کے استبداد کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس فن میں بہت کامیاب بھی ہیں لیکن وہ یہ نہیں بتا پاتے کہ دھند کے اس پار (نقشِ پا) کیا ہے؟ آج تک کوئی انسان اس رمز سے واقف نہیں ہو سکا۔ اختر الایمان کی خوبی دیکھیے کہ وہ اپنے قارئین تک جس تجربے کو پہنچانا چاہتے ہیں اپنے علامتی انداز سے پہنچا دیتے ہیں۔ دھند کے اس پار قاری کو بھی کچھ دِکھائی تو نہیں دیتا لیکن وہ شاعر کے فکر و فلسفے سے اتنا مشخص ہو جاتا ہے کہ شاعر کا تجربہ اس کا اپنا تجربہ معلوم ہوتا ہے۔ اختر الایمان کی نظموں کی ماورائیت قارئین کو جکڑے رہتی ہے۔

'نئی اردو شاعری' کے نام سے سرور صاحب کا ایک مضمون ہے جو فیض پر لکھے گئے مضمون کے بعد ہے۔ اس مضمون میں بھی فیض کی شاعری کا بہت ذکر کیا گیا ہے۔ آلِ احمد سرور نے اقبال کی شاعری کے بعد جدید اردو نظم میں جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں اس کو ٹارگیٹ کر کے یہ مضمون لکھا تھا جس کا ایک اہم اقتباس یہاں پیش کیا جاتا ہے:

> ''...نئی شاعری کے ابتدائی نقوش ہمیں اقبال کے انتقال کے بعد میرا جی، راشد اور اختر الایمان میں دیکھنا چاہئیں۔ اس دور کی عام شاعری کا لہجہ خطیبانہ تھا۔ اسے مسائلِ حیات سے دل چسپی تھی مگر میرا جی، راشد اور اختر الایمان کے یہاں ایک داخلیت اور ایک خاص اندازِ نظر ملتا ہے۔ یہ بھی معنی خیز بات ہے کہ اس داخلیت اور مخصوص اندازِ نظر کو مروجہ فارم سے کہیں کم اور کہیں زیادہ انحراف کرنا پڑا۔ اس کے ذریعے سے آزاد نظم منہ میں چھپائے رہنے کے بجائے اسٹیج کے مرکز پر آ گئی۔ راشد کے یہاں لذتیت اور میرا جی کے یہاں جنسی بے راہ روی پر بہت زور دیا گیا ہے۔ ان کے یہاں یہ چیزیں ہیں مگر مجموعی طور پر ان کو نئی شاعری کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ اختر الایمان ترقی پسند شاعری کے عروج کے زمانے میں اپنی یاسیت کی وجہ سے کچھ حقارت سے دیکھے جاتے تھے۔ حالاں کہ ان کی یہی انفرادیت ان کے کلام کی معنویت کو بڑھاتی ہے۔'' (مسرّت سے بصیرت تک، ص29-228)

اس اقتباس میں آلِ احمد سرور کی خاص نظر کی تنقید بالکل واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ وہ اقبالؔ اور حالیؔ کے شیدا ہیں اور اقبالؔ کی شاعری کے پیغام یا اس کے مثبت پہلو پر جان چھڑکتے ہیں۔ اقبالؔ کی زندگی ہی میں راشد وغیرہ منظرِ عام پر آ گئے تھے اور ان لوگوں کی شاعری یا تو مایوس نوجوان کی شاعری سمجھی جاتی تھی یا بغاوت پر آمادہ نئی نسل کی کج روی سے موسوم کی جاتی تھی۔ اگرچہ آلِ احمد سرور کا رویہ نئے شاعروں کے تعلق سے ہمدردانہ ہے لیکن نئی شاعری کی پوری تفہیم وہ بھی نہ کر سکے تھے۔ بعض باتیں جنھیں بار بار دُہرایا جا رہا تھا اس کے شکار آلِ احمد سرور بھی نظر آتے ہیں۔ راشد اور میرا جی کے یہاں جنس زدگی، زندگی کا ایک بڑا دائرہ بناتی ہے اور اس کے وسیلے سے ان انسانی روایات کی تفہیم کی ایک کوشش کرتی ہے جب کہ اختر الایمان مایوسی کا شکار ایک شاعر دِکھائی دینے کے بجائے جدید زندگی کا نوحہ گر ہے۔ یہ نئے شعرا اقبالؔ کی ماضی پرستی سے فرار اختیار کیے ہوئے شعرا ہیں اور ان کے فکری و ذہنی رویوں کو نئے انسانی علوم کی روشنی میں جانچ پرکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ نظریۂ ارتقا اور علمِ نفسیات کے منظرِ عام پر آنے کے بعد عالمی ادب میں جو نئی تحریکیں چلائی گئیں ان تحریکوں پر نئی سائنس اور نئے علوم کا گہرا اثر پڑا۔ اردو میں ان علوم کا سب سے نمائندہ شاعر ن.م. راشد ہے۔ میرا جی انسان کی نفسیاتی و انفرادی زندگی کے مطالعہ کا شاعر ہے اور اسی طرح اختر الایمان مذہب کے بنے بنائے سانچے سے انسانیت کو دیکھنے والا شاعر نہیں ہے۔ اختر الایمان کی شاعری میں انسانیت سب سے بڑا مذہب بن کر اُبھرتی ہے تو آخر ایسا کیوں ہوا کہ انھوں نے اقبالؔ کے راستے پر چلنا پسند نہیں کیا۔ کیا وجہ ہے کہ 'اندوختہ' اور 'محبت' جیسی نظمیں ہمیں نئے آدرش اور نظریہ کی طرف جھانکنے کے لیے مجبور کرتی ہیں۔ اگر آلِ احمد سرور جیسے نقاد نئی شاعری کے بالکل شروع میں اس کی تشخیص کر لیتے تو ابہام پیدا نہ ہوتا۔ نئی شاعری کو سمجھنے میں جو دقّتیں پیش آئی ہیں وہ تنقید نے پیدا کی ہیں۔ وزیر آغا جدید دور کے ایک سر برآوردہ نقاد ہیں۔ وہ اختر الایمان کی نظم نگاری پر قلم اُٹھاتے ہیں تو زندگی کے مظاہر کی دو سطحوں کے حوالے سے اپنی بات شروع کرتے ہیں۔ پہلی سطح کو Trivial plane کہا جاتا ہے اور دوسری سطح کو نفسیات کی اصطلاح میں Tragic plane کہتے ہیں۔ وزیر آغا کے الفاظ کے مطابق:

> ''ایک عام انسان کی زندگی میں ان دو سطحوں کا آپس میں ملاپ نہیں ہوتا اور فردِ محض پہلی سطح پر زندگی بسر کرتا چلا جاتا ہے لیکن زندگی کے بعض حادثات

اسے اس طور پر متاثر کرتے ہیں کہ وہ اچانک زندگی کی دوسری سطح Tragic) (plane سے متعارف ہوجاتا ہے، مثلاً سخت علالت، محبت میں ناکامی، موت سے قربت، شدید تنہائی وغیرہ صورتوں میں فرد اپنی ذات میں ڈوب کر اس ''دوسری سطح'' تک رسائی حاصل کرتا ہے اور یوں اپنے ذہنی اور احساسی تموّج کو سکون اور ایکتا کے وسیع تر پس منظر میں ضم کردیتا ہے... عظیم فن زندگی کی ان دو سطحوں کو ایک جست کی مدد سے آپس میں مربوط کرنے کا نام ہے لیکن اس جست سے پیشتر یہ ضروری ہے کہ فن کار اپنی ذات کی پہنائیوں میں گم ہوجائے۔ غور کیجیے تو ہر بڑے فن کار اور پیغمبر نے غواصی کے اس عمل میں مبتلا ہونے کے بعد ہی کچھ تخلیق کیا ہے۔ یہ گویا ایک طرح سے رحمِ مادر میں جانے اور دوبارہ زندہ ہونے کے مترادف ہے۔ چناں چہ طوفانِ نوح، شکمِ ماہی، سیرِ دشت وغیرہ تلمیحات دراصل اس غواصی ہی کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ عام زندگی میں بھی رات کی نیند، غار یا رحمِ مادر کی تاریکی میں گم ہوجانے کی ایک صورت ہے۔ اختر الایمان کی نظموں میں ''غار'' کے دہانے تک پہنچنے کا عمل تو بالکل واضح ہے اور اس نے کہیں کہیں غار کی پہنائیوں کو مس بھی کیا ہے لیکن چوں کہ اس نے خود کو اس کی پہنائیوں میں پوری طرح گم نہیں کیا، اس لیے جب وہ تنہائی، غم اور خود فراموشی کی اس سطح سے بیدار ہوا ہے تو اس نے ایک بلند تر سطح پر اپنی روح کا اظہار کرنے کے بجائے زندگی کی پہلی سطح (Trivial plane) کی طرف مراجعت کی ہے۔ اختر الایمان کی نظموں کے سلسلے میں یہی وہ بنیادی اور مرکزی نکتہ ہے جس پر غور کیے بغیر شاعر کی روح اور اس روح کی کش مکش کو سمجھنا ناممکن ہے۔''

(جدید نظم کروٹیں، ص144)

اختر الایمان زندگی کی پہلی سطح (Trivial plane) کا وہ شاعر ہے جس نے زندگی کی آویزشوں کو علامتی اور استعاراتی اظہار کے ذریعے منکشف کیا ہے۔ اختر الایمان اگر چاہتے تو اپنی شاعری کو ایک مسلسل احتجاج اور چیخ میں تبدیل کر سکتے تھے، جیسا کہ بعض ترقی پسند شاعروں نے کیا بھی تھا مگر اختر الایمان نے ضبط اور احتیاط کا دامن ہاتھ سے جانے نہ

دیا۔ حالاں کہ انھوں نے شاعری کی ابتدا میں میر انعرہ انقلاب وانقلاب وانقلاب جیسی شاعری بھی کی ہے۔ بعد میں انھوں نے جذبات میں بہہ جانے سے خود کو روکا۔ یہی وہ رمز ہے جس کی طرف وزیر آغا اشارہ کر رہے ہیں اور اختر الایمان کو غار کے دہانے تک پہنچنے کے عمل سے تعبیر کر رہے ہیں۔ اختر الایمان بہت آسانی سے زندگی کے ہنگاموں میں کھو سکتے تھے۔ اس کی ترجمانی میں ایک بیرونی سطح پر ٹھہر سکتے تھے لیکن ان کے اندر کے فن کار نے ایسا کرنے سے انھیں روکے رکھا۔ 'گرداب' کی نظمیں اس کے ثبوت کے لیے پیش کی جاسکتی ہیں۔ یہ نظمیں اپنی تعمیر و تشکیل کے اعتبار سے ترقی پسند شاعری کی ضد کہی جائیں گی۔ یہ قارئین کو فوراً سمجھ میں نہیں آتیں۔ کئی مرتبہ پڑھنے کے بعد نظموں کے اسرار کھلتے ہیں۔ یہ نظم گوئی کا ایسا پہلا تجربہ اردو میں تھا جس کی وجہ سے بھی اختر الایمان کی طرف توجہ کم ہوئی۔ کم از کم اقبال جیسا نظم کا بڑا شاعر بھی دقّت پسند دِکھائی نہیں دیتا۔ ''ساقی نامہ'' ہو یا ''مسجدِ قرطبہ'' پڑھنے والوں کی سمجھ میں آجاتی ہیں۔ لیکن اختر الایمان کے پہلے مجموعے 'گرداب' کی نظمیں 'نقشِ پا'، 'موت'، 'تنہائی میں' اور جواری وغیرہ ابہام اور علامتی اظہار کے سبب ایک قرأت میں سمجھ میں نہیں آتیں۔ سجاد ظہیر نے اختر الایمان کی نظموں کے تعلق سے بہت صحیح رائے دی تھی:

> ''تمھاری شاعری کی ایک انفرادی خصوصیت یہ ہے کہ وہ فوراً ایک بار سننے اور پڑھنے سے اثر انداز نہیں ہوتی۔ بلکہ اس کا اثر آہستہ آہستہ ذہن اور نفس پر سرایت کرتا ہے۔ جوں جوں مدّت گزرتی جاتی ہے لذّت بڑھتی جاتی ہے۔ نئے نئے گوشے اور پہلو سامنے آتے جاتے ہیں اور پھر ایک دائمی کیفیت اختیار کر لیتے ہیں۔ باسی پن کا نہیں نئی نفسیاتی اور ذہنی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔''

میرے خیال میں اختر الایمان آج بھی اپنے اس وصفِ شاعری کی بہ دولت نسبتاً نئے، بیگانہ اور اجنبی شاعر محسوس ہوتے ہیں۔ نہ صرف احساسات و افکار کے وسیلے سے بلکہ اظہار، اسلوب اور نظم کی نئی تکنیک کے حوالے سے بھی اختر الایمان کو سمجھنا اور سمجھانا ایک نئی پہل ہوگی۔ میرے خیال میں اختر الایمان کو دریافت کرنے کے لیے غیر ضروری حوالوں سے اجتناب کرنا چاہیے۔ نظموں کی انوکھی، انہونی دنیاؤں کی سیر صرف اور صرف اختر الایمان کی تخلیقی کائنات کے وسیلے سے کرنا ضروری ہے۔ ●●

مظفّر حسین سید

میں بھی تعمیر اک جہان کروں

آبادخرابے کا باسی، ایک ضدّی لڑکا

فراقؔ نے کیا کاٹ دار جملہ لکھا ہے، وہ بھی بہتّر برس پہلے۔

''نئے شاعروں میں سب سے گھائل آواز اختر الایمان کی ہے۔''

شاید یہ جملہ فراقؔ ہی لکھ سکتے تھے کہ اختر الایمان کے کلام کی داد دینا اتنا آسان نہ تھا۔ آج پون صدی بعد جب کہ اختر الایمان نام کا مضطرب و بے چین فطرت شاعر اپنا ادبی سفر تمام کر کے منظرنامے سے غائب ہو چکا، تب بھی اس ہردم جواں، ہردم رواں شعلہ رقم کی سخن وری پر رائے زنی سہل نہیں۔ خصوصاً راقم الحروف جیسے عامیوں کے لیے، جنھیں نہ شعر کی فہم ہے، نہ نظم سے کوئی اُنس و رغبت۔ شعر و شاعری سے گرذرا بہت شغف ہے بھی تو غزل کی حد تک، البتہ پسند ناپسند کا حق ہر صاحبِ رائے کو ہے اور یہاں رائے کا صائب ہونا بھی شرط نہیں، کہ قلمروے ادب کے ہر شہری کو نہ صرف اظہارِ رائے کا جمہوری حق حاصل ہے بلکہ فقرہ بازی کا بھی۔ اسی حق آزادی کے تحت یہ حقیر مضمونچہ رقم کیا جا رہا ہے، نیز یہاں اختر الایمان کے شعری کمالات کا محاکمہ ہرگز مقصود نہیں، یہ تحریر بے وقعت اگر کچھ ہے تو محض ایک تاثراتی نگارش، جو کم و بیش موصوفِ ممدوح کی شخصیت کا احاطہ کرنے کی دعویدار ہو سکتی ہے، وہ بھی بساط بھر۔

اولاً یہ اعتراف کہ اختر الایمان جیسے عہد ساز نظم گو شاعر سے اس نارسا کی کوئی باقاعدہ راہ و رسم نہیں تھی، قابلِ ذکر شناسائی بھی نہیں، البتہ انھیں دیکھنے اور سننے کا شوق ضرور تھا— طلبِ

علمی واشتہاے علم کے اس دور میں جب کہ آتش جواں بھی نہیں، نو جوان بھی نہیں بلکہ نو جوانی کی دہلیز پر تھا، اور ہر نمایاں ادبی شخصیت سے متعارف و مستفید ہونے کا شوق نہیں، جنون تھا اور اس (ذوق نہیں) شوق کی تکمیل دانش گاہِ سیّد کی پُر بہار ادبی فضا میں کچھ بہت مشکل بھی نہیں تھی۔ آئے دن ادبی مشاہیر وارد ہوتے رہتے تھے۔ ان کے دیدار کا ارمان پورا ہوتا اور شاذ و نادر ہی سہی گفتگو (بلکہ سوال و جواب) کا موقع بھی مل ہی جاتا تھا۔ یادش بخیر، یہ قصّہ آج سے کوئی 43 برس قبل کا ہے۔ جب ٹیلی ویژن کی آمد نے کتابوں کو ناپید نہیں کیا تھا، نیز ادبی محفلیں ہنوز گرم تھیں۔

علی گڑھ میں ہمارا ایک ادبی طائفہ تھا جس کے اشغال کا محور صرف اور صرف تبادلۂ خیال تھا جو ہمیشہ ہی بحث و مباحثہ کا رُخ اختیار کر لیتا تھا۔ ان سرِ شام کی محفلوں میں اختر الایمان کا ذکر اکثر ہوتا تھا۔ پھر ایک دن احاطۂ دانش گاہ میں غلغلہ ہوا کہ اختر الایمان چند روزہ نجی دورے پر تشریف لانے والے ہیں۔ اُن کی آمد کی بنیادی وجہ تو یہ تھی کہ ان کی اولادیں علی گڑھ میں زیرِ تعلیم تھیں، نیز ان کے حبیبِ دیرینہ خورشید الاسلام شہرِ اردو کے امیر تھے، اصلاً تو وہ صدرِ شعبۂ اردو تھے، مگر عملاً تمام تر اردو معاملات کے سیہ و سپید پر قادر تھے۔ نیز ادبی سرگرمیوں کے تمام تر حقوق ان کے نام محفوظ تھے۔ خیر صاحب! اختر الایمان صاحب تشریف لائے، کئی محفلوں میں جلوہ گر ہوئے۔ ہمارا ادبی طائفہ شہ زوری و سرکشی کے بل پر ہی سہی ان محفلوں کا حصّہ بنا۔ یہ ہم سب کے لیے اختر الایمان نام کے نامور شاعر و کامیاب فلمی مکالمہ نگار کی اوّلین رونمائی تھی۔ (شناسائی یا ملاقات نہیں) کئی عدد محفلیں بر پا ہوئیں، شعبۂ اردو میں، اسٹاف کلب میں اور یونی ورسٹی لٹریری کلب میں جہاں اس نارسیدہ کو ان کی میز بانی کا شرف حاصل ہوا۔ انھوں نے کئی نظمیں (ہر محفل میں مختلف) عنایت فرمائیں جن میں سے فی لحہ 'ایک لڑکا'، 'یادیں' اور 'باز آمد' کی گونج ابھی تک ذہن میں برقرار ہے۔ اس کے علاوہ فکر انگیز اور عمیق فہم و وسیع فراست کی حامل بامعنی اور کارگر گفتگو بھی کی۔

حق یہ ہے کہ ہم جیسے بد ذوق کو ان کی شاعری سے زیادہ لُطف اُن کی گفتگو سے حاصل ہوا اور ہمارے پورے طائفے نے تسلیم کر لیا کہ اختر الایمان شاعر ہی نہیں دانش ور بھی ہیں۔ انھوں نے کئی انکشافات بھی کیے، مثلاً یہ کہ میراجی ان کے کبائر میں نہیں اصاغر میں شامل تھے، نیز رسالہ 'خیال' اُن کی ملکیت نہیں تھا بلکہ اختر صاحب اس کے مالک و ناشر تھے اور میراجی صرف اس کے مدیر تھے۔ یہ بات بھی یوں نکلی کہ ایک طالبِ علم نے ان سے یہ سوال کر ڈالا کہ آپ کی شاعری

پر میؔراجی کا اثر کس قدر ہے؟ انھوں نے کسی قسم کی اثر پذیری سے انکار کیا اور فرمایا کہ آپ غور کریں تو میری اور میؔراجی کی شاعری کے رنگ، آہنگ نیز متن میں نمایاں فرق ہے۔ قابلِ ذکر ہے کہ اس ٹیڑھے سوال کا جواب انھوں نے بڑی خندہ پیشانی اور سکون سے دیا، نہ برہم ہوئے نہ منغبض۔ ہمیں اندازہ ہوا کہ انھیں میؔراجی سے ایک خاص قسم کا اُنس تھا (بلکہ محبت تھی) جس کا ثبوت یہ کہ میؔراجی کی رخصت کے برسوں بعد انھوں نے ان کا مجموعہ 'سہ آتشہ' اپنی جیب سے شائع کیا۔ کچھ سوالات فلموں سے متعلق بھی ہوئے کہ تب تک 'وقت' کے تذکرے برقرار تھے۔ 'آدمی اور انسان' کا حوالہ تازہ تھا اور 'ضمیر' کا انتظار تھا۔ ان (دراصل مہمل) سوالات کے جوابات بھی انھوں نے بڑی سادگی سے عنایت فرما دیے، اُن کی اس بُردباری نے ہم سب کو متاثر کیا۔

ایک دل چسپ بات یہ کہ اس سے قبل ہم نے اختر الایمان کی صرف چند سیاہ، سفید (اور دھندلی) تصاویر دیکھی تھیں۔ (لیتھو کا دور تھا، عکسی طباعت ابھی عام نہیں ہوئی تھی اور اخبارات و رسائل سے رنگ ابھی دور تھے)، اس لیے، انھیں بالمشافہ، مجسّم دیکھنے کا اشتیاق تو تھا ہی۔ پہلی نظر میں وہ کچھ بہت بھائے نہیں۔ کم شکل بلکہ بدشکل، سیاہ فام اور کالا رنگ ایسا پختہ کہ بہ قول فضیل جعفری، ''ان کے پکے رنگ کی وجہ سے ان کے چہرے سے تاثرات ظاہر ہی نہیں ہوتے تھے۔'' ناک نقشہ بھی موٹا بلکہ بھدّا، آنکھیں بہت کشادہ نہیں بلکہ چھوٹی مگر تابناک، ذہانت سے روشن، نیز عینک سے محفوظ، مجروؔح صاحب کی طرح ان کی شناخت ایک دھوئیں دار پائپ تھا جو کبھی منہ میں، کبھی ہاتھ میں اور کبھی دونوں میں مگر پتا نہیں کیا بات تھی کہ ان کی شخصیت میں دم تھا۔ کل ملا کر یاروں نے انھیں پسند کیا۔ اس کے بعد بھی ایسی اور اُس جیسی محفلیں چند برسوں میں بار ہا برپا ہوئیں۔ مشاعروں میں دور کا جلوہ بھی دِکھائی دیا اور ٹیلی ویژن کی آمد و حکمرانی کے بعد تو ان کے جلوے عام ہوگئے۔ ادبی منزلت میں گوناگوں اضافہ ہوا، انعامات و اکرامات سے بھی سرفراز کیے گئے اور شاید ان کی یہ شکایت بھی دور ہوگئی کہ شاعری کرتے چالیس برس گزر گئے اور کسی نے پوچھا بھی نہیں۔ اب ہر طرف پوچھ ہی پوچھ تھی۔

اس ضمن میں ایک دل چسپ بات یہ کہ ان دنوں تک یہ چرچا عام تھا کہ مولانا آزاد نے اختر الایمان کے نام پر اعتراض کیا تھا کہ یہ نام ہی غلط ہے، بہ اعتبارِ قواعد۔ قصّہ یہ تھا کہ آلِ احمد سروؔر صاحب نے جب اردو شاعری یا نظم کا ایک انتخاب ترتیب دیا تو قبل از اشاعت اس وقت کے وزیرِ تعلیم اور ساہتیہ اکادمی کے سرپرست مولانا ابوالکلام آزاد کی خدمت میں برائے ملاحظہ

پیش کیا، تو مولانا نے یہ جملۂ معترضہ داغ دیا کہ اس شاعر کا تو نام ہی غلط ترکیب پر مبنی ہے، تاہم سرور صاحب نے حاضر دماغی کا ثبوت دیتے ہوئے یہ دلیل پیش کی علامہ شبلی نعمانی پر جس جامع مضمون کے آپ مدّاح ہیں اس کے مصنّف کا نام خورشید الاسلام بھی تو غلط ہے۔ یہ وہی معرکتہ الآرا مضمون ہے جس میں خورشید الاسلام نے یہ زبردست جملہ لکھا تھا کہ ''شبلی وہ پہلے یونانی تھے جو ہندستان میں پیدا ہوئے'' (تنقیدیں، خورشید الاسلام)۔ اس دلیل کا اثر یہ ہوا کہ مولانا (بادلِ ناخواستہ ہی سہی) خاموش ہو گئے اور معاملہ رفت گزشت ہو گیا۔ (اس واقعے کی سند خود سرور صاحب کے ایک مضمون سے ملتی ہے) یہاں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ مولانا کے اعتراض کے بعد اختر الایمان نے سرِ تسلیم خم نہیں کیا بلکہ مولانا کی رائے کے استرداد، نیز اپنے نام کی صحت کے دفاع میں ایک باقاعدہ نظم بہ عنوان 'میرا نام' کہی جس میں انتہائی معرّب و مفرّس الفاظ میں اپنا موقف بیان کیا۔

قابلِ ذکر ہے کہ اس سے قبل اختر صاحب کے اسکول میں داخلے کے وقت بھی اسکول کے پرنسپل نے ان کے نام پر اعتراض کیا تھا جس کا برجستہ جواب انھوں نے یہ دیا تھا کہ ''نام غلط ہے مگر میں کام غلط نہیں کرتا''۔ اس مردم شناس مدرّس نے صرف مُسکرا کر بات ختم کر دی تھی اور ان کا داخلہ ہو گیا تھا۔ اس واقعے کا ذکر اختر صاحب نے اپنی خود نوشت سوانح ''اس آباد خرابے میں'' (ص49) واضح طور پر کیا ہے۔ یہ امر اظہر من الشّمس و قمر ہے کہ اس کے بعد اختر الایمان کی شاعری مقبول بھی ہوئی، دنیائے ادب نے انھیں تسلیم بھی کیا، مگر کسی نے ان کے نام پر اعتراض نہیں کیا، یہ غلطی اتنی عام ہو گئی کہ اسے غلط العام (فصیح نہ سہی) کے طور پر قبول کر لیا گیا۔

تاہم یہ بات اس کم سواد کی فہم سے بالاتر ہے کہ اختر الایمان کے والد محترم باضابطہ مولوی تھے، عربی و فارسی داں تھے، پھر انھوں نے بہ اعتبارِ قواعد اپنے پسر کا نام غلط کیسے رکھ دیا۔ نیز بعد میں خود اختر صاحب نے بھی اپنی تمام تر پختگیٔ علم کے باوصف اپنے نام کو تبدیل کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی، جب کہ ان کی نظمیں نمایاں طور پر عربی، فارسی الفاظ و تراکیب سے لبریز ہیں، گو کہ وہ خود ان تمام الفاظ کو اردو الفاظ ہی قرار دیتے تھے۔ بہر کیف اب یہ سب ادبی تاریخ کا حصہ ہے، اور اس ضمن میں مزید بحث و تمحیص لاحاصل۔

دراصل اختر الایمان ایک ایسی ہستی کا نام ہے کہ جس کے ادبی مقام و مرتبہ پر کتنی ہی محتاط رائے قائم کی جائے یہ تسلیم کرنا لازم ہے کہ وہ اُردو شاعری کا ایک قوی نام نیز اردو نظم کا

ایک اہم دستخط ہے۔ یہاں تذکرے کے بہانے تنقید مقصود نہیں۔

اختر الایمان کی شخصیت ایک نادر مجموعۂ اضداد کی حیثیت رکھتی تھی۔ وہ نہایت عمدہ نثر لکھنے پر قادر تھے مگر انھوں نے نثر کو ادبی اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا، سوائے ایک عدد سوانح کے جو خود ان کے بیان کے بموجب بالاتفاق وجود پذیر ہوگئی۔ وہ اعلا وارفع سخن ور تھے، اپنی مثال آپ تھے مگر جہانِ تصاویر سے طول طویل وابستگی اور اس میدان میں پیشہ ورانہ کامیابی کے باوصف (ابتدائی دور کی ایک فلم 'غلامی' کے علاوہ) انھوں نے کبھی فلمی نغمے نہیں لکھے، اتفاقاً بھی نہیں۔ کتنی عجیب بات تھی کہ بہترین مکالمہ نگار و منظر نامہ نگار ہونے کے باوجود انھوں نے نہ افسانہ نگاری کی نہ ناول نگاری، بلکہ ابتدائی زندگی کے درجن بھر افسانوں کو ایک غلطی قرار دے کر ان سے پہلو تہی کر لی۔ تاہم ان کی دستیاب نثری عبارات مثلاً ان کے مجموعوں کے خود نوشت دیباچے اور کم از کم ایک ڈرامہ — شاہد ہیں کہ اگر وہ تخلیقی نثر کو اپناتے تو صفِ اوّل کے افسانہ نگار و ناول نگار ہوتے۔ اسی طرح اگر فلموں میں نغمہ نگاری کرتے تو مجروؔح اور ساحؔر کی طرح اس میدان کے بھی کامیاب شہسوار ثابت ہوتے۔ مگر وہ اختر الایمان تھے، لیک سے ہٹ کر کام کرتے تھے اور اپنے فطری میلان کے برعکس کوئی کام نہیں کرتے تھے، خواہ کتنا ہی نفع بخش ہو۔ سود و زیاں کی پروا کسے تھی۔

اپنے مزاج کے بارے میں خود اختر الایمان نے لکھا ہے:

> ''مجھ سے ایسی حرکتیں بہت سرزد ہوتی ہیں جو کبھی کبھی سوال بن کر میرے سامنے آتی ہیں مگر میرے پاس اس کا کوئی جواب نہیں ہوتا، البتہ اس کا جذباتی، نفسیاتی خمیازہ برسوں تک بھگتنا پڑتا ہے مگر پھر سب ایک ریلے میں بہ جاتا ہے اور زندگی اپنے معمول پر آجاتی ہے۔''
>
> (اس آباد خرابے میں، ص78)

اختر الایمان کی پیدائش ایک ایسے خانوادے میں ہوئی جس کے تمام افراد کئی پیڑھیوں سے خدمتِ دین کے لیے وقف تھے۔ ان کے والدِ محترم نہ صرف حافظِ قرآن کریم، مولوی اور عالم تھے بلکہ امامِ صلوٰۃ بھی تھے مگر انھیں فطرتاً سکونت سے زیادہ ہجرت اور قیام سے زیادہ سفر کا شوق تھا۔ جلد جلد ایک مقام سے دوسرے مقام کو منتقل ہونا اور اسفار کی صعوبت برداشت کرنا ان کا پسندیدہ شغل تھا۔ کسی ایک مسجد یا مکتب میں ان کا دل نہیں جمتا تھا اور جیسے ہی کہیں سے دل

بھر جاتا وہ مسجد ہی نہیں بستی بھی بدل دیتے تھے۔ ان کا دوسرا امتیاز یہ تھا کہ وہ شہروں سے زیادہ دیہات کو پسند کرتے تھے اور اسی سبب انھوں نے برطانوی ہندستان کے متحدہ پنجاب کے طول و عرض میں موضع موضع اور قریہ قریہ بہ طور امام و مدرّس اپنی خدمات پیش کیں، ماسوا ایک معمولی سی سرکاری ملازمت کے اور وہ بھی چند روزہ۔ ان تمام کوائف کا ذکر اختر صاحب نے اپنی خود نوشت سوانح 'اس آبادخرابے میں' میں بالتفصیل کیا ہے۔

ابتدا میں اختر الایمان کو دیہات کی اوبڑ کھابڑ زندگی اور کچی پگڈنڈیوں پر لڑکھڑاتی چال سے مواضع نوردی اور دشت پیمائی بہت پسند تھی۔ یہ سب انھیں بڑا رومانی لگتا تھا۔ اسی رومانی ماحول اور فطرت کی گود میں ان کے ابتدائی عشق پروان چڑھے اور نقطۂ عروج سے بہت پہلے زوال پذیر ہو گئے لیکن زوال پذیر کہنا شاید اس لیے درست نہیں کہ ان نامکمل (ناکام نہیں) عشقیہ وارداتوں کی خلش ان کے دل میں ہمیشہ رہی۔ اپنی محبوباؤں کو انھوں نے بارہا یاد کیا اور آخر تک یاد رکھا، کسی کا ذکر کسی مکتوب میں کیا، کسی کا اپنی سوانح میں اور کسی کی یاد میں نظم لکھی۔ یہاں یہ اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اختر صاحب عشق کے میدان میں بھلے ہی ناآسودہ رہے ہوں مگر ان کی شادی کامیاب رہی اور اس شادی کی اساس عشق پر نہیں بلکہ پسند پر تھی۔ منطقی غور وخوض کے بعد ایک سوچا سمجھا فیصلہ۔

غالباً اختر صاحب کو کم عمری میں ہی اندازہ ہو گیا تھا کہ ان کا مقصد عین دیہی فضا میں حاصل نہیں ہو سکتا اور ان کی ترقی کے لیے وسیع میدان درکار ہے۔ اگر چہ وہ اس بات سے انکار کرتے تھے کہ ان کے یہاں کسی قسم کی منصوبہ بندی تھی۔ انھوں نے ایک گفتگو کے دوران اس مسئلے پر کھل کر اپنا موقف رکھا تھا۔ خود انھیں کے الفاظ میں:

> ''میں نے مستقبل کے بارے میں کبھی نہیں سوچا۔ مستقبل تو وہ لوگ بناتے ہیں جو اچھے درجوں پر ہوتے ہیں جنھوں نے زندگی میں بہت کچھ دیکھا ہو اور خود بھی بڑے آدمی ہوں۔ ہم جیسے لوگ جو پیدا ہوتے ہیں، بڑے ہوتے ہیں اور مر جاتے ہیں۔ وہ کبھی پلاننگ نہیں کرتے بلکہ ان کا یہ کام خود زندگی کرتی ہے اور انھیں انگلی پکڑ کر لے جاتی ہے۔ اِدھر چلو یا اُدھر چلو۔ اگر میں اپنی زندگی کی کہانی سناؤں تو اس میں کہیں پلاننگ ہے ہی نہیں۔''

(گفتگو معصوم مرادآبادی سے، بہ حوالہ 'ہماری زبان' یکم تا 7 دسمبر 2015)

اختر صاحب کے یہاں منصوبہ بندی ہو یا نہ ہو، ایک عزمِ محکم ضرور تھا، اس لیے، انھوں نے کم سِنی میں ہی اپنے سخت گیر والد کے خلاف بغاوت کردی۔ ان کے اندر کے باغی لڑکے نے جلد ہی دیہات کو خیر باد کہنے کا فیصلہ کیا۔ اوّلاً گاؤں سے قصبے اور قصبے سے شہر کا رُخ کیا۔ اس مرحلے پر ان کے والدین نے ان کی سرکشی سے عاجز آکر انھیں دہلی پہنچادیا اور ان کے عمِ محترم کے سپرد کردیا۔ ان کے عمِ محترم بھی پیشے سے استاد تھے، چندروزہ خاطر تواضع اور نازونعم کے بعد انھوں نے ایک انقلابی فیصلہ کیا اور جیتے جاگتے والدین کے ہوتے ہوئے اختر الایمان کو ایک یتیم خانے میں داخل کرادیا۔ حسنِ اتفاق کہ اس یتیم خانہ (مویدالاسلام) میں پرورش کے علاوہ بچّوں کی تعلیم و تربیت کا بھی نظم تھا۔ خود اختر صاحب کے بہ قول اس قلعے نما عمارت سے ان کی ترقی کے راستے کھلے۔ درجہ ہشتم تک تعلیم مکمل کرنے کے بعد انھوں نے فتح پوری مسلم اسکول کے دروازے پر دستک دی، داخلہ ہوا، درجہ یازدہم تک تعلیم بھی مکمل ہوگئی۔ اب ان کا اگلا پڑاؤ دہلی کالج تھا، تمام تر نامساعد حالات اور اہلِ خانہ یا اعزّہ کی جانب سے کسی بھی قسم کی مالی، مادّی امداد یا اخلاقی حوصلہ افزائی کے فُقدان کے باوجود انھوں نے تعلیم جاری رکھی اور اچھے نمبروں سے بی.اے. کرلیا۔

اب اگلی منزل دانش گاہِ سید تھی۔ خواب اردو میں ایم.اے. کرنے کا تھا۔ داخلہ بھی ہوگیا، مہربان استاد بھی مل گئے اور وہ کہ جن کے نام نامی رشید احمد صدیقی اور آلِ احمد سرور تھے۔ ہردو حضرات نے نہ صرف حوصلہ افزائی کی، برومندی کی بشارت دی بلکہ ہر طرح کی سرپرستی، تعاون اور مدد میں بھی کوئی کسر نہ رکھی مگر اختر الایمان کے اندرون میں ہردم فعال ضدّی لڑکے کو یہ خوشگوار فضا راس نہ آئی۔ اگرچہ ہردو اساتذۂ محترم انھیں ایم.اے. میں کامیاب کرانے اور اس کے بعد مادرِ درس گاہ میں ہی بہ طور استاد برسرِکار کرنے پر نہ صرف آمادہ بلکہ بضد تھے مگر مشکل یہ تھی کہ اختر الایمان ان سے کہیں زیادہ ضدّی اور سرکش تھے۔ انھوں نے پھر ایک انقلابی فیصلہ کیا اور ایک ادبی انعقاد سے علی گڑھ واپسی کے سفر کے دوران اچانک سفر کا رُخ تبدیل کرلیا۔ استادِ محترم آل احمد سرور کو حیران و ششدر چھوڑ کر پونے کی راہ لی۔ اگرچہ درمیان میں وقتاً فوقتاً وہ ریڈیو (دہلی) میں ملازمت کرچکے تھے، جہاں ان کے رفقائے کار منٹو، کرشن چندر، میراجی اور ن.م. راشد جیسے نادرِ روزگار ادب ساز تھے مگر انھیں یہ شغل بھی راس نہیں آیا

تھا۔ اسی دوران کسی موڑ پر انھوں نے ساغر نظامی کے ماہانہ 'ایشیا' (میرٹھ) کی ادارت بھی سنبھالی، مگر یہ سب ان کے خوابوں سے یکسر مختلف تھا۔ خود ان ہی کا مصرع ہے:

ع: خواب ہی خواب ہیں، خوابوں کے سوا کچھ بھی نہیں

اُن کے نظریے کے مطابق تقدیر نے ان کی انگلی پکڑ کر انھیں منزل کی طرف دھکّا دے دیا اور وہ پونے پہنچ گئے جہاں ان کی رسائی مشہور و معروف فلم ساز ڈبلیو. زیڈ. احمد تک ہوگئی اور پھر زندگی کی سمت، رُخ اور انداز سب کچھ بدل گیا۔ وہ پونے سے بمبئی آ گئے۔ اب اختر الایمان تھے اور جہانِ سیمیں تھا۔ روزی روٹی کا وسیلہ فلمی کہانیاں، منظر نامے اور مکالمے بن گئے۔ ہزار دقّتوں سے گزر کر آسودگی میسّر آئی جو بالآخر تعیش میں بدل گئی۔ دوسری طرف شاعری جاری رہی، جوان ہوتی رہی، فلمی ماحول سے پرے وہ ایک اچھے اور کامیاب شاعر کی حیثیت سے مستحکم ہوتے چلے گئے۔

اختر الایمان کو اپنی عظمت کا احساس کس درجہ تھا یہ کہنا مشکل ہے کیوں کہ ایک مرتبہ خود انھوں نے فرمایا تھا:

''اپنی نہاد اور گرد و پیش کے اعتبار سے میرے ذہن میں زندگی کا کوئی اعلا و ارفع تصوّر نہیں تھا۔ جو آج میں زندہ ہوں (یہ) محض اتفاق ہے۔''

ضد اور شدید ضد اختر الایمان کی شخصیت کا جز و لاینفک تھی۔ وہ مزاجاً خودسر تھے اور اپنے سامنے کسی کو گردانتے نہ تھے۔ انھیں خود اس بات کا احساس بھی تھا، مگر شاید وہ بے بس تھے، اپنے خمیر کے خلاف نہ جا سکتے تھے اور خود کو بدل نہیں سکتے تھے۔ انھوں نے اپنی خودنوشت میں اپنے والد کے بارے میں لکھا ہے:

''اس طرح کے لوگ خود ساختہ ہوتے ہیں۔ زندگی کی صعوبتیں انھیں کچھ ضدّی اور ہیکڑ بنا دیتی ہیں اور کبھی منکسر المزاج۔''

(اس آباد خرابے میں، ص25)

ستم ظریفی یہ ہے کہ ان کی یہ رائے لفظ بہ لفظ خود ان کی افتادِ طبع، نیز ان کی شدّت پسندی کی تصویر پیش کرتی ہے۔ ان کی خود پسندی، انانیت اور سخت گیری کی جانب ان کی اہلیہ سلطانہ ایمان نے واضح طور پر اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

''اپنے سارے فیصلے خود کرتے ہیں اور ان پر اٹل رہتے ہیں۔ کبھی کسی کی

راے، مشورے کی ضرورت نہیں سمجھتے۔ کبھی میں صحیح سمجھتی ہوں اور یہ غلط۔ کبھی اس کا اُلٹا ہوتا ہے۔ میں کافی بحث بھی کرتی ہوں۔ چپ چاپ مان لینا میری فطرت میں نہیں اور آخر میں وہی ہوتا ہے جو یہ چاہتے ہیں۔ مجھے ہنسی آجاتی ہے کہ خواہ مخواہ شور مچا کر اپنی طاقت ضائع کی۔''

('آں قدح بہ شکست' مشمولہ 'زمستاں سرد مہری کا'، ص13)

ایک کامیاب و کامران زندگی کرنے کے بعد ان کا انجام بھی ان کے شایانِ شان تھا۔ گو کہ آخر میں انھیں ایسے موذی عوارض لاحق ہو گئے تھے جنھوں نے ان کی زندگی ضیق کر دی تھی مگر وہ پامردی سے ان کا مقابلہ کرتے رہے اور مسکراتے رہے۔ اس دوران ان کا فلمی سفر بھلے ہی رُک گیا ہو مگر علمی سفر جاری رہا اور بالآخر انھوں نے جس طرح شادمانی کے ساتھ اپنی زیست بسر کی تھی، اسی طرح خوش طبعی و زندہ دلی کے ساتھ اس کا اختتام بھی کیا۔ پانچ برس تک مختلف امراض کے ساتھ مسلسل پنجہ آزمائی کرنے کے بعد ایک روز ماندگی غالب آئی اور ذرا آرام کرنے کے لیے بستر پر دراز ہوئے تو پیغامِ رخصت آ گیا، پھر جو اجل آئی تو ایسی خاموشی سے دبے پاؤں کہ اس کی چاپ بھی کسی نے نہ سُنی، وہ اِس جہان سے اُس جہان کی جانب کوچ کر گئے اور کسی کو خبر بھی نہ ہوئی۔

بیگم سلطانہ ایمان راوی ہیں کہ ایک مرتبہ اختر صاحب کے کاغذات کی پڑتال کے دوران ایک مختصر تحریر ملی جو شاید کبھی کہیں شائع نہیں ہوئی تھی، وہ یوں تھی:

''اختر الایمان ایک واقعہ ہے جو خود بہ خود وجود میں آ گیا، اجتماعی و انفرادی شعور کے ساتھ۔''

حق یہ ہے کہ یہ فقرے ان کی زندگی اور موت دونوں پر صادق ہیں۔ جس طرح وہ ازخود وجود پذیر ہو گئے تھے اسی طرح خود کار طریقے سے منظرِ عالم سے غائب ہو کر ہمیشہ کے لیے غیر موجود بھی ہو گئے۔ مگر جہانِ علم و ادب میں وہ آج بھی موجود ہیں بلکہ ہمہ تن جلوہ گر ہیں اور ہمیشہ رہیں گے، اس لیے کہ کسی عظیم قلم کار کی موت اس کے جسم کی موت ہو سکتی ہے اس کے فن کی نہیں۔ اختر الایمان کے باطن میں کارفرما ایک ضدّی لڑکا ان کے ساتھ بھلے ہی دنیاے شہود سے غائب ہو گیا ہو مگر وہ زبانِ حال سے یہی کہہ رہا ہے کہ ''دیکھو اختر الایمان میں ہی ہوں اور میں زندہ ہوں۔'' ●●

احتشام علی

اختر الایمان کی نظم
(عصری شعور اور بیانیے کا تفاعل)

اختر الایمان کی شعریات کا مرکوز مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ ان کی بیش تر نظموں کی بالائی ساخت میں مضمر معانی 'بیان کنندہ' کے عصری شعور کا زائیدہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کا ساٹھ برسوں پر مشتمل شعری سفر مذکورہ عہد کے بہت سے مدوجزر کو نظموں کی ساخت میں منقلب کیے 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 کی مخصوص ہاؤ ہو کے عروج کا زمانہ تھا اور اُس دور میں بیش تر 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 1943 میں جب اختر الایمان کا پہلا شعری مجموعہ 'گرداب' کے نام سے منظرِ عام پر آیا تو اِس مجموعے کی تہہ دار اور سنجیدہ نظموں میں مذکورہ عہد کے ہیجانی مزاج کی تسکین کے لیے بہت کم سامان موجود تھا۔ اگر بہ نظرِ 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 راشد کی 'ماورا' (1943) کی اشاعت کے بعد جن ادیبوں نے اِسے ہندستان 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 جوشؔ کی بلند آہنگی اور نعرہ بازی کا اثر اتنا گہرا تھا کہ وہ فیضؔ کی 'نقشِ فریادی' (1942) 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 شعرا کے ہاں روح کا کرب اور اضمحلال اس شدت کے ساتھ نہیں ابھر سکا جس شدت کے ساتھ 'گرداب' کی نظموں میں ابھرا ہے''۔[1]

'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 الایمان کی خالص داخلی کیفیات والی نظموں کو بھی اگر اُفقی زاویے سے دیکھا جائے، تو ایسی علامتیں اُبھر کر سامنے آتی ہیں جن میں اجتماعی المیوں کے نقوش بہ آسانی 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 درج 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[2]

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 نوآبادیاتی 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 الایمان 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[۳۲]

درجۂ 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 تلازمت 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 ہرگز 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۔ درجۂ بالا مصرعوں میں 'بیان کنندہ' اُن سینکڑوں ہزاروں غیبی، پراسرار 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 الطبعیاتی سہاروں سے محروم کر کے آگہی کے جنگل میں بھٹکنے کو چھوڑ دیا ہے۔

اختر الایمان 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 وریخت 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 بلاخیزی 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 الایمان 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 اشاریہ 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 مصلیٰ ہے نہ منبر نہ موذن نہ امام
تیز ندی کی ہر اک موجِ تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے پانی پانی
کل بہالوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی[۴]

مندرجۂ بالا نظموں کی اُفقی سطح سے کی گئی قرأت اختر الایمان کی نظموں میں اُن کے عصری شعور کی کارفرمائی کو نشان زد کررہی ہے۔ گو ان نظموں کا تعلق اختر الایمان 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 تحریک کی نظم کے براہِ 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 و نظر 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 اپنا ادراک کراتا ہے خصوصاً اُن کے چوتھے شعری مجموعے 'یادیں' (1959) سے لے کر آخری شعری مجموعے 'زمستاں سرد مہری کا' (1997) تک کی بہت سی کامیاب نظموں کی بنیاد بیانیہ عناصر پر رکھی گئی ہے۔

اختر الایمان کی 1959 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 اسٹیج کے تناظر میں 'بیانیہ'، 'پرفارمنس (Performance) کے متبادل کے طور پر اپنا ادراک کراتا 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 الایمان کے نسبتاً بعد میں منظر عام پر آنے والے مجموعوں میں شامل بہت سی اہم نظموں مثلاً 'یادیں'، 'ایک لڑکا'، 'بنتِ لمحات'، 'شیشے کا آدمی'، 'بیداد'، 'ایک کیفیت'، 'مفاہمت'، 'تحلیل' اور 'شیشے کا آدمی' 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 'باز آمد' جیسی نظموں میں بھی 'وقت' ایک سیّال حالت میں رواں دواں ہے اور واقعات کا تسلسل مکانیت کے تابع ہو کر ایک پوری کہانی کے خدّ و خال مرتب کر رہا ہے۔ اختر الایمان کی بیانیہ نظموں کے متن میں کہانی کے غلبے کے علاوہ ایک اور اہم جُز ولسانی بندشوں کو بالائے طاق رکھ کر اپنایا گیا قدرے غیر مانوس اسلوب ہے۔ اختر کا یہ اسلوب بیانیہ متن کو اکہریت سے بچانے کے لیے لسانی اور استعاراتی سطح پر ایسی امیجز وضع کرتا ہے، جو حسیّاتی سطح پر فعال ہو کر معنی کی تکثیریت کا باعث بنتی ہیں۔ مثال کے طور پر بنتِ لمحات (1969) 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 حسّی 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 حسیّاتی 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 زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی، ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی[۵]

اختر الایمان کی کچھ اور بیانیہ نظمیں جن کا ذکر اوپر آیا ہے اُن میں سے بیش تر 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۔ خاطر نشان 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 الایمان کی ایک نسبتاً مختصر نظم 'مفاہمت' دیکھیے:

جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگرٹ کی بو نتھنوں 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 ہو جاتے ہیں
کمرے میں کچھ مردہ سانس اور پسینے کی بو تنہائی رہ جاتی ہے[۶]

مندرجۂ 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 ارادتاً نظر انداز کرنا اور بعدازاں اِن کے بارے میں سوچنا کلامیہ ہے۔ درجہ 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 بہ قول ''نہ صرف اس وجہ سے کہ یہ ایک اعلا 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''۔[سے] فاروقی نظم میں جس خود کلامی یا مونولوگ(Monologue) کو اعلا درجے کا قرار دے رہے ہیں، وہ دراصل 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۔

درجۂ بالا معروضات کے تناظر میں اب اختر الایمان کے نسبتاً بعد میں شائع ہونے والے شعری مجموعے 'نیا آہنگ'(1977) 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 ژراژ ینٹ (Gerad 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 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 پس ورق تحریروں کو Peri text کے نام سے متن کی معنیاتی سطح پر فعال دیکھتا ہے۔ژراژنیٹ کے معروضات کے تناظر میں اگر نظم کے عنوان 'کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام' کو پیشِ نظر رکھا جائے تو 'سفید' اور 'سیاہ' تثنیثی مخالف کے طور پر جہاں 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۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ تقسیمِ ہند کے بعد اختر الایمان کی شاعری میں وقت کا جبر اور ہولنا کی ایک نئے تناظر میں اُبھر کر سامنے آتی ہے۔اس نظم کے متن میں وقت 'بازآمد' کے 'رمضانی قصائی' کی طرح کسی کرداری شکل میں موجود نہیں ہے،لیکن اس کی سفاکی اور جبریت کو متن کی اندرونی ساخت میں بہ طور محسوس کیا جا سکتا ہے۔یہاں لفظ 'شام' کو اگر 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؟[۸]

مذکورہ نظم کو اُفقی زاویے سے دیکھتے ہوئے گو نظم کے متن میں '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۔ خاطر نشان رہے کہ نظم کی جدید شعریات کی رو سے 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 ہے۔ یہاں اگر ہم بیانیے کو اکہریت سے بچانے کے لیے وضع کیے گئے غیر مانوس امیجز کو نشان زد کریں تو 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 درجۂ بالا غیر مانوس امیجز، بیانیے کو نہ صرف اکہرا اور سپاٹ ہونے سے بچاتی ہیں بلکہ نظم کے استعاراتی عمل کو بھی ایک نئے تناظر میں نشان زد کرتی 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 لمحہ اک میّت جاتی ہے
پس منظر میں کیا ہوتا ہے، نظر کہاں جاتی ہے
سامنے جو کچھ ہے رنگوں آوازوں چہروں کا میلہ ہے[9]

درجۂ 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 کوڈ ز کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ 'برگد کے نیچے بیٹھنا' دنیا کو تج کر نروان حاصل کرنے کی طرف اشارہ 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 ابدیّت 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 گزرنا 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 رسّی 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 اشاریہ ہے، جو طاقت کی بدمستی میں اپنی راہ میں آئی ہر رکاوٹ کو قدموں تلے روند ڈالتے ہیں۔ اب اگر درجۂ بالا مصرعوں کو عمودی زاویے سے دیکھتے ہوئے اِن کی زیریں سطحوں اور گہرائیوں کو ژرار ژنیٹ 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 عمل بیان یہ ہوں گے:

(الف) کہانی: برگد کے نیچے بیٹھنے اور سُولی چڑھ جانے کے باوجود بھی انسان، بھینسوں کی لڑائی

میں فُٹ پاتھ پہ اُ گی 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 اس 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 فرمایئے:

1- 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؟

2- نظم میں بھینسے کی علامت کسی مخصوص مقتدرہ کو نشان زد کر رہی 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؟

3- موت سے تعاون کیوں کر ضروری ہو گیا ہے؟ کیا یہ فعل بہ امر مجبوری انجام دیا جا رہا ہے یا یہ کوئی سماجی ذمہ داری ہے؟ متکلم خود اس کھیل کا حصہ ہے یا اُس کی حیثیت محض ایک تماشائی کی ہے؟

4- متکلم کی اس درجہ بے بسی کے اسباب کیا ہیں؟ اس 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؟

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

6- عام آدمی کی نگاہ پس منظر میں کیوں نہیں جاتی ہے؟ کیا کوئی پس منظر واقعی موجود ہے؟ یا یہ محض ایک التباس ہے؟

7- جو کچھ سامنے موجود ہیں 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 وزاری کا نتیجہ ہیں؟

8- میلے اور ہجوم میں یہ آوازیں ہمارے اجتماعی شعور پر کیسے اثر انداز 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؟

مندرجۂ بالامعروضات کے تناظر میں اختر الایمان کی نظم کے ایک چھوٹے سے ٹکرے میں مضمر معانی کی تکثیریت بیانیے کے اُس تفاعل ہی کی مرہونِ منت ہے جو شعری متن کی اندرونی ساخت میں ایک State of Flux کی صورت میں اپنا ادراک کراتا ہے۔ بیان کنندہ نے متن میں چھپی 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۔ درجۂ بالا بیانیہ متن میں بیانیاتی عمل کی کارفرمائی دیکھنے کے بعد یہ بات مزید واضح ہو جاتی ہے کہ اختر الایمان کی ساٹھ کی دہائی کے بعد منظرِ عام پر آنے والی بیانیہ نظموں کے متن میں بہ ظاہر غیر مانوس نظر آنے والی امیجز کس طرح استعاراتی سطح پر فعال ہو کر معانی کے نئے دَر وا کرتی ہیں۔ درجۂ بالا معروضات کے سیاق میں ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کا بیانیے سے متعلق ایک اقتباس ملاحظہ ہو جو بیانیہ متن میں 'بیان کرنے والے'، 'دکھانے والے' اور 'عملِ بیان' کے آپسی رشتوں کو واضح کر رہا ہے:

> ''ہر بیانیہ متن میں کچھ 'کہا' جاتا اور کچھ 'دکھایا' جاتا ہے۔ چناں چہ بیانیوں میں 'کہنے' اور 'دکھانے' کے ساتھ ساتھ کوئی کہنے اور دکھانے والا بھی ہوتا ہے۔ کہنے والا بیان کنندہ Narrator اور دکھانے والا Focalizer ہے... بیان کنندہ کا تعلق بیان کے طریقے سے رہتا ہے جب کہ Focalizer ایک ایسا 'ایجنٹ' یا 'کردار' ہے جو بیانیے کے مقصود و مفہوم اور جہت کا تعین کرتا ہے۔ ہر بیانیہ متن کسی نہ کسی علم، آئیڈیالوجی یا ثقافتی پس منظر کے حصار میں ہوتا ہے۔ وہ کسی نفسیاتی نکتے، انسانی فطرت کی کسی کمزوری، کسی سیاسی نظریے، کسی ثقافتی رسم یا کسی تہذیبی صورتِ حال پر بہ طورِ خاص 'اصرار' کرتا ہے بس یہی بیانیے کی Focalization ہے''۔[۱۰]

درجۂ بالا اقتباس سے یہ بات مزید واضح ہو جاتی ہے کہ اختر کی بیانیہ نظموں کے متن میں Narrotor اور Focalizer کا تشکیل دیا ہوا منظر نامہ ہمارے ثقافتی پس منظر اور عصری صورتِ حال پر پوری طرح منطبق ہو کر سامنے آتا ہے۔ مذکورہ 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۔ درجۂ 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 بیان کنندہ کی فکری بلند پروازی کو نشان زد کرتی ہے بلکہ جدید اردو نظم کی روایت میں اُس کے انفرادی لہجے کو جدید طرزِ احساس سے آشنا کرواتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے معاصر نظم نگاروں میں راشدؔ، میراجی، 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۔

حوالہ جات وحواشی

١۔ وزیر آغا، ڈاکٹر۔ ''نظم جدید کی کروٹیں'' لاہور: سنگت پبلشرز طبع چہارم، ۱۹۹۷ء۔ ص ۱۷۱

٢۔ اختر الایمان۔ ''کلیاتِ اختر الایمان'' (مرتبہ سلطانہ ایمان، بیدار بخت)، کراچی: آج کی کتابیں۔ ۲۰۰۰ء۔ ص ۸۱

٣۔ ______ ایضاً ______ ص ۱۷

٤۔ اختر الایمان۔ ''کلیاتِ اختر الایمان'' ص ۶۷

٥۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اختر الایمان کی نظم کی داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل، مشمولہ 'معیار' اختر الایمان نمبر (مرتبہ شاہد ماہلی)، دہلی، معیار پبلی کیشنز، 2000، ص 153

٦۔ ______ ایضاً ______ ص ۳۴۸

٧۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ ''اختر الایمان: ایک مختصر محاکمہ'' مشمولہ، اختر الایمان۔ مقام اور کلام (مرتبہ ڈاکٹر محمد فیروز)، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، طبع دوّم، ۲۰۰۱ء۔ ص ۱۳۹

٨۔ اختر الایمان۔ ''کلیاتِ اختر الایمان'' ص ۳۹۶

٩۔ اختر الایمان۔ ''کلیاتِ اختر الایمان'' ص ۳۹۸

١٠۔ ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، ''فکشن کی تنقید''، مشمولہ، لسانیات اور تنقید، اسلام آباد: پورب اکادمی، طبع اول، جنوری ۲۰۰۹ء۔ ص ۲۳۷ ❑❑

عبدالسمیع

اخترالایمان کے دیباچے

اخترالایمان نے اپنے پہلے شعری مجموعے ''گرداب'' کے لیے تو دیباچہ یا پیش لفظ نہیں لکھا لیکن 'گرداب' کے بعد کی اپنی تمام شعری تصنیفات میں انھوں نے دیباچے کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا کہ اپنی شاعری اور اس کے پس منظر کی وضاحت کرنے کی کوشش کی۔ ان کے دیباچوں کا مطالعہ نظم کی شعریات اور شاعر کی تخلیقی شخصیت کی تشکیل کے مختلف مراحل سے روبرو کرنا ہے جن میں شاعری کے مسائل کے ساتھ ساتھ متن کی قرأت کا مسئلہ بھی زیرِ بحث آیا ہے۔ ان مسائل کو انھوں نے اپنی شاعری تک محدود نہیں رکھا ہے۔ ہماری شعری روایت میں عشق کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ عشق کا تعلق خواہ کسی سے ہو مگر عشق کا بیان عام طور پر رومانوی اسلوب میں ہی ہوا ہے۔ اردو شاعروں کے قاری کی تربیت بھی اسی رومانوی شعری روایت میں ہوئی ہے جس میں کچھ خاص طرح کی ترکیبوں اور تشبیہ و کنایے سے بات کی جاتی ہے۔ اس میں کوئی عیب بھی نہیں مگر ایسے قاری کے سامنے جب نئی شاعری قدرے کھردرے انداز میں سامنے آئی اور اسے قبول کرنے میں انھیں فطری طور پر تامل ہوا۔ اخترالایمان کی شاعری کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ اردو شعروادب کا روایتی قاری شعر میں گہری معنویت اور عصری مسائل کو قدیم علامتوں کی شکل میں دیکھنے یا علامتوں کے انسلاکات قائم کرنے سے قاصر تھا۔ شعر کے ساتھ وقت گزارنا اور شعر میں وقت صرف کرنا دو الگ باتیں ہیں۔ اخترالایمان اس روایت کو توڑنا چاہتے ہیں جس میں شعروشاعری محض تفریح کی شے تصور کی جاتی ہے۔ انھوں نے اپنی برہمی کا اظہار قدرے سخت لفظوں میں کیا ہے۔ اپنے پہلے شعری مجموعہ 'گرداب' کی اشاعت اور اس پر قارئین کے ردعمل کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کتاب شائع ہونے کے بعد احباب کے ایک حلقے میں یہ غلط فہمی پیدا ہوئی تھی کہ 'گرداب' کی شاعری قنوطی، یاس انگیز اور گھٹن لیے ہوئے ہے۔ اس غلط فہمی کی بنیاد یہ ہے کہ شاعری کی طرف ہمارے اکثر پڑھنے والوں کا رویہ سنجیدہ نہیں۔ وہ شاعری کو تفنن طبع اور ایک ایسے مشغلے کے طور پر استعمال کرتے ہیں جس کا مقصد صرف وقت گزارنا ہوتا ہے۔ احباب کا حلقہ بجائے اپنے دماغوں پر زور ڈالنے کے' لکھنے والوں سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ ایسا ادب تخلیق کریں جو ان کے ذہن کی سطح سے بلند نہ ہو اور سنتے ہی سمجھ میں آجائے۔ کسی بھی ادب کی طرف یہ رویہ منفی رویہ ہے۔ اس لیے کہ یہ احباب غیر ارادی اور نادانستہ طور پر یہ بات کہتے ہیں کہ ادب میں نئے موضوعات کا اضافہ نہ کیا جائے، کسی نئی بات پر قلم نہ اٹھایا جائے، کسی قسم کے فکری عناصر کو رواج نہ دیا جائے اور ہیئت اور تکنیک کا کوئی تجربہ نہ کیا جائے۔''[1]

اقتباس میں شعری اور ادبی روایت کے کئی مسائل کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شاعر کے کچھ اپنے مسائل ہیں اور قاری کی کچھ اپنی ترجیحات۔ اسی طرح شعری روایت کے بھی کچھ تقاضے ہیں۔ ہر بڑے شاعر کو یہ احساس پریشان کرتا رہا کہ قاری یا ناقد اس کی سطح تک نہیں پہنچ سکا، اس میں شک نہیں کہ قاری بعض اوقات اپنی ذہانت کا استعمال نہیں کرتا اور اچھی تخلیقات سے سرسری گزر جاتا ہے۔ اختر الایمان کو یہ شکایت ہے کہ قارئین ان کی نظموں سے سرسری گزر گئے۔ اس سلسلے میں انھوں نے صرف فراق کی تعریف کی ہے کہ انھوں نے نظموں میں پوشیدہ علامتوں کو کسی حد تک سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ادب کا قاری نئے موضوعات یا ہیئتوں کے تجربوں سے گھبراتا ہے۔ ادب میں تجربے کی اپنی اہمیت ہے لیکن تجربے کا عرق پلا کر ہر تحریر کو قبول کر لینا بھی سہل پسندی کو رواج دیتا ہے۔ اختر الایمان نے ساری ذمے داری قاری پر عائد کرنے کی کوشش کی ہے۔

اختر الایمان اپنی نظموں کی تشریح و تعبیر کرتے ہوئے بار بار اس بات کا اعادہ کرتے ہیں کہ ان میں علامیہ خلق کیا گیا ہے اور انھیں پڑھنے کے لیے وہی روش اور جگر سوزی درکار ہے جس سے تخلیق کار گزرا ہے۔ اختر الایمان کا خیال ہے کہ ان کی شاعری سماعتوں میں رس نہیں گھولتی بلکہ دل سوزی اور جگر خراشی کی طرف لے جانا چاہتی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

''اس حصہ کی نظمیں 'گرداب' کے اٹھارہ سال بعد کی نظمیں ہیں۔اس لیے انھیں سمجھنے کے لیے زیادہ کاوش کی ضرورت ہے۔کاوش سے میری مراد یہ نہیں کہ یہ نظمیں آپ کے ذہن کی رسائی سے باہر ہیں یا آپ کے فکری معیار سے بلند ہیں۔مراد یہ ہے کہ وہ احباب جو اس شاعری کو بھی روا روی میں پڑھنا چاہتے ہیں اور اس سے وہ لطف لینا چاہتے ہیں جو قوالی یا سوزخوانی سے میسر آتا ہے تو مجھے بڑی شرمندگی ہے کہ یہ شاعری ان کی خواہش کو پھر پورا نہ کر سکے گی۔میرے اس بیان سے آپ یہ نتیجہ نہ نکالیے کہ میں اپنی شاعری کو وحی یا عجائب روزگار کا درجہ دینے کی کوشش کر رہا ہوں۔ میں صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ یہ میرا خون جگر ہے، اس پر کوئی ایسا حکم نہ لگے جو آپ کی غیر ذمہ داری پر دلالت کرتا ہو۔''[2]

وہ قاری سے تقاضا کرتے ہیں کہ اس شاعری کے تعلق سے کوئی بھی غیر ذمے دارانہ جملہ قابلِ گرفت قرار پائے گا۔اس لیے احتیاط لازم ہے۔پھر وہ اس کی قرأت کا طریقہ بھی بتاتے ہیں:

''اس کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے اسے ایک ، دو، تین بار پڑھیے، اپنے ذہن کو غزل کی فضا سے نکال کر پڑھیے۔یہ سوچ کر پڑھیے کہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی، ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات مٹتی ہوئی سیاسی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہوتا ہے، جو اس معاشرہ اور سماج میں زندہ ہے، آئیڈیل نہیں کہا جا سکتا۔ جہاں عملی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے، تضاد ہے، جہاں انسان کا ضمیر اس لیے قدم قدم پر ساتھ نہیں دے سکتا کہ زندگی ایک سمجھوتہ کا نام ہے اور سماج کی بنیادی اعلیٰ اخلاقی قدریں نہیں، مصلحت ہے اور ضمیر کو اس لیے نہیں چھوڑا جا سکتا ہے کہ اگر انسان محض حیوان ہو کر رہ گیا تو اعلیٰ قدر کی نفی ہو جائے گی۔''[3]

اختر الایمان کی شاعری جس عہد کی تخلیقی دستاویز ہے، اس میں معاشرہ کئی طرح کے تضاد سے دوچار تھا۔ اخلاقی زوال، قدروں کی پامالی اور بے ضمیری عام تھی۔ شناخت عدم شناخت اور تعمیر و تخریب کی سرحدیں مٹ چکی تھیں۔ زندگی میں تشکیل اور ردِ تشکیل کا ایک عجیب عالم تھا۔اختر الایمان نے جب اپنے معاشرہ کو دیکھا اور اپنے کردار کا جائزہ لیا تو انھیں محسوس

ہوا کہ ہماری شعری روایت پر رومانویت کا غلبہ ہے، جس کے لیے یہ فضا سازگار نہیں۔ ان کی شاعری ایک طرف معاصر سیاسی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے خود کو ہم آمیز کرتی ہے تو دوسری طرف روایتی شعری رویوں سے اجتناب بھی کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے پڑھنے والوں کو پریشانی کا سامنا کرنا پڑا۔ اختر الایمان کو احساس تھا کہ زمانہ بدل چل چکا ہے، لیکن اردو کے قاری اپنی روایت سے چمٹے ہوئے ہیں اور وہ اس میں کوئی تبدیلی بھی نہیں چاہتے۔ اختر الایمان کی شاعری نئی جہت اور نئے زمانے کی آواز ہے، اس کی تفہیم وتعبیر کے لیے پرانے طریقۂ کار اب کارآمد نہیں ہو سکتے۔ اسی لیے انھوں نے اپنے دیباچے میں اپنی شاعری کا پس منظر اور انھیں سمجھنے کا طریقہ بتایا ہے۔ قاری کو اختیار ہے کہ وہ اختر الایمان کی بتائی ہوئی راہ پر چلے یا اپنا راستہ خود اختیار کرے، لیکن تخلیق کار اتنی توقع ضرور رکھتا ہے کہ وہ خود جس جگر کاوی سے گزرا ہے، قاری اسے محسوس کرے۔ انھوں نے ''یادیں'' کے دیباچے میں لکھا ہے:

> ''شاعری میرے نزدیک کیا ہے اگر میں اس بات کو ایک لفظ میں واضح کرنا چاہوں تو 'مذہب' کا لفظ استعمال کروں گا۔ کوئی بھی کام جسے انسان دیانتداری سے کرنا چاہے، اس میں جب تک وہ لگن اور تقدس نہ ہو جو صرف مذہب سے وابستہ ہے، اس کام کے اچھا ہونے میں ہمیشہ شبہ کی گنجائش رہے گی۔ یہ شاعری جو آپ کے ہاتھوں میں ہے، اس میں وہ لگن اور تقدس ہے یا نہیں جس کا اوپر ذکر کیا ہے، مجھے نہیں معلوم البتہ یہ یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ میں نے اپنی شاعری کو اپنا ایمان اور مذہب سمجھنے میں کوتاہی نہیں کی۔ میں نے آج تک زندگی اور اس کے نشیب وفراز کے ساتھ ایسا کوئی سمجھوتہ نہیں کیا جو میری شاعری کو مجروح کرتا ہو۔''[4]

اختر الایمان کی شاعری اور زندگی کا مطالعہ قاری کے تجسس میں اضافہ کرتا ہے کہ آخر ان کے یہاں ایسی کون سی شے تھی جس کی بنیاد پر انھوں نے نہ تو اپنی روش سے انحراف کیا اور نہ روایتی شعری مزاج سے مصالحت کی۔ اس سوال کا جواب اس اقتباس میں موجود ہے۔ انھوں نے جو زندگی بسر کی اس میں مصالحت اور مفاہمت کے مواقع زیادہ تھے۔ اختر الایمان نے فلموں کے منفی اثرات کو اپنے قریب آنے نہیں دیا۔ فلم کی تکنیک سے اپنی شاعری کو ثروت مند بنایا اور ڈرامے بھی لکھے لیکن شاعری کی حفاظت انھوں نے اپنے عقیدے اور ایمان کی طرح

کی۔ بے شک کوئی بڑا کام جس سچے جذبے کا متقاضی ہوتا ہے وہ مذہب ہی کی مانند ہے۔ اخترالایمان نے یہاں قاری کے لیے اتنی گنجائش رکھی ہے کہ وہ چاہے تو اس لگن اور تقدس کو دریافت کرے یا رد کردے لیکن وہ ایسی بات نہیں کہتے جوان کے خلاف جاتی ہو۔ شعر کب کہنا چاہیے یا اور شاعری کے لیے مناسب موقع کون سا ہوتا ہے، اس تعلق سے انھوں نے لکھا ہے:

> ''اپنی شاعری سے متعلق ایک اور اہم بات یہ کہوں گا جو کچھ میں نے لکھا ہے وہ اس وقت نہیں لکھا، جب ان تجربات اور محسوسات کی منزل سے گزر رہا تھا جو میری نظموں کا موضوع ہیں، انھیں اس وقت قلمبند کیا ہے، جب وہ تجربات اور محسوسات یادیں بن گئے ہیں۔ جب ہر نشتر کے لگائے ہوئے زخم مندمل ہو گئے تھے، ہر طوفان گزر کر سطح ہموار ہو گئی تھی اور ہر رفتہ اور گزشتہ تجربہ کی صدائے بازگشت مجھے یوں محسوس ہو رہی تھی، جیسے میں ان سے وابستہ بھی ہوں اور نہیں بھی۔ یہی وجہ ہے کہ میری بیشتر شاعری میں ایک یاد کا سا رنگ ہے اور یہ شاعری بیک وقت داخلی بھی ہے اور خارجی بھی۔''[5]

یہ باتیں تمام بڑی اور اہم شاعری کے لیے لازمے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ فوری تاثر سے بعض اوقات اچھی شاعری بھی سامنے آجاتی ہے مگر عام طور پر ایسی شاعری میں جذباتی ابال زیادہ ہوتا ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ یہ اپنا اثر کھو دیتی ہے۔ اخترالایمان کی شاعری پر یادوں کا گمان کیوں ہوتا ہے، اسی کی طرف انھوں نے اشارہ بھی کیا ہے۔ یادیں دراصل تہذیب اور لاشعور میں بسی ہوئی ایک ایسی دنیا ہے، جس سے نکلنا انسان کے اپنے اختیار میں نہیں۔ یادوں کے سہارے زندگی گزارنے کا رویہ ممکن ہے زندگی کے تعلق سے منفی رویہ ہو مگر یادوں کو اظہار کے نئے سانچے میں ڈھالنا اور ان میں مستقبل کی دنیا کو آباد کر دینا شاعری کا اہم کارنامہ ہے۔ اس سیاق وسباق میں اخترالایمان کی شاعری اور بھی اہم ہو جاتی ہے۔ ان کی نظموں کو پڑھتے ہوئے ہم کسی ایسی دنیا میں نہیں جاتے جسے دیکھا نہ ہو۔ شاعری کا داخلی یا خارجی ہونا دراصل اسے زمان ومکان سے وابستہ کرتا ہے۔ شاعر دنیا سے تجربات حاصل کرتا ہے۔ واقعات وحادثات خاص مدت تک داخل کی دنیا میں آباد رہنے کے بعد جب معرضِ اظہار میں آتے ہیں تو اس کی خارجی اور واقعاتی سطح تبدیل ہو جاتی ہے۔ اخترالایمان کی نظمیں واقعات وحادثات کی تصویر کشی تو کرتی ہیں لیکن وہ محض تصویریں یا واقعات نہیں ہیں۔ ان کی شاعری میں ان کا لہو شامل

ہے اور جب قاری قرأت کے عمل سے گزرتا ہے تو اپنے خون کے دھبے بھی وہاں محسوس کرتا ہے۔ قاری اپنے اندر کچھ تبدیلی محسوس کرتا ہے، پہلی قرأت اسے دوسری قرأت پر مجبور کرتی ہے اور جب قاری دوبارہ اس دنیا میں جاتا ہے تو نہ صرف حیران ہوتا ہے بلکہ اس کی بصیرت میں اضافہ ہوتا ہے اور خود کو ایک نئے انسان کے روپ میں پاتا ہے۔ اختر الایمان دانستہ طور پر اردو کے روایتی شعری مزاج سے خود کو الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے اس سلسلے میں اپنے موقف کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

''جب سے شاعری پر سنجیدگی سے سوچنا شروع کیا ہے، مجھے یہ احساس ہوا کہ ہماری شاعری چند چیزوں کا شکار ہو کر رہ گئی ہے۔ ان میں سے ایک رومانیت ہے، دوسری غزل یا غالباً رومانیت پوری شاعری پر حاوی ہی اس لیے ہے کہ ہم غزل سے نکل کر نہیں جا سکے۔ غزل کا میدان بہت محدود ہے۔ کسی بھی موضوع کو واضح طور پر بیان کرنے کے لیے دو مصرعے کافی نہیں ہوتے۔ اس حد بندی سے نقصان یہ ہوا کہ نئے نئے موضوعات اور ہیئت کے تجربے نہیں کیے جا سکے اور شاعری میں وہ پھیلاؤ نہیں آسکا جو زندگی میں ہے۔ غزل کسی موضوع پر کھل کر کچھ نہیں کہہ سکتی۔ صرف اشارے کر سکتی ہے اور کسی موضوع کی طرف اشارہ کافی نہیں ہوتا۔ اس چیز کو ذہن میں رکھ کر میں نے اکثر یہ کوشش کی ہے کہ نظموں میں وہ رسمی رومانیت نہ آئے بلکہ بعض جگہ جان بوجھ کر نظموں میں روکھا پن اور کھردرا پن رکھا ہے یا ایسے مضامین کو نظم کا موضوع چنا ہے جس میں بالکل کسی قسم کی رومانیت نہیں ہے۔''[6]

غزلیہ شاعری کا اہم موضوع عشق و رومان ہے۔ اس میں عشق حقیقی اور مجازی کی تفریق بھی دراصل اسی رسمی رومان سے شاعری کو الگ کرنے کی ایک کوشش ہے لیکن ان دونوں کے سرے کچھ اس طرح ملے ہوئے ہیں کہ انھیں الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اختر الایمان کا یہ خیال کہ اردو شاعری غزل کی رومانیت سے آگے نکلنے میں ناکام رہی ہے، اس سے مکمل اتفاق نہیں کیا جا سکتا لیکن یہ صحیح ہے کہ نئی نظم کو مقبولیت اسی لیے دیر سے ملی کہ وہ غزل کے روایتی اسلوب اور لفظیات سے میل نہیں کھاتی تھی۔ نظم معرا کو غزل کی روایت میں ہی قبول کرنے کی کوشش کی گئی لیکن آزاد نظم کو رد کر دیا گیا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے:

’’مطلع کو چھوڑ کر غزل کا ہر شعر علیحدہ علیحدہ ایک غیر مقفی نظم ہوتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہیں ہوتے اور ان غیر مقفی نظموں سے ہم کو وحشت نہیں ہوتی۔‘‘[7]

اختر الایمان نے شعوری طور پر غزل کی راسخیت کو توڑنے کی کوشش کی۔ انھوں نے پہلے تو اس کے موضوعاتی پہلو پر اعتراض کیا، پھر اس کے فن کو محدود قرار دیتے ہوئے کہا کہ اس میں نئی حسیت کو تفصیل کے ساتھ بیان کرنے کی صلاحیت نہیں ہے۔ یہ زمانہ تفصیلات کا تھا جس میں محض اشاروں سے اپنی بات مکمل نہیں کی جا سکتی تھی۔ اختر الایمان کے اس رویے پر بہت سے غزل گو شعرا نے اپنے سخت ردعمل کا اظہار کیا۔ کچھ لوگوں نے اسے خود ستائی کی ایک شکل بھی قرار دیا۔ اختر الایمان کا یہ خیال بھی بجا ہے کہ غزل کی حد بندی کے سبب ہی اردو میں ہیئت کے تجربے بہت کم ہوئے۔ انھوں نے اپنی شاعری کے تعلق سے لکھا ہے:

’’میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔ علامیہ کیا ہے اور شعر میں اس کا استعمال کس طرح ہوتا ہے، میں اس تفصیل میں نہیں جاؤں گا۔ صرف اتنا کہوں گا کہ علامیہ کی شاعری سیدھی سیدھی شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ علامیہ کا استعمال کرتے وقت شاعر کا رویہ بالکل آمرانہ ہوتا ہے۔ وہ ایک ہی علامیہ کو کبھی ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ معانی میں استعمال کر جاتا ہے، دوسرے الفاظ کے بہ ظاہر جو معنی ہوتے ہیں، وہ علامیہ کی شاعری میں بدل جاتے ہیں...علامیہ شاعری پڑھتے وقت بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے۔ یہ ان لوگوں کے مزاج کو بالکل راس نہیں آتی جن کے لیے شاعری کوئی سنجیدہ چیز نہیں ہے اور جو اسے روا روی میں پڑھنا چاہتے ہیں۔‘‘[8]

اس میں شک نہیں کہ علامیہ شاعری سیدھی سادی شاعری سے مختلف ہوتی ہے اور دونوں کی قرأت کے تقاضے مختلف ہیں۔ سیدھی سادی شاعری سے مراد وہ شاعری ہے جس میں معنوی تہہ داری نہ ہو۔ علامتی شاعری دھیرے دھیرے قاری کی گرفت میں آتی ہے۔ پہلی قرأت، دوسری قرأت کو رد کرتی ہوئی کسی نئے معنی تک پہنچ جاتی ہے۔ علامتی شاعری عام الفاظ کو کچھ ایسے سیاق وسباق میں استعمال کرتی ہے کہ وہ اپنے لغوی معنی سے بلند ہو کر نئے جہانِ

معنی آباد کر لیتے ہیں۔شاعر کے اس رویے کواختر الایمان نے آمریت سے تعبیر کیا ہے۔یعنی شاعر لفظ سے جس طرح کے معنی چاہتا ہے، برآمد کر لیتا ہے یا اسے اس قابل بنا دیتا ہے کہ وہ مطلوبہ معنی ادا کر سکے۔اختر الایمان بار بار اپنی شاعری کو توجہ سے پڑھنے کا مشورہ دیتے ہیں۔اصل میں وہ زندگی کو بحیثیت مجموعی دیکھتے ہیں۔ان کے تجربے میں ذات سے زیادہ کائنات کا دکھ شامل ہے۔اس لیے وہ چاہتے ہیں کہ تخلیقی سطح پر وہ جس کرب سے گزرے ہوں، قاری بھی اسے محسوس کرے۔'بنت لمحات' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''یہ کھردری، شبہات سے پر، انتشار آمیز شاعری اس خلوص اور جذبۂ محبت کے تحت وجود میں آئی ہے جو مجھے انسان سے ہے۔میں اس کے کرب، اس کی شدت درد کو انتہا پر پہنچ کر محسوس کرتا ہوں۔ مجھے اس کی بے چارگی، کم مائیگی، بے بسی اور نارسی کے ساتھ ہمدردی ہے اور میں اس کی کوتاہیوں اور خامیوں کو ایک حد تک قابل معافی سمجھتا ہوں۔''[9]

اختر الایمان نے اپنی شاعری کے تعلق سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے، ان میں دوسرے شاعروں کی ترجیحات بھی شامل ہیں۔اپنی شاعری کو کھردری، تشبیہات سے پر اور انتشار آمیز قرار دینے کا رویہ دراصل اپنے شعری اسالیب اور موضوعات کی طرف اشارہ کرنا ہے۔ابتدا میں وہ نظمیہ لہجہ کو'غزل سے انحراف کا رویہ' کہہ رہے تھے، بعد میں انھوں نے اس لہجے کے لیے ایک اصطلاح'کھردری شاعری' وضع کر لیا اور یہ'کھردری شاعری' غزل اور کلاسیکی شعریات کے پروردہ قاری کے ذوق کی تسکین نہیں کر سکتی۔''زمین زمین'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''جب میں شاعری میں کھردرے پن کا ذکر کرتا ہوں، اس کا مطلب اخباری زبان نہیں ہوتا، کلام موزوں بھی نہیں ہوتا۔اس کا مطلب ہوتا ہے بندھے ٹکے مروجہ اشارے اور تشبیہات، بیان کا پیش افتادہ انداز اور مضامین سے گریز۔ٹکسالی محاوروں اور روزمرہ سے پرہیز۔ایسی زبان جو ابھی شاعری کی خراد پر نہیں چڑھی۔ان لفظیات سے مراد ہوتی ہے، جن میں ابھی کنوار پن کی خوشبو ہے، اس لیے کہ وہ توانا ہوتے ہیں اور نئے موضوعات میں خیال کے اظہار کا بھرپور ذریعہ ثابت ہوتے ہیں۔''[10]

اختر الایمان کا یہ رویہ ہماری تنقید کو بھی ایک راہ دکھانے کی کوشش ہے۔وہ روایت

کو یکسر مسترد کرنے کے قائل نہیں بلکہ الگ راہ نکالنے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ پامال راستوں پر اپنی انفرادیت قائم کرنا سہل نہیں۔ اختر الایمان کو اس بات کا احساس ہے کہ مروجہ مسائل کو روایتی شعری مذاق میں بیان کر دینا اخبار میں شائع ہونے والی خبروں سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا۔ ایسا بھی نہیں کہ اختر الایمان کی شاعری محض زبان کی شاعری ہے۔ انھوں نے اردو شاعری کو دو بڑے خانے میں تقسیم کر کے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اردو کی پوری شاعری کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ 'حصار' کے باہر [اور] 'حصار' کے اندر... حصار کے اندر والی شاعری وہ ہے جو ہم اکثر مشاعروں میں سنتے ہیں۔ سوائے تھوڑی سی زبان کی تبدیلی کے، اس شاعری اور ولی دکنی اور سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں کوئی فرق نہیں۔ یہ اتنی صدیاں جو بیچ میں گزر گئیں ان کی کوئی چھاپ، کوئی نشان قدم، نہیں دکھائی دیتا۔ یہ شاعری نہ ادبی رسائل اور جریدوں میں چھپتی ہے نہ کتابوں میں ملتی ہے، یہ نہ ادب کا کوئی تجربہ ہے، نہ زبان میں کوئی اضافہ، نہ نئے تصورات اور میلانات کی کوئی ترویج ہے۔ اس کا مقصد صرف محفل گرمانا ہے اور یہ شاعرانہ محفلیں، مجروں اور سماع ورقص کی محفلوں کا بدل بن گئی ہیں۔''[11]

اختر الایمان کے یہاں شعر گوئی کے ساتھ شعر خوانی بھی ایک سنجیدہ ادبی اور انسانی مسئلہ ہے۔ وہ محض شعر سن لینے اور داد دینے یا داد وصول کرنے کے قائل نہیں۔ وہ عموماً مشاعروں بلکہ شعری نشستوں میں بھی نظم سنانا پسند نہیں کرتے تھے۔ ان کا شعری رویہ ایک طرح کی داخلی خارجیت یا خارجی داخلیت کو پیش کرتا ہے۔ جس میں اندر کی دنیا باہر کی دنیا سے بیگانہ نہیں ہے۔ معاشرے کے ساتھ فرد بھی شکستوں سے دوچار ہے۔ وہ شاعری کو زمانے سے ہم آہنگ دیکھنا چاہتے ہیں۔ گویا مشاعروں کی شاعری عصری حسیت سے نابلد ہوتی ہے اسی لیے انھوں نے اسے حصار کی شاعری قرار دیا ہے۔ بغور دیکھیے تو عصری حسیت بھی حصار کا حصہ ہے۔ مشاعروں کی شاعری کا بڑا تعلق ایک معنی میں زمانے سے بہت گہرا ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس میں وہ بصیرت اور گہرائی نہیں ہوتی جو اچھی شاعری کے لیے ضروری ہے۔ حصار اگر قید کی مانند ہے تو بھی ایک اچھا شاعر حصار سے بلند شاعری کر سکتا ہے۔ مشاعرے کو خراب شاعری کا ذمہ دار قرار دینا مناسب نہیں۔ اختر الایمان کے عہد کے اہم شعرا مشاعروں میں

شریک ہوتے رہے ہیں۔ حصار کے باہر کی شاعری انھیں اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔وہ شاعری سے جس قسم کا تقاضا کرتے ہیں اسے پورا کرنے والی شاعری کوانھوں نے''حصار کے باہر'' کی شاعری قرار دیا ہے:

''حصار کے باہروالی شاعری وہ ہے جس میں نئے تجربات، نئے میلانات اور نئے شعور کی ترجمانی اور نمائندگی ہوتی ہے۔ میں اس سلسلے کا آغاز غالب اور حالی سے کرتا ہوں،شاعری میں فکر کا عنصر یہیں سے شامل ہوتا ہے۔اور بعد میں جس میں کچھ تجربے آزاد،عظمت اللہ خاں اور ڈاکٹر بجنوری نے بھی کیے تھے۔اور میں اپنی شاعری کا شمار اسی 'حصار' سے باہر والی شاعری میں کرتا ہوں۔اگر چہ میری شاعری خالصتاً میری ذات کا اظہار ہے، پھر بھی اسے سمجھنے کے لیے اس کے پس منظر کے محرکات اور ان وجوہ کا جاننا ضروری ہے جن کا یہ شاعری ردعمل ہے۔''[12]

ایسا نہیں ہے کہ غالب سے پہلے اردو شاعری میں فکر کا عنصر نہیں تھا،عہدِ غالب کو نظریات وافکار کی صدی بھی کہا گیا۔19ویں صدی کے نصف آخر تک مغرب کے بیش تر فلسفے اردو اور دوسری ہندستانی زبانوں میں منتقل ہو چکے تھے،جن سے یہاں کے شعرا وادبا حسبِ توفیق استفادہ کررہے تھے۔اس میں شک نہیں کہ اردو شاعری غزل کے سحر سے مکمل طور پر آزاد نہیں ہوسکی،اس کے باوجود نظم پڑھنے اور لکھنے والوں کا ایک سنجیدہ حلقہ ہمیشہ سے موجود رہا ہے۔

اختر الایمان نے شاعری کو عصری حسیت سے جس طرح مربوط کرنے کی کوشش کی ہے اسے عام طور پر مارکسی اور ترقی پسندانہ رویے کا نام دیا جاتا رہا ہے۔اختر الایمان نظریاتی طور پر مارکسی نہیں تھے اور نہ انھوں نے کسی خاص نظریہ کو شاعری یا زندگی کے لیے لازمی قرار دیا ہے۔زندگی اور شاعری کو انھوں نے آزادانہ طور پر دیکھا اور اپنے تجربے کی روشنی میں کوئی نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی ہے۔انھیں احساس تھا کہ نظریہ کی ابتدا ادعائیت اور انتہا کلبیت پر ہوتی ہے۔اسی لیے انھوں نے نظریہ کی عینک سے دیکھنے کے بجائے براہ راست زندگی اور اس کی شکست وریخت کو دیکھنے کی کوشش کی۔اسی کوشش میں وہ کبھی مارکسزم سے قریب ہوجاتے ہیں تو کبھی وجودیاتی فلسفیوں سے۔

اختر الایمان کے دیباچوں میں ان کے سوانحی عناصر بھی ملتے ہیں۔انھوں نے اپنی

شاعری کو اپنی ذات کا اظہار بھی کہا ہے جس کی تفہیم کے لیے ان کی زندگی کے واقعات سے آگاہ ہونا ضروری ہے۔ یہ دیباچے صرف اختر الایمان کی شاعری اور زندگی سے عبارت نہیں بلکہ ان کا مطالعہ ایک عہد کی شعری، ادبی اور سماجی رویوں سے روبرو ہونا ہے۔

حوالے

1. پیش لفظ ،آب جو،بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:348
2. پیش لفظ ،آب جو،بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:351
3. پیش لفظ ،آب جو،بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:351-352
4. پیش لفظ ،یادیں،بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:353
5. پیش لفظ ،یادیں،بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:359
6. پیش لفظ ،یادیں،بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:352
7. ادیب،مسعود حسن رضوی۔ ہماری شاعری،علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس2008،صفحہ:39
8. پیش لفظ ،یادیں،بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:358-359
9. پیش لفظ، بنت لمحات،بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:363
10. پیش لفظ، زمین زمین، بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:395
11. پیش لفظ، بنت لمحات؛ بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:364
12. پیش لفظ، بنت لمحات؛ بحوالہ؛ اختر الایمان:عکس اور جہتیں،(مرتبہ؛ شاہد ماہلی) نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز،2000،صفحہ:364 ●●

نوشاد منظر

باقیاتِ اختر الایمان

ایک مطالعہ

اختر الایمان کا شمار اردو کے نمائندہ نظم گو شعرا میں ہوتا ہے۔ ان کی شاعری کے سات مجموعے: گرداب (1943)، تاریک سیّارہ (1946)، آب جو (1959)، یادیں (1961)، بنتِ لمحات (1969)، نیا آہنگ (1977)، سروسامان (1983) شائع ہوئے۔ ان کی بہت سی نظمیں کتابوں میں شامل نہیں ہوسکیں یا اختر الایمان نے انھیں شامل کرنا مناسب نہیں سمجھا، بیدار بخت نے اختر الایمان کی ان نظموں اور دیگر نگارشات کو یکجا کر کے ''باقیاتِ اختر الایمان: تحریریں جو مطبوعہ کتاب میں نہیں ہیں'' کے عنوان سے ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی سے 2014 میں شائع کیا ہے۔ اس کتاب میں بائیس نظمیں، دس افسانے، ایک ڈرامہ اور چار تنقیدی مضامین کے علاوہ چیخوف کے ایک افسانے کا ترجمہ اور ان کی ڈائری سے چند اقتباسات شامل ہیں۔

''باقیاتِ اختر الایمان'' میں بیدار بخت نے ''توقیتِ اختر الایمان'' کے عنوان سے اختر الایمان کا سوانحی خاکہ پیش کیا ہے۔

اختر الایمان بنیادی طور پر نظم کے شاعر تھے۔ ان کا خیال ہے کہ اختصار تو دوہے میں بھی ہوتا ہے جہاں سیاق وسباق کی ضرورت نہیں ہوتی۔ وہ سمجھتے ہیں کہ غالبؔ کے ساتھ غزل اپنے saturation point پر پہنچ چکی ہے۔

''باقیاتِ اختر الایمان'' میں اختر الایمان کی بائیس نظمیں شامل ہیں۔ ان نظموں میں بیش تر نظمیں اینگلو عربک کالج، دہلی کے رسالے میں شائع ہوئیں جن میں شاعر کے نام کے طور پر محمد اختر الایمان اور بعض مقامات پر محمد اختر الایمان انجم درج ہے۔ یہ نظمیں اختر الایمان کے ان

ابتدائی دنوں کی ہیں جب وہ کالج میں طالبِ علم ہوا کرتے تھے۔ایک نظم بابائے ترک 'کمال مصطفیٰ اتاترک کی وفات پر چند آنسو' کے عنوان سے ہے۔اس نظم کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

کچھ درد سوا آج ہے اے دیدۂ خوں بار
میں دیکھ چلا جاتا ہوں اے آہ شرر بار
جب نقشِ وفا مٹ ہی گیا روئے زمیں سے
بے سود درِ کعبہ کو ٹکرائیں جبیں سے
اب طاقتِ پرواز نہیں میرے بدن میں
کچھ لطف نہیں جینے کا بے لطف چمن میں

'باقیاتِ اختر الایمان' میں ایک نظم ''سرمایہ دار اور مزدور'' ہے۔اس نظم میں چار بند ہیں۔اس نظم کو مکالماتی نظم کہا جا سکتا ہے۔سرمایہ ساز اور مزدور کے درمیان گفتگو کو اختر الایمان نے نہایت خوب صورت انداز میں پیش کیا ہے۔ایک بند ملاحظہ کیجیے:

دنیا کی سیاست مرے قدموں کی پجارن
تہذیب و شرافت مری ہستی کا ہے پرتو
ہوں صاحبِ املاک، جہاں دست نگر ہے
میں مصلح و رہبر ہوں مری قوم غلط رو

یہ سچ ہے کہ دنیا میں سرمایہ داری کی اپنی ایک اہمیت ہے، سرمایہ دار طبقے کے ذریعے غریبوں، مظلوموں اور کسانوں کا جس طرح استحصال ہوا ہے اس کی اپنی ایک تاریخ ہے۔ترقی پسند تحریک کی بنیاد کی ایک بڑی وجہ بھی یہی عدمِ مساوات ہے:

تو قوم کا غدار ہے تہذیب کا دشمن
لعنت ہے تری زیست مری پاک زمیں پر
تو قصر میں رہتا ہے حسینوں کے جلو میں
دھبّے ہیں سیاہی کے ذرا دیکھ جبیں پر

مزدور محنت کرنے کے باوجود استحصال زدہ اور غربت سے بھری زندگی جینے کو مجبور ہے وہ سرمایہ دار کی بات کو کیسے قبول کر لیتا۔وہ سرمایہ دار طبقے کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ دراصل تو قوم وملت اور تہذیب کا دشمن ہے کیوں کہ تجھے ملک وقوم اور عوام سے زیادہ اپنی عیاشی اور خود پسندی چاہیے۔سرمایہ دار اور مزدور کے درمیان یہ مکالمہ آگے بڑھتا ہے۔سرمایہ دار کا خیال ہے

کہ وہ اللہ کا بھیجا ہوا قاصد ہے اور مزدور کی تقدیر ہی نہیں ملک کی تقدیر بھی اس کے ہاتھوں میں ہے۔ اس نظم کا آخری بند ملاحظہ کریں جس میں مزدور اپنی اہمیت کی طرف اشارہ کرتا ہے:

رنگینیِ عالم ہے مرے خون کی سرخی
یہ میری تباہی نہیں دنیا کا زیاں ہے
میں راز ہوں قدرت کا کہاں اوجِ ثریا
دنیا کا تغیر مری ٹھوکر میں نہاں ہے

اس نظم کا موضوع کوئی نیا نہیں مگر اختر الایمان نے اسے نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ ترقی پسند نظموں میں کسان کی غریبی و ناداری کو پیش کیا گیا ہے مگر اختر الایمان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مکالمے کے ذریعے کسان کو زبان دی ہے تاکہ وہ سرمایہ دار طبقے کو آئینہ دکھا سکے۔

''باقیاتِ اختر الایمان'' میں ایک نظم 'بغاوت' کے عنوان سے شامل ہے۔ اس نظم کے کے تعلق سے بیدار بخت نے لکھا ہے کہ 'نظم بغاوت پہلی بار اینگلو عربک کالج کے میگزین (مارچ 1939) میں چھپی تھی، جس میں شاعر کا نام محمد اختر الایمان لکھا ہوا تھا' (ص120)۔ نظم کی ابتدا ان مصرعوں سے ہوتی ہے:

بغاوت عہدِ حاضر کی نئی فرقہ پرستی ہے
بغاوت زر پرستی سے، بغاوت تنگ دستی سے
بغاوت مکر کو کامل سیاست کہنے والوں سے
بغاوت رہزنی کو اک حفاظت کہنے والوں سے

نظم 'بغاوت' کا متکلم ناسازگار حالت سے تنگ آ کر بغاوت کی آواز بلند کرتے ہوئے ہر اس چیز سے بغاوت کا اعلان کر دیتا ہے جس سے انسانی زندگی متاثر ہوتی ہے۔ فرقہ پرستہ، غریبی، سرمایہ داری، جھوٹے سیاست دانوں اور گندی سیاست جو انسانیت کے خلاف بھی ہے، کے خلاف ایک جنگ چاہتا ہے۔ متکلم کا خیال ہے کہ لوگ زندگی کو تبدیل کرنے کے بجائے تماشا کہتے ہیں۔ ظلم و استبداد، رنج، ظالم اور ان کے ظلم سے، قاتل اور رہزن کے خلاف بغاوت ضروری ہے یہاں تک کہ وہ ایسی شرافت جو دولت و شہرت کی وجہ سے اختیار کی جائے یا ایسی حکومت جو انسانیت پر غالب آ جائے ان سب کے خلاف متکلم بغاوت کا علم بلند کرنا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے ان تمام مسائل کا تعلق کسی ایک عہد سے نہیں ہے۔

'باقیاتِ اختر الایمان' میں ایک نظم 'حمیدہ کے نام' ہے۔ اس نظم کے نیچے 'جس کی سادگی

اور لا ابالی پن مجھے پسند ہے' درج ہے۔حمیدہ عارف اور اختر الایمان کالج کے زمانے میں دوست تھے۔اختر الایمان کی ڈائری کے مطالعے سے اس جانب اشارہ بھی ملتا ہے کہ اختر الایمان ان کی محبت میں گرفتار تھے۔یہ نظم پہلی مرتبہ اینگلوعربک کالج دہلی کے رسالے کے مارچ 1941 کے شمارے میں شائع ہوئی تھی:

طلوعِ سحر جب دنیا کا دامن تھام لیتی ہے
عروسِ زندگی ہاتھوں میں رنگیں جام لیتی ہے
حسیں امید جب آہوں سے اپنا کام لیتی ہے
سہانے خواب میں کوئی کسی کا نام لیتی ہے
بہت چپکے سے جب کلیوں کو بھونرے چوم لیتے ہیں
مجھے اس وقت کچھ بھولے فسانے یاد آتے ہیں

'باقیاتِ اختر الایمان' میں ایک نظم' کالج کے راستے میں' ہے۔اس نظم کا مرکزی خیال ایک ایسے شخص کا ہے جو کالج کی زندگی، آزاد فضا کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا، مگر جب وہ کالج پہنچتا ہے تو اس کی ملاقات ایک حسینہ سے ہوجاتی ہے۔۔نظم'' کالج کے راستے میں'' اور'' حمیدہ کے نام'' کے مطالعے سے ایک خاص قسم کی کیفیت اور محبوب کی خوب صورت شبیہ ابھرتی ہے۔

''باقیاتِ اختر الایمان'' میں چار تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں۔ان مضامین کے مطالعے سے اختر الایمان کی تنقیدی بصیرت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔عموماً تخلیق کار کی تنقیدی آرا کو بہت اہمیت نہیں دی جاتی، حالاں کہ تخلیق کار کی تنقید تنقیدی خیالات اور بعض تخلیقات کے سماجی، تہذیبی اور شخصی حوالوں کی وجہ سے اہم ہو پاتی ہے۔اس اعتبار سے اختر الایمان کی باقیات میں شامل مضامین کی اپنی اہمیت ہے۔باقیات میں شامل ایک مضمون'' ادب اور ماحول'' ہے۔بنیادی طور پر یہ مضمون' ادب برائے ادب' اور' ادب برائے زندگی' کے مباحث کو پیش کرتا ہے۔جس وقت (1942، رسالہ' ایشیا' مدیر ساغر نظامی) یہ مضمون شائع ہوا تھا اس کی بہت اہمیت تھی۔اختر الایمان لکھتے ہیں:

''ادب ماحول کا پرتو اور زندگی کی ایک گہری تنقید ہے۔یہ پرتو اور تنقید زندگی پر غیر محسوس افادی شان سے منعکس ہوتی ہے ورنہ ادب کی اور کیا قیمت ہے؟ مانا کہ لطیف جذبات کی عکس کشی بھی ضروری ہے پر کیا حسین مجسموں کو ہمیشہ دیکھا جاسکتا ہے کیا ان سے ہمیشہ دل بہلایا جاسکتا اور

اگر بہلایا بھی جا سکتا ہے تو یہ دل بہلاوا اس طبقہ تک محدود ہے جو
لذتیت کا قائل ہے، جس کا مقولہ زندگی میں محض عیش وعشرت کی تلاش
ہےاور بس۔''   (باقیاتِ اختر الایمان، بیدار بخت،ص213)

اختر الایمان کا یہ خیال بڑی حد تک صحیح ہے کہ انسان کی بعض خصلتوں میں سے ایک خصلت یہ بھی ہے کہ وہ اچھی چیزوں سے بھی جلد اکتا جاتا ہے۔اس روشنی میں اگر ادب کا جائزہ لیا جائے تو جس طرح تبدیلی انسانی زندگی کی بقا کے لیے ضروری ہے اسی طرح ادب کے لیے بھی تبدیلی ناگزیر ہے۔اختر الایمان نے یہاں ایک اہم بات کی جانب اشارہ کیا ہے کہ ادب ماحول کا پرتو ہے۔کیا ان کے اس خیال سے مکمل اتفاق کیا جا سکتا ہے؟ سچ تو یہ ہے کہ ادب چاہے جتنا بھی تخیلاتی ہو جائے وہ ماحول سے بے تعلق نہیں ہو سکتا۔اختر الایمان نے جس جانب اشارہ کیا ہے کہ اچھی اور خوبصورت چیزیں بھی اپنی دل کشی کھو دیتی ہیں اسی طرح جب ترقی پسند ادب کے نام پر اجتماعی زندگی کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے فن پارے تحریر کیے گئے۔

اختر الایمان نے ادب میں جنسی مسائل کے بڑھتے رجحانات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

''...ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ نگاری میں دن بہ دن عریانی بڑھتی چلی
جارہی ہے۔کچھ لوگ ایسے افسانے محض فیشن کے طور پر لکھ رہے ہوں
لیکن جو ادیب محض فیشن کے طور پر لکھتے ہیں ان کا دنیاے ادب میں
کوئی مقام نہیں،لیکن وہ لوگ جو اس میدان میں کامیاب سمجھے جاتے
ہیں ان کی دیانت داری کو برائی پر محمول کرنا زیادتی ہے۔''

(باقیاتِ اختر الایمان، بیدار بخت۔ص214)

اختر الایمان کے نزدیک جنسی تعلیم کا مسئلہ اخلاقی تعلیم ہی کی طرح اہم ہے۔اختر الایمان نے جنسی موضوع پر افسانہ لکھنے والے نئے قلم کاروں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگرچہ ان کے افسانوں میں تلذذ کا پہلو نمایاں ہے مگر اچھی بات یہ ہے کہ یہ لوگ نئے زاویے سے چیزوں کو دیکھ رہے ہیں۔اختر الایمان نے ناقدین کی ذمے داریوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

''باقیاتِ اختر الایمان''میں دس افسانے بھی شامل ہیں۔ایک افسانہ''ماں کی محبت'' ہے۔مصنف نے افسانے کا پس منظر اس انداز سے پیش کیا ہے کہ اس عہد کی تصویر ہمارے سامنے ابھر آتی ہے جس کی عکاسی افسانے میں کی گئی ہے۔سردی کی ایک شام کا وقت ہے

سورج غروب ہو چکا ہے اور رات کی تاریکی دن کے اجالے پر اپنی گرفت آہستہ آہستہ مضبوط کر رہی ہے۔ ایک مسافر اپنی منزل سے دور، راستے سے بے خبر حیران و پریشان اس کشمکش و پیچ میں ہے کہ اگر رات ہوگئی تو اس کی جان کے لالے پڑ جائیں گے؟ ادھر ادھر نظر دوڑاتا ہے کہ کاش کوئی گاؤں نظر آ جائے مگر دور تک اسے نہ کوئی انسان نظر آتا ہے اور نہ ہی کوئی گاؤں۔ وہ تیز تیز قدموں سے آگے بڑھتا جا رہا تھا کہ اچانک اس کی نظر ایک کسان پر پڑی جو شاید اپنے کھیت سے لوٹ رہا تھا۔ مسافر کی کچھ امید بڑھی اور کسان کے قریب آتے ہی اس نے اپنی تکلیف بتائی۔ کسان نہایت شریف تھا اس نے کہا کہ آپ آج کی رات میرے گھر قیام کریں۔ رات میں کھانے پینے کے بعد دونوں کے درمیان بات چیت کا سلسلہ شروع ہوتا ہے کسان اپنا دکھ بتاتا ہے کہ کیسے اناج کی پیداوار کم ہونے کی وجہ سے وہ اور اس جیسے کسان پریشان رہتے ہیں۔

اس افسانے میں ماں کی محبت کو بھی دکھایا گیا ہے۔ گاؤں میں سیلاب آتا ہے، ہر طرف افراتفری ہے، کسی کو کسی سے کوئی سروکار نہیں سب اپنی جان بچانے میں لگ جاتے ہیں مگر ماں تو ماں ہے، وہ اپنے بیٹے کو بچانے کے لیے پانی میں کود جاتی ہے مگر افسوس دونوں ہی ماں بیٹے اس سیلاب میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس افسانے میں افسانہ نگار نے ماں کی محبت کو مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے حالاں کہ جب وہ کسان اپنی کھیتی، اناج کی پیداوار اور سرمایہ داروں کے ظلم و ستم کی طرف اشارہ کرتا ہے تو سماج کی بے حسی بھی ہماری نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔

'باقیاتِ اختر الایمان' میں شامل ایک افسانے کا عنوان ''دل کی قیمت'' ہے۔ یہ ایسے دو دوستوں کی کہانی ہے جس میں ایک کا زندگی کے تعلق سے بہت عام سا رویہ ہے۔ وہ زندگی اور اس کے تمام محرکات پر سنجیدگی سے گفتگو تو دور، اس کے بارے میں سوچنا بھی وقت کا زیاں سمجھتا ہے۔ وہیں اس کا دوسرا دوست بہت سنجیدہ ہے۔ زندگی کے تعلق سے اس کی سنجیدگی کی وجہ سے سارے دوست اسے غمگین کے نام سے چھیڑتے ہیں۔ گویا وہ زندگی کی تمام رعنائیوں سے دور، غمگین اور اداس رہنے والا شخص ہے۔ مگر حقیقت میں ایسا نہیں۔ اس نے اپنے دل میں ایک نامکمل خواب بسایا ہوا ہے۔ یہ دراصل ایک نامکمل عشق کی کہانی ہے۔

'باقیاتِ اختر الایمان' میں شامل بیش تر افسانوں کا موضوع عشق اور محبت کی کہانی ہے۔ کتاب کا اہم حصہ وہ اقتباسات ہیں جو اختر الایمان کی ڈائری سے لیے گئے ہیں۔ ان اقتباسات کے مطالعے سے اختر الایمان کی زندگی کے ان پہلوؤں پر بھی روشنی پڑتی ہے جو عموما

ابھی تک مخفی تھے۔ڈائری دراصل ذاتی قسم کی تحریر ہوتی ہے۔ڈائری لکھنے کے کئی مقاصد ہو سکتے ہیں۔ڈائری لکھنا خود ایک معنی میں اپنی رسوائی کا سامان مہیا کرانا بھی ہوسکتا ہے۔اختر الایمان نے خود ایک جگہ اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔11 مئی 1946 کے اقتباس میں وہ لکھتے ہیں:

''اگر ڈائری اپنے آپ سے سچ بولنے کا نام ہے تو کیا ضروری ہے کہ اپنا ننگا پن دنیا کو دکھایا جائے۔آخر کار کسی دن یہ کسی کے ہاتھ لگ جائے گی،اور وہ سب کچھ پڑھ ڈالے گا۔''(باقیاتِ اختر الایمان،ص276)

اختر الایمان نے اپنی ڈائری میں اپنے معاصرین کا ذکر بار بار کیا ہے۔انھوں نے اپنے معاصرین کی تخلیقی بصیرت اور ان کی ذاتی زندگی دونوں کا ذکر اپنی تحریروں میں کیا ہے۔4 نومبر 1946 کی تحریر دیکھیے:

''اقبال کا دن منانے سے دو روز پیش تر چوں کہ میرا جی آئے ہوئے تھے۔ایک شام جوش کو بھی شراب پر مدعو کرلیا۔انھوں نے پی کر بیہودگی شروع کردی۔ان کا خیال ہے، بلکہ غلط فہمی ہے، کہ ان کی شاعری کو کوئی نہیں سمجھتا حالاں کہ ان کی شاعری میں سمجھنے کی کوئی بات نہیں ہے۔میں انھیں رباعیوں کی حد تک شاعر مانتا ہوں۔اس کے علاوہ باقی سب نعرے بازی ہے اور بس۔پی کر اپنے اس complex کا مظاہرہ کرتے ہیں۔''

(باقیاتِ اختر الایمان،ص283)

اختر الایمان نے میرا جی کا ذکر بھی اپنی ڈائری میں کیا ہے۔وہ میرا جی کی شاعری اور تنقید دونوں سے متاثر ہیں۔اختر الایمان نے میرا جی کی ادبی زندگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ کالج کے دنوں ہی سے ان کی شاعری اور تنقید سے متاثر رہے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ میرا جی کی زندگی سادگی کا نمونہ ہے مگر وہ نہایت جذباتی قسم کے انسان ہیں۔(21 جنوری 1947) کی اپنی ڈائری میں لکھتے ہیں:

''میرا جی عام زندگی میں کھلے اور صاف دل کے معلوم ہوتے ہیں، بلکہ ہیں بھی لیکن جسے مروت کہتے ہیں وہ ان میں نہیں۔ایک آدمی زندگی بھر ان کی بہتری کی کوشش کرتا رہے لیکن اس کی ذات سے انھیں ایک بار بھی تکلیف پہنچ گئی تو اس کی پچھلی کارگزاریوں پر پانی پھیر دیں گے۔پچھلے دو تین مہینوں سے میرے ساتھ ہیں لیکن جب بھی میری ذات سے انھیں ذرا تکلیف پہنچی انھوں نے غصے کا اظہار کیا۔ایک چیز میں نے اور بھی

محسوس کی ہے کہ ان میں ایثار کا مادّہ نہیں، یوں لا اُبالی آدمی ہیں۔ان کی زندگی میں ایک ایسا تصنع ہے جسے کم لوگ محسوس کر سکتے ہیں۔اکثر ہاتھ میں گولے رکھتے ہیں اور گلے میں مالا۔ پوچھا کیوں تو جواب میں کوئی نفسیاتی وجہ بتائیں گے۔'' (باقیاتِ اخترالایمان،ص283)

میراجی کا مزاج باغی تھا لہٰذا ان کی شاعری میں بھی یہ باغیانہ تیور نظر آتا ہے۔انھوں نے اردو شاعری کی روایت سے انحراف بھی کیا ہے۔اخترالایمان نے میراجی کی زندگی کے تعلق سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس سے بھی ان کے باغیانہ ذہن کا اظہار ہوتا ہے۔کسی کی ذاتی زندگی پر گفتگو کرنے کا حق بھی کوئی کسی سے نہیں چھین سکتا،لیکن اس میں یہ خطرہ بہرحال موجود ہے کہ تخلیقات کو یا تو ثانوی درجہ دے دیا جائے گا یا پھر انھیں ذاتی زندگی کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی جائے گی۔

اخترالایمان رومانی شاعر کی حیثیت سے بھی پہچانے جاتے ہیں۔کلیاتِ اخترالایمان میں ایسی کئی خوبصورت نظمیں موجود ہیں جن میں رومان اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔اپنی رومانی شاعری کے متعلق اخترالایمان لکھتے ہیں:

''میری اکثر نظمیں جن میں رومان کی جھلک ہوتی ہے، ان سب کے پس منظر میں اکثر حمیدہ ہوتی ہے۔اگرچہ ایک دو کے پس منظر میں ایک دو اور عورتیں بھی ہیں، جیسے عباسی (قیصر) اور سلطانہ۔''

(باقیاتِ اخترالایمان،ص ص92-291)

اخترالایمان اور حمیدہ کی دوستی کالج کے زمانے سے تھی اور یہ وہی حمیدہ ہیں جن کے نام اخترالایمان نے ایک نظم 'حمیدہ کے نام'' بھی کہی ہے۔اخترالایمان کی یہ ڈائری ان کی شاعری اور زندگی دونوں کی عمدہ تصویر پیش کرتی ہے۔اس ڈائری کو پڑھتے ہوئے خودستائی کا احساس ہوتا ہے اور ساتھ ہی ان کی سادگی متاثر کرتی ہے مگر یہ دونوں باتیں زندگی کے الگ الگ معاملات سے تعلق رکھتی ہیں۔

''باقیاتِ اخترالایمان'' کی اشاعت نے قارئین کو ایک علمی تحفہ دیا۔اب ہماری ملاقات پورے اخترالایمان سے ہوسکتی ہے۔

بیدار بخت ہمارے شکریے کے مستحق ہیں

❑❑❑

سیّد محمد ثاقب فریدی

اختر الایمان کی شعری تراکیب

گرداب

- **نیند سے پہلے** سنگِ درِ جاناں، آثارِ سحر، جسمِ نزار
- **نقشِ پا** نقشِ پا، خاکدان تیرہ، رہروانِ زندگی، حلقہ ہائے روز و شب، مرکزِ نگاہ، حلقہ ہائے بندگی، نقشِ پائے عمر، فریب خوردۂ خوشی، عہدِ نو
- **محلکے** غمِ حیات، مئے غم، غبارِ رہ
- **اظہار** اشکِ بے سود
- **مآل** رختِ بہار، سامانِ شکیب
- **لغزش** ربطِ باہمی
- **موت** سرمایۂ انفاس، اشکِ ندامت
- **محرومی** پیمانِ وفا، لبِ درد فریب، منزلِ شوق، گردشِ گہہ ایّام، زیرِ مژگاں، تپشِ آہ
- **مسجد** حسرتِ شام وسحر، رنگِ اثر، آمدِ سرما، محرابِ شکستہ، صاحبِ افلاک، صدائے جبریل، دشتِ فراموشی، آوازِ خلیل، نگارِ دلِ یزداں
- **صبح** دودِ فسردہ

- **وداع** گرمِ سفر، گوشۂ تنہائی، غمِ بارِ سفر، عزمِ سفر، سیلابِ الم، عشرتِ منزل، دیدۂ پُر اشک، سیلابِ فنا، نقشِ قدم، چشمِ فسردہ، اندازِ جنوں، تقدیرِ زمیں، منزلِ دشوار
- **فیصلہ** ہنگامۂ شب، گردشِ یک رنگ
- **پرانی فصیل** شمعِ امید، متاعِ زندگی، محوِ نظارہ، جنسِ گراں، اہلِ دل، صریرِ خامۂ نادار، کوے جاناں، سوئے جاناں، روے جاناں، معراجِ تخیّل، ہمسرِ کعبہ
- **قلوبطرہ** اشعۂ صد آفتاب، تشنۂ تکمیلِ راگ، رنگِ شراب، عشرتِ پرویز، نالہ ہاے تیز تیز، جامِ زہر آلود
- **جمود** بے رنگیِ ہستی، لبِ جو
- **زندگی کے دروازے پر** جمِ غفیر، مشعلِ بے شعلہ و دود، درِ زیست، تشنگیِ شوق، رقصِ طلسمانہ، شہپرِ موت، غولِ بیاباں، تہِ سایۂ در، قفلِ جمود
- **تنہائی میں** غمِ زیست، پیرِ خمیدہ، غمِ گیتی، گوشۂ اہرام، عکسِ تحریر، رنگِ تمنّا، مآلِ امید، غمِ تنہائی
- **جواری** رنگِ فسوں
- **تصور** جامِ شراب، خیالِ ماہتاب، رنگِ لازوال، دامنِ شب، شہرِ تمنّا، آرزوے دید
- **پگڈنڈی** رنگِ اُفق، زیرِ خاک، آغازِ سحر

تاریک سیّارہ

- **آبادی** عنوانِ خاک و باد، شورِ بزمِ طرب، دورِ شمعِ جمال، سینۂ سوزاں، بہارِ یاسمن و لالہ، بنائے رنگِ محل، سرودِ نالہ، رقصِ ناتواں، عشقِ خموش، حدودِ مکاں، غبارِ راہ، فضاے دشت، رنگِ مآل
- **جبر** دورِ خزاں، منتظرِ فصلِ بہار، مرگِ انبوہ، جبرِ مشیّت، حسنِ بے مایہ، کشکولِ گدایانہ، منظرِ عام، ظلمتِ یاس

- **اعتراف** غمِ گیتی، جذبِ نہاں، ہنگامِ سحر
- **جب اور اب** گوشۂ زمیں
- **اتفاق** دیارِ غیر، ہجومِ گریزاں
- **اجنبی** شاخِ نبات
- **دستک** درِ خفتہ
- **قیامت** بارگاہِ لافانی، اشکِ بے مایہ، چشمۂ بقا، آسمانِ تازہ، آفتابِ تازہ
- **ایک سوال** جسمِ خاکی، میوہ ہائے لذیذ، حسنِ بے نام، راندۂ جہاں
- **شکوہ** خدائے عالم، فرازِ کوہِ گراں
- **پہلی کرن** فرشِ زمیں، پرتوِ خور
- **تجھے گماں ہے** وسعتِ کائنات، حکایتِ انتظار، شورشِ غم، جنونِ پیہم، جانِ غم
- **سلسلے ٹوٹ گئے** قافلۂ رنگ و بہار، سینۂ خاک، روحِ حیات، نورِ خورشید، مرکزِ آلام
- **تحدید** خاکِ بے سروساماں، شعلۂ غم، نیشِ خار، سرِ منزل، مرگِ نغمۂ گل
- **پس و پیش** مرگِ تبسم، سنگِ میل، سنگِ رہ، شوقِ منزلِ جاناں، ظلمتِ شب، ارضِ لالہ و گل، راہِ مرگ، نفسِ سوختہ، آتشِ گلِ نو
- **تاریک سیّارہ** جانِ من، حُجلۂ تاریک، پیمانِ وفا، حلقۂ صد رنگ، ورطۂ شب، وجہِ پریشانی، دامنِ شب، تودۂ خاک، نکہتِ گُل، بوئے سمن، بادِ نسیم، پابندِ غم، دورِ خزاں، قسمتِ حسن، سلسلۂ کشتی و طوفان، مستِ خرام، سایۂ گُل، زلف و رخِ جانِ تمنّا، نقشِ خیال، انبوہِ کثیر، پسِ پردۂ تاریکیِ شب، ساحلِ بحر، وادیِ مرگ، زادِ سفر، بالشِ خاک، درِ دولت، دامنِ سیارہ، حسنِ مغرور، ارضِ سیہ بخت، ظلمتِ خاک، آبِ حیوان، قسمتِ سوختہ ساماں، دلِ خانہ، محفلِ درد، نغمۂ جنگ، حنائے سرِ ناخن
- **خاک و خون** تیرگیِ شب، حسنِ شفق، نقشِ بہار، دلِ بیتاب، پردۂ خاک، بالائے زمیں، گل و لالہ و نسرینِ چمن، گردِ محن
- **جب آنکھ کھلی تو** قوسِ قزح، دستِ رنگیں، حقیقتِ مجسم
- **اعتماد** موجِ دریا، آتشِ تُند، ابنِ آدم

- **ابھی نہیں** چشمہ ہاے سرور، دلِ مضطر، جنونِ شوق، سنگِ راہ، جسمِ فسوں، طلوعِ صبح، شامِ غم، غروبِ شام، بابِ قبول، جہانِ تیرہ
- **ایک پرتو** محوِ خواب، شاخِ خزاں، فریبِ صبحِ بہار، فکرِ امروز، دیارِ محبوب
- **سکون** زخم ہاے دروں، جستجوے مآل، سیلِ رنگ، خارزارِ تمنّا، شورشِ غمِ پنہاں، آرزوے وصال
- **ریت کے محل** شام کیف آگیں، گوشۂ اماں، جاے مفر، چشمۂ شیریں، سایۂ اشمار، شوقِ بے کراں، بارِ زمیں، سوے آسماں، سرودِ نالہ، رقصِ ناتمام، وسعتِ بیاباں، طلوعِ صبح، رنگِ شام، حکایتِ گل و لالہ، استخوانِ شکستہ، دیارِ ہُو، اضطرابِ مسلسل، حسنِ لازوال، شورِ ناؤنوش، حیاتِ رفتہ، بارِ گوش، بساطِ خواب، خمارِ لطفِ مسلسل، کنارِ ساز، دستِ تمنّا، دامنِ امید، عالمِ وارفتگی، خمارِ زہر آلود
- **پکار** تابِ گفتگو، آغوشِ غم، طلسمِ نظر
- **گردِ سفر کا دامن پھیلا** گردِ سفر، تارِ نظر
- **پندرہ اگست** سیلِ آب، چشمۂ نور، جلوۂ طور، نشۂ حسن، قیدِ آدابِ محفل، رنگِ محفل، وادیِ رنگ
- **آزادی کے بعد** نشترِ باد و باراں، فرصتِ یک نگہ، ساکنانِ تہِ ارضِ اسفل، چشمِ پُرنم، پارۂ استخواں، غمِ دل، بارِ گراں، دامنِ خاک
- **غلام روحوں کا کارواں** سمندِ ایام
- **پیمبرِ گل** نغمۂ شوق، فسانۂ گلِ رنگیں، حکایتِ بتِ سیمیں، پیمبرِ گل، جلوۂ بے باک، رنگِ صبح، سرِ رہگذار، مرگِ نغمہ ہاے شوق، یورشِ پیہم، وبالِ دوش، شریکِ حال، دیدۂ نمناک، نویدِ بہار، شگوفہ ہاے رنگ، نگارِ صبح، ہنگامہ ہاے شوخ، زیرِ خاک، زیرِ دامنِ گلِ نو، پیامِ بہار، خداے جمال
- **جنگ** رگِ آہن، سرِ شاخ، ہنگامِ بہار، برگِ گلاب، سرِ مقتل، بدستِ دگرے، مرگِ انبوہ، محفلِ زیست، وسطِ مشرق، پیمانِ وفا، حاکمِ وقت، لطفِ خرام، سبزۂ تازہ، وسعتِ بیاباں، ارضِ مغرب، سبزۂ شوخ، گم کردۂ رہ رو

- **اندوختہ** بہشتِ نگہ، مہرمن، عہدِ قارون
- **محبت** داغِ غمِ تاب، حسنِ زمیں، بنتِ آغاز و انجام، عکسِ روحِ اجل، عکسِ روحِ ابد، قطرۂ ابر، حسنِ ازل، حسنِ ابد، طائرِ خوش ادا

آب جو / یادیں

- **وہ مکان** وفائے مرگ آثار
- **ترکِ وفا** اہلِ ہوس، شکوۂ جورِ دہر، زہرِ حیات، رسمِ وفا
- **چلو کہ آج...** عارضِ گل، رسمِ وفا، زخم ہائے دل، نہادِ چمن، سرِ دار
- **شفقی** دشتِ ہویدا
- **شکستِ خواب** بنتِ مہ و مہرِ درخشاں، سبزۂ خاک
- **آخرِ شب** سرِ شاخِ گل، تہِ آسماں، سرِ بالشِ خاک، قافِ ماضی
- **اشعار** بتانِ خلدِ تصور، مآلِ الفت، قبائے گل
- **آخری ملاقات** جشنِ مرگِ محبت، دلِ زندہ، شمعِ انجمن، روایاتِ دشت و دَر، الفتِ دیرینہ، حسنِ اختیار، عہدِ وفا، شمعِ انتظار
- **رخصت** شاخِ نہالِ امید
- **رزم** جامۂ گل، سرِ محفلِ نو
- **قافلہ** خیمۂ نگارِ سحر، گلِ تازہ، غازۂ لب و عارض، مہِ درخشاں، خمِ کاکل، شبِ نیم جاں، قامتِ موزوں، حلاوتِ گفتار، تلاشِ زیست، ظلمتِ شب، رشکِ لالہ، چشمِ کرم، مآلِ حیات، خرامِ بادِ بہاری، متاعِ دل، ہیزمِ دل، آتشِ گل، مرگِ عاشقاں، چینِ جبیں، نقیبِ صبحِ بہاراں، رونقِ بزمِ جہاں
- **جانِ شیریں** بربادیِ دل، خرابیِ جاں، گردشِ روزگار و غم، جانِ شیریں
- **ایک لڑکا** دیارِ شرق، چشمِ خوں بستہ، خدائے عز و جل، بسترِ کم خواب، خیمۂ افلاک، حدِ فاصل، خاکِ اسفل، قادرِ مطلق، ذہنِ رسا، خروشِ عمر، نوائے صبح، نالۂ شب، بادِ صبح گاہی، خاشاکِ عالم

- **ان سے اندازۂ بہارنہ کر** اندازۂ بہار، چشمِ غماز، نالۂ دل سوز، فردوسِ گوش وروحِ بہار
- **تماشہ** تندیِ مے، رسمِ جامِ سفال، مصلحِ وقت
- **آگہی** طفلِ مکتب، سلاطینِ پارین و حاضر، حکایاتِ شیرین و تلخ، صفحاتِ تاریخ، فنونِ لطیفہ
- **یادیں** چاہِ شب، شہرِ تمنا، غمِ الفت، نانِ شبینہ جو، نافۂ مشک، حیاتِ صاعقہ، غنیمِ جور وستم، ارضِ الم، راہ نوردِ شوق، ابرِ بہاراں، عکسِ نگاراں، خالِ رخِ دلدار، کرمِ فراموشی، اوجِ زمیں، قوسِ قزح، بادِ بہاری، داغِ گل و غنچہ، زخمِ جگر، دشتِ محبت، روحِ ارض، بارِ مشقت
- **پسِ دیوارِ چمن** نکہتِ گل، پسِ دیوارِ چمن، سوے چمن، بوے گلِ تر، بادِ نسیم، ربِ کریم، ابرِ رواں، دوشِ ہوا، لمحاتِ جمیل، لوحِ تدبیر
- **یہ دور** حبسِ مسلسل، نازشِ خوبی، پرتوِ گل، خانہ براندازِ چمن، شاہدِ نکہت و انوارِ سحر، راحتِ من، رسمِ دل داری، سروِ چمن، بنتِ بہار
- **سحر** راحتِ دوراں، لمحاتِ نشاط، فالِ بد، زخمِ دروں
- **میرا نام** مفتیِ شہر، بعدِ تسبیح، حمدِ ربِ انام، خالقِ شش جہت، روزِ ازل، حرفِ استفہام، ابنِ جہل، فعلِ قبیح، بقاے دوام، مدتِ مدید، صاحبِ کشف، حبیبِ خدا، خاتمِ زمانہ، سرِ تسلیم، محبِّ وطن، اساسِ علم، بارِ خاطر، علمِ اخلاق، طبعِ نازک، حشرات الارض، خداوندِ صرف ونحو، توسنِ زیست، خرِ پلنگ
- **نیا شہر** دشمنِ جاں
- **دُعا** سرِ راہ، بوے چمن، گردشِ خوں، روزِ قیامت
- **میر ناصر حسین** قفلِ بستہ، جہانِ سفلہ، عروسِ زندگانی، صنفِ ماتم، صبرِ جمیل، گرمِ ستیز، بارگاہِ خوب، حلقۂ احباب، صلحِ کل، وجہِ خشم، فضلِ ایزدی، صاحبِ املاک، نقشِ قدم، اہلِ حرص، دستِ دعا، مالکِ روزِ جزا، راہِ مستقیم، بحرِ عفو، کتبۂ ایّام، سبزۂ نورستہ
- **مامن** برگِ نادمیدہ، شاخِ گل، مشتِ خاک، روحِ برگِ گل، مامنِ عشقِ رفتگاں
- **کتبہ** طفلِ آرزو

بنتِ لمحات

- **وقت کی کہانی** گردابِ زیست
- **بے تعلقی** وقتِ رواں، سنگِ گراں، خونِ جگر، کشمکشِ زیست
- **تسکیں** سجدۂ شکر
- **کل کی بات** حسبِ معمول
- **لوگوں اے لوگوں** مسندِ عالیہ، تختِ طاؤس، جمِ غفیر، سیلِ رواں، دارِ ہستی، جہادِ مسلسل، نغمۂ سرمدی، شورشِ رائیگاں
- **بنتِ لمحات** غنیمِ نور، دیارِ درد، خلائے صبح
- **بازآمد** دستِ شفقت، لذتِ وصل، سرِ شاخ، آمدِ فصلِ بہاری
- **احتساب** چوبِ خشک، اساسِ جہاں، سنگِ بنیاد
- **ایک بات** راحتِ جاں
- **ایک خط** جنتِ زمینی
- **بیٹے نے کہا** لختِ جگر
- **کرمِ کتابی** دولتِ بیدار، عزیزِ من، تشنگیٔ علم، متاعِ شعر وسخن، لئیمِ وقت، جانِ فکر و فن، نوکِ زباں، جزوِ روح، جزوِ تن، پیلۂ ریشم، منزلِ مقصود، نقشِ قدم، شبِ ماہ، خدائے حاضر، رہبرانِ جہاں، تلاشِ معیشت، کربِ دارورسن، پیالۂ زہر
- **کوزہ گر** لفظِ ماضی، حدودِ زمان ومکاں، خوانِ نعمت، تخصیص وتفریقِ انساں، بانیٔ شر، پروانۂ راہ داری، بجائے حسین، تاسیسِ عالم، قوانینِ اخلاق
- **قبر** قبضۂ انساں، زرِ کثیر، نورِ نظر
- **اذیت پرست** ردائے تہذیب، گردشِ ایّام، طرزِ وفا
- **منکہ فلاں ابن فلاں** موجِ بیکراں
- **ساتویں دن کے بعد** نقشِ ثانی، زیرِ لب، بوئے گل، باغِ جناں، قوتِ صانعہ، موجِ تسنیم، راحتِ جاں، آغوشِ جنت، روحِ انسان

- **نادیدہ** رخِ زلیخا، شوقِ شکیب
- **تفاوت** مرگِ مسلسل
- **تزاج** ناموسِ وفا، تخلیقِ زمیں
- **سبزۂ بیگانہ** جائے پیدائش، زرِ کثیر، زیرِ ناف، طبیبِ حاذق، تحتِ شعور، احساسِ جرم، حبِ وطن، شکستِ پیہم، احساسِ نارسائی
- **مفاہمت** دردِزہ، روحِ جان و دل، تخلیقِ زمیں
- **بزدل** لطفِ گفتار، جانِ راحت، زیرِ لب
- **میری آواز** دردِزہ، دلِ ایذا طلب، غنیمِ وقت، زنانِ شہر، زیرناف
- **درد کی حد سے پرے** گرمیِ عشق
- **جگنو** حسبِ دستور، اعدادِ مردم شماری، عشقِ صادق
- **شیشہ کا آدمی** دستِ دعا، کلمۂ حق

نیا آہنگ

- **میں ایک سیارہ** گردشِ حالات، شورشِ جذبات، عزمِ قلزم، فراوانیِ نغمات، نذرِ ستم، صبحِ خوں گشتہ، شام سرافگار، قبلۂ حاجات، دورِ جمود، اندازِ فغاں، طرزِ تحریر، رسمِ خط
- **مداوا** وسعتِ صحرا، غمِ فردا
- **عروس البلاد** وزیرِ اعلا، معززینِ عروس البلاد، سیاستِ دنیا، شکستِ دل
- **نظم کی تلاش** احساسِ زیاں، کفِ افسوس، خرقہ و پوشاکِ نورانی، زندانِ شبانہ روز، دعائے مغفرت
- **مرا دوست ابوالہول** فتوحاتِ اسکندری، حسبِ دستور
- **راہِ فرار** پیرِ فرتوت، شاہانِ دہلی، سلاطینِ دہلی، قتلِ عام، نعمتِ بے بہا، راہِ فرار
- **مناجات** کارِ جہاں، افسونِ جدلیات، قوتِ نمو، بحرِ بے کنار، راہِ مستقیم، ہمتِ پرواز، آبِ حیات، خلشِ انتظار
- **جلاوطن** نہاں خانۂ دوش

- **متاعِ رائگاں** دردِ زندگی، متاعِ رائگاں، رگِ جاں، امیدِ صبح، درِ توبہ
- **مرگ نغمات** حرفِ تسلی، اظہارِ تشکر، صرفِ سجود
- **لطیفہ** حرفِ الفت
- **کالے سفید پروں والا پرندہ** اہلِ دانش، ضبطِ تولید

سروساماں

- **حمام بادگر** بادِ بہاری، شاخِ تمنا، حرزِ جاں، شدتِ احساس، جشنِ بہاراں، میلادِ آدم، جائے پیدائش، جشنِ گل پوشی، حقِ آدمیت، سامانِ جدل، خدائے عصر، جنت الفردوس، جامِ ارغوانی، شرابِ ناب، ضبطِ نفس، ضبطِ تولید
- **پھر غزل خوانی کرو** راحتِ جاں، رسمِ دلداری، جراحِ وقت، عظمتِ انساں، خواہشِ راحتِ مرض، رسمِ غم خواری، مکتبِ غم، دہانِ زخم، شیوۂ اجداد، قحطِ غمِ الفت
- **ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر** کربِ زیست، رسمِ بے وفائی
- **جیونی** (۱) جہانِ گل و بلبل، حسبِ دستور
  (۲) خوانِ نعمت، عزمِ سفر
  (۴) احساسِ گیرائی
  (۵) صحنِ مکتب، استادِ شعلہ بیاں، دیوارِ مکتب، طفلِ مکتب
  (۷) روزِ روشن، نغمۂ سرمدی، روزِ اول (۹) ارضِ سبز و سیہ
- **جب گھڑی بند تھی** بحرِ زخار، موجۂ سست رو، موجۂ تیز خو، دردِ گیتی، سوادِ وطن
- **راستہ کا سوال** فردِ جرم، حسبِ عادت، مسندِ اعلا
- **نشاۃِ ثانیہ** جانِ راحت
- **کہاں تک** شامِ حیات، راہِ نجات، عظمتِ صبح، قصرِ امید، گرمیٔ جذبات

زمین زمین

- **کربلا** سرِ کہسار، تختِ رواں، شعلۂ گل، صحنِ چمن، دشتِ کربلا
- **صبحِ کاذب** دورِ نمرود

- **اُلٹے پاؤں والے لوگ** سرِ شام، رقصِ نغمات
- **اب سوچتے ہیں** وسعتِ دشتِ تمنّا، منزلِ مقصود
- **خواب کا سفر** جہانِ فتنہ شعار، فعلِ سوختہ
- **کارنامہ** فنونِ لطیفہ، بساطِ ارض
- **کفارہ** برگِ نے، وسعتِ صحرا
- **بازگشت** رسمِ جوانی، شدتِ احساس
- **ڈھلان** پسِ پردہ، ہوائے شوق، خیالِ خام، مسکنِ گل، رخشِ عمر
- **اپاہج گاڑی کا آدمی** عزمِ پامال، گزرگاہِ شام وسحر، کارگاہِ جہاں، زیرِ واوین، گردِ سفر، زیرِ عرشِ بریں
- **عذاب** عذابِ جہاں
- **نہ مرنے والا آدمی** بوئے خوں، دستِ برد، جہدِ عالم
- **میری گھڑی** احساسِ زیاں، موجِ ستم
- **مکافات** کشتِ گل
- **ارضِ ناکس** ارضِ ناکس، بتانِ خوب رو، لبِ لعلیں، ردائے دود، تجدیدِ محبت، چشمِ میگوں
- **اک باغ تھا** سبزۂ بیگانہ، دولتِ دنیا، مرغانِ چمن، زادِ سفر، ہنگامِ سحر
- **رویائے صادق** جمالِ یار، اساسِ زندگی، فرقِ ایں وآں، برسرِ پیکار، قادرِ مطلق، زیرِ اثر، رب الارض، رموزِ دہر، دارِ فانی، عذابِ جاں، حدِ نظر، کیفِ عشق، چشمِ حیراں، مشتِ خاکی، خاشاکِ عالم، مجلسِ شوریٰ
- **توازن** عہدِ نو، گلوئے شعر
- **کال چکر** آہِ سرد، کشتِ درد، دلقِ زیست، دشمنِ وفا

زمستاں سرد مہری کا

- **حرفِ تمنا** خیالِ روح، شمیمِ جاں
- **رام راج بجنور میں** ایوانِ خاص، رفاہِ عام، حرفِ آخر، بقائے دوام، خواہشِ بے لگام، یارِ دمساز، شہرِ بجنور، پرِ پرواز

- **صریرِخامہ** تسکینِ چشمِ نم، خالقِ شش جہت
- **مداوا** نہادِ زیست، مشامِ جاں، شمیمِ جاں فزا
- **زمستاں سرد مہری کا** رنگِ پیرہن، عیشِ بزم، یوسفِ ثانی، دلِ دردآشنا، کشتیِ عمرِ رواں، حواسِ خمسہ، سحرِ سامری
- **نقلِ مکاں** فضاے دہر، دستِ شفا
- **نروان** جانِ مضمحل
- **گرم ہوا** دافعِ درد
- **سترھویں سالگرہ** گرمیِ شوق، بوسۂ بے محابا، کشتِ افسوس
- **بازگشت** راحتِ جاں، عہدِ ستم
- **شب وروز** کشکولِ گدایانہ، والیِ نعمت، طفلِ پری چہرہ، راہِ وفا، اہلِ ہوس
- **پس منظر، پیش منظر** شہرِ آرزو، فصلِ مراد
- **کاوش** دیارِ ہُو، کشتِ بے مایہ
- **بچھڑا ہوا آدمی** دردِ دل، عمرِ دراز
- **نجات** پہنائیِ عالم
- **ذکرِ مغفور** اہلِ خانہ، دلِ زندہ
- **ماضی استمراری** خسروِ عصر، اہلِ سبب
- **پشیمانی** درِ مقصود، چشمِ فسوں گر، اذنِ محبت
- **خدا** نسیمِ صبح، غروبِ شام، غولِ بیاباں
- **نیاز** ارواحِ ابو جد، زیبائے جہاں
- **نظم نمبر۱** گرمیِ الفاظ، بزمِ حیات، مہرِ تمام
- **نظم نمبر۲** برگِ شجر، بقعۂ نور، سرِ کوہ، مہرِ ایام
- **نظم نمبر۳** لبِ لعلیں، حواسِ خمسہ، کائناتِ دل، بوے گل، رمِ آہو
- **نظم نمبر۴** آئینۂ ایّام، حرفِ غلط، پروردۂ اوہام
- **نظم نمبر۵** راہِ طلب، وادیِ ہیہات
- **نظم نمبر۶** قعرِ جہنم، بوے گل، تسکینِ جاں

• **نظم نمبر ۷** خونِ دل، مردِ میداں
• **ایک نظم کے مختلف مسودے** جزاے خیر وشر، رداے خاک، زیرِ ناف، نگارِ صبح، جہد البقا، سمندِ باد

~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

میں نے کلّیاتِ اختر الایمان سے تراکیب نکالی ہیں۔ انفرادی طور پر دیکھنے اور کلیاتِ اختر الایمان سے علاحدہ کرنے کے بعد اگرچہ ان تراکیب کی وہ معنویت باقی نہیں رہ جاتی جو کہ اختر الایمان کے شعری سانچوں نے انھیں عطا کی ہے لیکن ان تراکیب کو یکجا کرنا محض اس مقصد پر منحصر ہے کہ اختر الایمان کی تراکیب کو ایک ساتھ دیکھا جاسکے اور ان تراکیب کی روشنی میں اختر الایمان کی زبان، ان کے علامتی اور طنزیہ اسلوب، ان کی نظموں میں ڈرامائی کیفیتوں اور ان کے فنی معلومات کو بہتر طور پر سمجھا جا سکے۔

ان ترکیبوں میں بہت ساری تراکیب تو یقیناً ایسی ہیں جنھیں خود اختر الایمان نے وضع کیا ہے اور ان میں بعض عام سی ترکیبیں بھی شامل ہیں جنھیں اردو شاعری میں بارہا استعمال بھی کیا گیا ہے لیکن ان عام سی تراکیب میں بھی دیکھنے کی اصل چیز یہ ہے کہ انھوں نے اختر الایمان کی استعارہ سازی، علامتی اور طنزیہ اسلوب اور فنی ہنرمندیوں کو کس قدر تقویت پہنچائی ہے۔

اختر الایمان کی زبان اور ان کی ترکیبوں کے تعلق سے عام طور سے یہ بات کہی گئی ہے کہ ان کی شاعری میں تراکیب کا استعمال کم کم ہوا ہے اور ان کی شاعری کی زبان سادگی پر محمول کی جاتی ہے۔ میں نے کلّیاتِ اختر الایمان سے جو تراکیب نکالی ہیں انھیں علاحدہ طور پر بھی دیکھا ہے اور ان ترکیبوں کے استعمال کو بارہا کلّیاتِ اختر الایمان کے مصرعوں میں بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے، ان میں بعض تراکیب معنی آفرینی کی سطح پر نظم کو تقویت پہنچاتی ہیں:

زندگی اپنے دریچوں میں ہے مشتاق ابھی
اور یہ رقصِ طلسمانہ کے رنگیں سائے
اس کی نظروں کو دے جاتے ہیں پیہم دھوکے
جیسے بس آنکھ جھپکنے میں وہ اڑ کر آئے

(زندگی کے دروازے پر)

نظم کے اس ٹکڑے میں اختر الایمان نے محض ایک ترکیب شامل کی ہے اور وہ رقصِ طلسمانہ کی ترکیب ہے۔ نظم کے اس ٹکڑے میں رقمِ طلسمانہ کی حیثیت ایک ستون کی ہے۔ جس پر نظم کے اس ٹکڑے کی پوری عمارت منحصر ہے۔ رقصِ طلسمانہ کی ترکیب بجائے خود انوکھی اور دلکش ہے جسے پڑھتے ہی چند دھندلے سایوں کی تصویر آنکھوں کے سامنے نمودار ہو جاتی ہے اور چھوٹی سی یہ ترکیب نظم کے اس ٹکڑے کو سہارا دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اختر الایمان نے اس نظم میں اور بھی ایسی کئی خوب صورت تراکیب استعمال کی ہیں جن پر نہ صرف معنی آفرینی کا انحصار ہے بلکہ اس ایک ترکیب نے اختر الایمان کے ذہن میں ابھرنے والی تصویر کے تمام خدوخال اُجاگر کر دیے ہیں۔

شہپرِ موت کسی غولِ بیاباں کی طرح
قہقہے بھرتا ہے خاموش فضاؤں میں صدا
کانپتے کانپتے اک بار سمٹ جاتی ہے
ایک تاریک سا پردہ یونہی آویزاں رہا

(زندگی کے دروازے پر)

نظم کے اس ٹکڑے ''شہپرِ موت'' اور ''غولِ بیاباں'' کی دو تراکیب کا استعمال ہوا ہے جس میں اختر الایمان نے تشبیہ کے ذریعے امیج سازی کی ہے اور اس تشبیہ میں مشبّہ ''شہپرِ موت'' اور مشبّہ بہ غولِ بیاباں دونوں ترکیب کی صورت میں ہیں، اگر اس تشبیہ میں غولِ بیاباں کی ترکیب کو مشبہ بہ کے طور پر نہ برتا جاتا تو شہپرِ موت کی تصویر اس قدر واضح نہ ہوتی لہٰذا غول بیاباں کی ترکیب کو مشبہ بہ کے طور پر استعمال کرنے کے بعد شہپر موت کی تصویر بھی اتنی ہی پر ہول نظر آتی ہے جتنی کہ غول بیاباں کی تصویر ہے اور پھر نظم کے اس ٹکڑے میں بھی مابعد کے مصرعوں کا انحصار انہی تراکیب پر ہے۔

اس میں شبہ نہیں ہے کہ اختر الایمان کی شاعری میں ایسی سیکڑوں تراکیب نظر آجائیں گی جن سے جمالیاتی حظ کو تسکین ملتی ہے، لیکن ان میں بعض تراکیب ایسی بھی ہیں جن پر پوری نظم کی عمارت کھڑی ہے۔ میں نے کلّیاتِ اختر الایمان میں تراکیب تلاش کی ہیں، انفرادی طور پر انھیں دیکھ کر یہ خیال ہوسکتا ہے کہ ان تراکیب کی روشنی مدھم ہے یا پھر انھیں دیکھ کر آپ کو کسی دوسرے شاعر کی یاد آسکتی ہے لیکن ان ترکیبوں میں اصل دیکھنے کی شے یہ ہے کہ اختر الایمان نے انھیں کس طرح برتا ہے، معنی آفرینی کی سطح پر ان میں کوئی تبدیلی واقع ہوئی ہے یا نہیں اور ان تراکیب کی دلکشی آپ کو کس حد تک اپنی گرفت میں لیتی ہے۔

ساحلِ بحر پہ تسکین خذف ریزوں سے
وادیِ مرگ میں نادیدہ بہاروں کی لگن
یہ اگر زادِ سفر ہے تو مسافر کے لیے
بالشِ خاک پہ بہتر ہے ستاروں کا کفن

(تاریک سیّارہ)

ظلمتِ خاک میں پوشیدہ ہے آبِ حیواں
قسمتِ سوختہ ساماں ہے بدلنے ہی کو رنگ
اور کچھ دیر لہو ہولے دلِ خانہ خراب
محفلِ درد سے اٹھنے ہی کو ہے نغمۂ چنگ

(تاریک سیّارہ)

یہ کاروبار، یہ محفل، یہ ریگ زار، یہ دھوم
سرودِ نالہ کہیں، رقصِ ناتمام کہیں
صدائیں کھوئی ہوئیں وسعتِ بیاں میں
طلوعِ صبح میں حل کردہ رنگِ شام کہیں

(ریت کے محل)

ہزار بار چاہتا ہوں بندشوں کو توڑ دوں
مگر یہ آہنی رسن یہ حلقہ ہائے بندگی
لپٹ گئے ہیں پاؤں میں لہو میں جذب ہو گئے
میں نقشِ پائے عمر ہوں، فریبِ خوردۂ خوشی

(نقشِ پا)

کون، آوارہ ہواؤں کا سبکسار ہجوم؟
آہ احساس کی زنجیرِ گراں ٹوٹ گئی
اور سرمایۂ انفاس پریشاں نہ رہا
میرے سینے میں الجھنے لگی فریاد میری
زنگ آلود محبت کو تجھے سونپ دیا

(موت)

اختر الایمان کی نظموں سے ایسی بے شمار مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں تراکیب کا استعمال ایک رچے ہوئے جمالیات کی تسکین کرتا ہے۔ اوپر دی گئی مثالوں میں ساحلِ بحر، وادیِ مرگ، بالشِ خاک، زادِ راہ، ظلمتِ خاک، آبِ حیواں، قسمتِ سوختہ ساماں، دلِ خانہ خراب، محفلِ درد، نغمۂ چنگ، سرودِ نالہ، رقصِ ناتمام، وسعتِ بیاباں، طلوعِ صبح، رنگِ شام، حلقہ ہائے بندگی، نقش ہائے عمر، فریب خوردۂ خوشی اور سرمایۂ انفاس جیسی حسین، خوب صورت اور دلآویز تراکیب جگمگا رہی ہیں۔ ممکن ہے ان ترکیبوں میں سے بعض تراکیب آپ نے کہیں اور بھی دیکھی اور پڑھی ہوں گی لیکن اختر الایمان کی شاعرانہ فضا میں گھل کر ان کی کیفیات مختلف ہوگئی ہیں اور ان میں ایک دوسری نوعیت کا لطف پیدا ہوگیا ہے۔ میں نے اوپر جن تراکیب کی مثالیں پیش کی ہیں ان میں سے بعض کھردرے احساس کی تسکین کا سامان فراہم کرتی ہیں۔ وادیِ مرگ، ظلمتِ خاک، قسمتِ سوختہ ساماں، محفلِ درد، وسعتِ بیاباں اور فریب خوردۂ خوشی اسی نوعیت کی ترکیبیں ہیں۔ دراصل اختر الایمان کی نظموں میں ترکیبوں کا نظام بہت مختلف ہے۔ اگرچہ ان کی شاعری میں ترکیبوں کی بہت بھیڑ نظر نہیں آتی لیکن تراکیب کا جو بھی سرمایہ انھوں نے استعمال کیا ہے وہ نہایت خوب صورت ہے۔ اختر الایمان عام روش سے ہٹ کر تراکیب وضع کرتے ہیں، محض اوپر دی گئی مثالوں ہی میں نہیں بلکہ ان کی نظموں میں بے شمار کھردرے اور سوختہ احساس کو متحرک کرنے والی ترکیبیں مل جائیں گی۔

تو مرا نقشِ قدم چشمِ فسردہ سے نہ دیکھ
دیکھ وہ راہ گذر ہانپ رہی ہے اب تک
میں جسے روند کے آیا ہوں بہ اندازِ جنوں
کیا سفرِ موت ہے تو کانپ رہی ہے اب تک
کتنا دلکش ہے دھندلکا سا افق کے نزدیک
آسماں چوم ہی لینے کو ہے تقدیرِ زمیں

(وداع)

میں بھی کھیلا ہوں تصور سے کسی کے برسوں
میں بھی اک حلقۂ صد رنگ کا زندانی تھا
اب مگر چاہتا ہوں ورطۂ شب سے نکلوں
وہ بھی دن تھے کہ کوئی وجہِ پریشانی تھا (تاریک سیّارہ)

فسانۂ گلِ رنگیں قبا نہ چھیڑ ابھی
حکایتِ بتِ سیمیں عذار رہنے دے

....

گزرنے والا ہے ادھر سے اک پیمبرِ گل

....

نگہ سے کھیلتی ہے مرگِ نغمہ ہائے شوق

اس طرح کی مثالوں میں چشمِ فسردہ، تقدیرزمیں، ورطۂ شب، مرگِ نغمہ ہائے شوق جیسی ترکیبیں کوئی مسرت آمیز فضا قائم نہیں کرتیں بلکہ ان کا سرورکار ایک پُرہول اداس فضا سے ہے اور اس طرح کی مثالوں میں نقشِ قدم، بہ اندازِ جنوں، حلقۂ صدرنگ، فسانۂ گلِ رنگیں قبا، حکایتِ بتِ سیمیں عذار اور پیمبرِ گل جیسی ترکیبیں جو انفرادی طور پر اداس فضا کی متحمل نہیں ہیں، ان مصرعوں میں شامل ہو کر اسی پرہول اور اداس فضا کو سہارا دینے لگتی ہیں۔

اختر الایمان کی ترکیبوں میں کہیں کہیں ہلکی ثقالت بھی محسوس ہوتی ہے لیکن تراکیب کی یہ ثقالت ان کی نظموں کی فضا سے ہم آہنگ ہے۔ ترکیبوں کی تعداد زیادہ تر دوحرفی ہے چہ جائے کہ اختر الایمان نے سہ حرفی تراکیب بھی استعمال کی ہیں لیکن ان کی تعداد کم ہے۔ اختر الایمان کے تمام شعری مجموعوں کو دیکھنے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ 'گرداب' سے لے کر 'زمستاں سرد مہری کا' تک تراکیب کی تعداد بتدریج کم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ 'گرداب'، 'تاریک سیّارہ'، 'آب جو' اور 'بنتِ لمحات' میں تراکیب کی تعداد ایک ذرا متوازن ہے لیکن اس کے بعد کے شعری مجموعوں میں تراکیب کی تعداد خاصی کم ہو گئی ہے۔

اختر الایمان نے اگرچہ بہت زیادہ تراکیب استعمال نہیں کی ہیں لیکن ان کی نظموں میں جو کچھ ترکیبیں شامل ہیں وہ ان کی نظموں کی فضا کے مطابق ہیں۔ پرانی ترکیبوں میں بھی معنی آفرینی کی سطح پر ایک نیاپن ہے، ان کی ترکیبیں عام روش کی بہت کم پیروی کرتی ہیں اور انھوں نے نہایت سلیقہ مندی اور باریک بینی کے ساتھ ترکیبوں کا استعمال کیا ہے۔ میں نے اختر الایمان کے شعری مجموعوں سے تراکیب جمع کرنے کی حتی الامکان کوشش کی ہے عین ممکن ہے کہ میری نظر سے کوئی ترکیب رہ گئی ہوگی، بہرحال اختر الایمان کی نظموں میں تراکیب کو ایک نئے طور اور انہماک کے ساتھ دیکھنے کی ضرورت ہے۔

●❖●

تجزیے

خالد جاوید

اختر الایمان کی نظم 'موت'

موت ادب وشاعری کا محبوب موضوع رہی ہے۔ ساری دنیا کا ادب اس بات کا گواہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وجود اور روح کی زبان ہمیشہ اپنی قواعد اور اپنی صرف ونحو کو موت میں ہی پیوست رکھتی ہے۔ اپنا عرفان حاصل کر لینا دراصل اپنے جیسا ہی ہو جانا ہے اور یہی موت ہے۔ یہ بے سبب نہیں ہے کہ ہندستان کی تمام قدیم منظوم یا غیر منظوم کتھائیں اسی موت کو بار بار دُہراتی ہیں۔ رگ وید اور اُس سے زیادہ اپنشدوں یا بودھ کی جاتک کتھاؤں میں ہم بار بار موت کی مبادیات اور اُس کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ موت اپنے چاروں طرف نظم بُنتی ہے اور اسی نظم کا نام زندگی ہے، مگر زندگی کبھی مکمل اور مطلق نہیں ہوتی کیوں کہ اُس کے پاس لفظ ہیں اور لفظ ہمیشہ آدھے ادھورے ہی رہتے ہیں اور اسی طرح یہی وہ نامکمل پن ہے جو نظم کو گڑھتا ہے اور کسی مکمل یا مشینی قسم کے معنی کے سارے امکانات کو ختم کر کے رکھ دیتا ہے اور موت؟ موت مکمل ہے کیوں کہ اُس کے پاس الفاظ نہیں، وہ اُس مارگ کا نام ہے جسے ہم مرن کے نام سے جانتے ہیں — یہ خاموشی ہے۔

مگر شاعر ابھی زندہ ہے اس لیے اُس کے پاس الفاظ ہیں۔ وہ ایک نظم بُنتا ہے جو موت کو بلاوا دیتی ہے۔ ہر وجودی تجربہ ناگزیر طور پر موت کے عرفان کا عنصر اپنے اندر سمائے رکھتا ہے۔ جرمن شاعر رلکے کے یہاں سارا وجودی تجربہ موت اور محبت کے آس پاس گھومتا ہے۔

اُس کی تمام شاعری جو جدید مغربی روپ میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے، مکمل طور پر وجودی ہے اور اُس کا بنیادی تھیم موت یا محبت ہے اور یوں دیکھیں تو خود محبت بھی موت کے وجودی تجربے سے آگہی اور شناسی کا نام ہے۔ موت کا شعور انسان کے وجود کا بنیادی عنصر ہے — اس عنصر کی بنا پر انسان کا وجود حیوان سے الگ ہو کر اپنی ایک شناخت بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔

اختر الایمان کی نظم 'موت' اسی معتبر وجودی تجربے کی ایک روشن مثال ہے۔ اس نظم کو اردو کی شاہ کار نظموں میں جگہ ملنی چاہیے تھی مگر پتا نہیں کیوں اس کا ذکر زیادہ نہیں ہوتا اور اسے اختر الایمان کی نمایاں نظموں میں شمار بھی نہیں کیا جاتا، جب کہ اپنی ماہیت اور ڈکشن کے اعتبار سے یہ نہ صرف ایک انوکھی نظم ہے بلکہ ایک سچے وجودی تجربے سے بھی مالا مال ہے۔ ہائیڈیگر نے اپنی کتاب Being and Time میں 'وقت' کو مخصوص انداز میں دیکھا اور سمجھا ہے۔ وقت انسانی وجود کی ایک جہت ہے۔ انسان کے لیے گزرا وقت بیت جانے کے بعد بھی موجود رہتا ہے۔ مستقبل اور ماضی ہمیشہ انسانی وجود سے منسلک رہتے ہیں۔ موت کا تجربہ اس مقام پر بہت اہم ہو جاتا ہے۔ انسانی وجود کے بارے میں اگر کوئی بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے تو وہ یہ ہے کہ ''اسے موت تو آئے گی ہی'' ہر موت انفرادی ہوتی ہے کوئی آفاقی موت نہیں ہوا کرتی۔ موت وجود کا خاتمہ نہیں بلکہ شاید وہ اُس کا عروج یا پھر اُس کی تکمیل ہو۔ ''عدم وجود'' یہاں پھر سے بامعنی ہو جاتا ہے۔ عام سی اور غیر معتبر زندگی میں لوگ موت کے خیال سے ہمیشہ راہِ فرار اختیار کرتے ہیں۔ کبھی کبھی تو حیات بعد الموت کی ایک تمثیلی دنیا بھی بنا لیتے ہیں، یہ ایک غیر معتبر وجود ہے جس میں انسان کا انسان رہنا ممکن نہیں ہے۔

مگر موت کا یہ وجودی تجربہ، اپنے ساتھ ایک بھیانک مایوسی اور خوف ناک تنہائی کو بھی جنم دیتا ہے کیوں کہ اس مقام پر خدا بھی خاموش ہے۔ انسان کی تنہائی، خدا کی خاموشی سے وجود میں آتی ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظم ان سب جہات کی نمائندہ مثال ہے، اس نظم میں موت کا شعور تخلیقی معنویت سے بھرپور ہے۔ موت کے شعور نے 'رلکے' کے مانند اختر الایمان کے تخلیقی افق کو اتنی وسعت بخشی ہے کہ ان کے یہاں محبت اور موت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو گئے ہیں۔ محبت کے بغیر موت اور موت کے بغیر محبت کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔

موت کے بارے میں اخلاقی اور فلسفیانہ موشگافیاں کرنا اور ہے اور خود کو مرتے ہوئے

دیکھنا اور — اُس کے لیے شاعر کو مرنا پڑتا ہے اور اُس سے پہلے اُن ہواؤں کی آہٹ کو محسوس کرنا پڑتا ہے جو موت کے آگے آگے چلتی ہیں۔

کون، آوارہ ہواؤں کا سبکسار ہجوم؟

یہ نہیں پتا چلتا کہ شاعر نے ان ہواؤں کو محسوس کر کے اپنے دل میں سرگوشی کی ہے یا قدرے بلند آواز میں کہا ہے، مگر اس مصرعے کے آگے سوالیہ نشان لگا ہے جس سے یہ سراغ ضرور ملتا ہے کہ شاعر ایک ایسی کیفیت میں چونک اٹھا ہے جب اُس کے حواس و اعصاب ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر رہے ہیں۔ آگے جو اشعار رقم کیے گئے ہیں وہ اسی کیفیت کی ترجمانی کر رہے ہیں جب انسان کے حواسِ خمسہ اپنے موضوعات کو آہستہ آہستہ ترک کرتے ہوئے خود میں سمٹتے جاتے ہیں۔ موت کے آنے سے پہلے انسان کے جسم کو یہ آداب سیکھنا ہی ہوتے ہیں:

آہ احساس کی زنجیرِ گراں ٹوٹ گئی
اور سرمایۂ انفاس پریشاں نہ رہا
میرے سینے میں الجھنے لگی فریاد مِری
زنگ آلود محبت کو تجھے سونپ دیا

اب شاعر اپنی بوسیدہ اور ناکام محبت کو یاد کرتا ہے۔ یہ یاد جو ایک فریاد سے مشابہ ہے۔ وہ اسی زنگ آلود محبت کو موت کے سپرد کر دیتا ہے۔ اب موت کی غیر مرئی شکل اور محبت کا پُرانا دھندلکا شاید اُس کے لیے ایک ہی قالب میں ڈھل گیا ہے۔ اس طرح محبت، موت بن کر چلی آئی ہے یا موت نے مجبوراً محبت کی طرح اپنی چال چلی ہے:

کھٹکھٹاتا ہے کوئی دیر سے دروازے کو
ٹمٹماتا ہے مِرے ساتھ نگاہوں کا چراغ

شاعر اب موت کی دستکیں سُنتا ہے جو آوارہ ہواؤں کے دوش پر جاری ہیں۔ بدن کا چراغ گُل ہونے کو ہے اور شاعر کی آنکھوں کے چراغ بس ٹمٹما رہے ہیں۔ موت سب سے پہلے آنکھوں کی رنگت بدلتی ہے۔ دیکھنے کا زاویہ بدل جاتا ہے۔ وہ سب نظر آنے لگتا ہے جو کسی دوسرے کو نظر نہیں آتا:

''اس قدر ہوش سے بیگانہ ہوئے جاتے ہو''

کون کہتا ہے؟ شاعر سے کوئی کچھ نہیں کہتا۔ اُس کے پاس اُس کی بھیانک تنہائی کے سوا دوسرا

کوئی نہیں موجود ہے مگر یہ سطر کچھ اس طرح لکھی گئی ہے کہ دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ کاش کوئی ہوتا جو اُس سے یہ خلوص اور اپنائیت سے بھرا پُر تاسّف جملہ کہہ سکتا۔ چاہے محبت کے لباس میں موت ہی شاعر سے یہ کہہ دیتی کہ وہ ہوش سے اس قدر بیگانہ کیوں ہوا جاتا ہے، مگر افسوس کہ یہ مرتے ہوئے انسان کی اپنی خود کلامی ہے۔ موت کو سامنے دیکھ کر خود کو ایک جھوٹی ڈھارس بندھانے کی ایک کمزور اور ناکام کوشش:

تم چلی جاؤ یہ دیوار پہ کیا ہے رقصاں
میرے اجداد کی بھٹکی ہوئی روحیں تو نہیں؟
پھر نگاہوں پہ اُمڈ آیا ہے تاریک دھواں
ٹمٹماتا ہے مِرے ساتھ یہ مایوس چراغ

شاعر کو اچانک اپنے پاس اپنی محبت یا وہ جس سے محبت کی گئی تھی یا موت کے ہونے کا التباس ہوتا ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ وہ دیوار پر کچھ چلتے ہوئے دیکھتا ہے اور ایک برسوں پرانا احتجاج، ایک کمزور غصہ اُس میں ابھرنے لگتا ہے جس کے سبب وہ ''تم چلی جاؤ'' کو شاید قدرے بلند آواز میں ادا کرتا ہے اور ہراساں ہوتے ہوئے دیوار پر رقصاں پرچھائیوں کو دیکھتا ہے اور اُس کی روح کی تاریک گہرائیوں میں کوئی آواز اُس سے کہتی ہے کہ یہ اُس کے اجداد کی بھٹکی ہوئی روحیں ہیں یا ممکن ہے کہ اُس نے خود سے یہ کہا ہو یا سوچا ہو، آہستہ آہستہ پھر آنکھیں دھواں دھواں ہوتی ہیں اور نگاہوں کا مایوس چراغ ٹمٹمانے لگتا ہے۔

شاعر کے کمالِ فن کی جتنی بھی تعریف کی جائے وہ کم ہے اور اس پر جتنی بھی حیرت کی جائے وہ بھی کم ہے کیوں کہ یہ نظم اتنی ہی پُر اسرار ہے کہ جتنی 'موت' پُر اسرار ہے۔ یہ بھی تو ممکن ہے کہ شاعر جس مقام پر اپنی آخری سانس لے رہا ہے وہاں واقعتاً کوئی چراغ ٹمٹما رہا ہے جس کی روشنی میں وہ دیوار پر لرزتی ہوئی پرچھائیاں دیکھ رہا ہو، اور مرنے سے پہلے اکثر آدمی اپنے مردہ اجداد کو دیکھتا ہے جو شاید آنے والی موت کے پُرانے رفیق اور شناسا ہیں۔ اسی لیے دوبارہ کہنا پڑتا ہے کہ ایسی نظم لکھنے سے پہلے نظم گو کو مرنا پڑتا ہے۔ جگہ جگہ تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم اسٹیج پر ایک ڈرامہ دیکھ رہے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ کوئی علامتی یا تجریدی نوعیت کی نظم نہیں جس کا تجزیہ بے حد آسانی سے کیا جا سکتا ہے، مگر ایک واقعاتی اور ڈرامائی نوعیت کی نظم میں اتنی تہیں، اتنی پرتیں شامل ہیں کہ انھیں ایک ایک کر کے ہٹانا مشکل ہے۔ اسی رمز

کے تحت نظم میں اتنے معنی پیدا ہوئے ہیں کہ قاری کے اپنے حواس واعصاب بھی ایک مرتے ہوئے آدمی کی طرح منتشر ہونے لگتے ہیں:

آج ملتا نہیں افسوس پتنگوں کا نشاں
میرے سینے میں الجھنے لگی فریاد مری
ٹوٹنے والی ہے انفاس کی زنجیرِ گراں
توڑ ڈالے گا یہ کم بخت مکاں کی دیوار
اور میں دب کے اسی ڈھیر میں رہ جاؤں گا

مگر شاعر کو اسی ٹمٹماتے ہوئے چراغ پر آج ایک بھی پتنگا نہیں ملتا۔ یہ محبت کی ایک مطلق غیر حاضری ہے جو ماضی کا المیہ ہے مگر موت کی شکل میں اس مقام تک چلا آیا ہے۔ سانسوں کا سلسلہ تو ٹوٹنے والا ہے اور بدن کی دیوار گر کر وہ ملبہ بننے والی ہے جس کے اندر دب کر شاعر کی جان نکل جائے گی۔ وقت قریب ہے، وقت جو بجائے خود اجل کا دوسرا نام ہے، مگر پھر بھی صاف طور پر ہمیں یہی نہیں پتا چلتا کہ مکاں کی دیوار کون توڑ ڈالے گا؟ سانسوں کی ٹوٹی ہوئی زنجیر کا بوجھ؟ یا موت کا فرشتہ؟ یا کوئی دھماکہ، کوئی آواز؟ کیوں کہ شاعر کو وہم و ادراک ہو رہے ہیں مگر کس قدر بامعنی وہم ادراک! کیا شاعر اپنی ٹمٹماتی ہوئی آنکھوں پر کسی محبت بھرے ہاتھ کے لمس کی گم شدگی کا نوحہ تو نہیں کر رہا۔ پتنگے اور محبت بھرے ہاتھ دونوں ایک دوسرے کی جگہ بہ آسانی لے سکتے ہیں کیوں کہ دونوں کی حرکت کا مدار محبت پر ہے اور محبت، موت کی طرح بے رحم اور بے حس ہے:

جی اُلجھتا ہے، مِری جان پہ بن جائے گی
تھک گیا آج شکاری کی کماں ٹوٹ گئی
لوٹ آیا ہوں بہت دور سے خالی ہاتھوں
آج امید کا دن بیت گیا، شام ہوئی

موت کے قدموں کی چاپ سننے کے بعد بھی شاعر تمام اندیشوں کے باوجود اپنے آپ سے ہم کلامی کرتا ہے۔ اس کی روح کی سرگوشیاں جاری رہتی ہیں مگر جسم ان سرگوشیوں کا ساتھ نہیں دیتا، وہ تھک گیا ہے اور زندگی کی مسرتوں یا لذتوں کا شکار نہیں کر سکتا۔ ایک اتھاہ مایوسی کے لمحات میں، اُسے اپنا ماضی یاد آتا ہے اور وہ ماضی بھی مایوس تھا اور اب مستقبل کی کسی امید

کا خیال بھی رائیگاں ہے۔

''زندگی! آہ یہ موہوم تمنا کا مزار''
''میں نے چاہا بھی مگر تم سے محبت نہ ہوئی''
''کہہ چکے اب تو خدا کے لیے خاموش رہو''
''ایک موہوم سی خواہش تھی فلک چھونے کی''
''زنگ آلود محبت کو تجھے سونپ دیا''
''سرد ہاتھوں سے مِری جان مِرے ہونٹ نہ سی''
''گر کبھی لوٹ کر آ جائے وہی سانولی رات''
''خشک آنکھوں میں جھلک آئے نہ بے سود نمی''

اب نظم کی سطریں بادی النظر میں بے ربط سی ہونے لگتی ہیں مگر یہی بے ربطی نظم کو کمالِ عروج تک پہنچانے کا وسیلہ بھی ہیں۔ شاعر زندگی کو مخاطب کرتا ہے اور اس احساس تک پہنچتا ہے کہ وہ زندگی سے چاہ کر بھی محبت نہیں کر سکا۔ اُسے اپنی ناکام زندگی کا شدید احساس ہوتا ہے اور موت کا بھی۔ وہ خود کو خاموش کرنے کے لیے اپنی روح کی زبان کو رُکنے کا مشورہ دیتا ہے مگر کچھ اس طرح جیسے کوئی مہربان آواز اُس سے یہ کہہ رہی ہے — وہ مہربان آواز جو وہ اپنی تمام زندگی نہ سُن سکا اور جسے سننے کی آرزو نے خود شاعر کے اندر خود کلامی کے روپ میں اپنا بھیس بدل لیا ہے۔ اُسے پھر اپنی محبت یاد آتی ہے جس پر وقت نے زنگ لگا دیا ہے، وہ ایک بار پھر اس زنگ آلود محبت کو موت کے سپرد کر دینا چاہتا ہے۔ موت جو بار بار رنگ بدل رہی ہے، کبھی اس کی محبوبہ کی صورت میں اور کبھی آواز اور ہوا کی صورت میں۔ شاعر موت کے سرد ہاتھ اپنے ہونٹوں پر محسوس کرتا ہے، یہ سرد ہاتھ اُس کی محبوبہ کے بھی ہو سکتے ہیں، اس لیے ماضی کی ایک سانولی رات کو یاد کرتا ہے مگر اس احساس کے ساتھ کہ آج اگر وہ سانولی رات دوبارہ آ جائے تو آنکھوں میں آنسو آ جائیں گے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اُس سانولی رات میں اُس کی محبوبہ نے کبھی اُس کے ہونٹوں پر ہاتھ رکھا تھا۔ موت اور محبت یہاں جس طرح ایک دوسرے میں مدغم ہوئی ہیں کہ اُن کی شناخت کرنا ممکن نہیں رہا اور یہی اس نظم کا سب سے گہرا رمز ہے۔

زلزلہ، اُف یہ دھماکہ، یہ مسلسل دستک
بے اماں رات کبھی ختم بھی ہوگی کہ نہیں؟
اف یہ مغموم فضاؤں کا المناک سکوت
میرے سینے میں دبی جاتی ہے آواز مِری
تیرگی، اُف یہ دھندلکا، مِرے نزدیک نہ آ
یہ مِرے ہاتھ پہ جلتی ہوئی کیا چیز گری
آج اس اشکِ ندامت کا کوئی مول نہیں
آہ احساس کی زنجیرِ گراں ٹوٹ گئی
اور یہ میری محبت بھی تجھے جو ہے عزیز
کل یہ ماضی کے گھنے بوجھ میں دب جائے گی

موت کے قدم اور بھی قریب آ گئے۔ شاعر کو اپنا سارا وجود ہلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اُسے دھماکہ سنائی دیتا ہے ایک خاموش دھماکہ اور جسم کے بند دروازے پر موت کی دستکیں مسلسل اُس کے کانوں میں آ رہی ہیں۔ اُس کی روح اس بھیانک رات کے خاتمے کی خواہش کرتی ہے۔ سارا ماحول ایک خاموش ماتم میں گم ہے۔ شاعر کی آواز اُس کے سینے میں کچل کر رہ جاتی ہے اور وہ اس سارے کرب کو محسوس کرتا ہے۔ موت کے سامنے اُس کا وجود بے یار و مددگار نظر آتا ہے مگر شاعر کے حوصلے اور ہمت کی داد دینی پڑتی ہے کہ وہ اس کیفیت کے پل پل بدلتے ہوئے ہر دہشت ناک لمحے کو ریکارڈ کر سکتا ہے۔ تاریکی اور دُھند کے اس منظر میں شاعر موت کو اپنے قریب آنے سے بلند آواز میں روکتا ہے، اگرچہ یہ بلند آواز بھی سینے میں دبی ہوئی ایک سرگوشی کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اور پھر یہ بھی ہے کہ شاید وہ موت کو نہیں بلکہ اپنی محبت کی یاد کو اپنے قریب آنے سے روک رہا ہے کیوں کہ وہ نہیں چاہتا کہ موت کے اس ہولناک منظرنامے میں وہ اپنی ناکام محبت کا وجود چلتا پھرتا دیکھے۔ غم کی شدت سے اُس کی آنکھ میں آنسو آ جاتے ہیں اور اُس کے ہاتھ پر جا کر گرتے ہیں۔ شاعر اِن جلتے ہوئے آنسوؤں کی گرمی سے چونک اُٹھتا ہے اور تب اُسے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ اب ندامت کے اِن آنسوؤں کی کوئی قیمت نہیں۔ اسی لمحے وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ اُس کی محبوبہ جسے شاعر کی ناکام محبت اپنی اَنا کی خاطر عزیز ہے، وہ محبت کل کو ماضی کا ایک قصّۂ پارینہ بن کر رہ جائے

گی۔ گویا موت وہ عدالت ہے جس کے سامنے شاعر اپنا محاسبہ کرنے پر مجبور ہے۔ اُس کا پورا وجود، احساسِ جرم، ندامت، ملال، مایوسی اور دہشت کے ساتھ، اپنے جسم کے کٹہرے میں کانپ رہا ہے۔ یہ اس نظم کا نقطۂ عروج ہے۔ نٹشے نے کہا تھا ''آخر میں آدمی صرف اپنے آپ کو جانتا ہے اور اپنے آپ کی پہچان اپنے سامنے، اپنے وجود کو حقیقی رنگ میں دیکھنا بہت جان لیوا اور مشکل کام ہے''۔

موت دراصل وہ آئینہ ہے جس میں شاعر اپنے وجود کو پہلی بار حقیقی روپ میں دیکھتا ہے۔ ایک دہشت سے بھرا ہوا لمحہ:

کون آیا ہے ذرا ایک نظر دیکھ تو لو
کیا خبر وقت دبے پاؤں چلا آیا ہو
زلزلہ، اُف یہ دھماکہ، یہ مسلسل دستک
کھٹکھٹاتا ہے کوئی دیر سے دروازے کو
اُف یہ مغموم فضاؤں کا المناک سکوت
کون آیا ہے ذرا ایک نظر دیکھ تو لو
توڑ ڈالے گا یہ کم بخت مکاں کی دیوار
اور میں دب کے اسی ڈھیر میں رہ جاؤں گا

شاعر اپنے آپ کو ایک بے معنی سی تسلّی دیتے ہوئے کہتا ہے کہ دیکھ تو لو دروازے پر کون ہے؟ شاید گزرا ہوا وقت چلا آیا ہو، یعنی ممکن ہے کہ اُس کے ماضی کی ناکام محبت دیر سے دروازہ کھٹکھٹا رہی ہو۔ دوسری طرف یہ بھی ہوسکتا ہے کہ وقت بجائے خود موت کی علامت ہونے کے سبب شاعر کو موت کی آمد کا اندیشہ ہو۔ آہستہ آہستہ اس قسم کے وہمِ ادراک اور التباسات کے ذریعے اُسے تقریباً اس بات کا یقین ہوجاتا ہے کہ موت اُس کے جسم کی دیوار کو توڑنے والی ہے اور وہ اِس گری ہوئی دیوار کے ملبے کے نیچے کچل کر مرجانے والا ہے۔

نظم یوں تو اس مقام پر آکر ختم ہوجاتی ہے مگر کیا واقعتاً ایسا ہی ہے؟ نظم اِن سطور کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ ہمارے اپنے اندر، ہماری روح اس وجودی تجربے کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ شاعر کا یہ داخلی تجربہ ایک شاہ کار نظم میں ڈھل کر ایک صداقت بن جاتی ہے۔ کیر کے گارڈ نے لکھا ہے: ''صداقت دراصل داخلیت کا دوسرا نام ہے۔ میں 'سچ' کو اُس

وقت تک نہیں جان سکتا جب تک کہ 'سچ' میرے اندر زندہ نہ ہو اُٹھے'' اس نظم میں داخلی اور وجودی تجربے کی شدت ہمارے اندر 'موت' کو زندہ کر اُٹھتی ہے''۔

اختر الایمان کی یہ نظم موت اور زندگی کی سرحد پر ایک خود کلامی سے بھی عبارت کی جاسکتی ہے اور بہ قول اونامونو: ''زندگی کے المیہ احساس سے دوچار کرتی ہے''۔ اونامونو کا خیال ہے کہ زندگی کا یہ المیہ احساس ہی وجودی فکر کی اساس بن جاتا ہے۔ انسانی ذہن مرنے کے بعد دوسری زندگی کے تصور کو قبول نہیں کر پاتا مگر اُس کی روح میں یہ شدید آرزو رہتی ہے کہ کاش زندگی ابدی ہوتی۔

زیرِ مطالعہ فن پارہ یعنی یہ نظم بہ عنوان 'موت' ایک دوامی قدر و قیمت رکھنے والا فن پارہ ہے۔ پوری نظم میں خود آگہی کی ایک کیفیت چھائی ہوئی ہے جس میں انسانی روح کی ازلی اُداسی بھی شامل ہے کہ خود آگہی ہمیشہ افسردہ اور پُر ملال ہوتی ہے۔ نظم میں بعض مصرعوں کی تکرار اور باز آفرینی اس وجودی تجربے کی پُراسرار کیفیت کا محرک (Motive) ہیں۔ مکالموں یا خود کلامی کا بے حد تخلیقی استعمال، ذہنی اور جذباتی کیفیت کا انکشاف، یادوں کی کارفرمائی، خوابوں کا ہذیانی دھندلکا، حال کا بار بار ماضی سے وابستہ ہونا اور پھر جدا ہو جانا اور سب سے بڑھ کر ایک ماورائی مگر وجودی خوف و دہشت، نظم کو ایک اچھوتی تخلیق کا درجہ بخشنے میں کارگر ہیں۔ کہیں کہیں نظم پر سوانح عمری کا سا دھوکہ بھی ہوتا جس کا ایک کردار تشنہ کام محبت ہے اور ایک موت، مگر شاعر کا کردار بڑے وقار اور حوصلے کے ساتھ اِن دونوں کرداروں سے اُلجھتا ہے، آخری لمحے تک۔

ڈبلیو، بی۔ ایٹس نے کہا تھا: ''شاعری اپنی ذات سے الجھنے کا نام ہے''۔

یہاں شاعر نہ صرف اپنی ذات بلکہ اپنی تشنہ کام محبت کی پرچھائیوں اور موت کی تنہائی کے آسیبوں سے بھی الجھا ہے اور اس طرح یہ نظم موت کے معتبر وجودی تجربے کی ایک بے حد روشن مثال بن گئی ہے۔ ممکن ہے کہ دوسروں کی قرأت مجھ سے مختلف ہو اور وہ اُسے ایک حبس زدہ اور موت جیسے فرسودہ موضوع پر لکھی ایک اوسط درجے کی نظم سمجھتے ہوں مگر میں نے اِس کا مطالعہ جس طرح کیا اور میرے حواس پر یہ جس طرح وارد ہوئی ہے، میں نے اُسی طرح بیان کرنے کی کوشش کی ہے یہ اور بات ہے کہ کچھ لوگ مرنا نہیں چاہتے کیوں کہ اُنھیں جینا نہیں آتا۔

●❖●

سراج اجملی

کل کی بات — تجزیہ

جدید اردو شاعری کے بہت سامنے کے موضوعات انسانی زندگی کی مہملیت، بے کیفی، نارسائی، مستقل زیاں کی صورتِ حال اور ہر قدم پر اسے پہنچنے والی تکالیف کا تخلیقی بیان قابلِ ذکر ہیں۔ اردو شاعری کی تقریباً ہر صنف میں عموماً اور غزل و نظم میں خصوصاً ہمارے اہم شعرا نے اظہار کے وہ طریقے اپنائے جنھیں ان شعرا کے امتیازات اور اپنائے گئے موضوعات کے تمام پہلوؤں کو برتنے کی مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ ماضی قریب میں اس طرز و انداز کے سب سے نمایاں ناموں میں اختر الایمان کا نام اپنی گوناگوں خصوصیات کے سبب بہت ممتاز ہے۔ اختر الایمان نے اپنا پیرایۂ بیان بھی منفرد منتخب کیا۔ جب اردو معاشرہ غزل کی زلفِ گرہ گیر کا اسیر اور غزل کی لفظیات کے سحر میں ڈوبا ہوا تھا، اختر الایمان کی آواز اس سحر کے اثر سے یکسر آزاد اور اپنے لہجے کی توانائی کے باعث منفرد نظر آتی ہے۔ اس لہجے نے اپنے لیے لفظیات کا انتخاب بھی اس طرح کیا کہ مافی الضمیر کے اظہار میں الگ انداز بھی قائم رہے اور کسی آواز کی بازگشت یا کسی انداز کے تتبّع کا شائبہ بھی نہ ہو۔ نتیجے کے طور پر اختر الایمان نے اردو شاعری کو جو سر و سامان مہیا کیے انھوں نے ہماری شاعری کو بہ طرزِ دیگر تموّل کی دولت عطا کی اور اختر الایمان کے نام کو اس انداز کا نمائندہ ہی نہیں جاوداں بھی بنادیا۔

زندگی کے جن پہلوؤں اور حضرتِ انسان کی جن ذہنی و نفسیاتی کیفیتوں پر ردِعمل اختر الایمان کے یہاں بہت آسانی سے تلاش کیا جاسکتا ہے اس کے اتنے رنگ ان کی نظموں میں نظر آتے ہیں کہ قوسِ قزح کا گمان ہوتا ہے، مثال کے لیے صرف انہی نظموں کے عنوانات لکھے جائیں جو مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنتی رہی ہیں اور اہلِ اردو کے حافظے کا حصہ ہیں تو بھی بات مکمل ہوجائے گی ورنہ قوسِ قزح کے ان رنگوں کا سلسلہ تو اختر الایمان کے سارے سرمایے کو محیط ہے۔ جن نظموں کا ذکر اوپر کی سطور میں کیا گیا ہے ان میں مسجد، عہدِ وفا، تبدیلی، دور کی آواز، ایک لڑکا، یادیں، میرا نام، باز آمد، کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام، ایک لڑکی کے نام، تسکین اور ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر وغیرہ اپنی اثر آفرینی، ہمہ جہتی اور گوناگوں خصوصیات کے سبب نسبتاً زیادہ پڑھی گئی ہیں اور زیادہ ذکر ہونے کی وجہ سے حافظے میں تازہ ہیں۔ اختر الایمان نے اِن اور اِن جیسی نظموں میں جو تخلیقی مسافت طے کی ہے اسے جست یا زقند کہنا شاید زیادہ بہتر ہوگا۔ چند مصرعوں میں کیا گیا اظہار اپنے کینوس کی وسعت کے سبب صدیوں کے زمانی فاصلے کو ایک یا دو صفحات میں طے کر دیتا ہے۔ اسی قسم کی ایک نظم اختر الایمان کے مجموعے 'بنتِ لمحات' میں 'کل کی بات' کے عنوان سے موجود ہے، نظم اس قدر غیر رسمی انداز میں شروع ہوتی ہے کہ قاری کو محوِ حیرت کر دیتی ہے۔ اٹھارہ مصرعوں کی اس نظم کا آغاز ایک گھر، ایک کمرے کے ماحول سے ہوتا ہے جہاں کچھ بھی ایسا نہیں ہے جو کسی بہت اہم تخلیق یا کسی زبردست ادبی کارنامے کے بہ طور اس نظم کو تسلیم کرنے کی جانب اشارہ بھی کرے لیکن اختتام تک پہنچتے پہنچتے نظم جس طرح برِّصغیر کے حوالے سے ماضی کے بہت بڑے انسانی المیے کا اشاریہ بن جاتی ہے وہ اختر الایمان کی فنی چابک دستی اور غیر معمولی تخلیقیت کی بہترین مثال ہے۔

نظم کا آغاز جیسا کہ عرض کیا گیا نہایت غیر رسمی انداز اور عمومی بیان سے اس طرح ہوتا ہے کہ خیال ہوتا ہے کہ کوئی عام متوسط طبقے کا فرد اپنے گھریلو کوائف بیان کر رہا ہے۔ نظم کے شروع کے مصرعوں کو چشمِ تصور سے دیکھیں تو آپ کو ایک ایسا گھر نظر آئے گا جس میں دو بھائی، دو بہنیں، ماں باپ اور ایک دو عزیزائیں بیٹھی ہوئی روزمرہ کی دل چسپ گفتگو میں مصروف ہیں۔ بھائیوں میں سے ایک نظم کا راوی ہے جو بیان کرتا ہے کہ دائیں جانب بڑے بھائی بیٹھے ہوئے تھے۔ دونوں بڑی بہنوں میں سے ایک شادی شدہ ہیں جن کی ایک بیٹی کا

بھی ذکر ہے۔ روایتی مسلم متوسط طبقے میں یہ طرزِ گفتگو عام ہے جہاں لڑکی اپنے سسرال کا ذکر مزاحیہ پیرایے میں کرتی ہے۔ تہذیبی صورتِ حال کے اس نکتے کو اختر الایمان نے بڑی خوبی کے ساتھ بڑی آپا کے بیان کردہ اپنی ساس کے قصّوں پر اماں کے ردِّعمل کے ذریعے آئینہ کیا ہے، پھر اماں کی تصویر ایک دو مصرعوں میں جس طرح بنائی ہے وہ روایتی متوسط طبقے کے مسلم اشرافیہ میں آج بھی عام ہے جہاں اماں پاندان لیے بیٹھی، بیٹی کی گفتگو سن رہی ہوتی ہیں، راوی اپنا بیان بھی بہت اہتمام کے ساتھ کرتا ہے۔ وہ تہذیبی پس منظر صاف جھلکتا نظر آتا ہے جہاں بنتِ عم سے تعلق بے نام زندگی کا بہت خوب صورت تجربہ ہوا کرتا تھا، ع:

ہم کو گھیرے ہوئے بیٹھی تھیں نعیمہ، شہناز

جیسا مصرعہ نظم میں شامل کر کے شاعر نے راوی کے اس تہذیبی پس منظر کو بہت سلیقے سے بیان کر دیا ہے۔ اس مصرعے میں شاعر اختر الایمان کی ذاتی محرومی اور بنتِ عم جیسی رومانی نعمتوں کے فقدان سے پیدا احساس کا تدارک بھی راوی کی شکل میں خود کو پیش کرنے کی کوشش کے ذریعے ہوتا نظر آتا ہے۔ اس مصرعے میں راوی کی اہمیت، اس کی Heroic Image، بنتِ عم کا خاموش اظہارِ تعلق اور دونوں (بنتِ عم، نوجوان خواتین کرداروں) کی چشمک اور اس کا سبب، سب کچھ روشن ہو گیا ہے۔ جس طبقے پر نظم کا ارتکاز ہے اس میں سسرال سے آنے والی بیٹی مہمان سمجھی جاتی ہے اور اس سے خانہ داری میں کوئی مدد نہیں لی جاتی اور چھوٹی لڑکیاں بھی وہی کرتی رہتی ہیں جو نعیمہ اور شہناز کر رہی ہیں جب کہ منجھلی آپا ابھی ناکتخدا ہے حسبِ معمول امورِ خانہ داری میں مصروف ہے، وہ اپنی ذمے داری نبھانے کے ساتھ ساتھ دوسرے کرداروں کی گفتگو میں بھی شامل ہے۔ مسلم متوسط طبقے میں والد کے کردار کے ساتھ ماضی میں جو احترام، تھوڑا سا فاصلہ، اس کردار کے اپنے مسائل اور مصروفیات تھیں، ان کو ان دو مصرعوں میں بہت خوب صورت انداز میں بیان کیا گیا ہے:

دور ابا اسی کمرے کے اک کونے میں
کاغذات اپنے اراضی کے لیے بیٹھے تھے

گزشتہ صدی کی پانچویں دہائی تک یعنی یوپی میں زمینداری کے خاتمے اور مسلم اشرافیہ کی کمر ٹوٹنے سے پہلے تک اس طبقے کے بزرگوں کا سب سے محبوب مشغلہ اپنے اراضی کے کاغذات کے ساتھ وقت گزارنا ہوا کرتا تھا۔ اس حقیقت کا بیان راوی کے ذریعے

اختر الایمان نے بہت عمدہ پیرایے میں کیا ہے۔ یہاں تک نظم ہلکے پھلکے انداز میں آہستہ روی کے ساتھ اور بہت خوشگوار ماحول میں آگے بڑھتی نظر آتی ہے اور احساس ہی نہیں ہوتا کہ مصرعۂ گریز آنے والا ہے جو اس خوب صورت گھریلو اور رومانی صورتِ حال کو یکسر تبدیل کردے گا، اور تبدیل ہی نہیں کرے گا بلکہ نظم کے مصرعوں کے ذریعے وہ دھماکہ ہوگا کہ ہر عہد کے قاری/ سامع کے حواس باختہ ہوجائیں گے:

یک بیک شور ہوا ملک، نیا ملک بنا
اور اک آن میں محفل ہوئی درہم برہم

ان دو مصرعوں میں ظاہراً تو ایک نئے ملک کے بننے کا ہنگامہ اور اس محفل کے درہم برہم ہونے کا ذکر ہے جو راوی نے اپنے بیان سے آراستہ کر رکھی تھی لیکن اصلاً تقسیمِ ملک، قیامِ پاکستان، تبادلۂ آبادی اور اس موضوع پر لکھے گئے لاکھوں صفحات کی تمام عبارتوں کا عطر اختر الایمان نے غیر معمولی شاعرانہ فن کاری کے ذریعے نہایت سادہ طریقے سے بیان کردیا ہے۔ ان دو مصرعوں میں لفظ محفل کی کلید کے ذریعے جس طرح قاری واقعے کے بطن میں اترتا ہے اور جو کچھ نظم کے ان دو مصرعوں کے آئینے میں دیکھتا ہے وہ اپنی تمام تر ہولناکی کے ساتھ اسے بے ہوش کرنے کے لیے کافی ہے۔ آخر کے تین مصرعے نظم کو عروج کی منزل سے ہم کنار کرکے قاری کو ایسے وحشت ناک تجربے سے دوچار کرتے ہیں جہاں حواس گنگ اور شدتِ غم عدمِ احساس میں تبدیل ہوجاتی ہے۔

آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب

یہ مصرعہ جس سنسنی خیزی کو اپنے اندر چھپائے ہوئے ہے اسے اگر تقسیمِ ملک سے متعلق افسانوں کے عنوانات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی جائے تو موزیل (منٹو)، امرتسر ایکسپریس (کرشن چندر)، امرتسر آگیا (بھیشم ساہنی)، اور انسان مرگیا (رامانند ساگر)، سردار جی (خواجہ احمد عباس) سے لے کر 'راوی کے پار' (گلزار) تک اس موضوع کی تمام تحریروں کی شدت بیک وقت اپنے اندر رکھے ہوئے نظر آئے گا۔

تقویت ذہن نے دی ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی

نظم کے ان آخری دو مصرعوں میں جس صورتِ حال کا بیان ہے وہ نظم کے آغاز کی کیفیت کو مسلسل کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ زندگی کا ایسا ہولناک تجربہ، انسانی لہو کی ایسی زبردست ارزانی اور انسانیت کی اتنی شدید بے حرمتی — کے اظہار کے لیے اگر شاعر یہ بے پناہ انداز اپنائے جسے شاعری سے بہت گہری واقفیت رکھنے والے شاید عمومی انداز سے ہی تعبیر کریں — ''اتنا شدید غم ہے کہ احساسِ غم نہیں'' والی صورت آئینہ ہوجاتی ہے۔ یہی اس نظم کا کمال ہے، یہی انداز اسے وہ قومی استعاراتی بیان بناتا ہے جو وقت کی گرد کے اثر سے آزاد رہتا ہے۔ ایک بات اور قابلِ غور ہے کہ ہنگامی موضوعات پر فوری ردِّعمل اور نتیجے میں تخلیق ہونے والے ادب کی مثال 'کاتا اور لے دوڑی' والی ہوتی ہے جسے ایوانِ ادب میں بجا طور پر کوئی اہمیت نہیں دی جاتی اور وقت اسے بڑی بے دردی کے ساتھ کچلتا ہوا آگے بڑھ جاتا ہے۔ اس کے برخلاف کوئی واقعہ یا حادثہ تخلیقی تجربہ بننے سے پہلے مدتوں تخلیق کی بھٹی میں تپایا جائے تو اس میں اثر، پہلوداری اور اندر ہی اندر کاٹتے چلے جانے کا وہ انداز پیدا ہوجاتا ہے جو 'کل کی بات' میں ہے۔ 1947 کے اس المیے کو اختر الایمان نے دیکھا ہی نہیں، اس کے کرب میں شامل بھی رہے — اس کے باوجود یہ نظم لکھنے میں انھیں 15 برس لگے۔ ('کل کی بات' کا سنِ تخلیق 'سروسامان' کے صفحہ 351 پر 23 مارچ 1962 تحریر ہے)۔ اس اشکال کا جواب میرے خیال میں یہ ہے کہ اختر الایمان کے یہاں ایک غیر معمولی انسانی المیے کو اس انداز اور اس پیرایے میں نظم کرنے کے لیے شاید اتنی ہی مدت چاہیے تھی۔ ایسی ہی کسی صورتِ حال پر مولانا جلال الدین رومیؔ نے تجربے کے تخلیقی تجربہ بننے میں لگنے والی مدت اور اس کیفیت کو اپنی اس بیت کے ذریعے واضح کیا تھا:

مدتے ایں مثنوی تاخیر شد
مدتے بائیست تا خوں شیر شد

●❖●

کوثر مظہری

اختر الایمان کی نظم 'مسجد'

اس نظم کے پہلے بند میں شاعر نے کہیں دور اشارہ کر کے ایک مسجد کی نشاندہی کی ہے۔ برگد کی گھنی چھاؤں میں ماضی اور حال گنہگار نمازی کی طرح رات کے تاریک کفن کے نیچے اپنے اعمال پر آہ وزاری کرتے ہیں۔ اسی برگد کی چھاؤں میں ایک ویران سی مسجد ہے جس کا ٹوٹا ہوا کلس پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے۔ اسی مسجد کی ٹوٹی ہوئی دیوار پر کوئی اُلّو (چنڈول) کوئی پھیکا سا گیت چھیڑ دیا کرتا ہے۔ یہ دو بند دیکھیے:

دور برگد کی گھنی چھاؤں میں خاموش و ملول
جس جگہ رات کے تاریک کفن کے نیچے
ماضی و حال، گنہگار نمازی کی طرح
اپنے اعمال پہ رو لیتے ہیں چپکے چپکے

ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس
پاس بہتی ہوئی ندّی کو تکا کرتا ہے
اور ٹوٹی ہوئی دیوار پہ چنڈول کبھی
گیت پھیکا سا کوئی چھیڑ دیا کرتا ہے

برگد کی گھنی چھاؤں ماضی کے غار سے مشابہ ہے، رات کو تاریک کفن سے موسوم کیا گیا ہے۔

ماضی و حال کا خاموش و ملول ہونا، شکستہ کلس کا ندی کو تکنا بے بسی، مایوسی اور یاسیت کو واضح کرتا ہے۔ 'چنڈول' جسے روزمرہ میں اُلّو کہتے ہیں، ایک منحوس پرندہ مانا جاتا ہے اور پھر اس اُلّو کا کوئی پھیکا سا گیت چھیڑنا، یہ بھی توجہ طلب ہے۔ نظم کے اس بند میں اخترالایمان نے نحوست اور یاسیت سے معمور فضابندی کی ہے۔

اس مسجد میں جو چراغ ہیں ان پر گرد کی تہیں جم چکی ہیں۔ ہر روز مٹی کی ایک نئی پرت ان چراغوں پر جم جاتی ہے اور سورج کی روشنی بھی دریچوں سے غائب ہوجاتی ہے۔ یہاں شاعر نے ڈوبتے سورج کے لیے سورج کے 'وداعی انفاس' کا استعمال کیا ہے جس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ قدرت نے بھی اس مسجد کی طرف سے منہ موڑ لیا ہے۔ دریچوں میں کچھ روشنی تو ہے نہیں، جسے پھونک (انفاس) مار کر بجھایا جائے— مقصد یہ کہنا ہے کہ سورج غروب ہونے کے بعد دریچوں سے آنے والی شعاعیں بھی ختم ہوجاتی ہیں۔ آگے کے بند میں شاعر نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ یہاں جو دعائیں مانگی گئی تھیں اور جو اثر پذیری کے لیے ترستی رہیں، شام وسحر کی 'حسرت' مسجد کے گنبد کے قریب انہی دعاؤں کو سنا کرتی ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ یہاں کی فضاؤں میں وہ دعائیں اب بھی بکھری ہوئی (پریشان دعائیں) ہیں۔ یہاں جو سب سے بڑی فن کاری دکھائی گئی ہے، وہ یہ ہے کہ ان دعاؤں کو سننے والا کوئی شخص نہیں بلکہ ان دعاؤں کے گواہ شام وسحر ہیں جن کی تجسیم (Personification) کرکے ان میں شاعر نے 'حسرت' بھی بھر دی ہے اور اس حسرت میں قوت سماعت بھی آ گئی ہے۔ یہ 'حسرت' ہی ہے جو اپنا ٹوٹا ہوا دل تھام لیا کرتی ہے۔ اخترالایمان نے مجرّد محسوسات اور جذبات کو نہایت ہی تخلیقی ہنرمندی اور خوب صورتی کے ساتھ الفاظ کے پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ وہ بند دیکھیے جن کی تعبیر اوپر پیش کی گئی:

گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے
روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں
اور جاتے ہوئے سورج کے وداعی انفاس
روشنی آ کے دریچوں کی بجھا جاتے ہیں

—

حسرت شام وسحر بیٹھ کے گنبد کے قریب

اُن پریشان دعاؤں کو سنا کرتی ہے
جو ترستی ہی رہیں رنگ اثر کی خاطر
اور ٹوٹا ہوا دل تھام لیا کرتی ہے

اس مسجد کی ویرانی کو مزید واضح کرنے کے لیے اختر الایمان دوسرے عوامل کا بھی استعمال کرتے ہیں۔ جیسے آگے کے دو بندوں میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ موسم سرما میں ابابیل آکر اس کے محراب شکستہ میں پناہ گزیں ہوجاتی ہے اور یہ بھی کہ اس مسجد کی دیوار کے سائے میں کوئی بوڑھا گدھا بیٹھ کے اونگھ لیتا ہے یا پھر آنے جانے والا کوئی مسافر تھوڑی دیر کے لیے ڈرا سہا ہوا کچھ دم ٹھہر کر جاتا ہے۔ اس عکس سے اس مسجد کی ویرانی اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ 'محراب شکستہ' اس مسجد کی قدامت کے ساتھ لوگوں کی بے توجہی کو بھی پیش کرتا ہے۔ یہ دو بند ملاحظہ کیجیے:

ایک بوڑھا گدھا دیوار کے سائے میں کبھی
اونگھ لیتا ہے ذرا بیٹھ کے جاتے جاتے
یا مسافر کوئی آجاتا ہے، وہ بھی ڈر کر
ایک لمحے کو ٹھہر جاتا ہے آتے آتے

یا ابابیل کوئی آمدِ سرما کے قریب
اس کو مسکن کے لیے ڈھونڈ لیا کرتی ہے
اور محراب شکستہ میں سمٹ کر پہروں
داستاں سرد ممالک کی کہا کرتی ہے

اختر الایمان نے مسجد کو اسلامی حمیت اور ایمانی قوت کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ موضوع کچھ بھی ہو، دیکھنا یہ ہے کہ موضوع 'فن پارہ' بن پایا کہ نہیں؟ نظم میں جس تسلسل خیال اور ارتقائی صورتِ حال کا تقاضا ہوتا ہے، وہ اس نظم میں بالکلّیہ موجود ہے۔ نظم آگے بڑھتی ہے تو اس کی پیکر تراشی کچھ اور بھی نکھر آتی ہے۔ مسجد ویران ہے، ایک زمانے سے کسی نے اس کے فرش پر جھاڑو بھی نہیں لگایا۔ یہاں بیٹھ کر پڑھنے کا جو عمل عام تھا وہ بھی کالعدم ہو چکا ہے۔ مسجد کے طاقوں میں جو شمعیں روشن ہوا کرتی تھیں، اب نشانی کے طور پر محض اُن کے آنسو رہ گئے

ہیں۔ حال یہ ہے کہ: 'اب مصلےٰ ہے نہ منبر، نہ مؤذن نہ امام'۔ لیکن اگر آپ غور کریں تو پائیں گے کہ اس المناک اور یاس انگیز فضا میں بھی ایک طرح کا روحانی یا الوہی ارتفاع (Divine Sublimation) نظر آتا ہے۔ الفاظ کے تفحص و ترتیب سے اس میں فکری و فنّی بلندی پیدا ہوگئی ہے۔ الفاظ کی ہم آہنگی سے المیہ فن پارے میں بھی نغمگی اور موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے، اسلوب میں نکھار آجاتا ہے۔ شاعر یہاں المناک مستقبل کا اشاریہ پیش کرتا ہے جو کہ در پردہ اپنے اندر انتباہ بھی رکھتا ہے۔ اب خدا کی طرف سے پیغام آنے کا سلسلہ ختم ہو چکا ہے، پہاڑی اور وادی اب صدائے جبریل سے محروم ہو چکی ہیں۔ اب شاید کسی کعبے کی بنیاد نہیں پڑ سکتی کیوں کہ آوازِ خلیل کہیں کھوگئی ہے۔ یہاں جو کچھ کہا گیا ہے وہ بالکل سچ ہے، لیکن اس کے باوجود اس میں انتباہ اور خوف کا رنگ بھی آگیا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس کے لیے اختر الایمان نے بہت ہی فطری تناظر خلق کیا ہے، سابقہ بندوں کے ساتھ رکھ کر پڑھنے کے بعد ہی اس بند کی معنویت زیادہ صاف طور پر سامنے آپاتی ہے۔ یہ دونوں بند دیکھیے:

فرش جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں
کالعدم ہوگیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی
اب مصلّیٰ ہے نہ منبر، نہ مؤذن نہ امام

آچکے صاحب افلاک کے پیغام و سلام
کوہ و در اب نہ سنیں گے وہ صدائے جبریل
اب کسی کعبے کی شاید نہ پڑے گی بنیاد
کھوگئی دشتِ فراموشی میں آوازِ خلیل

اختر الایمان نے اس کے آگے جو منظر کشی کی ہے، وہ المناک ہوتے ہوئے بھی دل فریب ہے۔ اس مسجد کو انھوں نے 'نگارِ دل یزداں' کہا ہے جو کہ بہت ہی بامعنی اور پُر قوت و پُر جمال ہے۔ یہ مسجد 'نگارِ دل یزداں' کا جنازہ ہے جس پر ستاروں کی دُھلی ہوئی چادر ہے، چاند بھی محض پھیکی سی ہنسی ہنس کر گزر جاتا ہے۔ اس جنازے پر اگر نم ہوتی ہے تو وہ صرف شبنم کی آنکھ ہے۔ اختر الایمان نے کس تخلیقی طبّاعی اور ہنرمندی سے چاند، ستارے اور شبنم سب کو اس 'مسجد' کے

ساتھ شریک کرلیا ہے۔ سب سے زیادہ بلیغ اور تخلیقی نشان تو ہے مسجد کو 'نگارِ دلِ یزداں' قرار دینا۔ بند یہ ہے:

چاند پھیکی سی ہنسی ہنس کے گزر جاتا ہے
ڈال دیتے ہیں ستارے دُھلی چادر اپنی
اس نگارِ دلِ یزداں کے جنازے پہ، بس اک
چشم نم کرتی ہے شبنم یہاں اکثر اپنی

اختر الایمان نے اس مسجد کے دیے کو بھی قوتِ ہم کلامی عطا کردی ہے۔ ایک مَیلا اور اداس و فسردہ دیا کسی رعشہ زدہ ہاتھ سے کہتا ہے کہ ایک بار جو دیا جلا کر جاتے ہو تو پھر لوٹ کر آتے بھی نہیں۔ اس کے پس پردہ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اب اس مسجد میں چراغ بھی روشن کرنے والا کوئی نہیں۔ پہلے بھی کہا جا چکا ہے: گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے- روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں، یہ بھی کہا گیا ہے کہ: طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ اسی نظم میں تین بندوں میں اختر الایمان نے چراغ، شمع اور دیا جیسے مختلف ظروف انوار (منبع انوار) کا ذکر کیوں کیا ہے؟ میرے خیال سے شروع میں چراغ سے کسی بڑے اور تازہ منبع انوار کا تصور ابھرتا ہے اور جب اس کی صورت یعنی اس کی روشنی ماند پڑتی ہے (گرد آلود ہونے کے سبب) تو اس سے چھوٹا ظرفِ نور یعنی شمع کا تصور (جس کے صرف آنسو باقی رہ گئے ہیں) ابھرتا ہے۔ اس کے آخر میں جو روشنی کا منبع ہے وہ محض ایک دیے کی شکل میں سامنے آتا ہے جو مَیلا بھی ہے اور تنہا و افسردہ و ملول بھی۔ اس میں یہ رعشہ زدہ ہاتھ آخر کیا ہے جو اس دیے کو روشن کر کے چلا جاتا ہے؟ شاید اس قوم کی دم توڑتی ہوئی حمیت کا نشان (Sign) ہے۔ ماضی کی یاد دہانی اور عہدِ رفتہ کی عظمت کا قصہ سنانے والا ہاتھ ہے۔ رعشہ زدہ ہونے کا مطلب یہ بھی ہے کہ یہ بھی اب دم توڑنے کو ہے اور اب یہ سلسلہ بھی منقطع ہونے کو ہے۔ اس لیے کہ یہ ہاتھ دیا جلا کر جانے کے بعد واپس نہیں آتا: تم جلاتے ہو، کبھی آ کے بجھاتے بھی نہیں۔ اب وہ بند دیکھیے:

ایک مَیلا سا، اکیلا سا، فسردہ سا دیا
روز رعشہ زدہ ہاتھوں سے کہا کرتا ہے
تم جلاتے ہو، کبھی آ کے بجھاتے بھی نہیں
ایک جلتا ہے مگر ایک بجھا کرتا ہے

نظم کے آخری بند میں اختر الایمان نے مسجد کے پاس بَہتی ہوئی ندی کو کچھ اتنا تونگر اور پُرتمکنت بنا کر پیش کیا ہے کہ اس کائنات کی ناپائیداری کا برملا اظہار ہوجاتا ہے۔ یوں بھی دیکھا جائے تو 'مسجد' کا کردار شروع ہی سے نحیف ونزار دکھایا گیا ہے۔ ن م راشد کی نظم 'سباویراں' بھی ملک سبا اور حضرت سلیمانؑ کے عہد کی خوبصورت مرقع کشی ہے لیکن تاریخی بیان کے بجائے فنی اور تخلیقی ہنرمندی نے اس موضوع کو ایک خوبصورت فن پارہ بنا دیا ہے۔ اختر الایمان نے بھی موضوع کے ساتھ انصاف کیا ہے: 'ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس۔ پاس بہتی ہوئی ندّی کو تکا کرتا ہے'۔ اس تکا کرنے میں جو بے چارگی اور خودسپردگی کے آثار ہیں، وہ کوئی سربستہ راز نہیں۔ اگر ندی کو وقت کا استعارہ تسلیم کرلیں، جیسا کہ اکثر کہا اور لکھا گیا ہے، تو پھر مطلع اور بھی صاف ہوجاتا ہے کہ وقت تو سب سے زیادہ بلوان ہوتا ہے، اس کے آگے سب کو گھٹنے ٹیکنے پڑتے ہیں۔ یہاں تو اختر الایمان نے اس ندی کو گویائی عطا کردی ہے جو دور ہی سے 'فانی فانی' کہہ کر چیخ رہی ہے اور انجام کار یہ چیلنج بھی کرتی ہے کہ کل یعنی آئندہ میں ساحل کی قید سے آزاد ہوکر مسجد پر حملہ آور ہوں گی اور پھر 'گنبد و مینار' پانی پانی ہوجائیں گے۔ یعنی، پانی میں مل کر فنا ہوجائیں گے۔ اسے وقت کا وجود پر حملہ تصور کرنا چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ مسجد کا وجود ختم ہوجائے گا اور یہ 'گنبد و مینار' جو کسی قوم کے مذہبی نشان ہیں، وہ معدوم ہوجائیں گے۔ خود اختر الایمان نے مجموعہ کلام 'آب جو' میں جو لکھا ہے وہ بھی سنیے:

> ''مسجد ایک ویران مسجد کا خاکہ ہے..... مسجد مذہب کا اعلامیہ ہے اور اس کی ویرانی عام آدمی کی مذہب سے دوری کا مظاہرہ ہے، رعشہ زدہ ہاتھ مذہبیت کے آخری نمائندہ ہیں اور وہ ندی جو مسجد کے قریب سے گزرتی ہے وقت کا دھارا ہے جو عدم کو وجود اور وجود کو عدم میں تبدیل کرتا رہتا ہے اور اپنے ساتھ ہر چیز کو لے جاتا ہے جس کی زندگی کو ضرورت نہیں رہتی۔''

تو کیا یہ نظم عظمت رفتہ کے زوال کا نوحہ ہے؟ میرے خیال سے موضوع یا مضمون زوال آمیز یا زوال زدہ یا پھر زوال آگیں ہوسکتا ہے، لیکن ایک ادب کے قاری یا طالبِ علم کے لیے اہمیت اس بات کی ہوتی ہے کہ یہ زوال آمیز مضمون فن پارہ کے وجود پذیر ہونے میں حارج تو نہیں؟ اختر الایمان ہی کی ایک اور مشہور نظم 'پرانی فصیل' (مجموعہ: گرداب) ہے، یہاں بھی

'فصیل' وقت یا عہد کا استعارہ ہے جو طرح طرح کی گواہیاں دیتی ہے جس کے سائے میں ماضی و حال سانس لیتے ہیں۔ دو بند اس نظم کے بھی ملاحظہ کر لیجیے تاکہ 'مسجد' نظم کی تعبیر و تشریح مزید کھل سکے:

یہاں سرگوشیاں کرتی ہے ویرانی ہی ویرانی
فسردہ شمعِ امید و تمنّا لو نہیں دیتی
یہاں کی تیرہ بختی پر کوئی رونے نہیں آتا
یہاں جو چیز ہے ساکت، کوئی کروٹ نہیں لیتی

خراب و شورہ آلودہ زمیں خاموش رہتی ہے
یہاں جھینگر نہ جانے کس زباں میں گیت گاتے ہیں
یہاں چوہے متاعِ زندگی سے سرخ رو ہو کر
مہذّب بستیوں میں جا کے اکثر لوٹ آتے ہیں

نظم 'مسجد' میں گرد آلود چراغ اور فسردہ دیا ہے تو یہاں بھی فسردہ شمع ہے۔ یہاں جھینگر گیت گاتے ہیں تو نظم مسجد میں اس کی ٹوٹی ہوئی دیوار پر بیٹھا چنڈول (اُلّو) کوئی پھیکا سا گیت چھیڑتا ہے۔ نظم 'مسجد' میں ابابیل محراب شکستہ میں سمٹی رہتی ہے اور بوڑھا گدھا مسجد کی دیوار کے سائے میں کبھی کبھی بیٹھ کر اونگھ لیا کرتا ہے۔ 'پرانی فصیل' میں جھینگر اور چوہے بطور کردار کے آئے ہیں۔ غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ یہ وہ کردار ہیں جو مہذب انسانی معاشرے پر طعنہ زن ہیں۔ یہی وہ کردار ہیں جو عہدِ رفتہ کی کہانی بھی پیش کرتے ہیں اور جھوٹے مہذب سماج کی قلعی بھی کھولتے ہیں۔ ساتھ ہی، ایک ایسا شعری مرقع پیش کرتے ہیں جو ادب کے قاری کو صرف پسند ہی نہیں آتا، بلکہ اس کے باطن میں اس طرح اترتا ہے کہ یہ مرقع اس کے لیے حرزِ جاں بن جاتا ہے۔ کسی خیال یا موضوع کو فن پارہ اور اس فن پارے کو اس طرح پیش کرنا کہ وہ ایک مرقع بن جائے، آسان نہیں۔ اس کے لیے موضوع کو تخلیق کار پہلے اپنے لیے حرزِ جاں بناتا ہے اور تبھی وہ مرقع قاری کے لیے حرز جاں بنتا ہے۔ غور طلب امر یہ ہے کہ اختر الایمان نے اپنی تخلیقیت میں جو توانائی بھرنے کا فریضہ انجام دیا ہے وہ مضمون کے سبب ہے یا واقعی ان کی قوتِ تخلیق ہی ہے جو خود آگ سے پیدا ہو کر آگ کا سا اثر پیدا کرتی ہے جس کے سبب توانائی اور گرمی کا احساس

ہوتا ہے؟ اگر ایسا نہ ہوتا تو بوڑھے گدھے، چنڈول کے گیت، گرد آلود چراغ، فسردہ سے دیے، پھیکی سی چاندنی، محراب شکستہ میں ابابیلوں کے مسکن بنائے جانے اور تسبیح کے دانوں کے نظام کے کالعدم ہوجانے، صدائے جبریل اور آوازِ خلیل کے معدوم اور کھو جانے کے بعد، یہاں تک کہ ندی کے ذریعے مسجد کو بہالے جانے کے بعد بھی یہ نظم 'فن پارہ' کیسے ہے؟ ادب کے قاری کے لیے یہ ایک خوب صورت منظوم مرقع ہے جس میں کہ یاسیت اور بے چارگی نے توانائی اور امید کی شعاعیں بھر دی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس نظم کو پڑھ کر مایوسی اور قنوطیت کا رنگ نہیں ابھرتا بلکہ باطن میں ایک جگنو کی چمک اور روح میں سرشاری کی سی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

جہاں تک اس نظم کے اسلوب اور شعری لوازم کی بات ہے تو اس باب میں عرض یہ کرنا ہے کہ اس نظم پر اور پُرانی فصیل پر بھی 'جدید اقبالیت' کا رنگ و اسلوب حاوی ہے۔ آپ ن۔م۔ راشد کے بیشتر اور اختر الایمان کے تقریباً نصف نظمیہ متون پر علامہ اقبال ہی کا رنگ غالب طور پر محسوس کریں گے۔ نظم مسجد سے چند الفاظ و تراکیب اور مصرعے یا نصف مصرعے ملاحظہ کیجیے، شاید میرے موقف کی تائید و توثیق ہو سکے گی۔

وداعی انفاس، حسرتِ شام و سحر، محرابِ شکستہ، کالعدم ہو گیا تسبیح کے دانوں کا نظام، اب مصلےٰ ہے نہ منبر، نہ مؤذن نہ امام، صاحبِ افلاک، صدائے جبریل، کھو گئی دشتِ فراموشی میں آوازِ خلیل، نگار دلِ یزداں، تلاطم بردوش، گنبد و مینار بھی پانی پانی وغیرہ۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ اختر الایمان نے یا ن م راشد نے اقبال کے ڈکشن کو خود پر مسلّط کرنے کے بجائے اپنے متن اور اپنی تخلیقیت میں جذب کر لیا ہے۔ یہ کام ہر ایک کے بس کا نہیں کہ اس کے لیے چیزوں کو اور اسالیبِ فن کو صبر و ضبط کے ساتھ Assimilate کرنا پڑتا ہے۔ اختر الایمان نے سیدھے اور سپاٹ مگر گہرے بیانیہ انداز کی نظمیں بھی کہی ہیں۔ اچھی بات یہ ہے کہ انھوں نے ترقی پسندوں کی حد درجہ اوڑھی ہوئی مقصدیت اور جدیدیت کی بے جا جدت طرازی اور آپا دھاپی سے خود کو بچائے رکھا اور ن م راشد اور میراجی کے بعد بلکہ دونوں کے ساتھ ساتھ اقبال کے بعد کی نظمیہ شاعری کی تثلیث بنائی۔ یہ کام آسان نہ تھا، ہم اختر الایمان کی شاعری کو ان کے مخصوص نظامِ شاعری میں رکھ کر پڑھ سکتے ہیں۔

OO

محمد مقیم خان

'خمیر' تجزیاتی مطالعہ

گلاب کیکر پہ کب اُگے گا
کہ خار دونوں میں مشترک ہے
میں کس طرح سوچنے لگا ہوں
مجھے رفیقوں پہ کتنا شک ہے
یہ آدمیت عجیب شئے ہے
سرشت میں کون سا نمک ہے
کہ آگ، پانی، ہوا، یہ مٹی
تو ہر بشر کا ہے تانا بانا
کہاں غلط ہوگیا مرکب
نہ ہم ہی سمجھے، نہ تم نے جانا
غریب کے ٹوٹے پھوٹے گھر میں
ہوا تولد تو شاہ زادہ
بلند مسند کے گھر پیادہ
ولی کے گھر میں حرام زادہ

اس سے پہلے کہ نظم کا تجزیہ کیا جائے، اختر الایمان کی شاعری پر چند بنیادی گفتگو

ضروری ہے۔

اختر الایمان کی شاعری کھردری، شبہات سے پُر اور تشکیک زدہ شاعری ہے جس میں انسان کے لیے خلوص اور جذبۂ محبت پایا جاتا ہے۔ خود اختر الایمان کو اپنی شاعری کے ان اوصاف کا واضح اور مستحکم ادراک تھا۔ انسان اور انسانیت کے لیے اپنے دل اور اپنی شاعری میں پائے جانے والے خلوص اور یگانگت کے جذبے مغلوب ہوکر اختر الایمان انسان کو بے چارہ، کم مایہ اور بے بس سمجھتے ہیں؛ اسی لیے وہ انسان کی سرشت میں پائی جانے والی کوتاہیوں اور خامیوں کو قابل معافی سمجھتے ہیں۔ اسے ہم اختر الایمان کی ایسی جانبداری سے تعبیر کر سکتے ہیں جو ایک جنس کو اپنی ہی جیسی دوسری جنس سے ہوتی ہے۔ یہ جانبداری انسیت کے قالب میں نمو پاتی ہے اور نوع انسانی میں بالمقابل دوسری نوع کی مخلوق کے بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ انسان اور روح انسان کے کرب اور بلا کا اس قدر رمز شناس ہونے کے باوجود اختر الایمان کو ایک بات اکثر پریشان کرتی رہتی ہے جس کا ذکر انھوں نے اپنے مجموعۂ کلام ''زمین زمین'' کے پیش لفظ میں کیا ہے:

''انسان کے اندر عقل اور استدلال کا کوئی وجود ہے یا محض حیوانی جبلت اس کے قول وفعل کا فیصلہ کرتی ہے''۔

درج بالا بیان میں ایک قسم کی تشکیک پائی جاتی ہے۔

''خمیر'' ایک ایسی نظم ہے جس میں اختر الایمان کی شعری بصیرت معاصر انسان کی فرد جرم کی قائل نظر آتی ہے۔ غور کرنے کی بات ہے کہ گلاب اور کیکر دونوں ہی نباتات ہیں، دونوں میں 'خار' ایک قدر مشترک بھی ہے، جو 'خمیر' کی یکسانیت کا علامیہ ہے۔ اس یکسانیت کے باوجود گلاب کبھی کیکر پر نہیں اگتا۔ تمام انسانوں کی سرشت اور خمیر میں آگ، ہوا، پانی اور مٹی کے عناصر مشترک ہونے کے باوجود فطرتوں میں تضاد کیوں ہے؟ یہ مسئلہ لاینحل ہے۔ اس مسئلے کو سلجھانے اور اس کی عقلی توجیہ کرنے کی کوششیں بھی کی گئی ہیں۔ ہمارے معاشرے نے انسانی فطرت کے اس تضاد کو ایک سچائی کے طور پر قبول کرتے ہوئے روزمرہ کا رنگ دے دیا، جس سے 'ملا کے گھر شیطان' کا محاورہ تشکیل ہوا۔ یہ محاورہ اس بات پر دال ہے، کہ ہم نے اس تضاد کو قبول کیا ہے کہ، ضروری نہیں ہمیشہ اچھے سے اچھا اور برے سے برا ہی نکلے، معاملہ اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن

فاروقی اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اختر الایمان کی نظم نہ سمجھانے کی کوشش کرتی ہے اور نہ اس تضاد کو قبول کرنے کی سفارش کرتی ہے''۔(ایضاً،ص:۱۵۹)

نظم کا آغاز بالکل غیر رسمی اور بے تکلفانہ انداز میں ہوتا ہے۔لب ولہجہ بھی نثر سے بہت قریب ہے۔بظاہر یہ نظم سادہ محسوس ہوتی ہے، جس میں ترسیل کا کوئی مسئلہ نظر نہیں آتا لیکن، اول تو پوری نظم انشائیہ لب و لہجے میں ہے۔ جہاں مسلمات کا ذکر ہے وہاں بھی بیان کو انشائیہ لب ولہجہ عطا کیا گیا ہے، جس کی وجہ سے نظم غور طلب ہوگئی اور رک رک کر بار بار پڑھے جانے کا تقاضا کرتی ہے۔دوم غیر رسمی اور بے تکلفانہ آغاز کے باوجود گلاب اور کیکر کو جدلیاتی رنگ دیا گیا ہے۔یا ان دولفظوں پر جدلیاتی ہونے کا شائبہ ہے۔سوم نظم چند فلسفیانہ اور متصوفانہ مسائل پر غور کرتے کرتے غیر متوقع طور پر تلمیحی رنگ اختیار کر لیتی ہے۔یہ تلمیحی رنگ جہاں انسانی تاریخ کے بعض تلخ حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہوئے، انسانی فطرت کے تضاد کو مستند بناتا ہے، وہیں ہماری عوامی روایات کو بھی روزمرہ اور محاورہ کے فسوں سے نکال کر تلمیح کا لباس پہناتا ہے۔

پہلے کہا جا چکا ہے کہ اختر الایمان کی شاعری کا بیشتر حصہ طنز پر مشتمل ہے زیر تجزیہ نظم بھی ان کی طنزیہ فکر کا عمدہ نمونہ ہے۔نظم کا اختتام لفظ 'حرام زادہ' پر ہوتا ہے۔غور کرنے کی بات ہے کہ محاورہ 'ولی/ملا کے گھر شیطان' کا ہے،لیکن 'شیطان' کے لفظ کو 'حرام زادہ' سے بدل دینے سے ایک طرف تو اختر الایمان کی لفظوں کے تخلیقی اظہار کی قوت پر مکمل دسترس کا اظہار ہوا ہے، دوسری طرف انسانی معاشرے کی اخلاقی پستی اور ذہنی دیوالیہ پن پر گہرا طنز بھی ہوا ہے۔اگر یہ بات نہ ہوتو رفیقوں پہ شک کا کوئی جواز اور کوئی سبب اس نظم میں نہیں ملتا۔نظم نے انسانی معاشرے کے اس تضاد کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ غریب کے گھر میں پیدا ہونے والا بچہ تو شاہزادہ ہے لیکن ولی کے گھر میں 'حرام زادہ'۔ حالاں کہ جینیاتی حادثے کی بات کی جائے تو بنیادی طور پر دونوں ہی 'حرام زادے' ہیں۔نظم میں ایک پہلو یہ بھی مضمر ہے، جس کا ذکر کیا گیا۔

●❖●

شہناز نبی

اختر الایمان کی نظم 'ایک لڑکا'

اختر الایمان کی نظم 'ایک لڑکا' میں ایک ایسے لڑکے کی تصویر ملتی ہے جو اپنی تلاش میں سرگرداں ہے۔ یہ نظم اختر الایمان کی ایک ایسی نظم ہے جس میں انسان کی ذات اور اس کی شخصیت سے خارجی دنیا کے ٹکراؤ کا منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔ نظم کچھ اس طرح شروع کی جاتی ہے کہ اس کے شروع ہوتے ہی تحیر کا آغاز ہوتا ہے۔ مختلف جگہوں اور مقامات کا ذکر کرنے کے بعد شاعر یہ انکشاف کرتا ہے کہ ان تمام جگہوں پر کوئی اس کا تعاقب کر رہا ہے۔

'ایک لڑکا' کی ایک خوبی یہ ہے کہ آپ اس نظم کے کسی شعر یا مصرعے کو القط کرنے کی کوشش کریں گے تو نظم کا نظام درہم برہم ہو جائے گا۔ اختر الایمان کی اس نظم کو ہی نہیں بلکہ ان کی ہر نظم کو آپ صرف اسی طرح سے پڑھ سکتے ہیں جس طرح وہ چاہتے ہیں۔

نظم 'ایک لڑکا' کے شروع ہوتے ہی ایک کہانی کا آغاز ہوتا ہے۔ شاعر ایک قصہ گو کی طرح کہانی سنانے کے موڈ میں ہے۔ پہلے بند سے ہی تفصیلات کا سیلاب ہے۔ شاعر بتانا چاہتا ہے کہ کہاں کہاں کوئی اس کا تعاقب کر رہا ہے۔ دراصل یہ سارے مقامات شاعر کے دیکھے بھالے ہیں۔ اس نے اپنی زندگی کا بیش تر حصہ ان راستوں، گلیوں، کھیتوں، مینڈوں، باغوں، جھیلوں کے درمیان گزارا ہے۔ وہ ایک آزاد منش سیلانی رہا ہے۔ اس کی زندگی خوش باشیوں میں گزری ہے۔۔ جسے شاعر اپنے تعاقب میں پاتا ہے وہ شاعر کا 'میں' ہے، اس لیے، شاعر اسے پہچانتا بھی ہے اور نہیں بھی۔ وہ اسے اپنا ہم زاد کہتا تو ہے لیکن اس کا ہم زاد شاعر کا تعاقب اس لیے کر رہا ہے کہ وہ شاعر تک پہنچنا چاہتا ہے۔ وہ یہ جاننا چاہتا ہے کہ وقت نے شاعر کو کہاں کہاں شکست و ریخت کے عمل سے دوچار کیا ہے۔ ہر بند کے خاتمے پر شاعر کے ہم زاد کا

اس سے یہ سوال کرنا کہ کیا وہی اختر الایمان ہے، اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ وقت کے ہاتھوں مجبور ہونے والے شاعر میں کچھ ایسی تبدیلیاں آ گئی ہیں کہ اس کا ہم زاد بھی اسے پہچاننے سے قاصر ہے۔

چوں کہ شاعر نے نظم کے پہلے بند سے ہی قصہ گوئی کا رنگ اختیار کیا ہے، اس لیے، قاری اس کے اختتام سے واقف ہونے کے لیے تذبذب اور کشمکش کا شکار ہونے لگتا ہے۔ کہانیاں ہماری زندگی کے لیے بے حد ضروری ہیں۔ یہ ہمیں آراستہ و پیراستہ کرتی ہیں ۔ ہمارے لیے یہ اسی طرح ضروری ہیں جس طرح کہ کھانا پینا اوڑھنا بچھونا وغیرہ۔ ہم ایک سماج میں رہتے ہیں اور سماج میں ہمیں ایک دوسرے سے جوڑنے کا کام یہ کہانیاں ہی کرتی ہیں۔ یہ کسی بھی شکل اور ہیئت میں ہوں، ہمیں ایک دوسرے کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ غالباً اسی لیے اختر الایمان نے وقت کے ہاتھوں شکست و ریخت سے گزرنے والے انسان اور اس کی مجبوریوں کو بتانے کے لیے کہانی کا سہارا لیا ہے۔ ایک بہتر زندگی کی طرف مراجعت کرنے کے لیے بھی کہانیاں ضروری ہوتی ہیں۔ اختر الایمان کی اس نظم میں شاعر کہانی بیان کرتے ہوئے کردار سازی بھی کرتا جاتا ہے۔

نظم کے دوسرے بند میں ہم اس کردار سے مزید متعارف ہوتے ہیں۔ یہ کردار خدائے عز و جل پر پورا ایمان رکھتا ہے۔ خدا کی کوئی بات حکمت سے خالی نہیں، اس لیے، اس کی ذاتِ بابرکت پہ اپنا ایمان قائم رکھتے ہوئے شاعر یہ کہتا ہے کہ اگر خدا نے لئیموں کو خسروی دی اور اسے نکبت کا شکار بنایا تو اس کا بھید وہی جانے۔ اگر ہرزہ کار تونگر ہوتے گئے اور وہ دریوزہ گر رہ گیا تو اس مصلحت سے بھی خدا ہی واقف ہے۔ شاعر تو بس اتنا جانتا ہے کہ جب جب اس نے کسی کے سامنے دامن پسارا ہے، اس کا ہم زاد سامنے آ کھڑا ہوتا ہے اور پوچھتا ہے کہ کیا تم ہی اختر الایمان ہو؟

نظم کے تیسرے بند میں شاعر ترقی پسندوں کے خطابیہ لہجے میں قاری کو صورتِ حال سے واقف کرانا چاہتا ہے۔ وہ بتانا چاہتا ہے کہ 'معیشت دوسروں کے ہاتھ میں ہے'، اس لیے، دوسرے پڑھے لکھے مفلسوں کی طرح اس کے پاس بھی اک 'ذہنِ رسا' کے سوا کچھ نہیں۔ وہ ایک مجبور انسان ہے۔ وہ طبقاتی تفریق کی بہترین مثال ہے۔ اور طبقاتی تفریق کو مٹانا آسان نہیں۔ بہت ممکن ہے کہ زندگی کی آخری سانسوں تک اسے اس جبر و قہر کا شکار ہونا پڑے اور وہ اپنی زندگی کو اپنی طرح بنانے اور سنوارنے کے بجائے دوسروں کی طرح گزارنے پر مجبور کر دیا جائے۔ بہت ممکن ہے کہ اسے اپنی ذہانت کو کم قیمت پر اس طرح فروخت کرنا پڑے کہ اس کے

رشحاتِ قلم چند روپیوں کے عوض کسی اور کی جا گیر بن جائیں۔

ان تمام نا مساعد حالات میں شاعر کا اپنے آپ سے بیزار ہونا کوئی عجیب نہیں۔ وہ خود کو ایک آبلہ سمجھتا ہے جو کسی بھی وقت پھوٹ سکتا ہے۔ اس کی بے بسی کا یہ عالم ہے کہ شکست و ریخت کے شدید کرب سے گزرنے کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں کر سکتا۔ اس کا ان حالات پر کوئی اختیار رہے ہی نہیں جو اسے ایک تنکے کی طرح بہائے لیے جا رہے ہیں۔ وہ صبح کی تلاش میں شب کا دامن تھامنے لگتا ہے تو اس عالم میں ایک بار پھر اس کا ہم زاد اس کی شخصیت اور اس کے وجود پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔ اس مسلسل تکرار اور سوال پر شاعر جھلا اٹھتا ہے اور نظم کلائمکس کی طرف بڑھ جاتی ہے۔ وہ کردار جس کی تشکیل شاعر نظم کے شروع ہی سے کر رہا تھا، آخر میں نہایت طاقت ور کردار کے روپ میں ابھرتا ہے اور شاعر اپنی فتح کا اعلان کرتے ہوئے کہتا ہے کہ دنیا کے تمام ناہمواریوں کے باوجود اس نے اپنے آزاد ذہن کو تباہ نہیں ہونے دیا۔

اختر الایمان کی یہ نظم کسی بھی ایسے شخص کی زندگی کا احاطہ کر سکتی ہے جو طبقاتی تفریق کا شکار ہے اور اپنی تمام تر نیک نیتی اور عزتِ نفس کے باوجود جسے ایک ایسی زندگی گزارنے پر مجبور کر دیا جاتا ہے جو وہ خود نہیں چاہتا۔ نا مساعد حالات انسان کو اتنا بے بس کر دیتے ہیں کہ وہ اپنے اصولوں سے سمجھوتہ کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ ایسے میں وہ وقتی منفعت تو پا جاتا ہے لیکن اس کا ضمیر (اگر زندہ ہے تو) اسے کچوکے لگاتا رہتا ہے۔ اس کی کچلی ہوئی آتما اسے لعن طعن کرتی رہتی ہے۔ وہ اپنی بے کسی پر اندر اندر کڑھتا رہتا ہے۔ اس کا 'میں' جو اس کی زندگی میں کبھی آزادہ روی، خوشیوں اور مسرتوں کا سر چشمہ ہوا کرتا تھا، دھیرے دھیرے بجھنے لگتا ہے۔ اس کی خوش دلی اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ماند پڑنے لگتی ہے۔ وہ جس نے کبھی فطرت سے ہم آہنگی پیدا کی تھی، فطرت سے دور ہونے لگتا ہے۔ حقیقت کے سفاک ہاتھ اس کے خوابوں کا محل چکنا چور کر دیتے ہیں۔ اس کی شگفتگی محزونی میں بدل جاتی ہے۔ نیکی، ایمانداری، شرافت، نجابت، دوستی، رفاقت، غرض ہر حسین شئے پر سے اس کا ایمان اٹھ جاتا ہے۔ لیکن تذبذب کے اس عالم میں اس کا ہم زاد بار بار اس سے اس کے ہونے کی گواہی مانگتا ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظم ان لوگوں کے لیے ایک تازیانہ ہے جو اپنے ضمیر کو تھپک تھپک کر گہری نیند سلا دیتے ہیں۔ جن کا 'میں' ان کے اندر مر چکا ہے اور جو کبھی ان سے کوئی سوال نہیں کرتا۔ اس نظم میں نا گفتہ بہ حالات کا شکار ایک انسان اگر اپنے Conviction پر قائم رہتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر کوئی شخص غیر ضروری سمجھوتے نہ کرنا چاہے تو آخر میں وہ فتح مند ہوتا ہی ہے۔ ●●

دستاویزات

میرا جی

’نارس‘ کا پیش لفظ

1946 میں جب ’تاریک سیارہ‘ لاہور سے چھپ کر آئی، اُس وقت تک میرے پاس نئی نظموں کا ایک اچھا خاصا ذخیرہ ہوگیا تھا۔ ’نارس‘ کے نام سے نیا مجموعہ ترتیب دیا، مگر کون چھاپے یہ مسئلہ پھر زیرِ بحث آگیا۔ میں اُن دنوں پونے میں تھا، شالیمار پکچرس سے متعلق۔ میرا جی بھی کام کی تلاش میں آئے تھے اور میرے پاس ہی رہتے تھے۔ وہ اپنی نظموں کا ایک مجموعہ ’سہ آتشہ‘ چھاپنا چاہتے تھے۔ میں اور میرا جی ناشر کی تلاش میں حیدر آباد دکن گئے۔ ایلورا اور اجنتا تو دیکھ لیا، ناشر کہیں دور دور دکھائی نہیں دیا۔ مختصر یہ کہ ’نارس‘ نہیں چھپ سکی۔

میں نے یہ لفظ ’نارس‘ ناممکن الحصول کے معنی میں استعمال کیا تھا۔ میرا جی کو بہت پسند آیا اور انھوں نے اس کتاب کا پیش لفظ لکھا۔ وہ نظمیں جن کا ذکر میرا جی نے اس مضمون میں کیا ہے، میں نے یہاں شامل کرنا مناسب نہیں سمجھا۔ مضمون اس لیے شامل کر رہا ہوں کہ ہر تھوڑی تھوڑی مدت بعد میری زندگی میں اتھل پُتھل ہو جاتی ہے اور کاغذی سرمایہ بکھر جاتا ہے، پچھلی تمام نظمیں جن کا ذکر اس مضمون میں ہے وہ سب ’سروساماں‘ میں شامل ہیں۔

میں اس مضمون کو تخلیقی تنقید کا ایک مثبت اور بہترین نمونہ تصور کرتا ہوں۔ وہ دور رسی، تلاش اور شعری تخلیق کی فہم جو اس مضمون سے ظاہر ہے، میں سمجھتا ہوں میرا جی کے ساتھ ہی چلی گئی— **اختر الایمان**

اختر الایمان کے اس مجموعۂ کلام کے بارے میں جو دو ایک باتیں میں کہنا چاہتا ہوں وہ ایک ایسے اعتراف سے شروع ہوتی ہیں جسے معذرت بھی کہا جا سکتا ہے۔ اعتراف اس بات کا کہ نظموں سے زیادہ دلکشی مجھے مجموعے کے نام میں محسوس ہوتی ہے۔ یوں تو مفہوم کے لحاظ سے نام کی رعایت نظموں میں بھی جگہ جگہ ظاہر ہوتی رہتی ہے لیکن نام میرے دل کو اپنی طرف کھینچتا ہے اور نظمیں دماغ کو دعوت دیتی ہیں۔ کُرید کے اس احساس کو خاک و خون کی نظمیں بھی جگاتی ہیں کیونکہ وہ جنگ سے متعلق ہیں اور جنگ ایک مسئلۂ حیات ہے۔ لیکن میٹھے بول اور دوسرے حصوں کی بہت سی چیزیں ایک داخلی مسئلے کو پیش نظر کر دیتی ہیں۔ شاید دو ایک مثالوں سے میری یہ بات زیادہ واضح ہو سکے، لیکن دو ایک مثالوں سے پہلے اس حقیقت پر ایک نظر ڈالنا بھی ضروری ہے جس کی بنیاد پر میں نے اپنے خیال کی عمارت کھڑی کی ہے۔

اختر الایمان کے کلام کو دیکھتے ہوئے اس کے پہلے مجموعے 'گرداب' کی نظموں کے زمانے ہی سے مجھے اس بات کی ٹوہ رہی ہے کہ آخر وہ کیا شے ہے جس کی شاعر کو تلاش رہتی ہے۔ بنفسہٖ نظموں کے بھرپور ہونے کے باوجود ایک کمی تو نہیں؟ ایک پیاس کا احساس مجھے ہمیشہ ہوتا رہا ہے۔ اختر کی پہلی نظم جو میں نے دیکھی وہ 'نقشِ پا' تھی۔ اس سے شاعر کا تصور کچھ اس طرح کا بندھا تھا جیسے کوئی شخص کھڑے کھڑے زمین کی طرف دیکھ رہا ہو یا اگر چل رہا ہو تو آنکھیں جھکائے آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہو اور یہ تصور مرکوز اور جامد تھا۔ میٹھے بول کے حصے میں جو نظمیں ہیں وہ اختر کے کہنے کے مطابق زیادہ تر صرف ایک نسائی تجربہ ہیں جن میں وہ اپنی رائے میں بھی کامیاب نہیں ہوا۔ اس کا یہ کہنا اس لحاظ سے میری نظر میں درست ہے کہ ابھی اسے شعوری طور پر اس بات کا احساس ہی نہیں کہ غیر شعوری طور پر اپنی پہلی فارسی آمیز زبان سے ہٹتے ہوئے ہندی آمیز زبان کے لوچ کی طرف اس کا دھیان کیوں گیا۔ گھلاوٹ اور لوچ سپردگی کا دیباچہ ہیں۔ شاید اسے اپنی فارسی آمیز لغت کے ترشے ترشائے پن میں اپنے آسودہ احساسات کے اظہار کے لیے مناسب ذریعہ نہیں ملا۔ شاید وہ حسنِ محض اور اطمینانِ قلب کی جستجو میں جس ترجمانی کا خواہاں ہے اس کے لیے اسے اپنی پہلی لغت میں ایک روک محسوس ہوئی اور اس نے نیا ذریعۂ الفاظ تو تلاش کر لیا مگر اس کی جستجو میں مگن خودی نے اس تجربے کو کامیاب کہنا گوارہ نہ کیا۔ نفسی یا غیر شعوری روک پھر بھی قائم رہی۔ اس سلسلے

میں اس کی اپنی کیفیت کو سمجھنے میں اس کی نظم 'ترغیب' اور 'اس کے بعد' بھی ہماری کافی مدد کرتی ہے۔ 'ترغیب' کے انجام تک تو شاعر کا تیقّن اور خود اعتمادی سر بسر قائم رہتی ہے وہ پوری دل جمعی سے اپنے مخاطب کو کہتا ہے کہ:

"نرم ہوا کے جھونکوں ہی سے کھلتی ہے پھولوں کی آنکھ
ورنہ برسوں ساتھ رہے ہیں ٹھہرا پانی بند کنول"

لیکن ترغیب کے بعد والے حصے میں جب اس کی زبان سے ہمیں یہ سنائی دیتا ہے کہ "میں اپنے رستے جاتا ہوں اور تو اپنی ڈگر پر چل" تو اس کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ "حسن اور عشق کی اس دنیا میں کس نے کس کا ساتھ دیا" بلکہ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ جس کی جستجو اس کے اندرونی دل کو ہے (دماغ کو) وہ اب تک اس سے دوچار نہیں ہو پایا اور اس لیے اب بھی اس سے آگے ہی بڑھتا ہے تاکہ حصول کا فیض گرفت میں آئے کہ نہ آئے جستجو تو جاری ہے، کیونکہ جستجو ہی زندگی ہے اور یہاں سے خیال گزرتا ہے کہ کہیں شاعر کی نظر میں جستجو ہی تو حسن محض اور اطمینانِ قلب کا درجہ حاصل نہیں کر چکی۔ اگر یہ بات ہے تو منزل کی بہ نسبت تلاشِ منزل شاعر کا مطمحِ نظر بن جائے گا اور پھر چاہے ہم لاکھ مخالف ہوں ہمیں کہنا پڑے گا کہ فراری نہیں بلکہ عمل اور وہ بھی پیہم عمل کا شاعر ہے۔ مجھے کچھ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اختر الایمان اپنی اس جستجو میں ہر منزل پر اپنے آپ کو غالب کے لفظوں میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ محسوس کرتا ہے اور ہر منزل پر کبھی نظریں جھکا لیتا ہے، کبھی آگے دیکھتا ہے جب اسے ترغیب سے سامنا ہوتا ہے تو وہ ترغیب کے بعد پر غور کرتا ہے۔ دل میں یہ سمجھتا ہے کہ مجھ سے میرا بھید نہ پوچھو میں کیا جانوں میں ہوں کون" اور اس وقت حقیقت یہ کہتی ہے کہ میں کیا جانوں تم ہو کون اسی لیے وہ اسی ایک سانس میں اس نفسی کیفیت کو بھی شعوری طور پر پہچان لیتا ہے کہ "دن کے اُجالے سانجھ کی لالی رات کے اندھیارے سے کوئی مجھ کو آوازیں دیتا ہے آؤ آؤ آؤ آؤ" اور پھر وہ باپ سے روٹھے ہوئے بالکوں کی طرح "جستجو کی دھول میں بیٹھ کر کھیلنے لگتا ہے۔ ذرا اس کی نظموں کے عنوانات پر ہی غور کیجیے: اجنبی، نارس، انجان۔ لگاتار تین بار ایک ہی صورتِ حال سے اسے سامنا ہے، لیکن ہر بار چاہے پوری طرح ظاہر ہو یا نہ ہو وہ ہر منزل کو 'سرِ رہ گزارے' کا درجہ دیتا ہوا کم سے کم اپنے خیال میں پیمبرِ گل کی تلاش میں چل نکلتا ہو:

جا رہا ہوں حسن سے آنکھیں ملانے کے لیے
زندگی کو خوابِ غفلت سے جگانے کے لیے (جوشؔ)
عمر فانی کو میں نذر حسن فانی کردوں گا (جوشؔ)
نام کا میرے ہے وہ دُکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے وہ فتنہ کہ برپا نہ ہوا (غالبؔ)

فرانسیسی شاعر 'سٹیفانے میلارے' کے منفی تصور کے بارے میں ایک مغربی نقاد کی تصنیف پڑھ کر غالبؔ کے منفی تصور کا خیال مجھے آیا تھا جس کا ذکر میں نے میلارمے ہی کے متعلق ایک مضمون میں کیا ہے۔ میری رائے میں اختر الایمان حسن محض کو مثبت صورت میں دیکھ کر منفی صورت میں اس کی گرفت کرتا ہے اور پھر جب اپنے اس نتیجے کا اظہار کرنا چاہتا ہے تو وہ پھر مثبت صورت میں ہوتا ہے۔ فنی لحاظ سے اس کی نظموں میں یہ ایک ایسا پیچ ہے جو قاری کو صحیح راہ سے بھٹکا دیتا ہے اور شاعر قاری کی گمراہی سے غیر شعوری طور پر محظوظ ہوتا ہے کیونکہ پھر اسے غزل سے اپنی دوری کا احساس نہیں ہوتا یا عارضی طور پر مٹ جاتا ہے لیکن شاعر کی بنیادی خصوصیت جستجو ہے اسے پھر اپنے خیالی رنگ محل سے نکال کر تلاش کے ابدی ویرانے کی طرف روانہ کر دیتی ہے۔ جستجو:

کیا حسن محض کی ہے یا اطمینان قلب کی ہے
کیا اس جستجو کا محرک صنفِ لطیف ہے

اگر عورت ہے تو اس سے شاعر کے ذہن کو اضطراری اور ہنگامی تعلق کا احساس کیوں ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ جستجو اطمینانِ قلب اور حسنِ محض کی ہے جسے دوام ہے پھر یہ کشمکش کیوں؟

شاید اب تک شاعر کو ہر چیز ہنگامی دکھائی دی ہے شاید جب بھی حسنِ محض سے وہ قریب ہونے کو تھا تو اس کا یہ قُرب سراب ثابت ہوا اور صرف لات کا ایک احساس ہی گہرا ہو کر رہ گیا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لات ہی کو عارضی طور پر ہی سہی حسنِ محض یا اطمینانِ قلب کے حصول کی کمی کی صورت میں حاصل حیات سمجھتا ہے۔ حسنِ محض اور اطمینانِ قلب کو انسان مثالی عورت کے روپ میں تلاش کرتا ہے۔ 'مثالی عورت' جس کے تصور سے داستان ماضی کا ہر باب اجاگر ہوا اٹھتا ہے جس کی ہستی کا احساس ایک طلسم کامل ہے۔

جیسے ایک دیوی ہے اک ستارہ ہے
یا گھٹاؤں میں کھویا آوارہ مہ پارہ ہے

عمر خیام کے ہاں جو ایک گہری Desolation کا احساس ہوتا ہے جیسے اسے کسی بہت ہی بڑی Disillusion کا سامنا ہوا ہے اور وہ ناکامی کے اس احساس کو شراب کی وقتی بے خودی میں بھول جانا چاہتا ہے۔ اختر کے ہاں بھی 'ویرانی' اور 'نایافتگی' کی شہادت موجود ہے لیکن وہ شراب یا کسی اور عارضی درماں کی طرف رجوع نہیں کرتا ہر چیز کی اضطراری اور ہنگامی نوعیت کا اظہار کرتے ہوئے بھی مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ غیر شعوری طور پر اس کی یہ جستجو جاری ہی رہتی ہے۔ وہ حسنِ محض شاعر کی نظر میں حسنِ بے اعتماد ثابت ہوتا ہے مگر صرف گرفت کے لحاظ سے حصول کے لحاظ سے اور اپنی اس دائم گریزاں کیفیت سے اور بھی حصول پر اُکساتا ہے۔

اختر کے ہاں آدرشی عورت کا وجود جس انداز میں نمایاں ہوتا ہے اسے دیکھ کر شک گزرتا ہے کہ کہیں وہ آدرشی عورت صرف پرستیدہ خیال ہو تو کہیں ایسا تو نہیں حقیقت میں اس کی ہستی کا وجود ہی نہ تھا۔ میری نظر میں یہ شک باطل ہے۔ ایک تو اس سے کہ اگر وہ صرف خیالی عورت ہوتی تو خیالی حد تک تکمیلِ حسن کے بعد جستجو ختم ہوجاتی، دوسرے خصوصیت سے آخری زمانے کی نظموں میں جسمانی لذت کے جن پہلوؤں پر شاعر کی توجّہ زیادہ جاتی ہے اسی سے ظاہر ہوتا ہے کہ آدرشی عورت گوشت پوست سے بنی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ زندگی میں کبھی کسی جگہ اور کبھی کسی جگہ اس کی کمتر یا زیادہ تر جھلک دکھائی دیتی رہتی ہے اور دُھن کے پکا ہونے کی وجہ سے شاعر آگے بڑھتا رہتا ہے۔ اس تصور میں حرکت اس وقت پیدا ہوئی جب میں نے 'پگڈنڈی' کو پہلی بار پڑھا اور اس کے آس پاس ہی دو اور لائقِ توجہ نظمیں مجھے 'موت' اور 'جواری' معلوم ہوئیں اور پھر اب 'نارس' کی نظمیں میرے سامنے ہیں۔ ان کو دیکھنے کے بعد ایک چلتی پھرتی بلکہ بعض اوقات بولتی ہوئی حیاتِ ذہنی کا نقشہ اُبھر آتا ہے۔

●●●

میراجی، مختار صدیقی

مقدّمۂ 'گرداب'

(اخترالایمان کی شاعری پر پہلا مضمون)

دنیا میں ازل سے ابد تک مسرت کا مسئلہ ایک دھندلی لکیر ہے۔ ہر انسان اپنی زندگی میں اسی ایک نقطے پر اپنی ذہانت اور اپنی دوسری اہلیتوں کو مرکوز رکھتا ہے، خواہ اس کی اس مصروفیت کی صورتیں کیسا ہی غیر معمولی بھیس کیوں نہ اختیار کر لیں۔ ایک عام انسان کی ذہانت میں اس بات کی تاب نہیں ہوتی کہ وہ اس کی مسرت کے دائرے کو وسعت سے ہم آہنگ ہونے دے۔ اس لیے اس کی مسرت پیٹ اور پیٹ سے نیچے تک ہی محدود رہتی ہے۔ اور نسبتاً آسانی سے حاصل ہو سکتی ہے۔ لیکن وہ انسان جن کے ذہنوں میں فطرت یا ورثہ نے بعض غیر معمولی خاصیتیں ودیعت کر دی ہیں اس محدود دائرے سے ذرا بلکہ بعض اوقات کہیں اوپر دیکھتے ہیں۔ شاعر، مصور، سنگتراش، راگی ایسے ہی انسان ہیں۔ اور ایسے انسانوں کی ذہنی نشو ونما اور تخلیقی عمل پر نگاہ دوڑانے سے ہم یہ بھی معلوم کر لیتے ہیں کہ مسرت کی جستجو میں ان کی تگ ودو اور تلاش بھی ایک سے ایک مختلف صورت اختیار کرتی ہے۔ بعض اوقات راگی ایسی تان لگاتا ہے جس کا لوچ ہماری سماعت پر ایک مبہم نقش چھوڑ جاتا ہے، بعض اوقات نغمے کا ہر سر ایک ترشا ترشایا ہیرا معلوم دیتا ہے، مصور کی بھی یہی کیفیت ہے اور سنگتراش بھی پتھر سے مورت کو نمایاں کرتے ہوئے کبھی تو دائیں بائیں آگے پیچھے اوپر نیچے ہر سمت کا لحاظ رکھتا ہے۔ اور کبھی کسی نئے خیال کے اثر سے پرانی باتوں کو چھوڑتے ہوئے ہر چند کہ ایک معین شے کو وجود میں لاتا ہے۔ لیکن اس کا تاثر ''ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے'' کی قسم سے تعلق رکھتا ہے اور شاعر... وہ انسان (؟) جو مفہوم کی مختلف صورتیں ڈھالتا ہے، سنگتراش ہے، جو نت نئے رنگ جماتا ہے، مصور بھی ہے جو آلودہ اور اچھوتے دونوں طرح کے گیت گاتا ہے، راگی بھی ہے۔ اس کا بھی یہی حال ہے، کبھی

تو الفاظ کی صورت جسے وہ ہمیں سمجھاتا ہے معین ہوتی ہے، کبھی مبہم۔ کبھی وہ مفہوم جسے ہم پر ظاہر کرتا ہے معین ہوتا ہے کبھی مبہم اور کبھی اس کی باتوں میں یہ دونوں پہلو نظر آتے ہیں، اختر الایمان ایک انسان سے زیادہ ایک شاعر ہے، اور اس کی شاعری میں مفہوم اور صورت کے ان دونوں پہلوؤں کا امتزاج مجھے دکھائی دیتا ہے، اور اس امتزاج کو دیکھتے ہی میں اپنے آپ سے پوچھتا ہوں... ''کیوں؟'' ...لیکن اس کیوں سے میرا یہ مقصد ہرگز نہیں کہ یہ امتزاج معرض وجود میں کیوں آیا بلکہ اس استفسار کا مقصود وہ تجسس ہے جو ہمیں زندگی میں ہر انجانے انسان یعنی اجنبی سے پہلی بار ملنے پر محسوس ہوتا ہے۔

جس طرح روزمرہ کی زندگی میں ہم جس بھی نئے مرد عورت یا بچے سے ملتے ہیں تو اس کے بارے میں ہمارا دل ہر مناسب اور نامناسب بات کی تہ تک پہنچ جانا چاہتا ہے۔ اور پھر جب ہم اپنے تجسس کو مٹا لیتے ہیں تو اس اجنبی سے یا تو ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے یا مراجعت اسی طرح میرے اس ''کیوں'' کا مقصد بھی صرف اتنا ہے کہ میں اختر الایمان کی نظموں کو پڑھ کر ایک سرسری یا گہرے جائزے کے ذریعے سے اس دوگونہ امتزاج کے اسباب معلوم کرلوں تاکہ یا تو میرے ذہن کو شاعر کے کلام سے ہم آہنگی نصیب ہو یا میں آئندہ کے لیے اس سے بیگانہ ہو جاؤں۔

لیکن استفسار کے ساتھ ہی مجھے دھیان آتا ہے کہ اپنے تجسس کو مٹانے کے لیے مجھے بہت سی بظاہر بے تعلق باتوں پر بھی غور کرنا ہوگا، تاریخ، ادب، معاشرت، اقتصادیات، سیاسیات۔ اس قسم کے بہت سے مسئلوں سے واقفیت کے بعد مجھے شاعر کی نظموں کو دیکھنا ہوگا۔ لیکن آسان طریقہ مجھے یہ دکھائی دیتا ہے کہ ان مسائل سے اپنی مجموعی معلومات کی بنا پر میں ان نظموں ہی سے وہ تخیلی عمارت تعمیر کروں جس کی مختلف دیواروں کے سایہ میں اس شاعر کی ذہانت نے پرورش پائی ہے، اور اپنے طریق کار کے بارے میں یہ فیصلہ کرنے کے بعد مجھے معلوم ہوتا ہے کہ اس شاعر کے کلام کو ہمدردانہ نقطۂ نگاہ سے پرکھنے کے لیے مجھے کسی چار دیوار میں داخل ہونے کی ضرورت نہیں، اس کام کے پورا کرنے کو مجھے ایک اور ہی رستے پر چلنا ہوگا، اور ایک ایسا انسان بن کر جسے زندگی کے بارے میں کوئی بھی بات معلوم نہ ہو، جس کی حیثیت ایک بچے کی سی ہو، جسے ہر قدم پر ایک نئی بات ہی سے سابقہ پڑتا ہو، اور میں چلتا ہوں۔

اختر الایمان کی عمر اس وقت 24 سال ہے۔ گویا آج سے اتنے سال پہلے اس کی جسمانی پیدائش ہوئی تھی۔ لیکن اس کے شعور کو بیدار ہوتے ہوئے اندازاً ۵ سال لگے ہوں گے، اس

وقت زندگی کے راستے پر چلتے ہوئے اس نے اپنے آگے پیچھے، دائیں بائیں اوپر نیچے کیا دیکھا ہوگا۔ اور اپنے ماحول کے کن اثرات کا چربہ اپنے بیدار ہوتے ہوئے ذہن پر لیا ہوگا۔ یہی وہ مطالعے کی چیزیں ہیں جو نفسی اعمال کے گھیروں میں سے ہوتی ہوئی اس کی نظموں کی صورت میں ہمارے سامنے ہیں۔ لیکن پیشتر اس کے ان چیزوں کا تجرباتی مطالعہ کیا جائے ایک بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ یہ بات جہاں مجھے خلط مبحث کا مجرم ہونے سے روکے گی وہیں شاید ان سطور میں دلائل کی باقاعدگی کا رکھ رکھاؤ بھی لائے۔ علم الارتقا سے میرا خوف اسی قماش کا جذبہ ہے جو ہر بچے کے دل میں بھڑکتے شعلوں کی ایذا رسانی اور خوبصورتی سے پیدا ہوتا ہے، تحلیل نفسی کا ایک طالب علم ہونے کی حیثیت سے اس میں دل چسپی لازم آتی ہے اور یہی ''ناجائز'' اسی دل چسپی اس بیکراں سائنس میں بعدِصوری کا حسن پیدا کر دیتی ہے۔

لیکن اوپر والی مثال کی ایذا رسانی کی خصوصیت میری اس دل چسپی پر اس وقت منطبق ہونے لگتی ہے جب مجھے معلوم ہوتا ہے کہ ہم ''فی احسن تقویم'' کے سزاوار یا تو شاید بندروں یا گوریلا کی کسی قسم کے ترقی یافتہ اجسام ہیں اور یا مہیب راکشسوں کے باقیات الصالحات، اسی لیے میں علم الارتقا کے ماہرین سے بھی اسی طرح ڈرتا ہوں جیسے اب تک اپنے ہائی اسکول کے ہیڈ ماسٹر صاحب سے، ان بزرگوں میں سے کسی ایک کا قول ہے کہ ہر انسان شکم مادر سے ایک قائم بالذات انفرادیت اور ایک مخصوص ''انا'' لے کر آتا ہے۔ ہر چہرہ، ہر طبیعت، ہر فطرت قدرت کی ٹکسال سے علاحدہ ٹھپہ لے کر ہم میں وارد ہوتا ہے۔ اگر یہ بات قطعیت کے ساتھ سچ مان لی جائے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ طبائع انسانی میں مشترک اور عام معیاروں کی تخصیص کیسے ہوئی اور کیوں کر ہوئی۔ اس کا جواب اتنا آسان نہیں ہے کہ جیسے دو اور دو کا حاصل جمع چار ہو جائے۔

— ایک اشارہ یہ ہے کہ ہر انسان کی دو حیثیتیں ہیں، ایک تو انفرادی اور دوسری اضافی۔ انفرادی حیثیت کا مسئلہ تو مندرجہ بالا ماہر ارتقا (سر آرتھر کیتھ) نے واضح کر دیا۔ باقی یہ اضافی حیثیت ہی کے جھگڑے ہیں، جو کبھی تو ''ماؤ من''، کبھی ''معیار مشترک'' اور کبھی یہ باتیں بن نکلتی ہیں کہ

— ''اختر الایمان نے زندگی کے راستے پر چلتے ہوئے دائیں بائیں اوپر نیچے کیا دیکھا ہوگا، اور اپنے ماحول کے کن اثرات کا چربہ اپنے بیدار ہوتے ذہن پر لیا ہوگا۔''

جہاں تک قائم بالذات انفرادیت کا تعلق ہے وہ پیش نظر نظموں میں آپ کو اچھی طرح اجاگر نظر

آئے گی...اس فقرے سے اختر الایمان پر تقریظ منظور نہیں، بلکہ امر واقعہ یہ ہے کہ موجودہ نوجوان شعرا کی (مندرجہ بالا) اضافی شخصیت نے جسے ہم عام الفاظ میں بدلتے ماحول کی مجبوریاں اور اجداد کی میراث اور سماجی بے آہنگی کہہ کر جی ٹھنڈا کرتے ہیں، انھیں شدید طور پر داخلی بنا دیا ہے۔لہذا ان لوگوں میں ماحول کے تاثرات کا چربہ اس قدر یکساں اور مخصوص نفسی سانچے میں ڈھلتا ہے کہ شاعر کی دنیا ہی علیحدہ نظر آتی ہے۔مثال کے طور پر راشد، فیض، میرا جی، جذبی، یوسف ظفر، مجاز اور قیوم نظر کی شاعری ہے۔ان میں سے ہر ایک اسی ماحول کی پیداوار ہے لیکن اس ماحول سے ان کی اضافی حیثیتوں نے ان لوگوں کے اسالیب، موضوع اور الفاظ میں وہ تفاوت پیدا کر دکھایا ہے کہ ان میں ہر ایک اپنی ہی دنیا کا باشندہ نظر آتا ہے۔اس دنیا کے لیے ان کے دوسرے برادران طریقت اتنے اجنبی ہیں جیسے ہندستان کے لیے (شاید) بارہویں صدی میں پرتگیز معلوم ہوتے تھے!!۔ لیکن یہاں ایک بات مجھے نظر آتی ہے۔ اختر الایمان یو۔پی کی پیداوار ہے۔لہٰذا اس کے بیدار ہوتے ذہن کے قریب تر سانچے اور نمونے یا تو یو۔پی کی غزل کا مہتم بالشان ماضی کے تھے اور یا جوش وغیرہ کی شاعری۔ لیکن یہ حیرت کی بات ہے کہ باوجود اس ماحول میں پیدا ہونے بڑھنے اور پھولنے کے اس کی شاعری کی ذہنی لہریں پنجاب کے نوجوان شعرا کے میہمات طبعی سے زیادہ ہم آہنگ اور زیادہ قریب تر ہیں، وہی انداز تفکر وہی نئی پرانی باتوں کا نظم کی ہیئت و موضوع میں البیلا سنجوگ، وہی جدت کی پخ اور برجستگی اس کے ہاں بھی ہے جو پنجاب کی موجودہ نسل کے نمائندوں میں نظر آتی ہے۔اس کے برعکس یو۔پی کے دوسرے شعرا پنجاب کے میہمات شعری سے زیادہ متفاوت، زیادہ مختلف الطبع نظر آتے ہیں۔یہ صوبہ جاتی آئینہ بندی نہیں۔

ہاں تو ان نظموں میں مخصوص انفرادیت کارفرما ہے۔یہی انفرادیت اسلوبِ الفاظ کے چناؤ اور موضوع میں نظر آتی ہے، جہاں تک عام انداز کے تیوروں کا تعلق ہے ان کا ایک اپنی ہی سپردگی، ایک بےلوثی اور برجستگی ہے۔مثال کے طور پر:

سیمگوں خواب بسرنے لگے افسانہ ہوئے
چاند نے بوئی تھیں جو کرنیں وہ مرجھا بھی گئیں
سو گئیں خاک پر شبنم کے طمانچے کھا کر
کلیاں جو کھلنے ہی والی تھیں وہ کمھلا بھی گئیں
گردشِ ارض میں گھل جاؤں گا، کھو جاؤں گا   (نیند سے پہلے)

یا

ہم تو اپنی سی کر ہارے، کوئی بھی تعمیر نہ ٹوٹی
سب ہی جواری سب ہی لٹیرے، کون کسی سے بازی جیتے
بیت گئی ہے جیسی بیتی، باقی چاہے جیسی بیتے
شام وسحر کی رنگ نظر کی پاؤں سے زنجیر نہ ٹوٹی!!☆ (جواری)

یا

کون آوارہ ہواؤں کا سبکسار ہجوم
آہ احساس کی زنجیر گراں ٹوٹ گئی
اور سرمایۂ انفاس پریشاں نہ رہا (موت)
توڑ ڈالے گا یہ کمبخت مکاں کی دیوار
اور میں دب کے اسی ڈھیر میں رہ جاؤں گا !

لیکن یہی سپردگی اور بے لوثی جب زیادہ جذباتی گہرائی اور نفرت بدوش بیزاری سے ہم آہنگ ہوجاتی ہے تو ہمیں ان نظموں کی باقاعدہ نوائی میں ایسے اجنبی پلٹے بھی دکھائی دیتے ہیں:

اب ارادہ ہے کہ پتھر کے صنم چوموں گا
تاکہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں، مر بھی سکوں
ایسے انسانوں سے پتھر کے صنم اچھے ہیں
ان کے قدموں پہ مچلنے لگے بیتاب سا خوں
اور وہ میری محبت پہ کبھی ہنس نہ سکیں
میں بھی بے رنگ نگاہوں کی شکایت نہ کروں

یہ اجنبی پلٹے اپنی ''بنیادی سرگموں'' کے ذرا سے تغیر وتبدل کے ساتھ مختلف نظموں میں نظر آتے ہیں (مثلاً وداع، فیصلہ، محرومی وغیرہ) لیکن ان میں کہیں بھی ایک تنومند افتاد کی ہلاکت آفرینی یا ''فیصلہ کوشی'' نہیں۔ فریادیں ضرور ہیں لیکن ایسی بیکسی کا اظہار کہ:

با آبلہ پایاں چہ کنم قافلہ تیزات

کہیں بھی نہیں ملتا۔ اپنی محرومی، اپنے غم اور ان کے پیدا کردہ گہرے جذباتی دباؤ کو برجستگی سے

☆ اس مضمون پر تحریر کی تاریخ 1943 درج ہے مگر 'سروساماں' 1983 میں اس مصرعے کو یوں لکھا گیا ہے:
وہم وجنوں کی، رنگ وفسوں کی پاؤں سے زنجیر نہ ٹوٹی

شعر کا قالب پہنانے کی سعی کی گئی ہے اور بس۔

لیکن اس کے باوجود مبادیات تفکر میں اختر الایمان کے ہاں اس کی سپردگی اور تشائم کے علاوہ ایک ہمہ گیری ضرور پائی جاتی ہے۔ یہ ہمہ گیری اپنے جذباتی دباؤ کو عالمگیر سانچے میں ڈھلتا دیکھنے تک محدود نہیں رہتی۔ بلکہ بعض جگہ اس کی نظموں میں ایک ایسی مخصوص انفرادیت ہے جو ہمیں چھوٹے پیمانے پر ہمہ گیر وسعت کا نمونہ دکھائی دیتی ہے۔مثال کے طور پر ’’نقشِ پا‘‘ ملاحظہ ہو جس میں ایک نقشِ پا پر جو ایک مخصوص جگہ شبنم آلود دوب میں نمایاں ہے تمام انسانی نسلوں کے موت وحیات کے سفر کی آئینہ برداری کا ضامن ہے۔اس میں گہرا تفکر اور وسیع متخیّلہ ایک نقطۂ جاذب تاثر پر اس ہمہ گیر انسانی زندگی کو لے آتا ہے جو جب محدود ہونے پر آئے تو مخصوص ایشیائی فلسفہ کے مطابق محض ’آغوش سے دوش‘ تک رہ جاتی ہے’زندگی کے دروازے پر‘ بھی ایسی ہی ایک کامیاب کاوش ہے جس میں انسانی زندگی کا ایک ’جمِ غفیر‘ ’پابرہنہ وسراسیمہ‘ ہو کر ایک غیر مادی دروازہ پر اس امید میں سرٹکرا رہا ہے کہ شاید بہ قول انیس مرحوم ’دیوار کو بھی در‘ کرلے گا۔

یہ نظمیں زیادہ حقیقی اور ہمہ گیر ہیں اور ان سے اختر الایمان کے ذہن کی اس وسعت کا اندازہ ہوتا ہے جو اگر قائم رہی تو بقول اس کے اپنے رنگ افق پر جا چھولے گی۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی پگڈنڈی (جو اسی کے وسیع النظر متخیّلہ کا بے بس پرتو ہے) افتاں وخیزاں ہونے کے باوجود بھی یہ سعادت حاصل نہ کرسکی۔یہیں سے اختر الایمان کی اضافی شخصیت یا بالفاظ دیگر ماحول کے تاثرات کا تجزیاتی مطالعہ لازم آتا ہے۔سیدھی سی بات تو یہ ہے کہ اس کا ماحول جہاں تک میں جانتا ہوں وہی ہے جو میرا آپ کا ہے۔یعنی یہی ’’صبح وشام زندگی‘‘۔لیکن یہ ظاہر ہے کہ اس کے بیدار ہوتے ذہن کو شدید جذباتی محرومی اور ’’غیر مختتم تنہائی‘‘ سے واسطہ پڑا ہے۔ چناں چہ بلوغ کی رسیلی گھڑیوں پر یہ لپکتا ہوا سایہ اب بڑھ کر اس کی زندگی پر ایک امر عفریت کی حیثیت اختیار کرتا دکھائی دیتا ہے۔اس پر یہ مستزاد غم زیست کے اندازے ہیں جن سے آج کل کسی کو رستگاری نہیں۔ چناں چہ اٹھتی بلوغ کی تلخیوں، غیر مختتم تنہائی اور محرومی نے پیش نظر ہر نظم میں اپنے گہرے اور ہلکے سایوں کے جادو جگائے ہیں۔محض عنوانوں ہی سے اس کا کچھ اندازہ ہوسکتا ہے: نقش پا، مآل، محرومی، موت، تنہائی میں...!!...یہی دبی دبائی تلخیاں جب زیادہ پیچیدہ نفسی اعمال کی صورت اختیار کرلیتی ہیں اور ان کے ساتھ خارجی محرکات بھی ایسے مل جاتے ہیں جو بظاہر اس کی مخصوص افتاد سے مختلف ہیں تو ہمیں اس کا لاشعور علامیت کے پردے میں آسودگی حاصل کرتا دکھائی دیتا ہے۔’’پرانی فصیل‘‘ اور ’’مسجد‘‘ اس کی بین مثال ہے...

''پرانی فصیل' بادی النظر میں ہماری شاہی کے شاندار صبح و شام کی ٹوٹی پھوٹی زبان حال سے یہ کہتی یادگار ہے کہ کبھی ''ہم بھی تھے''۔ لیکن اس کی علامیہ کی ہم آہنگی شاعر کے ذہن اور زندگی کے ساتھ بھی فوراً ظاہر ہو جاتی ہے کہ بچپن کی رسیلی شاہنشاہی کی یادگار اب یہ گردش گہ ایام کا زندانی ٹوٹا پھوٹا جسم و دماغ ہے جو یہ دیکھتا ہے کہ اس پرانی فصیل کے سایہ میں یہ دیکھتی ہے کہ:

یہاں سرگوشیاں کرتی ہے ویرانی سے ویرانی
فسردہ شمع امید و تمنا لو نہیں دیتی!
یہاں کی تیرہ بختی پر کوئی رونے نہیں آتا
یہاں جو چیز ہے ساکت ہے کروٹ تک نہیں لیتی

(پرانی فصیل)

یہی حال پرانی مسجد کے علامیہ کا ہے۔ یہاں صرف فرق یہ ہے کہ جیسے پرانی مسجد کا شاندار ماضی جو مذہب کی بیداری سے متعلق ہے اب شکوہ سنج ہے کہ:

سوگئی حیلۂ خدمت کی فسوں کاری میں
خام چہروں میں جھلکتی ہوئی تہذیب کی لو
ہوگئے کاوش امروز سے ماؤف دماغ
دب گئی پرسش اصنام میں احساس کی رو

(مسجد)

اسی طرح شاعر کی ہزیمت خوردہ افتاد ''کاوشِ امروز'' اور پرسشِ اصنام میں دب کر رہ گئی۔ اور مذہب جو دنیا بھی کی شکست خوردگیوں کے لیے آغوش مادر کی سی آسودگی کا ضامن ہے۔ اس بیدار و بیزار افتاد کو بھی اسی طرح چھوڑ گیا جیسے اس پرانی مسجد کو جسے پاس بہتی ہوئی ندی شاید کل ہی ساحل کی قیود توڑ کر بہالے جائے گی!!

اسی طرح ''تنہائی میں'' ملاحظہ ہو۔ جذباتی شکست اور غم زیست کے اندازے جو شاعر کے ذہن میں تلخیوں کے طوفان جگا رہے ہیں۔ ایک چھوٹے سے خارجی محرک بس ایک درد بھری نظم کا روپ بدل لیتے ہیں۔ یہ خارجی محرک تال کنارے کی ایک سوکھی خمیدہ ببول ہے، چناں چہ یہی علامیہ شاعر کی اپنی ذات کا بدل بن جاتا ہے، یہ سوکھی ببول کی فکر مندیاں نہیں کہ:

ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ ببول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا

وہ بول جو چند ٹوٹے ہوئے ویران مکانوں سے پرے ہے (یہ ویران مکان بھی شاعروں کی امیدوں کے گھروندے ہیں جو ناساز گار حالات کی بدولت ٹوٹ پھوٹ کر کھنڈر ہوگئے) بلکہ یہ خود شاعر کی تنہا ذات کا پرتو ہے جو ببول بنتا ہے۔اس سے اگلے ہی شعر میں شاعر کا ذاتی تفکر اسی چیز پر دلالت کرتے ہوئے ببول کی بجائے خود یہ سوچتا ہے کہ:

آئینہ بن کے شب و روز تکا کرتے ہیں
کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا!!

(تنہائی)

لیکن یہاں پھر میرا زندہ جاوید بچنے کا عجب یہ پوچھتا ہے کہ آخر ''کیوں؟'' کیوں اختر الایمان ہی میں یہ تشائم، یہ سپردگی، یہ فریاد، یہ سپر اندا ختن؟ اس میں ذرا بھی ہیجان، غیظ، بدلہ کی خواہش یا جوانی کا جوش نہیں...آخر کیوں؟...

اس سوال پر تعقل کی گوشمالی قند مکرر بنتی ہے۔کہتی ہے ''یہ سب کچھ کیسے ہوا؟'' اس کا جواب تو تم پر واضح کرنے کی کوشش کرتے رہے کہ یہ اس کی اضافی شخصیت کا کیا دھرا ہے، باقی ''رہا کیوں؟'' تو اگر کھوج لگا سکتے ہو تو لگاؤ۔لیکن یاد رہے کہ ''ہر کسے را ہمت تسلیم نیست!!''

اس کے لیے تمدنی مہمات کا مطالعہ جسے تم اختر الایمان کی شخصیت کی نسبت سے ''اضافی حیثیت'' کا مطالعہ کہتے ہو کافی نہیں۔اس کے لیے غیر شعوری نسلی یادیں۔اور اس کے آبا و اجداد کی نفسیاتی افتاد کا کھوج بھی ضروری ہے۔مانا کہ اس کی ببول کے ٹھٹھ کی سی اکیلی خار آلودہ زندگی بھی اس میں بڑی حد تک کارفرما نظر آئے گی۔گھر بار سے باہر رہ کر اپنے بل بوتے پر تعلیم تعلم اور فکر معاش بھی اس کے کارن ہوں گے۔لیکن یہ مکمل انفعالیت (Passivity) یہ گہری سپردگی کا احساس بڑی حد تک نسلی اثرات کا بھی کرشمہ ہوگا۔اب کہو، کیا کہتے ہو!! اس پر مجھے سپر ڈالنے کے سوا کوئی چارہ نہیں رہتا۔

پھر کوشش کرتا ہوں سوچتا ہوں آخر انسانی زندگی بھی ایک حیاتیاتی نظم (Biological Poem) ہی تو ہے!! اس میں خود ایک نظم کا سا اتار چڑھاؤ اور موسیقی ہے، پہلے بچپن کا سہانا زمانہ ہے۔اس کے بعد بلوغ کا پرشور سے آتا ہے۔جب ککڑی کی بیل کی طرح بڑھتا انسان بالغ سماج کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی عجیب و غریب کوششیں کرتا ہے اس زمانہ کی یادگار ہی وہ قدرتی اور پیارے افعال ہیں جنھیں ہم جوانی کی حماقتیں کہہ کر ان کا رتبہ گھٹانے کی بجائے انھیں لاشعوری طور پر کئی رنگین ہالے پہنا دیتے ہیں۔اس کے ساتھ وہ دن آتے ہیں جب بہتی

گنگا میں ہر ایک ہاتھ دھونے کے لیے لپکتا آتا ہے، انھیں ہم مکروہاتِ دنیوی اور تجربوں کا زمانہ کہتے ہیں۔ پھر زندگی کے اس کھنچے ہوئے رشتے میں ذرا تناؤ کم ہوتا ہے اور پختگی کے ایام انسانی زندگی کو آ لیتے ہیں۔ اب انسان کے نظریوں میں زیادہ رواداری زیادہ کلبیت اور زیادہ مصلحت اندیشی عروج پاتی ہے۔ اس کے بعد زندگی کی شام ہے۔ وہ بڑھاپا جس میں ریعان شباب کے لیے ایک غیر مختتم خلش پیدا ہو جاتی ہے۔ اور ''دریغا کہ عہد جوانی گزشت'' کے کمزور نغمے لب تک آ کر رہ جاتے ہیں۔ پھر ''موت'' ہے۔ ہر زندگی ہر مصروفیت کا منتہا۔ آخر اس تمام چکر میں موسیقی ہے، اتار چڑھاؤ ہے، شعریت ہے۔

اگر اس اتار چڑھاؤ اور موسیقی میں کوئی اجنبی پلٹا آ پڑے جو دوسری باقاعدہ موسیقی پر چھا جائے تو انسان جادۂ اعتدال سے ہٹ جاتا ہے۔ اور یا تو نہ ختم ہونے والے تشائم کا شکار بن کر زندگی کی نظم کی قدرتی موسیقی کو طاق پر اٹھا رکھتا ہے اور یا آسان بات یہ ہے کہ دریا میں کود پڑتا ہے یا زہر کھا لیتا ہے۔

تو معلوم ہوا کہ اختر الایمان کی زندگی کی نظم میں کوئی ایسی اجنبی تان داخل ہوئی جس میں اس نظم کی تمام قدرتی موسیقی ڈوب گئی۔ گھل گئی، کھو گئی۔ یہ اجنبی تان جو آگ لینے آئی اور مالکن بن بیٹھی۔ کیا تھی؟ تشائم۔ اس کا یوں بے اجازت در آنا اختر الایمان کی اضافی شخصیت کے کارن تھا۔ اسی لیے اس میں یہ مخصوص تشائم اور یہ سپردگی ہے۔ لیکن یہ بلا بقول ریاض مرحوم اسی کا گھر اوپر سے کیوں پوچھتی آئی اور میرا جی اور مختار صدیقی پر یہ ''فرستادہ، گردوں'' کیوں وارد نہ ہوا؟۔

سوال وہیں کا وہیں رہا۔ صرف نوعیت بدل گئی۔

ooo

ان ہوائی قلعوں کو بلکہ ہوائی قطب میناروں کو چھوڑ کر پھر نظموں کی طرف لوٹتا ہوں۔ موجودہ اردو شاعری میں رفتہ رفتہ خالد، میرا جی اور راشد کی کوششوں کی بدولت آزاد نظم نے کافی رواج پا لیا ہے۔ کم از کم یہ نیک فال ضرور نظر آتی ہے اب آزاد نظم کے ساتھ وہ اچھوتوں کا سا سلوک نہیں جو آج سے چند ہی سال پہلے پڑھا لکھا طبقہ اس کے ساتھ روا رکھا کرتا تھا اس میں شک نہیں کہ اب بھی اس کی پیشوائی میں تعریف یا ہجو کے سلسلہ میں افراط و تفریط کارفرما ہے۔ لیکن اب اس کے ساتھ ہی ایک اور ضمنی بات مفہوم کی نکل آئی ہے۔ موجودہ شاعری کے شدید داخلی ہونے میں شک نہیں۔ اسی لیے کمال شعر کا وہ تمغۂ امتیاز کہ ''سنتے ہی دل میں اتر جائے''

اب مانا ہوا معیار نہیں رہا۔ کیوں کہ اب نظمیں غور کرنے سے سمجھ میں آتی ہیں۔ اس غور و فکر کی ہم سے قارئین کے ایک طبقے میں ناگواری کا اظہار ہو رہا ہے۔ ان کے نزدیک نظمیں شطرنج کی بازی تو نہیں کہ افہام کی کوشش سے قبل بتیس چالیں سوچی جائیں۔ اس طبقے کے لیے پیش نظر نظمیں ایک ''سکھ کا سانس'' کی مثل ہیں کیوں کہ ان میں الجھاؤ اور ابہام کم ہے۔ اور تو اور انداز کی برجستگی ہی کافی گوارا بات ہے۔

لیکن یہ نظمیں موجودہ شاعری کی ذہنی روش کی بھی آئینہ دار اس لیے ہیں کہ غور و فکر کرنے والے طبقے کے لیے ان میں نئی نئی باتیں ہیں۔ پلاٹ کے چکر۔ علامیت اور احساس کی گہرائی کی سی بالوں کی کھالیں تجزیاتی مطالعہ میں ان کے لیے واضح اور مبہم اشاروں میں چھپی بیٹھی ہیں۔ پیش نظر ضرورت یہ ہے کہ ''مئے مردافگن'' کا حریف پیدا ہو۔ لیکن موجودہ آزاد شاعری کا ایک نمایاں اثر اختر الایمان کی پابند نظموں میں بھی نظر آتا ہے۔ یعنی اس کی ہیئت کی نظمیں میں بندوں کی چست بنیادی کا خیال نہیں رکھا گیا۔ نہ ہی کوئی خاص تنظیم ہے جو ملحوظ خاطر رکھی ہے، اس کی زیادہ تر توجہ مجھے موضوع اور اس کے مناسب اظہار پر مرکوز نظر آتی ہے۔ اسی لیے نظموں میں قوافی یا بند کی ہیئت کے اعتبار سے نئی ترتیب مفقود ہے۔ کئی ایک جگہ بندوں کے اختتام پر ایسے مصرعے ہیں جو تکنیک کے اعتبار سے کسی کے ساتھ قافیہ کا میل نہیں رکھتے۔ ان کی مثال ایسی ہی ہے جیسے شام کلیان کے خیال میں کسی نے ماروے کی کوئی تان ماردی ہو۔ اور پھر اسی لے پر پلٹ آیا ہو۔ جہاں سے اس نے یہ اجنبی تان اس خیال میں متعارف کرنے کا دھیان کیا تھا... اسی طرح بعض شعروں میں قافیہ ردیف وہی ہے۔

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ بحیثیت فن کار کے اختر الایمان کی توجہ خیال کی مناسب ادائیگی پر مرکوز رہتی ہے۔ اظہار کے لیے اس نے آزاد نظم یا پابند نظم کا سانچہ واضح طور پر منتخب نہیں کیا۔ لیکن ساتھ ہی یہ خیال بھی رکھا ہے کہ کہیں قافیہ اس کے موضوع کی ترتیب کو بے سود بھٹکا نہ دے اور یا سد سکندری بن کر راہ میں حائل نہ ہو جائے۔ بحور کو لیجیے تو چوبیس نظموں میں گیارہ نظمیں فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن میں ہیں اور چار فعلن فعلن کے بدلتے رنگوں میں مقید ہیں۔ یہ دونوں بحریں اگرچہ فکر کرنے کی مناسبت سے مشکل ہیں اور ان میں صفائی انداز مشق سے آتی ہے۔ لیکن دونوں کی لچک، سنجیدگی اور بے مثل موسیقی میں شک نہیں۔ اسی لیے نوجوان شعرا میں یہ دونوں بحور بہت مقبول ہیں۔ اور آج کل بہت سی نظمیں ان بحروں میں دیکھی جاتی ہیں۔ اختر الایمان کی اضافی شخصیت کا یہ بھی ایک روپ ہے کہ اس نے موجودہ

مہیجاتِ شعری سے کتنا اثر لیا اور اس تاثر کو اپنی انفرادیت میں کیسے ڈھالا۔

ایک اور بات نمایاں ہے کہ اس کا انداز بیان واضح ، موجز لیکن مکمل اور ان تیوروں کا حامل ہے جن سے پختگی کی بڑائی کا تاثر ذہن میں قائم ہوتا ہے۔ مناظر قدرت سے اس نے محض محرکات کے طور پر یوں ہی سی مدد لی ہے۔ تاہم ان میں بھی جو چیزیں صورت گری کے لیے منتخب کی ہیں۔ وہ اس کے انداز بیان اور ازلی تشائم کے ساتھ لگا کھاتی ہیں۔ اس کا انداز بیان اپنی انھی خوبیوں کے لیے بہت کچھ امید افزا ہے کیوں کہ اس میں زندۂ جاوید نظموں کی خصوصیات کے ملے اور گہرے پرتو آنکھ مارتے نظر آتے ہیں۔ اگر پختہ سالگی تک اس کا ذہن اور انداز بیان اسی لسلجھاؤ، اسی بانکپن اور برجستگی کے ساتھ نمو پاتا رہا تو ہمیں اس کے شعری کارناموں میں بہت سی ایسی چیزیں ملیں گی جو زندۂ جاوید شاعری کی ازلی وابدی رو میں جا ملنے کے قابل ہوں گی ...پیغمبرانہ پیش گوئی کے لیے میری طبیعت نہ کبھی حاضر ہوئی ہے نہ اب ہے۔ اور مجذوب کی بڑ مجھ ایسے جنگ عظیم کی پیداوار کی سمجھ سے بہت بالاتر ہے، اس لیے مندرجہ بالا باتیں ان دوشقوں میں آ کر اختلاف کرنے والے اصحاب سے عفو کی طلب نہیں۔ میرے سامنے تو اس وقت حقائق ہیں اور انھیں دیکھ کر میں نے یہ اندازہ کیا ہے کہ اگر اختر الایمان کے ذہن کی نمو اس کی زندگی کے ساتھ ساتھ ہوتی رہی۔ اور اسی طرح مطالعہ، مشاہدہ اور افہام فن سے وہ اپنے میں زیادہ سلجھاؤ اور وسعت پیدا کرتا رہا تو اس سے بڑی امیدیں ہیں۔

لیکن یہ عرض کردوں کہ یہ اس سے امیدیں مجھے نہیں بلکہ اردو شاعری کو ہیں۔ اگر ان کے پورا کرنے میں خارجی یا داخلی اثرات کے سبب اختر الایمان نے ''سعادت مندی'' سے کام نہ کیا تو موجودہ اردو شاعری کو اس سے شکوہ ہوگا مجھے نہیں...

نظمیں اب آپ کے سامنے ہیں۔ میرا جی نے ابتدا میں تحریر کیا تھا کہ ''دنیا میں ازل سے لے کر ابد تک مسرت کا مسئلہ ایک دھندلی لکیر ہے''۔ ان نظموں کی گہری المیہ اور بے لوث تڑپ کو دیکھ کر سوچتا ہوں کہ جب ابتدا ہی میں اختر الایمان کا یہ حال ہے تو ''کل کیا ہوگا'' ڈرتا ہوں کہ مسرت کی یہ دھندلی لکیر اس کے لیے کہیں بالکل نہ چھپ جائے۔ اور اس کی زندگی کی حیاتیاتی نظم میں تشائم کا یہ اجنبی پلٹا خود ہی سمپورن راگ نہ بن جائے:

چوں حباب غیر لباس تو، چہ توقع و چہ ہراس تو
نہ تو مانی و نہ قیاس تو چنوں کشند جامہ ز پیکرت!!

(1943)

گوپی چند نارنگ

اختر الایمان کی نظم کی
داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل

جدید اردو نظم میں ہم نے جو درجہ بندی کر رکھی ہے یا جو خانہ بندیاں ہوتی چلی آئی ہیں، ان میں جدید اردو نظم اور بیانیہ میں قطبیت (Polarisation) ہے یعنی جدید نظم ایک سرے پر ہے اور بیانیہ دوسرے سرے پر۔

بالعموم سمجھا جاتا ہے کہ دونوں میں ضد ہے، جدید نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کا ارتکاز ہے نیز ایجاز، اختصار، تہ داری اور جامعیت، جب کہ بیانیہ سے وضاحت وصراحت کا تصور ذہن میں آتا ہے یعنی شرح وبسط اور موضوع کی وسعت اور پھیلاؤ کا۔ ان دونوں کے الگ الگ تصور کی اس قطبیت کی وجہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ بالعموم صورتِ حال یہ ہے کہ جدید نظم کی جو ساخت ہے وہ بیانیہ کی نہیں ہوسکتی اور جو بیانیہ کی ساخت ہے وہ جدید نظم کی نہیں ہوسکتی، اس لیے کہ جدید نظم کے لسانی حربے رمزیت، ایمائیت، ابہام، اشارہ، کنایہ، مجاز مرسل، استعارہ، علامت اور پیکریت ہیں، جب کہ عام تصور کے مطابق بیانیہ کو ان سے کیا لینا دینا یعنی بیانیہ میں تو وضاحت و تفصیل مقصود ہے۔ چناں چہ بیانیہ میں زبان کا استعمال وضعی خطوط پر ہوگا نہ کہ غیر وضعی خطوط پر جو جدید نظم کا طرۂ امتیاز ہے۔ نیز یہ کہ جدید نظم کی دنیا تخیلی اور جذباتی ہے جب کہ بیانیہ سے Concretenss یعنی ٹھوس واقعیت، زمینیت یا جزئیات کا تصور پیدا ہوتا ہے، وغیرہ وغیرہ۔ قطبیت کی ان ترجیحات میں جو ہماری Commonsense توقعات نے پیدا کر رکھی ہیں، مزید توصیل کا اضافہ کیا جاسکتا ہے لیکن سرِ دست بحث اٹھانے کے لیے اتنا کافی ہے۔

جدید نظموں کے معماروں میں ن م راشد اور میراجی کے ساتھ اور ان کے بعد کئی نام آتے ہیں

جن میں اختر الایمان خاص اہمیت رکھتے ہیں، اس لیے کہ آزادی کے بعد ان کا تخلیقی سفر برابر جاری رہا ہے، دوسرے جدید تر نظم پر بھی ان کی شعری شخصیت کا اثر ہے۔ یہاں سب سے پہلے ان کی دو ایک سامنے کی نظموں کے استنباط کیا جاتا ہے۔'ایک لڑکا' مشہور نظم ہے، نسبتاً طویل نظم، اس کا پہلا بند:

دیارِ شرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں پر
کبھی آموں کے باغوں میں کبھی کھیتوں کی مینڈوں پر
کبھی جھیلوں کے پانی میں کبھی بستی کی گلیوں میں
کبھی کچھ نیم عریاں کم سنوں کی رنگ رَلیوں میں
سحر دم، جھٹپٹے کے وقت، راتوں کے اندھیرے میں
کبھی میلوں میں، ناٹک ٹولیوں میں، ان کے ڈیرے میں

زیادہ تر منظر یہ ہے۔ آخری مصرعوں میں مکالمہ ہے جس میں ہمزاد جو آوارہ منش، آزاد اور سیلانی ہے، راوی سے پوچھتا ہے:

مجھے اک لڑکا، آوارہ منش، آزاد سیلانی
مجھے اک لڑکا، جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے، جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہمزاد ہے، ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کررہا ہے، جیسے میں مفرور ملزم ہوں
یہ مجھ سے پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو؟

دوسرے بند میں خدائے عز و جل کی نعمتوں کا ذکر ہے اور اس کے حاکمِ کل اور قادرِ مطلق ہونے کا اور مصدر ہستی کی ان تعریفوں کا جو ارشاداتِ الٰہی میں آئی ہیں۔ ایک کے بعد ایک حالتوں کے بیان کے بعد پھر مکالمہ ہے:

وہ حاکمِ مطلق ہے، یکتا اور دانا ہے
اندھیرے کو اُجالے سے جدا کرتا ہے، خود کو میں
اگر پہچانتا ہوں اس کی رحمت اور سخاوت ہے!
اسی نے خسروی دی ہے لئیموں کو، مجھے نکبت
اسی نے یاوہ گویوں کو مرا خازن بنایا ہے

توتگر ہرزہ کاروں کو کیا دریوزہ گر مجھ کو
مگر جب جب کسی کے سامنے دامن پسارا ہے
یہ لڑکا پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو؟

تیسرے بند میں تخلیقی ذہن کی بے بسی اور بے چارگی کا ذکر ہے کہ اسے ظفر مندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر گڑگڑانا پڑتا ہے یا اس خامہ سوزی کو جو مسلسل شب بیداریوں کا نتیجہ ہے، ایک کھوٹے سکّے کی طرح دوسروں کو دکھانا پڑتا ہے۔ یہ گزران کا ذکر ہے ان منزلوں کا جن سے زندگی سحر کی آرزوؤں میں شب کا دامن تھامتے ہوئے گزری ہے۔ واضح رہے کہ نظم کا 'میں' ضروری نہیں کہ شاعر خود ہی ہو، یہ شعری تشکیل ہے۔ چوتھا اور آخری بند جو سب سے مختصر ہے، یکسر مکالمے پر مبنی ہے، اس میں ان تمام بیانات کا نچوڑ بھی ہے، معراج بھی، اختتام بھی اور تجربے کی بازتعبیر بھی، جو نظم کی شعر گرامر کا تقاضا ہے۔

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلّا کے میں کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں!
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و اِفترا ہے، جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

بظاہر یہ دو کرداروں میں گفتگو ہے یا ہمزاد یا ضمیر ہے، ہم کلامی ہے یا دوسرے لفظوں میں خود کلامی جس میں راوی ہمزاد کے ہاتھوں انکشافِ ذات سے دوچار ہوتا ہے۔ یہاں ذہن ایغو کے دولخت ہونے کی طرف بھی جاتا ہے۔ انسان کی وحدت بچپن ہی میں جب وہ زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے تو دولخت ہوجاتی ہے یعنی بیان کا میں Subject of Enunciation اور بیان کرنے والا میں، Subject of Enunciating یہ دونوں متصادم رہتے ہیں، ان میں وحدت نہیں۔ مزید یہ بیان کا میں اور بیان کرنے والا میں کے بیچ جو فصل ہے، معنی کی افتراقیت، دریدا جس کو Differance کہتا ہے، اسی خالی جگہ میں داخل ہوجاتی ہے۔ نظم میں مرکزی خیال یعنی ایغو

یا ضمیر کی کشمکش کا ارتقا درجہ بدرجہ ہوا ہے۔ نظم میں ایجاز بھی ہے اور جامعیت بھی۔ قطع نظر ان خصائص اور دیگر امور سے جن کا ذکر اکثر نقادوں نے کیا ہے، کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ نظم کی داخلی ساخت میں بیانیہ کا تفاعل ہے یا کہانی کا عنصر ہے، خواہ وہ کتنا تہ نشیں کیوں نہ ہو۔ لڑکے کا دیارِ مشرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں اور بستی کی گلیوں میں بڑا ہونا، آموں کے باغوں، کھیتوں کی مینڈوں، جھیلوں کے پانیوں میں کم سنوں سے رنگ رَلیاں منانا، میلے ٹھیلوں، ناٹک ٹولیوں میں شریک ہونا، مدرسوں اور خانقاہوں سے گریزاں رہنا۔ تند چشموں کے رواں پانی کی طرح جوان ہونا اپنے خالق کو اس کی نعمتوں سے جاننا، پھر بڑا ہونے کے بعد ایک کے بعد ایک تلخ تجربوں سے دوچار ہونا، معیشت کے لیے سوالی ہونا، نااہلوں سے واسطہ پڑنا، اصولوں پر سمجھوتہ کرنا وغیرہ وغیرہ۔ تودا روف کی اصطلاح میں یہ سب بیانیہ کے مسائل ہیں۔

تودا روف جس نے Decameron اور فکشن کی شعریات پر قابلِ قدر کام کیا ہے، بیانیہ کے قلیل ترین جز کو مسئلہ (Proposition) کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی مسائل مل کر (Sequence) یعنی ترجیع قائم کرتے ہیں۔ ترجیعیں زیرِ سطح عمل آرا ہوتی ہیں اور ملفوظی سطح Text یعنی متن ہے۔ گویا زیرِ بحث نظم میں ہر ہر بند مسائل (Pripositions) کی ترجیع ہے اور یہ ترجیعیں مل کر تہ نشیں کہانی قائم کرتی ہیں حتیٰ کہ آخری بند میں اتمامِ حجت کے لیے راوی کہتا ہے کہ وہ آوارہ منش، آزاد و سیلانی لڑکا مر چکا ہے لیکن ہمزاد اس حقیقت کو جھٹلاتا ہے کہ جھوٹ کیوں بولتے ہو، دیکھو میں تو زندہ ہوں۔ کیا داخلی ساخت میں یہ سب بیانیہ کا تفاعل نہیں ہے جس کی درجہ بدرجہ شعری تقلیب ہوئی ہے اور جو کلائمکس پر پہنچ کر مکمل ہو گئی 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 شیئت میں نہیں، اس کی جمالیات اور تاثیر میں ہے۔ یہ نہیں تو موضوع کتنا بڑا ہو، نظم کچھ بھی نہیں، لیکن تاثیر پیدا ہوتی ہے معنی سے اور معنی آتا ہے ساخت سے، اور ساخت سے اگر کہانی کے عنصر یا واقعیت یا واقعے کی کڑی سے کڑی ملنے یا Progression جو زماں کے اسکیل پر ہے اور جو مکان سے کلّیاً تاباہر نہیں، یعنی بیانیہ کے اس تفاعل کو الگ کر دیں تو کیا نظم کا وجود باقی رہے گا یعنی کیا نظم نظم رہے گی؟

بے شک جدید نظم کی استعاراتی منطق کی رو سے بیانیہ کی شعری تقلیب ہو جاتی ہے جو آخر میں ایک انوکھا تجربہ بن کر سامنے آتی ہے، لیکن اس سے کس کو انکار ہو سکتا ہے کہ نظم کی زیریں ساخت میں بیانیہ کارگر ہے جس سے نظم کے جہانِ معنی کا گہرا رشتہ ہے۔

یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ عمداً میں نے اختر الایمان کی نسبتاً طویل نظم کا انتخاب کیا کیوں کہ جہاں طوالت ہوگی وہاں زبان کے تحرک (Progression) یا کہانی پن کے عنصر کا در آنا لازمی ہوگا یا اس کا امکان نسبتاً زیادہ ہوگا، حالاں کہ درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ مزید توثیق کے لیے اختر الایمان کی دو مختصر نظموں کو لیا جاتا ہے۔ پہلے یہ چھ مصرعوں کی نظم دیکھیے:

خدا کا شکر بجا لائیں آج کا دن بھی
اسی طرح سے کٹا، منہ اندھیرے اٹھ بیٹھے
پیالی چائے کی پی، خبریں دیکھیں، ناشتہ پر
ثبوت بیٹھے بصیرت کا اپنی دیتے رہے
بخیر و خوبی پلٹ آئے جیسے شام ہوئی
اور اگلے روز کا موہوم خوف دل میں لیے
ڈرے ڈرے سے ذرا بال پڑ نہ جائے کہیں
لیے دیے یونہی بستر میں جا کے لیٹ گئے!

اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہاں ایک دن کے تجربات ایک کے بعد ایک زماں کے تحرک (Progresession) کے ساتھ کڑی در کڑی ارتکاز کے ساتھ بیان ہوئے ہیں تاکہ نظم کی منطق کے مطابق پوری شدت سے اس نکتے کو ابھارا جا سکے کہ آج کا انسان چوں کہ ضمیر کو خوابیدہ رکھتا ہے اس لیے بے کیف اور روٹین زندگی جیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جہاں وقت کے تحرک اور واقعہ در واقعہ کی کیفیت ہوگی، کہانی اندر ہی اندر چلتی رہے گی۔ یہی بیانیہ کا بیج ہے جس سے داخلی ساخت میں نظم قائم ہوتی ہے اور نظم کے حسن و لطافت اور تاثیر میں جس کے شعری تفاعل کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔

شاید یہ خیال ہو کہ نتیجہ کھینچ تان کر اخذ کیا جا رہا ہے یعنی جدید نظم میں بیانیہ کے تفاعل کا اس حد تک کارگر کرنا ہونا غالباً مبالغہ آرائی ہے، تو اس صورت میں نظم 'ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر' کو ضرور دیکھ لیا جائے جو 'نیا آہنگ' کے بعد کی نظم ہے۔ یہ نظم درحقیقت تمام و کمال ایک خوب صورت کہانی ہے، درد و حزن کی نشاط سے لبریز جس پر اداسی کی دھندلی دھندلی پرچھائیں ہے۔ اس کے بیانیہ پر بھی یقین نہ آئے تو 'یادیں'، 'بنتِ لمحات'، 'باز آمد' یا 'مفاہمت' کو مزید دیکھ لیا جائے۔ چھوٹی نظموں کا تو بہر حال شمار ہی نہیں، مثلاً بے تعلقی، تفاوت، ایک کیفیت، توکل، گونگی عورت، حسن پرست، تحلیل، کسی کا بھی تجزیہ کیا جائے، معانی کی زیریں پرت میں بیانیہ مضمر ملے گا۔ طوالت کے خوف سے مزید تجزیے یا مثالوں کی ضرورت نہیں۔ ●●

آلِ احمد سرور

اختر الایمان: کچھ یادیں کچھ باتیں

علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں ایم.اے کے لیے داخلہ لینے والوں میں ایسے نوجوانوں کی تعداد خاصی رہی ہے جنھوں نے ادبی دنیا میں نام پیدا کیا اور شاعری یا نثر میں اہم کارنامے انجام دیے۔ سردار جعفری اور خلیل الرب نے تو آنرس ہی کیا مگر ابواللیث صدیقی، جاں نثار اختر، مسعود حسین خاں اور نورالحسن ہاشمی، صدیق احمد صدیقی (چچا صدیق)، معین احسن جذبی، خورشید الاسلام، شجاع احمد زیبا اور ان کے علاوہ اور بھی نام ہیں جو اس وقت ذہن سے محو ہو گئے۔ ہاں تین ایسے نوجوان بھی تھے جو صرف ایم.اے پریویس کا امتحان ہی دے سکے اور فائنل نہ کر سکے۔ ایک شاہد لطیف دوسرے اختر الایمان اور تیسرے شمیم احمد شمیم نے بعد میں ''آئینہ'' نکالا۔ جو اردو صحافت میں ایک اہم نام رہا ہے۔ وہ پارلیمنٹ کے ممبر بھی رہے۔

اختر الایمان کو سب سے پہلے میں نے ایک مخصوص شعری نشست میں دیکھا۔ رشید صاحب کے یہاں کبھی کبھی باہر سے آنے والے کچھ شعرا کے اعزاز میں نشستیں بھی ہوتی تھیں۔ ایسی ہی ایک نشست میں مختار صدیقی کے ساتھ اختر الایمان بھی آئے تھے۔ یہ اس وقت اینگلو عربک کالج دہلی میں بی.اے کے طالبِ علم تھے۔ مگر ان کی شاعری کی طرف لوگوں کی توجہ ہونے لگی تھی۔ اب یہ یاد نہیں کہ مختار صدیقی نے کون سی نظم پڑھی تھی مگر اختر الایمان نے ''پگڈنڈی'' سُنائی تھی اور اس وقت ان کا یہ مصرعہ ذہن نے محفوظ کر لیا تھا۔

''کون ستارے چھوسکتا ہے، راہ میں سانس اُکھڑ جاتی ہے'' ''سوغات'' بنگلور میں ان کی جوخودنوشت قسطوں میں شائع ہورہی ہے اس میں انھوں نے اس مباحثے کا ذکر کیا ہے جس میں رشید صاحب جج تھے اور انھوں نے ان کو پہلے انعام کا مستحق قرار دیا تھا لیکن وہ ایک مشاعرے کا تذکرہ کرنا بھول گئے جس میں انھوں نے اپنی نظم ''مسجد'' سُنائی تھی۔ علی گڑھ کے مشاعرے خاصے صبر آزما ہوتے ہیں۔ ہوٹنگ کی بعض اوقات کوئی تُک نہیں ہوتی لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ اچھا شعر بالآخر داد پا ہی لیتا ہے۔ ایسے ہی ایک مشاعرے میں بہت سے شعرا خوب ہوٹ ہوئے مگر اختر الایمان نے جب اپنی نظم ''مسجد'' سُنائی تو باوجود اس اختتام کے:

کل بہالوں گی تجھے توڑ کے ساحل کے قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی!

پورے اسٹریچی ہال میں ہنگامہ کرنے والے خاموش ہوگئے اور نظم توجہ سے سُنی گئی۔ یہ شاعر اور شاعری دونوں کے لیے واضح اعتراف تھا۔

1934 کے اکتوبر میں اختر الایمان نے ایم.اے اردو میں داخلہ لیا۔ ''حنائے علی گڑھ'' کے نام سے عبدالقادر میسوری نے رشید صاحب، ذاکر صاحب اور سیدین صاحب کے کچھ خطوط شائع کیے ہیں۔ عبدالقادر میسوری اس وقت انجمن اردوے معلّا کے سکریٹری تھے۔ انھوں نے اپنی کتاب میں ایک گروپ کی تصویر دی ہے جس میں کرسیوں پر وسط میں مولانا حسرت موہانی ہیں۔ ایک طرف رشید صاحب اور ایک طرف راقم الحروف کے پیچھے اختر الایمان، عبدالقادر اور ملک حامد حسین کھڑے ہیں۔ مولانا حسرت موہانی غالباً ابواللیث صدیقی کے وایوا کے سلسلے میں آئے تھے۔ اسی موقعے کی یہ تصویر ہے۔

اختر الایمان طالب علم کی حیثیت سے علی گڑھ میں سال سے کم ہی رہے۔ جولائی 1944 میں حیدرآباد میں آل انڈیا اردو کانگریس کا اجلاس ہوا تھا۔ یہ اجتماع ڈاکٹر محی الدین قادری زور کی دعوت پر ہوا تھا۔ اور اس میں کچھ طلبہ بھی شریک ہوئے تھے اور انھیں میں اختر الایمان بھی تھے۔ اپنی خودنوشت میں اختر الایمان نے اس اجتماع کو ترقی پسند مصنّفین کا کانفرنس کہا ہے۔ یہاں ان کے حافظے نے انھیں دھوکہ دیا۔ انجمن ترقی پسند مصنّفین کی کانفرنس 1945 میں ہوئی تھی۔ اس کی روداد کرشن چند نے غالباً ''پودے'' کے نام سے لکھی

تھی۔1944 کی اردو کانگریس کا اصل مقصد اردو کے تمام اداروں کو ایک مرکز پر لانا تھا اور خاص طور سے انجمن ترقی اردو کو حیدر آباد سے جو سالانہ گرانٹ ملتی تھی اسے اس اردو کانگریس کے لیے منتقل کرانا تھا۔ اس کانگریس کے متعدد شعبے تھے جن میں سے ایک ترقی پسند ادب تھا۔ اس کی صدارت سجاد ظہیر نے کی تھی اور اس میں عریانی کے خلاف ایک قرارداد پیش ہوئی تھی۔ مولانا حسرتؔ موہانی اور قاضی عبدالقادر نے مخالفت کی تھی۔ ان لوگوں کی مخالفت کی وجہ سے بالآخر یہ قرارداد پاس نہ ہوسکی تھی۔

کانگریس کے ختم ہونے کے بعد رشید صاحب اور میں اجنتا اور ایلورا کی سیر کو گئے۔ وہاں دیکھا کہ اخترالایمان گھوم رہے ہیں۔ جب ہم دونوں اورنگ آباد سے منماڈ جنکشن آئے تو اسٹیشن پر اخترالایمان نے بتایا کہ وہ علی گڑھ واپس نہیں جارہے ہیں بلکہ فلموں میں قسمت آزمائی کے لیے بمبئی جارہے ہیں۔ ہمیں افسوس تو ہوا مگر کر ہی کیا سکتے تھے۔

علی گڑھ میں اخترالایمان اگرچہ طالب علم کی حیثیت سے سال بھر سے کم ہی رہے مگر علی گڑھ سے انھیں ایک تعلق خاطر برابر تھا اور وہ اکثر کسی نہ کسی سلسلے میں علی گڑھ آتے بھی رہے۔ اپنی ایک لڑکی شہلا کو انھوں نے بی۔اے کرنے کے لیے علی گڑھ ہی بھیجا تھا۔ 1969 میں غالب صدی کے موقعے پر میں نے شعبۂ اردو کی طرف سے ایک سمینار غالب کے فکر و فن پر کیا تھا اور اس موقع پر ایک مشاعرے کا بھی پروگرام تھا۔ علی گڑھ میں اس زمانے میں ایک بدعت شروع ہوچکی تھی کہ ہر شاعر یا جلسے میں شاعر یا مقرر سے طلبہ ٹوپی کا مطالبہ کرتے۔ چناں چہ بہت سے ممتاز شعرا اس مطالبے کی رو سے اپنا کلام نہ سُنا سکے۔ صرف اخترالایمان نے اپنی ایک زوردار تقریر کے ذریعے جس میں فہمائش بھی تھی اور یہ مشورہ بھی کہ جب آپ شعرا کو دعوت نامہ بھیجا کریں تو اس کے ساتھ ایک عدد ٹوپی بھی ارسال کریں تاکہ وہ اسے پہن کر مشاعرے میں شرکت کرسکیں۔ لوگوں کو شرمندہ کیا اور انھوں نے پہلے ان کو اور پھر قاضی سلیم کو سکون سے سُنا۔

اخترالایمان جب علی گڑھ آئے تو ایم۔اے کے دوسرے طلبہ سے زیادہ عمر کے تھے۔ زندگی کے بہت سے تلخ و شیریں تجربات سے گزر چکے تھے۔ ان میں ایک خوداعتمادی آچکی تھی۔ وہ بچپن میں خاصی صعوبتیں جھیل کر اپنی تعلیم جاری رکھ سکے تھے۔ دریا گنج میں جو ادارہ آج ''بچّوں کا گھر'' کہلاتا ہے اس میں وہ کئی سال گزار چکے تھے اور غالباً اس زمانے میں طالبِ علم کی حیثیت سے میں نے اخترالایمان کو دوسرے طلبہ سے زیادہ بیدار اور پختہ ذہن کا

پایا۔ وہ صرف انھیں سے اُلجھتے تھے جو کسی وجہ سے ان کے طرزِ فکر یا ان کے تصوّر پر طنز کریں۔ وہ نئے طرز کے شاعر تھے مگر ان کا کلاسیکی ادب کا مطالعہ خاصا وسیع تھا اور وہ مغربی ادب کے اہم میلانات سے بھی واقف تھے۔ وہ ایک اچھے مقرر بھی تھے۔

بمبئی میں انھیں بہت سے مشکلات جھیلنی پڑیں مگر ان میں ایک رگ ایسی ہے جو انھیں ہار ماننے نہیں دیتی بلکہ حالات کے مقابلے پر اُکساتی ہے۔ رفتہ رفتہ انھوں نے فلموں میں کہانیاں لکھنے میں اتنی نمایاں کامیابی حاصل کرلی کہ ان کا نام چوٹی کے فلم رائٹرس میں لیا جانے لگا۔ یہ اہم بات ہے کہ فلمی مشاغل کی وجہ سے ان کی شاعری پر کوئی بُرا اثر نہیں پڑا۔ یہ دونوں دھارے الگ الگ بہتے رہے۔ راجندر سنگھ بیدی کی طرح اختر الایمان نے بھی اپنی منکوحہ اور محبوبہ کے ساتھ انصاف مساوی کیا۔

ساہتیہ اکادمی کے قیام کے کچھ عرصے کے بعد اردو کے مشاورتی بورڈ کا میں کنوینر تھا اور مولانا آزاد اس کے صدر۔ اس زمانے میں اکادمی ہر زبان میں دس بہترین تخلیقات کا ایک مجموعہ شائع کرتی تھی۔ تخلیقات کے انتخاب کا کام میرے سپرد رہتا تھا۔ میں نے پانچ نظموں اور پانچ غزلوں کا ایک انتخاب کیا۔ نظموں میں ایک اختر الایمان کی نظم تھی۔ اب یہ یاد نہیں کہ کون سی نظم تھی۔ شاید ''ایک لڑکا'' تھی۔ جب یہ نظمیں اور غزلیں مولانا آزاد کے ملاحظے کے لیے پیش کی گئیں تو انھوں نے ایک نظم اختر الایمان کا نام دیکھ کر مجھ سے ہنس کر کہا۔ ''میرے بھائی، ان کی نظم کیسے شامل کریں۔ ان کا تو نام ہی غلط ہے۔'' میں نے اسی لہجے میں جواب دیا: ''ان کے نام میں وہی غلطی ہے جو خورشید الاسلام کے نام میں ہے۔'' یہ اشارہ اس بات کی طرف تھا کہ مولانا نے شبلی پر خورشید الاسلام کے ایک مضمون کی تعریف کی تھی۔ خورشید الاسلام کا مضمون اس جملے سے شروع ہوتا تھا۔

''شبلی پہلے یونانی ہیں جو مسلمانوں میں پیدا ہوئے۔'' مولانا میرا مطلب سمجھ گئے اور کہنے لگے ''آیئے سمجھوتہ ہوجائے۔ ہم ان کی نظم شامل کرلیں اور یہ اپنا نام بدلیں۔'' اس مزاح المومنین کو خدا جانے کس رنگ میں یار لوگوں نے اختر الایمان تک پہنچایا کہ انھوں نے ایک طنزیہ نظم ''میرا نام'' لکھ ڈالی۔

ساہتیہ اکادمی کے انعامات کے متعلق آخری سفارش تین ججوں کی رائے کے مطابق ہوتی ہے جن میں ایک لازمی طور پر اگزیکٹو کمیٹی میں اردو کا نمائندہ اور اردو مشاورتی کمیٹی کا

کنوینز ہوتا ہے۔ یہ خدمت میں نے کوئی پندرہ برس تک انجام دی۔ میرے زمانے میں جگر، فراؔق، بیدؔی، قرۃ العین حیدر، امتیاز علی عرشی، اختر الایمان، حیات اللہ انصاری، مسعود حسین رضوی، آنند نرائن ملّاؔ، غلام السیدین اور رشید احمد صدیقی کو ساہتیہ اکادمی انعام ملا۔ اختر الایمان کو ان کے مجموعے ''یادیں'' پر انعام دیا گیا تھا۔ بعد میں اقبال سمّان بھی انھیں ملا۔ جہاں تک یاد پڑتا ہے ''یادیں'' سے پہلے ''گرداب'' اور ''تاریک سیارہ'' شائع ہو چکے تھے۔ ''یادیں'' کے بعد ''بنتِ لمحات'' پھر ان کا کلیات ''سروسامان'' اور سب سے آخر میں ''زمین زمین'' شائع ہوگی۔ ہر مجموعے پر اختر الایمان نے مقدمہ لکھا ہے جس سے ان کی فکر کے سر چشموں اور ان کے فن کے میلانات کے متعلق خاصی بصیرت ملتی ہے۔

اس وقت میرا ارادہ اختر الایمان کی شاعری پر اظہارِ خیال کا نہیں ہے۔ صرف ان کے متعلق چند یادوں کو قلم بند کرنا مقصود ہے۔ شاعری پر اظہارِ خیال علاحدہ ہوگا۔ مگر یہ کہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ آج ہمارے سب سے ممتاز اور سب سے اہم شاعر ہیں، چلیے تو وہ بھی ترقی پسندی سے تھے۔ مگر اس حصار میں وہ زیادہ عرصے تک قید نہ رہ سکے۔ جدیدیت کے میلانات نے بھی انھیں متاثر کیا۔ انھوں نے غزل کی زبان سے شعوری طور پر بغاوت کی۔ ان کی زبان بعض لوگوں کو اُکھڑی اُکھڑی اور ناہموار لگتی ہے مگر ان کا الفاظ کا استعمال ایک نیا ذائقہ اور نئی کیفیت رکھتا ہے۔ راشد اور میرا جی نے آزاد نظم کو رو داد بنایا، اختر الایمان نے نظمِ معریٰ کو۔ ان کی نظموں میں یہ نہ صرف علامتی رنگ اور اپنی طرف متوجہ کرتا ہے بلکہ ایک ڈرامائی رنگ کہیں کہیں خود کلامی اور ہجوِ ملیح یا Irony (پان کی پیک ہے یہ امّاں نے تھوکی ہوگی) دھرتی کا لمس، فطرت کے رنگا رنگ کھیل، امید و بیم کا چڑھاؤ اُتار، بڑے شہروں کی مصروف اور بے روح زندگی، بے رحم وقت کا بہاؤ، یادوں کی جگنو، قدروں کی پامالی اور انسانیت کا دوب کی طرح دب دب کے اُبھرنا، اختر الایمان کی نظموں میں زندگی کے سبھی رنگ ملتے ہیں۔ اختر الایمان نے خود بھی زندگی سے آنکھیں چار کی ہیں اور اپنے آپ کو دُہرا رہے ہیں۔ ان کی شاعری واقعی جدید بھی ہے اور لذیذ بھی۔ وہ بعض شعرا کی طرح اپنی ذات سے محبت میں گرفتار نہیں۔ زندگی کے ہر رنگ سے محبت کرتے ہیں اور ان سب دل اور نظر والوں کے شاعر ہیں۔

''جنھیں حسن سے بھی لگاؤ ہے جنھیں زندگی بھی عزیز ہے''

صدیق الرحمٰن قدوائی

غنیمِ نور کا حملہ کہو اندھیروں پر

شاعری کیا ہے؟ آپ کے ذہن میں اس سوال کا جو بھی جواب ہو اُسے لے کر ذرا اختر الایمان کی شاعری کے نواح میں آیئے۔ آپ کا جواب خود آپ کی نظر میں ادھورا یا نصف یا بالکل غلط ٹھہرے گا۔ ہر زمانے کی شاعری خود بہ خود اپنی کوئی نہ کوئی تعریف متعین کر لیتی ہے جو ماضی کے ورثے اور خود اپنے تخلیق کاروں کے تجربے کا مجموعی حاصل ہوتی ہے۔ مگر اہم فن کار تو وہی ہوتا ہے جو اپنی وراثت اور ورثے سے پورا پورا فائدہ اٹھانے کے باوجود اس کی حدوں کو پار کر جاتا ہے۔ پچھلے پچاس برس کی اردو شاعری پر نظر ڈالیے تو کبھی رومان کبھی انقلاب، کبھی حقیقت اور کبھی خواب کو شاعری کی روح سمجھا گیا اور کبھی غزل سے لے کر نثری نظم تک شاعری کے لیے طرح طرح کی شرائط بتائی جاتی رہیں مگر شاعری ان سب بحثوں سے بے پروا آگے بڑھتی رہی۔ اب اگر گذشتہ نصف صدی کی اردو شاعری خصوصاً نظم کے سفر کا اشاریہ مرتب کیا جائے تو اگر کسی ایک شاعر کے ہاں اس کی پوری داستان خود اس کی شاعری کی صورت میں مبسوط نظر آئے گی تو وہ تھے اختر الایمان۔ ان کے یہاں وہ سب کچھ ہے جو کسی نہ کسی زمانے میں مقبول رہا مگر ہر مرحلے پر اختر الایمان کی انفرادیت کا نقش بھی ظاہر ہوا۔

ان کی شاعری کے دورِ آغاز میں رومان کی سرمستی بھی ہے اور زندگی کے کھردرے پن اور اس کی تیزی کا احساس بھی۔ اور ان دونوں کی کشمکش ان کے یہاں دھیرے دھیرے کچھ اس طرح بڑھتی اور نمایاں ہوتی چلی جاتی ہے کہ اب جب کہ ان کی شاعری اور زندگی دونوں کا سفر پورا ہو چکا ہے تو ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ ان کی شاعری بالآخر جس سمت میں چل نکلی اس کے واضح آثار ابتدا سے ہی ان کے یہاں ملنے لگتے ہیں۔

ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ کنول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا
آئینہ بن کے شب و روز تکا کرتا ہے
کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا

مگر چند باتیں خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں جو خود اختر الایمان کے دور میں دوسروں کے ہاں یا تو نہیں یا اگر ہیں تو کم کم۔ ان کے ہاں دل اور دنیا دو الگ الگ دائروں میں تقسیم نہیں۔ حسن و عشق، جنگ و امن، غربت و افلاس سب ایک ہی مجموعی حقیقت کے پہلو ہیں۔ خوشیاں اور اُداسیاں مل کر زمانے کی رنگا رنگی کو بناتی اور بڑھاتی ہیں۔ خود ان کی ذاتی زندگی بڑے نشیب و فراز سے گزری ہے۔ اردو شاعری میں ایسے لوگ بس دو ایک ہی ہوں گے جنھوں نے زندگی کے وہ روپ دیکھے ہوں جن سے اختر الایمان گزرے ہیں۔ دور دراز جنگلوں کے درمیان بسی ہوئی چھوٹی موٹی مفلوک الحال آبادیوں کے مدرسوں اور یتیم خانوں سے لے کر دہلی اور علی گڑھ کے علمی اور تہذیبی ماحول سے گزرتے ہوئے بمبئی کے روپ نگر تک کیا کچھ تھا جو انھوں نے نہیں دیکھا مگر وہ کبھی معصومیت اور خود ترحمی کا شکار نہیں ہوئے بلکہ ہمیشہ اپنے پیروں پر مضبوطی کے ساتھ کھڑے رہے۔ اس اعتبار سے 'یادیں'، 'ایک لڑکا' اور 'باز آمد' اردو نظم کا وہ عجیب و غریب سرمایہ ہیں جو شاعر کی اپنی زندگی کی تلخ حقیقتوں، اس کے خوابوں کی دنیا کے حسن اور اس کے اپنے عہد کی کشمکش اور انتشار کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ مفہوم اور تاثر کے اعتبار سے انھیں کسی ایک خانے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ اگر چہ سطح پر وہ محض سوانحی نظمیں ہیں، وہ افلاس، خانہ بدوشی اور محرومی کے دور سے ایک نارمل مگر حساس بچے کی طرح ہنستے کھیلتے گزر جاتے ہیں۔ ان کا معصوم بچپنا، خاندان کے جبر، ماں باپ کی شدّت پسندی، حالات کی سختی کا گلہ گزار ہونے کی بجائے وہ اپنے دامن کو تجربات کے خزانے کے لیے

پھیلا تا چلا جاتا ہے اور نتیجے میں ایک ایسی شخصیت کی نشو ونما ہوتی ہے جو زمانے کو سمجھنے اور اس سے لوہا لینے کی پوری قوت رکھتا ہے جو اپنے لفظوں میں ہی یوں کہے کہ

جسے حسن سے بھی لگاؤ ہے جسے زندگی بھی عزیز ہے

اختر الایمان کے بارے میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے مگر جو بات خاص طور سے انوکھی لگتی ہے وہ یہ کہ جیسے شاعری کی دنیا میں ایک ہنرمند اور خوش بیان کہانی کار آ گیا ہے اور ایک ایسی کہانی ایسے انداز میں کہہ رہا ہے جو اس سے پہلے کبھی نہیں کہی گئی۔ ان کے ہاں میر ناصر حسین، سبزۂ بیگانہ، گونگی عورت، کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام، راہِ فرار اور اس قبیل کی نہ جانے کتنی نظمیں ہیں جو جیتے جاگتے کرداروں کے ذریعے ایک پورے عہد کی داستان سُنا رہی ہیں اور اسی طرح 'مسجد'، پُرانی فصیل'، 'وہ مکان' جیسی نظمیں ہیں جن میں ماضی وحال کے گزرنے کی چاپ سُنائی دیتی ہے۔ یہاں نظم کی تکنیک اور اس کی ساخت سے متعلق اختر الایمان کے رویے کے بارے میں بھی اتنا کچھ کہا جا چکا ہے کہ اس کی تکرار غیر ضروری معلوم ہوتی ہے۔ مگر اس سلسلے میں ان سے پہلے جن شاعروں کا بار بار ذکر آتا ہے اور بجا طور پر آتا ہے وہ ہیں میرا جی، راشد اور فیض۔ جدید نظم کو ان شاعروں نے کہیں سے کہیں پہنچا دیا، ان کے بعد اختر الایمان نے نظم کو نئی جہتوں سے آشنا کرایا۔ فیض نے کلاسیکیت اور رومانیت کے دور میں اُٹھی ہوئی کچھ آواز کو اپنے عہد کے دل کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ کر دیا۔ مانوس بلکہ فرسودہ ہوتے ہوئے الفاظ اور استعاروں کی عمر اس کی معنویت کو دراز کر دیا مگر لفظیات، لہجے اور فضا کے اعتبار سے یہی ان کی حد بھی ٹھہری۔ میرا جی کے ابہام اور راشد کی زبان نے ان کی آواز کو دور تک نہ جانے دیا اور وہ دانشوروں کے شاعر ہو گئے مگر اختر الایمان نے روایت کو توڑنے اور اپنے نئے فن کو اُجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ زبان اور اظہار کو جس حد تک Communicative بنا دیا وہ کوئی اور نہ کر سکا۔ اسی لیے اختر الایمان کی رسائی میرا جی اور راشد کے مقابلے میں زیادہ وسیع حلقوں تک ہوئی ہے اور اسی وجہ سے شاید زیادہ دیرپا بھی رہے۔

اختر الایمان کی نظموں کی ایک صفت یہ ہے کہ ایک فقرہ کئی مصرعوں میں ٹوٹتا ہوا دھیرے دھیرے آگے بڑھتا ہوا ایک منطقی اکائی بناتا ہے جو ایک طرف تو خیال اور اظہار میں ارتقا اور تسلسل کی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے تو ساتھ ہی ساتھ زبان کے فطری بہاؤ اور اُتار چڑھاؤ

کو قائم رکھتا ہے جو نثر کا امتیاز ہے ان کے ہاں نثری نظموں کے تجربے سے الگ یہ صفت عام طور سے ملتی ہے۔ مثلاً

معیشت دوسروں کے ہاتھ میں ہے میرے قبضہ میں
جزاک ذہنِ رسا کچھ بھی نہیں پھر بھی مگر مجھ کو
خروشِ عمر کے اتمام تک اک بار اُٹھانا ہے
عناصر منتشر ہوجانے مظہر ڈوب جانے تک
نوائے صبح ہو یا نالۂ شب کچھ بھی گانا ہے

اختر الایمان کے ہاں مناظرِ فطرت کو روایتی سکّہ بند رومانی شاعری کے پیمانوں سے نہیں ناپا جاسکتا۔ وہ اس کھلی فضا کو لے کر آتے ہیں جن میں ان کا بچپن بیتا ہے۔ ان کے ہاں جنگلوں کی خوشبو، کھیتوں کی ہریالی، تالابوں اور تالابوں کے گرد جھاڑیوں اور درختوں میں سرسراتی ہوئی ہواؤں کی مہک ہے۔ وہ سجے سجائے باغوں، خوب صورت کیاریوں، آراستہ روشوں کا مصنوعی حسن نہیں۔ ان کا شعری مزاج فطرت کے بے لاگ حسن سے پورے طور پر ہم آہنگ ہے۔ ان کے اردگرد پھیلی ہوئی دنیا جس میں وہ کھیلے ہیں، بڑے ہوئے ہیں، گھرے ہیں وہ جیتی جاگتی فضا خود بھی اتنی حسین ہے کہ اس میں مناظرِ فطرت تو ہیں مگر فطرت سے اتنا بے لاگ اور بے غرض رشتہ اختر الایمان کے سوا اور کہیں نہیں ملتا جہاں شاعر منظر نامے سے الگ نہیں بلکہ اسی کے ساتھ ہے:

اک پرندہ کسی اک پیڑ کی ٹہنی پہ چہکتا ہے کہیں
ایک گاتا ہوا یوں جاتا ہے دھرتی سے فلک کی جانب
پوری قوت سے کوئی گیند اچھالے جیسے
اک پھدکتا ہے سرِ شاخ پہ جس طرح کوئی

آمدِ فصلِ بہاری کی خوشی میں ناچے
گوندی بوجھ سے اپنے ہی جھکی جاتی ہے
ناز میں جیسے ہے کوئی یہ کھڑی محفل میں
اور کل ہاتھ ہونے سے پہلے

کوئلیں کوکتی ہیں
جامنیں پکی ہیں آموں پر سیاہ
ارغنوں کی ٹہنیا ہے یکسائی کا
نیم کے پیڑوں میں جھوٹا میں

وہ شہر کی زندگی کے شور اور ہنگامے سے اتنا پریشان نہیں جتنا اس حشر سامانی میں انسانیت کی اقدار اور اس کی فطری معصومیت کے دھیرے دھیرے غارت ہونے پر افسردہ ہیں۔ چناں چہ وہ کھوئے ہوئے ماضی کو تلاش کرنے کی بجائے خود انسان کے کھوئے جانے پر افسردہ ہیں۔ وہ ماضی سے چمٹے رہنے کی بجائے آج اور آنے والے کل کے لیے متفکر ہیں۔ ذرا دیکھیے وہ اس دنیا سے بے اطمینانی اور کسی نئی دنیا کی تمنّا کا اظہار کتنے انوکھے انداز میں کرتے ہیں:

کبھی دماغ میں آتی ہے بے سروپا بات
یہ بات جب بھی کہی جاتی پھلجھڑی ہوتی
زمین چاند میں ہوتی وہاں یہ ہوتی رسم
ہر اک کو اپنی جگہ اور کی پڑی ہوتی
روایتیں بھی نئی ہوتیں فلسفے بھی نئے
زمین سینگ پہ گائے کے گر کھڑی ہوتی
وفا کا نام ستم ہوتا غم کا راحتِ جاں
تمھاری ناک ذرا چھوٹی یا بڑی ہوتی

یہی اختر الایمان کے فکر و فن کی انفرادیت ہے کہ وہ گہری گمبھیر باتیں اس طرح کہتے چلے جاتے ہیں جیسے کوئی بے پروا سا دیوانہ سا بے جوڑ یا بے سرو پا باتیں کر رہا ہو مگر اسی کی بدولت اردو شاعری کو اتنا کچھ ملا۔

●❖●

شمیم حنفی

اختر الایمان کی شاعری

محمود ایاز کی یاد میں

محمود ایاز اختر الایمان کے ابتدائی دور سے لے آخری دور تک ان کے شاید سب سے ہوش مند قاری اور نقاد کا مرتبہ رکھتے تھے۔ اختر الایمان کی متوقع وفات پر انھوں نے جس الم آمیز طریقے سے ہمارے زمانے کے اس سب سے مختلف اور مقتدر شاعر کو یاد کیا اس سے اختر الایمان کے ایازات کے علاوہ خود محمود ایاز کے شعری ادراک اور ان کی بصیرت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ محمود امتیاز نے اس واقعے پر اپنے صدمے اور تاسف کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا۔ جدید شاعری کے قبیلے کا آخری سردار اُٹھ گیا۔

تو کیا اس سے یہ سمجھ لیا جائے کہ اختر الایمان کی حیثیت صرف جدید شاعری کے آخری سب سے بڑے شاعر کی تھی۔ یہ تو اختر الایمان کے شعری کمال کا ایک اور دائرہ تھا۔ ان کے طرزِ سخن کی پہچان کا ایک اور بہانہ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ اختر الایمان کی شاعری اپنے تمام مشہور معاصر نظم گویوں کی شاعری سے الگ ایک خاص رنگ رکھتی تھی۔ اس سلسلے میں عام طور پر جو فہرست بنائی جاتی ہے اس میں یہ نام آتے ہیں تقریباً اسی ترتیب کے ساتھ۔ میراجی، ن۔م۔ راشد، فیض، مجید امجد اور اختر الایمان۔ ان میں فیض کبھی اختر الایمان کی جگہ پر رکھ دیے جاتے ہیں اور کبھی اختر الایمان فیض کی جگہ پر۔ میراجی اور راشد اپنی جگہ سے نہیں کھسکتے۔ ایک حلقہ ایسا بھی ہے جو غالب سے آگے بڑھتا ہے تو سیدھا مجید امجد پر پہنچ کر دم لیتا ہے۔ باقی اقبال اور جوش اور فیض یہاں تک کہ جدید شاعری کے اولین معمار میراجی اور راشد بھی حاشیے میں ڈال دیے جاتے ہیں۔ دوسری طرف ترقی پسندوں کے ہاتھ میں جب تک جدید شاعری کا پرچم رہا۔

اختر الایمان بالعموم نظر سے اوجھل رہے۔ انھیں میراجی اور راشد کی طرح رجعت پسند تو نہیں کہا گیا۔ پھر بھی ان کی ترقی پسندی اگر مشکوک نہیں تو کچھ نا قابلِ اعتنا ضرور سمجھی جاتی رہی۔ ترقی پسند نقادوں نے ان کی بڑائی کا اعتراف کیا بھی تو کچھ بے دلی کے ساتھ۔ اختر الایمان کی بابت پُر جوش رویّہ ترقی پسندوں میں صرف محمد حسن کے یہاں دِکھائی دیتا ہے۔ دوسرے ترقی پسندوں کے یہاں بھی، نہیں بھی کی روش اپنائی۔ کم وبیش ویسی ہی جیسی منٹو اور بیدی کے سلسلے میں روا رکھی گئی تھی۔ اس سے کچھ اور نہیں تو کم سے کم ایک بات یہ نکلتی ہے کہ اختر الایمان کی مقام بندی آسان نہیں ہے۔

ان کے بارے میں چلتے چلاتے کوئی بات نہیں کہی جا سکتی۔ انھیں آسانی سے کسی زمرے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ ان کی شاعری کا مزاج اس طرح متعین نہیں ہے جس طرح ترقی پسند نظم کے مشاہیر یعنی فیضؔ، سردار جعفریؔ، مخدومؔ، مجازؔ اور ساحرؔ کا۔ علاوہ ازیں اختر الایمان کی شاعری کا رنگ وہ بھی نہیں جو حلقۂ اربابِ ذوق کے مشاہیر میراجی، ن.م. راشد کی پہچان اور ترقی پسندی کے ایک متوازی میلان کی دریافت اور قیام کا وسیلہ بنا۔ یعنی یہ کہ اختر الایمان کی شاعری نہ تو اشتراکی حقیقت نگاری کی بوطیقا کے دائرے میں سمٹتی ہے، نہ نفسیاتی حقیقت نگاری کے دائرے میں۔ اس کے اپنے آداب ہیں اور اپنی کچھ مخصوص شرطیں۔

2

اختر الایمان ایک مربوط اور تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے۔ میراجی اور راشد کی طرح اختر الایمان نے بھی بالواسطہ طور پر آپس کے رویے سے قطع نظر براہ راست طریقے سے نثر میں جا بہ جا اپنی شاعری اور جدید شاعری کے بارے میں وضاحتی قسم کی بہت سی باتیں کہی ہیں۔ گویا کہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ اختر الایمان شاعری کے اچھے پارکھ بھی تھے۔ شاعر کے بدلتے ہوئے رول اور شاعری کے بدلتے ہوئے مزاج کو سمجھتے تھے۔ ان خرابیوں کا احساس بھی رکھتے تھے جنھوں نے ترقی پسند شاعری، جدید شاعری اور روایتی شاعری کے خاصے بڑے حصے کو پابندِ رسوم بنا دیا تھا اور اس سے تخلیقیت کی انفرادی منہ زوری اور آزادانہ طاقت چھین لی تھی۔ مثال کے طور پر ان کے کچھ بیانات حسبِ ذیل ہیں:

> ’’شاعر کا کام زندگی میں ایک توازن پیدا کرنا بھی ہے اور اس کے اندر
> جو حیوان ہے اس کی نفی کرنا بھی۔‘‘ (پیش لفظ ’سر و سامان‘)

''شاعری کی طرف ہمارے اکثر پڑھنے والوں کا رویہ سنجیدہ نہیں۔ وہ شاعری کو تفنّنِ طبع اور ایک ایسے مشغلے کے طور پر استعمال کرتے ہیں جس کا مقصد صرف وقت گزارنی ہے۔''(پیش لفظ 'آبِ جو')

''میری شاعری کو یہ سوچ کر پڑھیے کہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی۔ یہ ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی سیاسی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہوتا ہے جو اس معاشرے اور سماج میں زندہ ہے جسے آئیڈیل نہیں کہا جاسکتا۔ جہاں عملی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے، تضاد ہے۔ جہاں انسان کا ضمیر اس لیے قدم قدم پر ساتھ نہیں دے سکتا کہ زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد اعلا اخلاقی قدریں نہیں مصلحت ہے اور ضمیر کو چھوڑا اس لیے نہیں جاسکتا ہے کہ اگر انسان محض حیوان ہو کر رہ گیا تو ہر اعلا قدر کی نفی ہو جائے گی۔'' (پیش لفظ 'آبِ جو')

''شاعری میرے نزدیک کیا ہے؟ اگر میں اس بات کو ایک لفظ میں واضح کرنا چاہوں تو 'مذہب' کا لفظ استعمال کروں گا۔ میں نے اپنی شاعری کو اپنا ایمان اور مذہب سمجھنے میں کوتاہی نہیں کی۔ میں نے آج تک زندگی اور اس کے نشیب و فراز کے ساتھ ایسا کوئی سمجھوتہ نہیں کیا جو میری شاعری کو مجروح کرتا ہو۔''(پیش لفظ 'یادیں')

''میری شاعری کا بیشتر حصّہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔''

(حوالہ 'یادیں')

''میری شاعری کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے پہلے اسے ایک دو تین بار پڑھیے۔ اپنے ذہن کو غزل کی فضا سے نکال کر پڑھیے۔''

(حوالہ 'یادیں')

''یہ کھردری، شبہات سے پُر انتشار آمیز شاعری اس خلوص اور جذبۂ محبت کے تحت وجود میں آئی ہے جو مجھے انسان لگے ہے۔''

(پیش لفظ 'بنتِ لمحات')

''اردو کی پوری شاعری کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، حصار کے باہر حصار کے اندر۔ حصار کے باہر والی شاعری وہ ہے جس میں نئے تجربات، نئے میلانات اور نئے شعور کی ترجمانی اور نمائندگی ہوتی ہے۔'' (حوالہ 'بنتِ لمحات')

''شاعری میرے نزدیک ذات ہے اس اظہار کا نام ہے جو تلمیحات، استعاروں، تشبیہوں، علامیوں اور لفظی تصویروں یا امیجری کی مدد سے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کی زبان روزمرہ کی زبان نہیں ہوتی۔'' (حوالہ 'بنتِ لمحات')

''آدمی کی طرح شاعری بھی جدید قدیم، نئی پُرانی نہیں اچھی ہوتی ہے۔ بہت اچھی ہوتی ہے۔ فنونِ لطیفہ میں اس کا مقام بہت بلند ہے۔ مگر زندگی میں اس کا استعمال فنِ تعمیر کی طرح نہیں ہوتا۔ اس کی کچھ حدود ہیں۔'' (حوالہ 'بنتِ لمحات')

''میں آج کے شاعر کو ٹوٹا ہوا آدمی سمجھتا ہوں اور میری شاعری اسی ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری ہے۔'' (پیش لفظ 'نیا آہنگ')

''یہ پوری شاعری واحد حاضر متکلم کی شاعری ہے۔ شاعر کی وہ ذات جو زندگی کی ہر تجربہ گاہ میں دِکھائی دیتی ہے گزرگاہوں، میلوں، اسپتالوں، قحبہ خانوں، اسٹیشنوں اور بسوں کے اڈوں پر۔ یہ ذات، یہ شخصیت گونگی ہے۔ شاید لکشمن کا کارٹون جو صرف دیکھتا ہے۔ سنتا ہے کہتا کچھ نہیں۔'' (حوالہ 'نیا آہنگ')

3

ان اقتباسات سے پہلا تاثر یہ اُبھرتا ہے کہ ہر شاعر، نقاد کی طرح اختر الایمان نے بھی اپنی شاعری کا جواز ڈھونڈا ہے اور ان بیانات کی مدد سے اپنے شعری سروکار کا دفاع کیا ہے۔ کیا اختر الایمان کے لیے ایسا کرنا ضروری تھا؟ جی ہاں شاید ضروری تھا کیوں کہ اختر الایمان کے سلسلے میں ہماری روایتی، ترقی پسند، تنقید کا رویہ یا تو غفلت شعاری کا رہا یا پھر زیادتی کا۔ اختر الایمان ایک Commited individul تھے فرد آگاہ۔ اپنی انفرادیت کا رمز سمجھنے والے

اجتماع کو بے چہرہ انسانوں کی بھیڑ کے طور پر دیکھنے کے بجائے افراد کے مجمع کے طور پر دیکھنے والے۔ان کی ایک چھوٹی سی نظم ہے۔تادیب (نیا آہنگ)

دوسروں کو سدھارنے مت جاؤ
اپنی اصلاح پر نظر رکھو
لوگ کیا کر رہے ہیں چھوڑو انھیں
اپنے افعال کی خبر رکھو
سرزنش اپنی خوب کرتے رہو
ایک شہدا جہاں میں کم ہوگا

اسے ایک ذاتی منشور بھی کہا جاسکتا ہے،فکری اور معاشرتی سطح پر۔اس طرح گزشتہ اقتباسات میں اختر الایمان نے اپنی شاعری کی پہچان اور پرکھ کے جن ضابطوں کی نشاندہی کی ہے انھیں ہم فنی اور تخلیقی سطح پر شخصی قسم کی وضاحتوں کا نام دے سکتے ہیں۔ان وضاحتوں کے بغیر بھی ادب کے قاری کا کام چل سکتا ہے کیوں کہ قاری بالعموم غبی نہیں ہوتا۔لیکن اب اسے کیا کیا جائے کہ تنقید نے عرصے سے ہمارے یہاں ایک Polemeical رول اختیار کر رکھا ہے۔کبھی تھیوری کے نام پر کبھی نظریاتی گروہ کے نام پر کبھی اپنے حلقے کے ٹھکے ماندے۔بہ قول محمود ایاز گھوڑوں یا چھٹے ہوئے پٹاخوں،ادیبوں کو انعام واعزاز سے نوازا جانے اور ایک ایک بے حس و بے خبر نیم خواندہ ادبی معاشرے میں باعزت مقام دلانے کی غرض سے۔چناں چہ اختر الایمان کے محولہ بیانات میں نقادوں کی جانب سے اپنے ساتھ روا رکھی جانے والی عام ناانصافی پر افسردگی کے علاوہ ایک دبا دبا سا غصّہ بھی ہے۔'بنتِ لمحات' کی ایک نظم ہے'مفاہمت' کہتے ہیں:

جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگریٹ کی بو نتھنوں میں گھس جاتی تھی
میں تمباکو نوشی کو اک عیب سمجھتا آیا ہوں
لیکن اب میں عادی ہوں یہ میری ذات کا حصّہ ہے
وہ بھی میرے دانتوں کی بدرنگی سے مانوس ہے ان کی عادی ہے
جب ہم دونوں ملتے ہیں لفظوں سے بے گانہ سے ہو جاتے ہیں
کمرے میں کچھ سانسیں اور پسینے کی بو،تنہائی رہ جاتی ہے
ہم دونوں شاید مردہ ہیں احساس کا چشمہ سوکھا ہے

یا پھر شاید ایسا ہے یہ افسانہ بوسیدہ ہے
یہ نظم ختم اس طرح ہوتی ہے:

میں بادہ نوشی پر مائل ہوں وہ سگریٹ پیتی رہتی ہے
اک سناٹے کی چادر میں ہم دونوں لپٹے جاتے ہیں
ہم دونوں ٹوٹتے رہتے ہیں جیسے ہم کچّی شاخیں ہیں

یہاں ذاتی منشور کے سلسلے میں اس نظم کا تذکرہ یوں آ گیا کہ اختر الایمان کی شاعری میں آپ بیتی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ مسجد، پگڈنڈی، تاریک سیارے سے پہلے، ایک لڑکا، یادیں، میرا نام، تاریک سیارہ کے بعد، ایک خط، بنتِ لمحات، جیونی، ایک طویل نظم۔ ذیلی عنوانات ورود، مہایدھ، تلاش کی پہلی اُڑان، پھیلاؤ، بچوں کو کھیلنے دو، سچ کا جنگل، کوہِ ندا کا بلاوا، مکاں لا مکاں، اہتمامِ سفر سے پہلے کا پڑاؤ، نیا آہنگ کے بعد، زمستاں سرد مہری کا، سترہویں سال گرہ، ذکرِ مغفور، تشخیص، یہ نظمیں اختر الایمان کے اپنے سوانح کے طور پر پڑھی جا سکتی ہیں۔ ان کا صیغۂ اظہار ہمیں فوراً اپنے اعتماد میں لے لیتا ہے۔ ہمارا تعلق اختر الایمان کی ہستی، شخصیت سے قائم ہونے میں دیر نہیں لگتی اور ہم جتنا کچھ ان کی نجی حالات سے واقف ہیں اس کے حساب سے ان نظموں کو اپنے نام آئے ہوئے اختر الایمان کے خط کی طرح پڑھتے جاتے ہیں۔ اختر الایمان اپنے بارے میں کیا سوچتے تھے۔ دنیا کے بارے میں کیا سوچتے تھے۔ اس زمین پر اس زمانے میں اور مظاہر سے معمور کائنات میں اپنی حیثیت کا تعین کس طرح کرتے تھے۔ یہ سارے سوال ان نظموں کو پڑھتے وقت ذہن میں اُبھرتے ہیں۔ لیکن ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہیے یہ نظمیں ہیں ہمارے زمانے کے شاید سب سے زیادہ کھرے، تصنع اور تماشا گری کے شوق سے آزاد شاعر کی۔ یہ شاعر کو خود اتنا اہم نہیں سمجھتا کہ وقت وقت ہمیں اپنی ذاتی کہانی سنانے بیٹھ جائے۔ اختر الایمان نے شاعری سے متعلق اپنی وضاحتوں اور بیانات کی طرح اپنی نظموں کو بھی اپنے عہد کی جمالیات، آدرشوں اور تجربوں، عام انسانی صورتِ حال اور اس صورتِ حال سے منسلک اندیشوں، دہشتوں، ہزیمتوں اور امیدوں کے اظہار، انکشاف اور احتساب کا ذریعہ بنایا ہے۔ انسانی ہستی کے مقاصد اور شاعری کے مقاصد کا وہ گہرا شعور رکھتے ہیں اور چوں کہ ان کا براہ راست تعلق ہم سے اور ہماری دنیا سے ہے۔ اس لیے ان مقاصد میں وہ ہماری شراکت کے طالب ہیں۔ یہ جو بار بار انھوں نے یہ کہنے کی ضرورت محسوس

کی شاعری کا کام زندگی میں توازن پیدا کرنا ہے۔ یا یہ کہ شاعری کی طرف زیادہ تر پڑھنے والوں کا رویہ سنجیدہ نہیں ہے۔ یا یہ کہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی اور یہ ایک واحد حاضر متکلم کی شاعری ہے۔ ایک ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری ہے۔ انسانوں سے محبت کرنے والے اور زمانے کے چال چلن سے بیزار، شکی اور سہمے ہوئے فرد کی شاعری ہے۔ تو ان تمام باتوں کا مقصد یہ تھا کہ اوّلاً شاعری کو سیاسی، سماجی، ثقافتی اور تہذیبی حوالوں سے منقطع نہ کیا جائے اور دوسرے یہ کہ اس شاعری کو رسمی اور روایتی فنی قدروں کے حساب سے نہ پڑھا جائے۔

زمین زمین کے پیش لفظ میں اختر الایمان نے لکھا تھا:

> ''اس مجموعے کی بیشتر نظموں پر زمین کا درد حاوی ہے۔ دراصل زمین کا درد مترادف ہے اس کرب کے جو بحیثیت ایک فرد کے میرے اندر پیدا ہوتا رہتا ہے اور بحیثیت ایک شہری کے میرے لیے ایک بہت بڑا مسئلہ ہے''۔

پیش لفظ کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوا ہے کہ:

> ''...بے دین آدمی اچھی شاعری کر ہی نہیں سکتا۔ یہ اس کا کام ہے جو ایمان رکھتا ہو خدا کی بنائی ہوئی حسین چیزوں پر، انسان اور ان کی انسانیت پر۔ اس کی مجبوریوں اور لاچاریوں کو سمجھتا ہو اور مروّجہ اچھی قدروں کو پہچانتا ہو اور ان میں اضافہ بھی چاہتا ہو۔ جو خدا کی بنائی ہوئی زمین سے محبت کرتا ہو اور اس بات پر کڑھتا بھی ہو کہ انسان اسے خوب صورت بنانے کے بجائے بد صورت بنا رہا ہے''۔

یعنی یہ کہ ایک تو اختر الایمان کے شاعرانہ تجربے کی ارضی بنیادیں بہت واضح ہیں۔ دوسرے یہ کہ اختر الایمان کے لیے شاعری کا مسئلہ اقدار کا مسئلہ بھی ہے۔ چناں چہ ان کی شاعری ایک نمایاں اخلاقی جہت بھی رکھتی ہے۔ یہاں میں ایک ایسا معروضہ پیش کرنا چاہتا ہوں جس پر ادب کے جغادری نقاد چیں بہ چیں ہوں گے۔ نئی شاعری بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ہماری نئی ادبی روایت اصول سازی کے پھیر میں بہت خراب ہوئی ہے۔ ہندستان کی کسی دوسری زبان میں اس طرح کی فقہی بحثیں، لٹریری تھیوری کی بحثیں زیادہ عرصے تک نہیں چل سکیں جس طرح کہ اردو میں۔ اس کی خاص وجہ یہی سمجھ میں آتی ہے ایک تو ہندستانی ادبیات میں رولاں بارتھ، سوسیر، لاکاں اور دریدا کے حوالے سے اپنی بات کہنے کا میلان مقبول نہیں

ہے۔ دوسرے یہ کہ شعروادب کی تاریخی اساس کے ساتھ ساتھ اس کی طبیعی جغرافیائی اساس پر توجہ بہت عام ہے اور چوں کہ اخترالایمان کے شعور میں شاعری کے مادی پس منظر کے لیے ایک خاص جگہ تھی اور تصوّرات کے شانہ بشانہ وہ چیزوں اور لوگوں سے، فطرت کے مظاہر سے، مخلوقات سے، زندگی کے ٹھوس مناسبات سے غیر معمولی اور والہانہ شغف رکھتے تھے، اس لیے ان کی شاعری ہندستان کے مجموعی ادبی مزاج سے ایک خاص قرابت کا پتا دیتی ہے۔ میراجی نے 'نارس' کا جو تعارف لکھا تھا اور جسے اخترالایمان نے 'زمین زمین' کے اختتامیے کی حیثیت دی ہے۔ اس کے چند جملے یوں ہیں کہ گھلاوٹ اور لوچ سپردگی کا دیباچہ ہیں۔ شاید اسے اخترالایمان کو اپنے فارسی آمیز لغت کے ترشے ترشائے پن میں اپنے آسودہ احساسات کے اظہار کے لیے مناسب ذریعہ نہیں ملا۔ شاید وہ حسن محض اور اطمینان قلب کی جستجو میں جنسی ترجمانی کا خواہاں ہے اس کے لیے اسے اپنی پہلی لغت میں ایک روک محسوس ہوئی۔

4

اخترالایمان غزل کے سائے سے مکمل نجات کے طالب تھے۔ وہ بھی شاید اسی لیے کہ ان کی شعری لغت میں ایک سی محسوس ہوتی تھی اور شاعری میں ان کا مقصود اردو کی عام روایت کے بہت مختلف تھا۔ ان کا مزاج یکسر غیر رومانی تھا۔ فنائیت کا ایک عام عنصر جو اردو نثر و نظم کے ساتھ پرچھائیں کی طرح لگا ہوا ہے اخترالایمان شعوری طور پر اس سے گریزاں تھے۔ اپنی شعری لغت، لہجے اور محاورے کے اعتبار سے انھیں اپنے پیش رووں اور معاصرین میں اگر کچھ مناسبت تھی تو عظمت اللہ خاں سے اور میراجی سے۔ راشد کی شاعری میں بہت سی خوبیوں کے باوجود ایک طرح کا تحکمانہ انداز اور فکری درازدستی عام انسانی تجربے کی سطح سے انھیں کبھی کبھی قدرے دور ہٹا دیتی ہے۔ جیسے کوئی منبر سے خطاب کر رہا ہو یا اونچی آواز میں اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہو۔ فیض کے لہجے کی مٹھاس اور گنگناہٹ کبھی کبھی ایک اپنی مقصود بن جاتی ہے۔ چناں چہ رویوں اور طبیعتوں کے نمایاں فرق کے باوجود اخترالایمان کی طرف دیکھتے ہیں یا پھر عظمت اللہ خاں کی طرف۔ عظمت اللہ خاں غزل کی قبولیتِ عام اور اردو شاعری کی سیاق میں اس صنف کی مربیانہ حیثیت سے خاصے دل برداشتہ تھے اور میراجی تو تھے ہی عجمی روایت کے برعکس ایک آریائی رنگ کے شیدائی اور اپنے میلانات اور افتادِ طبع کی ماورائیت اور تربیت کے باوجود اپنے تجربوں کے مادے اور ارضی دائرے میں گھرے ہوئے۔ اخترالایمان نے خلیل

الرحمٰن اعظمی کے لفظوں میں میرا جی کی تقلید نہیں کی۔ البتہ میرا جی کے ناتمام اور ناتراشیدہ تجربوں کو ایک نئے معنویت کے ساتھ اُجاگر کیا ہے۔ میرا جی کی طرح گیتوں اور بھجنوں کے آہنگ سے اپنی کئی نظموں میں مدد کی ہے۔مثلاً جواری، انجان، اجنبی، بلاوا، یادیں، ترغیب اور اس کے بعد ہندستان کی عوامی، لوک ادبی روایت میں بڑی سے بڑی گہری پیچیدہ اور دوررس فکر کو عام انسانی تجربے میں روپوش کرنے کی جو روش عام ہے۔اس سے بھی اخترالایمان نے اثر لیا ہے۔ انھیں جتنی کشش مجرد افکار میں محسوس ہوتی تھی اور جتنا قلبی تعلق انسانی ہستی کے اسرار اور باطن کی لہروں سے تھا اس سے کم دلچسپی اشخاص اور اشیا سے نہیں تھی۔ ان کی شاعری میں ٹھوس پیکروں کا ہجوم اُمڈتا ہے۔ندی نالے، چٹانیں، پہاڑ، کھیت، میدان، فصلیں، پرندے، پھول پھل، کیڑے مکوڑے، جانور، بستیاں اور بازار، دوکانیں اور لوگ۔طرح طرح کے کردار جن میں سیاست داں اور لچے لفنگے، چور اُچکّے بھی ہر طبقے اور ہر درجے کے انسان اخترالایمان کے حواس کی دنیا ان سب سے آباد ہے۔نظیر اکبرآبادی کی طرح اخترالایمان کا زاویۂ نظر بھی ’سوہے وہ بھی آدمی‘ قسم کا ہے جس میں اخلاقی رواداری، حسّی مادیت اور وسعتِ فکر کے عناصر دور سے چمکتے نظر آتے ہیں۔ دوسری واضح مماثلت جو اخترالایمان کے طرزِ احساس کو ایک حلقی، فطری اور عنصری قسم کے مقامیت کا ترجمان بناتی ہے وہ کبیر داس سے ہے۔کبیر ہماری اجتماعی روایت کا سب سے بڑا حقیقت پسند، سب سے برہم سا بے باک باغی اور احتجاج کرنے والا سماجی مواد کو شاعری کی بنیاد بنانے والا شاعر ہے۔ کبیر سنت تھے مگر ان کی الوہیت، تیاگ اور تپسیا کو پیشہ بنانے والوں سے کوسوں دور ہے۔کبیر کی شاعری عبرت کا ایک تازیانہ ہے۔ ایک سیلی استاد جس کا اولین مقصد راہ سے بھٹکے ہوئے نامراد شاگردوں کو راہ راست پر لانا ہے کبیر نین جھروکے بیٹھ کر جگ کا مجرا دیکھ کے ترغیب دیتے ہیں۔ گویا کہ اس سفلہ اور ریاکار دنیا کے تماشوں سے دور بھی ہیں اور ایک رچے ہوئے شعور، ایک روحانی لاتعلقی کے ساتھ اس تماشے کو دیکھ بھی رہے ہیں۔ اخترالایمان کے یہاں بھی جیتی جاگتی اور پرشور حقیقتوں کے ہجوم میں شمولیت کے باوجود اس ہجوم سے دل برداشتگی اور دوری، دنیا میں رہنے کی مقسوم مجبوری اور اپنی تنہائی کا احساس صاف جھلکتا ہے اپنی بے بسی اور ملال کی کیفیتوں پر اخترالایمان نے کبیر ہی کی طرح ایک مہین چادر ڈال دی ہے۔

لیکن ارضیت، مقامیت، مظاہر شناسی اور موجودات سے خود کار قسم کا سیدھا سادا بے

لوث ربط رکھنے کے باجود اختر الایمان صرف ملکی معاملات ومسائل کے شاعرنہیں ہیں جس طرح ان کی برہمی روایتی ترقی پسندوں کی اجتماعی agitational روش سے الگ ہے۔اسی طرح زمانے سے اور زندگی سے اپنی سوچی سمجھی وابستگی commitment کے باوجود اختر الایمان نے وزیر آغا کے لفظوں میں نظریے کے سستے پرچم کا سہارا کبھی نہیں لیا۔تمثیلی پیرائے میں یہ بات اس طرح کہی جاسکتی ہے کہ اختر الایمان کی حیثیت ایک نہتے سپاہی کی تھی جس کی ڈھال بس اس کا ضمیر ہوتا ہے اور جو فرار کا راستہ اس عزم اور اس امید پر اختیار نہیں کرتا کہ جو بھی ہو لڑائی تو جاری رہے گی۔ بڑے آدرش، اخلاق، موقف اور اقدار پر مبنی جد وجہد ناکامی کی حالت میں بھی آپ اپنا صلہ بن جاتی ہے۔ یہاں میں ایک بار پھر سے 'زمین زمین' کے پیش لفظ میں اختر الایمان کے ان جملوں کی طرف آپ کا دھیان لے جانا چاہتا ہوں جن میں انھوں نے اپنے بنیادی تخلیقی مزاج کی وضاحت یہ کہتے ہوئے کی تھی کہ اس مجموعے کی بیشتر نظموں پر زمین کا درد حاوی ہے اور یہ کہ جو مسائل روز پیش آتے ہیں ان میں سے اکثر کا حل فرد کے ہاتھ میں نہیں مگر درد اپنی جگہ رہتا ہے۔ پھر انسان کے پاس دماغ ہے، شانوں کے اوپر سر ہے جو سوچتا بھی ہے۔اس اقتباس سے کچھ خاص باتیں نکلتی ہیں۔

یہ کہ:

1- اختر الایمان کی شاعری کسی ایک علاقے اور فرقے کو اپنا حوالہ نہیں بناتی۔

2- اختر الایمان کی شاعری اجتماعی مسئلوں سے نبرد آزما ایک فرد کی ذہنی اور روحانی جد و جہد سے پردہ اُٹھاتی ہے۔

3- اختر الایمان کی شاعری عالمی سطح پر پھیلے ہوئے اُداسی ، بے بسی دہشت اور درد کے ماحول کی ترجمان ہے۔ایک عالم آشوب کا تخلیقی ریکارڈ ہے۔

اور آخری بات یہ کہ:

4- اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی تعلق اس انسان سے ہے جس کے پاس دماغ ہے۔ شانوں کے اوپر سر جو سوچتا بھی ہے۔

اس طرح یہ شاعری ہر طرح کے تعصّبات، توہمات، مابعد الطبیعات سے آزاد ایک نئی حقیقت پسندی کے تصوّر پر استوار ہوئی ہے۔اس کا تعلق نہ تو صرف مشرق سے ہے، نہ صرف مغرب سے۔ یہ شاعری نہ تو کسی منظّم نظریے اور سیاسی فکر کا دفاع کرتی ہے۔ نہ کسی قسم کی تبلیغ

کرتی ہے۔ مجید امجد کے شعری تجربوں کی دنیا تو خیر نئی نظم کے مشاہیر میں مقابلتاً محدود ہے۔ لیکن میرا جی، راشد، فیض کو بھی سامنے رکھا جائے تو اختر الایمان ان سب سے بالکل الگ دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے پاس نہ تو میرا جی کی جیسی خود سپردگی ہے۔ نہ راشد کے جیسا دانشورانہ آہنگ۔ نہ فیض کی جیسی نظریاتی وابستگی۔ تجربے کے ایک سرے پر اختر الایمان کی اپنی حسیت اور بصیرت ہے۔ دوسرے سرے پر وہ انسانی صورت حال جس نے من وتو کا فرق مٹا دیا ہے اور ایک عالم گیر شکل اختیار کر لی ہے۔ اختر الایمان کا امتیاز اور سرمایۂ افتخار ان کے تخلیقی رویے کی بے تحاشا سادگی اس کے ارضی اور انسانی انسلاکات ہیں۔ میرا جی کے احساس کی گمشدگی اور ماورائیت اس کا بھٹکتوں جیسا استغراق راشد کی فکری صلابت، تیزی اور درّاکی اور فیض کے شعور کی اجتماعیت، لہجے کی نرم آثاری، نغمگی اور زمین پر دھیرے دھیرے اُترتی ہوئی چاندنی جیسی کیفیت اپنے اندر کشش کا بہت سامان رکھتی ہے اور اس کی حیثیت نئی شعری روایت کے بیش بہا ورثے کی ہے۔ نئی شاعری کے مجموعی مزاج کو بنانے اور کاڑھنے میں ان سب کا رول بہت متحرک اور موثر ہے۔ اختر الایمان کا اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانا، اس سے الگ رُخ اپنانا، شاعری کی رسوم وروایات کے سائے سے بچ بچ کر چلتے رہنا، زبان یا آہنگ اور اسلوب کے چناؤ میں صرف اپنی تخلیقی ضرورتوں کا لحاظ رکھنا اور کسی مقبول و مانوس رنگ کو خاطر میں نہ لانا ان کے حیران کن فنی انہاک اور خود اعتمادی کو ظاہر کرتا ہے۔ اختر الایمان کی شاعری ہر سچی شاعری کی طرح جس کی مثالیں اقبالؔ سے لے کر میرا جیؔ، راشدؔ، فیضؔ، مجید امجدؔ سب کے یہاں بکھری ہوئی ہیں۔ تعصّبات اور چھوٹی چھوٹی خانہ بندیوں کو ختم کرتی ہی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ عام قسم کی جذباتی، فکری اور لسانی توضیحات سے بھی دامن بچاتی ہے۔ اختر الایمان تو اپنے زمانے سے مخصوص مسئلوں اور سوالوں میں بھی اپنی بصیرت کو محصور نہیں ہونے دیتے اور اس یقین کے ساتھ سامنے آتے ہیں کہ 'گزران' کا لفظ پوری زندگی کی اساس ہے:

''آدمی جہاں بھی ہے خواہی نہ خواہی، گفتنی ناگفتنی، ہر طرح کے قیود وبند میں رہ کر گزران کرتا ہے۔ یہ گزران کوئی سوچا سمجھا ہوا فعل نہیں ایک افتاد ہے۔ جیسی پڑتی ہے جھیلتا ہے۔ اس وقت اس کے دماغ میں یہ بات نہیں آتی کہ یہ عینیت ہے یا وجودیت۔ زندگی جبر محض ہے یا وہ مختارِ کل۔ اگر دیکھا جائے تو گزران کو معنی پہنانے کی کوشش ہے، فلسفہ ہے ادب اور شعر ہے۔''

یہ اقتباس 'سروساماں' کے پیش لفظ سے ہے، اشاعت 1983۔ اس سے پہلے 'بنتِ لمحات' کے پیش لفظ 23 اپریل 1969 میں اختر الایمان نے ایک اور بات کہی تھی۔ آدمی کی طرح شاعری بھی جدید قدیم، نئی پُرانی نہیں۔ اگرچہ شاعری بھی اپنی ذات کا اظہار ہے اور فنونِ لطیفہ میں اس کا مقام بہت بلند ہے مگر زندگی میں اس کا استعمال فنِ تعمیر کی طرح نہیں ہوتا۔ اس کی کچھ حدود ہیں۔ جب ان حدود سے تجاوز کر جائیں گے، وہ عمارت جو شاعری کے نام سے لکھی گئی ہے صرف کسی بات کا ایک منظوم بیان ہوگی جس میں تمام لوازماتِ شعر ملیں گے سوا اس روح اور شاعرانہ بصیرت کے جو اچھی شاعری کا لازمہ ہے۔

5

مطلب یہ کہ شعر کی بوطیقا سے مطابق شاعری کا زماں گرفتہ یا Dated ہونا نہ تو شاعر کی پہچان ہے نہ شاعری کی، ترقی پسند سرمایۂ شعر کی طرح۔ جدیدیت کے میلان سے متصل شاعری کے زیادہ تر حصّے کی خرابی بھی اس کی زماں گرفتگی ہے۔ ہمارے بیشتر شاعر روحِ عصر کی علم برداری کے بے محابا شوق میں نظموں کے واسطے سے اُلٹے سیدھے صنعتی تہذیب کا قہر، نئی ٹکنالوجی سے منسلک اندیشے، نئے معاشرے کے تنہا آدمی کا آشوب، اقدار کی شکست و ریخت وغیرہ وغیرہ اپنے عصر کی ترجمانی کے آسان نسخے بن گئے۔ جیسے دیکھو ایک سی بیماری میں مبتلا ہے۔ بے سمتی، بے چارگی، ہزیمت، اخراج بشریت Dehumanization اور بکھراؤ Fragmentation پھر جسے دیکھو شاعری کو ایک سی دوا پلائے جاتا ہے۔ سورج، ریت، پیاس، دشت وصحرا، شجر، ٹوٹتے ہوئے پتوں کا شور، آندھیاں اور جھکڑ۔ غرض کہ ہوا کے احساس پر انہی سنسناہٹوں کی حکمرانی۔ نئی لسانی تشکیل اور لسانی تخریب کی حدیں بعضوں نے مٹا کر رکھ دیں۔ دھڑکتے ہوئے زندہ اور گرم لفظ جن سے بھاپ اٹھنی چاہیے سرد بے جان کلیشے بن گئے۔ مگر ادبی آواں گارد جس کے اُجالے میں ہمارے عصر کا تخلیقی مزاج مرتب ہوا اور جس کی تکمیل مستقبلیت اور انسانی روح کی سرکشی کے عناصر کرتے ہیں ہمارے ادبی معاشرے میں ان کا شعور پھیل نہیں سکا۔ باقر مہدی کی تنقیدی کشمکش میں ان عناصر کی اہمیت اور معنویت پر اصرار کے باوجود یہ شعور نقارخانے کے شور میں گم سا ہو گیا۔ بے شک اختر الایمان بھی آج کے شاعر کو ٹوٹا ہوا آدمی سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میری شاعری اسی ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری ہے لیکن یہ ٹوٹا ہوا آدمی ضدّی، خودسر اور خیر اندیش بھی ہے اور اختر الایمان ہی کے لفظوں میں یہ محسوس کرتا ہے کہ:

’’...پیغمبر اب نہیں آتے۔ مگر چھوٹے پیمانے پر یہ کام اب شاعر کر رہا
ہے۔ شاعر کا کام زندگی میں ایک توازن پیدا کرنا بھی ہے اور اس کے
اندر جو حیوان ہے اس کی نفی کرنا بھی۔ جہد تو جاری رہے گی۔‘‘

(پیش لفظ ’سروساماں‘)

اردو کی نئی شاعری کے سیاق میں اختر الایمان کے فکری سرمائے پر نظر ڈالی جائے تو وہ ہمارے سب سے نمایاں آواں گارد شاعر کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ان کا رویہ رسمی اور مقبول وجودی میلانات کے ان ترجمانوں سے مختلف ہے جن کی بھیڑ بھاڑ ہماری علاقائی زبانوں کے معاصر ادب میں دِکھائی دیتی ہے۔ یہ میلانات اس آزمودہ اور پیش پا افتادہ تجربے پر مبنی بھیڑ چال کی نمائندگی کرتے ہیں جس کے ہاتھوں انفرادی طرزِ احساس کا بیڑا خوب غرق ہوا ہے۔ خاص طور پر اردو میں قحطِ بنگال، آزادی اور فسادات کے پس منظر میں ایک سی ریں ریں کرنے والی نظموں کا مجموعہ ’غمِ دوراں‘ مرتبہ غلام ربانی تاباں دیکھ کر جوش صاحب نے کہا تھا:

آفریں ہو غلام ربانی
کیا نکالا ہے مینڈکوں کا جلوس

ہمارے جدید تر شاعروں کے یہاں تجربے اور اظہار کی یکسانیت کا عیب ہمارے ترقی پسند پیش رووں کے مقابلے میں کچھ کم نہیں۔ یہ لوگ ایک طرح سوچتے ہیں یا سوچتے ہی نہیں بلکہ گنے چنے بوسیدہ لفظوں، متحجر علامتوں اور فرسودہ تجربوں کی قیادت میں اپنی تخلیقی راہ طے کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کی پہنچ بھی کسی نو دریافت مقام تک نہیں ہوتی۔ ہم ترقی پسندوں کو طے شدہ تخلیقی مقاصد اور معلوم و متوقع سرگرمی کا قصوروار ٹھہراتے ہیں۔ لیکن یہ نہیں دیکھتے کہ ہمارے نئے شاعروں کی اکثریت کے پاس ان کا اپنا کچھ بھی نہیں۔ مستعار اسلوب، مستعار لفظ، مستعار تجربے چناں چہ جیسی بے روح یکسانیت ہمیں اپنے زمانے کے شاعروں میں دِکھائی دیتی ہے وہ ہماری شعری روایت کے کسی بھی دور کے شاعروں کی بہ نسبت کم تر نہیں کہی جا سکتی۔

6

اختر الایمان کے یہاں اجتماعی زندگی کے مسائل کو ایک شخصی بلکہ نجی سچائی کے طور پر قبول کرنے کے باوجود تخلیقی تجربے کی انفرادیت پر اصرار دِکھائی دیتا ہے۔ اس کی طرف ہم اشارہ

کر چکے ہیں۔ اس سلسلے میں دو تین باتوں کا اعادہ یہاں ضروری ہے:

1- اختر الایمان آج کی شاعری کا پس منظر قومی نہیں بین الاقوامی سمجھتے ہیں۔

2- شاعری ان کے نزدیک چھوٹے پیمانے پر پیغمبری کا کام ہے۔

3- شاعری مذہب ہے۔ گویا کہ مذہبی تجربے کی شدّت، جنون اور لگن کے بغیر شاعری کا تصوّر ممکن نہیں۔

ان باتوں کا لب لباب یہ ہے کہ مستقبلیت کے عنصر سے آج کی شاعری کسی بھی حال میں خالی نہیں ہوسکتی۔ اس طرح اقدار اور ایک سوچے سمجھے اخلاقی موقف کا مسئلہ ہے اور یہ سب مسئلے ایک طرح کی ذاتی تہذیب کے عمل سے مربوط ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کی شاعری اپنے پڑھنے والوں میں جو پہلا اور نمایاں تاثر پیدا کرتی ہے وہ ایک سنجیدہ اور مضبوط سماجی ذمے داری کا ہے۔ اختر الایمان پل بھر کے لیے بھی اس تاثر سے بے گانہ نہیں ہوتے۔ چناں چہ اپنے پڑھنے والے سے بھی ایک گہری سنجیدگی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جدید، نئی شاعری کے عمومی ذائقے کا عادی مذاق شعر اس شاعری کے مضمرات تک رسائی اسی صورت میں حاصل کرسکتا ہے جب وہ اختر الایمان کے افکار و احساس کے ساتھ ساتھ اس اسلوب کو سمجھنے پر بھی قادر ہو جو بڑی حد تک شخصی ہے۔ رہے آج کی زندگی کے عام تجربے اور قصّے تو ان کا بیان حسبِ استطاعت آج کا ہر چھوٹا بڑا شاعر کرسکتا ہے۔ اختر الایمان تقریباً یکساں آوازوں کی بھیڑ میں جو الگ نظر آتے ہیں اور ان کا لہجہ صاف پہچانا جاتا ہے تو اسی لیے کہ انھوں نے اپنی انفرادیت کو بچانے کے بڑے جتن کیے ہیں۔ اپنے حال کے چنگل سے نکلنے کی بھی انھوں نے خاص جد و جہد کی ہے۔ وجودیت اور وجودی تجربوں کی عام آہٹ جو ہمارے زمانے کے سبھی قابلِ ذکر شاعروں کے یہاں سنائی دیتی ہے۔ اس کا آہنگ اختر الایمان کے یہاں بہت بدلا ہوا ہے۔ سارتر کی انسان دوستانہ وجودیت جو اس بات کی گنجائش بھی رکھتی ہے کہ ادیب اپنے سماجی اور تخلیقی ذمے داری کا بوجھ ایک ساتھ اُٹھا سکے۔ اختر الایمان کے مزاج سے فطری مناسبت رکھتی ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ اختر الایمان سیاسی یا سماجی کارکنوں کے پمفلٹ بازی اور سرگرم احتجاج سے الگ خاموشی سے اپنا کام کیے جاتے ہیں۔ اختر الایمان پر اپنے مضمون میں کہا تھا کہ اختر الایمان کی شاعری کے موضوعات وہی ہیں جو ترقی پسندوں کے ہیں۔ لیکن ان کے بیان مقبول اور مشہور ترقی پسند شاعروں سے الگ ہے۔ اسی لیے اختر الایمان قبولِ عام کے

حصار سے باہر رہے۔ میرا خیال ہے کہ اختر الایمان اور ترقی پسندوں کے معروف رنگ میں فرق صرف بیان کا نظمیہ شاعری کے اسالیب کا ہی نہیں مزاجوں کا فرق بھی ہے۔ ایک فیض کو چھوڑ کر دوسرے تمام ممتاز ترقی پسند شاعروں کے یہاں سماجی مسئلوں اور تجربوں کی طرف جو رویہ ملتا ہے اس میں فکری ابتذال کے آثار نمایاں ہیں۔ غصّے، احتجاج، برہمی کا ایک سا انداز، ضبط اور ٹھہراؤ کے ساتھ باتیں کرنا گویا وہ شاعر اور شاعری کے منصب میں تبدیلی یا تخفیف کے نقصان کا شعور بھی رکھتے ہیں، اسی لیے ترقی پسندوں کی آواز میں آواز نہیں ملاتے۔ اپنے سماجی سروکار اور وابستگی کو بچائے رکھتے ہیں مگر اس طریقے سے کہ شاعری بھی بچی رہے۔

7

تصوّر اور زاویۂ نظر کا ایک اور پہلو جو اختر الایمان کی شاعری کے سیاق میں خاص توجہ کا مستحق ہے وہ ان کی شاعری کے مقامی رشتوں اور ارضی رابطوں سے تعلق رکھتا ہے۔ ایک معروف اصطلاح کا سہارا لیا جائے تو اسے اختر الایمان کی شاعری میں دیسی پن یا Nativism کا عنصر بھی کہا جا سکتا ہے۔ بہ ظاہر بات چیت عجیب سی ہے کیوں کہ اختر الایمان جدید شاعری، نئی شاعری کے بین الاقوامی مزاج کے سرگرم وکیل ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے۔ وہ تو نسلوں کے فرق کو بھی نہیں مانتے۔ گویا کے زماں کے تغیرات کی اہمیت اختر الایمان کے شعور میں کچھ خاص نہیں ہے اور اس سے یہ فکری جہت بھی نکلتی ہے کہ اختر الایمان انسان کے بنیادی تجربوں کی دائمیت کے قائل ہیں۔ ایسی صورت میں اختر الایمان کے فکری اور حسیاتی نظام کا رشتہ دیسی پن کے تصور سے جوڑنا بہ ظاہر ان کی شاعری میں بین الاقوامی عناصر کا راستہ ان کی قومیت، مقامیت سے نکلتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی اور عظمت اللہ خاں کی طرح اختر الایمان کے یہاں بھی شعری تجربے کے مقامی حوالوں کی کثرت ہے۔ خلیل الرحمٰن کا یہ خیال کہ مختار صدیقی اور مجید امجد کے علاوہ اختر الایمان نے بھی میرا جی کے ناتمام اور ناتراشیدہ تجربوں کو ایک نئی معنویت کے ساتھ اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے، اسی واقعے پر مبنی ہے۔ بے شک اختر الایمان کے یہاں گیتوں اور دوہوں کی زبان سے استفادے کا میلان موجود ہے اور اختر الایمان کی لفظیات، شعری قواعد، لہجے میں ہندی روایت کی گونج صاف سُنائی دیتی ہے لیکن اس سے یہ غلط فہمی نہیں پیدا ہونی چاہیے کہ اختر الایمان مقامی رنگوں کے شاعر ہیں۔ ان کا طرزِ احساس اساسی طور پر دیہی یا قصباتی نہیں ہے بلکہ شہری اور سائنسی ہے۔ اختر الایمان کے یہاں اس

دانش حاضر کے نشانات دیکھے جاسکتے ہیں جو اپنے کمال میں اپنے زوال کو بھی پہچان لیتی ہے جو عصرِ رواں کی ترقی معکوس کے خطروں سے اچھی طرح آگاہ ہے۔ چناں چہ خود احتسابی کے انداز اختر الایمان کی نظموں میں طرح طرح سے ظاہر ہوتے ہیں۔ کہیں ملال ہے، کہیں برہمی، کہیں طنز اور تضحیک۔ ایک طرف کچھ روایتوں کے مٹنے کی کسک ہے۔ دوسری طرف ان کی بوسیدگی کا اعتراف بھی ہے۔

ہندستان کی دوسری علاقائی زبانوں اور سب سے زیادہ ہندی والوں میں افکار و احساسات کی سطح پر جو قربت اختر الایمان سے دِکھائی دیتی ہے اردو کے کسی اور شاعری بہ شمول فیض سے نہیں۔ اس کا سبب بھی وہی ہے جس کی طرف ذرا دیر پہلے اشارہ کیا گیا تھا یعنی کہ اختر الایمان کے شعور اور اظہار میں مقامیت کے نشانات۔ وارث علوی نے اپنے مضمون 'اختر الایمان کی شاعری کے چند پہلو' میں یہ بات اس طرح دُہرائی ہے۔ یہاں میں پورا اقتباس نقل کیے دیتا ہوں:

> ''اختر الایمان جدید صنعتی شہر کے ہمہموں میں رہنے کے باوجود اپنے ذہن میں ایک ہرا بھرا گاؤں لیے پھرتے ہیں۔ راشد اور فیض کے ذہنوں میں ایسا کوئی گاؤں نہیں، اس لیے ان کے یہاں وہ لڑکا اور اس کا بچپن بھی نہیں جو گاؤں کی منڈیروں پر کھیلتا اور تتلیوں کے تعاقب میں دوڑتا ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کی پوری شاداب امیجری اسی گاؤں کی مرہون منت ہے اور شہروں کی فضاؤں کو وہ شاعرانہ امیجری اور مرقعوں میں بدل نہیں پاتے گو ان کے یہاں کولتار کی سڑکوں، کارخانوں، ٹرینوں اور انسانی بھیڑ کا ذکر دوسرے شعرا کی نسبت سے زیادہ ہوا ہے...''

یہ بات ظاہری طور پر سیدھی سادی اور درست ہوتے ہوئے بھی تشریح طلب اور مبہم ہے۔ نئے شہر کا نئے شعر سے رشتہ بہت پیچیدہ رہا ہے۔ عمیق حنفی کے معرکۃ الآرا مضمون 'شعلے کی شناخت' سے قطع نظر مشرق و مغرب کی جدید شاعری میں اس پیچیدہ تجربے کے نقوش اور آثار جا بجا بکھرے ہوئے ہیں۔ شاعری کے ساتھ ساتھ مشرق و مغرب کا جدید فکشن بھی اس مسئلے کے متعلقات اور مظاہرے سے بھرا پڑا ہے۔ اختر الایمان کی کئی نظموں 'ایک لڑکا'، 'یادیں'، 'بلاوا'، کے حوالے سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ سینے میں چھپے ہوئے کسی خواب کی طرح وہ اپنے ذہن

میں ایک ہرا بھرا گاؤں لیے پھرتے ہیں۔مگراس گاؤں کی حیثیت اصل میں ایک علامت،ایک تمثیل اور تخلیقی تجربے کے ایک محرک کی ہے۔اختر الایمان اسی حوالے کی مدد سے اپنے اخلاقی موقف کی نشاندہی کرتے ہیں۔گاؤں ان کے یہاں واپسی کے سفر یا فکری مراجعت کا مقصود نہیں ہے بلکہ جدید زندگی کے آشوب کو ایک پس منظر ایک عقبی پردہ مہیا کرنے والی ٹھوس سچائی ہے جسے علامتی تبدّل کے ذریعے اختر الایمان نے ایک تجرید بنادیا ہے۔اقدار کی کشمکش اور قدیم و جدید کی آویزش کا جو تجربہ اختر الایمان کی نظموں میں بار بار سر اُٹھاتا ہے اس کا بیان اختر الایمان نے گاؤں کے موثر اور مشہود استعارے کی وساطت سے کیا ہے۔ہمیں اختر الایمان کے ذہن میں جس گاؤں میں موجودگی کا احساس ہوتا ہے ان کی شاعری اور مجموعی فکری رویے کی سیاق میں اس کی حیثیت صرف ایک تخلیقی منطقے کی ہے۔شہری زندگی کے آشوب اور انحطاط کی تصویریں بودلیر سے لے کر گنس برگ تک کی نظموں میں عام ہیں۔اختر الایمان کی نظموں میں شہری زندگی اور اس کے متعلقات حقیقت پسندانہ تمثالوں کے ایک پورے سلسلے تک رسائی کا ذریعہ بنتے ہیں۔چناں چہ اختر الایمان کی اصل اُلجھن یہ نہیں کہ شہر سے پھر گاؤں کی طرف کس طرح واپس جایا جائے بلکہ یہ ہے کہ انسانی فطرت کی اندھا دھند بربادی اور تخریب کے چنگل سے اپنے آپ کو نکالے کیسے؟مستقبل کو بچائے کس طرح؟ اپنی بے معنی تگ ودو اور بے حصولی کے سفر کا رُخ کیوں کر موڑے یہی الجھن اختر الایمان کے شعور کو متحرک اور احساسات کو مستقلاً مضطرب رکھتی ہے۔چناں چہ ان کی شاعری انفرادی تجربے کی وساطت سے اس عہد کی ایک اجتماعی اور تہذیبی دستاویز بھی مرتب کرتی ہے جس کے ہاتھ پیر اس زمانے کے زندگی کے ساتھ ساتھ اس کی تاریخ سے بندھے ہوئے ہیں۔اختر الایمان نے جس طرح مقامیت کے عناصر کی مدد سے ایک آفاقی لہجے کی تشکیل کی ہے اس کی مثالیں آج کی شاعری میں بہت کم یاب ہے۔یہاں یہی خوبی اختر الایمان کو ہمارے زیادہ تر تھکے ماندے مرجھائے ہوئے اپنے آپ کو مسلسل دُہراتے ہوئے نئے شاعروں پر سبقت دیتی ہے۔

8

اختر الایمان نے راشد اور فیض کی طرح اس دور کے دوسرے تمام جدید شاعروں سے لمبی تخلیقی عمر پائی۔رومانیت سے حقیقت پسندی تک کا ان کا سفر طویل بھی ہے اور رنگا رنگ بھی۔ان کے یہاں لوک روایتوں کی سادگی اور سلجھاؤ بھی ہے اور نئی زندگی کے رموز اور پیچیدگیوں کا

ادراک بھی۔ایک منجھے ہوئے کتھا واچک کی طرح وہ اپنے قبیلے کی تمام معاملات پر نظر رکھتے ہیں۔اس قبیلے کے مسئلوں پر مبنی قصّے سناتے ہیں۔تماشے دِکھاتے ہیں۔کہانی اور ڈرامے کے روایتی اجزا اور عناصر سے اپنی نظموں کی تشکیل میں اختر الایمان نے جس طرح کام لیا ہے،ان کے معاصرین کے یہاں یہ صلاحیت تقریباً مفقود ہے۔ان کی نظمیں رسمی اسالیب شعر اور روایتی جھالروں سے حیرت انگیز طور پر آزاد ہیں۔بادی النظر میں ان کی نظموں پر نثریت کی جو پرت چڑھی ہوئی دِکھائی دیتی ہے۔اس کا سبب یہی ہے کہ اختر الایمان کے یہاں آرائش سے شعوری گریز ملتا ہے۔غنائی اور مترنم لہجے پر وہ فطری اور بے ساختہ لہجے کو ترجیح دیتے ہیں۔مگر اس رویے نے اختر الایمان کی نظموں میں ایک مختلف الجہات قسم کی موسیقیت کو راہ دی ہے۔جیسے ڈھولک کی تھاپ پر کوئی کھردرا گیت گایا جارہا ہو یا بنگال کے باؤل انے اکتارے کی دھن پر گانے کے علاوہ دیوانہ وار رقص بھی کرتے جاتے ہوں۔اپنے ادراک کے ساتھ ساتھ اختر الایمان نے اپنے اظہار کی رینج (Range) کو بھی وسعت دینے کی ایک منظّم جستجو کی ہے۔

اختر الایمان کا ایک امتیاز اپنے ہم عصروں میں یہ بھی ہے کہ انھوں نے شعری تجربے اور بصیرت کے اظہار پر کسی طرح کی لسانی نظریاتی اور فکری روک نہیں لگائی۔یہ کسی معینہ دائرے میں گردش کرتی ہوئی شاعری کے برعکس چھوٹے بڑے مختلف دائروں سے رہائی کی شاعری ہے۔میں نے اس مضمون کی شروعات محمود ایاز کے حوالے سے کی تھی۔اختتام کے لیے بھی ان کا ایک اقتباس حسبِ ذیل ہے:

> ''اختر الایمان سیدھے سادے آدمی تھے۔عملی زندگی کی سوجھ بوجھ رکھتے تھے۔مطالعے کی وسعت اور علم کی گہرائی و گیرائی کے لیے ان کے پاس وقت نہ تھا اور نہ ان باتوں کا وہ مزاج رکھتے تھے۔لیکن وہ جو اقبالؔ نے خونِ جگر سے لکھے جانے والے فلسفے کی بات کہی ہے۔اس کی بصیرت ان کو حاصل تھی۔انھیں زندگی اور اس کے مظاہر کو نظریات و افکار کے ذریعہ دیکھنے کی ضرورت ہی نہیں تھی۔وہ ان سب سے جینے کے عمل کے ذریعے بہت اچھی طرح متعارف اور روشناس تھے۔ان کی شاعری کا جوہر اور طاقت بھی اسی میں تھی۔'' i

●❖●

اسلوب احمد انصاری

تنقیدی تبصرے

(اس آباد خرابے میں)

'اس آباد خرابے میں' عہدِ حاضر کے ممتاز نظم گو شاعر اختر الایمان کی خود نوشت سوانح حیات ہے جس میں انھوں نے اپنے بچپن سے لے کر آخری عمر تک کے حالات پر بڑی دیانت داری اور لاتعلقی کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ ان کا بچپن بڑی عسرت اور تنگ دستی میں گزرا۔ ان کی والدہ سلیمن صاحبہ ان پڑھ تھیں۔ والد فتح محمد صاحب جو عربی، فارسی، اردو اور ہندی سے بخوبی واقف تھے، ایک مذہبی آدمی تھے اور حافظ بھی تھے۔ وہ مسجد میں امامت کرتے تھے اور گاؤں کی مسجد میں لڑکے لڑکیوں کو قرآن شریف پڑھایا کرتے تھے۔ وہ کافی رنگین مزاج آدمی تھے اور خوب صورت لڑکیوں پر نظر رکھتے تھے اور اس سلسلے میں جب کچھ پیچیدگی پیدا ہو جاتی تو ایک گاؤں کو چھوڑ کر دوسرے گاؤں میں پڑاؤ ڈال دیا کرتے تھے۔ اس طرح بار بار مستقر کے بدلنے سے اختر الایمان کی تعلیم کا سلسلہ متاثر ہوتا تھا۔ ان کے والدین کے درمیان اکثر ناچاقی رہتی تھی اور تعلقات کشیدہ ہو جاتے تھے۔ ان حالات اور والد کی تلوّن مزاجی کی وجہ سے وہ در بدر ٹھوکریں کھاتے رہے اور کہیں جم کر تعلیم کا سلسلہ نہ ہو پاتا تھا۔ وہ اپنے گاؤں میں گائیں چرایا کرتے تھے اور چوں کہ ان کی تعلیم کا مناسب انتظام نہیں تھا، لہٰذا انھیں رہ رہ کر یہ خیال آتا تھا کہ شاید گائیں چرانے اور فصل کٹنے کے موقعے پر

جو کچھ یافت ہو جاتی تھی، مستقبل میں ان کا انحصار انہی دو مدوں پر رہے گا۔ مگر اختر الایمان بڑے عزم اور حوصلے کے آدمی تھے۔ انھوں نے کسی نہ کسی طرح اپنی راہ نکالنے کا پختہ ارادہ کرلیا اور تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے دلّی جانے کی ٹھان لی اور وہاں پہنچ گئے۔ وہ اپنی شادی سے بھی جو کم عمری میں اور بہ جبر کردی گئی تھی، خوش اور مطمئن نہیں تھے۔ شروع میں انھوں نے دلّی میں موید الاسلام یتیم خانے میں جس میں مجرم، لاوارث اور دماغی توازن سے عاری بچّوں کو رکھا جاتا تھا، کئی سال گذارے۔ یہیں ان کے ساتھیوں میں خورشید الاسلام بھی تھے۔ ان کے سلسلے میں لکھا ہے:

''موید الاسلام سے متعلق میں نے جن ذہنی مریضوں کا ذکر کیا ہے وہ تو اس زندگی کا ایک حصّہ ہے۔ وہاں کئی اور لڑکے تھے...... مگر آگے چل کر سوائے خورشید الاسلام کے سب لاپتہ ہوگئے۔ خورشید الاسلام علی گڑھ چلے گئے تھے اور ایم.اے، پی.ایچ.ڈی کرنے کے بعد وہیں شعبۂ اردو میں کام کرنے لگے تھے... انھوں نے کئی کتابیں بھی لکھیں۔'' (ص۴۴)

کاش کہ وہ یہ بھی لکھ دیتے کہ انھوں نے انشا پردازی میں بڑا امتیاز حاصل کیا، جیسا کہ انھوں نے اپنے عربک کالج کے ساتھیوں میں سے مشتاق یوسفی کے بارے میں لکھا ہے کہ:

''ان کا شمار آج کے بڑے مزاح نگاروں میں ہے۔'' (ص۷۰)

اور جمیل الدین عالی کے بارے میں لکھا کہ:

''اب عالی پاکستان کے مشہور شاعر اور ادیب ہیں۔'' (ص۴۷)

ممکن ہے خورشید الاسلام کے سلسلے میں یہ کوتاہی کسی ذاتی رنجش کا نتیجہ ہو۔ کتاب کے ابتدائی حصّے میں ہماری ملاقات قیصر ('یہ بڑی بڑی آنکھیں، حوالہ'داسنہ ریلوے اسٹیشن کا مسافر') سے ہوتی ہے اور شفقی سے بھی جو دونوں ان کے دل کا چور بنی رہیں۔ لیکن حبیبہ کا کہیں پتا نہیں چلا اور نہ رمضانی قصائی کا (جو بقول اختر الایمان وقت کا سمبل ہے) شروع کے صفحات میں دو تراشوں پر نظر جم کر رہ گئی کہ ان میں راقم الحروف کو اپنی تصویر نظر آئی۔ وہ دو تراشے یہ ہیں:

''میں نے اپنا شمار ہمیشہ بے وقوف لوگوں میں کیا ہے۔ جب کسی کام کا وقت اور موقع گذر جاتا ہے مجھے اس وقت خیال آتا ہے کہ فلاں

وقت کیا کرنا چاہیے تھا، کیا نہیں کرنا چاہیے تھا۔'' (ص۴۲)

اور

''عورتوں سے باتیں کرتے وقت میرے ذہن میں جنس نہیں آتی۔
ایک ذہنی آسودگی کا احساس ہوتا ہے۔ میرا ہمیشہ سے خیال ہے عورت
زندگی میں توازن پیدا کرتی ہے۔'' (ص ص ۷۶،۷۷)

شروع ہی سے اختر الایمان کا ربط و تعلق وضع وضع کی لڑکیوں اور عورتوں سے رہا۔ ہلکے بلکہ مدھم رنگوں میں ایک تصویر اس طرح پیش کی ہے:

''ان کا نام مسز مچل تھا۔ نیم انگریزی نسل کی خاتون تھیں اور عرف عام
میں ممی کہہ کر بلائی جاتی تھیں۔ بڑا مسکراتا ہوا نرم چہرہ جس پر اب
جھرّیاں نظر آنے لگی تھیں۔ اپنی جوانی میں ضرور خوب صورت رہی
ہوں گی۔ بڑی حاجت روا قسم کی خاتون تھیں۔ جسے جب جو چاہا مل
جاتا تھا ٹھرّے سے انگریزی شراب تک اور گھاٹن سے اینگلو انڈین
اور انگریز لڑکی تک'' (ص۱۳۱)

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

اختر الایمان ہونہار اور ممتاز شاعر تو تھے ہی وہ بہت اچھے مقرر بھی تھے۔ انھوں نے اپنے اس امتیاز کا ذکر خود بھی کیا ہے جو سولہ آنے درست ہے۔ راقم الحروف کو دسمبر کے آخر کی وہ شام اب تک یاد ہے جب ایک کل ہند مباحثے میں شرکت کے لیے وہ دلّی سے علی گڑھ آئے تھے۔ اسٹریچی ہال جہاں مباحثے کا انعقاد ہوا تھا، لڑکوں سے کھچا کھچ بھرا ہوا تھا اور اس میں تِل دھرنے کی جگہ نہیں تھی۔ راقم الحروف نے جو انگریزی میں ایم.اے کرنے کے بعد فارسی میں ایم.اے کر رہا تھا۔ طلبا کے یونین کے نمائندے کی حیثیت سے موضوعِ زیرِ بحث کی حمایت میں مباحثے کا آغاز کیا۔ اختر الایمان پر ان کی صورت شکل، حلیے اور لباس کے پیش نظر چند لمحے کے لیے بڑی ہوٹنگ ہوئی مگر انھوں نے پلک جھپکتے ہی اس پر قابو پالیا اور مجمع پر چھا گئے فیصلہ کرنے والوں میں پروفیسر رشید احمد صدیقی، خواجہ منظور حسین صاحب اور خورشید الاسلام تھے۔ اختر الایمان کو جائز طور پر اوّل انعام کا مستحق قرار دیا گیا۔ وہ اپنی تقریر میں لفّاظی کا فراڈ نہیں کرتے تھے۔ نہ خطیبانہ جوش وخروش سے کام لیتے تھے اور نہ اس میں اشعار

اور چٹکلے ٹانکتے تھے۔ان کی تقریر برجستہ، بندھی ٹکی، مربوط اور سلجھی ہوئی ہوتی تھی، جسے آپ شخصیت کی اندرونی وحدت اور کھرے پن کا اعجاز کہہ لیجیے کہ اس کے سوا اُسے اور کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔علی گڑھ میں ایم.اے کرنے کے لیے جب وہ آئے تو ان کی پذیرائی جیسا کہ انھوں نے خود لکھا ہے (ص ۱۰۷) رشید صاحب کی وجہ سے ہوئی جو ان پر بہت مہربان تھے اور ان کا بڑا خیال رکھتے تھے۔اختر الایمان مالی تنگ دستی کے سبب ایم.اے کا کورس پورا نہیں کر سکے اور اسے ناتمام چھوڑ کر فلم میں کام کرنے کے لیے پہلے پونہ اور پھر بمبئی چلے گئے۔علی گڑھ قیام کے دوران ایک مکالمہ جو ابواللیث صدیقی مرحوم (جو شعبۂ اردو میں استاد تھے) اور اختر الایمان کے درمیان ہوا، وہ بعافیت دل چسپ ہے۔اسے انہی کی زبان سے سُنیے:

> ''کیا تمھاری شاعری کو کلاسیکی شاعری کہا جاسکتا ہے؟... ابواللیث صاحب! میرے جواب سے پہلے کیا یہ جان لینا ضروری نہیں کہ کلاسیکی شاعری کیا ہوتی ہے؟ اور اس کی تعریف کیا ہے؟ جیسے فاؤسٹ، انھوں نے جواب دیا۔'تعریف نہیں' یہ تو مثال ہے، میں نے جواب دیا۔ انھوں نے برجستہ کہا، میرا مطلب ہے جیسے ڈوائن کامیڈی، یہ دوسری مثال ہے،تعریف پھر بھی نہیں ہوئی۔میں نے کہا۔اس مرتبہ انھوں نے دونوں ہاتھوں کی پہلی انگلیوں کو ملا کر ہوا میں نصف دائرہ بنایا۔کلاسیکی شاعری سے میری مراد ہے۔ یہ نصف دائرہ ہے، میں نے کہا،تعریف پھر بھی نہیں ہوئی۔ اس مرتبہ انھوں نے جواب میں اپنی انہی انگلیوں سے خلا میں پورا دائرہ بنا دیا۔ میں بھی اڑا رہا۔ یہ پورا دائرہ ہے،تعریف بتائیے کیا ہے؟ انھوں نے جواب میں اپنی کاپیاں اٹھائیں اور کلاس چھوڑ کر چلے گئے۔'' (ص ص ۱۱۰-۱۰۹)

بیچارے ابواللیث صدیقی مرحوم! نامناسب نہ ہوگا اگر یہ اضافہ کر دیا جائے کہ کلاسک کا انحصار بقول ایلیٹ تین عناصر پر ہے:''ذہن یا تہذیب کی ثمر رسیدگی، زبان کی ثمر رسیدگی اور اطوار کی ثمر رسیدگی اور اس میں Provinciality نہ ہو۔ ایلیٹ کے نزدیک دانتے کلاسک ہے، گوئٹے نہیں ہے۔ ایلیٹ کے قول کے بموجب اگر اس میں ہمہ گیری اور آفاقیت کو بھی جوڑ دیا جائے تو بات پوری ہوجائے گی۔اگر ہم اس سب کا انطباق اپنے ادب پر کریں تو شاید یہ کہنے میں حق بہ جانب ہوں کہ میر Minor کلاسک ہیں اور غالب اور

اقبال Major کلاسک۔''

اختر الایمان نے جب اپنی چند ابتدائی نظمیں، جیسے 'پگڈنڈی' جو اس شعر سے شروع ہوتی ہے: 'یہ نیم خواب گھاس پر اداس اداس نقشِ پا/ کچل رہا ہے شبنمی لباس کی حیات کو' پڑھیں تو سائل دہلوی سمیت دلّی کے سب ہی شاعر چونکے۔ لیکن یہ روایتی قسم کے شاعروں کے گلے نہیں اتری۔ پُرانے پیڑھی کے شاعر اسے سمجھنے سے قاصر ہی رہے اور اس میں ان کا کوئی قصور بھی نہیں تھا۔ شاعری کی یہ بالکل نئی آواز ان کی فہم سے بالاتر تھی۔ یہ جملے کہ 'میں آیا' میں نے دیکھا اور میں نے فتح حاصل کی۔ اختر الایمان کے فنِ خطابت اور فنِ شاعری دونوں پر پوری طرح صادق آتے ہیں۔ کتاب میں بہت سی دل چسپ باتیں مختلف سیاق و سباق میں کہی گئی ہیں۔ حضرت جوش ملیح آبادی کے بارے میں یہ کہہ کر بڑی رعایت سے کام لیا ہے کہ ان کا شمار بڑے شاعروں میں ہوتا تھا یا ہوتا ہے۔ ان کے سلسلے میں یہ انکشاف بھی سنسنی خیز ہے کہ وہ دراصل شیعہ نہیں تھے بلکہ بعض شیعہ عورتوں کی محبت میں انھوں نے شیعیت قبول کر لی تھی اور پھر تا دمِ آخر اس مسلک پر قائم رہے۔ اپنے معاصرین مثلاً میرا جی، راشد اور فیض اور دوسرے شاعروں کے سلسلے میں ان کا موقف کم وزن بھی ہے اور نا قابلِ التفات بھی۔ وہ بڑے ظرف اور تحمل کے آدمی تھے۔ لیکن جائز طور پر انھیں اپنی اہمیت کا احساس تھا، گو ان کا انانیت اپنے معاصرین کے مقابلے میں بڑی حد تک گوارا تھی۔ البتہ جب مولانا ابوالکلام آزاد نے ان کے نام پر اعتراض کیا تو ردّ عمل فوری اور شدید تھا۔ انھوں نے جواباً مولوی صاحب کی شان میں ایک پُر لطف ہجو یہ قصیدہ بہ عنوان 'میرا نام' (جو 'سرو ساماں' میں شامل ہے) سپردِ قلم کر دیا۔ ترقی پسند تحریک کے بارے میں ان کا محاکمہ بہت صحیح اور منصفانہ ہے ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

> ''ترقی پسند حلقے کی نظر میں وہ تحریریں معتبر نہیں تھیں... جو اشتراکی زاویے کے تحت نہ لکھی گئی ہوں... آغاز میں ترقی پسندی کا اطلاق ان تحریروں پر ہوتا تھا جن میں کھوکھلا پن ہو اور جو انسانی زندگی کے ان گوشوں کو بے نقاب کریں جن پر لکھنا عیب میں شمار کیا جاتا ہے۔'' (ص ۱۰۴)

مزید:

> ''انھوں نے (ترقی پسندوں نے) ادب میں دیانت داری سے کام نہیں لیا اور اشتراکی محاذ کو اپنی ذات کی توسیع اور شہرت کے لیے استعمال

کیا...... جہاں ترقی پسندوں نے بڑے لکھنے والوں کو نظر انداز کیا تھا۔ وہاں اپنی تعداد بڑھانے کے لیے ان کو بھی سراہنا شروع کر دیا تھا۔ جو نثر میں اچھی صحافت کے معیار پر ہی نہیں آتے تھے اور شاعری میں موزوں گو سے زیادہ انھیں اور کچھ نہیں کہا جا سکتا تھا۔'' (ص ۱۱۴)

مزید:

''بیشتر ترقی پسند جاگیردار اور بورژوا طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے ادب میں وہی قدریں لے کر آئے جنھیں وہ آگے بڑھانا چاہتے تھے...... ان لکھنے والوں نے مقبول ہونے کے لیے سب کچھ کیا مگر اپنے کو ڈی کلاس نہیں کیا۔'' (۱۸۲)

اختر الایمان میں پندار تو تھا لیکن تلخ کلامی نہیں تھی۔ نہ انھوں نے کبھی اوچھے ہتھیار استعمال کیے۔ نہ وہ اپنے اکثر معاصرین کی طرح موقع پرست تھے۔ وہ ہر طرح کی ترغیب و تحریص اور جوڑ توڑ سے ہمیشہ دامن کشاں رہے۔ انھوں نے اپنا لوہا اپنی خلقی استعداد اور اس کی قدر و قیمت کی بنیاد پر منوایا۔ ان کے محاکمے بالعموم غیر جانب داری پر مبنی ہوتے تھے لیکن ایک انٹرویو میں جب انھوں نے اس رائے کا اظہار کیا کہ غالب نے چند ہی اچھے اشعار کہے اور اقبال کی شاعری واجبی واجبی سی ہے تو ان کے بارے میں بس اسی قدر کہا جا سکتا ہے: 'بریں عقل و دانش بباید گریست'۔ غالباً انھوں نے غالبؔ اور اقبالؔ کا کلام توجہ کے ساتھ اور سوچ سمجھ کر نہیں پڑھا۔ انھوں نے یہ بھی کہا کہ غالبؔ کے دور میں غزل کی شاعری Saturation Point تک پہنچ گئی تھی اور اس میں مزید امکانات کی گنجائش نہیں رہی تھی۔ قطع نظر اس کے کہ اقبالؔ نے غزل کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ غزل کی مروجہ فارم میں بھی ہندستان میں فراقؔ، مجروحؔ، اور تاباںؔ اور پاکستان میں منیر نیازی، مجید امجدؔ اور ظفر اقبالؔ اور ان سب سے بڑھ چڑھ کر ناصر کاظمی نے غزل کے امکاناتِ شعری کی جس طرح توسیع کی اس سے کوئی کیسے انکار کرے گا۔

اختر الایمان کے سلسلے میں یہ بات بڑی دل چسپ ہے کہ وہ دلّی میں قیام کے دوران بعض استادوں کی زبان سے عروض پر اصرار اس شد و مد کے ساتھ سنتے رہے تھے کہ انھیں عروض اور ردیف قافیے کی پابندی ہی سے نفرت ہوگئی۔ انھوں نے ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے کہ انھیں اپنی نظم 'ایک لڑکا' کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے اسے اٹھارہ سال تک کارگاہِ شعری

میں رکھنا پڑا۔ 'ایک لڑکا' اچھی نظم ہے۔ لیکن اب ایسی بھی نہیں کہ اتنی طویل مدّت تک اس کی دیکھ ریکھ کی جاتی۔ اٹھارہ سال کی مدّت کا ذکر کر کے انھوں نے نادانستہ طور پر اپنی نظم کو برطانوی شاعر ورڈز ورتھ کی عظیم نظم The prelude سے جا ٹکرایا جسے اتمام تک پہنچنے میں اتنا ہی وقت صرف ہوا تھا۔ اختر الایمان کو اپنی ابتدائی زندگی میں مناظرِ فطرت سے بڑی دل بستگی رہی جس کی وجہ سے ان میں وہ حسیت پروان چڑھی جس کا انعکاس ان کی شروع دور کی نظموں میں بڑے سحر کارانہ انداز میں ملتا ہے اور ہمیں متاثر کرتا ہے۔ انھوں نے اپنے ایک سفر کا ذکر جو دلی، دہرہ دون، مسوری ہوتا ہوا شملے پر جا کر ختم ہوا بڑے مرتعش احساس کے ساتھ کیا ہے۔ گویا وہ ان مناظر کے حسن کو اپنے روح کی گہرائیوں میں جذب کر رہے ہوں۔ انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھیں تنہائی سے بڑی دل چسپی تھی اور وہ پہروں تنہائی میں بیٹھے سوچتے رہتے تھے۔ لیکن وہ کیا سوچتے تھے، اس کا کچھ پتا اس سوانح کے مندرجات سے نہیں چلتا۔ نہ اس سے ان کے مطالعے کا حال کھلتا ہے۔ وہ کن شخصیتوں سے متاثر ہوئے اور کن کتابوں کے مطالعے سے ان کے ذہنی افق میں وسعت پیدا ہوئی۔ یہ بھی ایک رازِ سربستہ ہی رہتا ہے۔ آدھی سے زیادہ کتاب ڈائری کے اندراجات پر مشتمل ہے اور فلمی زندگی سے ان کے تعلق کے بارے میں ہے کہ وہ کن کن فلموں کے لیے مکالمے لکھتے تھے۔ کس طرح کے فلمی ستاروں، مردوں اور عورتوں سے ان کا سابقہ رہا اور ان کے دوش بدوش انھوں نے کام کیا، اس سے انہی لوگوں کو دل چسپی ہوسکتی ہے جو اس طرح کا ذوق رکھتے ہیں۔ سنجیدہ مطالعہ کرنے والوں کو کتاب کا یہ حصّہ ظاہر ہے بد حظ ہی کرسکتا ہے۔ یہ بات البتہ بڑی حوصلہ افزا ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اس لہو ولعب اور اس کے اثرات سے محفوظ رکھا جس میں وہ ہمہ وقت ملوث رہتے تھے اور جس میں ملوث نہ رہنے کے لیے ان کے پاس کوئی چارۂ کار نہیں تھا۔ 4 جنوری 1967 کی ڈائری میں یہ اندراج حیرت انگیز ہے:

> ''نہ جانے کیوں یہ بات ہر وقت ذہن پر سوار رہتی ہے کہ بیوی بچے بے حس ہیں انھیں میری تگ و دو کا ذرا بھی اندازہ نہیں۔ سوچتا ہوں مہاتما بدھ کی طرح دنیا چھوڑ کر چلا جاؤں مگر مہاتما بدھ کے سامنے تو ایک آدرش تھا۔ کوئی الجھا ہوا مسئلہ یا کوئی لگن، انسان اور انسان کا زندگی سے تعلق۔ میرے سامنے کیا ہے، کنواں کھودنا اور پانی پینا۔'' (ص ۱۷۵)

اس لیے کہ وہ اپنی بیوی اور بچوں سے بہت پیار کرتے تھے۔

اختر الایمان کی یہ خودنوشت سوانح ایک اوسط درجے کی کتاب ہے۔ یہ ہمیں کسی مقام پر چونکاتی نہیں۔ البتہ اس میں دو بڑی خوبیاں ہیں۔ اوّل تو یہ کہ یہ ہمارے دور کے ایک ممتاز شاعر کے قلم سے نکلی ہے اور دوسرے یہ کہ اس میں ہر بات بلا کم و کاست بیان کی گئی ہے۔ یہ ایک غیر معمولی بات ہے۔ علی گڑھ میں طالبِ علمی کے دوران اختر الایمان سے کسی حد تک ربط ضبط رہا۔ پھر جب وہ اپنی بیٹیوں کی تعلیم کے سلسلے میں یہاں آتے تھے تو اُن سے ملنا ہوتا تھا۔ تھوڑی بہت خط و کتابت بھی رہی۔ وہ اپنی ہر تصنیف کا نسخہ راقم الحروف کو بھیجا کرتے تھے۔ وہ بڑے سچے، کھرے اور عالی ظرف انسان تھے۔ جرأت، خود اعتمادی اور صاف گوئی ان کے کردار کے نمایاں پہلو تھے۔ نہ ان میں ہیر پھیر تھا، نہ جوڑ توڑ، نہ سازش نہ خوشامد، نہ پینترے بازی، نہ منافقت۔ انھوں نے بڑی سے بڑی غرض کے لیے بھی کبھی کسی سے مفاہمت اور سودے بازی نہیں کی۔ کسی ایوارڈ کو پانے کے لیے کوئی Manipulation نہیں کیا اور نتیجتاً کوئی معیاری رقم والا ایوارڈ انھیں نہیں ملا، سوائے ساہتیہ اکادمی ایوارڈ کے۔ وہ ہر شخص کی بات جوان سے استمداد کا خواہاں ہوتا، بڑی ہمدردی اور توجہ کے ساتھ سنتے اور حتی الامکان اس کی حاجت روائی کے لیے مستعد اور آمادہ رہتے تھے۔ ان سب باتوں کی تصدیق اس کتاب کے مندرجات سے بھی ہوتی ہے۔ اتنی بہت سی خوبیاں رکھنے والا نیک نفس انسان تجربے میں شاذ ہی آیا ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ مذہبی ارکان کو نہ برتنے کے باوجود وہ ایک مذہبی آدمی ہیں اور یہ یقین رکھتے ہیں کہ اعمال پرکھے جائیں گے اور نیتوں کو دیکھا جائے گا۔ وہ بلاشبہ مذہب کی قوتِ شفا کے قائل تھے۔ اس کتاب کو پڑھنے سے بہت سی ایسی باتوں کا علم ہوجاتا ہے جو بہ صورتِ دیگر سربہ مہر ہی رہتیں۔ اردو میں اب تک بس دو ہی درجۂ اوّل کی خودنوشت سوانح عمریاں سامنے آئی ہیں: مشتاق یوسفی کی 'زرگزشت' اور اختر حسین رائے پوری کی 'گردِ راہ' باقی جو کچھ ہے وہ محض خانہ پُری ہے اور لاف زنی۔ دوسری سوانح عمریاں واقعات کی کھتونیاں ہیں۔ ان میں آرٹ فارم کا بھی کوئی تصوّر نہیں ہے۔ ان میں جھوٹ زیادہ سے زیادہ اور سچ کم کم ہی ہے۔ مولوی ابوالکلام آزاد کا 'تذکرہ' اس کی ایک بیّن مثال ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی 'ورودِ مسعود' (عنوان ہی قاری کو تبسم زیرِ لبی کی دعوت دیتا ہے) اور پروفیسر آل احمد سرور کی 'خواب باقی ہیں' لن ترانیوں کی پوٹ ہیں۔

(تنقیدی تبصرے، اسلوب احمد انصاری، یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ، ستمبر 2004)

●❖●

خلیل الرحمٰن اعظمی

اختر الایمان

جدید شاعری میں اختر الایمان ایک نئے لہجے کے ساتھ آئے۔ ان کے پہلے مجموعۂ کلام 'گرداب' پر تبصرہ کرتے ہوئے فراقؔ نے لکھا تھا کہ ''نئے شاعروں میں سب سے گھائل آوازاختر الایمان کی ہے۔ اس میں جو چٹیلا پن، تلخی اور جو دہک اور تیز دھار ہے وہ خود بتا دے گی کہ آج ہندستان کے حساس نوجوانوں کی زندگی کا المیہ کیا ہے۔ اس زمانے کا ایک شعر خاص طور پر اپنی طرف متوجہ کرتا تھا:

اب ارادہ ہے کہ پتھر کے صنم پوجوں گا
تا کہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں مر بھی سکوں

اس آواز پر اختر الایمان نے بڑے ریاض کے بعد قابو پایا ہے۔ ان کے فنی خلوص نے آنی و فانی موضوعات سے بچ کر زندگی کی تہوں میں جانے اور اس کا تجزیہ کرنے کی طرف مائل کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں تفکّر کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ ان کا اسلوب جدید ہیئت کا پابند ہے لیکن خالص آزاد نظم کو انھوں نے برتنے کی کوشش نہیں کی۔ ان کی نظمیں عام طور پر یا تو پابند ہیں یا معریٰ جس میں ہلکی سی تخفیف ملتی ہے لیکن انھوں نے علامات اور اشارات اور پیکر نگاری کے جدید عناصر کو اپنی شاعری میں داخل کر کے اسے جدید ذہن سے قریب کیا

ہے۔ ان کا علامتی اسلوب اور موضوعات کی طرف بالواسطہ رویّہ نیز وقتی مسائل کے بجاے بنیادی حقیقتوں کا عرفان حاصل کرنے کی روش نے انھیں خاص طبقے کا شاعر بنادیا ہے۔ کچھ ان کا فنی میلان اور کچھ میراجی کی رفاقت نے ترقی پسند حلقوں میں اخترالایمان کی شخصیت کو ہمیشہ مشتبہ رکھا، لیکن اگر اخترالایمان کے کلام کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ انھوں نے میراجی کے نظریۂ حیات سے دامن بچا کر صرف ان کی فنی سوجھ بوجھ سے فائدہ اٹھایا ہے۔ جہاں تک میراجی کا شعروادب کے مطالعے سے تعلق ہے ان کی ذہانت اور دور رسی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

> ''میراجی کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور جچی تلی ہوتی تھی۔ ان میں اچھے اور بُرے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ اس مجمع میں کئی ایسے ترقی پسند ادیب بھی تھے جن کے مقابلے میں میراجی کا نقطۂ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور وقیع معلوم ہوتا تھا''۔

اخترالایمان کی نظمیں 'ایک سوال'، 'نئی صبح'، 'خاک وخون'، 'تاریک سیّارہ'، 'ایک کہانی'، 'پندرہ اگست'، 'آزادی کے بعد'، 'غلام روحوں کا کارواں'، 'پیمبر گل'، 'جنگ'، 'سوالیہ نشان'، 'یوں نہ کہو'، 'اندوختہ' اور 'خیمۂ نگار سے' موجودہ دور کی سیاسی وسماجی حقیقتوں کی عکاس ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر بصیرت اور تہ داری رکھتی ہیں۔ 'خاک وخون' کا خاتمہ اس بند پر ہوتا ہے:

آپ ہوں میں نہیں انسان سے مایوس ابھی
ابھی پھوٹے ہیں شگوفے ابھی کمسن ہے بہار
شبنمی سبز لبادوں سے مہک آتی ہے
خاک وخوں توڑ ہی دیں گے کبھی دیرینہ خمار

'پندرہ اگست' پر ان کا ردِعمل یہ ہے:

وہی کس مپرسی، وہی بے حسی آج بھی ہر طرف کیوں ہے طاری
مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ میری محنت کا حاصل نہیں ہے
ابھی تو وہی رنگِ محفل، وہی جبر ہے، ہر طرف زخم خوردہ ہے انساں
جہاں تم مجھے لے کر آئے ہو یہ وادیِ رنگ بھی میری منزل نہیں ہے

شہیدوں کا خوں اس حسینہ کے چہرے کا غازہ نہیں ہے
جسے تم اٹھائے لیے جارہے ہو وہ شب کا جنازہ نہیں ہے

'آزادی کے بعد' کا خاتمہ اس طرح ہوتا ہے:

گلوں سے الجھتی ہوئی شوخ کرنو!
نئے نرم پودوں کی معصوم روحو!
یہاں سے ذرا اور آہستہ گزرو
وہ درماندہ شاعر جسے آدمی نے
کئی بار چاہا کہ مایوس کردے
تمھارے لیے ہی جو تڑپا ہے برسوں
تمھاری اسی روز کی رہ گزر میں
اسی دامنِ خاک میں سو رہا ہے

'غلام روحوں کا کارواں' کا ایک بند یہ ہے:

سمندِ ایّام برق پا ہے
اٹھو کہ تاریخ ہر ورق پر
تمھارا شبہ نام ڈھونڈتی ہے
نہ دیں گے آواز اس کے شہپر
جو وقت اُڑتا چلا گیا ہے
زمین آنکھوں سے مت کریدو
نہ مل سکیں گی وہ ہڈیاں جو
زمیں کا تاریک گہرا سینہ
نگل چکا ہے

'یوں نہ کہو' کے چند شعر یہ ہیں:

کبھی نہ اس کے بھاگ کھلیں گے پیاسی مٹی رہے گی پیاسی
یوں نہ کہو مرجھائے پودے یوں ہی سدا مرجھائے رہیں گے

چلتے چلتے اس منزل پر آ کر دھرتی رُک جائے گی
یوں نہ کہو گہنائے سورج یوں ہی سدا گہنائے رہیں گے
تم تو شفق کے کھِلتے ملتے رنگوں کی گلکاری ہو
تم تو سحر کا ہلکا ہلکا نور ہو جس سے دنیا جاگے
تم تو مہک ہو کھلتے پھول کی چڑھتے دن کا اُجلاپن ہو
تم نے سلجھائے ہیں آ کر ذہن کے کتنے الجھے دھاگے
تم کو ہم نے اپنا کہا ہے تم تو یوں نہ کہو زنداں کے
کبھی نہ بھاری قفل کھلیں گے، کبھی نہ زنجیریں ٹوٹیں گی

ان اقتباسات سے اختر الایمان کے نقطۂ نظر کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ سماج کے تلخ حقائق نے انھیں میراجی یا راشد کی طرح نہ تو فرار یا کلبیت کی طرف مائل کیا نہ جنس کے نہاں خانوں کا اسیر کیا۔ ان کے یہاں یاس و امید، اندھیرا اور اُجالا، نیکی و بدی، انسانیت اور حیوانیت کی ایک کشمکش اور مستقل پکار ملتی ہے جس نے ان نظموں کو ایک ڈرامائی لب ولہجہ اور اسلوب دیا ہے جس میں بیک وقت گہرائی اور نرمی و مانوسیت ہے۔ 'خاک وخون' اور 'تاریک سیّارہ' میں تو یہ کشمکش باقاعدہ دو کرداروں کی شکل میں جنم لیتی ہے اور ان کو ٹکرا کر اختر الایمان نے ایک اثباتی نقطۂ نظر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ فنی اعتبار سے اختر الایمان کی نظموں میں پختگی، صفائی اور تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور زائد عناصر کو اس خوبی سے تراش خراش کر نکال دیا گیا ہے کہ ان کی ہر نظم ایک ایسی تصویر بن جاتی ہے جس میں خطوط اور رنگوں کا تناسب اور توازن ہے۔ تازہ ترین نظموں میں 'ایک لڑکا' بھی اپنے موضوع اور طریقِ کار کے اعتبار سے ایک منفرد نظم ہے۔ ترقی پسند تحریک کا بحرانی دور گزرنے کے بعد ان کی شاعری کی طرف زیادہ توجّہ کی گئی۔

(خلیل الرحمٰن اعظمی: ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، 2008)

●❖●

باقر مہدی

اختر الایمان کی پانچ نظمیں

کبھی جب شاعر چُپ چاپ متجسس نظروں سے تیز رفتار زندگی کو دیکھتا رہتا ہے تو اُسے ایک ساتھ دو باتوں کا خیال آتا ہے: ایک تو وہ ان سب سے الگ ہے، دوسرے وہ بھی ان میں جذب ہو جانا چاہتا ہے اور اس طرح ''تنہائی کا احساس'' ختم ہو سکتا ہے مگر اس خیال میں شاعر کی اپنی ''بے بضاعتی'' کا اعتراف اور ''کچھ بننے'' کی آرزو چھپی رہتی ہے۔ آخر زندگی کا یہ بحرِ بیکراں کہاں سے کہاں تک پھیلا ہے؟ کیا اس میں کھو جانا ہی زندگی ہے! اس میں ڈوبے ہوئے رہنا اور پھر بھی الگ! کیا انسانی زندگی مختلف خانوں میں بٹی ہوئی ہے؟

یہ اور ایسے کتنے ہی سوالات برسوں سے شاعروں کی توجّہ کا مرکز رہے ہیں۔ اگر شاعر 'فلسفی' بن جاتا ہے تو اکثر شاعری اس کا ساتھ نہیں دے پاتی جیسے اقبالؔ کی شاعری اور گھوم پھر کر اُسے شاعر ہی کی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے۔ یہ بھی مگر صحیح ہے کہ خیالات، جذبات اور ان کے ملے جلے تانے بانے سے پیدا تاثرات کے بغیر اچھی شاعری کا تار و پود نہیں بنایا جاسکتا، اس لیے، شاعر کے لیے جذبات سے زیادہ خیالات سوہانِ روح بن جاتے ہیں، وہ کسے اپنائے کسے رد کرے؟ اور پھر ان سب کے لیے کون سا نظریہ، کون معیار مقرر کرے؟ اس منزل پر پہنچ کر اکثر شعرا مقبولِ عام معیار اور نظریے کو اپنا لیتے ہیں اور اس طرح 'ادبی کاروبار' کو فروغ دیتے ہیں۔ اختر الایمان نے ان سب سے بہت الگ نہ ہوتے ہوئے بھی اپنی راہ کچھ الگ ہی بنائی تھی مگر وہی سوال کوئی کہاں تک سب سے الگ، تنہا اپنی راہ پر جانے کی ہمت رکھتا ہے؟ ظاہر ہے یہ کسی حد تک ناممکن ہے۔ اسی لیے ہمیں اختر الایمان کے یہاں

زندگی اور شاعری کے بارے میں ایک جانا بوجھا نظریۂ حیات ملتا ہے وہ ہے اشتراکی نقطۂ نظر۔ یہ اگر اکتسابی ہوتا تو ان کی شاعری بھی نعرے بازی سے بچ نہ گئی ہوتی اور آج اس نظریے پر خود اس کے 'محافظین' نے جو 'وار' کیے ہیں کچھ اس کا 'احساسِ زیاں' ہوتا، مگر نہیں، اخترالایمان نہ تو اکتسابی اشتراکی ہیں اور نہ ہی اس تحریک کے سرگرم رکن البتہ وہ ترقی پسند تحریک کے سایے میں ضرور پروان چڑھے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ انھیں اس تحریک کے عروج و زوال کے اسباب کا احساس نہ ہوتے ہوئے بھی یہ خیال ضرور رہتا ہے کہ عوامی زندگی سے وابستگی ہی اصل زندگی ہے۔ یہ خیال ان کے یہاں 'عقیدے' کی حیثیت رکھتا ہے، اس لیے، کتنے ہی طوفان آئیں، نظریات پاش پاش ہوں، سب سے بڑا اشتراکی سب سے ظالم ثابت ہو جائے مگر ان کے 'خیالات' پر آنچ نہیں آتی اس لیے کہ یہ انھوں نے کسی سے حاصل نہیں کیے تھے بلکہ یہ 'عقیدہ' تو انھیں 'زندگی کے چکر' میں برسوں گھومنے سے ملا تھا، اسی لیے ان کے یہاں باغی اور فن کار انکار کی جرأتِ اظہار، آزادیٔ تقریر اور دوسرے اس مسئلے سے وابستہ سوالات کی جھلک تک نہیں ملتی کیوں کہ انھوں نے ان کو لائقِ اعتنا ہی نہ سمجھا۔ وہ تو اپنے احساسات اور روزانہ کی ذہنی اور مادی زندگی کی آویزش، یادیں اور اس کے سرچشمہ ہی کو اپنا سرمایہ سمجھتے ہیں۔

یہ نئی پانچ نظمیں ان کی دوسری نظموں سے بہت مختلف نہیں ہیں کم از کم میری ناچیز رائے یہی ہے۔ البتہ ان میں وہ اپنے آس پاس کے ہنگاموں (اور وہ اکثر ان سے باخبر رہے ہیں جیسے جنگ، امن کے موضوع پر قافلہ) پر ذرا زیادہ گہری نگاہ ڈالتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان کی تہ تک پہنچنا چاہتے ہیں مگر وہ کسی چیز کی 'انتہا کے بعد' اسے دیکھنا فضول سمجھتے ہیں۔ انھیں تھوڑے ہی سے 'سفر' میں کافی مل جاتا ہے اس لیے بہت آگے وہ کیوں جائیں!

'لوگو اے لوگو' اسی سفر کی پہلی منزل کا احساس ہے۔ انھوں نے یہ مان لیا ہے کہ 'عام لوگوں کی محبت اور رفاقت' ہی حاصلِ زندگی ہے اور اس محبت میں چھپی نفرت اور رفاقت میں پنہاں دشمنی پر وہ نظر بھی نہیں ڈالنا چاہتے جیسے کہ عام انسان 'مجسّم خیر' ہے۔ اوّل و آخر ایک ہی جذبے سے معمور ہے۔ اس نظم کا سیدھا سادا لب ولہجہ، رواں دواں بحر ان کے اس جذبے کے اظہار میں بڑی معاون ثابت ہوئی ہے اور طنز کی نشتریت بھی ایک مصرعے سے (بجائے کوئی سربرآوردہ پتھر صفت شخصیت چاہنے کے) اُبھر آئی ہے۔ وہ کچھ نہیں چاہتے صرف زندگی کے سیل میں ڈوب جانا چاہتے ہیں، کیوں؟ یہ سوال اخترالایمان کی شاعری میں شاذ و نادر ہی

نظر آتا ہے۔ کیا یہ اقبالؔ کا وہ خیال (جو خود اقبالؔ کا نہیں بلکہ برگساں کے قوتِ نمو سے لیا گیا تھا) نہیں ہے کہ 'زندگی ہر دم جواں پیہم رواں ہے'— ظاہر ہے یہ نیا خیال نہیں ہے مگر اختر الایمان پُرسکون لمحے تک کے متلاشی نہیں ہیں کیوں کہ انھیں اپنے تجربے سے یہ معلوم ہو چکا ہے کہ پھر ایسا کوئی لمحہ نہیں آتا اسی لیے جب نظم کا آخری مصرع آتا ہے تو ایک 'ندرت' کی لہر نظم کی فضا پر چھانے لگتی ہے — نہیں صرف امواج کی شورشِ رائیگاں چاہیے۔ یہ اگر رائیگاں ہے۔ اور اس مصرعے کے آخری ٹکڑے نے اس میں 'زندگی کی لہر' دوڑا دی ہے اور اس مصرعے نے اس کو معمولی نظم کے درجے سے بلند کر دیا ہے ورنہ یہ 'خطابت' کی نذر ہو چکی تھی۔

ان نظموں کا مرکزی خیال 'ایک معنی میں' ایک ہے یعنی 'وقت' اس کی رفتار اس کی تباہ کاری، اس کے فیصلے، اس کی خوب صورتی، اس کو ہی کبھی زندگی کا سیل کہا ہے اور کبھی موسموں کی تبدیلی اور کبھی لمحات کی آمیزش اور جب کبھی 'ماضی کے پردے' ہٹائے ہیں تو بھی وہی وقت مختلف روپ میں نظر آیا ہے غرض کہ 'وقت' اختر الایمان کی ان نظموں پر 'پوری طرح' سے عکس ریز ہے اور اس کے سایے میں کتنی ہی باتیں، واقعات اور لوگ اس لیے یاد آتے ہیں کیوں کہ یاد بھی تو وقت کے ایک احساس کا نام ہے۔ وقت جو گہرے سے گہرے گھاؤ کو بھر دیتا ہے اور مستحکم رشتوں کو کچے دھاگوں کی طرح توڑ دیتا ہے مگر یہ کون سی قوت ہے: کیا صرف قوتِ نمو ہے؟ انسان اس کے ہاتھوں میں مجبور ہے؟ کہیں یہ مارکس کا تاریخی مادّیت کا نظریہ تو نہیں ہے جسے کوئی نہیں روک سکتا ہے وہ سارے 'بندھ' توڑتا ہوا بہتا رہتا ہے لیکن نہیں۔ یہ ہے بھی اور نہیں بھی — اختر الایمان اس کو مارکسی جدلیاتی نقطۂ نگاہ سے نہیں دیکھتے ورنہ کتنے ہی اور مسئلے اُٹھ کھڑے ہوتے: مثلاً تاریخ میں فرد کا رول اور پھر وہی Determinism۔ جبریت کا مسئلہ، نورجاں لیوس تک نے اس میں ترمیم کی کوشش کی ہے اور تاریخی شعور کے معیار، صحت اور مطابقت کے مسائل — مگر جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا ہے کہ اختر الایمان کو تھوڑے ہی سے 'سفر' میں کافی مل جاتا ہے وہ ان سوالات میں الجھ کر 'اپنی آواز' کھو دینا نہیں چاہتے، اس لیے، کہ وہ اوّل و آخر شاعر ہیں اور ان کے یہاں افکار کی 'جھلکیاں' ملتی ہیں اس کی پیچیدگیاں اور گہرائی نہیں—

'بے تعلقی' میں وہی احساس ابھرا ہے جس کا ابتدائی سطروں میں ذکر کیا گیا تھا یہ میرؔ کے مصرعے سے نکل کر 'زندگی میں اجنبیت' کے احساس کی ترجمانی کرتی ہے۔ مختصر نظمیں

اختر الایمان کی گرفت میں رہتی ہیں (اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ طویل نظمیں نہیں رہتیں) میرا خیال ہے کہ ان کی اکثر مختصر نظمیں شدتِ تاثر اور اندازِ بیان کی ندرت کو ایک طویل عرصے تک زندہ رکھتی ہیں۔ زندگی کے نشیب و فراز سے گزر کر بھی یہ احساس ہوتا ہے کہ جیسے وقت کے ساتھ چلتے رہنا ضروری تھا مگر جس لمحے رک کر ان گزرے ہوئے 'لمحوں' پر نظر ڈالی، اسی وقت یہ احساس ہوا کہ جیسے اس 'کارواں' سے کبھی وابستہ ہی نہ تھے۔ اس 'بے تعلقی' کا احساس کچھ اور معنی خیز سوالات اٹھا سکتا تھا مگر اس بات کے خوب صورت اظہار ہی پر اختر الایمان نے 'قناعت' کرلی۔ میں نے یہ نظم کتنی ہی بار پڑھی ہے اس کا درد کتنے ہی ہوش مندوں کی 'سعیِ رائیگاں' کی یاد دلاتا ہے جب وقت کے ساتھ ہر لمحہ رہے تو پھر یہ بیگانگی کیسی؟ مگر شاید کوئی شاعر صرف 'وقت' کا ہوکر نہیں رہ سکتا اور وہ اس سے وابستہ دوسرے خیالات اور جذبات میں بھی غلطاں رہتا ہے جب ہی تو وہ ایک منزل پر پہنچ کر دیکھتا ہے تو یہ خیال آتا ہے:

آج بے واسطہ یوں گزرا چلا جاتا ہے
جیسے میں کشمکشِ زیست میں شامل ہی نہیں!

'بنتِ لمحات' ایک خوب صورت نظم ہے اس کی ابتدا اور انتہا ہی نہیں بلکہ اکثر مصرعے ترشے ہوئے ہیں۔ بہت نئے نہ سہی مگر دوسرا مصرع: ''اسے بھلا سا کوئی نام دو وفا کی جگہ'' واقعی بڑا خوب صورت ہے۔ یہ تین مصرعے:

ع : یہ ایک کہرہ سا، یہ دھند سی جو چھائی ہے
ع : اس التہاب میں اس سرگمیں اجالے ہیں
ع : سوا تمھارے مجھے کچھ نظر نہیں آتا

عشق کی اس کیفیت کا نچوڑ پیش کرتے ہیں جب دم بخود ہوکر کسی کے وجود کا احساس رہتا ہے مگر یہاں تو یہ 'جذبہ' لمحاتی ہے جس کی شدت میں ہی اس کی تیز اثر آفرینی کے ساتھ یہ احساس بھی شامل ہے کہ یہ صرف لمحہ ہے — اور ایسے لمحے جو کبھی دوبارہ نہیں ملتے۔ اس نظم میں تاثر اس جدائی کی وجہ ہی سے آیا ہے۔ یہ اچھی خاصی نظم ہے اور ایسی اختر الایمان کے یہاں کتنی ہی اور نظمیں ہیں۔

البتہ 'بازآمد' اختر الایمان کی دوسری نظموں سے کسی حد تک مختلف ہے۔ اس میں 'یادیں' کی طرح مختلف تصویریں ہیں مگر اس نظم میں 'محبت کی کہانی' کو کچھ ایسے ترتیب دیا گیا ہے کہ

ماہیت اور معنویت دونوں اعتبار سے ایک بہت اچھی نظم بن گئی ہے اس کی تکنیک فلمی 'مونتاج' (چھوٹی چھوٹی تصویروں سے ایک تاثر بنانا) سے لی گئی ہے، اس میں اندازِ بیان نہایت سیدھا اور دل نشیں ہے، اس کی تشبیہوں میں نیا پن اور پرانی بات میں بھی تازگی ہے، جیسے:

دھوپ میں تیزی نہیں
ایسے آتا ہے ہر اک جھونکا ہوا کا جیسے
دستِ شفقت ہے بڑی عمر کی محبوبہ کا

جیسے یہ کام ہے دراصل ہر اک شے کی اساس

اور جب نظم کے چوتھے حصے میں حبیبہ کی شادی کے بعد یہ ٹکڑا آتا ہے:

کچھ نہ کچھ کہتی رہیں سب ہی مگر میں نے صرف
اتنا پوچھا وہ ندی بہتی ہے اب بھی کہ نہیں؟
جس سے وابستہ ہیں ہم اور یہ بستی ساری
کیوں نہیں بہتی چنبیلی نے کہا
اور وہ برگد کا گھنا پیڑ کنارے اس کے
وہ بھی قائم ہے ابھی تک یونہی
وعدہ کر کے جو حبیبہ نہیں آتی تھی کبھی
آنکھیں دھوتا تھا ندی میں جا کر
اور برگد کی گھنی چھاؤں میں سو جاتا تھا

تو میرے اس خیال کو بڑی تقویت ملتی ہے کہ اختر الایمان مکالماتی انداز کے ذریعے جو تصویر کھینچتے ہیں وہ بظاہر عام سی ہوتے ہوئے بھی بڑی پُر اثر ہوتی ہے اور اپنی جگہ نئی بھی ورنہ ندی کنارے برگد کے پیڑ تو کتنے ہی ہوتے ہیں مگر یہاں یہ وقت کا بہتا ہوا دھارا ہے اور برگد یادوں کا گھنیرا پیڑ ہے جو ہمیشہ قائم رہے گا۔ معمولی سی بات میں جاذبیت اور شعریت پیدا کر دینا ہی فنکارانہ مہارت کا نمونہ بن جاتا ہے اور اختر الایمان کے یہاں اس کی بھی منفرد مثالیں ملتی ہیں۔

پانچویں حصے کے یہ مصرعے:

ماہ و سال آتے چلے جاتے ہیں

فصل پک جاتی ہے کٹ جاتی ہے
کوئی روتا نہیں اس موقعے پر

کتنے سیدھے سادے اور کتنے موثر ہیں خاص کر تیسرا مصرع تو درد کی موجوں میں ڈوبا ہوا معلوم ہوتا ہے اور اس کا خاتمہ بھی بڑا خوب صورت ہے:

بھولی صورت پہ ہنسی آ گئی اس کی مجھ کو
وہ بھی ہنسنے لگا ہم دونوں یونہی ہنستے رہے
دیر تک ہنستے رہے

یہ نظم تکنیک، اندازِ بیان، تشبیہات اور شعری کہانی کے امتزاج کی وجہ سے صرف پُر اثر ہی نہیں بلکہ ایک مکمل نظم ہے۔ درد کی بات میں شگفتگی قائم رکھنا بڑا مشکل امر ہے اور اس کی فضا میں غم کے جگنو ہی کی روشنی ہے مگر زیاں کا احساس نہیں اسی لیے تلخی کی جگہ شیرینی ہے۔ یہ الگ بات ہے اس میں ہلکی سی تلخی بھی شامل ہوگئی ہے۔

اس سلسلے کی آخری نظم 'کوزہ گر' میں وقت کا 'سورج' کافی نیچے آ گیا ہے اور ایسا خیال آتا ہے کہ اختر الایمان اب اس کے بارے میں 'فیصلہ کُن' باتیں کہہ دیں گے مگر وقت پر فیصلہ کرے کون؟ اور پھر یہ فیصلہ کب تک صحیح رہے گا اور پھر—؟

'کوزہ گر' ایک طرف انسانی تہذیب کی مختصر کہانی ہے تو دوسری طرف قوتِ نمو کی 'بازی گری' پر طنز بھی ہے اس کی ابتدا اپنے موضوع کے مطابق کافی سنجیدہ ہے اس میں تیزی کی جگہ آہستگی نے ایک قسم کے تفکر کا حسن پیدا کر دیا ہے۔ اور براہِ راست تخاطب سے لب و لہجے میں خاصی حرارت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ حصہ خاص طور سے قابلِ غور ہے:

میں اس شخص کو ڈھونڈتا ہوں جو بانیِ شر ہے
جو رشیوں، رسولوں کی محنت کو برباد کرتا رہا ہے
میں اس شخص کو ڈھونڈتا ہوں جو ہر دور میں بے محابا
نئے بھیس میں سامری بن کے آتا اور موہتا ہے دلوں کو

مگر اس کو 'پا لینے' کے بعد شاعر کو پتا چلتا ہے کہ یہ تو 'حیات و نمو کی قوت' ہے جو خیر و شر میں ڈھلتی رہتی ہے، کیسے اور کیوں؟ یہی نہیں حسین اعلا قدریں کون کون سی ہیں۔ اس کا بھی کوئی اظہار نہیں کیا گیا ہے؟ اس کے علاوہ اگر خیر و شر کا سرچشمہ ایک ہے اور 'ہم پر مختاری کی تہمت'

لگائی (میرؔ) گئی ہے تو اس زندگی کی بے بسی پر سوچنے سے حاصل، جب کہ آدمی انجام کار کچھ نہیں کرسکتے؟ مگر اختر الایمان نے اس 'دائرہ' (یعنی قوتِ نمو) میں رہ کر اس کے بارے میں اپنے ردِّعمل کا اظہار کیا ہے۔ یہ نظم کافی (Fatalist) 'جبریۂ' ہے اور انسان اپنی ساری جرأت کے باوجود 'حیاتِ نمو کی قوت' کا غلام بن کر رہ گیا ہے۔ اس کا آخری حصہ بھی خاصا اچھا ہے:

یہ وہ کوزہ گر ہے اسی ایک مٹّی کو ہر بار متھ کر
بنا کر نئے ظرف رکھتا ہے کچھ دیر شیشوں کے پیچھے سجا کر
انھیں خود ہی پھر توڑ دیتا ہے سب ظرف، کوزے، قوانین اخلاق سارے
جہاں اتنی شکلیں بنائی بگاڑی ہیں اس قومیت، حریت، مذہبیت کو اک دن
فراموشگاری کے اس ڈھیر میں پھینک دے گا جہاں کتنی چیزیں پڑی ہیں
کہ یہ چاک تو چل رہا ہے یونہی آفرینش سے گردش میں ہے اور رہے گا

یہ نظم کتنے ہی سوالات اس لیے ادھورے چھوڑ دیتی ہے کہ وقت کی ستم کاری یا ستم ظریفی کے اسباب وعلل کا بیان یہاں مقصود نہیں ہے بلکہ اس مسئلے کا شاعر نے کیا ردِّعمل قبول کیا ہے صرف اس کا اظہار مقصود ہے۔ اس میں کسی جگہ خطابت کا انداز بھی ملتا ہے اور کہیں کہیں 'کھردرے پن کی جھلک' بھی نظر آتی ہے مگر اصل بات تو یہ ہے کہ وقت کے بارے میں اختر الایمان کی فکر زیادہ دور نہیں جاتی۔ وہ اپنے تجربے اور مشاہدے کے آگے کسی فلسفی یا سائنس داں کی مدد سے کبھی گئے ہیں نہ جائیں گے اس لیے کہ وہ شاعر ہیں انھیں اپنے پر پورا بھروسہ ہے اور وہ اس 'کامرانی' سے مطمئن ہیں اس کے بعد بحث کی گنجائش نہیں رہتی۔

مجموعی طور سے یہ نظمیں اس بات کا کھلا ثبوت ہیں کہ اختر الایمان زندگی کے مسائل پر زیادہ غور وفکر سے سوچنے لگے ہیں۔ اس کے ساتھ شعریت کو پوری طرح سے برتنا بھی ان کے ایک بہت اچھے شاعر ہونے کا بیّن ثبوت ہے اس میں تو کوئی شک ہی نہیں ہے کہ آج اردو کے جدید نظم گو شعرا میں ان کا نام بہت اہمیت رکھتا ہے مگر جیسا کہ میں نے ایک گفتگو میں ان سے عرض کیا تھا کہ پچھلے دو تین مہینے میں اختر الایمان نے قریب پچیس نظمیں کہی ہیں ایک واقعی عظیم نظم کا پیش خیمہ ہیں اور جس کی انھیں بھی فکر ہے۔ وہ 'شاہ کار' اس 'پس منظر' میں اور بھی تابناک نظر آئے گا۔ آج شاعر کا بے حد الجھے اور خطرناک حد تک مشکل مسائل سے سابقہ ہے۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ اس 'تصادم' میں کون جیتا ہے، مسائل یا شاعر! ●●

وحید اختر

اختر الایمان کی نظم نگاری

1940 کے بعد اختر الایمان شعری اُفق پر نمودار ہو چکے تھے مگر ان کی نظموں کو جو نظم کے فنّی معیار پر پوری اترتی تھیں اور تاثر و وحدت کی کامیاب ترین مثالیں تھی، خاطر خواہ اہمیت نہ دی گئی کیوں کہ یہ نہ تو حلقۂ اربابِ ذوق کے دائرے میں پوری طرح آتی تھیں نہ ترقی پسند فارمولوں پر پوری اُترتی تھیں۔ نظم میں یہ ایک نئی آواز تھی جس کی اصل اہمیت کا اندازہ آزادی کے بعد کے برسوں میں کیا گیا۔ اسی طرح اختر الایمان اگرچہ آزادی سے قبل کے شاعر ہیں مگر ان کے لہجے کو آزادی کے بعد ہی پہچانا گیا۔ اختر الایمان اور جدید نظم میں دوگونہ رشتہ ہے۔ اختر الایمان نے جدید نظم کی سمت متعین کرنے میں سب سے زیادہ اثر بعد کے شعرا پر ڈالا، اسی کے ساتھ خود اختر الایمان کے اعتراف میں جدید تر شعرا کے شعری رویوں، تنقیدی نظر اور ان کی اپنی تخلیقات کو بھی خاصا دخل ہے۔ اختر الایمان کی نظم اپنے مطالعے کے لیے علاحدہ مقالے کی متقاضی ہے۔ یہاں میں صرف ان کی اہم خصوصیات کے سرسری اشاروں پر ہی اکتفا کروں گا۔ اختر الایمان کے لہجے میں خود کلامی کا سا انداز ہمیشہ رہا ہے، اس لحاظ سے وہ کبھی بھی ترقی پسند دور کی بلند آہنگ خطیبانہ نظموں کی دنیا میں کھپ نہ سکے۔ ان کا طرزِ اظہار بھی براہِ راست نہیں بالواسطہ ہے۔ وہ علامتوں کا سہارا بھی لیتے ہیں مگر یہ علائم میراجی یا ان کے قبل کے شعرا اور بعض جدید تر نظم نگاروں کی طرح اتنی نجی اور مبہم نہیں کہ نظم کی ترسیل میں دشواری پیدا کریں۔ ان کے یہاں علامتوں کی نوعیت شخصی ہونے کے باوجود توضیحی ہے۔ ان کے تجربے کی اساس داخلیت پر ہے لیکن یہ داخلی تجربہ خارج سے کٹا ہوا نہیں بلکہ اپنی توسیع، سماجی رشتوں اور کائناتی مسائل تک حل کرنے کا اہل ہے۔ اختر الایمان سیاسی اور سماجی نظریے میں اس وقت بھی ترقی

پسند تھے، اب بھی ہیں لیکن انھیں ترقی پسند شعرا سے اسی بنیاد پر الگ کیا جاسکتا ہے کہ ان کے یہاں موضوعات و مسائل کی اساس نظریات، اصولوں یا فارمولوں پر نہیں بلکہ داخلی موضوعی احساس پر ہے، اسی لیے ان کے یہاں تفکر کا لہجہ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ اختر الایمان کی فکر جامع منظّم اور بہت زیادہ ہمہ گیر نہیں مگر اس میں مابعد الطبیعاتی مسائل کو چھونے کا بھی رجحان ہے اور شخصی و سماجی مسائل کو ذاتی تجربے میں آمیز کرنے کی صلاحیت بھی۔ ان کی شعری زبان ہماری غزل کی زبان سے نمایاں طور پر مختلف ہے۔ کہیں کہیں کلاسیکیت کا بھی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے جیسے 'یادیں' میں نظیر کے لہجے کی بازگشت صاف سُنائی دیتی ہے۔ 'میرا نام' میں بلند آہنگ خطیبانہ لہجہ بھی ہے جسے طنز کے لیے استعمال کیا گیا ہے مگر مجموعی طور پر ان کی زبان میں نثریت بھی ہے اور کھردراپن۔ یا کہیں کہیں درشتگی اُن کے اسلوب کو غیر شاعرانہ نہیں بناتی بلکہ ان کے لہجے کو شعریت کی نئی سطح سے روشناس کرتی ہے۔ اختر الایمان کی خود کلامی، داخلیت، افسردگی، تفکر کی طرف رجحان لیے زبان کی نثریت اور لہجے کے کھردرے پن نے بعد کی نظم کے ارتقا پر گہرے نقوش چھوڑے ہیں۔ ان کی نظموں میں 'ایک لڑکا' شاید کامیاب ترین نظم ہے۔ ابتدا میں اُن کا بھرپور اور منفرد اظہار مختصر نظموں میں ہوا، مگر 'ایک لڑکا'' کے بعد وہ نسبتاً طویل نظموں کو برتتے نظر آتے ہیں۔ ابتدا میں ان کے لہجے میں رومانیت کی تہیں بھی ملتی ہیں جو بعد میں چل کر مخالف رومانیت (anti-romanticism) لہجے میں تحلیل ہو کر ان کی نظموں کو وہ کیفیت عطا کرتی ہیں جن کو نہ تو محض رومانیت کی اصطلاح سے بیان کیا جاسکتا ہے، نہ اینٹی رومانی لہجہ کہا جاسکتا ہے۔ اختر الایمان نے جدید نظم کو طنز کی زبان سے بھی آشنا کیا۔ اگرچہ ان کی بعد کی نظموں میں مثلاً ناصر حسین اور سبزۂ بیگانہ کی نثریت ہر جگہ شعریت نہیں بن جاتی مگر ان نظموں میں نئے امکانات کی طرف اشارہ ضرور موجود ہے۔ 'بنت لمحات' کی نظمیں پھر مختصر ہو گئی ہیں۔ یہ اصل میں چھوٹے چھوٹے لمحاتی تاثرات یا تجربات کا ایسا شعری اظہار ہیں جو اردو کی مختصر نظموں کی عام فضا اور لہجے سے مختلف ہونے کے ساتھ مختصر نظم کے ایک اور بُعد کی نشان دہی کرتی ہیں۔

اختر الایمان کے لہجے، اسلوب اور فکر میں جو خصوصیات ہیں وہی بہت تبدیلی کے ساتھ آزادی کے بعد اُبھرنے والی نسل کے نظم گویوں کے یہاں نمایاں ہوئیں۔ نظم کا یہ انداز ترقی پسند نظموں سے نمایاں طور پر مختلف تھا۔ 1950 کے آس پاس ترقی پسند ادبی جرائد میں جمود کا

نعرہ سُنائی دیتا ہے جس کا سبب یہ تھا کہ حالات کی غیر متوقع تبدیلی، ترقی پسند ادبی آدرشوں کی شکست اور سیاسی وسماجی تصوّرات میں انتشار کے ساتھ بھیمڑی کانفرنس کے بعد کی نظریاتی انتہا پسندی سے ڈر کر بیشتر ترقی پسند شاعروں نے اپنے قلم رکھ دیے تھے۔ ناقدین نے جو شخصیت پرستی میں مبتلا ہو چکے تھے، چند شاعروں، ادیبوں کی خاموشی یا گریز کو ادبی جمود سے تعبیر کیا۔ حالاں کہ اسی زمانے میں نئے لکھنے والوں کی وہ نسل خود ترقی پسند جرائد کے صفحات پر نظر آنے لگی تھی، جو آگے چل کر ادبی ارتقا اور تخلیقی تسلسل کی آبرو باقی رکھنے والی تھی۔ فارمولوں میں قید تنقید اور ادبی ذوق سے محروم شخصیت کے طلسم میں گرفتار میکانکیت زدہ نظر نے اس خوشگوار تبدیلی کو محسوس ہی نہیں کیا جو نظم کے لب ولہجہ میں نمایاں ہو رہی تھی۔ اختر الایمان کی مثال سامنے ہے، یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اختر الایمان کی انفرادیت کو ترقی پسند دور میں تسلیم نہیں کیا گیا مگر یہ ضرور صحیح ہے کہ ان کے کلام کی قدر و قیمت کو بہت کم کر کے دیکھا گیا تھا۔ جب نئی نسل نے اختر الایمان کو از سرِ نو دریافت اور مستحکم کر دیا تو فارمولا گزیدہ ترقی پسند ناقدین نے بھی ان کا نام لینا، اس لیے شروع کیا کہ اب اختر الایمان ادبی فیشن بن گئے تھے اور ان کا نام نہ لینا بد ذوقی سمجھا جاتا۔ اب ترقی پسند ناقدین فیشن میں اس حد تک مبتلا ہو چکے ہیں کہ اختر الایمان کی کمزوریوں کو بھی بخوبی اور معمولی نظموں کو بھی وقیع کہنے پر مصر نظر آتے ہیں۔ یہ نتیجہ ہے اس میکانکی اور صحافتی تنقید کا جسے ادبی ذوق پر نہ تو اعتماد ہے، نہ اس کی روشنی میسّر ہے بلکہ چند فارمولے، چند نام اور چند موضوعات کو اب بھی وسعتِ نظر کے مظاہرے کے باوجود شعر کی قدر و قیمت کے متعین کرنے میں پیمانے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ یہی حال فیضؔ کا بھی ہے۔ فیضؔ بھی اپنی داخلی لَے، خود کلامی، تذبذب کی فضا اور غیر واضح سماجی آگہی کی وجہ سے انتہا پسند دور میں معتوب رہے ہیں مگر جب ایک بار اُن کی طرزِ فغاں گلشن کا معیارِ سخن بن گئی تو پھر اُن کے معائب بھی محاسن اور ان کے موضوعات کی تنگی ہی ترقی پسند ناقدین کے لیے جدید شعر کا معیار بن گئی۔ اس میکانکی تنقید نے پہلے بھی نسبتاً کم معروف لیکن منفرد آوازوں کو پہچاننے سے انکار کیا تھا۔ آزادی کے بعد بھی تخلیقی جوہر کو پہچاننے کے بجائے ناموں، موضوعات اور فیشنوں ہی پر توجہ مرکوز رکھی۔

(کلیاتِ وحید اختر [نثر] جلد دوم، مضمون 'اردو نظم آزادی کے بعد' مرتّبہ: سرورالہدیٰ)

ooo

مشفق خواجہ

شاعری یا کلامِ موزوں

اس کے باوجود کہ ہمارا عہد بڑی شاعری کا عہد نہیں ہے، اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اختر الایمان ہمارے عہد کے ایک بڑے شاعر ہیں۔ راشد اور فیضؔ کے انتقال کے بعد تو بڑوں میں صرف وہی رہ گئے ہیں۔ حضرت وامقؔ جونپوری بھی بفضلِ خدا موجود ہیں اور 82 برس کی عمر میں ویسے ہی شعر کہہ رہے ہیں جیسے پچاس برس قبل کہتے تھے لیکن ان کی بڑائی عمر کی وجہ سے ہے۔ عمر میں بڑا ہونے کا یہ فائدہ ہے کہ شاعر کو مشاعروں میں سب سے آخر میں پڑھوایا جاتا ہے۔ حالاں کہ غور سے دیکھا جائے تو یہ فائدہ نہیں سراسر نقصان ہے۔ آٹھ دس گھنٹوں تک دوسروں کا کلام سننے کے بعد بزرگ شاعر کی باری اس وقت آتی ہے جب وہ اپنا کلام سنانے کے تو کیا اُٹھ کر گھر جانے کے بھی قابل نہیں رہتا۔

اختر الایمان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے جدید نظم کو فکر وفن کی نئی جہتوں سے آشنا کرایا ہے اور بقول خود اپنے عہد کے آدمی کے روحانی کرب کو لفظوں میں ڈھال دیا ہے۔ ان کا اسلوب عام شاعروں سے یکسر مختلف ہے، بظاہر کھردرا، بباطن ملائم۔ وہ خوابیدہ لفظوں کو جگا کر اس جہانِ معنی کا سراغ دیتے ہیں جو عام نگاہوں سے اوجھل رہتا ہے۔ مظفرؔ علی سید کا یہ خیال درست ہے کہ جب ہم جدید شاعری پر گفتگو کرتے ہیں تو ہمیں عموماً صرف دو آوازیں سنائی دیتی ہیں جو راشد اور فیض کی ہیں جب کہ ایک تیسری آواز بھی موجود ہے جو پہلی دو آوازوں سے کسی طرح کم تر نہیں اور یہ اختر الایمان کی آواز ہے۔

پچھلے دنوں اختر صاحب کراچی تشریف لائے تو انھیں بقولِ میر 'مانند جامِ مے' ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ ان کے اعزاز میں اتنی تقریبیں ہوئیں کہ سابقہ تمام ریکارڈ ٹوٹ گئے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ کسی خاص گروپ کے منظورِ نظر نہیں تھے۔ ترقی پسند ہوں یا تنزل پسند، جدیدیے ہوں یا روایتی ادب پرست، سب نے انھیں نظر انداز نہیں کیا۔ جس روز وہ انجمن ترقی اردو کے جلسے میں اپنا کلام سنانے اور اپنے بارے میں مظفر علی سید کا مقالہ سننے کے لیے جا رہے تھے تو راستے میں ڈاکوؤں نے اسلحے کے زور پر ان کی کار چھین لی جس کی خبر جلی سرخیوں کے ساتھ کراچی کے اخباروں میں شائع ہوئی۔ بعد میں معلوم ہوا کہ ڈاکو اختر صاحب کی بیاض چھیننے آئے تھے لیکن جب معلوم ہوا کہ موصوف بیاض رکھتے ہی نہیں، تمام کلام ان کے ذہن میں محفوظ رہتا ہے تو ڈاکو غصے میں کار چھین کر لے گئے۔ گندم اگر بہم نہ رسد بھُس غنیمت است۔

بیاض چھیننے کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ اس سلسلے میں بعض ثقہ راویوں کا بیان ہے کہ اختر صاحب کراچی کی ہر تقریب میں کم از کم پچاس نظمیں ضرور سناتے تھے۔ زیادہ سے زیادہ کی کوئی قید نہیں تھی۔ اس پر کچھ لوگوں نے سوچا ان کی بیاض ان سے لے لی جائے۔ مگر ان سادہ لوحوں کو معلوم نہ تھا کہ اختر صاحب بیاض بردار شاعر نہیں ہیں۔ ان کا حافظہ بے مثال ہے۔ انھیں اپنا سارا کلام اسی طرح یاد رہتا ہے جس طرح بعض شاعروں کو اپنے معاصرین کے عیوب از بر ہوتے ہیں۔

خیر یہ تو مذاق کی باتیں تھیں۔ اصل بات جس کی خاطر ہم یہ کالم لکھ رہے ہیں یہ ہے کہ اختر صاحب خوش گو شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ خوش گفتار آدمی بھی ہیں۔ گفتگو وہ بہت اچھی کرتے ہیں۔ اتنی اچھی کہ بعض اوقات سوچنا پڑتا ہے کہ ان کی شاعری زیادہ فکر انگیز ہے یا ان کی گفتگو۔ کراچی کی کئی محفلوں میں انھوں نے گفتگو کا جادو جگایا۔ بہت سے اخباروں رسالوں میں ان کے انٹرویو شائع ہوئے۔ کیا ہی اچھا ہو اگر ان ساری گفتگوؤں کو کتابی صورت میں مرتب کر دیا جائے۔ اختر صاحب کی شاعری کی کلیات ''سروساماں'' کے نام سے چھپی ہے۔ ان کی گفتگوؤں کا مجموعہ ''بے سروسامان'' کے نام سے چھاپا جاسکتا ہے۔ یہ نام اس لیے تجویز کیا گیا ہے کہ اختر صاحب نے اپنے انٹرویو میں اپنے معاصرین کو شاعری کے اعتبار سے بے سروسامان ثابت کیا ہے۔

اس وقت ہمارے سامنے اختر صاحب کی وہ طویل گفتگو ہے جو رسالہ ''طلوعِ افکار'' کراچی کے دسمبر 1989 کے شمارے میں شائع ہوئی ہے۔ اختر صاحب نے اپنے معاصرین کے بارے میں جو کچھ کہا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ موجودہ دور کے صرف بڑے شاعر ہی نہیں، اکیلے شاعر بھی ہیں۔ یعنی ان کے علاوہ کوئی قابلِ ذکر شاعر موجود نہیں ہے۔ ترقی پسند شاعروں کو انھوں نے یہ کہہ کر رد کر دیا ہے کہ ''اکثر ترقی پسند احباب کی شاعری Vercification یعنی کلامِ موزوں سے آگے نہیں جاتی۔'' مخدوم اور فراق کو تو وہ کسی حد تک شاعر مان لیتے ہیں لیکن باقی سب کی شاعری انھیں ''تخلیقی شاعری سے باہر کی چیز نظر آتی ہے۔''

انھوں نے دو نمایندہ ترقی پسند شاعروں علی سردار جعفری اور کیفی اعظمی کے نام لے کر ایسی باتیں کہی ہیں جن کی توقع کسی بھی بامروت شخص سے نہیں کی جا سکتی۔ سردار جعفری کو شاعر نہیں ''موزوں طبع'' قرار دیا ہے اور کیفی اعظمی کے بارے میں فرمایا ہے: ''ایک اور شاعر ہیں کیفی اعظمی، بڑا نام ہے ان کا، آئے دن ان کے جشن ہوتے رہتے ہیں۔ ترقی پسندوں کے مقبول شاعر سمجھے جاتے ہیں۔ ہماری بھی دوستی ہے لیکن شاعری کے معاملے میں انھیں Genuine شاعر نہیں سمجھتا۔ ان کے ہاں Vercification کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ اب آپ اپنی کوشش اور اپنے گروپ کی کوشش سے تو شاعر نہیں بن سکتے۔ یہ تو خداداد معاملہ ہے۔ تا نہ بخشد خدائے بخشندہ۔ ایسے بے شمار لوگ ہیں جو پروپیگنڈے کے زور پر راتوں رات شہرت حاصل کر لیتے ہیں لیکن ایسی شہرت کس کام کی اور وہ کتنے دن چل سکے گی۔''

ترقی پسندوں سے ہمیں بھی بہت سی شکایات ہیں مثلاً ایک شکایت یہ ہے کہ جب شعر و شاعری کے بغیر بھی آدمی ترقی پسند بن سکتا ہے تو پھر شعر کہنے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ لیکن اختر صاحب کی ناراضی کچھ ذاتی قسم کی معلوم ہوتی ہے۔ کیفی اعظمی کو وہ ایک طرف اپنا دوست بھی کہہ رہے ہیں اور دوسری طرف ان کے شاعر ہونے سے انکار بھی کر رہے ہیں۔ پرانے زمانے میں دوستوں کے عیبوں کو خوبیوں میں شمار کیا جاتا تھا، افسوس کہ اب خوبیاں بھی عیب بن جاتی ہیں۔ اس گفتگو کے دوران اختر صاحب نے یہ بھی کہا: ''ابھی تک تو میری شاعری پر لوگوں کی توجہ خاطر خواہ نہیں ہو رہی ہے، ترقی پسندوں نے تو خیر دیدہ و دانستہ نظر انداز کیا ہے حالاں کہ میری شاعری ان کی شاعری سے کہیں زیادہ ترقی پسندانہ مزاج رکھتی ہے۔'' ترقی پسندوں نے اختر صاحب کو نظر انداز کیا تھا، انھوں نے سارے ترقی

پسندوں کو خارج از آہنگ قرار دے کر معاملہ کو برابر کر دیا۔ عوض معاوضہ گلہ ندارد۔

اختر صاحب کا یہ شکوہ بے جا ہے کہ لوگوں نے ان کی شاعری پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی۔ ظاہر ہے ''لوگوں'' سے مراد نقاد ہیں۔ اختر صاحب کو خدا کا شکر ادا کرنا چاہیے کہ ان کی شاعری نقادوں کے غلط تخمینوں سے محفوظ رہی۔ ان کو آج جو مقام حاصل ہے وہ ان کی شاعری کی وجہ سے ہے، ورنہ نقاد یہ دعویٰ کرتے کہ یہ سب کچھ ان کے زورِ بازو کا نتیجہ ہے۔

اختر صاحب صرف ترقی پسندوں ہی سے ناخوش نہیں، دوسرے شاعروں کے بارے میں بھی ان کی رائیں خاصی دل چسپ ہیں۔ فیض سے انھیں یہ شکایت ہے کہ ان کی شاعری میں سجاوٹ کا عنصر زیادہ ہے۔ وہ سجاوٹ ہی میں اُلجھ کر رہ گئے، اصل معنویت تک نہیں پہنچ پائے۔ ن م. راشد کے بارے میں وہ فرماتے ہیں: ''ایک طرح کا بڑبولا پن ان میں بہت ہے۔ غیر ضروری بلند آہنگی پیدا کرنے کی شعوری کوشش نے ان کی شاعری کو مجروح کیا ہے۔'' میرا جی کے ساتھ بھی اسی قسم کا سلوک کیا ہے لیکن انھیں راشد کے مقابلے پر Genuine شاعر مانا ہے۔ اس سے مقصود میرا جی کی تعریف نہیں، راشد کی مزید تنقیص ہے۔

مجید امجد کے بارے میں کہا ہے: ''وہ تو ہماری کاپی کرتے رہے ہیں۔ ان پر ہماری چھاپ رہی ہے۔ زندگی نے وفا نہ کی ورنہ وہ بہتر مستقبل رکھتے تھے۔'' اس قولِ برحق سے یہ معنی بھی نکالے جاسکتے ہیں کہ مجید امجد نے وفا اس لیے نہ کی کہ اختر الایمان کے نقال تھے۔ لیکن ہمیں اس بات سے اتفاق نہیں ہے۔ اختر صاحب نے جو کچھ فرمایا ہے، اس سے ان کی مراد یہ ہے کہ اگر مجید امجد کی زندگی وفا کرتی تو وہ ان کے نقال کی حیثیت سے بہتر مستقبل رکھتے تھے۔

اختر صاحب نے از راہِ سخن پروری ناصر کاظمی کو اچھا شاعر مان لیا لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ وہ غزل ہی میں محصور ہو کر رہ گئے تھے۔ مطلب یہ کہ اگر غزل کے حصار سے باہر نکل کر نظمیں بھی لکھتے تو زیادہ اچھے شاعر ہوتے۔ ممکن ہے اس بات پر کوئی صاحب یہ اعتراض کریں کہ غالبؔ بھی تو غزل میں محصور ہو کر رہ گیا تھا، پھر وہ اتنا اچھا شاعر کس طرح بن گیا؟ مفروضہ معترض کی خدمت میں عرض ہے کہ اختر صاحب نے غالبؔ کو بھی نہیں بخشا۔ حالاں کہ غالبؔ کے ساتھ کسی ''معاصرانہ چشمک'' کا امکان نہیں ہے۔ غالبؔ کا مشہور شعر ہے:

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اختر صاحب اس شعر کے بارے میں فرماتے ہیں: ''اب اس بات کا نہ کوئی سیاق ہے نہ سباق۔ لیکن اگر اسی پہلو کو نظم کا پیکر ملتا تو وہ کتنی بڑی نظم ہوتی اور انسان کی تمنّا اور زندگی کی نارسائیوں سے کیا خوب صورت ڈراما وجود میں آتا۔''

افسوس کہ اختر صاحب غالبؔ کے زمانے میں نہ ہوئے، ورنہ ان کے مشورے پر وہ سیاق وسباق کے بغیر باتیں نہ کرتا اور اپنی ساری توجہ ''بڑی بڑی'' نظمیں لکھنے پر صرف کر دیتا۔

ساقی فاروقی بھی موضوعِ گفتگو بنے اور ان کے بارے میں مندرجہ ذیل باتیں ہوئیں:

سوال: ساقی فاروقی جدید حسّیت کے شاعر ہیں۔ علامتی طرزِ اظہار بھی رکھتے ہیں۔ آپ ان میں کیا امکانات دیکھتے ہیں؟

جواب: ابھی تو وہ خیر لکھ رہے ہیں۔ ابھی انھوں نے اپنی شناخت نہیں بنائی۔ راشد کی انگلی پکڑ کر چلنے کی کوشش ان کے امکانات کو کم کرتی ہے۔ انھیں چاہیے کہ اپنے اندر کے پاورفل شاعر کو باہر آنے دیں۔

سوال: لیکن وہ مصرع کہنے میں بہت محنت کرتے ہیں۔

جواب: صرف محنت سے کیا ہوتا ہے بھائی!

ہمارے نزدیک اس گفتگو کا سوائے اس کے کوئی مقصد نہیں کہ ساقی فاروقی کی کردار کُشی کی جائے۔ اوّل تو یہ پوچھنا درست نہیں کہ اختر صاحب کو ساقی میں کیا امکانات دِکھائی دیتے ہیں۔ جہاں کسی اور کو کوئی چیز نظر نہیں آتی وہاں بے چارے اختر صاحب کو کیا دِکھائی دے گا۔ اس سوال کا جو جواب دیا گیا وہ بھی بڑی حد تک نامناسب ہے۔ یہ کہنا غلط ہے کہ ساقی نے ابھی تک اپنی شناخت نہیں بنائی۔ اب تک ساقی نے سوائے شناخت کے اور بنایا ہی کیا ہے۔ شاعری تو ضمنی چیز ہے جو شناخت بنانے کے دوران خود بخود بنتی چلی گئی۔

اختر صاحب کو اس پر بھی اعتراض ہے کہ راشد کی انگلی پکڑ کر ساقی چل رہے ہیں۔ ہمارے نزدیک یہ اعتراض کی نہیں تعریف کی بات ہے۔ ساقی دوسرے شاعروں کی طرح چھلانگیں نہیں لگاتے بلکہ درجہ بدرجہ بلندی کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ آج وہ راشد کی انگلی پکڑ کر چل رہے ہیں کل پہنچا پکڑیں گے اور پرسوں راشد کے کاندھوں پر سوار ہو جائیں گے۔ جس طرح آج یہ کہا جاتا ہے کہ احمد فراز کے رنگ میں فیضؔ شعر کہتے تھے، اسی طرح یہ کہا جائے گا کہ ن.م.راشد ساقی فاروقی کے مقلّد تھے۔

اختر صاحب کا یہ مشورہ بھی صائب نہیں ہے کہ ساقی اپنے اندر کے پاورفل شاعر کو باہر آنے دیں۔ اوّل تو یہی یقینی نہیں ہے کہ ساقی کے اندر کوئی پاورفل شاعر موجود ہے۔ اگر ہو بھی تو اُس کا باہر آنا مناسب نہیں۔ ساقی کسی کو اپنے سے زیادہ پاورفل ماننے کے لیے تیار نہیں ہوں گے۔ خواہ مخواہ جھگڑا شروع ہوجائے گا۔ لوگ طعنے دیں گے کہ ساقی کو کیا ہو گیا ہے، پہلے افتخار عارف سے لڑتا تھا اب اپنے اندر کے پاورفل شاعر کو باہر نکال کر اس سے لڑ رہا ہے۔

سوال کرنے والے نے یہ کہہ کر کہ ساقی مصرع کہنے میں بڑی محنت کرتے ہیں، اپنی دانست میں ساقی کی تعریف کی ہے۔ حالاں کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ ساقی مکمل نظم یا مکمل غزل پر محنت نہیں کرتے صرف مصرعے پر محنت کرتے ہیں۔ مصرعے پر محنت کرنا کون سا مشکل کام ہے۔ استاد لاغر مرادآبادی صبح و شام یہی کام کرتے ہیں۔ ان کا ہر مصرع ان کی محنتِ شاقہ کا آئینہ دار ہوتا ہے لیکن جب غزل میں یہی مصرعے آمنے سامنے آجاتے ہیں تو استاد کی ساری محنت ضائع ہوجاتی ہے۔

اختر صاحب نے محنت والی بات پر جو تبصرہ کیا ہے وہ بھی نہلے پر دہلے کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا یہ کہنا کہ صرف محنت سے کیا ہوتا ہے، عجیب سی بات ہے۔ حالاں کہ اختر صاحب کو آج شاعری میں جو بلند مقام حاصل ہے وہ ان کی محنت ہی کا نتیجہ ہے۔ اسی گفتگو کے دوران انھوں نے خود اپنی محنت کی روداد ان لفظوں میں بیان کی ہے: ’’یہ نظم اب جو ہم کہہ رہے ہیں تو اس تک آتے آتے بڑا زمانہ لگا ہے۔ بیچ میں ایک پیریڈ ایسا بھی آیا جب میں نے افسانہ نگاری بھی ترک کردی تھی اور شاعری سے بھی جی اُچاٹ رہنے لگا تھا۔ لیکن طبیعت کچھ نہ کچھ کرنے پر اُکساتی تھی۔ چناں چہ ہم نے کسرت شروع کردی، پہلوانی کرنے لگے، ڈنڈ بیٹھکیں لگانے لگا، میلوں دوڑتا پھرتا، سر منڈوا دیا۔ غرض عجب واہی تباہی صورتِ حال درپیش تھی۔‘‘

افسوس کہ ساقی فاروقی نے غلط سمت میں محنت کی۔ خود تو سر نہ منڈوایا، دوسروں ہی کے سر مونڈتے رہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو آج اختر صاحب کو یہ کہنے کا موقع نہ ملتا کہ ساقی جس قسم کی محنت کرتے ہیں اس کے نتیجے میں اچھی شاعری وجود میں نہیں آتی۔

(خامہ بگوش کے قلم سے، مرتّبہ مظفر علی سیّد، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، 2011)

عقیل احمد صدیقی

اختر الایمان اور اردو نظم

اختر الایمان جس عہد میں شعور کو پہنچے وہ ادب میں ذہنی اور فکری تبدیلیوں کا عہد تھا۔ ترقی پسند تحریک اپنے قیام کے بعد دوسرے دور میں داخل ہو چکی تھی۔ حلقۂ اربابِ ذوق کا ایک الگ ادبی گروہ ترقی پسند مخالف رجحان کے ساتھ سامنے آ چکا تھا۔ میراجی، راشد اور فیضؔ کی شاعرانہ حیثیت قائم ہو چکی تھی۔ فیض ترقی پسند گروہ سے متعلق تھے جب کہ راشد اور میراجی حلقہ سے۔ اس دور کے تمام قابلِ ذکر شعرا ان دو گروہوں میں سے کسی ایک سے وابستہ تھے اور بہت حد تک یہ وابستگی ادیبوں اور شاعروں کی مقبولیت اور شہرت کی ضمانت تھی۔ اختر الایمان فکری طور پر دونوں گروہوں سے الگ تھے اس لیے اپنی تمام انفرادیتوں کے باوجود آغاز میں انھیں وہ اعتبار حاصل نہیں ہو سکا جو بہ صورتِ دگر ممکن تھا۔

راشد، میراجی اور فیض ایسے شعرا ہیں جن کے اثر سے اس دور کا کوئی شاعر نہیں بچ سکا۔ اختر الایمان نے بھی فیض اور میراجی کا اثر قبول کیا۔ ان کے یہاں فیض اور راشد کی طرح سماجی اور معاشرتی مسائل سے گہری دل چسپی پائی جاتی ہے، لیکن ان کا فکری زاویۂ نظر ان دونوں سے مختلف رہا ہے۔ ان کے نظامِ فکر میں کسی ایسے نقطۂ نظر کی تلاش جس کا تعلق مستقبل سے ہو، بے سود ہے۔ ان کے پاس فیض کی طرح سکّہ بند اشتراکیت یا راشد کی طرح نظریاتی انفرادیت کے روپ میں مستقبل کا کوئی خواب نہیں اور نہ ہی وہ ترقی پسند اور حلقے کے ادیبوں کی طرح 'روایت' سے باغی رہے ہیں۔ وہ بنیادی طور پر 'اقدار' کے شاعر ہیں۔

(1)

اختر الایمان کی شاعری کو زمانی اعتبار سے دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔1947 سے قبل اور 1947 کے بعد کی شاعری۔ان کی شاعری1947 کے بعد فکری اور فنّی دونوں طرح کی تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ہے۔تبدیلی کی نوعیت یہ نہیں ہے کہ 1947 کے بعد کی شاعری پہلے سے قطعی مختلف ہے بلکہ صورتِ حال یہ ہے کہ اختر الایمان کا پہلے جو غالب رجحان تھا، 1947 کے بعد اس رجحان میں کمی واقع ہوئی ہے اور اس کی جگہ ایک نیا رویّہ سامنے آیا ہے جس کے نقوش 1947 سے پہلے کی شاعری میں خال خال پائے جاتے ہیں۔

اختر الایمان کی فکری توجہ کا بنیادی مرکز زندگی کی بدلتی ہوئی قدریں ہیں۔اپنے دور میں اور ان سے پہلے اختر الایمان سے زیادہ کسی اور شاعر نے معاصر زندگی کو 'اقدار' کے حوالے سے سمجھنے اور اس کی معنویت کے اُجاگر کرنے کی اس طرح کوشش نہیں کی جس کی مثالیں ہمیں اختر الایمان کی شاعری میں غالب رجحان کی حیثیت سے ملتی ہیں۔1947 سے پہلے کی تخلیقات میں ایسی نظمیں چند ایک ہی ملتی ہیں جو اقدار کو موضوع بناتی ہیں جب کہ 1947 کے بعد کی تخلیقات میں معاصر زندگی کی ماڈی اور کاروباری اقدار کے تئیں فرد اور معاشرے کی زندگی میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں اور جس طرح عام زندگی میں اقدار کا فقدان ہوا ہے، وہ 1947 کے بعد کی اختر الایمان کی شاعری کے موضوعات ہیں۔اقدار کی یہ تبدیلی اختر الایمان کی نظموں میں ماضی اور حال، قدیم اور جدید اور فرد کے مطالعے میں بچپن کی معصومیت اور بلوغت کے کاروباری ذہن کے درمیان تصادم کی صورت میں سامنے آتی ہے۔

اختر الایمان کی شاعری میں ماضی ان سارے تجربات کا مترادف ہے جن کا تعلق انفرادی اور معاشرتی تجربوں سے ہے۔ماضی کے یہ تجربات اختر الایمان کے انفرادی اور اجتماعی شعور کا حصہ ہیں جو 'یادوں' کی شکل میں ان کے حافظے میں محفوظ ہیں۔یہ 'یادیں' خوش گوار بھی ہیں اور تکلیف دہ بھی۔

اختر الایمان کے یہاں 'وقت' یعنی 'تاریخی واقعات وحادثات'، 'صرفِ کائنات' ہیں۔گویا 'وقت' کے ان دیکھے ہاتھوں میں اتنی قوت ہے کہ وہ تمام انسانی عزائم کو مضبوطی سے جکڑ لے۔

'مسجد' ان کی ابتدائی نظموں میں سے ایک ہے۔اس نظم میں 'مسجد' مذہبی اقدار کے زوال کی علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔اقدار کا یہ زوال ایک ناگزیر تاریخی عمل ہے جو 'وقت'

کا پابند ہے۔ نظم میں 'دریا'، 'سیلِ وقت' ہے جس کے سامنے 'قدریں' بھی فنا کے المیے سے دوچار ہوتی ہیں۔

نظم 'پرانی فصیل' میں 'پرانی فصیل' تہذیبی قدر کی علامت ہے جس کے ذریعے اختر الایمان نے قدروں کی شکست و ریخت کو پیش کیا ہے جو فن کار کے ذہنی اور فکری رویّے کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ اس نظم میں بھی 'پرانی فصیل' مسجد کی طرح تنہا اور فسردہ ہے۔ اس کی پُر اسرار آواز تنہائی سے اس طرح اُبھرتی ہے:

مری تنہائیاں مانوس ہیں تاریک راتوں سے
مرے رخنوں میں ہے الجھا ہوا اوقات کا دامن
مرے سائے میں حال و ماضی رک کر سانس لیتے ہیں

اس 'پرانی فصیل' یعنی تہذیبی قدر کے سایے میں دونوں زمانے، حال اور ماضی سانس لیتے ہیں۔ فن کار کی نظر میں یہ دونوں زمانے سکون و مسرّت سے عاری اور انتشار و بے چینی سے اَٹے پڑے ہیں۔ نظم کے مذکورہ بند سے اس نقطۂ نظر کو استحکام ملتا ہے کہ فن کار کے نزدیک وقت ایک طاقت ور محرک ہے۔ یہاں بھی 'پیراہن کی تبدیلی' وقت کی تبدیلی کے ساتھ مشروط ہے۔

اسی طرح نظم 'موت' میں اختر الایمان نے مٹتی ہوئی قدروں کو بسترِ مرگ پر لیٹے ہوئے مریض شخص کی صورت میں دیکھا اور پیش کیا ہے۔ یہ مریض شخص وقت کی دستک کو 'موت' کے فرشتے کے روپ میں دیکھتا ہے۔

وقت کی جبریت اور اس کے ناگزیر تاریخی عمل کو اختر الایمان نے نہ صرف یہ کہ پرانی قدروں کے زوال کی صورت میں دیکھا ہے بلکہ 'جدید عہد' کے جدید مطالبات کی صورت میں بھی دیکھا اور محسوس کیا ہے۔ اختر الایمان کے نزدیک جدید عہد مادّی اقدار کی بالادستی کا عہد ہے جس میں ماضی کی لازوال تہذیبی قدریں شکست کھا چکی ہیں۔ مادّی اقدار نے زندگی اور اس کے روابط کو یکسر بدل دیا ہے۔ اختر الایمان اس تبدیلی کو کرب کے احساس کے ساتھ دیکھتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

''عہدِ وفا ایک مختصر اور واقعاتی نظم ہے۔ اس میں فن کار نے مشینی زندگی کے تقاضوں میں نازک رشتوں کی نوعیت کو بدلتے ہوئے دیکھا ہے:
یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لیے چشم نم ہو/ یہاں اب سے کچھ

سال پہلے مجھے ایک چھوٹی سی بچّی ملی تھی/ جسے میں نے آغوش میں لے
کے پوچھا تھا بیٹی یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو/ مجھے اپنے بوسیدہ آنچل
میں پھولوں کے گہنے دکھا کر وہ کہنے لگی/ میرا ساتھی، ادھر اس نے انگلی
اٹھا کر بتایا/ ادھر اس طرف ہی (جدھر اونچے محلوں کے گنبد، ملوں کی
سیہ چمنیاں آسماں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں) یہ کہہ کر گیا ہے کہ
میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطہ لینے جاتا ہوں رامی'۔

اس نظم کے مطابق صنعتی تہذیب نے اونچے محلوں والے شہروں کو جنم دیا ہے جہاں ملوں کی سیہ چمنیاں کھڑی ہیں اور جن کی پُر شور کشش میں دیہات کے معصوم لوگوں کے لیے بھی کشش پیدا ہو چلی ہے۔ اب 'پھولوں کے گہنے' محبت کے رشتوں کو قائم رکھنے کے لیے کافی نہیں ہیں بلکہ 'سونے چاندی کے گہنے' کی ضرورت ہے جسے حاصل کرنے کے لیے رامی کا محبوب شہر گیا ہے۔ یہ صنعتی زندگی کا ایک پہلو ہے۔ دوسرا پہلو دیکھیے:

اس بھرے شہر میں کوئی ایسا نہیں
جو مجھے راہ چلتے کو پہچان لے
اور آواز دے ''او بے او سرپھرے''
دونوں اک دوسرے سے لپٹ کر وہیں
گرد پیش اور ماحول کو بھول کر
گالیاں دیں، ہنسیں، ہاتھا پائی کریں
پاس کے پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھ کر
گھنٹوں ایک دوسرے کی سنیں اور کہیں
اور اس نیک روحوں کے بازار میں
میری یہ قیمتی بے بہا زندگی
ایک دن کے لیے اپنا رُخ موڑ لے (تبدیلی)

اس مختصر نظم میں جدید شہر کی کہانی سنائی گئی ہے جہاں مادّیت کے آسیب نے زندگی سے اس کی معصومیت چھین لی ہے اور جہاں ہر طرف اجنبیت کا جال پھیلا ہوا ہے۔ اس اجنبیت سے گھبرا کر فن کار زندگی کی اسی معصومیت کو پانے کی تمنّا کرتا ہے جس میں لوگ ایک دوسرے کو

پہچانتے، ایک دوسرے کی خوشی اور غم میں شریک ہوتے ہیں۔ آخری تین مصرعوں میں طنز کی ایک تیز لہر ملتی ہے۔ 'شہر' کو 'نیک روحوں کا بازار' کہا گیا ہے اور اپنی زندگی کو 'قیمتی بے بہا'۔

نظم 'ایک لڑکا' میں بھی بالواسطہ طور پر 'وقت' کی جبریت کا تماشا دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں نظم کے بالغ کردار نے زندگی سے جو سمجھوتہ کیا ہے وہ اس جدید عہد کی زیست کا تقاضا ہے۔ وقت کی یہ جبریت فن کار کے لیے ذہنی اور جذباتی کرب کا سبب بنتی ہے اور وہ زندگی کا مفہوم سمجھے یا سمجھائے بغیر زندگی کی معنویت پر سوالیہ نشان قائم کر کے گزر جاتا ہے۔

اختر الایمان نے 'جدید عصری حقیقت' قبول کیا ہے اور جس کا اظہار ایک اور بہترین تخلیق 'کالے سفید پَروں والا پرندہ' اور 'میری ایک شام' میں غیر رومانی اندازِ بیان ہوا ہے:

''یہ چتکبری دنیا جس کا کوئی بھی کردار نہیں ہے/ کوئی فلسفہ کوئی پائندہ اقدار نہیں ہے/ اس پر اہلِ دانش، ودوان، فلسفی/ موٹی موٹی ادق کتابیں کیوں لکھا کرتے ہیں؟/ فرقت کی ماں نے شوہر کے مرنے پر کتنا کہرام مچایا تھا/ لیکن عدت کے دن پورے ہونے سے ایک ہفتے پہلے/ نیلم کے ماموں کے ساتھ بدایوں جا پہنچی تھی۔ بی بی کی صحنک کونڈے، فاتحہ خوانی/ جنگِ صفین، جمل اور بدر کے قصّوں/ سیرتِ نبوی، ترکِ دنیا اور مولوی صاحب کے حلوے مانڈے میں کیا رشتہ ہے؟

دن تو کالے پر والے بگلے ہیں/ جو سب لمحوں کو/ اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں/ چاروں جانب رنگ رنگ کے جھنڈے اڑتے ہیں/ سب کی جیبوں میں انسانوں کے دکھ درد کا درماں/ خوشیوں کا نسخہ بندھا پڑا ہے/ لیکن ایسا کیوں ہے/ جب نسخہ کھلتا ہے/ 1857 جاتا ہے/ 1947 آجاتا ہے

اختر الایمان نے وقت کی گرفت کو صرف اجتماعی اور قومی احساسات کی تاریخ میں ہی نہیں دیکھا بلکہ عام روزمرہ زندگی اور اپنی ذاتی زندگی میں بھی دیکھا ہے۔

اختر الایمان کی کی ذاتی زندگی پیہم جدوجہد سے عبارت ہے۔ ان کا بچپن عُسرت اور تنگ دستی میں گزرا۔ آخر میں وہ تلاشِ معاش میں پونے اور تقسیم کے بعد بمبئی گئے اور پھر وہیں کے ہو گئے۔ عشق کیا اور عشق میں ناکام ہوئے، وہ ''بازآمد'' کی ''حبیبہ'' تھی یا ''ڈاسنہ کے

اسٹیشن کا مسافر'' کی '''' قیصر'' دونوں ایک ہی شخصیت کے نام ہیں! فرضی یا حقیقی! یا دونوں دو الگ الگ شخصیتیں ہیں؟ محبت کی اس ناکامی نے اختر الایمان کا ہمیشہ پیچھا کیا ہے اور یہ ناکامی ''یادٗ'' کی صورت میں ان کی تخلیق کا حصہ بنتی رہی ہے۔ حافظے کی مدد سے دُہرائی ہوئی یادیں کبھی مسرت کا لمحہ ہوتی ہیں اور کبھی انتہائے یاس کا وسیلہ۔ نظم ''دور کی آواز'' میں کانوں میں بجتی ہوئی ''نقرئی گھنٹیوں'' کی آواز دور دیس سے منتشر قہقہوں کی سوغات لاتی ہے:

نقرئی گھنڈیاں سی بجتی ہیں/ دھیمی آواز میرے کانوں میں/ دور سے
آ رہی ہے، تم شاید/ بھولے بسرے ہوئے زمانوں میں/ اپنی میری
شرارتیں شکوے/ یاد کر کر کے ہنس رہی ہو کہیں

لیکن ''محرومی'' میں یہی جدائی ایک شدید کرب انگیز لمحے کو جنم دیتی ہے اور فن کار اپنی محرومی کو گردشِ ایّام کے حوالے کر کے ''تو بھی تقدیر نہیں، درد بھی پائندہ نہیں'' اور:

تیرے آنسو مرے داغوں کو نہیں دھو سکتے
تیرے پھولوں کی بہاروں سے مجھے کیا لینا
اپنے انجام کی تشویش اب آئندہ نہیں

جیسے ''رومانی فریب'' کا سہارا لیتا ہے۔ اس طرح کا ''رومانی فرار'' اختر الایمان کی متعدد نظموں میں اظہار کی شکل اختیار کرتا ہے۔

لیکن جب یہ رومانی سہارا بھی ناکافی رہتا ہے تو پھر ''خواب اور حقیقت'' کے تصادم سے شکست کا وہ المیہ جنم لیتا ہے جو وقت کی طرح مسلسل اور دائمی ہے:

دل پہ انبار ہے خوں گشتہ تمنّاؤں کا
آج ٹوٹے ہوئے تاروں کا خیال آیا ہے
ایک میلہ ہے پریشان سی اُمیدوں کا
چند پژمردہ بہاروں کا خیال آیا ہے
پاؤں تھک تھک کر رہے جاتے ہیں مایوسی میں (جمود)
چند آنسو، غمِ گیتی کے لیے چند نفس
ایک گھاؤ ہے جسے یوں ہی سیے جاتے ہیں
میں اگر جی بھی رہا ہوں تو تعجب کیا ہے

مجھ سے لاکھوں ہیں جو بے سود جیے جاتے ہیں
ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ ببول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا
آئینہ بن کے شب و روز تکا کرتا ہے
کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا (تنہائی میں)

ایک سفر ہے تنہا راہی، جو سہنا ہے خوب سہا ہے
جیون کی پگڈنڈی یوں ہی تیاریکی میں بل کھاتی ہے
کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے (پگڈنڈی)

زندگی بھیک ہے جو جبرِ مشیت سے ملی
ہم بھکاری ہیں، بھکاری کی حقیقت کیا ہے!
ایک کشکول گدایانہ لیے پھرتے ہیں
منظر عام پہ ویرانوں میں آبادی میں
سب ہی بے بس ہیں، سب ہی ہونٹ سیے پھرتے ہیں (جبر)

'بازآمد' اخترالایمان کی کئی اعتبار سے ایک اہم نظم ہے جس میں نظم کا کردار جب شہر میں طویل عرصہ گزار چکنے کے بعد اپنے گاؤں واپس آجاتا ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے گاؤں سے شہر چلے جانا کل کی بات ہو۔ یہ طویل وقفہ آئینے کی طرح صاف ہوجاتا ہے اور ماضی کے سارے تابندہ لمحے اس کے حافظے میں ایک ایک کر کے اُجاگر ہونے لگتے ہیں۔ وہ جھولے پہ ساؤنی گاتی لڑکیوں میں 'حبیبہ' کو تلاش کرتا ہے کہ جیسے اُسے تو یہاں ہونا ہی تھا:

میں کبھی ایک، کبھی دوسرے جھولے کے قریں جاتا ہوں/ ایک ہی کم ہے، وہی چہرہ نہیں/ آخرش پوچھ ہی لیتا ہوں کسی سے بڑھ کر/ کیوں حبیبہ نہیں آئی اب تک؟

لڑکیاں یہ سوال سن کر ہنس پڑتی ہیں اور خبر دیتی ہیں کہ حبیبہ کی شادی تو کب کی ہوچکی۔ لڑکیاں ایک ایک کر کے اس کی شادی کے واقعات یاد کرنے لگتی ہیں اور یہ کردار ماضی کے اس گزراں وقت کی یاد میں کھو جاتا ہے جب وہ کبھی 'حبیبہ' سے قریب تھا:

کچھ نہ کچھ کہتی رہیں سب ہی مگر میں نے صرف/ اتنا پوچھا وہ ندی بہتی ہے

اب بھی کہ نہیں/ جس سے وابستہ ہیں ہم اور یہ بستی ساری/ ''کیوں نہیں
بہتی'، چنبیلی نے کہا/ ''اور وہ برگد کا گھنا پیڑ کنارے اس کے؟''/ ''وہ بھی
قائم ہے ابھی یوں ہی''/ وعدہ کر کے جو'حبیبہ' نہیں آتی تھی کبھی/ آنکھیں
دھوتا تھا ندی میں جا کر/ اور برگد کی گھنی چھاؤں میں سو جاتا تھا

یہ حادثہ ہر چند کہ کرب انگیز ہے لیکن نظم کے کردار پر جو نظم کا متکلم بھی ہے اس حادثے سے ایک دوسری حقیقت منکشف ہوتی ہے وہ یہ کہ زندگی کے سفر میں وقت کا یہ فیصلہ اٹل ہے۔ یہ گزرتا ہوا وقت جذباتی رشتوں کو بھی اپنے ساتھ بہا لے جاتا ہے۔ وہ اپنے دل کو ان الفاظ میں تسلّی دیتا ہے:

ماہ و سال آتے چلے جاتے ہیں/ فصل پک جاتی ہے، کٹ جاتی ہے/ کوئی
روتا نہیں اس موقعے پر/ حلقہ در حلقہ نہ آہن کو تپا کر ڈھالیں/ کوئی زنجیر نہ
ہو/ زیست در زیست کا یہ سلسلہ باقی نہ رہے

نظم 'ڈاسنہ کے اسٹیشن کا مسافر' میں بھی کچھ اسی طرح حافظے کی بازیافت کا عمل دُہرایا گیا ہے لیکن یہاں 'بازآمد' کی 'حبیبہ' نہیں بلکہ 'قیصر' ہے۔ عشق کے وہ تابندہ لمحے جو وقت کے گزرنے کے ساتھ حافظے سے محو ہو گئے تھے، جب نظم کا متکلم ڈاسنہ اسٹیشن پر اتفاقاً پہنچتا ہے تو وہ سارے لمحے اس کے حافظے میں ایک ایک کر کے روشن ہو جاتے ہیں:

ڈاسنہ تو تھا ہی وہ/ میرے ساتھ تھی قیصر/ یہ بڑی بڑی آنکھیں/ ایک
تلاش میں کھوئی/ رات بھر نہیں سوئی/ جب میں اس کو پہچانے/ اس اُجاڑ
بستی میں/ ساتھ لے کے آیا تھا

اس کا ہاتھ ہاتھوں میں/ لے کے جب میں کہتا تھا/ اب چھڑاؤ تو
جانوں/ رسم بے وفائی کو/ آج معتبر مانوں/ اس کو لے کے باہوں میں/
جھک کے اس کے چہرے پر/ بھینچ کر کہا تھا یہ/ ''بولو کیسے نکلو گی/ میری
دسترس سے تم/ میرے اس قفس سے تم؟''

حافظے کی بازیافت کا یہ عمل 'ایک لڑکا' میں بھی ہے جب نظم کا متکلم یعنی بالغ کردار اس معصوم لڑکے سے ملتا ہے جو اس کی اپنی ذات کا لڑکپن بھی ہے تو اسے بچپن کی وہ ساری باتیں یاد آتی ہیں جو معصوم تھیں اور جن زیاں اس کے لیے تکلیف دہ تھا۔ 'بازآمد' اور 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' میں فضا بدلی ہوئی ہے لیکن ان تینوں نظموں میں جابر وقت کے ہاتھوں کچھ کھونے کا شدید احساس

پایا جاتا ہے۔ 'بازآمد' میں وہ صرف حبیبہ کو ہی نہیں کھوتا بلکہ گاؤں اور اس کی فطری سادگی سے بھی محروم ہوجاتا ہے۔ محرومی کی وجہ وقت کی جبریت ہے کہ جس کا یہ کردار اسیر ہے۔ حافظے کی بازیافت کا یہ عمل اردو فکشن میں انتظار حسین کا بھی مسئلہ ہے۔

وقت کی بالادستی کو تسلیم کر لینے کا مطلب یہ ہے کہ انسان زمانے کے تغیرات کے سامنے بے بس اور مجبور تماشائی ہے جہاں اس کے ذاتی ارادوں اور آرزوؤں کی حیثیت ثانوی ہے۔ ان کے ہاں زمانۂ حال یعنی اپنے ہم عصر معاشرے اور اس کے طرزِ زندگی سے ناخوش و بیزاری رہی ہے جو کسی ترقی پسند شاعر یا حلقہ کے شاعروں کے ہاں ملتی ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اختر الایمان عام تہذیبی اور معاشرتی اقدار سے فرسودہ اور روایتی ہونے کا الزام لگا کر کنارہ کش نہیں ہوتے بلکہ ان کا بنیادی مسئلہ ہی انسانی اقدار کی تلاش و جستجو ہے جو اُن کے نزدیک دائمی اقدار ہیں۔ لیکن انھیں اس بات کا شدید احساس ہے کہ مشینی زندگی نے جس نئی مادّی قدر کو معاشرے میں روشناس کرایا ہے وہ ایک تاریخی عمل یا جبر ہے۔ ایسے معاشرے میں زندگی گزارنے کے لیے اس معصومیت کی ضرورت ہے جو کہ بچپن کا حصہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بار بار اس بچپن کی طرف لوٹتے ہیں کہ وہ خود 'بالک' یا 'لڑکا' تھے۔ یہ بالک یا لڑکا ضمیر اور معصومیت کا استعارہ بن کر ان کی شاعری میں آتا ہے۔ یہی دراصل اختر الایمان کا وہ 'شعری پرسونا' ہے جس سے فن کار کا تشخص وابستہ ہے:

شہرِ تمنّا کے مرکز میں، لگا ہوا ہے میلا سا
کھیل کھلونوں کا ہر سو ہے اک رنگیں گلزار کھلا
وہ اک بالک جس کو گھر سے ایک درہم بھی نہیں ملا
میلے کی سج دھج میں کھو کر باپ کی انگلی چھوڑ گیا
ہوش آیا تو خود کو تنہا پا کے بہت حیران ہوا

وہ بالک ہے آج بھی حیراں میلا جوں کا توں ہے لگا
حیراں ہے بازار میں چپ چاپ کیا کیا بکتا ہے سودا
کہیں شرافت، کہیں نجابت، کہیں محبت، کہیں وفا
آل اولاد کہیں بکتی ہے، کہیں بزرگ اور کہیں خدا

ہم نے اس احمق کو آخر اسی تذبذب میں چھوڑا
اور نکالی راہ مفر کی اس آباد خرابے میں (یادیں)

لیکن 'بالک' کے روپ میں 'شعری پرسونا' (Persona) کی دریافت کا عمل 1947 کے بعد شروع ہوا۔ اس سے پہلے بالخصوص 'گرداب' کی شاعری میں فن کار کا شعری پرسونا واضح ہو کر سامنے نہیں آتا۔ یہ شاعری فیض اور میرا جی کی روایت میں لکھی گئی ہے اور اس دور کے دوسرے شعاروں کی تخلیقات کی طرح ایک مخصوص زاویۂ نظر کی پابند ہے۔ 'گرداب' کی زیادہ تر نظمیں عشقیہ ہیں اور جیسا کہ مجموعے کا عنوان بتلاتا ہے کہ فن کار کے نزدیک زندگی بہتے پانی میں بھنور کے مانند ہے جس میں وہ گھرا ہوا ہے اور جس سے بچ نکلنے کا راستہ آسان نہیں۔ معاصر زندگی سے اس طرح کی بیزاری اس دور کا عام رجحان ہے۔ اختر الایمان نے بھی اس سے مختلف رویّہ نہیں اپنایا جس کا اظہار ان کی بیش تر عشقیہ اور اقداری نظموں میں یکساں طور پر ہوا ہے۔ ان کی ابتدائی تخلیقات میں شعری شخصیت اپنے موضوعات سے فاصلہ قائم نہیں کر پاتی اور سماجی شخصیت میں ضم ہو جاتی ہے۔ حالاں کہ دوسرے شاعروں کے برخلاف اختر الایمان خود کو سماجی اور تہذیبی اقدار سے وابستہ کرتے ہیں جو ان کی انفرادیت ہے لیکن یہ نظمیں بھی جذباتیت اور گہری افسردگی کے احساس سے خالی نہیں پھر بھی ایک 'شعری پرسونا' سامنے آتا ہے جو دوسرے شاعروں سے ہر چند کہ مختلف نہیں ہوتا لیکن بعض فکری امتیازات کے سبب اس کی علاحدہ شناخت کی جا سکتی ہے۔ یہ شخصیت فسردہ، مضمحل، ستم رسیدہ اور حالات کے ہاتھوں مجبور شخصیت ہے۔ مثلاً نظم 'تنہائی میں' کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ ببول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا
گھر گیا ذہن غمِ زیست کے اندازوں میں
کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا؟

یا نظم 'ایک یاد' دیکھیے:

میرے دامن پہ کئی اشک ہیں اب تک تازہ
میرے شانوں پہ وہی جنبشِ سر ہے اب بھی
میرے ہاتھوں کو ہے احساس انھیں ہاتھوں کا

میری نظروں میں وہی دیدۂ تر ہے اب بھی
آج آہٹ بھی نہیں کوئی اشارا بھی نہیں
کسی ڈھلکے ہوئے آنچل کا سہارا بھی نہیں

اختر الایمان کی انفرادیت 'عہدِ وفا' اور 'تبدیلی' جیسی نظموں سے شروع ہوتی ہے جو درحقیقت معاصر زندگی اور اس کے تقاضوں کے عرفان کا زمانہ ہے۔ یہیں سے ان کی شاعری طرزِ اظہار میں ڈرامائی قالب اپناتی ہے جو آگے چل کر انفرادیت اور شناخت کا وسیلہ بنتی ہے۔ اس دور کی شاعری میں معاشرے کی متصادم طاقتوں کا شعور 1947 سے پہلے کی شاعری کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے۔ اختر الایمان نے ان متصادم طاقتوں کے درمیان فرد کی اَنا کی شکست و ریخت کا سراغ لگایا ہے۔ اس دور کی شاعری کا بالغ کردار کائنات کی ان ہی متصادم طاقتوں کا مجبور شکار ہے۔ ہرچند کہ یہ صورتِ حال 1947 سے پہلے کی تخلیقات میں بھی پائی جاتی ہیں لیکن ان نظموں میں خود اپنی ذات کو تقسیم کر کے دیکھنے کا عمل نہیں ملتا اور جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا کہ اس دور میں اختر الایمان کی شاعرانہ شخصیت اور سماجی شخصیت کے درمیان کوئی فرق نہیں پایا جاتا۔ اپنے آپ کو کئی شخصیتوں میں تقسیم کر کے دیکھنے کا عمل اختر الایمان کو 1960 کے بعد کی جدید تر نسل کے شاعروں کے مخصوص رویّے سے قریب کر دیتا ہے لیکن 1960 کے بعد کی نسل کی نسل نے 'شعری پرسونا'' کی دریافت کے بعد اپنی سماجی اور نفسی شخصیت کی جو نفسیاتی چھان بین کی ہے، اختر الایمان اس حد تک نہیں جاتے۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ اختر الایمان نے اپنی شخصیت کی چھان بین کرتے ہوئے خود کو سماجی تناظر سے الگ کر کے نہیں دیکھا۔ وہ مزاجاً ایسا کر بھی نہیں سکتے تھے ورنہ ان کی یہ شخصیت جسے وہ ہمیشہ معصوم سمجھتے ہیں، اس حد تک معصوم نہیں رہ پاتی۔

اختر الایمان بنیادی طور پر تقدیر پرست ہیں۔ انھوں نے زمانۂ حال کو اس کے تمام تضادات کے ساتھ قبول کیا ہے لیکن ان کا شعری پرسونا کہ جو بالک کے روپ میں معصوم ہے، اس سمجھوتے کو قبول نہیں کرتا اور ہر آن اور ہر موڑ پر 'جولاں' ان کا پیچھا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں اختر الایمان کے لیے ممکن تھا کہ وہ 'انکشافِ ذات' سے کام لیتے لیکن انھوں نے یہ نہیں کیا۔ زمانے کے تقاضے کے روبہ رو سمجھوتے کرنے والی شخصیت کا برملا اظہار 'قبولِ جرم' کا عمل ہے جو ایک طرح کا کنفیشن ہے، لیکن یہ 'انکشافِ ذات' اس لیے نہیں ہے کہ بالآخر اختر الایمان

وقت کو ذمے دار قرار دے کر خود کو بری الذمہ قرار دیتے ہیں۔ 1960 کے بعد کی نسل کی یہ صفت ہے کہ اس نے ایسا کرتے ہوئے خود کو بری الذمہ قرار نہیں دیا بلکہ معاشرتی صورتِ حال کے بگڑنے یا بگاڑنے میں خود کو بھی شریک سمجھا ہے۔ اختر الایمان ایسا نہیں کرتے، وہ اپنے تمام عمل کو جینے کی مجبوری گردانتے ہیں۔

بالک یا لڑکا کو انسانی ضمیر کا استعارہ یا دوسرے لفظوں میں شعری پرسونا قرار دینا، جس کا آغاز نظم 'ایک لڑکا' سے ہوا۔ ہرچند کہ 'یادیں' کے دیباچے میں اس کی توضیح ذاتی زندگی میں وقوق پذیر بچپن کے کسی واقعے کے حوالے سے کی ہے لیکن یہاں بودلیر کے اس تصور کی گونج بہرحال موجود ہے کہ 'شاعر اور بچہ' ایک ہیں اور دونوں کا عمل بھی ایک سا ہی ہے۔ البتہ شاعر کی بلوغت سے تجزیاتی عمل آمیز ہوتا ہے جب کہ 'بچہ' اپنی معصومیت اور حیرت خیزی سے آگے نہیں بڑھتا۔ بودلیر نے اس تصور سے بڑے شاعرانہ کام لیے ہیں۔ اختر الایمان نے اس تصور کو زیادہ گہرائی کے ساتھ قبول نہیں کیا اس لیے ان کا 'بالک' اس قدر بالغ نظر ہوتا ہے جتنا کہ وہ خود ہو سکتے ہیں۔ محض سوالیہ نشان کسی حیرت خیزی کو مستحکم نہیں کرتا۔ دراصل وہ جب بالک کو سامنے لاتے ہیں تو وہ بالک کم اور اس پر اس کی بالغ شخصیت زیادہ حاوی رہتی ہے۔ وہ ایک بالک سے وہی باتیں کہلواتے ہیں جو ان کا بالغ ذہن سوچتا ہے۔ اسے وہ سچ مچ آزاد اور حیران نہیں چھوڑتے، یہ کمی ان کی نظم 'ایک لڑکا' اور 'یادیں' کو بھی منصوبہ بند شاعری میں بدل دیتی ہے۔ اس کے باوجود یہ اختر الایمان کا کارنامہ ہے کہ انھوں نے اردو کی شعری روایت میں پہلی بار شعری شخصیت اور سماجی شخصیت کے درمیان فرق پیدا کیا جسے انھوں نے جابہ جا 'ٹوٹے ہوئے آدمی' کا نام دیا ہے۔

اختر الایمان کا یہ پورا تصور رومانی ہے اور ایک طرح سے موجودہ زندگی کی تلخیوں کے لیے پناہ گاہ بھی۔ اختر الایمان حقیقت سے فرار کر کے بچپن اور اقدار میں پناہ لیتے ہیں، یہ دونوں رویّے 'زمانی فرار' کی مثالیں ہیں لیکن اختر الایمان نے 'مقام میں فرار' بھی کیا ہے۔ مثلاً 'ایک لڑکا' میں بچپن کی یاد صرف گزرے وقت کی یاد نہیں بلکہ اس بستی اور گاؤں کی بھی یاد ہے جس سے کبھی وہ بچہ جدا نہیں ہونا چاہتا تھا۔ نظم 'باز آمد' میں بھی بستی کی معصوم اور بہ ظاہر ٹھہری ہوئی تغیر نا آشنا زندگی کا 'ناسٹلجیا' موجود ہے۔ یہ فرار شہری زندگی کی صعوبتوں کا مرہم بھی ہے اور اپنی شعری اَنا کی حفاظت بھی ہے۔ لیکن 'باز آمد' میں ایک دوسری صورت بھی ملتی ہے جو ان کی کسی اور

نظم میں غالباً نہیں پائی جاتی، وہ یہ کہ اس نظم کا انجام المیاتی نہیں بلکہ زندگی کے تضاد اور کشمکش کو قبول کرنے کے رجحان پر نظم ختم ہوتی ہے جو یونانی ٹریجڈی کی طرح تزکیۂ نفس پیدا کرتی ہے۔ مثلاً نظم کا آخری حصہ دیکھیے:

بھیڑ بچّوں کی ہے چھوٹی سی گلی میں دیکھو/ ایک نے گیند جو پھینکی تو لگی
آ کے مجھے/ میں نے جا پکڑا اسے، دیکھی ہوئی صورت تھی/ ''کس کا
ہے''؟ میں نے کسی سے پوچھا/ ''یہ حبیبہ کا ہے'' رمضانی قصائی بولا،
بھولی صورت پہ ہنسی آ گئی اس کو مجھ کو/ وہ بھی ہنسنے لگا، ہم دونوں یوں ہی
ہنستے رہے/ دیر تلک ہنستے رہے

پتا نہیں کیوں اختر الایمان نے یہ طریقِ فکر اور طرزِ اظہار دوسری نظموں میں باقی نہیں رکھا؟ 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' بھی ایک ایسی ہی 'یاد' سے متعلق نظم ہے لیکن یہ نظم غالبؔ کے اس مصرعے پر ختم ہوتی ہے: ''آج ہم نے اپنا دل خوں کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا''۔

(2)

اختر الایمان اقدار سے وابستگی کے سبب روایت پسند (Traditionalist) شاعر بھی ہیں اور جدت پسند بھی۔ ساتھ ہی طریقِ اظہار میں بھی وہ روایت پسند اور جدت پسند دونوں ہیں۔ میراجی اور راشد کے عصر میں ہوتے ہوئے بھی انھوں نے چند ایک ہی آزاد نظمیں لکھی ہیں۔ ان کی بیش تر نظمیں پابند یا نیم پابند ہیں۔ بعض نظمیں مثنوی کے طرز میں لکھی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ ابتدائی نظمیں غنائی اور نیم غنائی کیفیت کی حامل ہیں جن میں غزل کی رمزیت اور ایمائیت سے کام لیا گیا ہے۔ یہ باتیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ وہ اردو کی شعری روایت سے وابستہ شاعر ہیں، لیکن انھوں نے خود کو روایتی ہونے تک محدود نہیں رکھا بلکہ طرزِ فکر کی طرح طریقِ اظہار میں بھی نمایاں تجربے کیے۔ اس حقیقت کو دیکھنے کے لیے ہم ان کی شاعری کو تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں: (1) لیریکل [غنائی]، (2) بیانیہ، (3) ڈرامائی۔

(1) غنائی طرزِ اظہار ان کی ابتدائی نظموں کی بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ طرزِ اظہار 1947 کے بعد کی متعدد نظموں میں بھی پایا جاتا ہے، بالخصوص مختصر نظموں میں لیکن 1947 کے بعد کی بیش تر نظمیں یا تو بیانیہ ہیں یا ڈرامائی یا پھر بیانیہ اور ڈرامائی دونوں۔ ابتدائی نظموں کی مجموعی فضا، ڈکشن اور امیجری پر فیض کا اثر نمایاں ہے لیکن یہ نظمیں اس طرح پُراسراریت اور

دھندلکا قائم نہیں کرتیں جو فیض کا حصہ ہیں۔

ابتدائی نظمیں غنائی اس لیے ہیں کہ ان میں وہ واقعاتی، نیم واقعاتی یا ڈرامائی رویّہ نہیں ملتا جو بعد کی نظموں کی خصوصیت ہے بلکہ تجربے کی کیفیت اور تاثر کو امیجز، رمزیت اور ایمائیت کے ساتھ پیش کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے، یہاں تک کہ ڈکشن پر بھی غزل کی نمایاں چھاپ ملتی ہے۔ نیند سے پہلے، نقشِ پا، محلکے، مسجد، محرومی، پرانی فصیل اور ان کے علاوہ ان کی کئی مختصر نظمیں اس کیفیت کی نمایاں مثالیں ہیں۔ مختصر نظموں میں 'درد کی آواز' اس نوع کی سب سے عمدہ نظم ہے۔ اس نظم میں ایک شدید لمحاتی کیفیت کو پوری شدت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے جو کہ تجربے کا تقاضا ہے۔

اختر الایمان کی متعدد نظموں میں 'علامت سازی' کی کوشش ملتی ہے، ہر چند کہ یہ اکہری اور واضح علامتیں ہیں۔ اس طرح کی کوشش سے اختر الایمان کو یہ فائدہ ہوا ہے کہ وہ فکری انتشار سے بچے ہیں اور بہت حد تک نظم کو مرکزیت عطا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ لیکن سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان غنائی نظموں میں اختر الایمان نے پیکروں کے استعمال پر خصوصی توجہ صرف کی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

دب گیا نیند کی باہوں میں کوئی حشر خرام
چاند نے بوئی تھیں جو کرنیں وہ مرجھا بھی گئیں
سوگئیں خاک پہ شبنم کے طمانچے کھا کر
کلیاں جو کھلنے ہی والی تھیں وہ کمھلا بھی گئیں (نیند سے پہلے)

یہ نیم خواب گھاس پر اداس اداس نقشِ پا
کچل رہا ہے شبنمی لباس کی حیات کو
وہ موتیوں کی بارشیں فضا میں جذب ہوگئیں
جو خاک دانِ تیرہ پر برس رہی تھیں رات کو (نقشِ پا)

جھلملا کر بجھ گئے پاگل امیدوں کے دِیے (لغزش)

جس جگہ رات کے تاریک کفن کے نیچے
ماضی و حال، گنہ گار نمازی کی طرح
اپنے اعمال پہ رولیتے ہیں چپکے چپکے

ڈال دیتے ہیں ستارے دھلی چادر اپنی (مسجد)
رات کے آخری آنسو کی طرح ڈوب گیا (محرومی)
روز خورشید دہکتے ہوئے تانبے کی طرح
ایک لاوے کے سمندر میں ڈھلک جاتا ہے
اڑ چلا اوس کے مانند ستاروں کا ہجوم
کالے ساگر کی موجوں میں ڈوب گئیں دھندلی آشائیں (وداع)
دوفسردہ کی انگڑائی لے بن بن کر ٹوٹ رہی ہے
سرخ زباں کی نازک لو پر جاگ رہی ہے ایک کہانی (نئی صبح)
اس کے پیچھے سے جھجھکتا ہوا اک گول سا چاند
ابھرا ہے بے نور شعاعوں کے سفینے کو لیے
نرم شاخوں کو تھپکتے رہے ایام کے ہاتھ (تنہائی میں)

ان ذہنوں اور حسی پیکروں میں دھندلکا اور ابہام وہی ہے جو فیض کے حسّی پیکروں کی خصوصیت ہے۔ان سے شاعر کے حواس اور ذہن میں پیدا ہونے والی کیفیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

رفتہ رفتہ اختر الایمان کی شاعری میں پیکروں کی فراوانی باقی نہیں رہتی لیکن پیکروں کی مدد سے اپنے محسوسات کے اظہار کا عمل ایک دم رُک سا نہیں جاتا بلکہ 'بیانیہ' اور 'ڈرامائی' نظموں میں بھی ان سے مدد لینے کی سعی باقی رہتی ہے۔

'تاریک سیّارہ' سے (جس میں 1947 سے پہلے اور بعد کی نظمیں شامل ہیں) اختر الایمان بیانیہ اور ڈرامائی شاعری کی طرف قدم بڑھاتے ہیں جو آگے چل کر ان کا مخصوص طرزِ اظہار بن جاتا ہے۔

(2) بیانیہ نظموں میں عموماً ماضی کے کسی تجربے کا بیان ہوتا ہے جب کہ غنائی نظموں میں جو کچھ ہے اس کا تعلق زمانۂ حال کے تجربوں اور ان کی کیفیات سے ہے یا کہ ماضی کا کوئی تجربہ صیغۂ حال میں بیان ہوا ہے۔ یہ تبدیلی اس لیے بھی فطری اور منطقی ہے کہ اختر الایمان نے بیانیہ نظموں میں حال کے تناظر میں ماضی کے واقعات کو یاد کیا ہے اور کبھی کبھی یہ بھی ہوا ہے کہ اگر تجربہ صرف زمانۂ حال کا ہے، ماضی سے اس کا کوئی تعلق نہیں، وہاں بھی براہِ راست اظہار نے نظم کو 'بیانیہ' شکل عطا کر دی ہے۔وزیر آغا نے اختر الایمان کے اس عمل کو 'مراجعت' کا نام دیا

ہے لیکن اس بات پر مسرت کا اظہار کیا ہے کہ اختر الایمان نے یہاں بھی اپنی شاعری کو 'نعرے بازی اور نظریاتی تبلیغ' کے حوالے نہیں کیا۔

وزیر آغا نے 'گرداب' کی نظموں میں جذبے کی شدت اور جس خلوص کا مظاہرہ دیکھا تھا اس کی کمی یا فقدان نے 'تاریک سیّارہ' اور بعد کی نظموں کو ان کے لیے بہت زیادہ قابلِ اعتنا نہیں رکھا۔ یہ ساری خصوصیاتیں غنائی شاعری کی ہیں جس کا تعلق شخصی جذبے اور تاثر سے ہوتا ہے۔ کیا اختر الایمان کی بعد کی نظموں کو اسی معیار پر پرکھا جائے گیا اس کے لیے دوسرے پیمانے بنانے ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ اختر الایمان 'گرداب' کی نظموں میں اس حد تک منفرد نہیں ہیں جسے ان کی شناخت قرار دیا جائے۔ ان کی انفرادیت بیانیہ اور ڈرامائی نظموں میں ہی سامنے آتی ہے جس میں غنائی نظموں کی سی موضوعیت (Subjective) اور شخصی جذبوں کی آنچ تلاش کرنا زیادہ منطقی نہیں۔

وزیر آغا کا یہ شبہ درست ہے کہ اختر الایمان 'تاریک سیّارہ' سے شعوری طور پر سماجی اور فلسفیانہ خیال آرائی کی طرف مائل ہوئے لیکن دیکھنا یہ ہوگا کہ ان نظموں میں انھوں نے فنّی طور پر کامیابی حاصل کی یا نہیں؟ یا یہ محض تصورات یا واقعات کا 'غیر شاعرانہ' بیان ہیں؟ اختر الایمان نے بیانیہ اور براہِ راست نظم نگاری کا طریق اختیار کرتے ہوئے سب سے زیادہ جس چیز پر زور دیا وہ یہ کہ معاصر زندگی کو اس طرح پیش کیا جائے کہ اس کی کراہیت تمام تضادات کے ساتھ نمایاں ہو جائے اور ساتھ ہی فن کار کا اپنا ردِعمل بھی سامنے آجائے۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے ابتدائی نظموں کی پُراسرار فضا اور پیکروں کی کثرت سے شعوری طور پر دامن بچاتے ہوئے عام بول چال کی زبان اور اشیا اور حقائق سے براہِ راست رابطہ پیدا کرنے کا چلن اختیار کیا جس کے سبب ان کی زبان 'اشاراتی اور جذبہ خیز' تو نہ رہی لیکن موجودہ عریاں اور اقدار سے غیر شاعرانہ زندگی...ان کی شاعری میں بہ تمام و کمال اظہار پا گئی۔ چند ایک ہنگامی موضوعات کی حامل نظموں کو چھوڑ کر اختر الایمان نے ہمیشہ ہی اپنی ذات (سیلف) کو بہ حیثیت ایک شعری کردار پیش کیا ہے۔ ان کی شاعری کا یہ 'میں' حالات کا صید بھی ہے اور خود اپنے آپ سے نبرد آزما بھی، جس نے ان کی خالص بیانیہ نظموں میں بھی تناؤ اور تصادم کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں پائی جانے والی ڈرامائیت مکالمے کی صورت میں اگرچہ ظاہر نہیں ہوتی (جو ان کا ایک محبوب اسلوب ہے) لیکن لہجہ اور زبان کی سادگی میں وہ ڈرامائیت نمو پاتی ہے جو

بہ ظاہر سادہ اور سپاٹ اظہار کو شعری حسن عطا کر دیتی ہے۔ ان کی مشہور نظم 'ایک لڑکا' بھی اس نوع کی ایک بیانیہ نظم ہے، اس میں بچپن، بلوغت اور موجودہ کائنات کے تین کردار سامنے آتے ہیں۔ یہاں تصادم کائنات سے نہیں بلکہ اس بچپن سے ہے جو بالغ کردار کا ہی اپنا ایک جز ہے۔ گویا اختر الایمان اپنے آپ سے متصادم ہیں۔ یہ تصادم نظم کے آخری بند میں نمایاں ہوتا ہے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلّا کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اس کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کِذب و افترا ہے، جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

(ایک لڑکا)

یہاں نظم کا متکلم وہ بالغ کردار ہے جو اپنی ذات میں پیدا ہونے والے تصادم کی کبھی نہ ختم ہونے والی کہانی سناتا ہے۔ یہ نظم بنیادی طور پر انسانیت کے زوال کا نوحہ ہے۔ یہ موضوع صرف اس نظم کا نہیں بلکہ اختر الایمان کی بیش تر نظموں کا ہے۔ نظم 'یادیں' میں 'ایک لڑکا' جیسا تصادم تو نہیں لیکن جا بہ جا لہجے کی تبدیلی نے اس نظم کو بھی ڈراما بنا دیا ہے۔ ہر بند کے آخری مصرعے 'دیکھو، ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں' سے قطع نظر بند کے وسط میں بھی جا بہ جا لہجے بدلے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک بند دیکھیے جس کا حسن صرف قافیے اور صوتی نظام میں ہی نہیں بلکہ لہجے میں بھی ہے:

ساری ہے بے ربط کہانی، دھندلے دھندلے ہیں اوراق
کہاں ہیں وہ سب، جن سے جب تھی پل بھر کی دوری بھی شاق
کہیں کوئی ناسور نہیں، گو حائل ہے برسوں کا فراق
کِرم فراموشی نے دیکھو چاٹ لیے کتنے میثاق

کھلی تو آخر بات اثر کی اس آباد خرابے میں

دیکھو، ہم نے کیسے بسر کی اس اخبارا خرابے میں (یادیں)

بند کے دوسرے مصرعے میں 'کہاں ہے وہ سب'، تیسرے مصرعے میں 'کہیں کوئی' اور 'گو'، چوتھے مصرعے میں 'دیکھو'، پانچویں مصرعے میں 'چلو' اور آخری مصرعے میں لہجے کی کئی نوعیتیں سامنے آتی ہیں۔ یہ کیفیت نظم 'تبدیلی' اور 'بنتِ لمحات' اور 'نیا آہنگ' میں شامل بیش تر نظموں میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے اور جو نظمیں اس خصوصیت سے عاری ہیں ان میں بھی ایک نکتہ ضرور مضمر ہے جس کی طرف شمس الرحمٰن فاروقی نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

> ''وہ ہر واقعے کے ان پہلوؤں کو بھی دیکھ لیتے ہیں جن میں توجہ انگیزی کی صلاحیت عام سے زیادہ ہوتی ہے۔ انوکھے یا بیّن طور پر دل چسپ واقعات پر نظم لکھنا آسان ہے لیکن روزمرہ کے واقعات میں وہ عناصر ڈھونڈ لینا جو غیر معمولی یا عام سطح سے بلند تر یا مختلف ہوں ہر شاعر کے بس کا روگ نہیں''۔

اس حقیقت کی عمدہ نظمیں: تبدیلی، عہدِ وفا، اتفاق، اجنبی، نیا شہر ('یادیں' سے) اور 'بنتِ لمحات' اور 'نیا آہنگ' کی متعدد نظمیں بہ طورِ مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

(3) ڈرامائی اندازِ بیان کی حامل بیانیہ نظموں کے علاوہ ایسی نظمیں بھی کثیر تعداد میں اختر الایمان کے شعری سرمایے کا حصہ ہیں جن میں مکالمے کے ذریعے ڈرامائیت پیدا کی گئی ہے۔ ان میں چند نظمیں مثلاً 'تاریک سیّارہ'، 'خاک وخون'، 'ایک کہانی' اور 'سب رنگ' منظوم تمثیل ہیں۔ ان تمثیلات کے سارے کردار کسی نہ کسی تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس نوع کی ابتدائی نظم 'موت' ہے جس کے دو کردار ہیں۔ بیوی اور بسترِ مرگ پر لیٹا ہوا اس کا شوہر۔ یہ دونوں کردار بھی مخصوص تصور کے نمائندے ہیں۔

ان کے علاوہ ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جو منظوم ڈرامانہیں ہیں بلکہ بیانیہ ہیں لیکن بیچ بیچ میں کردار آپس میں گفتگو کرتے ہیں اور وہ گفتگو براہِ راست پیش کردی جاتی ہے کبھی نام کے ساتھ جیسا کہ 'بازآمد' میں اور کبھی 'واوین' کے نشان کے ذریعے جیسا کہ 'موت' اور 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' میں — آخرالذکر نظم میں 'میں اور وہ' کے ذریعے براہِ راست بات چیت بھی پیش کی گئی ہے۔ 'بازآمد' اور 'ڈاسنہ کے اسٹیشن کا مسافر' دونوں نظمیں بیانیہ بھی ہیں اور ڈرامائی بھی۔ یہی حال

تقریباً 'عہدِ وفا' کا ہے۔ یہ نظم بنیادی طور پر بیانیہ ہے لیکن اس کی روح ڈرامائی ہے۔ نظم کا متکلم ایک دیہاتی کم سن لڑکی سے اپنی ملاقات اور دونوں کے درمیان ہوئی بات چیت سنا تا ہے، لیکن سنا تا اس انداز سے ہے کہ نظم مکالمہ رکھتے ہوئے بھی مسلسل بیان بن گئی ہے۔ یہ حسن ان کی بیش تر نظموں میں موجود ہے۔ لہجہ عام بات چیت کا ہوتا ہے لیکن بات چیت مسلسل بیان میں اس طرح پیوست ہوتی ہے کہ بیان اور بات چیت کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔

اظہار کی یہ تمام نوعیتیں ایک اور سوال سے دوچار کرتی ہیں کہ کیا ان کے پیچھے فن کار کا کوئی مخصوص تصور کارفرما ہے یا یہ سب محض اتفاقی ہیں؟ اختر الایمان نے اپنے دیباچوں میں عموماً موضوعات کی وضاحت کی ہے۔ اظہار کے تعلق سے وہ اکثر خاموش رہے ہیں۔ البتہ 'یادیں' کے دیباچے میں اپنے مخصوص تخلیقی عمل کا ذکر کرتے ہوئے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ وہ تجربوں اور اس کے اظہار کے درمیان زمانی فاصلہ رکھتے ہیں جب تک کوئی تجربہ یاد نہ بن جائے اظہار کی صورت میں نہیں ڈھلتا۔ یہ تصور ورڈز ورتھ کے اس تصور سے قریب ہے کہ شاعری جذبے کا بے ساختہ اظہار ہے، لیکن جذبہ فوری طور پر اظہار نہیں پاتا بلکہ سکون کے لمحے میں یا دوسرے لفظوں میں تجزیے کے عمل سے گزر کر اظہار کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اختر الایمان نے اس تصور کو اپنا تخلیقی عمل قرار دیا ہے لیکن یہ تصور ان کے اظہار پر کس کس طرح اثر انداز ہوا ہے، اختر الایمان اس کا کوئی ذکر نہیں کرتے؟

دراصل اختر الایمان نے کسی مخصوص شعری تصور کی رہ نمائی میں اپنا تخلیقی سفر طے نہیں کیا لیکن ان کی شاعری میں اظہار کی تبدیلیاں بلا وجہ نہیں کہی جاسکتیں۔ ان کی ابتدائی لیریکل نظموں میں جذبے پر انحصار ملتا ہے جب کہ بیانیہ اور ڈرامائی نظموں میں محض 'مشاہدہ' اور اس کا اظہار بنیادی عنصر ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اختر الایمان نے اپنا شعری سفر اس تصور کے ساتھ شروع کیا تھا کہ شاعری فن کار کے مخصوص جذبے کا اظہار ہے۔ (یہ ایک رومانی تصور ہے جسے مغرب میں رومانی شاعروں نے رواج دیا تھا) اس تصور کے مطابق موضوع سے زیادہ فن کار کا جذبہ یا تاثر اہم ہے بلکہ فن کار اپنے جذبے کو ہی اصل موضوع بناتا ہے باقی چیزیں جذبے کے لیے حوالے کا کام کرتی ہیں۔ بیانیہ اور ڈرامائی نظموں میں اختر الایمان کے یہاں تبدیلی آئی ہے اور شاعری محض 'مشاہدہ' کا اظہار بن گئی ہے البتہ یہ اظہار خود کلامی اور ڈرامائی

اندازِ بیان کے سبب نئی شعریت میں ڈھل کر سامنے آتا ہے۔اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ فن کار یہاں پہنچ کر اپنے ذاتی ردِّعمل سے دست بردار ہوگیا ہے بلکہ اس نے خود اپنے آپ کو بھی مشاہدے کا معروض (Object) بنالیا ہے۔

(3)

ان اسالیبِ اظہار نے بجا طور پر اختر الایمان ڈکشن کو بھی متاثر کیا ہے۔ابتدائی لیریکل نظموں کا ڈکشن غزل کے روایتی لفظیات سے شعوری اجتناب کے باوجود کیفیت اور مزاج کے اعتبار سے غزل کے ڈکشن سے قریب ہے۔ان نظموں میں بعض ٹھوس حسّی پیکروں کی تخلیق کا میلان موجود ہے لیکن مجموعی رجحان 'تعمیم پسندی' کی طرف ہے۔مرکّب توصیفی اور مرکّب اضافی بھی بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں۔صفات اور اضافتیں ہمیشہ ٹھوس پیکر کی تخلیق کا وسیلہ نہیں ہوتیں بلکہ اکثر یوں ہوتا ہے کہ ان کے ذریعے مجرد تصور یا تاثر پیدا کرنے میں مدد لی جاتی ہے۔یہ تاثر فن کار کی کسی داخلی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔اختر الایمان نے تاثرات کے اظہار کے لیے ہمیشہ روایتی لفظیات کا سہارا نہیں لیا ہے بلکہ لفظوں کے انتخاب میں اکثر انفرادیت کو برقرار رکھا ہے۔اس فرق کی وضاحت کے لیے دو مثالیں کافی ہوں گی:

تم سے بے رنگیِ ہستی کا گِلا کرنا تھا
دل پہ انبار ہے خوں گشتہ تمناؤں کا
آج ٹوٹے ہوئے تاروں کا خیال آیا ہے
ایک میلہ ہے پریشان سی امیدوں کا
چند پژمردہ بہاروں کا خیال آیا ہے
پاؤں تھک تھک کے رہے جاتے ہیں مایوسی میں
پُر محن راہ گزاروں کا خیال آتا ہے
تم سے کہنا تھا کہ اب آنکھ میں آنسو بھی نہیں (جمود)

یہ نظم افسردگی کے دھندلے خاکے سے عبارت ہے۔اس میں ''بے رنگیِ ہستی، خوں گشتہ تمنا، پژمردہ بہار، پُرمحن راہ گازار، ساقی و بادہ، جام ولب'' یہ ساری ترکیبیں اور ڈکشن روایتی ہیں، نظم مجرد صفات کے بل بوتے پر کھڑی ہے۔اس کے سبب افسردگی کا تاثر ٹھوس واقعیت کے روپ

میں نہیں ڈھل پاتا بلکہ محض ایک احساس یا تاثر سامنے آتا ہے اور وہ بھی تعمیم کی صورت میں۔ اس کے برخلاف نظم 'تنہائی میں' کا ڈکشن تمام تر غیر روایتی نہ ہونے کے باوجود بھی منفرد ڈکشن کا حامل ہے۔ نظم کا موضوع اور مجموعی تاثر نیا نہیں لیکن تنہائی کے احساس کو اُجاگر کرنے کے لیے 'ببول' کا ایک خارجی استعارہ منتخب کیا گیا ہے اور اس استعارے کی مدد سے نظم کو ٹھوس اظہار کی شکل دی گئی ہے۔ مثلاً:

دور تالاب کے نزدیک وہ سوکھی سی ببول
چند ٹوٹے ہوئے ویران مکانوں سے پرے
ہاتھ پھیلائے برہنہ سی کھڑی ہے خاموش
جیسے غربت میں مسافر کو سہارا نہ ملے
اس کے پیچھے سے جھجکتا ہوا اک گول سا چاند
ابھرا بے نور شعاعوں کے سفینے کو لیے (تنہائی میں)

یہاں چاند کے لیے 'بے نور شعاعوں کا سفینہ' بھی ایک انوکھا استعارہ ہے جو 'تالاب' کی مناسبت سے ایک حسین پیکر تخلیق کرتا ہے۔

یہ صورتِ حال اختر الایمان کی غنائی نظموں میں عام ہے۔ بیانیہ اور ڈرامائی نظموں سے ڈکشن کی واضح تبدیلی سامنے آتی ہے۔ مجرد صفات اور ترکیبوں کا استعمال رفتہ رفتہ کم ہونے لگتا ہے۔ بالخصوص ڈرامائی نظموں میں تقریباً ناپید سا ہو جاتا ہے۔ اس کی یہی وجہ ہے کہ ان نظموں میں تجربے اور مشاہدے کو براہِ راست وقوع پذیر ہوتا ہوا دکھلایا گیا ہے۔ اس تبدیلی نے ان نظموں میں 'نثریت' اور کھردرے پن کو راہ دی ہے لیکن یہی اختر الایمان کی انفرادیت بھی ہے کہ انھوں نے متضاد سچویشن پیش کر کے تجربے اور مشاہدے کے اندر چھپی ہوئی شعری صداقت کو تلاش کیا۔ یہ نکتہ اس لیے بھی اہم ہے کہ 1947 کے بعد سامنے آنے والی نسل نے اختر الایمان کے اس تجربے سے پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ اختر الایمان سے پہلے میراجی نے ایسے تجربے کیے ہیں لیکن میراجی کا اظہار بول چال سے قریب ہوتے ہوئے بھی 'نثریت اور کھردرے پن' سے دامن بچاتا ہے۔ حالاں کہ میراجی کے یہاں بھی 'کشمکش' (Tension) کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

جہاں تک ڈکشن کے منبع کا تعلق ہے تو اختر الایمان فارسی اور ہندی دونوں زبانوں سے استفادہ کرتے ہیں۔ ابتدائی نظموں میں 'جواری' اور 'پگڈنڈی' ایسی نظمیں ہیں جن کا ڈکشن ہندی الاصل ہے، لیکن ان کی انفرادیت دونوں زبانوں کے امتزاج میں ہے۔ اختر الایمان کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ وہ بعض نظموں میں بہت سے مشکل، اجنبی اور نسبتاً کھردرے الفاظ کو بھی کامیابی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔

اختر الایمان سماجی شاعر ہوتے ہوئے بھی ترقی پسندوں کی طرح تصورات کے شاعر نہیں ہیں بلکہ تجربے اور مشاہدے کے شاعر ہیں۔ اختر الایمان تجربے کو میراجی کی طرح داخلی واردات بنا کر پیش نہیں کرتے بلکہ خارجی حوالوں کی مدد سے بیان کرتے ہیں، اس لیے، ان کے ڈکشن کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ دیہات اور شہری زندگی سے وابستہ اشیا اور حقائق ان کی گرفت میں ہوتے ہیں اور وہ ان سب کا اظہار بھی کرتے ہیں، اس لیے، فطری طور پر ان کا ڈکشن وسیع ہو جاتا ہے۔ یہ ڈکشن زیادہ اجنبی اس لیے نہیں رہتا کہ ان اشیا اور حقائق سے عام لوگوں کو بھی شب و روز واسطہ پڑتا ہے۔ 'عمارت' سے وابستہ الفاظ غالباً ان سے زیادہ کسی اور شاعر نے استعمال نہیں کیے۔

مجموعی حیثیت سے اختر الایمان تجربے اور اظہار دونوں میں روایتی بھی ہیں اور جدت پسند بھی۔ ان کی انفرادیت اپنے عہد کے تقاضوں اور فکری اور فنی رجحانات سے مربوط ہے۔ یہی حال کم و بیش ان کی روایت پسندی کا بھی ہے۔ البتہ وہ اپنی روایت پسندی میں بہت دور ماضی میں نہیں جاتے بلکہ اپنے سے قریب کے ماضی تک محدود رہتے ہیں اور اس طرح اردو کی شعری روایت سے اپنا رشتہ جوڑتے ہیں۔ 1947 کے بعد کی تخلیقات میں ان کی انفرادیت اپنے عہد سے وابستہ ہو کر جدید شعری رجحانات کا نمونہ اور جواز بنتی ہے۔ ان سے بیش تر کسی اور شاعر نے اپنے عہد کی میکانکیت، اقداری تبدیلیاں اور ان کے نتیجے میں رونما ہونے والی انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مخصوص ڈھانچے کو نہ تو محسوس کیا اور نہ ہی شعری اظہار عطا کیا ہے۔ اپنے اس منفرد طرزِ احساس کے سبب اختر الایمان بلاشبہ 'جدید شاعروں' کے پیش رو تسلیم کیے جاسکتے ہیں۔

('جدید اردو نظم: نظریہ و عمل' عقیل احمد صدیقی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2012)

●❖●

محمد حسن

اخترالایمان

شیفتہ کے بارے میں مشہور ہے کہ انھوں نے انیس کے ایک مرثیے کو سن کر کہا تھا کہ ناحق اتنا لمبا مرثیہ کہا، اس کیفیت کو ادا کرنے کے لیے ایک ہی مصرع کافی تھا:

آج شبیر پہ کیا عالمِ تنہائی ہے

یہ بات شیفتہ ہی کی نہیں، غزل گوئی کے تربیت یافتہ مزاج کی غمازی کے لیے کافی ہے۔ غزل گو مشاہدات و واقعات سے ایک عمومی تصور یا جذبے تک پہنچنا چاہتا ہے۔ وہ تخصیص سے تعمیم سے خلاصۂ تعمیم تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری ایک اکہری حقیقت ہے جو واقعے کے احساس اور اس کے تجزیے سے شروع ہوتی ہے اور عمومی تصور یا جذبے کے کامیاب اظہار پر ختم ہو جاتی ہے۔ غزل غنائی شاعری کی ایک شکل ہے اور غنائی شاعری میں ذات یا داخلیت ہمیشہ اہم ترین جزو ہوتی ہے، اس لیے، غزل شخصی واقعات کو بھی نجی بنا کر پیش کرتی ہے اور شاعر کی زبان سے غمِ دو جہاں بھی خود کلامی ہی کی شکل میں ادا ہوتا ہے۔

نظم کا معاملہ ذرا جداگانہ ہے جب کہ غزل گو غیر شخصی واقعات کو نجی اور داخلی بنا لیتا ہے اور انھیں غزل کی مخصوص فضا، الفاظ و تلمیحات میں ڈھال لیتا ہے۔ نظم گو اگرچہ محض غنائی نظموں پر اکتفا نہیں کرتا تو شخصی اور نجی واقعات کو بھی اسے کسی قدر غیر شخصی بنا کر تقریباً اس انداز سے پیش کرنا پڑتا ہے جیسے وہ کوئی خارجی تجربہ پیش کر رہا ہو جس سے قارئین خود نتیجہ اخذ کر لیں گے۔ یہاں شاعری محض اکہری حقیقت نہیں رہ جاتی بلکہ دوہری اور کبھی کبھی سہ جہتی بن جاتی ہے۔

نظم کا تصور غزل پروردہ اردو سماج میں آج بھی خاصا الجھا ہوا ہے۔ بعض شعرا نے اسے

محض 'غزلِ مسلسل' سمجھا ہے، بعض تکرارِ مضامین کے قائل ہیں اور بعض تراکیب اور تشبیہوں کی فراہمی کو سب کچھ سمجھتے ہیں جب کہ بعض محض وجدان کو اور بعض نظم کو خوب صورت مصرعوں کا مجموعہ قرار دیتے ہیں۔ تکنیک کے تصور میں اختلاف کے علاوہ نظم کو دلچسپ اور مقبول بنانے کے لیے بعض نے غزل کی آرائش وزیبائش کا سہارا لیا، بعض نے خطاب کا اور بعض نے جوش اور تخاطب کے انداز کو برتا اور بعض نے افسردگی، سوز وگداز اور ترنّم کا اور کچھ نے کاکل ولب و رخسار کا۔ یہ کہنا بے جا ہوگا کہ یہ سب سہارے غلط تھے یا ہیں۔ یہ بھی نامناسب ہوگا کہ تکنیک کے صرف ایک تصور کو قبول کر کے باقی تمام تصورات کو مردود قرار دیا جائے لیکن نظم بھی اسلوب اور تکنیک دونوں حیثیت سے زیادہ بالیدہ اور نمو پذیر ہوگئی ہے۔

نئی شاعری کا صرف ایک ہی جواز ممکن ہے اور وہ یہ کہ ہر دور میں نئی حقیقتوں کے نئے روپ برابر سامنے آتے رہتے ہیں۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ نئی نسل پرانے تصور کو نئے انداز سے محسوس کرتی ہے۔ پرانے دور کا نیا اظہار چاہتی ہے لیکن اگر نئی شاعری کے پاس احساس کی تازگی اور جذبے اور خیال کی ندرت نہیں ہے تو پھر اس کا کوئی جواز ہی نہیں ہے۔ جب اردو میں شاعری کی ابتدا ہوئی تو اس نے محض سیاسی بیداری اور سماجی ذمے داری کا احساس ہی پیدا نہیں کیا بلکہ تجربے کے جوش، جذبے اور خیال کی قدرت کی تلاش اور اس پر اعتماد کرنا بھی سکھایا—اس سے ادبی دنیا میں ایک نئی فضا پیدا ہوئی۔

نئی نسل میں ہر طرح کے لوگ تھے۔ ان میں زیادہ تر غزل سے بیزار نہیں تو کم سے کم غیر مطمئن ضرور تھے۔ نظم نگاری کے تجربے کرنے والوں میں دو گروہ پیش پیش تھے۔ ایک وہ شعرا جو سماجی ذمے داری اور سیاسی بیداری کے نقیب تھے، دوسرے وہ جنھوں نے لاشعور، جنسی انفرادی زندگی کی گھٹن اور نفسیاتی مسائل کو شاعری میں سمویا۔ دونوں گروہوں نے اپنے اپنے طور پر شاعری کی— سرحدوں میں توسیع کی— اس کی دولت میں اضافہ کیا—اس کی توانائی اور تابنا کی بڑھائی لیکن یہ دونوں راستے خطرے سے خالی نہیں تھے۔ پہلے راستے میں یہ خطرہ تھا کہ شاعر کی آواز انبوہ میں گم ہو جائے اور وہ اپنی انفرادیت سے محروم ہو کر رہ جائے۔ دوسرے راستے میں یہ خدشہ تھا کہ شاعر اپنی ذات میں کہیں اس قدر گم نہ ہو جائے کہ اس کے ہاتھ سے سماجی حقیقت کا سرا ہی چھوٹ جائے اور اس کی باتیں دوسروں کے لیے چیستاں ہو کر رہ جائیں۔

دراصل تخلیقی فن کار کے لیے نئے دور کا سب سے فیصلہ کن دوراہا یہی ہے، ایک طرف وہ

انبوہ میں گم ہوجانے سے خائف ہے تو دوسری طرف تنِ تنہا رہ جانے کے لیے آمادہ نہیں۔ ہمارے دور میں بہت کم ایسے شاعر ہیں جو اس خطرے سے آسان گزر گئے ہوں۔ان چند گنے چنے شعرامیں اختر الایمان کا شمار کیا جائے گا۔

تخلیقی فن میں ہمیشہ اپنے انفرادی رنگ پر زور دیا جاتا رہا۔عظیم فن کار اپنے اخلاف کو ہمیشہ تقلید کے خطرات سے آگاہ کرتے اور خود اپنی آگ میں جلنے کی سزا دیتے آئے ہیں،مگر یہ کام بڑا دشوار ہے۔اپنی آنکھ سے دیکھنا،اپنے کانوں سے سننا،اپنے دماغ سے سوچنا اور اپنے انداز سے اظہار کرپانا تخلیقی فن کا سب سے دشوار ہفت خواں ہے۔فن کار شروع میں اپنے دور کے مقبول اساتذہ کی تقلید کی بھول بھلیاں ہی میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

اختر الایمان کی شاعری کی باقاعدہ ابتدا کب ہوئی اس کی تحقیق میں نے نہیں کی لیکن ان کی شاعری کے تیور بتاتے ہیں کہ ان کی ذہنی پرداخت دوسری جنگِ عظیم کے زمانے سے کچھ پہلے ہوئی ہوگی۔جنگِ عظیم سے کچھ پہلے چین میں جاپانی سامراج کی فتح،ہسپانیہ میں جمہوری طاقتوں کی شکست،ابی سینیا میں مسولینی کے فاشزم کی فتح اور ہٹلری نا تسیت کے سامنے چمبرلین کی کمزور سیاست اور دوسری طرف خود ہندستان میں برطانوی استبداد کا استحکام اور قومی لیڈر کی بے بسی ایسی باتیں تھیں جن کے دو طریقوں پر ردِ عمل ہوئے تھے۔بعض حلقوں میں عمل سے بیزاری اور بددلی پیدا ہوگئی تھی اور ایک عام مایوسی چھا گئی تھی۔غمِ جاناں سے یہ کہہ کر رخصت مانگی گئی کہ فتح حاصل ہونے پر'زلف کی چھاؤں میں پھر ستائیں گے'،'وداع'، 'شبستاں'،'آج جانا ہی ہے سفر پر مجھے' جیسے عنوانات عام ہونے لگے جو کثرت سے مجازؔ،مخدومؔ اور جاں نثار اخترؔ وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔

اختر الایمان کی ابتدائی شاعری میں رومانی رنگ نمایاں ہے۔'تاریک سیّارہ' سے قبل والی نظموں میں یہ کیفیت اگر ایک طرف گہری افسردگی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے تو دوسری طرف موہوم اور نیم تاریک تصاویر اور Images سے دل بستگی کی شکل میں ان کے تخلیقی عمل کا حصہ بنتی ہے۔کچھ عرصے بعد تک یہی کیفیت قائم رہی جسے اختر الایمان کی گریز پائی اور قنوطیت سے تعبیر کیا گیا ہے وہ میرے نزدیک یہی رومانی کیفیت ہے اور اس کی ذمے داری اختر الایمان کی قنوطیت سے زیادہ ان کے جذباتی وفور اور خود سپردگی کے سر ہے۔'نیند سے پہلے'،'نقشِ پا'،'دور کی آواز'،'لغزش'،'پرانی فصیل'،'ایک یاد'،'جواری'،'تصور'،'تنہائی میں' جیسے عنوانات اس مدھم

اور ماورائی کیفیت کی رہ نمائی کرتے ہیں، گو'اعتماد'، 'نئی صبح' جیسے اکا دُکا واضح عنوان اس دور میں مل جاتے ہیں۔

اختر الایمان کی اس دور کی شاعری میں (تکنیک سے قطعِ نظر) بعض باتیں قابلِ توجہ نظر آتی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ ان کے یہاں اس دور کے تینوں نمائندہ ردِّعمل ملتے ہیں: ایک لمحۂ امروز کے انبساط کو غنیمت جاننے کا خیال، دوسرے دکھ سکھ سے بے نیاز ہو کر اپنی قوتِ احساس کو زائل کرنے کا ارادہ اور تیسرے ماورائی دھندلکوں کی طرف گرمِ سفر ہونے کا عزم۔

۱- من چلے خواب (مال)
۲- آج سوچا ہے کہ احساس کو زائل کر دوں (فیصلہ)
۳- آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا (وداع)
۴- پکارتا ہے دھندلکوں کے اس طرف کوئی (محلکے)

دوسرے اس دور کی شاعری میں بھی وہ اپنی رومانیت کے باوجود اپنی ذات کے خول میں محصور نظر نہیں آتے بلکہ اپنے دور کے مسائل کی پرچھائیاں مختلف زاویوں سے ان کی شخصیت اور فن پر پڑتی ہیں۔ تیسرے ن م. راشد اور میراجی کے طرزِ شاعری سے متاثر ہونے کے باوجود اختر الایمان نے اس نئے طرز کو جنسی گھٹن سے محفوظ رکھا ہے اور عصری زندگی کے مسائل کو سمو کر اس میں نئی بالیدگی اور وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

موضوع کے اعتبار سے وقت کے گزرنے کا شدید احساس سب سے زیادہ قابلِ توجّہ ہے ('مسجد'، 'پرانی فصیل'، 'لغزش'، 'موت'، 'آمادگی') اختر الایمان کے ہاں وقت ایک ناگزیر آندھی ہے جو ہر تصویر پر گرد جماتی چلی جاتی ہے۔ اس کے نزدیک مقدس اور غیر مقدس سب نقش برابر ہیں اور یہ گرد و باد میں آئے ہوئے ماہ و سال اپنی کہانیاں سنانے کے لیے رہ جاتے ہیں۔ وقت کے اس تصور میں محض ماتمی لَے نہیں ہے۔ دردمندی کا ہلکا سا پرتو ضرور ہے اکثر جگہ تبدیلی کو اختر الایمان نے سمجھوتے کی حیثیت سے قبول کیا ہے۔ اس کی پوری شاعری تطابق کی شاعری کہی جاسکتی ہے۔ وقت کا تصور اس اعتبار سے بڑا اہم ہے کہ یہ ایک طرف ماضی پرستی اور بالآخر رجعت پسندی کی طرف لے جاسکتا ہے اور دوسری طرف ماضی دشمنی اور روایت سے بے خبری کی طرف۔ اختر الایمان نے ماضی سے بے تعلقی کا اعلان نہیں کیا ہے۔ پرانی فصیلیں اسے عزیز ہیں۔ ان پر لکھی ہوئی داستانیں بھی اس نے سنی تو ہیں مگر آنکھیں اور کان کھول کر ــــ اسے

یہ بھی احساس ہے کہ تبدیلی ناگزیر ہے اور حالؔی کی طرح 'دہلی مرحوم کے افسانے' کو سینے سے لگائے رکھنے کے ساتھ ساتھ نئے دور کے خیر مقدم کے لیے اٹھنا بھی لازم ہے۔

'مسجد' کا مقابلہ اقبالؔ کی 'مسجدِ قرطبہ' سے کیجیے تو یہ فرق اور زیادہ واضح ہوگا۔ دونوں تقریباً ایک ہی قسم کی مسجد کو دیکھتے ہیں۔ دونوں مسجدیں ویران ہیں، فرق صرف یہ ہے کہ مسجدِ قرطبہ کے پیچھے قرطبہ کی تاریخ اور مسلمانوں کے عظیم ماضی کی وراثت بھی تھی۔ اختر الایمان کی مسجد کو غارت کرنے والے صلیبی مجاہدین اور وقت کی بے مہری ہے جب کہ اقبالؔ کی نظم ماضی کے سلسلوں سے ہوتی ہوئی ایک حوصلہ بخش آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ اقبالؔ کی نظم کے پیچھے مربوط فلسفۂ حیات کا حوصلہ ہے، اختر الایمان کی نظم کے پیچھے دردمندی:

کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کے قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

اس 'ناگزیریت' میں (جسے ایک طرح کی Fatalism یا تاریخی جبریت قرار دیا جاسکتا ہے) اختر الایمان کی فکر کے بعض دوسرے رموز بھی پنہاں ہیں۔ تاریخی جبر کو قبول کرنے کے دو طریقے ہیں، یا تو اس کو احتجاج کے بعد قبول کیا جائے جس کا نتیجہ شخصیت کے عدمِ توازن اور گھٹن (Frustration) کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے یا پھر دیدہ دانستہ اور بالارادہ جس سے شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے اور اقدار ظہور میں آتی ہیں، اس لیے کسی نے کہا ہے کہ تہذیب سمجھوتے کا نام ہے۔

لیکن سمجھوتہ کس سے ہو اور کون کرے؟ اختر الایمان کی شاعری دراصل فرد اور بیسویں صدی کی مشین یا نیم مشین کے درمیان سمجھوتے کی داستان ہے۔ اختر الایمان نے 'آب جو' کے دیباچے میں عصری زندگی کی تعریف بھی اس طرح کی ہے: زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد اس کی اخلاقی قدریں نہیں مصلحت ہے۔ یہاں اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ وقت کے سامنے محض بے بسی کا اظہار نہیں کیا گیا ہے بلکہ وقت کی فعالیت اور اس کی کارکردگی کا اعتراف بھی موجود ہے۔ گویہ احساس پہلے دور میں دبا دبا سا ہے مگر 'تاریک سیّارہ' میں 'یوں نہ کہو' تک پہنچتے پہنچتے بکھر گیا ہے:

چلتے چلتے اس منزل میں (؟) آ کر دھرتی رُک جائے گی
یوں نہ کہو گہنائے سورج یوں ہی سدا گہنائے رہیں گے

لیکن وقت کی فعالیت کا اعتراف کرنے کے بعد بھی یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ اس سمجھوتے کی بنیاد کیا ہو؟ کیا فرد سپر ڈال دے اور سماج کے انبوہ میں شامل ہوکر اپنی انفرادیت کو ترک کردے؟ کیا وہ مروّجہ راہیں اور مقبول خیالات عائد کیے ہوئے جذبوں پر قناعت کرے اور اس سماجی تنظیم سے شکست تسلیم کرلے جو ایک طرف کرداروں کو غربت، جہالت، غلامی اور پستی کی زنجیروں میں باندھے رکھتی ہے اور دوسری طرف ضمیر اور فرد کی آزادی کی قربانی کی خواہاں ہوتی ہے۔ اختر الایمان نے یہاں بھی توازن اور میانہ روی کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ گوان کے ہاں قنوطیت، افسردگی، تشکیک کی شکل میں اور کبھی کبھی مایوسی کی شکل میں بھی نظر آتی ہے مگر اختر الایمان ان لوگوں میں سے ہیں جو ضمیر کی آزادی اور انسانیت کی راست کرداری کا خواب ضرور دیکھتے ہیں گو کبھی کبھی ان خوابوں کے حقیقت بن جانے پر پورا ایمان نہیں ہوتا۔

سمجھوتہ کرنے والا فرد یہاں واضح طور پر متوسط طبقے کا نوجوان ہے جو دیارِ مشرق کی آبادیوں سے آموں کے باغوں اور کھیتوں کی مینڈھوں کے رچے بسے تہذیبی پس منظر کے ساتھ دھواں اُگلتی ہوئی چمنیوں کے دیس میں آیا ہے۔ یہاں شہرِ تمنا کے میلے اور کھیل کھلونوں کے گلزار میں وہ اس بچے کی طرح کھویا جاتا ہے جس نے اپنے باپ کی انگلی چھوڑ دی ہو اور شرافت، نجابت، محبت اور وفا، حتیٰ کہ آل اولاد، بزرگ اور خدا تک کا سودا کرنے والے اس بازار میں وہ اس طرح کھو گیا ہے کہ گھر کا راستا نہیں پاتا۔ اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی موضوع یہی سماجی توازن کی جانکاہ کوشش ہے جو فرد اور سماج کے درمیان جاری ہے۔ چاہے تو اسے انسان اور آدمی کی آویزش کہہ لیجیے لیکن قابلِ ستائش بات یہ ہے کہ اختر الایمان اس سارے کھیل میں کبھی شکست کھا کر ماضی کی طرف رجعت کا مشورہ نہیں دیتے، کبھی عمل سے نفرت نہیں دلاتے، کہیں دیہات کی مینڈھوں کی طرف لوٹ چلنے اور تہذیب کا دامن چھوڑ دینے کی ترغیب نہیں دیتے بلکہ اس کاوش اور اس سمجھوتے ہی کو ارتقا اور انفرادی ارتقا دونوں کی مشترک منزل سمجھتے ہیں۔

'آب جو' کے دیباچے میں اختر الایمان نے اپنی ابتدائی نظموں اور خصوصاً مسجد، موت، قلوپطرہ، جواری کے قنوطی نہ ہونے پر اصرار کیا ہے مگر میرے نزدیک ان کے پورے علامتی آہنگ کو تسلیم کرنے کے بعد بھی ان نظموں سے شاعر کے قنوطی مزاج کی غمازی ضرور ہوتی ہے۔

یہ قنوطیت (جسے فلسفیانہ اصطلاح Pessimism سے خلط ملط نہ کرنا چاہیے کیوں کہ اسے ایک واضح فکری نظام کی حیثیت حاصل ہے) میرے خیال میں اختر الایمان کی ابتدائی رومانوی مزاج کی افتاد ہے اور اس دور میں وہ شخصیت اور انفرادی احساس کو سماجی آہنگ سے زیادہ متوازن اور مطابق نہیں کر سکے تھے۔

اس دور کے بعد والی نظموں میں طرزِ عمل زیادہ نمایاں ہوا۔ 'تاریک سیّارہ'، 'خاک و خون'، 'جب آنکھ کھلی تو...' اور 'ایک کہانی' میں سماجی حقیقت کا احساس اور غیر ذات اور خارج کے مسائلِ دیرینہ شاعر کے احساس پر ٹوٹ پڑتے ہیں لیکن وہ بجھا بجھا سا رومان اب بھی مضطرب، افسردہ دل اور تشکیک پسند ہے۔ سماجی انقلاب کی آوازیں افسردگی کے ان پردوں سے ٹکراتی ہیں۔ حوصلے اور منصوبے اپنی داغ بیل ڈالتے ہیں۔ 'تاریک سیّارہ' سے پہلے والی نظموں میں یہ بات ان مصرعوں تک آ کر رُک گئی ہے:

یا کیا خبر توڑ ہی دے بڑھ کے کوئی قفلِ جمود (زندگی کے دروازے پر)
یا ابنِ آدم ہوں میں یعنی انسان ہوں (اعتماد)
یا بس ایک بار سہی ڈگمگا کے دیکھ

وہ 'ایک کہانی' میں اس قسم کی تقریباً خطیبانہ مصرعوں تک پہنچ جاتی ہے:

اٹھو نیند کے مارو جاگو
دھرتی ماں کے بیٹو جاگو
آزادی کا گیت سناتے
آزادی انسان کا حق ہے (ایک کہانی)

اس ابتدائی دور کا جائزہ ختم کرنے سے پہلے اس دور کی تکنیک اور طرزِ ادا پر بھی ایک نظر ڈالنی ضروری ہے۔ اس دور ہی میں اختر الایمان نے علامتی شاعری کا اسلوب اختیار کر لیا تھا، جو میرا جی اور راشد سے بہت کچھ منفرد تھا۔ تکنیک کے اعتبار سے ('مسجد' اور 'پرانی فصیل') 'موت'، 'اعتماد'، 'جواری' اور 'پگڈنڈی' اہم ہیں۔ (قلوبطرہ کو تجربے کی حیثیت سے کامیاب نہیں کہا جا سکتا اس لیے یہاں اسے نظر انداز کر دیا گیا ہے) ان میں علامتی شاعری کے اعتبار سے آخری دو نظمیں شاید ان کی سب سے زیادہ مکمل ہیں۔ 'جواری' کا سارا تصور تاثراتی مصوری کا سا ہے۔ دان گو کا تصور خالی کافی ہاؤس کو دیکھ کر انسانی زندگی کے جس خلا اور ویرانی کا Symbolism

ذہن میں اُبھرتا ہے کچھ اس طرح 'جواری' کی فضا بھی پوری انسانی زندگی پر محیط ہو جاتی ہے اور شاعر کو، اس استعارے کو واضح کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ 'پگڈنڈی' کو شاعر نے انسانی زندگی کی علامت بنادیا ہے جس میں وہ بجا طور پر کامیاب ہے۔

اختر الایمان کی شاعری نے ہمارے یہاں شاعری کے سہ جہتی ہونے کا احساس پیدا کیا، یعنی نظم دو سطحی اور دو معنوی نہیں ہو سکتی ہے۔ ایک ظاہری جس میں موضوع بھی سادہ ہے اور مضامین اور استعارے بھی سامنے کے معلوم ہوتے ہیں لیکن دوسری سطح زیادہ بلیغ اور گہری ہوتی ہے جہاں Symbolism اور علامتوں کی گرہیں کھل جاتی ہیں اور نظم سے اس کے تازہ عمیق معنی برآمد ہوتے ہیں۔ اس معنوی دریافت کی مسرت ہوشیار اور ذکی الفہم قاری ہی کو حاصل ہوتی ہے۔

علامتی شاعری کا مسئلہ خاصا نازک مسئلہ ہے۔ علامتوں کے غیر محتاط استعمال سے شاعری اپنا جادو کھو سکتی ہے علامتوں کو بہ یک وقت پبلک یعنی اجتماعی اور پرائیویٹ یعنی نجی یا انفرادی ہونا چاہیے۔ ہر علامت (Symbol) دراصل ایک طرح کی کہہ مکرنی ہے، چیستاں یا پہیلی نہیں ہے۔ کہہ مکرنی کا جواب خود اسی کے اندر موجود ہوتا ہے اور سننے والا اس مشترکہ رابطے تک ذرا سی کوشش کے بعد پہنچ سکتا ہے۔ دوسرے Symbol استعمال کرتے وقت شاعر کو ندرتِ احساس و اظہار کے ساتھ ساتھ یہ بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ مشترک سماجی ذخیرۂ احساس سے اس کا رابطہ نہ ٹوٹے۔ ان دونوں باتوں کو جس قدر احتیاط کے ساتھ اختر الایمان نے برتا ہے اس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ وہ ہمارے کامیاب ترین علامتی (Symbolist) شاعر ہیں۔

علامت کا استعمال تین طریقوں سے ہوتا ہے۔ یا تو شاعر اس سے اپنی فکری کم مائیگی کو چھپانے اور اپنی شاعری کی آرائش و زیبائش کرنے کا کام لیتا ہے۔ خاص طور سے کم تر درجے کے غزل گو شاعر اس طریقے کو کام میں لاتے ہیں اور جہاں فکر کی ندرت اور جذبے کی تازگی ان کا ساتھ چھوڑتی معلوم ہوتی ہے وہ استعارات، تشبیہات اور تلمیحات کے ساتھ ساتھ قدیم اور مسلّمہ علامات کا بھی استعمال کرنے لگتے ہیں۔ دوسرا عام انداز یہ ہے کہ شاعر علامت کو سخن کا پردہ بنانا چاہتا ہے اور اپنے مافی الضمیر پر یا تو مصلحت کے پیش نظر یا بعض دوسری وجوہ سے لطیف پردہ ڈالنا چاہتا ہے۔ تیسرا طرز یہ ہے کہ شاعر صرف انبساط کو زیادہ کرنے کے لیے بعض لطیف گوشے تاریک یا دھندلکے ہی چھوڑ دیتا ہے تاکہ قاری خود اپنی کوشش سے مفہوم کی

بازیافت کرسکے اور اس لطیف ابہام کے لیے وہ علامتوں کو بھی استعمال کرتا ہے۔

اختر الایمان کی علامتی شاعری کی کامیابی اس میں مضمر ہے کہ وہ فکر کی کم مائیگی کا شکار نہیں ہوئی گو ان کے پاس اقبالؔ کی طرح کوئی منضبط اور مربوط نظامِ فکر نہیں ہے لیکن ان کی شاعری میں فکر کی پرچھائیاں ہیں جن سے ان کی شاعری کا آب ورنگ قائم ہے — یہ فکری عنصر پہلے دور میں کچھ کم اور بعد کے ادوار میں اختر الایمان کے یہاں زیادہ نمایاں ہوتا چلا گیا۔

شاعری کا عام طور پر اور اردو شاعری کا خاص طور پر سب سے بڑا مسئلہ یہی آب ورنگ اور زیبائش کا مسئلہ ہے۔ سینے میں جذبے کی مشعل روشن کرنا آسان ہے۔ فکر کی کیمیا بنالینا دشوار سہی مگر اتنا دشوار نہیں جتنا جذبے اور فکر کے اس آمیزے کو دل نواز شکل میں پیش کرنا۔ اکثر ہوتا ہے کہ جذبے کی شدت اور خیال کی ندرت کا براہِ راست اظہار سپاٹ اور بے نمک ہو جاتا ہے یا اس میں وعظ کا رنگ اس کی رنگینی کو تباہ کر دیتا ہے۔ اس کا مداوا عام طور پر ہمارے شعرا تشبیہوں اور استعاروں یا عشقیہ اور غزلیہ انداز سے کرتے ہیں، اس لیے، موضوع چاہے غمِ دوراں ہو چاہے مسائلِ حاضرہ، مگر شاعری میں جاذبیت اور کشش قائم رکھنے کے لیے عشق و عشاق کے استعارے اور مضامین مستعار لینے پڑتے ہیں۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ شاعری میں محض رنگینی باقی رہ جاتی ہے اور اصل موضوع سے توجہ ہٹ جاتی ہے۔

لکھنؤ اسکول کے متاخرین شعرا اور ان کے مقلدین نے شاعری میں جاذبیت اور 'درد' کے علاحدہ موت، میت اور قبر وغیرہ کے مضامین کو اپنایا اور اس طرح اپنے کو مظلوم اور شہید کی شکل میں پیش کر کے Self-pitty جذبات ابھار کر شاعری میں تاثیر پیدا کرنی چاہی — کچھ اس قسم کی تکنیک عہدِ حاضر میں بھی استعمال کی گئی ہے اور آج بھی بعض شعرا کے ہاں برتی جاتی ہے، فرق صرف یہ ہے کہ اب شاعر میّت اور قبر کا ذکر کیے بغیر اپنی مایوسی اور حرماں نصیبی کے تذکرے سے دردمندی کے جذبات بیدار کر کے شاعری کی بے کیفی کو کم کرتا ہے اور تاثیر پیدا کرنا چاہتا ہے۔

یہ حرماں نصیبی یا مایوسی آپ بیتی کی شکل میں بیان کی جاتی ہے اور اس سے قاری کی ہمدردی بلکہ ترس کھانے کے جذبے کو بیدار کر کے شاعر اپنے کلام میں تاثیر یا بہ الفاظِ دیگر سوز و گداز پیدا کرتا ہے گویا خیال کی کلی کو بھی سوز و گداز اور غزل کے لب و لہجے سے چھپانا چاہتا ہے۔ ایسے شعرا غزل کہنے والوں میں تقریباً معدوم اور نظم نگاروں میں شاذ ہی ہیں جو خیال کے

سادہ اور پُر وقار اظہار سے اپنے کلام میں حسن اور شعریت پیدا کر سکیں۔

اختر الایمان کی دورِ اوّل کی نظموں ('نیند سے پہلے'، 'محرومی' وغیرہ) میں Self-pitty کا 'شہیدانہ' انداز بھی ملتا ہے اور غزل کے لب و لہجے سے کام لینے کی کوشش بھی ملتی ہے، حالانکہ یہاں بھی دو نظمیں استثنا کی حیثیت رکھتی ہیں اور آگے آئے ہوئے ارتقا کی خبر دیتی ہیں۔ 'اعتماد' اور 'جان شیریں' سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر صرف خیال کے سادہ اور پُر وقار اظہار سے شعریت پیدا کرنے کا ہنر جانتا ہے اور تشبیہ و استعارے یا غزل کے لب و لہجے سے دامن بچا کر بھی بات کہہ سکتا ہے۔

اس دور کی ایک نظم 'دور کی آواز' بھی ہیئت کے تجربے کے طور پر اہم ہے۔ جاپانی شاعری میں مختصر ترین واحد تصویر والی نظموں کا رواج نارا عہد یعنی 794 عیسوی سے قبل ہی رہا ہے۔ ان کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ 32 ٹکڑوں میں وہ ایک اپنی تصویر بیان کرتی ہیں اور عمداً اس تصویر کے چند گوشے مبہم چھوڑ دیے جاتے ہیں تا کہ قاری ان کی مدد سے تصویر مکمل کر سکے۔ ان واکا (Waka) یا ہائیکو نظموں کی طرح اختر الایمان نے 'دور کی آواز' میں بھی مختصر مصرعوں میں ایک ذہنی تصویر پیش کی ہے گو اس میں وہ ابہام نہیں ہے جو جاپانی نظموں کی امتیازی خصوصیت ہے۔ انگریزی میں بھی جاپانی نظموں کی تقلید کرنے والے لطیف ابہام کی یہ لذت پیدا نہیں کر سکتے ہیں البتہ یہ تجربہ اردو شاعری میں غالباً پہلا تجربہ ہے اور اس حیثیت سے قابلِ توجہ بھی۔

'تاریک سیّارہ' کا دور اختر الایمان کی شاعری کا دوسرا عبوری دور ہے۔ اس مجموعے کی تمام تر نظمیں مارچ 1953 سے لے کر 'آب جو' کی اشاعت کے وقت تک کی ہیں اور اس دور میں شاعر کے ذہن کی کشمکش اور کرب کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ پہلی قابلِ ذکر بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس میں باقاعدہ منظوم ڈرامے یا ڈرامائی نظمیں ملتی ہیں۔ شاعر اب خود کلامی سے نکل کر غیر ذات سے آشنا ہوتا ہے اور ان دونوں عناصر — ذات اور غیر ذات، داخلیت اور خارجیت — کے تاثر اور اثر پذیری سے وہ کشمکش پیدا ہوئی ہے جس سے ڈرامے اور ڈرامائی نظمیں نمو پاتی ہیں۔

ان ڈرامائی نظموں کی فنی خوبیوں اور خامیوں سے قطع نظر ان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کے اندر ایک ہیجان برپا ہے۔ اس کے اندر ایک ایسا رومانوی فسردگی پرست قنوطی نوجوان چھپا ہوا ہے جو تشکیک کی سرحدوں سے آگے جانے کو تیار نہیں، جسے خارج کی دیواروں پر ملگجی

روشنی میں اپنی ذات کے ناچتے سایے دیکھنے سے دل چسپی ہے۔ دوسری طرف خارج کی زندگی فضا میں بکھرے ہوئے خیالات، تحریکیں، انقلابی ولولے، نعرے اور فلسفے نجی سرحدوں میں گھسے چلے آ رہے ہیں۔ شاعر کی ذات اس آویزش میں مبتلا ہے کہ وہ امید، حوصلہ اور عمل کا دامن پکڑے یا تشکیک اور فسردگی میں پناہ لے۔

'تاریک سیّارہ' میں چار ڈرامائی نظمیں ہیں۔ 'خاک وخون'، 'جب آنکھ کھلی تو...'، 'ایک کہانی'۔ ان میں پہلی دو نظموں پر مختصر تمہیدی نوٹ بھی ہیں۔ 'تاریک سیّارہ' کا نوٹ اس جملے پر ختم ہوتا ہے: ''اس چٹان کے سینے میں روشنی کی کرن کب پھوٹے گی آج سورج بھی اندھا ہو چکا ہے'' اور 'خاک وخون' کا نوٹ اس جملے پر: ''تاریک سیّارے کے ہر خون وخاک میں بس بہار آفریں مستقبل کی قوتِ نمو ہے جو نئی انسانیت کی تمہید بن کر رہے گی''۔

یہ دونوں جملے بہ ظاہر دو مختلف تاثر پیش کرتے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ ان نظموں میں شاعر نئے ایمان کی دریافت میں سرگرداں ہے۔ اس نئی آویزش سے کم از کم اس کا جی عوامی فتح اور نئی زندگی کے منصوبوں پر ایمان لانے کو چاہتا ہے گو ابھی وہ یہ ایمان جزوِ شخصیت نہیں بنا پایا ہے، اس کا دماغ مومن ہے اور دل متشکک۔ دل، اس لیے، کہ وہ کاوش کے باوجود اس حوصلے کو جذبہ بنانے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ اس لیے ان ڈرامائی نظموں کو میرے نزدیک فنی طور پر کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔ ان نظموں میں جذبے کی شدت اور احساس کی قوت نہیں ہے۔ ان میں اختر الایمان کی پوری شخصیت سامنے نہیں آئی۔ خیال نے جذبے کی شکل اختیار نہیں کی ہے، اس لیے، وہ شعری قوت نہیں بن سکا ہے بلکہ پیرِ تسمہ پا ہو کر رہ گیا ہے اور، اس لیے، ان نظموں میں تشبیہ واستعارے، غزل کی فضا اور مرصّع کاری زیادہ ہے اور مکالموں کی شکل میں لکھی ہونے کے باوجود یہ نظمیں روزمرہ کی بول چال سے کافی دور ہیں۔ ان نظموں پر غور کرتے وقت منظوم ڈرامہ اور ڈرامائی نظم کے فرق کو مدِنظر رکھنا چاہیے۔ پہلے میں ڈرامے اور اسٹیج کے تقاضے بنیادی ہوتے ہیں اور شاعری کے تقاضے ضمنی۔ دوسرے میں شاعری اصل ہے اور ڈرامہ محض اس کا ایک جزو ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظمیں منظوم ڈرامے نہیں ہیں لیکن ڈرامائی نظم کی حیثیت سے بھی یہ نظمیں کمزور ہیں۔ ان میں شاعر نے مخصوص ایمائی انداز کے پیشِ نظر ڈرامے کی آویزش سے فائدہ اٹھانے کے لیے دو خیالات یا دو طرز ہائے فکر کو تقریباً مجرد اکائیوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ انھیں کردار نہیں بنایا ہے، محض تصور کی علامت ہی رہنے دیا ہے۔ ان میں نہ عمل یا پلاٹ

ہے اور نہ کردار کی نمو پذیری نقطۂ عروج (Climax) کی پیچیدگیاں۔ ایک حیثیت سے انھیں مکالماتی نظمیں کہا جاسکتا ہے جن کی عقبی زمین اور انسان کی داخلی تصورات کا جہان ہے۔ امید اور ناامیدی کے اس دوراہے پر ذہن اور دل، فکر اور جذبے، پرانی اور نئی شخصیت کا ٹکراؤ ہوتا ہے اور کم سے کم اس دور میں اختر الایمان فکر، آہنگ کو روپ دینے اور اپنی پوری شخصیت کا رنگ وروغن بخشنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔

یوں بھی اختر الایمان طبعیتاً براہِ راست شاعری سے زیادہ ایمائی شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہیں۔ ان کی بلاواسطہ یا براہِ راست نظموں میں جہاں کہیں بھی خطابت کا رنگ آیا ہے وہاں اختر الایمان کا انفرادی رنگ پیدا نہیں ہوسکا ہے۔ 'پندرہ اگست'، 'غلام روحوں کا کارواں'، 'جنگ'، 'جنگ' (اس عنوان کی دونوں نظمیں) اس کی مثال ہیں۔ ان میں سے بعض اچھی نظمیں ہیں مگر ان میں شاعر کا انفرادی رنگ نہیں ابھر سکا۔ البتہ اس کلّیے کے بعض نہایت خوشگوار استثنا بھی ہیں جن میں 'آزادی کے بعد'، 'پیمبرِ گل' اور 'سوالیہ نشان' شامل ہیں۔ آزادی کے بعد کا موضوع خالصتاً عصری اور ہنگامی ہے مگر اس میں پہلی بار شاعر ذات اور خارج کے دکھ درد کو ہم آہنگ کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے اور تخاطب اور خطابت کے لہجے کے باوجود اس نظم میں جوش، خلوص اور شعریت موجود ہے۔

ان نظموں سے قطع نظر 'تاریک سیّارہ' کی دوسری نظموں پر غور کیجیے۔ ان میں موضوع کے لحاظ سے 'آبادی'، 'ایک سوال'، 'خاک'، 'خاک ورق'، 'سرراہ گزارے'، 'یوں نہ کہو' اور خالصتاً تکنیک کے اعتبار سے 'عہدِ وفا'، 'اتفاق'، 'جب اور اب' اور 'انجان' اہم ہیں۔ 'پیمبرِ گل'، 'سوالیہ نشان' اور 'آزادی کے بعد' کا پہلے ذکر کیا جاچکا ہے۔ اول الذکر سات نظموں کو بھی تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے میں رومانی نظمیں ہیں یا وہ نظمیں ہیں جن میں فرد کی داخلی زندگی کے اس لطیف ترین پہلو کی عکاسی کی گئی ہے جو مشینی دور کی زندگی سے متاثر ہوا ہے اور اس کی برکتوں میں بھی بعض داخلی محرومیوں کا احساس رکھتی ہے۔ ان میں 'تبدیلی'، 'سرِراہ گزارے' شامل ہیں۔ ان تینوں نظموں کو ایک حیثیت سے نیم رومانوی یا غیر رومانوی (Anti-romantic) نظمیں کہا جاسکتا ہے کیوں کہ ان میں شاعر کے قدم مضبوطی سے اپنی عصری حقیقتوں کی سرزمین پر جمے ہوئے ہیں۔ وہ ہمیں سنگین حقیقتوں کی دنیا سے دور نہیں جانے دیتا اور اگر کبھی ہم رومانوی دھند میں بھٹکنے لگیں تو وہ ہمیں پھر ہماری حقیقی دنیا میں واپس کھینچ لاتا

ہے۔ یہ میلان آگے چل کر اور بھی نمایاں ہوا ہے۔

دوسری قسم کی نظمیں وہ ہیں جنھیں کسی قدر فلسفیانہ یا فکری حجم کی نظمیں کہا جاسکتا ہے۔ ان میں ایک کاوش اور جستجو ہے۔ ان میں 'ایک سوال'، 'خاک دان' اور 'آبادی' شامل ہیں۔ ان سب نظموں میں حیات اور وجود کی ماہیت اور غایت پر استفہامیہ نشان قائم کیا گیا ہے۔ کیا زندگی کی انتہا موت ہے، کیا زندگی بے مونس وغم خوار قیدِ تنہائی کے سوا کچھ نہیں جس میں فرد محض جبرِ مشیت کا شکوہ کرنے پر قادر ہے۔ کیا کارواں کا سرمایہ محض غبارِ راہ ہی ہے اور ان ساری آبادیوں کی منشا محض وہی اسیری ہے جسے انسان تہذیب کا نام دے کر گوارا کرلیتا ہے۔ ان سوالوں کا شاعر نے کوئی جواب نہیں دیا ہے مگر جس انداز سے یہ نظمیں لکھی گئی ہیں ان سے شاعری کے نئے امکانات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ گو یہ سوالات ذات اور نجی دکھ سے آگے بڑھ کر خارجی مسائل کی آگہی اور کائناتی دکھ میں شرکت کا احساس پیدا کرتے ہیں مگر یہاں بھی اختر الایمان کی افسردہ مزاجی قائم رہتی ہے۔ اسی دور میں ایک نہایت اہم رومانی نظم بھی ملتی ہے 'تجدید'۔ اس کی بازگشت 1994 کی ایک نظم 'شکستِ خواب' میں بھی سنائی دیتی ہے۔ اس نظم سے ذہن اختر الایمان کے حسن وعشق کی طرف منعطف ہوتا ہے۔ اکثر رومانوی اور رومانی شعرا کے نزدیک محبت ایک ہمہ گیر اور خلاصۂ کائنات قسم کا جذبہ ہے جس پر سب کچھ نچھاور کیا جاسکتا ہے۔ اکثر نے اسے فیضانِ الٰہی بھی بتایا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ محبت کا نقش کبھی دل سے محو نہیں ہوتا اور انسان کی زندگی اس کی نذر ہو جاتی ہے۔ محبت کو عہدِ جدید میں یہ مرکزی حیثیت حاصل نہیں رہی۔ عہدِ قدیم میں جہاں محبت کا کوئی مادی مفہوم نظر آتا ہے اس کے چمن سے اکثر طوائف کی جھلک بھی صاف دکھائی دے جاتی ہے۔ غالبؔ کے کلام میں تجدیدِ محبت کا ذکر قدیم شعرا میں سب سے زیادہ ملتا ہے۔ ''آج پھر دل کو بے قراری ہے''، ''مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے''، ''پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا'' جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کے لیے محبت ایک عملِ مسلسل یا حیاتِ مکمل نہیں ہے بلکہ لمحۂ نشاط ہے جس کی طرف بار بار گریز کرنے کو جی چاہتا ہے۔ گویا غمِ جاناں یہاں پوری زندگی نہیں بلکہ زندگی کے عظیم تر کل کا ایک لازمی سا جزو ہے مگر ہے جزو ہی۔ جدید عہد میں بعض شعرا نے اسے صراحت سے کہا ہے مثلاً فیضؔ، راشدؔ یا بعض دوسرے شعرا کے ہاں یہ احساس موجود ہے۔ اختر الایمان کے یہاں اور زیادہ حقیقت پسندانہ تصور سامنے آتا ہے۔ 'تاریک سیّارہ' سے قبل کے دور میں غمِ جاناں بہت کچھ حاصلِ

زیست ہی معلوم ہوتا ہے گو شاعر اس جذبے سے بالکل مغلوب نہیں ہو گیا ہے مگر یہ جذبہ اسے برابر ستاتا رہتا ہے:

مسکرا اُٹھتا ہوں اپنی سادگی پر میں کبھی
کس قدر تیزی سے یہ باتیں پرانی ہو گئیں (لغزش)
تم سے کہنا تھا کہ اب آنکھوں میں آنسو بھی نہیں (جمود)
یوں چاہو تو آسکتی ہو/ میں نے آنسو پونچھ لیے ہیں (آمادگی)
کسی ڈھلکے ہوئے آنچل کا سہارا بھی نہیں (ایک یاد)

لیکن 'تاریک سیّارہ' میں غمِ جاناں کا زیادہ حقیقت پسندانہ ادراک ہوتا ہے۔ عہدِ جدید کی محبت دیوداس پیدا نہیں کرسکتی۔ محبت دراصل توجہ کی یکسوئی کا نام ہے اور یہ یکسوئی عہدِ جدید کے شباب کو حاصل نہیں۔ وہ تو نظیر کے الفاظ میں 'ٹک دیکھ لیا دل شاد کیا خوش ہوئے اور چل نکلے' کا قائل ہے۔ اس کی محبوبائیں بھی طوائفیں ہیں، نہ کہ وہ نازنین جن کے لیے زندگی محض محبوبیت ہی کا نام ہو اور جن کا اعلاترین مقصود محض مرد کی سیج اور اس کے دل کی زینت بننے تک محدود ہو۔ اب محبت محض جنسی اور سماجی کشش کا نام ہے اور اس کے ساتھ بہت سے تقاضے، مطالعے اور مسائل ہوتے ہیں لہٰذا آج کے نوجوان کے سامنے محبت کو زندگی کے پس منظر میں موزوں اور مناسب اہمیت کے ساتھ پیشِ نظر رکھنے کا سوال ہے۔ وہ محبت کے پس منظر میں زندگی کو نہیں دیکھ سکتا۔ سنگین حقیقتوں سے دبے کچلے ہوئے اس نوجوان کے لیے محبت خلاصۂ کائنات اور عارض و رخسار معراجِ حیات نہیں ہو سکتے۔ اختر الایمان نے عہدِ جدید میں تصورِ حسن و عشق کی اس زبردست تبدیلی کو سب سے زیادہ خوبصورت صراحت کے ساتھ نظم کیا ہے۔ 'تاریک سیّارہ' کے چند بیانات:

جیون کی اس دوڑ میں ناداں یاد اگر کچھ رہتا ہے
دو آنسو اک دبی ہنسی دو روحوں کی پہلی پہچان (اجنبی)
تری محبت بھری نگاہوں کی دلکشی بھولتا نہیں ہوں
مگر ترا آستاں نہ چھوٹے گماں ہے میں پا نہیں ہوں (تجھے گمان ہے)

'محبت' اور 'تجدید' اور اس سے بڑھ کر 'سرِراہ گزارے' جسے اس دور کی حقیقت پسندی کا منشور کہا

جاسکتا ہے:

سرِ راہ یوں نہ بہک کے چل کہ زمیں پہ رہتے ہیں اور بھی
جنھیں حسن سے بھی لگاؤ ہے جنھیں زندگی بھی عزیز ہے

(سرِراہ گزارے)

'تاریک سیّارہ' کے بعد والے دور میں 'شکستِ خواب'، 'ترکِ وفا'، 'آخرِ شب' 'ترغیب' اور اس کے بعد کا یہ بلیغ مصرع:

پھر میں کام میں لگ جاؤں گا آفرصت ہے پیار کریں

اور 'آخری ملاقات'، 'آؤ کہ جشنِ مرگ محبت منائیں ہم' آخرالذکر دونوں نظموں میں علی الترتیب میراجی اور فیض کی آوازِ بازگشت کے باوجود ایک نیا احساس ہے۔

دراصل اختر الایمان کی شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ انھوں نے نئے دور کی معروف نسل کے لطیف ترین احساسات اور ارتعاشات کی ترجمانی کی ہے۔ وہ احساسات وارتعاشات جو اس نئی نسل کے اپنے ہیں اور جن سے اس سے پہلے نسلِ انسانی کو سابقہ نہیں پڑا؛ جسے اچانک زندگی کے لامتناہی اور وسیع ہونے کا احساس ہوا ہے؛ جسے اچانک کائنات کی ہمہ گیری اور وجود کی گرانباری کا زخم سہنا پڑا ہے؛ جسے یہ معلوم ہوا ہے کہ وہ مرکزِ حیات نہیں بلکہ کائناتِ ناپیدا کنار صحرا کے ایک بے بضاعت اور ہیچ مقدار ذرّے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا اور اس چھوٹی زندگی میں وہ تنازع البقا صنعتی دور کی مصروفیت اور مقابلے کا شکار ہے جسے ہزار کش مکشوں سے ہر گھڑی دوچار ہونا پڑتا ہے اور اعصاب زدہ سماج میں تیز رفتاری کی ایک ایسی زندگی گزارنی پڑتی ہے جس میں انسانی رشتوں کا تقدس، وضعداری، محبت یا نشاط وکیف کے سارے تصورات خیال وخواب ہوکر رہ گئے۔

ان ارتعاشات اور احساسات پر اختر الایمان کی گرفت تیسرے دور میں یعنی 'تاریک سیّارہ' کے بعد اور زیادہ مضبوط ہوگئی ہے۔ 'تاریک سیّارہ' میں صرف 'تبدیلی' اور 'سرِراہ گزارے' میں اس بلندی تک پہنچتی ہے۔ یہ دونوں نظمیں اس تصور کو پیش کرتی ہیں جو اس سے قبل کی نسل کے لیے ناقابلِ یقین تھا۔ اس قسم کی تنہائی اور اس قسم کی مجبوری صرف ہمارے دور کا عطیہ ہے۔

ہیئت کے اعتبار سے اختر الایمان نے قدیم طرز سے مکمل طور پر علاحدگی اختیار نہیں کی ہے۔ ارکان کی تقسیم میں انھوں نے تجربے نہیں کیے۔ آزاد نظم کو بھی اختیار نہیں کیا، ہاں قافیہ کے استعمال

میں اور ہم قافیہ مصرعوں کی ترتیب میں کہیں کہیں تبدیلیاں کردی ہیں لیکن دو حیثیتوں سے ان کی نظمیں قابلِ توجہ ہیں۔ایک یہ کہ انھوں نے نظم کو نئی ترتیب اور زیادہ مربوط آہنگ سے آشنا کیا— دوسرے یہ کہ انھوں نے مصرعے کے تصور کو بدل دیا۔اب تک ایک مصرعے کو معنوی طور پر ایک وحدت تصور کیا جاتا ہے اور اس میں راشد نے بھی شاذ ہی تبدیلی کی ہے۔انتہا یہ ہے کہ مشہور انگریزی شاعر رابرٹ برجس (Bridges) نے آزاد نظم کے مصرعے کے بارے میں ایک فرانسیسی نقاد دجاردین (Dujardin) کے اس قول کو اپنی تائید کے ساتھ نقل کیا ہے۔آزاد نظم کے ہر مصرعے کو ایک صرفی اکائی یا وحدت ہونا چاہیے۔

یہ تصور صحیح نہیں اور مصرعے کی صرفی یا معنوی وحدت کو برقرار رکھنا شاعر کے لیے لازمی قرار نہیں دیا جا سکتا بشرطیکہ وہ مصرعے کی معنوی وحدت کو توڑنے کے باوجود صوتی اور معنوی آہنگ کے احساس کو پیدا نہ ہونے دے اور ثقل اور تعقید سے دامن بچا سکے۔اختر الایمان ان چند شعرا میں سے ہیں جنھوں نے اس مشکل کام کو نبھایا (پہلا نام غالباً میراجی کا ہے) اس بہ ظاہر معمولی سی جدت کا دوررس اثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر کا ذہن قافیہ کی کھٹک کے ذریعے سوچنے کے بجائے خیال کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور غزل کی بنیادی کمزوری کسی حد تک دور ہو جاتی ہے مثلاً اس قسم کے مصرعے اختر الایمان کے یہاں کافی تعداد میں ملتے ہیں:

نہ مل سکیں گی وہ ہڑتال جو
زمین کا تاریک گہرا سینا
نگل چکا ہے نیا قرینہ
سکھا ؤ پامال زندگی کو (غلام روحوں کا کارواں)

اس نظم کے تسلسل کا ناگزیر ربط اور روانی کا شدید احساس ہوتا ہے۔اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے نظم کو محض خوب صورت مصرعوں کا مجموعہ نہیں سمجھا ہے (حالاں کہ اختر الایمان کے لاتعداد اور خوب صورت مصرعے زبان زد ہو گئے ہیں) بلکہ نظم کو ایک ذہنی اور جذباتی وحدت اور ایک مکمل ناقابلِ تقسیم اکائی کی شکل میں سوچا ہے اور اسی شکل میں پیش کرنا چاہا ہے۔ ہمارے ادب میں نظم کی داد بھی مصرعوں ہی پر دی جاتی ہے اور عموماً اس کے اچھے بُرے ہونے کا تصفیہ اچھے مصرعوں کی تعداد ہی پر کیا جاتا ہے۔اسٹیون نے اچھے انشائیہ کے لیے ایک مشورہ یہ دیا تھا کہ اس میں سے وہ تمام جملے حذف کردینے چاہئیں جو غیر معمولی طور پر دلکش اور خوب صورت ہوں کیوں کہ

انشائیے کا حسن دراصل 'کل' مجموعی حسن اور ہم آہنگی کا حسن ہونا چاہیے۔ اگر کُل کے چند اجزا غیر معمولی حد تک خوب صورت یا دلکش ہوں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ تناسب اور توازن قائم نہیں ہوسکا ہے اور بقیہ اجزا یکساں اور حسین نہیں ہیں۔ نظم کا حال بھی یہی ہے۔ اس کے چند اجزا کا غیر معمولی حسن، حسن نہیں ہے۔

نظم دراصل نامیاتی صنف ہے جس کے ہر مصرعے کی حیثیت ایک رنگ، ایک اضافی حقیقت، ایک پس منظر، ایک ناگزیر جزو کی سی ہونی چاہیے جو اصل تصویر کو نمایاں کرنے کے کام آتا ہے اور خود کی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہوتی ہے۔ ہر مصرع اس طرح پر زنجیر کی ایک کڑی ہے یا ایک پیچ ہے جس سے دوسرا مصرع پروان چڑھتا ہے اور مصرعے ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہونے چاہئیں کہ ان میں سے ایک بھی حذف کر دیا جائے تو خیال کے سلسلے کا کوئی خاص جزو نہ بکھر جائے۔ ارسطو نے مکمل وحدت کی یہ تعریف کی تھی کہ اس کی ابتدا ہو، وسط ہو اور اختتام ہو۔ اس پر غالباً اتنے اضافے کی ضرورت ہے کہ ان تینوں میں علّت و معلول یا مبتدا اور خبر کا رشتہ ہونا ضروری ہے۔ جب تک یہ نامیاتی رنگ یا بالیدگی نہ پائی جائے گی اس وقت تک نظم کی وحدت اور اس کا آہنگ حقیقی آہنگ نہ ہوگا۔ اختر الایمان ان چند گنے چنے شعرا میں سے ہیں جن کی نظموں میں پہلے مصرعے کو عنوان بنا کر بقیہ نظم اس کی تشریح یا توسیع میں صرف کرنے کے لیے ہیں۔ نظم نگاری کے اس نامیاتی رنگ کی سب سے اچھی مثالیں ان کی چھوٹی نظموں میں ملتی ہیں۔ اکثر Montage والی تکنیک استعمال کرتے ہیں یعنی ایک مرکزی تصور کے ماتحت مختلف زاویوں کی تصویروں کو یکجا کر کے انھیں ایک معنوی وحدت بخش دیتے ہیں۔ اس صورت میں ہر تصویر دوسری سے متعلق اور مربوط تو ہوتی ہے مگر پچھلی تصویر کی ترقی یافتہ شکل نہیں ہوتی، مثال کے لیے ملاحظہ ہو اختر الایمان کی نظم 'یادیں'۔

اس دور میں بھی جاپانی طرز کی نظمیں ملتی ہیں اور بعض نظمیں بالکل نثر کی سی ترتیب اور روانی کے ساتھ لکھی گئی ہیں۔ جاپانی طرز کی نظموں کی تکنیک کا ذکر آ چکا ہے لیکن نثر کی ترتیب کی نظموں میں 'عہدِ وفا' قابلِ ذکر ہے۔ یہ ایک مختصر ایمائی نظم ہے جس میں ایک پوری داستان اشاروں میں بیان کی گئی ہے۔ لطف یہ ہے کہ اول تو اس داستان کے صرف خد و خال شاعر نے ظاہر کیے ہیں۔ داستان قاری کو اپنے تخیل اور ذہانت کی مدد سے پوری کرنی پڑتی ہے، دوسرے یہ داستان مکمل ہو جانے کے بعد بھی وسیع تر سچائی کی ایک علامت (Symbol) ہی

ہے۔اس نظم کو نقل کرنا لا حاصل ہے جس میں نہ صرف نثر کے جملوں کی سی صرفی ترتیب باقی رہی ہے بلکہ بے ساختہ مکالمے کی زبان میں ان کی لچک اور شیرینی بھی آ گئی ہے۔ چھوٹی بچّی کی زبان سے جو مکالمہ ادا کیا گیا ہے وہ پورے قدرتی حرکات وسکنات کے ساتھ ادا ہوا ہے۔

وہ کہنے لگی میرا ساتھی ادھر اس نے انگلی اٹھا کر بتایا ادھر، اس طرف ہی... یہ کہہ کر گیا ہے کہ سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں رابی۔'اتفاق' میں بھی نثر کی یہی ترتیب موجود ہے۔ شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ نثر کی سی سادگی اور وضاحت حاصل کر سکے۔ اسے وضاحت کی معراج کہا گیا ہے۔ اس دور کی نظموں میں اختر الایمان نے اس منزل تک رسائی حاصل کی ہے۔

یہاں کی ہر مشتِ خاک پھولوں کا عطر ہے، روح برگِ گل ہے
یہ مامنِ عشقِ رفتگاں ہے زمیں کو نخوت سے یوں نہ روندو (مامن)
مستقبل کی سوچ اٹھا ماضی کی پارینہ کتاب
منزل ہے یہ ہوش و خرد کی اس آباد خرابے میں (یادیں)

ان نظموں میں دھرتی اور انسانی زندگی کا ایک بڑا گہرا پیار شاعر کے اندر جنم لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ پیار مصنوعی یا سطحی اس لیے نہیں ہے کیوں کہ زندگی کے دکھ درد کے عرفان سے پیدا ہوا ہے۔ یہاں اختر الایمان کی داخلیت کی توسیع ہوئی ہے۔ اب نہ وہ افسردگی مزاج رومانوی ہے، نہ محض ماضی کی یادوں کی دھندلی روشنی میں رہنے والا کردار — اس نے کرب کے — جہنم سے گزر کر زندگی سے پیار کرنا سکھایا ہے۔ یہاں خارج اور داخلیت کی حدیں مٹ گئی ہیں۔ 'یادیں' اور 'ایک لڑکا' میں داخلی آہنگ کے باوجود دنیا میں کون انسان ہے جسے ضمیر کی آواز نے بار بار نہ ٹوکا ہو اور جس نے اس کے باوجود زندگی کی سنگین حقیقتوں کے آگے سر نہ جھکایا ہو۔ کون سا ہنر ہے جس نے لئیموں کے آگے اپنے فن اور خودداری کی جھولی نہ پھیلائی ہو۔ کون سا اہلِ بصیرت ہے جس نے حیاتِ انسانی کے جلتے ہوئے حقائق سے قطعِ نظر کرنے پر اپنے کو مجبور نہ پایا ہو۔ اب اختر الایمان کی شخصیت کا دائرہ وسیع ہوا ہے اور ان میں وہ سمائی آ گئی ہے جو شاعر کی عظمت کی پہلی منزل کہی جا سکتی ہے۔

اس دور میں اختر الایمان کی شخصیت ایک نئے آہنگ — سماجی آہنگ سے پوری طرح ہم آواز ہو گئی ہے اور وہ توازن جس کی کوشش 'تاریک سیّارہ' میں دکھائی دیتی ہے یہاں بار آور

ہے۔ خارج سے ایک ایسی مفاہمت کرنے میں وہ کامیاب ہوئے ہیں جس میں فکر اور جذبہ دونوں شریک ہیں۔

متوازن شخصیت کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ ایک ذات اور عرفان کے کرب کے بعد بھی زندگی کے کیف دوام کا شاہد ہوتا ہے۔ وہ زندگی کو شیوا (Shiva) کی طرح محض زہر نہیں سمجھتا بلکہ امرت بھی جانتا ہے اور، اس لیے، زہر و شراب، امرت و ہلاہل کے اس امتزاج کو تمام دکھ درد، کرب و اضطراب کے باوجود عزیز رکھتا ہے۔ زندگی سے یہ قربت اور پیار عمر بھر کے تجربات کا نچوڑ ہوتا ہے۔ اس کے لیے غم کی گہرائیوں میں بھی غوطہ زن ہونا پڑتا ہے اور اپنے میں اتنی سمائی بھی پیدا کرنا پڑتی ہے کہ انسان اپنے کو بھی غیر سمجھ سکے اور اپنے دکھ درد میں بھی نشاطِ زیست کو نظر انداز کرے اور بے نیازی سے مسکرا سکے۔ انسانی کردار کی عظمت نہ بے حسی میں ہے، نہ لذت پرستی اور عیاشی میں— یہ تو اس نشاط میں ہے جو درد سے آشنا ہو، اور یہ بھی کہ وہ نثر کی سی سادگی اور وضاحت حاصل کر سکے۔ اسے وضاحت کی معراج کہا گیا ہے۔ اس دور کی نظموں میں اختر الایمان نے اس منزل تک رسائی حاصل کی ہے۔

مجموعی طور پر شاعر کے جست سے یہ دور اختر الایمان کے لیے کشمکش کا دور تھا۔ خارج کا احساس اپنی پوری شدت کے ساتھ نازل ہو رہا تھا اور شاعر کے لیے داخلیت میں توسیع ناگزیر ہو گئی تھی۔ اب اس کی رسائی نازک اور لطیف ارتعاشات تک بھی ہونے لگی ہے جو عہدِ جدید کی نفسیات کا جزو ہیں اور ہیئت اور اسلوب کے اعتبار سے وہ نثر کی سادگی سے کچھ قریب ہوا ہے۔ غزل کے روپ رنگ سے استفادہ اس مجموعے میں بھی کیا گیا ہے مگر غزل کی تراکیب اور لفظیات اب شاعر کے لیے بیساکھی نہیں ہیں۔

تیسرے دور میں نظموں کی تعداد کم ہے مگر بعض نہایت اہم نظمیں اس دور کی ہیں، ان میں 'چلو کہ آج'، 'شکستِ خواب'، 'آخری ملاقات'، 'قافلہ' اور ان سب سے زیادہ 'ایک لڑکا'، 'آگہی'، 'مامن' اور 'یادیں' قابلِ ذکر ہیں۔ اس دور کی نظموں کو ایک ہی بار پڑھنے سے ایک نئی فضا کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ان میں اس قسم کے مصرعے متعدد جگہ ملتے ہیں اور ہر بار اہم جگہ پر ملتے ہیں:

کتنی خوشبوئیں رنگ رنگ کے پھول
منتظر راہ رو کی آمد کے
صبح سے شام تک سنورتے ہیں

روز و شب انتظار کرتے ہیں　　　(انتظار)

اب آگے دیکھیے کیا ہو مآل الفت کا　　　(چلو کہ آج)

قبائے گل تو بنا دی ہے عاشقوں نے زمین　(آخری ملاقات)

برے بھلے یہی سب لوگ اپنی دنیا ہیں

نقیبِ صبح بہاراں انھیں کی خیر منائیں

زندگی کے سارے المیہ پہلوؤں کے کرب کو محسوس کرنے کے باوجود اس سے پیار کرنا ہی عرفانِ حیات کا پہلا باب ہے۔

اختر الایمان کی شاعری کی بنیادی خصوصیت تمثال (Images) کا لطیف شاعرانہ استعمال ہے۔ تمثال کا جو تصور اختر الایمان کے یہاں ملتا ہے وہ ہماری شاعری کے لیے تقریباً نیا ہے۔ اس میں تشبیہ، استعارے، کنایے یا مجازِ مرسل کے بجائے الفاظ کے ذریعے چند نمائندہ تصویریں، چند بولتے ہوئے بلیغ مناظر پیش کر دینے کا سلیقہ ہے۔ اس میں مجرد تصورات کو مستعار انسانوں کے ذریعے بیان کرنے کا ہنر ہی شامل نہیں ہے جسے Transfer red Epithet کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے بلکہ ایک موڈ کی تشبیہ دوسری فضا سے دینا اور دل نواز نمائندہ قسم کی ایک تصویر یا تمثال پیش کر کے اس پورے دور میں زندگی کی عکاسی کر دینے کی کوشش کی گئی ہے، جیسے:

کاش اس وقت کوئی پیر خمیدہ آ کر

کسی آزردہ طبیعت کا فسانہ کہتا

یا مستعار اضافتوں سے تصورات کو سجانے کا سلیقہ ان مصرعوں میں نمایاں ہے:

رنگوں کا چشمہ سا پھوٹا ماضی کے اندھے غاروں سے

سرگوشی کے گھنگھرو کھنکے گرد و پیش دیواروں سے

یاد کے بوجھل پردے اٹھے

اختر الایمان کے اندازِ بیان کی خصوصیت یہ ہے کہ شگفتگی اور ندرت باقی رکھنے کے لیے انھوں نے اپنی نظموں میں پٹے پٹائے الفاظ و تراکیب سے پرہیز کیا ہے اور ان سے ذرا ہٹ کر کوئی نیا لفظ یا کم استعمال ہونے والی ترکیب ڈھونڈ نکالی ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں کا بھی یہی حال ہے اور الفاظ کی تلاش میں اختر الایمان نے یکساں طور پر ہندی اور فارسی اور عربی کے

ذخائر سے مدد لی ہے اور دونوں کو نظم کے موضوع کی مناسبت سے برتا ہے۔ مثلاً 'میرا نام' اور 'آگہی' کی لفظیات 'پلی روپ بھرے'، 'میں تسبیح وحمد ربِ انام'، 'شش جہت'، 'استفہام'، 'زمام'، 'کورذوق'، 'اہلِ جہل'، 'قوام'، 'سرزنش'، 'غلام'، 'فعل تسبیح' اور 'زشت'، 'کبریا'، 'سہو'، 'والا تبار'، 'تبلیغ واساسِ علم'، 'سانگیں'، 'بوزنہ'، 'گوسفند'، 'حشرات الارض'، 'توسن'، 'خرِ پالنگ' جیسے الفاظ وتراکیب استعمال ہوئی ہیں جن میں فارسی اور عربی اثرات نمایاں ہیں، حالاں کہ اس نظم میں بھی پہلے حصے میں ٹھیٹھ مولویانہ یا قاضیانہ لب و لہجے کی وجہ سے عربی فارسی اثرات کی کثرت ہے اور دوسرے حصے میں کم۔ اختر الایمان کی اردو شاعری کی یہ دین ہے کہ انھوں نے بہت سے ایسے الفاظ کو استعمال کیا اور انھیں شعروشاعری کے لیے موزوں بنایا جن کا استعمال یا تو کیا ہی نہیں گیا تھا یا نامانوس ہو چکا تھا۔

اس تیسرے دور کی خصوصیات کے ضمن میں سادگی اور براہِ راست اظہار کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے جہاں زمین سے قربت اور زندگی سے غیر مشروط محبت کا احساس جاگا وہاں اس دور کی نظموں کا Symbolism زیادہ آلودہ اور پیچیدہ نہیں ہے بلکہ سیدھا سادہ سا ہے۔ 'ایک لڑکا' میں یہ سب سے زیادہ صاف، سادہ اور پُر اثر ہے— اس قسم کی نظمیں 'تاریک سیّارہ' میں 'سرِراہ گزارے' اور 'تبدیلی' قابلِ ذکر ہیں۔ سماجی احساس کو انھوں نے شعریت اور انفرادیت کے ساتھ نباہنے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ اس کوشش نے انھیں دوشعرا سے بہت قریب کر دیا ہے۔ ایک مجاز جن کی قربت کا احساس کہیں کہیں ہوتا ہے، مثلاً پہلے دور میں '' آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا'' (وداع) اور دوسرے فیضؔ جن سے اختر الایمان کا طرز بہت متاثر ہوا ہے۔ شروع میں راشدؔ اور میراجیؔ کے اثرات کو بھی بعد میں فیض کے اثر نے مدھم کر دیا ہے۔ 'چلو کہ آج'، 'آخری ملاقات'، 'قافلہ' میں یہ اثر غالب ہے۔ ان نظموں کے بڑے حصے کو فیضؔ کے رنگِ سخن سے ممیّز کرنا مشکل ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ فیضؔ کا اثر قبول کرنا بڑی بات ہے بلکہ مقصود صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ فیضؔ کی آواز نے بہت سے شعرا کو ان کی اپنی انفرادیت سے محروم کر دیا اور فیضؔ کے طرز کی شاعری مقبول اور مروّج ہو گئی۔

اس دور کی نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ عہدِ جدید کے ان مسائل پر اختر الایمان کی نظر زیادہ سیدھی اور زیادہ گہری پڑی ہے جو انسان کی داخلی دنیا پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔ صنعتی دور کی برکتوں نے تن کو جہاں آرائشیں بخشی ہیں وہاں اس سے پیدا شدہ تشنج، افراتفری اور زبردست مقابلے نے

بعض نہایت مبارک اقدام کو عالمِ سکرات میں مبتلا کر دیا ہے۔خلوص، نیک نیتی، راست گوئی، راست بازی، خوشامد اور سمجھوتے، دریوزہ گری اور خود فراموشی سے نفرت کی جو اقدار عہدِ قدیم میں شرافت کی بنیاد سمجھی جاتی تھیں، اس دور میں بحران میں مبتلا ہیں اور ان سب پر نیا دور استفہامیہ نشان قائم کر چکا ہے اور سوچنے سمجھنے والا انسان ایک عجیب وغریب کشمکش کا شکار ہے۔ایسی کشمکش جہاں محض سوالات ہی سوالات ہیں اور ان کے جوابات ابھی بطنِ غیب میں ہیں۔ان سوالات کا نشانہ سب ہی بنتے ہیں اس کی اپنی ذات بھی جسے قدم قدم پر ناگوار سمجھوتے کرنے پڑتے ہیں اور لئیموں کے آگے کاسہ گدائی لے کر جانا پڑتا ہے۔سماج بھی اور وہ لوگ بھی جو ''برے بھلے'' سہی مگر نقیبِ صبحِ بہاراں ہیں لیکن اس تشکیک، پیچیدگی اور کاوش استفہام کے باوجود زندگی سے قربت، زمین سے پیار، انسانیت کی مامتا کا احساس قائم ہے۔

مجموعی حیثیت سے اختر الایمان کی شاعری عہدِ جدید کے ادبی سرمائے میں ایک اہم اضافہ ہے۔اسلوبِ بیان کے انوکھے پن، احساس کی ندرت، شگفتگی، فکر انگیزی، ایمائی انداز اور لفظیات کے نادر ذخیرے کی وجہ سے اختر الایمان کو ہمارے دور کے اچھے شاعروں کی صف میں جگہ دی جائے گی۔ان ہی وجوہ سے آج کے دور میں اختر الایمان کی شاعری نے جدید نسل کے شعرا کو فیض کے بعد شاید سب سے زیادہ متاثر کر رکھا ہے۔ان کی کامیابی کی بھی ایک دلیل ہے کہ ان کی نقل مشکل ہے۔اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی جوہر شخصیت کا خلوص اور احساس کی وہ انفرادیت ہے جو دوسروں کی تقلید سے نہیں آتی۔''اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی'' اختر الایمان بھی اس منزل تک پُر پیچ راہوں سے لڑ کر آئے ہیں۔ان کے اس دعوے کے باوجود کہ ان کے پہلے دور کی نظموں کو بعض نقادوں نے غلط فہمی کی بنا پر قنوطیت اور افسردہ مزاجی پر محمول کیا تھا۔مجھے یہ احساس اب بھی ہوتا ہے کہ اختر الایمان نے ایک افسردہ مزاج قنوطیت اور افسردہ پسند رومانوی حیثیت سے شاعری شروع کی۔'تاریک سیّارہ' میں خارجی زندگی ان کے کُلبہ اَحزاں تک پہنچی اور اس روشنی نے آب جو کو جگمگا دیا، لیکن ظاہر ہے کہ یہ بھی نشانِ راہ ہے منزل نہیں ہے۔اگر اختر الایمان کسی مربوط فلسفۂ حیات کو شعر کے لباس میں ڈھال سکے یا اپنے احساسات وجذبات کو اس طرح بیان کر سکے کہ اس میں ہمارے دور کے نمائندہ احساسات (Sensibelity) محرومی وناکامی، دود ونشاط کی گونج دے سکی تو یقیناً ان کی شاعری عظمت سے ہمکنار ہو جائے گی۔ ●●

عتیق اللہ

اختر الایمان: ایک متبادل نظم گو

اختر الایمان نے ذات کے حوالے سے کائنات کو دیکھا ہے اور سمجھا ہے۔ فرد اسی لیے ان کے کلام میں مرجح ہے۔ میرا اشارہ ان وجودی سوالات کی طرف قطعی نہیں ہے جو 'بنت لمحات' کے بعد کی نظموں کے بطن سے بار بار ابھرے ہیں۔ میرا اشارہ تو محض اس سیاق کی طرف ہے، جس میں تبدیلیوں کی رفتار برق آثار ہے اور جس کا سارا پیش و پس حرص، آز، کذب، افترا، مکر، نفاق، مایوسی، بے ایمانی، دکھاوے، تن آسانی، تشدد، ہٹ دھرمی، تفرقہ پردازی اور سنگ دلی جیسی بشیرت کش اور اصلاً انسانی بنیادی معصومیتوں کو تہس نہس کرنے والی قدروں اور قوتوں سے عبارت ہے۔ انارکی جس کی اصل منزل ہے۔ اختر الایمان (حتی کہ اپنی آخری نظموں میں بھی) کم ہی اس سیاق سے پرے دیکھتے ہیں (راہ فرار، میں ایک سیارہ، عروس البلاد، گونگی عورت)، وقت کے زیاں اور جبر نیز انسان کے حوصلوں کی ناکارگی کا احساس (بے تعلقی، پرانی فصیل، عمر گریزاں کے نام، محبت، بنت لمحات، وقت کی کہانی) چیزوں کے جلد فنا ہو جانے کا غم (مسجد، موت، تفاوت)، انسانی مجہولیت، تساہل، تغافل اور فراموشی گاری کا کرب (ترقی کی رفتار، راستہ کا سوال) زندگی کی بے مائگی و بے بضاعتی اور معدومیت کا کرب (لوگو اے لوگو، مشورہ، زندگی کا وقفہ) اور تس پر انسان کی حقائق کی فہم سے محرومی (حمام بادگرد، جب گھڑی بند تھی، اور کوزہ گر) یا اخلاقی بحران کی تنقید و تضحیک (کالے سفید پروں والا پرندہ، میری ایک شام، میرا دوست ابوالہول، بے نام جذبہ) وغیرہ ان کی فکر کے وہ چند پہلو ہیں جو اکثر ان کی نظموں میں از خود در آتے ہیں۔ کہیں ضمناً کہیں نمایاں۔

اپنے ٹھیٹھ اور متداول معنی میں اختر الایمان موضوعاتی شاعر بھی نہیں ہیں۔ سیاست اور اس کی دولختی یا دوغلہ پن، اخلاق اور اس کی نفی سے پیدا ہونے والا نفسیاتی بحران، فطرت کے مادرانہ شفقت آمیز رخ کے بجائے اس کا پرتشدد اور بھیانک رخ یا انسانی خباثت اور قدرت کی بخشی ہوئی بیش بہا نعمتوں سے انکار کے رویے بار بار انھیں ہانٹ کرتے ہیں۔ اس قسم کے مضمرات محض اس انسان کے تجربے ہیں جو ایک کھرے اور سچے انسان کی طرح اس کی ذات کا حصہ بن گئے ہیں۔ اختر الایمان بات کہیں سے بھی شروع کریں تان انسان کی خباثت کے تاثر ہی پر ٹوٹتی ہے۔ ان معنوں میں وہ شاعری برائے موضوع کی نسبت موضوع برائے شاعری کا حوالہ ہیں جہاں موضوع برائے شاعری کا پہلو زیادہ روشن ہے۔ وہاں موضوع محض ایک تاثر کی توسیع سے معاملہ رکھتا ہے۔ اسی باعث اختر الایمان کی نظمیں ان کے معاصرین میں سب سے زیادہ وحدت تاثر کی حامل کہی جاسکتی ہیں۔ اختر الایمان کو شمس الرحمان فاروقی نے نئی شاعری کا باوا آدم کہا ہے مگر دیگر قریبی پیش رو تجربہ پسند شعرا جیسے ن م راشد اور میراجی یا ان کے معاصرین مخمور جالندھری، مختار صدیقی اور مجید امجد یا پس وارد عمیق حنفی اور افتخار جالب کی نئی ہیئتی اور لسانی تشکیلات کا اثر ان پر یا تو پڑا ہی نہیں، اگر پڑا ہے تو اختر الایمان نے اسے بڑے حزم واحتیاط کے ساتھ تقطیر کے عمل سے گزار کے، آمیزشوں کو انتہائی غیر محسوس بنا دیا ہے۔ مثلاً ڈرامائی عنصر جو ان کی اکثر نظموں کا خاصہ ہے، شاد عارفی، مخمور جالندھری اور سلام مچھلی شہری کے کلام میں بھی برقرار ہے بلکہ آزادی سے قبل شاد عارفی اور مخمور جالندھری کو حلقہ ارباب ذوق کے نظریہ ساز داوین کی بہتات اور اظہار میں نثری منطق کو قائم رکھنے کے باعث کھردرے لہجے کا شاعر کہا کرتے تھے۔ تاریک سیارہ کی نظموں تک اختر الایمان کی شاعری کا یہ درشت کردار ابھر کر سامنے نہیں آیا تھا 'تاریک سیارہ'، 'خاک وخون'، 'ایک کہانی' اور 1943 ہی کی ایک اور نظم 'موسوم بہ سب رنگ' تمثیلی ڈرامائی تکنیک میں لکھی گئی ہیں۔ یہ نظمیں نہیں بلکہ اخلاقی زوال کے نوحے ہیں۔ ڈرامائی تکنیک کے باوجود ان نظموں کا شمار اختر الایمان کی بہترین نظموں میں نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ تمثیلی ڈرامائی عنصر کی شمولیت نے بعض نظموں جیسے اعتماد تمثیلی علامتی تہہ داری کے حامل ہے۔ بعد ازاں اختر الایمان نے اس جوہر کو کم ہی آزمانے کی کوشش کی ہے۔ بجائے اس کے بیانیہ کی تکنیک ان کی دلچسپی کا خاص محور بن گئی۔ ان کی اکثر نظمیں محاضرہ اور خودگزشت جیسے عناصر کی شمولیت کے باعث ایک دم قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہیں۔ ان میں بڑی فنکاری کے

ساتھ ڈرامائی نقل اور بیانیہ عنصر کو خلط ملط کر دیا گیا ہے۔اس معنی میں اختر الایمان ہمارے دور کے باز گو بھی ہیں، ڈرامہ کار باز گو بھی۔ ڈرامائی عنصر کے اعتبار سے ہم ان کو اکثر نظموں میں دیکھنے کے عمل سے دوچار ہوتے ہیں اور باز گوئی کے عنصر کے باعث ہم انھیں سنتے ہیں:

یہ سامنے جو عمارت ہے بارہ منزل کی
علم بلند ہے جس پر کسی سفارت خانے کا
یہاں نشاں تھے کبھی لودھیوں کی عظمت کے
اور اس کے بعد تصرف میں تغلقوں کے رہی
یونہی بدلتی گئی، ہاتھ یہ امانت تھے
ہر آنے والے زمانے کے پاسبانوں کے (وقت کی کہانی)

عجم کے شہروں میں اک شہر کا ہے یہ قصہ
یہ رفت و بود کا اک سلسلہ جو قائم ہے
بھنور میں جس کے ہر اک چیز ڈوب جاتی ہے
سنا ہے اس میں کسی قصبہ کا رئیس بڑا
پھنسا کچھ ایسا کوئی چال کارگر نہ ہوئی (قبر)

اختر الایمان نے حکائی اور ڈرامائی عنصر کا استعمال کر کے نظم کے رسمی پن کو ہی نہیں اس نفاست کو بھی بے دردی سے تہس نہس کیا ہے جس کا تعلق غزل کی لسانی اور اسلوبی روایت سے ہے۔ سب سے پہلے میرا جی اور ان کے بعد مجید امجد، مخمور جالندھری اور شاد عارفی کے علاوہ اختر الایمان نے نظم میں غزلیہ لسانی کردار سے ارادتاً گریز کیا۔ اکثر نظمیں بغیر کسی تمہیدی فضا یا پیش سایہ افگنی Foreshdowing کے یک لخت شروع ہو جاتی ہیں۔ اپنے آغاز میں نظم انتہائی غیر شاعرانہ اور کبھی کبھی انتہائی غیر مہذب تاثر سے دوچار کرتی ہے، قطعاً نثر کی سی نحوی ساخت، مفرس و معرب تراکیب سے خالی، خوش آہنگ لفظوں کے جماؤ سے بے نیاز، پیکر، استعارہ حتیٰ کہ کسی بھی بدیعیانہ مشابہت کا اس میں دخل نہیں، جس کا مقصد نظم کی ابتدا ہی سے درشت و کرخت تاثر کو ابھارنا ہے۔ اس میں اختر الایمان راشد کی عین ضد ہیں:

جب اس کا بوسہ لیتا تھا
سگریٹ کی بو نتھنوں میں گھس جاتی تھی
میں تمباکو نوشی کو اک عیب سمجھتا آیا ہوں

لیکن اب میں عادی ہوں
یہ میری ذات کا حصہ ہے
وہ بھی میری دانتوں کی بدرنگی سے مانوس ہے
اس کی عادت ہے (مفاہمت)
ایسے بیٹھے تھے ادھر بھیا تھے دائیں جانب
ان کے نزدیک بڑی آپا شبانہ کو لیے
اپنی سسرال کے کچھ قصے، لطیفے، باتیں
یوں سناتی تھیں ہنسے پڑتے تھے ہم سب کے سب (کل کی باتیں)
حسب ونسب ہے نہ تاریخ وجائے پیدائش
کہاں سے آیا تھا، مذہب نہ ولدیت معلوم
مقامی چھوٹے سے خیراتی اسپتال میں وہ
مریض راتوں کو چلاتا ہے، مرے اندر
اسیر زخمی پرندہ ہے اک نکالو اسے
گلوگرفتہ ہے، یہ حبس دم ہے خائف ہے
ستم رسیدہ ہے، مظلوم ہے بچالو اسے (سفیر بے گانہ)

اس طرح بعض نظموں کا آغاز افسانوی تکنیک میں ہے اور بعض ایک دم بغیر کسی تمہید کے Doggeral طریقے سے شروع ہوجاتی ہیں، بعض نظموں کے اختتامیوں میں اینٹی کلائمکس کے تاثر کو ابھارا گیا ہے۔ یہ بھی ایک افسانوی تکنیک ہے اور وہ بھی اسٹوری لائن کی تکنیک جو بڑے منحنی انداز سے افقی سمت کی راہ لیتی ہے۔ کہیں ادھر ادھر چھوٹے چھوٹے وقوعوں یا تاثرات کو پارچوں کی طرح جوڑ دیا جاتا ہے۔ کہیں سیدھی منطق پر چلتے ہوئے یک دم سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے اور بازکشی Flash back کی صورت ابھر آتی ہے۔ کہیں لہجے میں دھیما پن ہے اور کہیں دھیما پن یک لخت شور میں بدل جاتا ہے۔ گویا نظم ہمارے دماغوں کو مسلسل صدمہ پہنچاتے ہوئے ایک ایسے انجام پر پہنچتی ہے جسے تنزل Bathos کا مرحلہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ وہ اس لیے کہ اختر الایمان کی مخالف رومانی ذہنیت کا مظاہرہ جس طریقے سے لسانی کردار میں ہوا ہے، وہی ان کی نظموں کے ابتدائیوں میں بھی موجود ہے اور اکثر اختتامیوں میں بھی، کہیں اس اچانک پن میں ارادے کو دخل ہے اور کہیں اس نے ازخود نمو پائی ہے۔

'زندگی کا وقفہ' جیسی سنجیدہ ترین نظم جس میں وقت اور زندگی کی لغویت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ان مصرعوں پر ختم ہوتی ہے:

سانس رک جائے جہاں سمجھو وہیں منزل
اور اس دوڑ سے تھک جاؤ تو سگریٹ پی لو

(زندگی کا وقفہ)

'حمام بادگرد' جیسی نظم جس کا کینوس بڑا وسیع ہے اور جسے ہمارے عہد کی قلیل ترین طنزیہ نظموں میں شمار کیا جانا چاہیے۔اس کا اختتام ان مصرعوں پر ہوتا ہے:

میں وہ سب جانتا ہوں تم نہیں جس سے ابھی واقف
چلو اک بار پھر دنیا میں جاؤ ایک موقع اور دیتا ہوں
مگر اس بار کچھ تھوڑا سا قدغن ہے
غلط سمجھے ہو، ضبط نفس کو تم سے نہیں کہتا
اشارہ ضبط تولید اور کم آبادی کی جانب ہے (حمام بادگر)

'آثار قدیمہ' جس کا خاتمہ اس مصرعے پر ہوتا ہے:

'آؤ چلو کتوں کا دربار سجائیں، کووں کی بارات نکالیں'

'یا کل کی بات' کے یہ آخری مصرعے دیکھیں:

یک بہ یک شور ہوا، ملک نیا بنا
اور اک 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

حیرت کا مقام ہے کہ اختر الایمان کے یہاں تقریباً 60 کے بعد لہجے کے اکھڑ پن میں کافی شدت آتی گئی۔ان کا مرغوب سست دھیما آہنگ بھی آواز کی بلندی میں ضم ہوتا چلا گیا۔مگر یہ آواز کی بلندی 'میں' کی ہے 'ہم' کی نہیں اور نہ ہی یہ 'میں' کسی خوش خواب Utopia میں گم ہے، نہ بلند کوش آدرشوں کا دم بھرتا ہے اور نہ ہی جا اور بے جا رجا و امید کے نغمے گاتا ہے۔ اکثر اوقات اختر الایمان کا تشدد آمیز آہنگ اور برہنہ گوئی بنگال کی بھوکی پیڑھی، مراٹھی کے دلت گروہ اور امریکہ کے برافروختہ نوجوانوں کی شاعری سے مماثل ہے۔ یہاں بھی جذبوں

کا وہی کھرا پن اور بشریت کش قدروں سے عام بے زاری پائی جاتی ہے۔ اس طرح اختر الایمان اپنی بھڑاس کہیں طنز و تشنیع اور کہیں لعن طعن کے ذریعے نکالتے ہیں۔ وہ ملامت بھی کرتے ہیں، مذمت بھی، تحقیر بھی کرتے ہیں تہجین بھی۔ کہیں انسانی ناروائیوں اور اجتماعی حماقتوں کی تنفیر و تحقیر کے ساتھ تضحیک بھی کرتے ہیں مگر اس قسم کی تضحیک ہماری حس مزاح کو قطعی برانگیخت نہیں کرتی بلکہ صدمہ پہنچاتی ہے۔ یہ صدمہ وہاں شدید صورت میں اپنا اثر دکھاتا ہے جہاں اختر الایمان کی برہنہ گفتاری، سگ خوئی میں بدل جاتی ہے۔ اسی کو ناطاقتی اور قنوط کی انتہائی صورت کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اکثر بعد کی نظموں میں اس قسم کا تاثر کافی شدید اور گہرا ہو گیا ہے:

سانس کی نال کو اک دھونکنی سمجھو، چیخو
اتنا چلاؤ کہ اک شور سے بھر جائے فضا
گونج الفاظ کہ کانوں میں دھواں سا بن جائے
اک دھنی روئی سے بن جائیں عقیدے سارے
فلسفے، مذہب و اخلاق، سیاست، سارے
ایسے گتھ جائیں ہر اک اپنی حقیقت کھو دیں
ایسا اک شور برپا کر دو کوئی بات بھی واضح نہ رہے (نراج)

ہمارے شکم گر ہمارے سروں پر نہ ہوتے
اور چہروں میں اعضائے جنسی
تو ہم اچھے انسان بنتے (میرا دوست ابوالہول)

گیسوؤں اور مہلک ہتھیاروں کی فیکٹریاں
عاشق کی آنکھوں کی صورت
جاگ رہی ہیں
خوش قامت، بانکے چھیلے، سب ایک مجسم
شہوت بنتے جا رہے ہیں
اور حسینوں کے اندام بھی فضلے کے ڈبوں کی صورت کھلے ہوئے
(آثارِ قدیمہ)

جدیدیت کے تحت جس شعری بوطیقا کی تشکیل کی گئی تھی، اس میں لفظوں کے تخلیقی

استعمال پر زیادہ زور تھا۔ اظہار و بیان کو زیادہ سے زیادہ نامانوس اور حیرت خیز بنا کر پیش کیا جاتا تھا۔ تخلیق میں ابہام کو بڑی حد تک ایک شرط کے طور پر قبول کر لیا گیا تھا کہ معنی کی پیچیدگی اور علامتی تہہ داری کا راز اسی میں مضمر ہے جس کے باعث اکثر شعراء نے زبان کو ہنرمندی سے استعمال کرنے کے بجائے چالاکی سے برتنے کی کوشش کی، دروں بینی اور محض ذات کی تلاش اور نجی تجربے پر اصرار نے ان مسائل و حقائق کی فہم سے باز رکھ جو اپنے وقیع معنوں میں ہماری پوری انسانیت کا تجربہ ہیں۔ اگر مجھے ایک بھولے ہوئے روایتی لفظ کو دہرانے کی اجازت دیں تو میں کہوں گا کہ چند ناموں کو چھوڑ کر زیادہ تر جدید شعراء کے کلام میں اس 'خلوص' کی کمی ہے جو انسانی دردمندی سے پیدا ہوتا ہے اور دردمندی کا عنصر ہے تو بھی وہ لسانی تکلفات کی تہہ میں کہیں دب گیا ہے۔ اختر الایمان اسی بنیاد پر اپنے پیش و پس میں سب سے مختلف، منفرد اور علیحدہ ہیں کہ انھوں نے کہیں بھی پردہ داری کی کوشش نہیں کی اور نہ اپنے جذبات، تصورات اور تجربات کے اظہار کی راہ میں لسانی تکلفات کو مانع آنے دیا۔ وہ شاعر جو اپنے ضمیر کے سامنے جواب دہ ہے اور اپنی سرشت میں ایماندار اور مخلص ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ جس نے بشریت کو وسیع پیمانے پر پسپا ہوتے ہوئے دیکھا اور اس دکھ کو اپنے اندر اور اندر گہرائی سے محسوس کیا ہے۔ اس کے لیے لفظوں کو خاموشی اور پردہ داری کا سبق سکھانا سب سے بڑا جرم ہے۔ اختر الایمان کی شاعری ہمیں یہ جتلاتی ہے کہ جھوٹ ہی نہیں، سچ بھی اپنا ایک انوکھا پن رکھتا ہے۔ انوکھا پن اس لیے بھی کہ سچ کا اظہار کرنے والے بہت کم رہ گئے ہیں۔ کھرے اور سچے جذبوں کی شاعری کے لیے ہمیں اپنے احساس کی ازسرنو تربیت کرنی ہوگی۔ دوسرے لفظوں میں اختر الایمان جیسے کھردرے اور نثری منطق پر استوار لہجے کے شاعر کو برداشت کرنے کے لیے ہمیں اپنے ذوق پر بھی نظر ثانی کرنی ہوگی۔

ایک متبادل فکر و اسلوب کا شاعر ہمیشہ قاری کے لیے ایک نامانوس تجربہ ہوتا ہے۔ اسی معنی میں اختر الایمان ہمارے متعین ذوق کے تئیں ایک چیلنج بھی ہیں۔ قرۃ العین، مجید امجد، افضال احمد سید وغیرہ جیسے متبادل فن کار ہم سے یہی مطالبہ کرتے ہیں کہ ہم اپنے عہد کے معاصر ادبی رجحانات سے پرے ہو کر ان سے مکالمہ کریں، یہی مطالبہ اختر الایمان کی متبادل شاعری بھی کرتی ہے۔

●❖●

انٹرویوز

محمود ایاز

ایک مکالمہ...اختر الایمان

محمود. ایاز: ابھی پچھلے دنوں ایک انٹرویو میں اردو کے دوایک شاعروں کے بارے میں آپ نے فرمایا تھا کہ یہ لوگ جو ہیں دراصل شاعر نہیں ہیں بلکہ (Versifiers) کلامِ منظوم کے شاعر ہیں۔ جب لوگوں کے بارے میں آپ نے یہ بات کہی وہ صحیح ہے یا غلط اس سے قطعِ نظر مجھے بات کی بنیادی نوعیت سے سروکار ہے۔ اگر آپ مناسب سمجھیں تو تھوڑی سی وضاحت ہوجائے کہ ''کلامِ منظوم'' اور ''ورسیفکیشن'' سے آپ کی مراد کیا ہے؟

ا. ایمان: ہمارے یہاں شاعری تو ایک مدّت سے ہوتی ہے اور شاعری میں ہم نے پہلے سے طے کر رکھا ہے کہ ایک وہ ہوتا ہے جسے ہم آمد کہتے ہیں۔ میرے خیال میں وہ کلام ہے۔ اس میں کمپلشن (Compulsion) ہے۔ اس کے ذہن کی، اس کے مزاج کی، ذہنی افتاد کی یا جس کسی کی بھی ہے، اس لیے کہ وہ انڑنل اندر کا کام ہے۔

محمود ایاز: یعنی یہ شاعری ایک فطری تقاضے کا نتیجہ ہوتی ہے؟

ا. ایمان: ہاں تو اس میں ایک ایسا ہوتا ہے کہ مثلاً کسی کا سہرا کہنا تو غالبؔ کی طرح ممکن ہے کہ اچھا بھی ہو جائے۔ لیکن سہرا ایک فرمائشی چیز ہے۔ کسی کے لیے قطعہ کہنا، کسی کا مرثیہ کہنا ہے، تو ان میں آپ کو بیٹھ کر جبر کر کے اپنے ذہن پر اس کام کو، اس تخلیق کو بنانا پڑتا ہے اور ایک ہوتی ہے آپ کی ذہنی تخلیق جس کے بارے میں آپ نے بہت پہلے، دس سال پہلے، بیس سال پہلے، پچاس سال پہلے طے کیا تھا کہ میرے اندر یہ صلاحیت موجود ہے کہ میں شعر کہوں، شاعری کروں۔ ایک تو یہ لفظ شعر جو ہے یہ بڑی مشکل کی بات ہے، اس لیے کہ یہ (شعر کی تلاش) تو غزل کا رویہ ہے۔ ہمارے یہاں شعر نظم میں ہوتا ہی نہیں ہے مگر ہم پھر بھی یہ کہتے ہیں۔ غلط العام ہی سہی مگر کہیں گے تو اسی طرح۔ تو یہ رویہ بہت پہلے بن گیا تھا کہ جس کام کے کرنے میں کوئی بیرونی جبر شامل نہیں اور جس میں آپ کی اندرونی صلاحیت اور بصیرت شامل ہے وہ کام جو ہے آمد کا ہے۔ وہ اسپانٹینیس (Spontaneous) پوئٹری ہے۔ برجستہ کلام ہے اور ایک وہ ہے جس کو آپ سوچ سمجھ کر طے کر کے مضمون بنا کے کہیں۔ وہ جو ہے وہ آورد ہے۔

محمود. ا یاز: مطلب یہ کہ کسی بیرونی دباؤ کے تحت جو شعر لکھا جائے گا وہ۔

ا. ایمان: ہاں ہاں وہ سب ورسیفکیشن میں شامل ہے۔

محمود ا یاز: اس بات کا پتا کیسے چلے گا کہ جو نظم آپ کے پیش نظر ہے وہ بیرونی تقاضے کے تحت لکھی گئی ہے یا اندرونی تقاضے کے تحت؟

ا. ایمان: وہ صحیح ہے وہ درست بات ہے لیکن اس کے لیے کوئی فارمولا بنا نہیں ہے۔ اس کے لیے ایک شعری بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے۔

محمود ا یاز: اصل چیز وہ ہے۔

ا. ایمان: ہاں یہ شعری بصیرت جو ہے اس کا کوئی فارمولا نہیں۔

محمود ا یاز: یہاں پر آپ کو دراصل کہنا یہ ہے کہ جس شعر کے بارے میں، جس نظم کے بارے میں قاری کی، ناقد کی شعری بصیرت یہ فیصلہ کرے کہ اس میں بھرتی ہے اس میں شعریت نہیں ہے حسن و تاثیر نہیں ہے، اس سے آپ اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ یہ جو ہے وہ بیرونی جبر کا نتیجہ ہے۔

ا. ایمان: ہاں اور یہ کہ یہ کلام منظوم ہے۔

محمود ا یاز: اگر بیرونی جبر کا پہلے پتا لگائیں پھر شعری بصیرت ڈھونڈیں تو شعری

بصیرت کا تو کام رہتا نہیں وہاں پر۔

ا. ایمان: نہیں نہیں مگر شعری بصیرت ہوتی کتنے آدمیوں کے پاس ہے؟

محمود ایاز: بات انہی کی ہے جن کے پاس ہے۔

ا. ایمان: بس— لیکن اب یہ دیکھیے کہ آپ غزل کے بارے میں کہتے ہیں، آپ کا خیال ہے اور کسی حد تک صحیح ہے کہ اس میں بڑا کام جو ہوتا تھا ہو گیا اور اب کوئی بڑا کام اس سے نہیں لیا جا سکتا۔ غزل کے کچھ حدود کچھ لمیٹیشن (Limitation) ہیں۔ ان کی حد تک اس نے کام کیا اور ابھی کام ہوتا رہے گا۔ لیکن نظم جو کام کر سکتی ہے وہ غزل سے ممکن نہیں ہے۔

ا. ایمان: میں......میرا کہنا یہ ہے......

محمود ایاز: ہاں ہاں میں آپ سے اتفاق کرتا ہوں مگر دیکھیے کہ آپ کے نظم کے معنی ہمارے یہاں کیا ہیں۔ ایک تو نظم ہوتی تھی ہمارے پاس مثنوی اور......

ا. ایمان: نہیں نظم جو ہے، ہمارے یہاں مثنوی تو تھی ہی۔ مثنوی کے بعد ہمارے یہاں نظم کا کوئی خاص تصوّر (نہیں ملتا) ہمارے بزرگ شعرا تک کے یہاں نہیں ملتا۔ مثلاً، اب میں نام لوں گا آپ کہیں گے میں نے فلاں کو رد کر دیا۔

محمود ایاز: میں بالکل نہیں، کہوں گا مجھے بہت خوشی ہوگی۔

ا. ایمان: ہمارے یہاں مثلاً جو بڑے شعرا تھے کہ ان کی نظم کا جو تصوّر ہمارے ذہن میں آج ہے۔ ایک مربوط تصوّر وہ نہیں تھا ان کے پاس۔ مثلاً پہلے یہ تھا کہ ایک رنگ کی بات کو سو رنگ سے باندھیں۔

محمود ایاز: ایک موضوع پر دس طرف سے چوٹ پڑ رہی ہے۔

ا. ایمان: تو مطلب یہ ہے کہ آپ نے موسم کے بارے میں کہنا شروع کیا، کہے چلے جا رہے ہیں، کہے چلے جا رہے ہیں......موسم کے جتنا پھیلاؤ۔ اس کے بعد آپ مزاج پر آ گئے کہے چلے جا رہے ہیں کہے چلے جا رہے ہیں اس کو۔

ا. ایمان: آپ سمجھتے ہیں کہ یہ نظم ہے۔

محمود ایاز: شاید میں نے اپنی بات واضح نہیں کی۔ مجھے عرض یہ کرنا ہے کہ آپ نے آمد اور آورد کا جو معیار بنایا ہے شاعری اور Versification میں تمیز کرنے کے لیے تو وہ غزل کی شاعری میں تو شاید بہ آسانی کام دے جائے لیکن نظم میں یہ مشکل ہے۔

غزل سے جب ہم نظم کو ممیّز کرتے ہیں Distinguish کرتے ہیں۔ اس کے وسیع کینوس کی بات کرتے ہیں تو اس کے (Inherent) اندر مطلب یہ ہے کہ نظم دو چار مصرعوں میں بات کرنے والی صنف نہیں۔

ا. ایمان: نہیں وہ بھی ہوتا ہے۔

محمود ایاز : ہوتا تو وہ بھی ہے لیکن دراصل نظم ہے وسیع کینوس کی چیز بنیادی طور پر۔ یہ اور بات ہے کہ مختصر نظم کے طور پر بھی استعمال ہوجائے۔ ہمارے پاس پوری اردو اور فارسی شاعری کی روایات ہیں۔ اس میں، مثلاً ''فردوسی کا شاہنامہ'' بہت بڑی چیز ہے۔ لیکن اتنے ہزار اشعار کی مثنوی میں کتنے اشعار ایسے ہیں جہاں آپ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ''از دل خیزد بر دل ریزد'' دل سے بات نکل رہی ہے اور دل پر اثر کر رہی ہے۔ یعنی یہاں آپ کا مقرر کردہ آمد و آورد کا معیار کام نہیں دے گا۔

ا. ایمان: نہیں، اس میں ہوتا یہ ہے۔

محمود ایاز : نہیں، میں آپ سے عرض کرتا ہوں۔ بات دراصل یہ ہے کہ جہاں آپ کوئی ایک موضوع رکھیں گے اور موضوع ہر منطقی ربط تسلسل کے ساتھ، ایک Respecting تناظر رکھ کر بات کریں گے تو جس طرح زندگی کا ہر لمحہ پُرمسرت نہیں ہوتا۔ ہر لمحہ نشاط یا کرب کا نہیں ہوتا۔ مختلف گونا گوں پہلو ہیں تو ان سب کے بیان میں بوریت بھی آئے گی۔ بے کیفی اور سپاٹ پن بھی آئے گا۔ بیانیہ نظم آپ لکھ رہے ہیں فردوسی کی طرح تو اس میں مناظر ہیں، محل اور قلعے ہیں، لباس اور وضع قطع ہے۔ ہتھیار اور اسلحہ ہیں، جنگ کے مناظر ہیں تو ان سب باتوں میں ہر جگہ تو دل سے نکلنے والی بات آئے گی نہیں اور آپ کے نقطۂ نظر سے شاہنامے کا بڑا حصّہ کلامِ منظوم کے ذیل میں آجائے گا۔

ا. ایمان: نہیں، نہیں......

محمود ایاز: نظم کی پرکھ میں اس طرح سے اگر آمد و آورد کے معیار کو استعمال کردیں تو پھر اردو کے شاعروں اور اردو کے پڑھنے والوں کے جس رویے سے آپ کو شکایت ہے کہ یہ لوگ دو مصرعے سُن کر فوراً تڑپ اٹھنے کی بات چاہتے ہیں، وہی بات آجائے گی۔ جہاں نظم طویل ہوگی وہاں آپ کے آمد و آورد کے معیار کو ملحوظ رکھنا ممکن نہیں رہتا۔ یہ معیار صرف غزل کے لیے استعمال ہوسکتا ہے۔

ا. ایمان: نہیں نہیں ......رویہ...... وہ بھی ہوتا ہے۔اس میں الفاظ کا استعمال تو ہوتا ہے نا؟
آپ داد تو الفاظ کو دیتے ہیں۔لیکن جو بڑا کام ہے جیسے ''فردوسی کا شاہنامہ'' ہے یا اور بڑی نظمیں ہیں۔ان میں بات یہ ہوتی ہے کہ یہ بھی ایسا نہیں کہ شعری بصیرت کے بغیر اچھے لکھے جائیں۔ یہ جو ہے، آپ شاہنامہ بھی لکھیں، دو ہزار اشعار، پانچ ہزار اشعار بھی لکھیں لیکن قلم برداشتہ لکھتے نہیں چلے جاتے۔
آپ کا ذہن یا جب تک آپ کی شعری بصیرت ساتھ دیتی ہے......

محمود ایاز: وہ کرافٹس مین شپ ہوتی ہے۔آپ کو لکھنا ہے۔الفاظ پر آپ کو عبور ہے، مشاقّی ہے، الفاظ ہاتھ باندھے کھڑے ہوئے ہیں۔ یہ جو الفاظ کو منظوم کرنا ہے کلام میں یہ کرافٹس مین شپ ہے۔

ا. ایمان: وہ ہے۔درست ہے، لیکن میں کہتا ہوں کہ آمد جو ہے وہ پہلا جملہ ہوتا ہے۔ذہن کا یا ایک خیال آتا ہے اور جسے آپ شکل دیتے ہیں نظم کی۔اس کے بعد آورد کا حصّہ تو ہوتا ہی ہوتا ہے مگر وہ آورد آمد کے ساتھ اتنی مل جاتی ہے کہ اسی لیے۔لکھنے میں وقت کیوں لیا جاتا ہے کہ آپ نے ایک طویل نظم کہی۔اس کے بعد آپ چُپ ہیں کہ اس پر نظرِ ثانی کر دیں۔کیوں نظرِ ثانی کرتے ہیں؟ اس لیے کہ پڑھنے کے بعد آپ کو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں تو میں جبر کر رہا ہوں۔

محمود ایاز: یعنی احساس ہوتا ہے کہ بات بنی نہیں، اظہار میں حُسن نہیں ہے۔

ا. ایمان: پانچ مصرعے نکال دیں گے۔دس سطریں نکال دیں گے۔چار ٹکڑے نکال لیں گے آدھی نظم بدل دیں گے۔میں اپنی ایک نظم کا بتاؤں، بہت پُرانی نظم ہے ''پگڈنڈی''۔

محمود ایاز: بہت اچھی نظم ہے۔

میں نے وہ نظم کہی چھوٹی بحر میں۔اچھا، چھوٹی بحر میں تھی مگر جس طرح میرے ذہن میں بات تھی وہ نظم پوری ہوگئی۔آج وہ نظم بھی میرے پاس نہیں ہے اس کی کاپی بھی نہیں ہے، مجھے یاد بھی نہیں ہے۔اسے کہنے کے بعد مجھے لگا کہ نظم تو ہے یہ مگر جس طرح میں چاہتا تھا وہ تو نہیں ہے۔تو میں سوچتا رہا کہ کیا کروں۔ پھر اس کے بعد میرے ذہن میں ایک دوسری بحر آئی اور وہ پوری نظم جو ہے۔اس کو تو میں نے اُٹھا کر رکھ دیا اور از سرِ نو نظم لکھی۔

محمود ایاز: پھر وہ چیز ہی نئی بن گئی۔

ا. ایمان: ہاں نئی۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی کام جو ہے، چاہے وہ بڑا کام بھی ہو اس میں آمد کا بڑا حصّہ رہتا ہے۔ شعری بصیرت اس سے نکل کر نہیں جاتی۔

محمود ا یاز :اب میں آپ سے ذرا سی وضاحت اس بات کی طلب کروں گا کہ آمد کا جو لفظ آپ استعمال کرتے ہیں۔ کیا آپ کے ذہن میں اس کا کوئی خاص مفہوم ہے؟ ہمارے ہاں شاعری میں آمد کا لفظ جب معنوں میں استعمال ہوتا ہے اس کی وجہ سے سُننے والوں کو ذرا غلط فہمی ہوسکتی ہے۔ کچھ کھل کر کہیں تو بات یوں ہوسکتی ہے کہ جب شعر میں تاثر، جذبہ، احساس کی ترسیل نہ ہو تو یہ عموماً اس بات کا ثبوت ہوتا ہے کہ بات اوپر سے لادی جارہی ہے۔

ا. ایمان: اب جو میں

محمود ا یاز: ہاں تقریباً یہی بات ہے نا؟

ا. ایمان: نہیں، میں جس طرح میں اک مثال ہمارے پاس کوئی ہے تو نہیں شاعری میں اپنی شاعری۔

محمود ا یاز: خیر، میں آپ سے عرض کروں، قطعِ کلام معاف، مثلاً یہ کہ اقبال کی شاعری کے بارے میں دو متضاد قسم کی آرا ہیں۔ کچھ لوگ شاعر ہی نہیں مانتے، صرف مفکّر یا فلسفی مانتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ صاحب وہ تو فلسفہ ولسفہ بہت تھا ان کے ہاں شعر تو انھوں نے کہا نہیں کچھ۔

ا. ایمان: لیکن صاحب شعر تو فکر تو۔

محمود ا یاز: :جی ہاں، وہ تو میں نے عرض کیا نا کہ دو طرح کے لوگ ہیں کچھ ایسے بھی ہیں جو ان کی ہر چیز کو شاعری اور اچھی شاعری بھی سمجھتے ہیں، مثلاً جب یہ کہتے ہیں:

سبق پڑھ پھر شجاعت کا، صداقت کا عدالت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دنیا کی امامت کا

تو یہ جذبہ ہے جس خیال کا یہ شعر میں اظہار ہے ممکن ہے وہ اس میں صادق ہیں، دل سے یقین رکھتے ہیں، اندرونی کمپلشن سے کہہ رہے ہیں لیکن یہ شاعری نہیں بکواس ہے۔

ا. ایمان: اتنا حصّہ تو ہمیشہ —

محمود ا یاز: اچھا اب وہی اقبال مستقبل کے بارے میں کہتے ہیں:

آبِ رواں کبیر، تیرے کنارے کوئی

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کے خواب

تو یہ شاعری ہے۔ پہلا شعر محض خطابت ہے اور وہ بھی بُری خطابت۔

ا. ایمان: اب اتنی چھوٹ تو آپ کو ہر فن کار کو دینی پڑے گی۔

محمود ایاز: گرفت یہاں کر کون رہا ہے۔ ہم تو صرف بات کر رہے ہیں۔ گرفت یہاں ہے ہی نہیں۔

ا. ایمان: اتنی چھوٹ تو دینی ہی پڑے گی کیوں کہ کچھ حصّہ ہمیشہ آورد کا رہے گا۔ کچھ آمد کا رہے گا۔ کچھ جبر کا، کچھ اسپان ٹینٹی کا کچھ۔

محمود ایاز: جبر کی ایک نوعیت یہ ہے کہ وہ باہر والا جبر نہیں ہوتا بلکہ بعض اوقات لکھنے والا عمر کے ساتھ، وقت کے ساتھ اور بیرونی دنیا میں قدر و قیمت کے بدلتے ہوئے پیمانوں کے پیش نظر اپنے اندر محسوس کرنے لگتا ہے، خواہش کرنے لگتا ہے کہ میری منڈی میں کچھ اور مال بھی ہونا چاہیے، میری شاعری میں کچھ اور چیزیں بھی آنی چاہئیں اور کچھ پر مزید Emphasis بڑھنا چاہیے (مثلاً اقبال کو دیکھ کر سیماب اور جوش کی کوششیں)۔

ا. ایمان: نہیں، نہیں ایسا تو نہیں ہوتا ہے۔

محمود ایاز: ہوتا ہے کچھ لکھنے والوں کے ساتھ ہوتا ہے۔

ا. ایمان: ممکن ہے کچھ لوگوں کے ساتھ ہو۔

محمود ایاز: تو اس کے ساتھ شعری رویے میں بھی فرق آتا ہے۔ کچھ شعری پیداوار میں بھی آتا ہے۔ مثلاً آپ کا تازہ مجموعہ جو آیا ہے اس کے نام سے میرے ذہن میں بات آئی کہ یہ زمین جو ہے آپ سے بُری طرح چمٹی ہوئی ہے یا آپ اس سے چمٹے ہوئے ہیں۔ ممکن ہے کچھ لوگ یہ سمجھتے ہوں کہ زمین سے آپ کا یہ تعلق نیا ہے لیکن ویسا نہیں ہے یہ تو بہت برسوں سے ہے مگر فرق یہ ہے کہ پہلے آپ اسے تاریک سیارہ کہتے تھے اور اب ''زمین زمین'' کہتے ہیں۔

ا. ایمان: لیکن......

محمود ایاز: کچھ نہیں، صرف فرق دیکھیے اس میں رویے کا۔

ا. ایمان: ہاں اس لیے۔

محمود ایاز: دونوں میں بات ایک ہی ہے بلکہ شاید زمین زمین میں کاٹ زیادہ ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تاریک سیارے میں استعارہ تھا، یہاں استعارہ نہیں ہے۔

ویسے استعارے کے بغیر بھی بات اگر کرنے کی طرح کی جائے تو دل تک پہنچتی ہے۔ ادھر جو نظمیں آپ کی ہو رہی ہیں ان میں یہ بات میں نے محسوس کی ہے۔ ویسے میں آپ کی شاعری کا مدّاح ہوں۔ آپ تو جانتے ہی ہیں۔ آپ کی شاعری کو میں نے......

ا. ایمان: کہتے تو تم یہی ہو بھائی۔

محمود ایاز: جی ہاں اور سچ کہتا ہوں۔ ورنہ میں یہاں بات کرنے کیوں بیٹھتا؟ تو یہ ورسیفکیشن کی جو بات آپ نے دوسروں کے بارے میں کہی تھی، وہاں سے میں نے اپنی بات اسی لیے شروع کی تھی کہ دراصل مجھے یہ کہنا تھا کہ آپ کی ادھر کی نظموں میں یہ versification والا معاملہ کچھ زیادہ ہی ہو گیا ہے۔

ا. ایمان: ہوسکتا ہے۔ دیکھیے میں تو ہمیشہ یہ سمجھتا ہوں کہ آپ کچھ کہتے ہیں۔ شاعر کچھ کہتا ہے یا لکھتا ہے (تو تب تک) وہ اس کا ہے۔ اس کے بعد......

محمود ایاز: اس کے بعد وہ دوسروں......

ا. ایمان: ہاں ایک بار وہ چیز چھپ گئی تو لوگوں کے پاس چلی گئی تو وہ پبلک پراپرٹی ہو گئی۔ میں نے ٹھیک سمجھا وہی کیا مگر میں نہیں سمجھتا تھا کہ اس میں ورسیفکیشن بھی دِکھائی دے سکتا ہے۔ میں اپنے طور پر کہہ سکتا ہوں کہ میرے ذہن میں ورسیفکیشن کی کوئی بات نہیں تھی۔

محمود ایاز: مجھے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کہ لاشعوری طور پر ہی سہی، آپ اپنا دفاع بھی کرتے رہتے ہیں۔ یہ کچھ 'آب جو' کے دیباچے ہی سے شروع ہوا تھا اور بعد کے دیباچوں میں بھی جاری ہے۔ اب مجھے ایک بات بتایئے۔ ایک زمانہ تھا ترقی پسند تحریک کے عروج کا۔ اس وقت آپ کو دانستہ یا نادانستہ طور پر تقریباً نظر انداز کرنے کی کوشش رہی۔ ویسے نظر انداز نہیں ہوتا کوئی کسی کے کرنے سے۔ اس کے بعد میں سمجھتا ہوں تقریباً 1960 کے بعد اوائل سے جو ہمارے سوغات کا زمانہ تھا وہاں سے آپ کی شاعری کی طرف توجہ زیادہ مبذول ہونے لگی۔ نئے لکھنے والوں نے آپ کو وہ درجہ دیا۔ وہ دادِ تحسین دی جس کی آپ کی شاعری مستحق تھی۔ آپ کا دائرۂ اثر بنا۔ آپ نے ضرور محسوس کیا ہوگا کہ وہ کیا چیز تھی جس کی وجہ سے ایک دور کے جو مقبول ترین لوگ تھے وہ نظروں سے گر گئے اور آپ کی شاعری نظروں میں چڑھی؟ یہ جو ورسیفکیشن والی بات ہے میں نے اس سے اپنی بات اسی لیے شروع کی تھی کہ اس کے کئی پہلو ہیں۔ اس

پورے دور میں جن لوگوں نے شاعری وقتی موضوعات پر کی اور لکھنے کا انداز بھی اتنا ہی موقتی تھا کہ اس کی اپیل زیادہ دور نہیں جا سکتی تھی۔ اس کے برخلاف آپ کے کلام کی جو خوبی تھی وہ آہستہ آہستہ کھلی اور بڑےImperceible طور پر اندر سے کام کرتی رہی۔ میں نے شاید اپنے مضمون میں لکھا تھا کہ آپ کی شاعری چونکاتی نہیں، پڑھنے والے کو فوراً اپنی گرفت میں نہیں لیتی بلکہ بڑا آہستہ آہستہ سحر کرتی ہے۔ جادو جگاتی ہے اپنا اور اس خوبی کا فقدان تھا ان لکھنے والوں کے ہاں جو ترقی پسند تحریک کے زمانے میں عروج پر تھے۔ یہ آپ کی شاعری کی بہت بڑی خوبی تھی جو دوسروں کے ہاں نایاب تھی۔ اب جو ادھر آپ کے ہاں تبدیلی آ رہی ہے، آپ کے الفاظ میں ''ورسیفکیشن'' بڑھ رہا ہے۔ اس کا آپ کو شعور ہے یا ایسے ہی ہو رہا ہے؟ یا آپ پڑھنے والوں کو یہ محسوس کرا رہے ہیں کہ کبھی اس طرح بھی ہوتا ہے یا ہونا چاہیے اور ہو رہا ہے۔

ا. ایمان: میں یہ سمجھتا ہوں کہ جب میں لکھتا ہوں میرے سامنے یہ مقصد بھی رہتا ہے، زبان کو وسعت دینے کا طریقہ یہ ہے۔

محمود ایاز : آپ نے شاعری اس لیے تو نہیں شروع کی کہ آپ کے ذمے کسی نے یا اللہ تعالیٰ نے یا کسی غیبی قوت نے زبان کی توسیع کا کام سونپا ہے؟

ا. ایمان: نہیں بالکل نہیں۔

محمود ایاز : یہ سب باتیں ہیں۔ بات پھر وہیں آ گئی۔ ترقی پسندوں کی۔ وہ کسی اور مقصد کے لیے لکھتے تھے۔ آپ نے مقصد کچھ اور رکھ لیا۔ یہ تاویل......

ا. ایمان: میرا مقصد یہ نہیں۔ قطعی نہیں ہے بلکہ زبان کو وسعت دینے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ لوگ پڑھیں گے۔ بولنے لگیں گے بلکہ کہنے کا مقصد یہ ہے۔

محمود ایاز: Explore کرنا زبان کے امکانات کو۔

ا. ایمان: شاعری کے لیے۔

محمود ایاز: اپنے اظہار کے لیے الفاظ کو امکانات کوExplore کرنا۔

ا. ایمان: اس کے لیے یہ بھی ضروری ہوتا ہے، آپ ایسے موضوع بھی لیں جو نان پوائنٹ ہوں۔

محمود ایاز: موضوع سے کچھ ہوتا ہی نہیں......

ا. ایمان: نہیں، موضوع......

محمود ایاز : موضوع سے کچھ ہوتا ہی نہیں۔ مشین پر بہت خوب صورت نظمیں لکھی

گئیں۔اصل چیز وہ شاعری ہے۔کہنے کا انداز،آپ کی اپروچ،لفظیات۔

ا۔ ایمان: میں جب اس طرح سے کہتا ہوں Hard معلوم ہوتی ہیں،سخت معلوم ہوتی ہیں۔

محمود ایاز :ایک اور بات۔آپ نے ''زمین زمین'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ یہ چوما چاٹی کی باتیں اس کی بھی ایک عمر ہوتی ہے مگر آپ نے تو چوما چاٹی کی باتیں زندگی میں کسی بھی وقت نہیں کیں۔

میں آج یہ عہد توڑتا ہوں
یہ رسم وفا ہی چھوڑتا ہوں

یا

تم کہاں ہو، بہشت نگہ، مہر من
تم کہاں ہو؟ مری روح کی روشنی
تم تو کہتی تھیں یہ درد پائندہ ہے

یا

''سُنا ہے تم اک پھول سی جان کی ماں بن گئی ہو''

تو کیا آپ ان کو چوما چاٹی کی باتیں سمجھتے ہیں؟ دراصل لکھنے والا چیزوں کو اپنے اپنے خاص حوالوں سے دیکھتا ہے۔ٹائن بی وقت کو تہذیبوں اور تمدّنوں کے عروج وزوال کی شکل میں دیکھتا ہے وہ اس کے حوالے ہیں۔آپ کے یہاں زندگی کا ہر معاملہ، ہر واقعہ ایک محبت ایک گمشدہ محبت جو ہے وہ آپ کا بیسک حوالہ ہے۔ ہر چیز کے لیے وہ رنگ بدلتا رہتا ہے۔

ا۔ ایمان: نہیں وہ

وقت کے گزرنے کا احساس؟

گم شدہ تو میرے خیال میں نہیں ہے۔اس کی تلاش جو ہے وہ زیادہ ہے۔گم شدگی کا کہیں وہ آجاتا ہے۔بعض چیزیں آپ کی شاعری میں وہ بڑے تواتر کے ساتھ آتے ہیں۔کچھ لوگ سمجھتے ہیں بُرا ہے۔اب اگر Repitition تو سب سے بڑی بُرائی اللہ میاں کررہے ہیں جو مستقل انسان کو پیدا کیے جارہے ہیں۔

ا۔ ایمان: سب اپنے خیال کی بات ہے۔

محمود ایاز : ہے نا؟ اور پھر اللہ میاں احسن الخالقین ہیں۔ جب وہ تو اتر سے باز نہیں آتے تو پھر ہمارا کیا ہے۔

ا. ایمان : ہاں وہ درست ہے ہر شخص اپنے اپنے طریقے سے دیکھتا ہے اپنے دماغ سے سوچتا ہے۔

محمود ایاز : دراصل مجھے کسی اور سے غرض نہیں مجھے آپ کے رویے سے ہے۔ اس لیے کہ آپ کی شاعری مجھے ذاتی طور پر پسند ہے اور پھر یہ خیال کہ اب تک اردو شاعری میں ہندو پاک میں سب سے موثر سب سے توانا آواز آپ کی ہے تو آپ اپنی شاعری کے بارے میں جو بھی بات کریں گے وہ دوسروں کے لیے روشنی کا، ہدایت کا بھی باعث ہوگی اور گمراہی کا بھی۔

ا. ایمان: میں

محمود ایاز : جی ہاں میں آپ ہی کی بات کر رہا ہوں۔ اگر آپ کہہ دیں کہ ہر شخص اپنے اپنے طریقے سے سوچتا ہے تو پھر کہنے سُننے کی کوئی بات نہیں رہتی۔

ا. ایمان: میں تو جو کچھ کہنا ہوتا ہے دیباچے میں کہہ دیتا ہوں۔

محمود ایاز: یعنی برنارڈ شا والی بات۔ وہ تو پہلے دیباچہ لکھتے تھے بعد میں ڈراما۔

ا. ایمان: تو میں کہہ دیتا ہوں حالاں کہ نظم پہلے کہی جاتی ہے۔

محمود ایاز: جی وہ تو ہے، میں ویسے ہی برنارڈ شا کی بات کر رہا تھا۔

ا. ایمان : کچھ موضوعات مجھے پسند ہوتے ہیں۔ کبھی ایک نظم شروع کرتا ہوں پھر چھوڑ دیتا ہوں۔ کبھی ایک مصرع لکھا کبھی چھوڑ دیا۔ زمانے کے بعد خیال آتا ہے کہ کہوں، ہوتا ہے آدھا پونا پھر چھوڑ دیتا ہوں۔ ممکن ہے یہ جو کوشش ہے پہلے کرنا پھر پکڑ میں نہ آنا اس کی وجہ سے شاید آپ کو یہ ورسیفکیشن محسوس ہوتا ہے۔

●❖●

اطہر فاروقی

اختر الایمان سے بات چیت

س : ہندستان اور پاکستان کی موجودہ شاعری کے بارے میں آپ کی رائے کیا ہے؟

ج : اچھی شاعری کے لیے پہلی لازمی شرط یہ ہے کہ وہ روایتوں کی حدود سے انحراف تو کرتی ہو مگر شاعر روایتوں سے کما حقہ، واقف بھی ہو۔ اچھی شاعری کی دوسری شرط شاعری کا نیاپن ہے۔ کوئی شاعر اس وقت تک نئی شاعری نہیں کرسکتا جب تک کہ اس کے ذہن میں نئی شاعری کا مفہوم واضح نہ ہو اور اس نے دنیا کے عظیم شعری سرمایے کا مطالعہ نہ کیا ہو۔ اردو میں لیک سے ہٹی ہوئی شاعری کرنے کے لیے شاعر کا سخت جان ہونا بھی بے حد ضروری ہے کیوں کہ اردو غزل کی سیکڑوں سالہ مستحکم اور مفروضات کے حصاروں میں مقیّد روایت کے مقابلے میں نئی شاعری کو آسانی سے استناد حاصل نہیں ہوسکتا۔ شاعری یوں بھی تو پیغمبرانہ کام ہے جو ہر ایک کے بس میں نہیں اور جو ستائش و صلے کی تمنّا سے بے نیاز ہوکر ہی کیا جاسکتا ہے مگر شاعری اور کلامِ موزوں دو مختلف چیزیں ہیں۔

آج ہندستان اور پاکستان میں ہی نہیں بلکہ دنیا کے ہر اس خطے میں جہاں جہاں اردو داں عوام آباد ہیں وہاں وہاں غزل کے اثرات اور بازگوئی کی اجارہ داری ہے۔ ان دونوں ممالک میں تو خصوصاً رسمی شاعری کا غلبہ ہے۔ پاکستان کی نئی نسل پر فیض کی گہری چھاپ ہے اور فیض غزل کے اسیرِ محض ہیں۔ غزل کی روایت کو فیض سے منہا کرنے کے بعد فیض معدوم ہوجاتے ہیں۔ فیض کی تقلید نے پاکستان کی نئی شاعری کے بڑے حصّے کی

باڑھ ماردی ہے۔ اس کے برعکس ہندستان کے بعض شاعر innovation کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ عظمت اللہ اور عبدالرحمٰن بجنوری کے بعد اردو شاعری میں جو نیا رجحان پیدا ہوا تھا، ن.م. راشد، میراجی اور خود میں اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں اور ہندستانی شعرا کی نئی نسل ہم سب سے اکتساب کررہی ہے۔

س : اردو شاعری کے سیاق وسباق میں آپ کی بوطیقا پہلی نظر میں بہت نرالی معلوم ہوتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ہندستان میں اردو شاعروں کی نئی نسل آپ کا احترام تو کرتی ہے مگر آپ کے دفاع کی کوئی عملی کوشش ہمیں جدید اردو شاعروں کے درمیان نظر نہیں آتی۔ اگر یہ صورتِ حال برقرار رہی تو کیا آپ کی شاعری کا حلقۂ قارئین روز بہ روز محدود نہیں ہوتا جائے گا؟

ج : مستقبل میں کیا ہوگا، یہ سوچنا میرا کام نہیں۔ میں جو صحیح سمجھتا ہوں وہی کرتا ہوں۔ میرے شعری نظریے میں کوئی نرالا پن نہیں ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ اردو شاعری کا قاری اور تخلیق کار دونوں ہی سہل پسند واقع ہوئے ہیں۔ انھیں زندگی کی پیچیدگیوں کا عرفان ہے ہی نہیں، جب کہ میرا نظریہ یہ ہے کہ زندگی کی پیچیدگیوں سے ان کی تمام تر وسعتوں کے ساتھ لطف اندوز نہ ہونا، انھیں ممیّز نہ کرپانا اور مواد کو پرانے ڈھنگ سے پیش کرنا کلامِ موزوں تو ہوسکتا ہے، اسے شاعری کسی طرح نہیں کہا جاسکتا۔

میں شاعری کو مذہب کی طرح مقدّس اور مکمل انہاک سے کرنے کی شے سمجھتا ہوں۔ ہماری نسل کے لوگوں سے پہلے شاعری خارجی اور داخلی خانوں میں تقسیم تھی۔ داخلی شاعری میں تو غزل آجاتی ہے اور خارجی شاعری میں نیچر وغیرہ کا بیان شامل ہوتا تھا لیکن جہاں تک میری شاعری کا تعلق ہے وہ خارجی اور داخلی دونوں دائروں سے باہر ہے۔

I DO WANT AND TRY TO DISCOVER THE MAN INSIDE AND OUT SIDE WITH ALL THE COMPLEXITIES.

اور یہیں سے میرا شعری رویہ تمام پیش رو اور ہم عصر شعرا سے مختلف ہوجاتا ہے۔ میرے ہم عصر شعرا میں راشد اور میراجی شاعری کے قدیم ڈھرے سے بالکل ہٹے ہوئے لوگ ہیں۔ ہمارے بعد جو لوگ آئیں گے انھیں ہم سے آگے جانا ہوگا۔ جب لوگ سامنے

آئیں گے تو وہ چلیں گے بھی کیوں کہ آخری آدمی تو کوئی نہیں ہوتا۔

س : ہندستان اور پاکستان کی شاعری کے درمیان آپ کیا فرق محسوس کرتے ہیں؟

ج : میں سمجھتا ہوں کہ ہندستان میں بہتر کہنے والے لوگ ہیں اور یہاں اچھی شاعری کی پذیرائی کا بہتر اسکوپ موجود ہے۔ پاکستان کا معاملہ قدرے مختلف ہے۔ وہاں لکھنے اور پڑھنے والے سب آسودگی کے اسیر ہیں۔ آج ہندستانی معاشرہ مکمل طور پر کمپیوٹر ایج میں داخل ہو چکا ہے جب کہ پاکستانی سماجی ڈھانچہ پوری طرح جاگیردارانہ نظام اور اس کی اقدار کے تابع ہے۔ عام ہندستانی شہری کی زندگی پاکستانی شہری سے بہت مختلف اور پیچیدہ ہے اور زندگی کی پیچیدگیوں کا بیان ہندستان کی ہر زبان کی شاعری میں موجود ہے۔

س : پاکستان اور ہندستان کے درمیان نفرت کی جو سیاسی کھیتی پھل پھول رہی ہے، اس کا اثر ادب پر بھی پڑا ہے۔ ہمارے کئی بلند پایہ شعرا کے تئیں پاکستانی ناقدین جانب دارانہ رویہ رکھتے ہیں۔ فیض کو واحد عہد ساز شاعر ثابت کرنے کی بیماری تو اب مضحکہ خیز حدود میں داخل ہو چکی ہے۔ کیا آپ کے خیال میں اس کے سدِّ باب کی کوئی راہ ہے؟

ج : پاکستانی معاشرے کے مزاج میں عدمِ تحمّل اور عدمِ رواداری کا دخل بہت گہرا ہے، جب کہ ہندستان میں معاشرتی صورتِ حال بہت مختلف ہے۔ ویسے بھی پنجاب کے لوگوں کا خاصّہ ہے کہ وہ اپنے آدمی کو خوب بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں۔ پنجاب پاکستان کا سب سے بڑا اور سب سے زیادہ خوش حال صوبہ ہے۔ زندگی کے تمام شعبوں اور پاکستانی سیاست پر پنجاب کی اجارہ داری رہی ہے اور فیض کے حوالے سے وہی اجارہ داری پنجابی پاکستان کے تمام اردوداں عوام پر قائم کرنا چاہتے ہیں۔ پنجابیوں کی یہ پرانی عادت ہے۔ سر عبدالقادر ایسے تعلیم یافتہ شخص کے یہاں اقربا پروری یعنی سخن فہمی سے زیادہ طرف داری کا رجحان نظر آتا ہے۔ تاثیرؔ، فیضؔ، حفیظؔ جالندھری وغیرہ تمام لوگ ان کے فدویِ محض تھے۔ ہندستان کا موجودہ معاشرہ بہ حیثیتِ مجموعی اپنے ماضی سے بالکل مختلف ہے۔ معاشرے میں ہر سطح پر شکست و ریخت کا عمل جاری ہے جو بالکل فطری ہے، اسی لیے، ہندستانی ادب میں آپ کو کہیں بھی باسی پن نظر نہیں آئے گا۔

س : آپ کا مجموعہ ''زمین زمین'' آپ کے شعری سفر کا اہم سنگِ میل ہے۔ اس کے پیش

لفظ میں آپ نے لکھا ہے کہ پہلے ہم یہ طے کریں کہ کلاسیکی ادب کی تعریف کیا ہے۔ ایک عہد گزر نے کے بعد آپ اپنے عہد کے کن لوگوں کو روایت Legend میں شمار کرتے ہیں؟

ج : یہ بڑا مشکل سوال ہے۔کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ جولوگ ہمارے ذہن میں بھی نہیں آتے، آخر میں ان ہی کے نام محفوظ رہ جاتے ہیں۔کئی لوگوں کی مکمل تخلیقات یاان کے نام کا کوئی ایک حصّہ باقی رہ جاتا ہے۔فیض ہمارے عہد کےایک قابلِ ذکر شاعر ہیں لیکن ان کی پریشانی یہ ہے کہ وہ کسی بھی عنوان سےاور کسی بھی موضوع پرشاعری کریں،غزل کے حصاروں سےنکل ہی نہیں پاتے۔ان کے یہاں Superficiality ہےاور Deep penetration نہیں کے برابر ہے۔

س : آپ کانظریۂ شعر کیاہے؟ بڑی شاعری کیسے وجود میں آتی ہے یا آسکتی ہے؟

ج : شاعری میں شاعر کی نفسیات کارفرما ہوتی ہےاوراس شخصیت کی تشکیل وترتیب میں شاعر کےاپنے ماحول کا گہرااثر ہوتا ہے جومحرک کےطور پر جاری وساری رہتا ہے۔شاعراپنے ماحول سے جواثرات قبول کرتا ہےان کے مرکّب میں اس کےتعصّبات وتوہمّات بھی شامل ہوتے ہیں اورمثبت اقدار بھی مگراچھی شاعری کاایسا کوئی پیمانہ مقررکرناممکن نہیں جس کی تشہیراردو ناقدین کرتے رہتے ہیں۔اگر شاعر کا مزاج سطحی ہےتو شاعری بھی سطحی ہوگی اوراس میں زندگی کے مسائل کا بیان بھی سطحی ہی ہوگا۔اردوغزل کی زلف کےاسیر تمام اساتذہ کے یہاں زندگی کے مسائل کے بیان میں تہ داری نام کی شے سرے سےمفقود ہےاوراردوتنقید کا لہجہ بھی جاگیرداری دورکی غزل کالہجہ ہے۔

س : آپ کےبعض ہم عصر جوابتدا میں نئی شاعری کے نقیب تصوّر کیے جاتے تھےاورایک زمانے میں ان کا بڑا نام تھامگرآہستہ آہستہ ان کا اثر معدوم ہورہا ہے۔مثلاً علی سردار جعفری اورکیفی اعظمی وغیرہ،اس کی کیاوجہ ہے؟

ج : نئی شاعری اورنعرے بازی میں بڑافرق ہے۔خطابت بھی نئی شاعری میں شمارنہیں ہوسکتی۔ موٹی موٹی ادق کتابوں اورتنقیدی اصطلاحات کو حفظ کرنے اور انھیں شاعری میں کھپادینے کا نام بھی شاعری نہیں ہے۔شاعری نام ہے پورے فہم وادراک کے ساتھ

زندگی کے مسائل کے بیان کا اوراس کے لیے بڑی ریاضت کی ضرورت ہوتی ہے۔ دراصل یہ لوگ انقلابی کبھی تھے بھی نہیں۔ یہ مارکسسٹ بھی نہیں تھے، بلکہ صرف سوویت یونین کے مدح خواں تھے۔اشتراکیت کو مذہب سے متصادم کرانے میں ایسے نام نہاد انقلابیوں اورسوویت یونین کے مدح خوانوں کا بڑااہم رول رہا ہے۔

س : ترقی پسندتحریک کےعروج کے بعداس کاردِعمل ’’جدیدیت‘‘ کے نام سے ادب میں ظہور پذیر ہوا۔اس تحریک کورجحان کا نام دیا گیا۔البتّہ اس سے وابستہ اہلِ قلم کے یہاں کافی توانائی تھی جو آہستہ آہستہ ختم ہوتی گئی اور ایسے تمام لوگ جن سے بڑی توقعات وابستہ تھیں،آہستہ آہستہ پس منظر میں چلے گئے۔جدیدیت کی عمراور سرمایہ ترقی پسندوں کے مقابلے کہیں نہیں ٹھہرتا۔آپ ان دونوں تحریکوں کا موازنہ کس طرح کرتے ہیں؟

ج : جدیدیت اورترقی پسندتحریک دومختلف سیاسی ونظریاتی ممالک کے تابع تھیں۔دونوں ہی اپنے آقاؤں کے سامنے اپنی افادیت دیرتک قائم نہ رکھ سکیں۔میرے خیال میں نئے ادب اورنئی شاعری کا مستقبل اس نسل اور لکھنے والوں کے اس گروہ سے وابستہ ہے جوکسی تحریک سے وابستہ نہیں۔یہ نئی نسل تبدیلی چاہتی ہےلیکن اس کے سامنے تبدیلی کا واضح تصوّرموجودنہیں ہے۔نئی شاعری کی راہِ پُرخار پر چلنا ہرایک کےبس کا کام نہیں اوراس کا حوصلہ مجھےموجودہ زمانے میں کسی کے یہاں نظرنہیں آتا۔لیکن نئی نسل چھان پھٹک کے معاملے میں پُرانی نسل سے کافی مختلف ہے۔یہ نئی نسل شاعری کر بھلے ہی نہ سکے مگراس سے محظوظ ضرور ہوسکتی ہے۔پُرانی نسل میں تو یہ وصف تھا ہی نہیں۔

جہاں تک مارکسی نظریۂ ادب کا سوال ہےتواردوادب پراس کی گرفت کبھی مضبوط نہیں ہوسکی اور ہوبھی نہیں سکتی تھی۔اس کا سبب یہ قطعاً نہیں کہ مارکسی نظریہ کوئی کمزورادبی نظریہ ہے۔بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ہندستان کےسکّہ بند اشتراکی اہلِ قلم کونہ توادب کی صحیح فہم تھی، نہ ہی اشتراکی فلسفے کی۔پھرآخرنعرے کے سہارے گاڑی کتنے دن چل سکتی تھی؟آج سوویت یونین چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں تقسیم ہوگیا ہے۔ہندستان میں کچھ مفادپرست ابھی بھی ترقی پسندی کے نام پراشتراکیت کا کفن فروخت کرنے پر پوری تن دہی سے کمربستہ نظرآتے ہیں۔ان بےوقوفوں کوادب کی فہم توکبھی بھی نہیں رہی۔میں

سوویت ادب کی عظمت اوراس کی تاثر انگیزی کا تہِ دل سے معترف ہوں مگر یہ ادب انقلابِ روس سے پہلے کا ادب ہے۔

جہاں تک عالمی سطح پر ادب کے نئے منظر نامے کا تعلق ہے تو مجھے امید ہے کہ مستقبل میں مشرقِ وسطیٰ کی نئی ریاستوں میں ادبی احیا ضرور ہوگا جو عالمی ادب کو نئی سمت عطا کرے گا۔لیکن میں یہ بھی واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے ادب کا مجموعی مزاج کچھ ایسا ہے جس پر نہ تو ماضی میں سوویت ادب گہرے اثرات مرتب کر پایا اور نہ ہی مستقبل میں اس کے امکانات ہیں؟

س : کیا آپ اپنے علاوہ بھی کسی ہم عصر شاعر کو اس پایے کا تخلیق کار تصوّر کرتے ہیں جس کے بارے میں یہ کہا جا سکے کہ اس نے اردو ادب میں کوئی اضافہ کیا ہے؟

ج : میرے خیال میں ادب میں اضافے کا معاملہ کافی پیچیدہ ہے۔اضافہ ہوتا ہے، خیالات کا، رجحانات کا، زبان کے دروبست کا، اس میں وسعت اوراس کے استعمال کا— میں بار بار زبان کو وسعت دینے کی بات اس لیے کرتا ہوں تاکہ جتنے موضوعات ومضامین زندگی کا حصہ ہے، ان سب کو نظم کیا جا سکے۔ ہمارے سماج میں ریل گاڑی بھی ہے، موٹر بھی ہے، جہاز بھی ہے اور یہ سب کسی نہ کسی طرح ہمارے معاشرے کا حصّہ ہیں۔ میں نے اپنی شاعری میں ایسے تمام لفظوں کو علامت کے طور پر وسیع تر مفہوم کے ساتھ استعمال کیا ہے۔زندگی کی پیچیدگیوں کا اظہار غزل کے ذریعے بہت سطحی انداز میں کیا جا سکتا ہے۔ میں غالبؔ کو غزل کا نقطۂ عروج مانتا ہوں اور غالب کے بعد کی منزل کو صرف اورصرف بازگوئی سے تعبیر کرتا ہوں۔

س : اقبال کی غزلیہ شاعری کو آپ کس زاویے سے دیکھتے ہیں؟

ج : غزل اقبال کے مضامین کی متحمّل ہو ہی نہیں سکتی۔اقبال نے صرف غزل کی ہیئت کو استعمال کیا ہے، ان کے مضامین تو نظم کے مضامین ہیں۔خودی کا سرِ نہاں، لا الہ الا اللہ ان کی غزل ہے۔غزل ایسی کہاں ہوتی ہے؟ اقبال سے پہلے یا ان کے بعد کسی نے ایسی غزل کہی ہے، ذرا اس نوعیت کے اشعار تو دیکھیے :

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے یہ مکاں کہ لا مکاں ہے

یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی

اسلوب ولفظیات سے لے کر موضوعات تک اقبال کی شاعری کا ڈھرا روایتی اردو شاعری سے بالکل مختلف ہے۔ انھوں نے کہیں کہیں نظم کو غزل کے سانچے میں ڈھال کر بات کرنے کی کوشش کی ضرور ہے مگر صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس میں کامیاب نہیں ہوسکے کیوں کہ ان کی شاعری کا مزاج اردو غزل کے مزاج سے بالکل مختلف ہے۔

س : بہت زمانے تک آپ کو نظر انداز کیا گیا اور آپ ستائش و صلے کی ہر تمنّا سے بے نیاز ہوکر پورے انہاک سے اپنا کام کرتے رہے۔ اسی زمانے میں آپ نے جو کچھ لکھا، آج دنیا بھر میں اس کی پذیرائی ہو رہی ہے لیکن اِدھر کچھ برسوں میں اچانک یہ تبدیلی رونما ہوئی کہ آپ کو بہت سے انعامات ملنا شروع ہوگئے ہیں جب کہ ساہتیہ اکادمی اوارڈ ملنے کے بعد تقریباً 25 سال تک آپ کو کوئی بھی قابلِ ذکر انعام نہیں ملا۔ آپ کو انعام دینے والے ادارے وہ ہیں جن کے یہاں انعام کی بنیاد merit پر نہیں بلکہ پیروی اور گروہ بندی پر ہوتی ہے۔ تماشہ تو یہ ہے کہ ایک ہی وقت میں اردو کے یہ ادارے آپ کو بھی انعام دیتے ہیں اور ساتھ ہی کسی نہایت گھٹیا شاعر کو بھی۔ آپ ہنسی خوشی ایسے تمام انعامات قبول کر رہے ہیں۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ آپ نے اچانک بلا تخصیص انعامات قبول کرنا شروع کر دیے؟

ج : آپ کا سوال کافی پیچیدہ اور الجھن میں ڈالنے والا ہے۔ آپ کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ انعامات کا فیصلہ merit کے مطابق نہیں بلکہ پیروی اور گروہ بندی کے سہارے ہوتا ہے۔ میرا مزاج ہمیشہ سے یہ ہے کہ میں چیزوں کو وقت پر چھوڑ دیتا ہوں اور اپنے لیے کسی سے لڑتا نہیں۔ لڑنے کے بجاے خاموشی سے اپنا کام کرتا رہتا ہوں۔ گیان پیٹھ کے لیے اب سے پہلے تین بار میرے نام پر غور کیا جاچکا ہے مگر مجھے معلوم ہے کہ یہ انعام مجھے کبھی نہیں ملے گا کیوں کہ گیان پیٹھ دینے والوں کا معیار ہے ہندوتو (Hindutva) ہے یعنی تخلیقات میں ہندو تہذیبی احیا cultural کہیں نہ کہیں نظر آنا چاہیے جب کہ میں احیا پرستی کے نظریے ہی کے خلاف ہوں۔ میں تو یہ مانتا ہوں کہ وقت آگے کی طرف جارہا ہے اور ہمیں وقت کی رفتار کے مطابق اپنی رفتار کو تیز کرتے رہنا چاہیے۔ آج جب

کہ تمام دنیا ایک خاندان بن چکی ہے، کوئی ذی شعور لکھنے والا ہندو احیا پرستی کے فروغ کی مجرمانہ کوشش نہیں کرے گا۔ مراٹھی، گجراتی اور اڑیا وغیرہ زبانوں کے ادیبوں کو یہ انعام اس لیے ملتا ہے کیوں کہ ان کی ساری علامتیں مہا بھارت سے آتی ہیں، گیتا سے آتی ہیں یا پھر رامائن سے آتی ہیں۔ قرۃ العین کو انعام ملنے کا سبب بھی یہی تھا۔ مجھے اگر یہ انعام ملا بھی تو اسی وقت ملے گا جب انعام دینے والی کمیٹی کے اراکین کے سامنے کوئی دوسرا نام نہ ہوگا۔ اگر ایسا بھی ہوا تو میں انعام قبول کرلوں گا کیوں کہ میں نے انعام کے حصول کے لیے نہ تو نظریاتی مفاہمت کی اور نہ ہی کمیٹی کے اراکین کی خوشامد۔ پھر بھی اگر مجھے انعام ملتا ہے تو میرے خیال میں مجھے اسے قبول کر لینا چاہیے کیوں کہ یہ میرا حق ہے۔ مجھے اکثر انعام اسی طرح جھک مار کر دیے گئے ہیں۔ میرا رویہ یہ ہے کہ اگر آپ انعام نہیں دیتے تو اپنے گھر جایئے اور اگر انعام دیتے ہیں تو مجھ پر کوئی احسان نہیں کرتے۔ اسی لیے میں انعام قبول کرنے کے بعد بھی اکثر اسے لینے نہیں جاتا۔ دلی اردو اکادمی نے مجھے کئی برس پہلے بہادر شاہ ظفر انعام دیا تھا۔ مجھ سے پہلے دہلی اردو اکادمی ان تمام لوگوں کو یہ انعام دے چکی تھی جو مجھ سے کمتر ہیں۔ جب یہ انعام لینے والا کوئی نہیں رہ گیا تو پھر مجھے یہ انعام دیا گیا۔ اگر کوئی انعام مجھے دیا جاتا تو میں سمجھتا ہوں کہ یہ میرا حق تھا اور اگر آپ نے نہیں دیا تو پھر یہ آپ کی بددیانتی اور زیادتی ہے۔

س : فلم جیسے طاقت ور میڈیا سے ایک کامیاب مکالمہ نگار کی حیثیت سے آپ کی طویل وابستگی رہی ہے۔ اپنے تجربات کی روشنی میں آپ کا ہندستان میں اردو کے مستقبل کے بارے میں کیا تجزیہ ہے؟

ج : میرا اپنا ماحول کم و بیش اردو کا ہے۔ میں مہاراشٹر میں رہتا ہوں جہاں کچھ برس تک یہ احساس نہیں ہوتا تھا کہ اردو کمزور ہو رہی ہے یا ختم ہونے کے قریب ہے۔ گزشتہ چھے سات برسوں میں میں نے اپنی فلمی مصروفیات کو کافی کم کیا ہے اور اس زمانے میں ہندستان کے اردو عوام سے میرا کافی رابطہ رہا۔ اپنے گذشتہ چھے سات برسوں کے تجربات کی روشنی میں مجھے یہ کہنے میں کوئی تکلّف نہیں کہ ہندستان میں اب اردو صرف مسلمانوں کی زبان بن کر رہ گئی ہے اور تیزی سے روبہ زوال ہے۔ آج نہ تعلیم یافتہ

مسلمان اپنے بچوں کو اردو پڑھا رہا ہے اور نہ مسلم لیڈر شپ کو اردو کے مسائل سے کوئی دل چسپی ہے۔ تقسیمِ ہندستان کے نتیجے میں ہندستانی تہذیب کی پوری عمارت ہی زمین بوس ہوگئی تھی۔ اگر اردو کے خلاف حکومت کی منظّم سازشوں کا تسلسل برقرار رہا تو ہندستان کا سیکولر کردار بھی ختم ہو جائے گا اور اگر سیکولر کردار ختم ہو گیا تو پھر ہندستان کی سالمیت بھی کہاں باقی رہے گی؟

س : ایک طویل عرصے سے خود اردو داں حضرات کا ایک طبقہ اس امر پر زور دیتا رہا ہے کہ اگر اردو کا رسمِ خط تبدیل کر دیا جائے تو اس کا تحفّظ ممکن ہو سکتا ہے کیوں کہ نئی نسل اسے فارسی رسمِ خط میں نہیں پڑھ سکے گی۔ ان کا ایک استدلال یہ بھی ہوتا ہے کہ دیوناگری لپی کے ذریعے غیر مسلم حضرات بھی اردو کا مطالعہ کر سکیں گے اور اس سے اردو کی ترویج و توسیع کے امکانات روشن ہوں گے۔ آپ کے خیال میں اردو رسمِ خط کو تبدیل کرنے کی تجویز کے دلائل کس حد تک قابلِ قبول اور منطقی اعتبار سے درست ہیں؟

ج : اردو کا موجودہ رسمِ خط تبدیل کرنے کی کوئی معقول وجہ میری سمجھ میں نہیں آتی۔ ہر زبان کا اپنا مزاج ہوتا ہے۔ جو زبان کے مخصوص لسانی رویوں اور سماجی تناظر میں صدیوں کے بعد تشکیل پاتا ہے۔ ہندستان میں اردو کو زبردستی جب مسلمانوں سے وابستہ کر ہی دیا گیا ہے تو پھر اس کے رسمِ خط کی تبدیلی صرف مسلمانوں کے سیاسی اور سماجی حالات کے تناظر میں ہی ممکن ہو سکتی ہے۔ آج اردو کا معاشی پہلو معدوم ہو چکا ہے اور اگر مسلمان پھر بھی اسے پڑھتا ہے تو کسی کو یہ کہنے کا حق نہیں کہ اس کا رسمِ خط تبدیل کر دیا جائے۔ اگر آپ اردو کا رسمِ خط بدل دیں گے تو اس کا مخصوص مزاج ہی ختم ہو جائے گا۔ اب رہا سوال ہندو اکثریت کے خوف کا جس کا ذکر بالعموم دبی زبان میں یا اشاروں کنایوں میں کیا جاتا ہے تو اگر ہر بات کا فیصلہ ہندو اکثریت کی خواہشات کے مطابق ہی ہونا ہے تو پھر اس میں کوئی کیا کر سکتا ہے۔ ہندو اس ملک میں اکثریت میں ہیں اور اگر اکثریت کے زعم میں وہ اقلیتوں کی تہذیب و ثقافت کو ختم کرنے کا فیصلہ کر ہی چکے ہیں تو پھر اس ملک کا اللہ ہی مالک ہے۔ میرا خیال تو یہ ہے کہ اردو والوں کو اب تبدیلیِ رسمِ خط کے سوال پر سوچنا ہی نہیں چاہیے۔

تبدیلیِ رسمِ خط کا مطالبہ تقسیمِ ہند کے فوراً بعد فرقہ پرست ہندوؤں کی طرف سے پوری شدّومد کے ساتھ کیا جانے لگا تھا۔اس مطالبے اوراردو کی تباہی کے پسِ پشت نہرو خاندان کے سیاسی عزائم کارفرما تھے جنھیں ہندوسرمایہ داروں کی مکمل پشت پناہی حاصل تھی۔اردو کو تباہ کرنے کی سازش کا مقصد ہندستان میں رہ جانے والے مسلمانوں کی تہذیب کو نیست ونابود کرنے کے سوا کچھ نہ تھا۔اردو کا رسمِ خط اردو تہذیب کی بنیاد ہے جسے تبدیل کردینے کے بعد اردو تہذیب سے ہندی اور ہندو تہذیب کو کوئی خطرہ باقی نہیں رہ جائے گا۔اگر اردو تہذیب اور اردو زبان ہندستان میں زندہ رہتی ہیں تو پھر کسی دوسری تہذیب اور ہندی زبان کا چراغ جلنا ناممکن ہے۔اگر آج بھی اردو تعلیم کی سہولتیں مہیا کردی جائیں تو دس سال کے بعد ہندوؤں کی نئی نسل تک ہندی کو خیر باد کہہ کر اردو کو اختیار کرلے گی کیوں کہ ہندی تو کوئی زبان ہی نہیں ہے۔فسطائی ہندوؤں کی سازش صرف اردو رسمِ خط تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ وہ کسی بھی طرح ہندستان میں مسلم تہذیب کے تمام عناصر کو ختم کرکے ہندو راشٹر کے نام پر نراج کا خواب دیکھتے ہیں۔ایک زمانے میں اردو کو رومن اسکرپٹ میں لکھنے کی تجویز بھی پیش کی گئی تھی۔اس تحریک کے حامیوں میں پنڈت نہرو اور ان کے کچھ مسلمان دوست مثلاً پروفیسر عبدالعلیم وغیرہ پیش پیش تھے۔اپنی اس تجویز کی حمایت کے لیے ان اردو دشمنوں کو کرایے کے کچھ اور مسلمان بھی مل گئے تھے مگر اردو عوام نے پوری قوت سے اس تحریک کو مسترد کردیا۔اگر مسلمانوں کو ہندستان میں رہنا ہے اور اردو زبان نیز اپنی ثقافت وتہذیب کا تحفّظ کرنا ہے تو اس کے لیے انھیں ایسا لائحۂ عمل مرتب کرنا ہوگا جس میں حکومت کا تعاون کہیں شامل نہ ہو، کیوں کہ حکومت کے تعاون کے ساتھ سازشوں کا سلسلہ شروع ہوجاتا ہے۔حکومت اردو کو جتنی مراعات دیتی جارہی ہے، اردو اتنی ہی تیزی سے روبہ زوال ہورہی ہے۔

اردو رسمِ خط کی تبدیلی کا مطالبہ کرتے ہوئے سنسکرت کو تھوپنے کی غرض سے ایک احمقانہ جواز یہاں کی پرمپرا یا روایت کا حوالہ دے کر پیش کیا جاتا ہے۔یہ جواز بھی انتہائی جاہلانہ ہے۔اوّل تو سنسکرت خود غیر ملکی زبان ہے جو آریوں کے ساتھ یہاں آئی تھی اور عوامی زبان بننے کی صلاحیت سے بالکل محروم تھی۔ ہندستان کی پرمپرائیں مختلف ادوار

میں مختلف رہی ہیں۔ آریوں کے آنے سے پہلے ہندستان کی پرمپرا کچھ اور تھی۔ آریوں کے آنے کے بعد بھی یہاں اکثریت کی زبان سنسکرت نہیں تھی بلکہ ایک بہت چھوٹا طبقہ سنسکرت بولتا تھا۔ ہندستانی تاریخ کے کسی بھی دور میں سنسکرت یہاں کی زبان نہیں رہی۔ یہاں آنے والے ہر حکمراں نے یہاں بولی جانے والی زبانوں کو اختیار کرلیا۔ پھر ہندستان کی پرمپرا سنسکرت کی پرمپرا کہاں ہوئی؟ جو لوگ اردو رسمِ خط کو غیر ملکی قرار دے کر تبدیلی کا مطالبہ کرتے ہیں انھیں یہ بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ آریہ بھی غیر ملکی تھے اور سنسکرت انھیں کے ساتھ یہاں آئی تھی۔ اس طرح ہندی کا رسمِ خط بھی غیر ملکی ہے۔ اس طرح کی باتیں کرنے سے صرف اور صرف ملک کے لیے خطرات بڑھیں گے جو مبارک بات نہیں۔

(یہ انٹرویو میری کتاب 'گفتگو' اُن کی' انجمن ترقی اردو (ہند)، 2005 میں شامل ہے—ا.ف.)

●❖●

اختر الایمان کے قلم سے

اختر الایمان نے 'سروساماں' (1983) میں اپنے تمام گزشتہ مجموعوں کے پیش لفظ یکجا کر کے شائع کر دیے تھے۔ 'زمین زمین' کی اشاعت 1990 میں ہوئی جو اختر الایمان کی زندگی میں شائع ہونے والا ان کا آخری شعری مجموعہ تھا۔ 'زمین زمین' پر بھی انھوں نے پیش لفظ لکھا جسے یہاں شائع کیا جا رہا ہے تا کہ قاری خود شاعر کے مطمحِ نظر سے واقف ہو سکے اور اسے یہ تمام اہم تحریریں ایک جگہ دستیاب ہو جائیں۔

- سروساماں
- آب جو
- یادیں
- بنتِ لمحات
- نیا آہنگ
- زمین زمین

پیش لفظ

(سرو ساماں)

پچھلے دنوں جب میں نے جائزہ لیا میرے پاس کیا اثاثہ ہے تو کُل سرو ساماں یہ نکلا جو آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ گزشتہ کم و بیش چالیس (40) برس کی مدّت میں یہ شاعری، گرداب، سب رنگ، تاریک سیّارہ، آبِ جو، یادیں، بنتِ لمحات اور نیا آہنگ کی شکل میں چھپ چکی ہے۔ اضافہ اس میں کچھ بعد کی نظموں کا ہے۔

میرا مافی الضمیر اس شاعری میں کتنا آیا اس کے جواب میں صرف اتنا کہوں گا میں جب کوئی نئی نظم کہتا ہوں اس وقت وہ مجھے بہت اچھی لگتی ہے۔ ساتھ ہی ایسا بھی محسوس ہوتا ہے، جیسے ایک بہت بڑا بوجھ میرے سر پر تھا جو اُتر گیا۔ ایک سکون اور تسکین کا احساس ہوتا ہے لیکن نظم کہنے کے بعد جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے یہ احساس کمزور ہوتا جاتا ہے۔ پھر ایک خلش سی ہونے لگتی ہے اور جی کہتا ہے جو کہنا چاہتا تھا وہ پھر رہ گیا۔ یہی احساس ہے جو میرے لیے آج تک مہمیز بنا ہوا ہے۔

شاعری کا مقصد انسان کے جمالیاتی ذوق کی تسکین کا سامان فراہم کرنا ہے یا زندگی میں جو بدصورتی ہے اُس کی طرف انگشت نمائی کرنا؟ روز بروز بڑھتی ہوئی اخلاقی قدروں کے زوال کا ماتم کرنا ہے یا انسان کے اندر جو بنیادی معصومیت ہے اس کی موت کا رونا رونا؟ یہ محاکمہ اور محاسبہ ہے دن پر دن پیش آنے والے اور گزرنے والے حالات کا یا سیاسی، معاشی اور اخلاقی روز نامچہ ہے انسان کے اعمال کا؟ ایک ذریعہ ہے شاعر کے ہر طرح کے خیالات کی ترویج کا یا آلۂ کار بنتی ہے ایسے تصوّرات کو رواج دینے کا جن سے انسان کی اصلاح ہو اور وہ بہتر معاشرہ پیدا کرے اپنے پیش رو لوگوں کے مقابلے میں؟ ادب اور شاعری سے متعلق اس طرح کے کچھ اور سوالات ہیں جو اُٹھائے جاتے ہیں اور اُٹھائے جاتے رہے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اس طرح کے تمام سوالات شاعروں کے اُٹھائے ہوئے نہیں نا قدروں کے وجود کا ثبوت ہیں۔ دوسرے جب

کسی شاعر کی شاعری کا آغازِ سفر ہوتا ہے تو وہ سفر کوئی شعوری فعل نہیں ہوتا۔

اگر کوئی پوچھے شاعری ہے کیا تو اس کا کوئی ایک تسلّی بخش جواب نہیں۔ سمجھنے اور سمجھانے کے لیے کہہ سکتے ہیں یہ ایک ایسا مرکّب ہے جو ذہن کے دارالعمل میں تیار ہوتا ہے اور اس کے اجزا میں زندگی کی جمالیاتی قدریں بھی شامل ہیں۔ سماجی، معاشی، سیاسی اور اخلاقی قدروں کی اُتھل پتھل بھی۔ دن پر دن پیش آنے والے حالات کا محاکمہ اور محاسبہ بھی اور خوشگوار و ناخوشگوار تصوّرات کی ترویج اور تنقید بھی۔ مختصر یہ کہ جتنی بڑی اور لامتناہی زندگی ہے اُتنی ہی بڑی چیز شاعری ہے۔ خصوصاً آج کی شاعری میں جس کا پس منظر صرف قومی نہیں رہ گیا بین الاقوامی ہو گیا ہے۔ کوئی واقعہ، حادثہ یا سانحہ کہیں بھی ہو، زمین کے کسی بھی گوشے میں، وہ ہمارا واقعہ، حادثہ یا سانحہ ہے۔ پورا کُرہ جس میں الگ الگ قوموں، نسلوں اور عقیدوں کے لوگ بستے ہیں، الگ الگ ہونے کے باجود بھی الگ نہیں۔ سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے والی بات جس معاشرہ میں کہی گئی تھی شاید اس پر اتنی صادق نہیں آتی تھی جتنی آج کے معاشرہ پر صادق آتی ہے۔

آج کا معاشرہ کیا ہے۔ اگر اس کا ایک سرسری جائزہ لیں تو معلوم ہوگا عقائد کی شکست و ریخت جتنی پچھلی نصف صدی میں ہوئی ہے، شاید پہلے کبھی نہیں ہوئی تھی۔ جس ماحول میں ہم سانس لے رہے ہیں وہ صرف ایک نراجی ماحول ہے، بے قابو، بدحواس، بکھرا ہوا۔ قومی سطح پر بھی بین الاقوامی سطح پر بھی۔ جب سے کُرۂ ارض دو گروہوں میں بٹا ہے، بائیں بازو والے اور دائیں بازو والے، سیاسی برتری کی دوڑ اتنی تیز ہو گئی ہے کہ دم پھولے جا رہے ہیں لوگوں کے۔ سائنس کی نئی نئی ایجادات اور دریافتوں نے اس دوڑ کو اور بھی تیز کر دیا اس لیے کہ آدمی کُرۂ ارض سے باہر چلا گیا ہے۔

ان ایجادات کی روشنی میں بالادست قومیں روز نئے نئے معاہدے کرتی ہیں ان ایجادوں پر قابو رکھنے کے لیے مگر اندر چھپا ہوا خوف اور ایک دوسرے کی طرف سے بے اطمینانی اتنی بڑھی ہوئی ہے کہ یہ معاہدے اکثر اوقات کاغذوں تک ہی محدود رہتے ہیں۔ کہتے کچھ ہیں کرتے کچھ ہیں جس کا نتیجہ یہ ہے الفاظ اپنے معنی سے جدا ہو گئے ہیں۔ کیا شاعری اس عالمی سیاسی دوڑ کا خاتمہ کر سکتی ہے، کیا ایک خیال انگیز خوب صورت نظم یا کتاب سائنس کی ان خوفناک ایجادات کو روک سکتی ہے؟ اگر نہیں تو پھر کون سا کردار ادا کرنا ہے ادب اور شاعری کو اس کورو کھشتر کے میدان میں؟ یا سیدھے سیدھے لفظوں میں کیا اس معاشرہ کو شاعر اور شاعری کی ضرورت ہے؟

یہاں سے معاملہ شروع ہوتا ہے شاعری کی اپنی بقا کا اور جب تک رحمانہ کشی اور خودکشی

دونوں جائز نہیں یہ بقا کا مسئلہ یونہی رہے گا مگر کسی مسئلہ کا یونہی رہنا تو اس مسئلہ کا حل نہیں۔ ایک ہی سوال بار بار اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس نراجی ماحول میں ترسیل و ابلاغ کے معنی کیا ہیں؟ اسی طرح کے دبدا میں پڑے ہوئے سیاسی ماحول نے تیسری دنیا کو جنم دیا ہے اور میں اس دبدا میں پڑے ہوئے شاعر کی آواز کہتا ہوں۔ یہ تیسری آواز بے وسیلہ ہے، نہتّی ہے، تنہا ہے، گھائل ہے کسی جماعت یا سیاسی دَل سے اس کا کوئی تعلق اور رابطہ نہیں۔ یہ صرف اس دبے ہوئے انسان کی آواز ہے جس کے سوالوں کا جواب نہیں ملتا۔ یہ صرف انسان اور انسانیت کی بہی خواہ ہے۔ یہ کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ کوئی خواب نہیں دِکھاتی۔ اپنی شکستوں کا شمار بھی نہیں کیا اس نے صرف کرب کا اظہار کیا ہے۔ اس بے بسی کا اظہار جس میں یہ مبتلا ہے۔

میں بحیثیت فرد کے اس کرب میں اسی دن سے مبتلا ہوں جب اس دنیا میں آنکھ کھولی تھی۔ یعنی پہلی جنگِ عظیم کے دوران۔ پھر دوسری جنگ، پھر ملک کا بٹوارہ مزید برآں میری اپنی نہاد! میری پیدائش پھونس کے ایک چھپّر میں، اتر پردیش کے ایک موضع قلعہ (نجیب آباد) میں ہوئی تھی۔ یہ جگہ میری ننھیال ہے۔ میرے والد کا نام حافظ فتح محمد ہے۔ پیشہ کے اعتبار سے وہ مولوی تھے۔ انھیں پنجاب کے دیہات نہایت پسند تھے۔ کسی گاؤں کی مسجد میں امامت کرتے تھے وہاں ایک مکتب کھول لیتے تھے جہاں بستی کے ہر عمر کے لڑکے لڑکیاں پڑھنے آتے تھے اور کچھ دن بعد وہ بستی چھوڑ کر دوسری جگہ چلے جاتے تھے۔ اس لحاظ سے میں اپنے کو ہمیشہ خانہ بدوش سمجھتا رہا ہوں۔

میری کشمکش اور جدو جہد کا آغاز 1926 سے ہوتا ہے۔ میری عمر اس وقت دس برس تھی۔ پچھلا سلسلہ توڑ کر جہاں ہم آئے تھے اُس جگہ کا نام سکھ مدرسہ تھا۔ یہ سکھ مدرسہ دراصل ایک یتیم خانہ تھا جو ایک بغیر چھت کی مسجد اور چند پھونس کے چھپّروں پر مشتمل تھا اور موضع سکھ سے تقریباً ایک ڈیڑھ فرلانگ کے فاصلے پر واقع تھا۔ مدرسہ اور گاؤں کے بیچ ایک بہت بڑا آموں کا باغ تھا۔

دو چار روز رہ کر میرے والد مجھے اس مدرسہ میں چھوڑ کر چلے گئے۔ بعد میں پتا چلا انھوں نے ان دنوں امامت کا پیشہ ترک کر دیا اور سکھ مدرسہ کے لیے چندہ اکٹّھا کرنے کا کام اپنے ذمہ لیا ہے۔ مدرسہ کے لیے چندہ وہ گاؤں گاؤں گھوم کر اکٹّھا کرتے تھے۔ اس مدرسہ کے مہتمم اور منتظم ایک حافظ ''اللہ دیا'' نام کے صاحب تھے جو خود بھی یہی کام زیادہ کرتے تھے جس کے لیے انھوں نے میرے والد کو رکھا تھا۔ اس سلسلے میں بیشتر وہ خود بھی باہر ہی رہتے تھے اور مدرسہ کے لیے چندہ جمع کرنے گرمیوں میں شملے چلے جایا کرتے تھے۔

سگھ مدرسہ جنگل کے بیچوں بیچ تھا۔اس کے دوطرف کھیت تھے۔تیسری طرف آموں کا باغ اور موضع سگھ اور چوتھی جانب کانس کا ایک بہت بڑا جنگل تھا جس کے ایک سرے پر ایک بہت بڑی جھیل تھی جس کے صاف پانی میں مگر مچھ تیرتے دِکھائی دیتے تھے اور باقی حصّہ پٹیرے اور نرسل کے جھنڈ سے پٹا ہوا تھا۔یہاں مرغابی اور چہے کا شکار بہت ہوتا تھا۔سردیوں میں جب کانس کا جنگل پھلتا تھا تو بہت اچھا لگتا تھا۔

سگھ مدرسہ چندہ کے روپیہ پر کم چل رہا تھا اللہ کی مرضی اور توکل پر زیادہ۔یہاں کھانا کم اور کھانے کا انتظار زیادہ رہتا تھا۔راتوں کو افزائشِ رزق کے لیے چلّہ کشی اور قرآن خوانی ہوتی تھی۔لڑکوں کو منہ اندھیرے اُٹھا دیا جاتا تھا۔انھیں دس دس بیس بیس کنکریاں دے دی جاتی تھیں جن پر وہ قرآن کی سورۃ پڑھ کر دم کیا کرتے تھے۔کون سی سورۃ پڑھی جاتی تھی اس وقت میرے ذہن میں نہیں۔سردیوں کی راتوں میں اُٹھنا بہت مصیبت معلوم ہوتا تھا مگر اُٹھنا پڑتا تھا۔

سگھ مدرسہ کی بہت سی یادیں میرے ذہن میں ہیں یہاں اُن میں سے صرف دو کا ذکر کروں گا۔ایک لاآلی کا سر، دوسرے برسات کے کیڑے۔دوسری یاد کا تعلق ذہن سے کم میری ناک سے ہے۔سگھ مدرسہ میں دو بہن بھائی پڑھتے تھے۔لڑکے کا نام مجھے یاد نہیں، لڑکی کا نام لاآلی تھا۔وہ کسی بیرے کے بچّے تھے جو شملے میں کام کرتا تھا۔ایک مرتبہ لاآلی بیمار پڑ گئی۔چھوٹی سی تھی، اس لیے سب اس کی دل دہی اور تیمارداری میں لگے رہتے تھے۔ایک روز جب سو کر اُٹھے تو معلوم ہوا لاآلی غائب ہے۔بہت ڈھونڈا نہیں ملی۔سب جنگل کی طرف دوڑے۔لاآلی کو پُکارتا ہوا کوئی اِدھر دوڑا کوئی اُدھر۔آخر لاآلی مل گئی۔ایک بھٹ کے باہر کچھ خون میں لت پت لاآلی کے کپڑے اور اس کی کھوپڑی پڑی تھی۔اسے لکڑ بھگا اُٹھا لے گیا تھا۔

جنگل کی وجہ سے برسات کے موسم میں رات کو پتنگے اور بھنگے بہت آتے تھے اور جب کھانے بیٹھتے تھے تو دال میں گر گر جاتے تھے۔ان کی بُو اتنی تیز تھی کہ آج بھی میری ناک میں بسی ہوئی ہے۔مختصر یہ کہ سگھ مدرسہ اور موضع سگھ سے میرے بچپن کا بہت گہرا تعلق ہے، اس لیے کہ جب میرے والد نے سگھ مدرسہ سے قطع تعلق کر لیا تو ہم موضع سگھ میں جا کر رہنے لگے تھے۔سگھ بستی کے آس پاس باغ بہت تھے۔کئی تالاب تھے۔ایک بہت بڑی بارہ دری تھی جس میں گوندی، لہسوڑے، جامن، مولسری، کھرنی اور آم کے بہت پیڑ تھے۔میں اکثر اس بارہ دری کی عمارت میں جا کر بیٹھ جاتا تھا اور پہروں بیٹھا رہتا تھا۔وہاں کوئی رہتا نہیں تھا بارہ دری سونی پڑی تھی۔حوض سوکھا پڑا تھا۔فوارے ٹوٹ گئے تھے۔

یہ سارا علاقہ بہت ہرا بھرا تھا۔ سکھ بستی سے کوئی ڈیڑھ دو فرلانگ کے فاصلے پر ایک نہر تھی جو غالبًا نہر جمن غربی کہلاتی ہے۔ سکھ بستی میں جو گھر ہمیں ملا تھا اس کی چھت میں کنکھجورے بہت تھے اور رات کو ہمارے اوپر گرتے رہتے تھے۔ جس آدمی نے اپنی حویلی میں رہنے کی جگہ دی تھی اس کا نام رحمت تھا۔ ایک بار اس کی بیوی پر عاشق ہو کر ایک آدمی اس کے گھر میں کود آیا، رحمت نے کلہاڑی سے اس پر حملہ کیا وہ آدمی تو بچ گیا مگر اس کا آدھا پاؤں کٹ گیا تھا۔ اس گھر کے سامنے ایک اور آدمی رہتا تھا اس کا نام بھی رحمت تھا۔ اسے ایک پاگل گیدڑ نے کاٹ لیا تھا۔ رسیّوں سے باندھ کر گھر کے لوگ اسے چارپائی پر ڈالے رکھتے تھے اور پانی کی بالٹیاں بھر بھر کر اس کے اوپر ڈالتے رہتے تھے۔ ٹھیک عیدالفطر کے دن اس کا انتقال ہوا تھا۔ اس بستی میں ایک اور زمیندار تھا، اس کا نام بھی رحمت تھا۔ اُسے ڈاکہ زنی کا شوق تھا میں نے جب پہلی بار دیکھا اسے پولیس پکڑ کر لے جا رہی تھی اور اس کے دونوں ہاتھ پیچھے کی طرف بندھے ہوئے تھے۔ اس رحمت کی دوسری بیوی کا نام نیازی تھا۔ وہ کبھی طوائف تھی۔ ایک بار کہیں مجرا کر رہی تھی۔ رحمت نے دیکھا اُسے اچھی لگی اُٹھا کر بھاگ لیا اور گھر لا کر شادی کر لی۔

سکھ بستی میں ایک اور کردار تھا جس کا نام فتح دین تھا۔ یہ میرا ہم عمر لڑکا تھا۔ یہ بہت خوش طبع، رنگین مزاج اور آوارہ منش لڑکا تھا۔ سکھ مدرسہ کے پاس جو جنگل تھا وہاں جھیل کے سامنے بلندی پر بوعلی شاہ قلندر کا مزار تھا۔ فتح دین کا باپ اس مزار کا متولّی تھا۔ میں فتح دین کے ساتھ دن رات آوارہ گردی کرتا، دور دور کے گاؤں میں راتوں کو نوٹنکی دیکھنے چلا جاتا، میلوں اور عرسوں میں اس کے ساتھ رہتا، اس آوارہ گردی اور فتح دین کی سنگت کا یہ نتیجہ ہوا کہ اسکول سے میرا نام کٹ گیا۔ میرے والد نے سکھ بستی میں آنے کے بعد مجھے پاس کے قصبہ بوریہ کے سرکاری اسکول میں داخل کرا دیا تھا۔ جب والد کو میری آوارہ گردی کا علم ہوا اور اسکول سے نام کٹنے کا بھی، وہ بہت خفا ہوئے اور ہم سکھ چھوڑ کر جگادھری شہر میں آن بسے۔ میرے والد بہت سخت گیر آدمی تھے۔ میں وہ زندگی کا ڈھرّہ بہت دن چلا نہیں پایا اور گھر سے بھاگ کھڑا ہوا۔

میرا دوسرا قدم دلّی شہر تھا۔ یہ 1930 کی بات ہے۔ دلی شہر میں جہاں میں نے ابتدائی چار سال گزارے اس جگہ کا نام مویّد الاسلام تھا۔ یہ ایک ریفارمیٹری اسکول اور یتیم خانہ تھا جو آج بھی ہے اور بچّوں کا گھر کہلاتا ہے۔

سکھ مدرسہ جنگل تھا، مویّد الاسلام ایک قلعہ۔ یہ لال پتھر اور اینٹوں سے بنی ہوئی ایک مضبوط اور بہت بڑی عمارت تھی جس کا چھت کو چھوتا ہوا ایک بہت بڑا اور مضبوط لکڑی کا پھاٹک

تھا، جہاں ہر وقت چوکیدار بیٹھا رہتا تھا۔ اس کے منیجر عطاء اللہ نام کے ایک بزرگ آدمی تھے۔ وہ بہت دھیمی آواز میں بولتے تھے اور اچھی طبیعت کے انسان تھے مگر ان کے دیکھنے اور مسکرانے کا انداز بالکل ایسا تھا جیسے چارلس ڈکنس کا کوئی کردار ہو۔ دعوتوں کا سلسلہ یہاں بھی تھا مگر مینو بدل گیا تھا۔ چنے کی دال اور لوکی میں تیز بُو والے بُھنگوں کے بجائے کھانوں سے دار چینی اور کیوڑے کی خوشبو آتی تھی۔

مویّد الاسلام کے سکریٹری ایک خان بہادر یوسف پائی والے تھے۔ وہ دلی کی پنجابی برادری کے آدمی تھے۔ دلی کی پنجابی برادری تجارت پیشہ لوگوں کی برادری ہے۔ مدرسہ کے لڑکوں کی کفالت کے لیے زیادہ تر دعوتیں اسی برادری والے کرتے تھے اور کھانے میں زردہ، بریانی، پلاؤ، قورمہ، کھیر، خمیری روٹی اور باقر خوانی ہوتی تھی۔

مویّد الاسلام یتیم خانہ ہونے کے ساتھ سرکاری طور پر منظور شدہ مڈل اسکول بھی تھا جہاں شہر کے اچھے گھروں کے لڑکے بھی پڑھنے آتے تھے۔ یہاں مجھے دو استاد ایسے ملے جن کی محبت اور شفقت سے میرا ذہنی سفر شروع ہوا اور یہ احساس پیدا ہوا کہ میرے اندر کچھ صلاحیتیں ہیں۔ ان میں سے ایک عبدالواحد صاحب تھے اور ایک عبدالصمد۔ صمد صاحب ہیڈ ماسٹر تھے۔ گورے چٹّے، قد چھے فٹ سے بھی نکلتا ہوا۔ ملتان کے رہنے والے تھے۔ ایک بار چھٹّیوں میں گھر گئے اور پھر پلٹ کر نہیں آئے۔ ان کے والد آئے۔ سفید ریش آدمی سب لڑکوں کو اکٹھا کر کے پوچھنے لگے تمھیں صمد بہت پسند تھا؟ لڑکوں نے کہا ہاں۔ رونے لگے اور بتایا ان کا انتقال ہو گیا۔

مویّد الاسلام اسکول میں ایک اور استاد تھے، ان کا نام نعمت علی تھا۔ اُردو فارسی پڑھاتے تھے۔ اوپر کا ہونٹ اوپر کو سکیڑ کر بات کرتے تھے۔ جب انھیں پتا چلا کہ مجھے بھی کچھ لکھنے لکھانے کا شوق ہے تو اپنے مخصوص انداز میں پوچھا کرتے تھے ''ردیف قافیہ کیا ہوتا ہے؟'' جس طرح وہ پوچھتے تھے ردیف قافیہ سے نفرت تو نہیں ہوئی مگر یہ احساس بہت بار ہوا ماسٹر نعمت علی کا جس بات پر بہت زور ہے وہ کوئی خاص چیز نہیں معلوم ہوتی۔ وہاں ایک اور استاد تھے، یعقوب ان کا نام تھا۔ ایک بار پڑھاتے پڑھاتے کہنے لگے ''ضرورت ایجاد کی ماں ہے۔'' میں نے پوچھا ایجاد کا باپ کون ہے؟ تو خفا ہو گئے۔ یہ تو خیر استاد تھے، ایک لڑکا وہاں تھا جس کا نام عبدالشکور تھا۔ میں اس بات کو محیر العقول تو نہیں کہوں گا مگر اس کے اندر جو ایک صلاحیت تھی وہ غیر معمولی ضرور تھی۔ وہ ایک نفسیاتی کردار تھا۔ کوئی اس کے نزدیک آ کر ''شی ای ای ای'' کی آواز منہ سے

نکالتا تھا تو اس پر دورہ سا پڑ جاتا تھا اور وہ زور زور سے چیختا چلاتا تھا۔ غیر معمولی بات یہ تھی کہ وہاں تقریباً ڈیڑھ سو لڑکے تھے۔ کوئی بھی لڑکا جب اسے چڑا کر بھاگتا تھا تو وہ پاؤں کی چاپ سے اسے پہچان لیتا تھا۔

وہ نابینا تھا۔ اس چار برس کی مدّت میں ایک دن بھی مجھے ایسا یاد نہیں کہ اس نے کسی غلط لڑکے کا نام لیا ہو یا پہچاننے میں بھول کی ہو۔ اسے چھیڑنا لڑکوں کا روز کا معمول تھا بلکہ وہ ان کے لیے ایک کھیل تھا۔

ایک بار ایک بیماری پھیلی۔ کیا بیماری تھی نہیں معلوم مگر نتیجہ میں اوپر نیچے کئی لڑکے مر گئے۔ ایک کمرے میں چھ لڑکے رہتے تھے میں جس کمرے میں تھا وہاں ایک پٹھان لڑکا بھی تھا جسے ہم خان کہتے تھے۔ ایک دن دوپہر کو اسے بخار سا ہوا اور وہ رات کو مر گیا۔ رات کو کوئی گیارہ بارہ کا عمل ہوگا۔ کسے خبر دیں۔ سب لڑکے دوسرے کمروں میں چلے گئے مگر جانے کیوں میرے دماغ میں یہ بات بیٹھی ہوئی تھی کہ مُردہ کو اکیلا نہیں چھوڑنا چاہیے۔ اپنی چارپائی چھوڑ میں خان کے پاس جا کر لیٹ گیا اور رات بھر باتیں کرتا رہا۔ اسے کہانیاں سناتا رہا۔

1934 میں میری موید الاسلام کی زندگی ختم ہوگئی۔ جب میں موید الاسلام گیا تھا میرے پاس ٹین کا ایک صندوق تھا جس کی ساخت ایسی تھی جیسے کسی کے بدن پر آبلے پڑ جاتے ہیں۔ موید الاسلام جس دن چھوڑا وہی صندوق میرے سر پر تھا اور میں مستقبل کی تلاش میں اس بڑے پھاٹک سے باہر نکل رہا تھا۔

یہ ایک مختصر سا خاکہ تھا میرے آغازِ سفر کا جسے بتا دینا اس لیے ضروری سمجھا کہ شاعر کی تخلیقات میں جو شخصیت کام کرتی ہے وہ اس کی جبلّی شخصیت نہیں اس کی نفسیاتی اور بسا اوقات اس کی اضافی شخصیت ہوتی ہے۔ یہ اضافی اور نفسیاتی شخصیت بنتی ہے انسان کے ماحول اور اس کے گرد و پیش سے جس میں اس کی نہاد بھی شامل ہے، یہ شخصیت اپنے عمل ردّعمل میں بڑی ناہموار ہوتی ہے۔ پست اور ناگوار حالات میں پیدا ہونے والا ضروری نہیں پست ہمّت اور قنوطی بھی ہو۔ وہ بغاوت بھی کر سکتا ہے اپنے ماحول اور اپنی نہاد سے۔ اور ایسا شخص بھی ہو سکتا ہے جو تمام اخلاقی قدروں کو فروعی، اضافی اور لایعنی سمجھ کر انسان اور انسانیت کا دشمن ہو جائے۔ بالکل ٹھس اور بے حس اور انسان کو مجبورِ محض سمجھ کر منکسر المزاج، ہمدرد اور بہت بڑا انسان دوست بھی۔

برسوں سے حکما اور دانشور زندگی کو معنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں مگر ابھی تک کسی نتیجے پر نہیں پہنچے۔ کسی کو زندگی جبر ہی جبر دِکھائی دیتی ہے جسے وہ اپنی تمام کوششوں کے باوجود نہیں بدل

سکتا اور کسی کو صرف اختیار۔ کوئی جبر و اختیار کے اتّصال سے ایک تیسری قدر پیدا کرنا چاہتا ہے جسے کبھی وجودیت اور کبھی عینیت کا نام دیا جاتا ہے۔ کوئی ذرائع پیداوار کو ذمہ دار ٹھہراتا ہے، انسانی سماج کے تار و پود کا اور کوئی اس کے تمام اعمال کا ذمہ دار صرف جنس کو قرار دیتا ہے۔ خلاصہ یہ ہے کہ زندگی ابھی تک کچھ مفروضات پر قائم ہے اور ان مفروضات میں دن بدن اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے ایک مذہب کے اعتقادات میں کچھ کمزوریاں آنے کی وجہ سے یا اس میں کچھ کمی پا کر دوسرا پیغمبر اور مصلح آتا ہے مگر بجائے کمی دور ہونے کے ایک کی جگہ دو عقیدے وجود میں آجاتے ہیں پھر تین پھر چار اور یہ عقائد کی تعداد بڑھتی ہی جاتی ہے۔

اب سے کچھ مدّت پہلے بادشاہوں، جاگیرداروں اور بردہ فروشوں سے نجات کا ایک راستہ اشتراکیت کی شکل میں دِکھائی دیا تھا مگر دیکھتے ہی دیکھتے وہی صورتِ حال پیدا ہوگئی جو مذہب کے ساتھ ہوئی ہے۔ حالاں کہ اشتراکیت کوئی مذہب نہیں تھا ایک معاشی نظام ہے مگر معاشی نظام کی تشریح بدلنے لگی۔ پہلے ایک مرکز تھا پھر دو ہوگئے۔ اس کے بعد جمہوری اشتراکیت کا نعرہ لگا پھر یوروا شتراکیت کا۔

بات یہ ہے کہ ایک کے بعد ایک جو واقعات رونما ہوتے ہیں اور لحظہ بہ لحظہ ہوتے رہتے ہیں ان کے تصادم کے نتیجہ پر آدمی کا اختیار نہیں اور یہ سلسلہ یونہی جاری رہتا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہوا کہ زندگی ہمیشہ مفروضات پر ہی قائم رہے گی اور ان مفروضات میں آئے دن اضافہ ہوتا رہے گا۔

''گزران'' کا ایک لفظ میرے ذہن میں ہے جو میں سمجھتا ہوں پوری زندگی کی اساس ہے۔ آدمی جہاں بھی ہے خواہی نہ خواہی، گفتنی ناگفتنی، ہر طرح کے قیود و بند میں رہ کر گزران کرتا ہے۔ یہ گزران کوئی سوچا سمجھا ہوا فعل نہیں ایک افتاد ہے۔ جیسی پڑتی ہے جھیلتا اوٹتا ہے۔ اس وقت اس کے دماغ میں یہ بات نہیں آتی یہ عینیت ہے یا وجودیت۔ زندگی جبر محض ہے یا وہ مختارِ کل۔ اگر دیکھا جائے تو گزران کو معنی پہنانے کی کوشش ہی فلسفہ، ادب اور شعر ہے۔

یہ کوئی قنوطی نظریہ نہیں عین حیات ہے۔ آپ سوچ کر چلیں آگے برچھی کی انی ہے بڑھے تو سینے میں پیوست ہوجائے گی تو حوصلہ بڑھتا ہے جینے کا۔ ایک امنگ پیدا ہوتی ہے۔ اندر سے کوئی بولتا ہے، اوٹیں گے یہ وار بھی، اور انسان چلتا رہتا ہے۔ چلتا رہتا ہے اور قدم قدم پر شہید ہوتا رہتا ہے۔ ہم روز جہد کرتے ہیں کچھ پانے کے لیے کچھ حاصل کرنے کے لیے مگر جہد کبھی کامیاب ہوتی ہے کبھی ناکام۔ اس کامیابی اور ناکامی، پانے اور نہ پانے کے درمیان جو کرب ہے وہی

گزران کا حاصل ہے۔ یہ کرب ہی مسرّت کا ایک رُخ ہے۔ یہ کرب ہی تخلیق کی روح ہے۔

اس کرب کو ظاہر کرنے کے لیے وقت کے ساتھ جس طرح اظہار کا انداز اور لفظوں کی نشست و برخاست، استعارے، تشبیہیں اور محاورے بدل جاتے ہیں، در و بست بدل جاتا ہے اسی طرح زبان کا ٹھاٹھ بھی بدل جاتا ہے۔ جاگیرداری سماج کا دیا ہوا، رومانیت میں ملبوس، میٹھا میٹھا، تھکا تھکا، نرم اور غنائی لب و لہجہ شاید آج کی مشینی سماج کے پیدا کردہ مسائل کے اظہار کے لیے ناکافی ہے۔

ایسا نہیں کہ اس بات کا احساس نئے پڑھنے والے اور لکھنے والے کو نہیں مگر وہ شکست کا سامنا کرنے کو تیار نہیں جو اکثر نئے راستوں میں پیش آتی ہیں۔ دوسرے شاعری سے لطف اندوز ہونے والا بڑا طبقہ اس مٹھاس کا اتنا عادی ہو گیا ہے کہ کسی بھی طرح کے کھردُرے پن اور کرختگی کو گوارا نہیں کرتا۔ کرختگی سے میری مراد ناشعریت نہیں، صرف کلام منظوم نہیں وہ صفت ہے جو ذہن پر اسی طرح کام کرتی ہے جس طرح لکڑی پر تیز دھار والا رندہ، مگر یہ دو رویہ سفر تو جاری ہی رہنے والا ہے۔ جس نے کمزور روایتوں کے آگے سرِ تسلیم خم کر دیا اُسے نجات مل گئی جس نے نہیں کیا وہ ایک خلجان میں مبتلا ہو گیا۔ بات پھر وہیں آ گئی۔ یہ خلجان ہی ان لوگوں کا حصّہ ہے جنھیں اہلِ فکر کہہ لیجیے یا شاعر۔

اس کا آغاز پیغمبروں سے ہوا تھا۔ باغبانِ صحرا کی نہاد آفرینش کے آغاز ہی میں رکھ دی گئی تھی۔ اس دن جب آدمی کو یہ احساس ہوا تھا کہ وہ ننگا ہے۔ اس کی شعوری زندگی کا پہلا دن، اس دن شیطان راندۂ درگاہ ٹھہرا تھا مگر اس نے پروردگار سے کہا قیامت کے دن تک مہلت چاہیے مجھے اپنے کام کے لیے اور پروردگار نے کہا، دی! اسی دن سے پیغمبر اپنی سی کرتے رہے اور شیطان اپنی سی۔ ایک رسّہ کشی ہو رہی ہے اور پروردگار اپنی تخلیق کی زور آزمائی کا تماشہ دیکھ رہا ہے۔

حیات کا یہ تانا بانا اب تو بن گیا۔ پیغمبر اب نہیں آتے مگر چھوٹے پیمانے پر یہ کام اب شاعر کر رہا ہے۔ شاعر کا کام زندگی میں ایک توازن پیدا کرنا بھی ہے اور اس کے اندر جو حیوان ہے اس کی نفی کرنا بھی۔ جہد تو جاری رہے گی مگر اہلِ فکر و قلم بھی انگلیاں فگار و خامۂ خوں چکاں لیے لیے ساتھ ساتھ چلتے رہیں گے۔ اس کارواں کا ایک آدمی میں بھی ہوں۔ یہ کام مجھ سے کتنا بن پڑا اس کا جواب میں تو نہیں دے سکتا۔ آپ حَکم ہیں۔ میں پہلے بھی سعی کرتا رہا ہوں آئندہ بھی کرتا رہوں گا۔

●❖●

پیش لفظ

(آب جو)

اس مجموعے کے پہلے حصے کی بیشتر نظمیں اٹھارہ سال پہلے کتاب کی شکل میں 'گرداب' کے نام سے چھپ چکی ہیں۔ وہ نظمیں یہاں اس لیے شامل کی جا رہی ہیں کہ 'گرداب' اب کہیں دستیاب نہیں۔

کتاب شائع ہونے کے بعد احباب کے ایک حلقے میں یہ غلط فہمی پیدا ہوئی تھی کہ 'گرداب' کی شاعری قنوطی، یاس انگیز اور گھٹن لیے ہوئے ہے۔ اس غلط فہمی کی بنیاد یہ ہے کہ شاعری کی طرف ہمارے اکثر پڑھنے والوں کا رویہ سنجیدہ نہیں۔ وہ شاعری کو تفننِ طبع اور ایک ایسے مشغلے کے طور پر استعمال کرتے ہیں جس کا مقصد صرف وقت گزرانی ہے۔ احباب کا یہ حلقہ بجائے اپنے دماغوں پر زور ڈالنے کے لکھنے والوں سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ ایسا ادب تخلیق کریں جو ان کے ذہن کی سطح سے بلند نہ ہو اور سنتے ہی سمجھ میں آ جائے — کسی بھی ادب کی طرف یہ رویہ منفی رویہ ہے، اس لیے کہ یہ احباب غیر ارادی اور نادانستہ طور پر یہ بات کہتے ہیں کہ ادب میں نئے موضوعات کا اضافہ نہ کیا جائے، کسی نئی بات پر قلم نہ اٹھایا جائے، کسی قسم کے فکری عناصر کو رواج نہ دیا جائے اور ہیئت اور تکنیک کا کوئی تجربہ نہ کیا جائے۔

'گرداب' کی جن نظموں سے زیادہ غلط فہمی ہوئی وہ مسجد، موت، قلوبطرہ، پگڈنڈی، جواری اور 'تنہائی میں' وغیرہ ہیں۔ میں ان نظموں کی تشریح کے سلسلے میں بہت تفصیل میں نہیں جاؤں گا، البتہ چند اشارے کیے دیتا ہوں جن سے ان نظموں کے سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ ساتھ ہی شاید یہ غلط فہمی بھی دور ہو جائے کہ یہ نظمیں قنوطی ہیں۔ نظم 'مسجد' جس بند پر ختم ہوتی ہے وہ یہ ہے:

تیز ندی کی ہر اک موج تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی!
کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی!

اور نظم 'موت' ان اشعار پر ختم ہوتی ہے:

اُف یہ مغموم فضاؤں کا المناک سکوت
کون آیا ہے ذرا ایک نظر دیکھ تو لوں
توڑ ڈالے گا یہ کمبخت مکاں کی دیوار
اور میں دب کے اسی ڈھیر میں رہ جاؤں گا!

ان دونوں نظموں کا ماحول مغموم، گھٹا ہوا اور موت سے پُرمحسوس ہوتا ہے۔ محسوس ہی نہیں ہوتا، ہے بھی۔ یہ دونوں نظمیں ایسی ہیں جن کے اگر علامیہ کو نظرانداز کر دیا جائے تو سیدھی بھی ہیں۔ 'مسجد' ایک ویران مسجد کا خاکہ ہے اور 'موت' ایک چھوٹا سا منظوم ڈرامہ ہے جس میں تین کردار ہیں: (1) مرد، (2) عورت، (3) دستک۔

'مرد' بیمار ہے، بسترِ مرگ پر ہے اور نزع کے عالم میں ہے۔ 'عورت' اس کی محبوب ہے اور مرد کے ذہن کو موت کے اس خیال سے باز رکھنا چاہتی ہے جو اس پر حاوی اور مسلط ہو گیا ہے اور 'دستک' ایک ایسی آواز ہے جو مسلسل دروازے پر سنائی دے رہی ہے اور ماحول کی ہیبت میں اضافہ کر رہی ہے۔ ان نظموں کے جس ماحول اور فضا نے سرسری پڑھنے والوں کے ذہن میں یہ خیال پیدا کیا کہ یہ نظمیں قنوطی ہیں وہی دراصل ان کا حسن ہے، اس لیے کہ میرا مقصد یہ نظمیں کہنے سے نہ کسی ویران مسجد کا خاکہ کھینچنا تھا اور نہ کسی دم توڑتے ہوئے آدمی کی کہانی لکھنا تھا، یہ دونوں نظمیں علامتی نظمیں ہیں جن کا رواج ہماری شاعری میں اٹھارہ سال پہلے بھی بہت نہیں تھا اور آج بھی نہیں ہے۔

مسجد مذہب کا علامیہ ہے اور اس کی ویرانی عام آدمی کی مذہب سے دوری کا مظاہرہ ہے۔ رعشہ زدہ ہاتھ مذہبیت کے آخری نمائندہ ہیں اور وہ ندی جو مسجد کے قریب سے گزرتی ہے وقت کا دھارا ہے جو عدم کو وجود اور وجود کو عدم میں تبدیل کرتا رہتا ہے اور اپنے ساتھ ہر اس چیز

کو بہالے جاتا ہے جس کی زندگی کو ضرورت نہیں رہتی۔

اسی طرح نظم 'موت' میں بھی جو آدمی بسترِ مرگ پر ہے وہ ان پرانی قدروں کا علامیہ ہے جواب مر رہی ہیں۔ محبوبہ جھوٹی تسلیاں ہیں اور مسلسل دستک وقت کی وہ آواز ہے جو کبھی بند نہیں ہوتی، ہمیشہ زندگی کے دروازے کو کھٹکھٹاتی رہتی ہے اور مکین اگر اس آواز کو نہیں سنتا تو وہ اس مکان کو توڑ ڈالتی ہے اور اس کی جگہ نیا مکان تعمیر کر ڈالتی ہے۔ وہ احباب جن کا ذکر اوپر ہوا ہے اگر ان نظموں کے اس علامیہ کو سمجھ لیتے یا سمجھنے کی کوشش کرتے تو اس غلط فہمی کا شکار نہ ہوتے جس کا ہوئے ہیں۔

'گرداب' کی نظموں میں 'تنہائی میں' بھی اتنی ہی اہم ہے جتنی یہ نظمیں جن کی ابھی تشریح کی گئی ہے، مگر چوں کہ یہ اپنی ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے مشکل نہیں اس لیے میں اس کی وضاحت نہیں کروں گا، البتہ اتنا ضرور کہوں گا کہ 'ببول' اور 'تالاب' یونہی استعمال نہیں کیے گئے۔ انھیں جہاں بار بار دُہرا کر ڈرامائی تاثر کو ابھارا گیا ہے وہاں علامیہ کے طور پر بھی استعمال کیا گیا ہے۔ 'ببول' بے برگ و بار زندگی کا علامیہ ہے اور 'تالاب' اس سرمایے کا جو تالاب کے پانی کی طرح ایک جگہ اکٹھا ہو کر رہ گیا ہے جس میں پانی باہر سے آکر ملتا تو ہے مگر باہر نہیں جاتا اور جو ایک جگہ پڑے پڑے سڑنے لگا ہے اور اس میں ایسے جانور پیدا ہو گئے ہیں جنھوں نے انسانی سماج کو چکلے اور جنسی بیماریاں دی ہیں۔ اس نظم کے یہ دو بند:

اب ارادہ ہے کہ پتھر کے صنم پوجوں گا
تا کہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں، مر بھی سکوں
ایسے انسانوں سے پتھر کے صنم اچھے ہیں
ان کے قدموں پہ مچلتا ہوا دمکتا ہوا خوں
اور وہ میری محبت پہ کبھی ہنس نہ سکیں
میں بھی بے رنگ نگاہوں کی شکایت نہ کروں

یا کہیں گوشۂ اہرام کے سناٹے میں
جا کے خوابیدہ فراعین سے اتنا پوچھوں
ہر زمانے میں کئی تھے کہ خدا ایک ہی تھا
اب تو اتنے ہیں کہ حیران ہوں کس کو پوجوں

ایسے ہی حالات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

’گرداب‘ کی دوسری نظموں میں ’جواری‘ اور ’پگڈنڈی‘ کا علامیہ صاف ہے، البتہ ایک نظم اور ہے، میں جس کے بارے میں کچھ کہنا چاہوں گا اور وہ ہے ’قلوبطرہ‘، اس نظم کا پس منظر دوسری جنگِ عظیم ہے اور اس کا مرکزی تخیّل وہ ذہنی کجی ہے جو جنگ کے سبب وجود میں آتی ہے اور جس کا شکار عام طور پر دوغلی نسل کی وہ لڑکیاں ہوتی ہیں جو نسلی اعتبار سے نفسیاتی الجھنوں میں پھنسی ہوئی ہوتی ہیں اور اپنے آپ کو اپنے دوسرے ہم وطنوں سے برتر اور مختلف سمجھتی ہیں:

شام کے دامن میں پیچاں نیم افرنگی حسیں
نقرئی پاروں میں اک سونے کی لاگ
رہ گزر میں یا خراماں سرد آگ
یا کسی مطرب کی لے، اک تشنۂ تکمیل راگ!

عشرت پرویز میں کیا نالہ ہائے تیز تیز
اُڑ گیا دن کی جوانی کا خمار
شام کے چہرے پہ لوٹ آیا نکھار
ہو چکے ہیں، ہو رہے ہیں، اور دامن داغدار!

یہاں تک تو تھا اس کتاب کے پہلے حصے کے بارے میں، اب رہ جاتا ہے دوسرا حصہ — اس کے بارے میں صرف اتنا کہوں گا کہ اس حصے کی نظمیں ’گرداب‘ کے اٹھارہ سال بعد کی نظمیں ہیں، اس لیے انھیں سمجھنے کے لیے زیادہ کاوش کی ضرورت ہے۔ کاوش سے میری مراد یہ نہیں کہ یہ نظمیں آپ کے ذہن کی رسائی سے باہر ہیں یا آپ کے فکری معیار سے بلند ہیں، مراد یہ ہے کہ وہ احباب جو اس شاعری کو پھر رواروی میں پڑھنا چاہتے ہیں اور اس سے وہ لطف لینا چاہتے ہیں جو قوالی یا سوزخوانی سے میسر آتا ہے تو مجھے بڑی شرمندگی ہے کہ یہ شاعری ان کی اس خواہش کو پھر پورا نہیں کر سکے گی۔ میرے اس بیان سے آپ یہ نتیجہ نہ نکالیے کہ میں اپنی شاعری کو وحی یا عجائبِ روزگار کا درجہ دینے کی کوشش کر رہا ہوں۔ میں صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ یہ میرا خونِ جگر ہے، اس پر کوئی ایسا حکم نہ لگایئے جو آپ کی غیر ذمہ داری پر دلالت کرتا ہو۔ اس

کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے اسے ایک، دو، تین بار پڑھیے۔ اپنے ذہن کو غزل کی فضا سے نکال کر پڑھیے، یہ سوچ کر پڑھیے کہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی سیاسی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہوتا ہے، جو اس معاشرے اور سماج میں زندہ ہے جسے آئیڈیل نہیں کہا جا سکتا۔ جہاں عملی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے، تضاد ہے۔ جہاں انسان کا ضمیر اس لیے قدم قدم پر ساتھ نہیں دے سکتا کہ زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد اعلا اخلاقی قدریں نہیں مصلحت ہے اور ضمیر کو چھوڑا اس لیے نہیں جا سکتا ہے کہ اگر انسان محض حیوان ہو کر رہ گیا تو ہر اعلا قدر کی نفی ہو جائے گی۔ نظم 'ایک لڑکا' اور 'یادیں' کا یہ بند:

وہ بالک ہے آج بھی حیراں میلہ جوں کا توں ہے لگا
حیراں ہے بازار میں چپ کیا کیا بکتا ہے سودا

کہیں شرافت کہیں نجابت کہیں محبت کہیں وفا
آل اولاد کہیں بکتی ہے کہیں بزرگ اور کہیں خدا

ہم نے اس احمق کو آخر اسی تذبذب میں چھوڑا
اور نکالی راہ مفر کی اس آباد خرابے میں

دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

ایسی ہی کشمکش اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ کا نتیجہ ہیں۔ بس اس سے زیادہ اور مجھے کچھ نہیں کہنا— شکریہ!

اختر الایمان

27، ری بیلو روڈ، باندرہ، بمبئی-20

پیش لفظ

(یادیں)

یادیں تلخ اور شیریں۔ یادیں ماضی قریب کی اور ماضی بعید کی۔ یادیں ان کی جنھیں میں نے عزیز رکھا اور ان کی جنھوں نے مجھے عزیز نہیں رکھا۔ یادیں اُن مذہبی اور سیاسی عقیدوں کی جنھوں نے انسان کو پرکاہ سے زیادہ نہیں سمجھا۔ یادیں اُس معاشرے سے وابستہ جہاں اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے اور اعلا قدریں ایک دوسرے کی ضد ہیں، یہ اور ایسی بہت سی یادیں میری زندگی ہیں اور میری زندگی میں ان اخلاقی اور معاشی قدروں کا عمل ردِّعمل میری شاعری ہے۔

شاعری میرے نزدیک کیا ہے، اگر میں اس بات کو ایک لفظ میں واضح کرنا چاہوں تو 'مذہب' کا لفظ استعمال کروں گا۔ کوئی بھی کام جسے انسان دیانت داری سے کرنا چاہے اس میں جب تک وہ لگن اور تقدس نہ ہو جو صرف مذہب سے وابستہ ہے اس کام کے اچھا ہونے میں ہمیشہ شبہے کی گنجائش رہے گی۔ یہ شاعری جو آپ کے ہاتھوں میں ہے، اس میں وہ لگن اور تقدیس ہے یا نہیں جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ مجھے نہیں معلوم البتہ یہ یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ میں نے اپنی شاعری کو اپنا ایمان اور مذہب سمجھنے میں کوتاہی نہیں کی۔ میں نے آج تک زندگی اور اس کے نشیب وفراز کے ساتھ ایسا کوئی سمجھوتہ نہیں کیا جو میری شاعری کو مجروح کرتا ہو۔

انسان کی شخصیت کا تعین یا اسے مرتّب کون سے اندرونی اور بیرونی محرکات کرتے ہیں یا کون سے اسباب و حالات اسے ترتیب دیتے ہیں اور اس شخصیت کا کتنا حصہ ایک شاعر کی شاعری میں آتا ہے اس کی بحث میں یہاں نہیں کروں گا۔ اپنی شاعری سے متعلق ایک اور اہم بات یہ کہوں گا کہ جو کچھ میں نے لکھا ہے وہ اُس وقت نہیں لکھا جب ان تجربات اور محسوسات کی منزل سے گزر رہا تھا جو میری نظموں کا موضوع ہیں۔ انھیں اُس وقت قلم بند کیا ہے جب وہ تجربات اور محسوسات یادیں بن گئے تھے۔ جب ہر نشتر کے لگائے ہوئے زخم مندمل ہو گئے تھے، ہر طوفان گزر کر سطح ہموار ہو گئی تھی اور ہر رفتہ اور گزشتہ تجربے کی صدائے بازگشت مجھے یوں

محسوس ہورہی تھی جیسے میں اُن سے وابستہ بھی ہوں اور نہیں بھی۔ یہی وجہ ہے کہ میری بیشتر شاعری میں ایک یاد کا سا رنگ ہے اور یہ شاعری بیک وقت داخلی بھی ہے اور خارجی بھی:

دور تالاب کے نزدیک وہ سوکھی سی ببول
چند ٹوٹے ہوئے ویران مکانوں سے پرے
ہاتھ پھیلائے برہنہ سی کھڑی ہے خاموش
جیسے غربت میں مسافر کو سہارا نہ ملے
اس کے پیچھے سے جھجکتا ہوا اک گول سا چاند
اُبھرا بے نور شعاعوں کے سفینے کو لیے

(تنہائی میں)

ان صفحات میں کم وبیش میری تیس برس کی شاعری ہے،اس شاعری کا محرک اشفاق نام کا ایک آدمی تھا جس کے سر اور داڑھی کے بال گہرے سرخ تھے۔ رنگ بہت گورا تھا، آواز جھوجری تھی اور جو دلّی کے گلی کوچوں میں اپنی شاعری گا گا کر چار چھ صفحات کی کتاب کی شکل میں چھاپ کر بیچا کرتا تھا۔ ''ایسا شعر تو میں بھی کہہ سکتا ہوں'' یہ خیال ایک بار میرے دل میں گزرا اور میں نے غزلیں کہنی شروع کر دیں۔ میں اُن دنوں دلّی کے ایک یتیم خانہ موید الاسلام میں رہتا تھا اور چھٹی یا ساتویں جماعت میں پڑھتا تھا۔

1934 میں میری یتیم خانے کی زندگی ختم ہوگئی۔ تعلیم کو جاری رکھنے کے لیے میں نے فتح پوری مسلم ہائی اسکول میں داخلہ لے لیا اور غزل کو ترک کر کے یکا یک نظم کہنی شروع کر دی۔ کیوں؟ اس کا محرک اس وقت میرے ذہن میں نہیں، غالباً کوئی محرک تھا ہی نہیں۔ اُن دنوں جتنی نظمیں کہیں ان میں سے مجھے صرف ایک کا عنوان یاد ہے 'گورِ غریباں' جو اسکول میگزین میں چھپی تھی۔

اسکول کا زمانہ ختم ہونے کے بعد میں اینگلو عربک کالج میں چلا گیا اور کچھ مدت شعر کہنے کے بعد شاعری ترک کر دی اور اس کی جگہ افسانے لکھنے شروع کر دیے۔ یہ افسانے 'ساقی'، 'ادبِ لطیف' اور 'نیا ادب' وغیرہ میں چھپتے رہے۔ پھر ایک وقت آیا جب افسانوں سے بھی جی اُچاٹ ہوگیا۔ شعر کہنا اس لیے ترک کیا تھا کہ وہ شاعری بے رس، بے نمک اور فرضی محسوس ہوئی تھی۔ افسانے لکھنے اس لیے چھوڑ دیے کہ وہ بہت معمولی معلوم ہوئے۔

ایک مدت گزر گئی لکھنا لکھانا ختم ہوگیا۔ اس کی جگہ پڑھنے کی طرف توجہ دی مگر کبھی کبھی

بڑی اُلجھن ہوتی تھی، ایک خلش کا احساس۔ جی کچھ کرنے کو چاہتا تھا مگر کچھ سمجھ میں نہیں آتا تھا کیا کیا جائے؟ لکھنے لکھانے اور شعر گوئی کے سلسلے میں مشورہ کبھی کسی سے کیا نہیں تھا۔ وحشت اس درجہ بڑھی کہ سر منڈوا دیا۔ جب پڑھنے سے جی اُچاٹ ہوتا ورزش کرتا۔ صبح سویرے گھر سے نکل جاتا، میلوں ننگے پاؤں گھاس پر دوڑتا، کسی بلند جگہ پر کھڑے ہو کر خطابت کی مشق کرتا اور دن بھر اور رات بھر دلّی کی سڑکوں پر بھٹکتا پھرتا — پھر ایک دن ایک نظم کہی، عنوان تھا 'نقشِ پا'، اس نظم کا محرک تھے فیروز شاہ کے کوٹلہ کے کھنڈر:

یہ نیم خواب گھاس پر اُداس اُداس نقشِ پا
کچھ رہا ہے شبنمی لباس کی حیات کو
وہ موتیوں کی بارشیں ہوا میں جذب ہوگئیں
جو خاکدان تیرہ پر برس رہی تھیں رات کو

یہ نظم میری موجودہ شاعری کا آغاز تھی۔ یہ زمانہ دلّی میں:

پہنچے جو رات خواب میں ان کے مکان پر
سوئے زمین پہ آنکھ کھلی آسمان پر

قسم کی شاعری کا تھا۔ استاد حیدر دہلوی، پنڈت امرناتھ ساحرؔ، نواب سائلؔ دہلوی اور استاد بیخودؔ کے شاگردوں کی ٹولیاں۔ کہیں جامع مسجد کے چوک اور کہیں ایڈورڈ پارک کے لان میں بیٹھی ادبی رسّہ کشی میں مصروف نظر آتی تھیں۔ مصرعوں پر تابڑ توڑ گرہ لگانا اور فی البدیہہ شعر کہنا ہی شاعری کی معراج سمجھی جاتی تھی اور شاعری کا موضوع وہی تھا زلف و رُخ کی داستان، ہجر و وصال کے قصّے، عاشق اور رقیب کی کشمکش، محبوب کے جور و جفا کا رونا۔ غرض کہ وہی سا کیت جو اردو شاعروں اور شاعری کا ورثہ ہے اور سب کے حصّے میں آئی تھی اور سب اسی سال خوردہ محبوب کی لاش سے لپٹے ہوئے تھے، جس کے خط و خال تو کیا نظر آتے استخواں بھی باقی نہیں رہے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا ان شعرا کی محبت ہوا میں معلّق ہے جس پر زمانے کے گرد و سرد کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ ان شاعروں کا اپنے معاشرے سے کوئی واسطہ نہیں اور ان کا اپنے دور کے معاشی اور سیاسی حالات سے کوئی تعلق نہیں۔ اپنی تاریخ اور انسان کی نفسیات سے کوئی ناتا نہیں۔ ان کی شاعری اور شعر کی طرف اس رویّے کا مجھ پر یقیناً ردِّعمل ہوا، اگرچہ یہ ردِّعمل شعوری نہیں تھا۔ میری نظموں میں محبت کی طرف اس طرح کا رویہ اس کی دلالت کرتا ہے:

اور یہ میری محبت بھی تجھے جو ہے عزیز

کل یہ ماضی کے گھنے بوجھ میں دب جائے گی

(موت)

تیرے آنسو مرے داغوں کو نہیں دھو سکتے
تیرے پھولوں کی بہاروں سے مجھے کیا لینا

(محرومی)

تم کہاں ہو مری روح کی روشنی
تم تو کہتی تھیں یہ درد پائندہ ہے

(اندوختہ)

عربک کالج سے بی اے کرنے کے بعد 'ایشیا' کی ادارت کے سلسلے میں میرٹھ چلا گیا۔ ادارت کے ساتھ فارسی میں میرٹھ کالج میں داخلہ بھی لے لیا، لیکن چار پانچ مہینے بعد واپس آ گیا۔ دلّی چھوڑنا میرے لیے بہت مشکل تھا۔ یہاں آ کر سپلائی ڈپارٹمنٹ میں ملازمت کر لی، مگر ایک مہینے بعد اسے بھی چھوڑ دیا اور ریڈیو اسٹیشن پر ملازم ہو گیا۔ کچھ مدت بعد ریڈیو کی ملازمت بھی چھوٹ گئی۔ میں نے تعلیم کا سلسلہ پھر سے شروع کرنے کا ارادہ کیا اور ایم اے کے لیے علی گڑھ یونیورسٹی چلا گیا۔ علی گڑھ سے میں پونا آ گیا اور فلم کے لیے لکھنے کا پیشہ اختیار کر لیا جس سے آج تک بھی متعلق ہوں۔

علی گڑھ چھوڑنے کے بعد سے آج تک کم و بیش بیس سال کی مسافت ہے، اس دوران اپنی شاعری کے بارے میں خاص طور پر اور اردو شاعری کے بارے میں مجموعی طور پر بہت کچھ سوچا اور جو لکھا وہ اسی فکر کا نتیجہ ہے۔ اس بیس برس کی مدت میں ہندستان میں بہت سی تبدیلیاں آئیں اور بہت کچھ ہوا۔ 1940 سے 1960 تک آنکھوں نے جو دیکھا اس میں سول نافرمانی، عدم تعاون کی تحریک اور دوسری جنگِ عظیم بھی ہے۔ کانگریس میں ابتری، اشتراکیت کا مقبول ہونا، مسلم لیگ کا وجود میں آنا اور طاقتور جماعت بننا بھی ہے۔ مختلف سیاسی جماعتوں کی قلابازیاں اور 46-1945 کا سیاسی تعطل بھی ہے۔ بنگال کا قحط بھی ہے۔ مذہب کے نام پر انسانیت کی تباہی اور ایک عظیم ملک کا دو ٹکڑوں میں تقسیم ہونا بھی ہے۔ ان تمام واقعات اور سانحات کو جس طرح اور بہت لوگوں نے دیکھا ہے میں نے بھی دیکھا ہے۔ جس طرح اور بہت سے حساس لوگوں نے محسوس کیا ہوگا اس طرح میں نے بھی محسوس کیا ہے۔ چناں چہ 'قلوبطرہ'، 'خاک و خون' اور جنگ کے بارے میں کئی نظمیں دوسری جنگِ عظیم کا ردِّ عمل ہیں۔ نظم

'ریت کے محل' کا محرک 46-1945 کا سیاسی تعطل ہے۔ 'ایک سوال' کا پس منظر بنگال کا قحط ہے۔ نظم 'آزادی کے بعد' اور 'پندرہ اگست' تقسیمِ ملک کی پیداوار ہیں۔ ان کے علاوہ اور بھی محرکات ہیں جو میری نظموں کا موضوع بنے جن کا تعلق میرے اس قسم کے ذاتی حالات سے ہے، جن کا بہ ظاہر کوئی سیاسی یا معاشی پہلو نہیں مگر نجی یا داخلی اور خارجی زندگی ایک دوسرے کے ساتھ اتنی گھلی ملی ہے، ایک کا اثر دوسری پر ناگزیر ہے۔

یہ میں شروع میں کہہ چکا ہوں، اس شاعری کا محرک کوئی بڑا جذبہ نہیں تھا لیکن شاعری شروع کر دینے کے بعد ایسے کئی مقام آئے جب میں نے بارہا سنجیدگی سے سوچا شعر کیوں کہا جائے؟ اور اپنی شاعری کو اس شاعری کے سامنے رکھ کر دیکھا جو بہ حیثیت مجموعی کی جاتی رہی ہے۔ جو کچھ اب تک لکھا یا کہا ہے میں اس سے بہت مطمئن نہیں۔ جب کوئی نظم کہتا ہوں وہ مجھے بڑا نیا اور اچھوتا تجربہ معلوم ہوتی ہے، مگر نظم کہہ چکنے کے بعد طبیعت بجھ جاتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جو کہنا چاہتا تھا وہ پھر رہ گیا۔

جب سے شاعری پر سنجیدگی سے سوچنا شروع کیا ہے مجھے یہ احساس ہوا کہ ہماری شاعری چند چیزوں کا شکار ہو کر رہ گئی ہے۔ ان میں سے ایک رومانیت ہے، دوسری غزل یا غالباً رومانیت پوری شاعری پر حاوی ہی اس لیے ہے کہ ہم غزل سے نکل کر نہیں جا سکے۔ غزل کا میدان بہت محدود ہے کسی بھی موضوع کو واضح طور پر بیان کرنے کے لیے دو مصرعے کافی نہیں ہوتے۔ اس حد بندی سے نقصان یہ ہوا نئے موضوعات اور ہیئت کے تجربے نہیں کیے جا سکے اور شاعری میں وہ پھیلاؤ نہیں آ سکا جو زندگی میں ہے۔ غزل کسی موضوع پر کھل کر کچھ نہیں کہہ سکتی۔ صرف اس کی طرف اشارے کر سکتی ہے اور کسی موضوع کی طرف صرف اشارہ کافی نہیں ہوتا۔ اس چیز کو ذہن میں رکھ کر میں نے اکثر یہ کوشش کی ہے کہ نظموں میں وہ رسمی رومانیت نہ آئے بلکہ بعض جگہ جان بوجھ کر نظموں میں روکھا پن اور کھردرا پن رکھا ہے یا ایسے مضامین کو نظم کا موضوع چنا ہے جس میں بالکل کسی قسم کی رومانیت نہیں ہے، جیسے 'آگہی'، 'عہدِ وفا'، 'میرا نام'، 'میر ناصر حسین' وغیرہ۔

ایک اور ضروری بات اپنی شاعری سے متعلق جو میں کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اپنے اظہار کے لیے میں نے نظم کے اسلوب کو چنا ہے۔ جہاں تک نام کا تعلق ہے نظم پہلے بھی موجود تھی مگر میرے خیال کے مطابق وہ نظم صحیح معنوں میں نظم نہیں تھی۔ نظم کسی خیال، تصور، احساس یا موضوع کو اس انداز میں بیان کرنے کا نام ہے کہ اس میں حشو و زوائد نہ ہوں پوری نظم میں کوئی

ایسا حصہ نہ ہو جسے اگر نکال کر پھینک دیا جائے تو نظم کے مفہوم پر کوئی اثر نہ پڑے یا کسی قسم کی کمی کا احساس نہ ہو۔ اس شرط پر بیشتر پرانی نظمیں نہیں اُترتیں۔ وہ نظمیں اپنے موضوع اور عنوان کے اعتبار سے ضرور نظمیں ہیں مگر دراصل وہ مسلسل غزلیں ہیں۔ ایک ہی مفہوم کے اشعار مسلسل چلے آتے ہیں اور ایک ہی مضمون کو طرح طرح سے باندھا جاتا ہے۔ اس کا سبب ایک طرف تو اس دور کی شعری فکر ہے۔ قادرالکلام شاعر وہ سمجھا جاتا تھا جو ایک ہی مضمون کو سو رنگ سے باندھے۔ دوسرے مشاعرے ہیں۔

مشاعرے کا کردار یہ ہے کہ جو بات کہی جائے اس طرح کہی جائے کہ فوراً سمجھ میں آ جائے، اگر وہ بات فوراً سمجھ میں نہیں آتی تو اس پر داد نہیں ملے گی اور چوں کہ مشاعرے ہماری شاعری کا اہم جز رہے ہیں اس لیے نظم میں بھی یہ کوشش رہتی تھی جو کچھ کہا جائے وہ دو مصرعوں میں ختم ہو جائے، ہر شعر منفرد ہوتا تھا کہ سنتے ہی سمجھ میں آ جائے۔ میرے خیال میں یہ دونوں باتیں نظم کے مزاج کے منافی ہیں۔ نظم کا کوئی شعر منفرد نہیں ہوتا وہ اپنے سے پہلے اور اپنے بعد کے شعر سے وابستہ ہوتا ہے بلکہ لفظ نظم کے ساتھ لفظ شعر کا تصور ہی ذہن میں نہیں آنا چاہیے۔ نظم اشعار میں تقسیم نہیں ہوتی بہت سے مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور ہر مصرع دوسرے سے وابستہ ہوتا ہے اس لیے جب تک نظم ختم نہ ہو جائے اس کا سمجھ میں آنا ضروری نہیں۔ نظم ویسے بھی سننے کی چیز نہیں پڑھنے کی چیز ہے۔ اگر کوئی نظم چودہ مصرعوں پر مشتمل ہے اور پہلا مصرع آخری مصرعے سے اس طرح وابستہ ہے کہ جب تک پہلا ذہن میں نہ ہو آخری سنا نہ جائے نظم واضح نہ ہو ایسی نظم کو سن کر کبھی اس کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کرنی چاہیے، یہ غلطی ہم کبھی کبھی کر جاتے ہیں اور ایسی نظموں پر بلاوجہ مبہم ہونے کا اعتراض کر بیٹھتے ہیں۔

میں ذاتی طور پر شاعری کی طرف اس رویّے ہی کے خلاف ہوں کہ اس کا اندازہ سُن کر لگایا جائے وہ بھی بھرے مجمعے میں۔ شعر کو فوراً سمجھنے کے لیے کئی باتوں کا ایک ساتھ خیال رکھنا ضروری ہے۔ پہلا سننے والے کا شعری ذوق بہت تربیت یافتہ ہونا چاہیے۔ دوسرا سننے والے کی ذہنی اور علمی سطح وہی ہونی چاہیے جو شاعر کی ہے اور تیسرے یہ کہ سننے والا اپنے ذہن میں پہلے سے حدود قائم نہ کرے یا کسی قسم کی شرائط نہ لگائے، سننے والے کے اندر اگر مندرجہ بالا تین باتوں میں سے کسی ایک کی بھی کمی ہے شعر سنتے ہی فوراً اس کی سمجھ میں نہیں آئے گا۔ شعر کا سب کی سمجھ میں آنا ویسے بھی ضروری نہیں۔ شاعری کا فنونِ لطیفہ میں سب سے اونچا مقام ہے اور ہر شخص کو فنونِ لطیفہ سے دل چسپی نہیں ہوتی۔

میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔ علامیہ کیا ہے اور شعر میں اس کا استعمال کس طرح ہوتا ہے میں اس تفصیل میں نہیں جاؤں گا۔ صرف اتنا کہوں گا علامیہ کی شاعری سیدھی سیدھی شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ علامیہ کا استعمال کرتے وقت شاعر کا رویہ بالکل آمرانہ ہوتا ہے۔ وہ ایک ہی علامیہ کو کبھی ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ معانی میں استعمال کر جاتا ہے۔ دوسرے الفاظ کے بظاہر جو معنی ہوتے ہیں وہ علامیہ کی شاعری میں بدل جاتے ہیں، مثال کے طور پر میری نظم 'قلوبطرہ' اس نظم کا پس منظر دوسری جنگِ عظیم ہے۔ لفظ قلوبطرہ کو میں نے نہ اس کے تاریخی پس منظر میں استعمال کیا ہے اور نہ اس کے اپنے معنوں میں۔ قلوبطرہ کے نام سے جو اخلاقی پستی وابستہ ہے یہاں اس تصور کا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ جنگ کے نتائج میں ایک فحبگی کی افزائش بھی ہے۔ قلوبطرہ کا علامیہ استعمال کر کے اس فحبگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس ایک نام کے ساتھ نظم میں اور بھی کئی نام ہیں جیسے 'پرویز' اور 'انطونی'، یہ بھی علامیہ ہی کے طور پر استعمال کیے گئے ہیں۔ علامیہ کی شاعری پڑھتے وقت بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے۔ یہ ان لوگوں کے مزاج کو بالکل راس نہیں آتی جن کے لیے شاعری کوئی سنجیدہ چیز نہیں اور جو اسے روا روی میں پڑھنا چاہتے ہیں۔

میری شاعری کا ایک اہم جز و مختصر نظمیں بھی ہیں، کئی نقادوں نے ان نظموں کا محرک جاپانی شاعری کو بتایا ہے یا انھیں ان نظموں میں جاپانی شاعری کی جھلک نظر آئی ہے۔ ایسا کیوں ہوا مجھے معلوم نہیں۔ مختصر نظم کہنے کی تحریک مجھے جہاں سے ملی تھی وہ ساودے کی ایک نظم ہے۔ نظم اِس وقت میرے ذہن میں نہیں صرف ایک مصرع یاد ہے:

کبھی میرا بھی اک گھر تھا

یہ چھے سات مصرعوں کی نظم تھی اور تاثر سے بھرپور تھی یا مجھے بھرپور نظر آئی تھی یا محسوس ہوئی تھی۔ ایسی نظمیں خالصتاً احساس کی نظمیں ہوتی ہیں۔ یہ اس قدر مختصر ہوتی ہیں کہ ان میں کسی موضوع کو دخل ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ نظمیں دراصل اُڑتے ہوئے رنگ پکڑنے والی بات ہے۔ مجھے یہ صنف اسی لیے بہت اچھی لگی تھی کہ اس میں تاثر اور احساس بھرپور آتا ہے۔ یہ نظمیں دراصل چھوٹی چھوٹی رنگا رنگ کی تتلیاں ہیں جو ہر طرف اڑتی پھرتی ہیں اور جو کبھی پکڑ میں آجاتی ہیں، کبھی نہیں آتیں۔

یہاں تک تو تھا میری شاعری کے کچھ محرکات، اس کے پس منظر اور بہ حیثیت مجموعی اس کے کچھ پہلوؤں کا ذکر، اب رہ جاتی ہے ان نظموں کے تخلیقی عمل کی بات۔ ان نظموں کا یہ پہلو بھی

کچھ وضاحت چاہتا ہے۔ مجھے دوسروں کے تخلیقی عمل کے بارے میں کوئی علم نہیں جہاں تک میری بات ہے یہ میرے لیے کوئی میکانکی عمل نہیں۔ میں نظم کہنے کے معاملے میں بہت سست رہا ہوں۔ عام طور پر پہلے ایک موضوع ذہن میں آتا ہے۔ یہ موضوع اکثر اتنا مبہم ہوتا ہے کہ میں اس کی شکل بھی نہیں پہچان سکتا۔ دراصل اس کی کوئی شکل ہوتی بھی نہیں۔ میری شاعری احساس کی شاعری ہے۔ میں اس موضوع کو محسوس کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ اگر یہ موضوع اپنا احساس میرے ذہن اور میرے رگ و پے میں نہیں چھوڑتا نظم کی صورت اختیار نہیں کرتا، لیکن اگر احساس کی شکل اختیار کر لیتا ہے یا احساس بن جاتا ہے تو پھر اُسے نظم کی صورت دینے کے لیے مناسب الفاظ اور موزوں بحر کی تلاش ہوتی ہے۔ اس تلاش میں نہ کوئی وقت کا تعین ہوتا ہے اور نہ اس کی کوئی جامد شکل ہوتی ہے۔ یہ تخلیقی عمل ایک بکھری ہوئی چیز ہوتی ہے۔ میرے ذہن میں اس کی مثال قوسِ قزح کی سی ہے۔ جس طرح قوسِ قزح تھوڑی دیر کے لیے نمایاں ہوتی ہے اور اس میں بہت سے رنگ ہوتے ہیں اور یہ رنگ ایک دوسرے سے اتنے گھلے ملے ہوتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا اسی طرح نظم جب تخلیقی منزل میں ہوتی ہے اس کی مثال بھی قوسِ قزح کی سی ہوتی ہے۔ کبھی نظم کا مرکزی خیال اُجاگر ہوتا ہے کبھی محض ایک تصویر کبھی اس تصویر کی کوئی حرکت کبھی نظم کا ہیولیٰ۔

میں نے مختصر نظمیں کبھی پلان کر کے نہیں کہیں ہمیشہ چلتے پھرتے کہی ہیں۔ اس کے برعکس طویل نظمیں ہمیشہ پلان کر کے کہی ہیں۔ نظم 'ایک لڑکا' پہلی بار میں نے موضوع کے طور پر محسوس نہیں کی تھی، تصویر کی شکل میں دیکھی تھی۔ مجھے اپنے بچپن کا ایک واقعہ ہمیشہ یاد رہا ہے اور یہ واقعہ ہی اس نظم کا محرک ہے۔ ہم ایک گاؤں سے منتقل ہو کر دوسرے گاؤں جا رہے تھے، اس وقت میری عمر تین چار سال کی ہوگی۔ ہمارا سامان ایک بیل گاڑی میں لادا جا رہا تھا اور میں اس گاڑی کے پاس کھڑا اس منظر کو دیکھ رہا تھا۔ میرے چہرے پر کرب اور بے بسی تھی اس لیے کہ میں اس گاؤں کو چھوڑنا نہیں چاہتا تھا، کیوں؟ یہ بات میں اس وقت نہیں سمجھتا تھا اب سمجھتا ہوں۔ وہاں بڑے بڑے باغ تھے۔ باغوں میں کھلیان پڑتے تھے۔ کوئلیں کوکتی تھیں، پپیہے بولتے تھے۔ وہاں جوہڑ تھے۔ جوہڑ میں نیلوفر اور کنول کھلتے تھے۔ وہاں کھیتوں میں ہرنوں کی ڈاریں کلیلیں کرتی نظر آتی تھیں۔ وہاں وہ سب تھا جو ذہنی طور پر مجھے پسند ہے، مگر وہ معصوم لڑکا اس گاڑی کو روک نہیں سکا، میں اس گاڑی میں بیٹھ کر آگے چلا گیا مگر وہ لڑکا وہیں کھڑا رہ گیا۔ پھر اس کے بعد اس لڑکے کو میں نے اکثر اپنے گرد و پیش پایا۔ یہ لڑکا جس کے اختیار میں کچھ بھی نہیں تھا مگر

جو آزاد تھا یا آزاد رہنا چاہتا تھا، جس کی فطرت اور نیچر دونوں ایک دوسرے سے قریب تھیں جو معصومیت، سچائی اور ستھرے پن کا علامیہ تھا جو ملوث نہیں تھا کسی کدورت سے بھی۔

وقت کے ساتھ اس لڑکے کی تصویر میرے ذہن سے محو ہوگئی۔ میں دنیا کی کشمکش میں کھو گیا اور شاعر ہوگیا۔ پھر ایک بار میرے ذہن میں خیال آیا میں ایک نظم کہوں جس میں اپنے نام کا استعمال کروں۔ بظاہر یہ لڑکا اور اپنے نام والا احساس دونوں ایک دوسرے سے الگ ہیں مگر دراصل ایک ہیں۔ وہ لڑکا جس کی تصویر کبھی میرے ذہن میں تھی، اس کا نام اخترالایمان ہے۔ احساس کی اس دوسری منزل کے بعد مجھے اس لڑکے کا جگہ جگہ کا سفر یاد آیا۔ یہ لڑکا خانہ بدوش تھا۔ کوئی اس کا مستقل گھر نہیں تھا۔ اس کے پاس مناسب اسبابِ معیشت نہیں تھے۔ اس کا کوئی مستقبل نہیں تھا۔ مجھے اس لڑکے سے ہمدردی ہوگئی۔ یہ ہمدردی دراصل مجھے اپنے سے تھی مگر چوں کہ میں نے اپنے کو اس لڑکے سے الگ کر لیا تھا، اس لیے میری شخصیت دب گئی، اس لڑکے کی شخصیت اُبھر آئی۔ تخلیقی عمل کی چوتھی منزل یہ تھی کہ میں نے غیر شعوری طور پر اس لڑکے کو اپنا ہیرو بنا لیا۔ مجھے اس لڑکے کے دکھوں اور پریشانیوں سے محبت ہوگئی، مجھے یہ بھی معلوم تھا کہ وہ میرا موضوع ہے۔ میں نے اس لڑکے کی شخصیت کو روشن کرنا چاہا اور 'ایک لڑکا' ضمیر انسانیت کا علامیہ بن گیا۔ یہ سب خیالات اور احساسات ایک ہی ساتھ ذہن میں نہیں آئے ایک ایک کر کے آئے اور پھر میں انھیں بھول گیا۔ ایک سال گزر گیا، دو سال، تین سال، چار سال— قوسِ قزح کے سب رنگ غائب ہوگئے، پھر ایک دن— رات کے ایک بجے کے قریب میری آنکھ کھل گئی، ذہن میں ایک مصرع گونج رہا تھا:

یہ لڑکا پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو؟

مجھے معلوم تھا یہ لڑکا کون ہے؟ مگر یہ مجھ سے اس قسم کی بازپُرس کیوں کر رہا ہے؟ مجھ سے میرے اعمال کا حساب کیوں مانگ رہا ہے؟ اب ذہن کا شعوری فعل شروع ہوا۔ معاشرے کی اخلاقی قدروں میں تضاد۔ معیشت کے لیے جدوجہد اور قدم قدم پر برائیوں کے ساتھ تعاون مذہب کی اندرونی و بیرونی شکل ذہن اپنے اعمال کا حساب دینے لگا اور محتسب یہ لڑکا تھا۔ یہ لڑکا جسے میں برسوں سے جانتا تھا۔ اخترالایمان کی شخصیت دو حصوں میں تقسیم ہوگئی تھی، ایک یہ لڑکا جو معصوم تھا اور دوسرا وہ جس نے دنیا کے ساتھ سمجھوتہ کر لیا تھا۔ میں نے نظم کا پہلا بند لکھا اور سو گیا۔

جب موضوع کا تعین ہو جاتا ہے تو نظم کا احساس بھی گرفت میں آجاتا ہے اور وقت کے گزرنے سے اس احساس کی شدت میں کوئی کمی نہیں آتی۔

یہاں تک تو تھا اس شاعری کے پس منظر اور اس کے کچھ محرکات کا ذکر، اب میں ایک بات اور کہوں گا اور اجازت چاہوں گا۔ یہ میں 'آب جو' کے پیش لفظ میں بھی کہہ چکا ہوں مگر بات اتنی اہم ہے کہ اس کا اعادہ یہاں ضروری سمجھتا ہوں۔

وہ احباب جو اس شاعری کو پھر رواروی میں پڑھنا چاہتے ہیں اور اس سے وہ لطف لینا چاہتے ہیں جو قوالی یا سوزخوانی سے میسر آتا ہے۔ مجھے شرمندگی ہے یہ شاعری ان کے اس خواہش کو پورا نہیں کر سکے گی۔ میرے اس بیان سے آپ یہ نتیجہ نہ نکالیے کہ میں اپنی شاعری کو وحی یا عجائبِ روزگار کا درجہ دینے کی کوشش کر رہا ہوں۔ میں صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ ہر بات ہر آدمی کے لیے نہیں ہوتی۔ جس طرح میرے لیے ریاضی کے کسی مسئلے میں کوئی دلچسپی نہیں، اسی طرح بہت سے احباب کے نزدیک شاعری ''تضیع اوقات'' کی چیز ہے۔ مختصراً اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ یہ میرا خونِ جگر ہے، اس پر کوئی ایسا حکم نہ لگایئے جو آپ کی غیر ذمہ داری پر دلالت کرتا ہو۔ اس کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے اسے ایک، دو، تین بار پڑھیے۔ اپنے ذہن کو غزل کی فضا سے نکال کر پڑھیے، یہ سوچ کر پڑھیے کہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی سیاسی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہوتا ہے۔ زندگی اور سماج کے ساتھ بہت سے ایسے سمجھوتے کرنے پر مجبور ہے جنھیں وہ پسند نہیں کرتا۔ سمجھوتے اس لیے کرتا ہے کہ ان کے بغیر زندہ رہنا ناممکن ہے اور ان کے خلاف آواز اس لیے اٹھاتا ہے کہ اس کے پاس ضمیر نام کی بھی ایک چیز ہے۔ نظم 'ایک لڑکا' اور 'یادیں' کا یہ بند:

وہ بالک ہے آج بھی حیراں میلہ جوں کا توں ہے لگا
حیراں ہے بازار میں چُپ، چُپ کیا کیا بکتا ہے سودا
کہیں شرافت کہیں نجابت کہیں محبت کہیں وفا
آل اولاد کہیں بکتی ہے کہیں بزرگ اور کہیں خدا
ہم نے اس احمق کو آخر اسی تذبذب میں چھوڑا
اور نکالی راہ مفر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

ایسی ہی کشمکش اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ کا نتیجہ ہیں۔

اختر الایمان

27-ری بیلوروڈ، باندرہ، ممبئی-50

پیش لفظ

(بنتِ لمحات)

یہ کھُردری، شبہات سے پُر، انتشار آمیز شاعری، اس خلوص اور جذبۂ محبت کے تحت وجود میں آئی ہے جو مجھے انسان سے ہے۔ میں اس کے کرب، اس کی شدتِ درد کو انتہا پر پہنچ کر محسوس کرتا ہوں۔ مجھے اس کی بے چارگی، کم مائیگی، بے بسی اور نارسی کے ساتھ ہمدردی ہے اور میں اس کی کوتاہیوں اور خامیوں کو ایک حد تک قابلِ معافی سمجھتا ہوں۔

شاعری میرے نزدیک 'ذات' کے اس اظہار کا نام ہے جو تلمیحات، استعاروں، تشبیہوں، علامیوں اور لفظی تصویروں یا امیجری کی مدد سے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کی زبان روزمرہ کی زبان نہیں ہوتی، ایسی زبان نہیں ہوتی جسے ہم کاروباری زندگی میں استعمال کرتے ہیں۔ اخباروں میں پڑھتے ہیں، اشتہاروں اور پوسٹروں میں دیکھتے ہیں، اس کے لیے ردیف، قافیہ اور وزن کی ضرورت نہیں، ایک خاص انداز اور آہنگ کی ضرورت ہوتی ہے جس میں شاعرانہ بصیرت شامل ہو۔ اس شاعرانہ بصیرت کی توضیح وتعریف کے لیے میرے خیال میں کسی کے پاس مناسب الفاظ ہیں نہ ہوسکتے ہیں، کم ازکم میرے پاس نہیں۔

ہر شعری تخلیق اپنے شعری ادب کی روایتوں کے اندر رہ کر ہوتی ہے۔ ایک تجربہ پوری انسانیت کا تجربہ ہوسکتا ہے جس میں قوم وملک، مذہب وملّت اور جغرافیائی حدود کی قید نہیں ہوتی مگر اس تجربے کا اظہار ہم اپنی حدود میں رہ کر کرتے ہیں اور جب ہم ان حدود اور ان روایتوں کا انکار کرتے ہیں، اس پورے علم کی بنیاد پر کرتے ہیں جو ہمیں اپنی روایتوں سے متعلق ہوتا ہے۔ خدا سے متعلق کامونے اپنی کسی کتاب میں لکھا ہے کہ جب ہم اس کے وجود سے انکار کرتے ہیں اس میں یہ بات بغیر کہے آجاتی ہے کہ ہم نے اس کے وجود کو تسلیم کرلیا ہے۔ اسی بات کا اطلاق شعری ادب پر بھی ہوتا ہے۔ جب ہم اپنی کسی شعری تخلیق میں اس کی مروّجہ قدروں، اصولوں اور ضابطوں سے بغاوت کرتے ہیں۔ یہ بات بین السطور میں ہوتی ہے کہ

ہم نے ان قدروں، ضابطوں اور اصولوں کا اعتراف کرلیا ہے اور اسی میزان کو سامنے رکھ کر میں اپنے شعری ادب کا جائزہ لیتا ہوں اور اس سے لطف اندوز ہوتا ہوں۔

اردو کی پوری شاعری کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: 'حصار' کے باہر یا 'حصار' کے اندر۔ اب سے چند سال پہلے میں نے 'یادیں' کے دیباچے میں اردو شاعری سے متعلق لکھا تھا: ''شاعری کا موضوع وہی تھا، زلف ورخ کی داستان، ہجر اور وصال کے قصّے، عاشق اور رقیب کی کشمکش، محبوب کے جور و جفا کا رونا۔ غرض کہ وہی مسا کیت جو اردو کے شاعروں اور شاعری کا ورثہ رہا ہے، سب کے حصّے میں آئی تھی اور سب اسی خوردہ سال محبوب کی لاش سے لپٹے ہوئے تھے جس کے خط و خال تو کیا استخواں بھی باقی نہیں رہے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ان شعرا کی محبت ہوا میں معلّق ہے جس پر زمانے کے گرم و سرد کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ ان شاعروں کا اپنے معاشرے سے کوئی واسطہ نہیں اور ان کا اپنے دور کے معاشی اور سیاسی حالات سے کوئی تعلق نہیں۔ اپنی تاریخ اور انسان کی نفسیات سے کوئی ناتا نہیں'' اور افسوس یہ ہے کہ یہ بات آج بھی بڑی حد تک درست ہے۔ 'حصار' کے اندر والی شاعری وہ ہے جو ہم اکثر مشاعروں میں سنتے ہیں۔ سوا تھوڑی سی زبان کی تبدیلی کے اس شاعری اور ولؔی دکنی اور سراؔج اورنگ آبادی کی شاعری میں کوئی فرق نہیں۔ یہ اتنی صدیاں جو بیچ میں گزر گئیں ان کی کوئی چھاپ، کوئی نشانِ قدم کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ یہ شاعری نہ ادبی رسائل اور جریدوں میں چھپتی ہے نہ کتابوں میں ملتی ہے، یہ نہ ادب کا کوئی تجربہ ہے نہ زبان میں کوئی اضافہ ہے، نہ نئے تصورات اور میلانات کی کوئی ترویج ہے۔ اس کا مقصد صرف محفل گرمانا ہے اور یہ شاعرانہ محفلیں، مجروں اور سماع ورقص کی محفلوں کا بدل بن گئی ہیں۔ آج یہ ایک اچھی خاصی تجارت ہے یہاں تک کہ ادبی اداروں، درس گاہوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں کے اسٹیج پر بھی یہی شاعری سنی اور سنائی جاتی ہے۔

'حصار' کے باہر والی شاعری وہ ہے جس میں نئے تجربات، نئے میلانات اور نئے شعور کی ترجمانی اور نمائندگی ہوتی ہے۔ میں اس سلسلے کا آغاز غالبؔ اور حالؔی سے کرتا ہوں، شاعری میں فکر کا عنصر یہیں سے شامل ہوتا ہے اور بعد میں جس کے کچھ تجربے آزؔاد، عظمت اللہ خاں اور ڈاکٹر بجنوری نے بھی کیے تھے اور میں اپنی شاعری کا شمار اسی 'حصار' سے باہر والی شاعری میں کرتا ہوں۔ اگرچہ میری شاعری خالصتاً میری ذات کا اظہار ہے پھر بھی اسے سمجھنے کے لیے اس کے پسِ منظر محرکات اور ان وجوہ کا جاننا ضروری ہے جن کا یہ شاعری ردِّعمل ہے۔ اس کی اخلاقی وجہ یہ

ہے کہ اس جدید علم اور صنعتی انقلاب نے ہماری پرانی قدریں ہم سے چھین لی ہیں۔ وہ قدریں یکسر بدل گئی ہیں۔ ان قدروں کے مطابق انسان کی تخلیق نورِ ایزدی سے ہوئی ہے۔ وہ ایک بڑے مقصدِ حیات کے تحت زمین پر بھیجا گیا ہے اور ایک دن اس کثیف، میلی اور آلودہ زندگی سے اُٹھ کر اپنے خالق، اپنے پروردگار کے روبرو پیش ہونا ہے اور اپنے اعمال کا حساب دینا ہے اور آخرکار اس نورِ یزدانی میں شامل ہو جانا ہے جس کا وہ حصہ ہے، اس لیے انسان کو اپنے ذاتی مفاد، خواہشوں اور دنیاوی لالچوں سے بلند ہو جانا چاہیے تاکہ خداے بلند و برتر کی نظر میں وہ خود کو اشرف المخلوقات اور خلیفۂ ارض ثابت کر سکے، مگر ڈارون، فرائڈ اور مارکس کی تعلیمات نے ان قدروں کو اُلٹ دیا ہے۔ انسان ایک کیڑا ہے جو اسی زمین کی کثافت اور غلاظت سے پیدا ہوا ہے۔ وہ اپنی نہاد میں حیوان ہے، اس کی تمام اخلاقی قدریں خود ساختہ ہیں اور وقت کی ضرورت کے مطابق بدلتی رہتی ہیں اور یہ تمام لڑائی کبھی روٹی اور کبھی سماجی برتری اور اجارہ داری کے لیے ہے۔

تصورات، خیالات اور احساسات جن کا مظہر یہ شاعری ہے، اس کا سیاسی پہلو یہ ہے کہ پورا ملک ایک انتشار اور نزاعی کیفیت میں مبتلا ہے۔ بنگال میں ہنگامی صورتِ حال نے مستقل صورت اختیار کر لی ہے اور کانگریس اور اشتراکیوں میں رسہ کشی ہوتی رہتی ہے۔ بہار، اتر پردیش، ہریانہ، پنجاب اور مدھیہ پردیش میں روز وزارتیں بنتی اور ٹوٹتی ہیں۔ تامل ناڈ میں ہندی کے خلاف احتجاج ہے۔ تلنگانہ میں ملکی غیر ملکی کا جھگڑا چل رہا ہے۔ مہاراشٹر اور میسور میں حد بندی کا قضیہ ہے۔ یہ سب صوبے ایک طرف اپنی برتری اور بالا دستی کے خواہاں ہیں اور دوسری طرف مرکز سے لڑ رہے ہیں اور مرکز کمزور ہے۔ اسمبلی میں روز وزیروں پر لے دے ہوتی رہتی ہے اور ان پر بد دیانتی، رشوت خوری اور جانب داری کے الزامات لگائے جاتے ہیں۔

اس کا سماجی پہلو یہ ہے کہ پورا معاشرہ ایک نیلام گھر معلوم ہوتا ہے۔ غلاموں اور بردہ فروشوں کا بازار دکھائی دیتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بولی لگ رہی ہے۔ ایمان بِک رہے ہیں، جس کا جی چاہے خرید لے۔ چپراسی کا ایمان ایک روپیہ میں بِکتا ہے، کلرک دس روپے میں ملتا ہے۔ اس سے بڑا افسر سو روپے میں دستیاب ہو سکتا ہے۔ دام بڑھاتے جایئے کام ہوتا جائے گا۔ نیچے سے اوپر تک پورا عملہ رشوت خوری اور بے ایمانی میں مبتلا ہے جس میں سرکاری اور غیر سرکاری سب افسر شامل ہیں۔ ایسا لگتا ہے اس مشین کے سارے پُرزے بیکار ہو گئے ہیں، زنگ لگ چکا ہے۔ روپے کے بل پر دفتروں سے فائلیں غائب ہو سکتی ہیں۔ جھوٹے ٹنڈر پاس

ہو سکتے ہیں۔ بڑے بڑے کاموں کے لائسنس اور ٹھیکے مل سکتے ہیں۔

اس مسئلے کا نفسیاتی پہلو بہ حیثیت شاعر اور ادیب کے ہماری اپنی ذات ہے۔ ہمارا سماجی زندگی میں وہ حصہ نہیں ہوتا جو لندن اور فرانس یا دنیا کے دوسرے ملکوں کے شاعر اور ادیبوں کا ہوتا ہے۔ فرانس کے ہوٹلوں میں ان کا بڑا ادیب اور شاعر اپنے ہم عصر ادیبوں اور طالبِ علموں کے ساتھ بیٹھ کر تبادلۂ خیال کرتا ہے اور اگر سماجی زندگی میں کوئی اتھل پتھل ہوتی ہے، اس میں ان کا ساتھ دیتا ہے۔ ابھی پچھلے دنوں فرانس میں جب طالبِ علموں نے ہڑتال کی ژاں پال سارتر ان کے شانہ بشانہ رہا۔ ہنگری، پولینڈ، چیکوسلوواکیہ اور دوسرے ملکوں کے ادیب اپنی سماجی زندگی میں برابر کے شریک ہوتے ہیں یہاں تک کہ روس، جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہاں زبان و بیان کی آزادی نہیں، شاعر، ادیب، ہر سماجی بے انصافی اور بے راہ روی کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں۔ فروری 1966 میں جب اینڈری سیناوسکی اور یوری ڈینیل اور اس کے بعد الیگزینڈر رگنز برگ پر مقدمہ چلے، لوگوں نے عدالت کے باہر ہنگامہ کیا اور اس کے خلاف آواز اٹھائی۔ مئی 1967 میں جب ماسکو میں سوویت ادیبوں کا اجتماع ہوا اور کچھ ادیبوں کو احساس ہوا کہ ادبی بے انصافی سے کام لیا جا رہا ہے۔ سولزے نیتسن نے اس کے خلاف احتجاج کیا اور ایک خط لکھا جو ادیبوں، شاعروں کو ایک گشتی مراسلے کی شکل میں بھیجا گیا، یہاں تک کہ ابھی ابھی کچھ دن پہلے جب پاکستان میں صدر ایوب کے خلاف مظاہرے ہوئے، فیضؔ نے طالبِ علموں اور عوام کا ساتھ دیا اور ان کی حمایت میں آواز بلند کی مگر ہم خاموش اور کنارہ کش رہتے ہیں۔ ملک میں فرقہ وارانہ فساد ہوتے ہیں، ہم آواز بلند نہیں کرتے۔ اچھوتوں کو زندہ جلایا جاتا ہے، ہماری زبان نہیں کھلتی، زبان کے نام پر اتنا بڑا جھوٹ بولا جاتا ہے جو کبھی کسی صدی میں نہیں بولا گیا۔ اردو زبان جسے سب بولتے ہیں جو زندہ زبان ہے اُس کے بارے میں کہا جاتا ہے، نہیں ہے، مگر ہم پنبہ در گوش اور مہر بہ لب رہتے ہیں۔ غرض کہ طرح طرح کی سماجی بے انصافیاں ہوتی رہتی ہیں مگر ہم اس طرح چُپ رہتے ہیں جیسے ہم در پردہ ان بے انصافیوں کے حق میں ہیں، ان کے حامی ہیں۔ جب کہ ایسا نہیں۔ یہی خاموشی ہمارے لیے بوجھ بن جاتی ہے۔ چوں کہ اچھا شاعر بنیادی طور پر دیانت دار ہوتا ہے اس لیے اعصاب پر دباؤ پڑنے لگتا ہے اور ہم اس کیفیت میں مبتلا ہو جاتے ہیں جو آج عام ہے۔ ہم جو ترسل کے المیہ کا رونا روتے ہیں، اس کی وجہ بھی ہماری اپنی ذات اور سماجی زندگی

سے دوری ہے۔ یہی بے گانگی اور بیگانہ روی ہے۔ ظاہر ہے جب ہمارا زندگی کی اتھل پتھل میں کوئی حصہ ہی نہیں ہوگا، کسی چیز سے ہمارا کوئی واسطہ، تعلقِ خاطر اور جذباتی لگاؤ نہیں ہوگا، محبت نہیں ہوگی تو ہم دوسروں کے لیے اور دوسرے ہمارے لیے اجنبی رہیں گے۔ اس صورت میں ہم جو کہیں گے حرفِ ناآشنا اور ہمارا اظہار چیستاں ہوگا۔

اس بات کا ایک پہلو معاشی بھی ہے۔ بہ قول باقر مہدی، ہماری نئی شاعری بڑے صنعتی شہروں کی شاعری ہے۔ چھوٹے قصبوں میں نئی زندگی کا وہ شعور اور تجربہ نہیں ملتا جو بڑے شہروں میں رہ کر ہوتا ہے۔ تعلیم یافتہ نوجوانوں کو جن میں خود ادیب اور شاعر بھی شامل ہیں جب چھوٹی جگہوں پر کام نہیں ملتا وہ بڑے شہروں کا رُخ کرتے ہیں جہاں کشادہ، کھلی ہوا کی جگہ گھٹن ہے، جہاں بسوں، موٹروں، برقی ریلوں کی اتنی ریل پیل ہے، زندگی گھمسان کا رن معلوم ہوتی ہے، جہاں ریلوں، کارخانوں، فیکٹریوں اور ڈیزل سے چلنے والی مشینوں سے نکلی ہوئی گیس اور دھوئیں سے بھری ہوئی فضا میں سانس لینا پڑتا ہے، کلورین ملا ہوا پانی پینا پڑتا ہے، مارجرین اور آلودہ تیل کے پکے ہوئے سستے ہوٹلوں کے ان کھانوں پر زندہ رہنا پڑتا ہے جہاں لال بیگ، مکھیاں، مچھر، کیڑے مکوڑے عام کھانوں کی پلیٹوں میں پائے جاتے ہیں۔ ان گھروندوں میں رہنا پڑتا ہے جنھیں کبوتر کے ڈربے اور کابک کہا جا سکتا ہے اور جہاں صحت کا تمام تر دار و مدار محکمۂ حفظانِ صحت کے رحم و کرم پر ہوتا ہے جو کم ہی دستیاب ہوتا ہے۔ برقی ریلوں کے پلیٹ فارموں پر انسانوں کی بھیڑ ایسی دکھائی دیتی ہے جیسے کوئی ٹڈی دل ہے، چیونٹیوں کی فوج ہے جو دانے کی تلاش میں بھٹک رہی ہے اور پوری زندگی کسی اعلا و ارفع منزلِ حیات کی طرف کوئی قدم نہیں، ایک مفاہمت ہے پوری زندگی کے ساتھ، جس میں معاشی قدریں بھی شامل ہیں، اخلاقی بھی، نفسیاتی بھی، اور جنسی بھی۔ پوری زندگی ایک کتّوں کی دوڑ ہے جنھیں روٹی کے علاوہ سماجی ہمسری بھی چاہیے، ہم چشموں میں عزت و وقار بھی چاہیے اور جاہ و مرتبت بھی چاہیے۔

جب انسان زندگی کے اس کوروکشیتر سے نکل کر اس جگہ پہنچتا ہے جسے وہ اپنے گھر سے تعبیر کرتا ہے اور اپنے دن بھر کے اعمال کا جائزہ لیتا ہے تو اسے ایک شرمندگی کا احساس ہوتا ہے۔ دن بھر ایک چھوٹے سے فائدے کے لیے اس نے کتنی بار جھوٹ بولا، کتنی بار خوشامد آمیز باتیں کیں، کس طرح اس کا تمام دن اپنے آپ کو بار بار توڑنے اور شکلیں بدلنے میں گزر گیا۔ اس کا دل اسے ملامت کرتا ہے مگر وہ کیا کرے، پورے معاشرے کی تعمیر ہی اس اینٹ پتھر سے

ہوئی ہے۔ بنیاد ہی اس طرح رکھی ہے، اسے جس طرف سے دیکھو دیوار ٹیڑھی دکھائی دیتی ہے۔کل وہ ایسا نہیں کرے گا، وہ اپنے آپ سے وعدہ کرتا ہے مگر اگلا دن تو پچھلے دن کے سلسلے کا دن ہے، پھر کتّوں کی دوڑ شروع ہو جاتی ہے اور یہ دائرہ کبھی نہیں ٹوٹتا، بڑھتا ہی جاتا ہے۔

اسی طرح کے تجزیوں اور تجربوں کی بنا پر کبھی کبھی ذہن اس طرح سوچنے لگتا ہے کہ جدید، قدیم، نیا، پرانا، کچھ نہیں ہوتا، آدمی، آدمی ہوتا ہے۔ غلیظ، کثیف، خودنگر، خود پرست، بھیانک، سرتاپا حیوان، حسین وجمیل، لطیف ونرم، تمام خلق، تمام حلم، ہابیل، مارٹن لوتھر، یسوع مسیح، گاندھی، قابیل، گوڈسے، رے، سرہان، یہی قاتل ہے، یہی مسیحا ہے۔ اس کی زندگی ایک بے معنی سفر ہے۔ آدمی ایسے ہی چلتا رہتا ہے۔ چلتے چلتے تھک جاتا ہے، بیٹھ جاتا ہے، پھر چلنے لگتا ہے۔

اس شعور کے ساتھ احساسِ زیاں، احساسِ زمان کے ساتھ اپنی ذات اور گردوپیش سے بیزاری اور تنہائی کا احساس۔ اس کے ساتھ بے بضاعتی اور احساسِ محرومی کے تحت وقت پر غلبہ پانے کی کوشش۔ وقت چھوٹا ہو جاتا ہے، سمٹ کر ایک لمحہ رہ جاتا ہے۔ یہی لمحہ سب کچھ ہے۔ اسے نچوڑ کر اس کا تمام رس پی جانے کی خواہش ابھرتی ہے اور انسان بجائے انسان کے گوشت اور پوست کا ایک پہیہ بن جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے تمام سفر'لا' سے شروع ہو کر 'لا' پر ختم ہوتا ہے اور پھر اس ایک دائرے کے ساتھ اور کتنے چھوٹے بڑے دائرے ہیں۔ اوپر نیچے، ایک دوسرے میں الجھے ہوئے۔ واقعی ایک سوریئلی تصویر ہے۔ سر، کہیں ہے پیر کہیں، ناک کہیں ہے ناف کہی!

آدمی کی طرح شاعری بھی جدید قدیم، نئی پرانی نہیں، اچھی ہوتی ہے، بہت اچھی ہوتی ہے۔ اچھی شاعری وہ ہے جسے کبھی کبھی پڑھنے کو جی چاہے۔ بہت اچھی شاعری وہ ہے جسے ہاتھ سے چھوڑنے کو جی نہ چاہے۔ خوشی اور نشاط کی طرح حزن اور الم بھی ایک تسکین دہ جذبہ ہے۔ اگر اس حزن میں انسان کا خون گردش کرتا ہو، دل کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہوں، رقص وموسیقی اور تصویر کشی کی طرح اگرچہ شاعری بھی اپنی ذات کا اظہار ہے اور فنونِ لطیفہ میں اس کا مقام بہت بلند ہے مگر زندگی میں اس کا استعمال فنِ تعمیر کی طرح نہیں ہوتا۔ اس کی کچھ حدود ہیں، جب ان حدود سے تجاوز کر جائیں گے وہ عبارت جو شاعری کے نام سے لکھی گئی ہے، صرف کسی بات کا ایک منظوم بیان ہوگی جس میں تمام لوازماتِ شعر ملیں گے سوا اس روح اور شاعرانہ بصیرت کے جو اچھی شاعری کا لازمہ ہے۔

اپنی ذات کے اس اظہار میں شاعر کبھی دوسروں کو فوراً شریک کرنا چاہتا ہے، کبھی نہیں کرنا

چاہتا ہے۔ جب ایسا چاہتا ہے اس کا بیان واضح اور شاعری کی زبان سادہ اور عام فہم ہوتی ہے اور جب نہیں کرنا چاہتا، ایسی زبان استعمال کرتا ہے جسے سمجھنے کے لیے کدوکاوش کرنی پڑتی ہے۔ کدوکاوش وہ لوگ کرتے ہیں جنھیں شاعری سے محبت ہوتی ہے۔ ان انسانی جذبات سے محبت ہوتی ہے جن کا اظہار شاعر نے کیا ہے، اس کے لیے قوانین وضع نہیں کیے جاتے۔ یہ چیز انسان کے اندر سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے کچھ نفسیاتی اسباب ضرور ہوں گے۔ ہوسکتا ہے کچھ لوگ رکیک القلب ہونے کے سبب اس میں تسکین پاتے ہوں۔ کچھ اس لیے تسکین پاتے ہوں کہ خود ان کے اندر اظہار کی صلاحیت اور قوت نہیں اور وہ یہ محسوس کرتے ہیں۔ بعینہ یہی بات وہ بھی کہنا چاہتے تھے اور اسی طرح کہنا چاہتے تھے، کچھ اسے ایک انسانی دستاویز کی طرح لیتے ہیں اور کچھ اسے محض افادی زاویہ سے دیکھتے ہیں اور انھیں وہ بات بھلی لگتی ہے جس میں اعلاو ارفع انسانی جذبوں کا اظہار کیا گیا ہو۔

اعلا وارفع جذبوں کے لیے ضروری نہیں کہ الفاظ بھی ارفع اور بلند بانگ ہوں۔ الفاظ کبھی پست، مبتذل، گھناؤنے اور تکلیف دہ بھی ہوتے ہیں مگر اس کے پیچھے جو روح کارفرما ہوتی ہے، اچھی شاعری اس کی گرمی اور نرمی کا احساس دلاتی ہے۔ کچھ لوگ شاعری کو زندگی کا حساب کتاب سمجھتے ہیں اور اسے بہی کھاتے کی طرح دیکھنا اور سمجھنا چاہتے ہیں۔ انھیں اکثر نا اُمیدی ہوتی ہے۔ زندگی کے جسم پر کوئی لباس، اس سے متعلق کوئی تشریح، کوئی تاویل، کوئی توضیح منطبق نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ اسے جو لباس دیا جاتا ہے کچھ دن بعد گھس پٹ کر ختم ہوجاتا ہے اور پھر ایک نئے لباس، نئی تشریح، نئے الفاظ اور نئے اظہار کی ضرورت پیش آتی ہے۔ آج ہم اپنے آپ کو جس ذہنی حالت میں پاتے ہیں اس کے اسباب وعلل وہ تو ہیں ہی جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے، مگر ایک تجربہ وہ بھی ہے جس سے ہمیں تقسیمِ ملک کے فوراً بعد دوچار ہونا پڑا تھا، جس میں وہ تمام اخلاقی قدریں ٹوٹ پھوٹ گئی تھیں جن کا انسان ڈھول پیٹتا ہے۔

ایک خاص جذبے کے تحت عاشق نے معشوق کے ساتھ زنا بالجبر کیا۔ معشوق نے عاشق کی گردن کٹوادی، باپ بیٹی کو چھوڑ کر بھاگ گیا۔ بیٹے نے ماں کو گولی ماردی۔ بھائی نے بہن کی ناموس کی نگہداشت نہیں کی۔ جب انسانی سماج ایک طویل وعریض جنگل میں تبدیل ہوگئی تھی، اس پر ایٹم کی ایجاد، پوری دنیا خوف زدہ ہے۔ مشرقی اور مغربی یورپ کے لوگ اس لیے کہ انھیں معلوم ہے کہ اس ایٹم کی ایجاد کا استعمال ایک روز ضرور ہوگا۔ اس وقت وہ اس تباہ کاری

اور ہولنا کی کا مقابلہ کیسے کریں گے۔ اور ایشیائی ممالک کے لوگ اس لیے کہ وہ دیکھ رہے ہیں مغربی ملکوں کے لوگوں کی پوری کوشش یہ ہے کہ اپنی لڑائی کو اٹھا کر کسی طرح ایشیائی ملکوں میں پھینک دیں اور وہ خود اس تباہ کاری سے بچ جائیں۔ ان سب حالات کے سامنے اس شعور کے ساتھ ہمارا شاعر، ادیب اپنے آپ کو بے دست و پا، نہتا محسوس کرتا ہے۔ ایک طرف کمزور حکومت، سیاسی ابتری، مجہول اور ناقص تصورِ حیات، ماضی کا احیا، دوسری طرف جدید علم اور سائنس کی روزافزوں ترقی، تیسری طرف اس کی بے عملی، وہ اپنے آپ میں اتنی تنظیمی صلاحیت نہیں پاتا کہ علمِ بغاوت بلند کردے اور حالات پر قابض ہو جائے۔

میں نے ان چند صفحات میں اس بات کی کوشش کی ہے کہ اس ذہن کا پس منظر اور محرکات آپ کے سامنے رکھ دوں جو ذہن ان نظموں کے پیچھے کام کر رہا ہے اور ان تصورات کی وضاحت اور تشریح کردوں اور ان تضادات کو بیان کردوں، جن سے ہم اپنی اخلاقی، معاشی، سیاسی اور سماجی زندگی میں دوچار ہوتے رہتے ہیں۔

آخر میں دو باتیں اور کہوں گا اور اجازت چاہوں گا— پہلی بات ہے وقت سے متعلق اور دوسری زبان سے— میری ان نظموں میں 'وقت' کا تصور اس طرح ملتا ہے جیسے یہ بھی میری ذات کا ایک حصہ ہے اور یہ طرح طرح سے میری نظموں میں میرے ساتھ رہتا ہے۔ کبھی یہ گزرتے ہوئے وقت کا علامیہ بن جاتا ہے، کبھی خدا بن جاتا ہے اور کبھی نظم کا ایک کردار— 'بازآمد' میں 'رمضانی قصائی' وقت ہے، 'بیداد' میں 'خدا' وقت ہے۔ 'وقت کی کہانی' میں 'گردابِ زیست' وقت ہے... اور 'کوزہ گر' میں 'سامری' وقت ہے۔ وقت جبریلِ امیں ہے جو زمین سے تاحدِ نظر مسلط ہے۔ ہماری گزراں حیات پر جس کے پاؤں تحت الثریٰ سے بھی نیچے ہیں اور سر عرشِ معلیٰ سے اوپر— ساتھ ہی یہ تصور نہ 'مایا' کا تصور ہے نہ 'فنا' کا— یہ ایک ایسی زندہ و پائندہ ذات ہے جو 'انت' ہے، جو اگر وقت نہ ہوتی تو خدا سے بڑی کوئی چیز ہوتی، اس لیے کہ اس کے ہاتھوں خدا کی شکل وصورت اور تصور بھی بدلتا رہتا ہے۔

زبان سے متعلق یہ ہے کہ ہماری پوری شعری فکر ابھی تک کم و بیش اسی زبان میں بندھی ہوئی ہے جسے ہم جاگیرداری سماج کی زبان کہتے ہیں۔ اگرچہ آج زندگی کے وہ سب لوازمات بدل گئے ہیں جن کا اس سماج سے تعلق تھا۔ نہ ہم اس طرح رہتے ہیں نہ اس طرح مکان بناتے ہیں۔ نقل وحرکت کے ذرائع بھی وہ نہیں رہے۔ ہمارا لباس بھی وہ نہیں مگر ہماری

تشبیہیں، استعارے، تلمیحات اور شعری لوازمات وہی ہیں۔ ہم شاعری کو ابھی تک محفل کی چیز سمجھتے ہیں اور اس کی اچھائی کا اندازہ صرف سن کر لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ کتاب خریدنے کی عادت نہیں، کتاب خرید کر پڑھنا ہمارا قومی مزاج اور کردار نہیں بنا، کم از کم اردو کی صورتِ حال یہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری شاعری کے مزاج میں ابھی تک علمی سنجیدگی نہیں آئی اور اس کا اظہار ابھی تک رومانی ہے۔ ہمارے بڑے سے بڑے شاعر کی کوشش یہ ہے کہ جو غم ہو اسے غمِ جاناں بنا دے۔ بات چاہے جہاں سے نکلے اسی کی جوانی تک پہنچ جائے۔ نتیجہ یہ ہے کہ پوری شاعری ابھی دل لگی بازی کی نظر ہو رہی ہے۔ یار لوگ بیٹھتے ہیں، معشوق کے قصے سنتے ہیں اور گھر چلے جاتے ہیں، نہ کوئی سنجیدہ بات سننے آتے ہیں نہ کچھ گرہ میں لے کر جاتے ہیں۔ یہ بات ان کے ذہن ہی میں نہیں آتی، ہماری شاعری کا، ہماری زندگی کے مختلف پہلوؤں سے کوئی دور کا واسطہ بھی ہے۔ جو کچھ بھی ہے ابھی تک حسن و عشق کا نعرہ ہے۔ میں نے اس بدعت سے بچنے کی کوشش کی ہے اور اظہار کو اکثر جگہ نارومانی اور کھردرا رکھا ہے۔

جن احباب نے 'یادیں' کا پیش لفظ پڑھا ہے انھیں اس پیش لفظ میں کہیں کہیں اس کی جھلک نظر آئے گی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ہماری شاعری اور اس کے پس منظر میں اُس وقت سے لے کر اب تک کوئی خاص اور نمایاں تبدیلی نہیں ہوئی۔ اُس وقت جس کمی اور خامی کا احساس ہوتا تھا، وہ آج بھی ہوتا ہے بلکہ اس میں کچھ اضافہ ہی ہوا ہے۔ شاعری کی طرف وہی غیر سنجیدہ رویّہ آج بھی موجود ہے۔

اس سے زیادہ یہ کہ ہمیں بار بار احساس دلایا جاتا ہے کہ اردو زبان ختم ہو گئی۔ نہیں ہوئی اور کچھ دن بعد ختم ہو جائے گی۔ اس زبان میں لکھ کر کیوں اپنا وقت ضائع کرتے ہو۔ مزید یہ کہ اگر سرکاری غیر سرکاری طور پر کوئی ہمّت افزائی ہوتی بھی ہے تو اس کی نوعیت بالکل یہ ہوتی ہے جیسے کوئی یتیم کے سر پر ہاتھ پھیرتا ہے اس نیت سے کہ یہ ایک مُستحسن فعل ہے اور ایسا کرنے سے ثوابِ دارین حاصل ہوتا ہے اور یتیم کے سر پر جتنے بال ہوں اتنی نیکیاں ملتی ہیں۔ شاعری کے مسائل بجائے کم ہونے کے اور بڑھ گئے ہیں اور پیچیدہ ہو گئے ہیں۔

اختر الایمان
۲۳/اپریل ۱۹۶۹ء

۵۵- بینڈ اسٹینڈ بلڈنگ، کین روڈ، باندرہ، بمبئی -۵۰

پیش لفظ

(نیا آہنگ)

معاشرہ اور شاعر ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ یہی معاندانہ رویہ شعری تخلیقات کی بنیاد ہے۔ یہ معاندانہ رویہ کب شروع ہوا یہ تو نہیں کہا جاسکتا، کیوں شروع ہوا اس بارے میں قیاس آرائی ضرور کی جاسکتی ہے!

ایک وقت تھا جب معاشرے اور شاعر میں کوئی بیر نہیں تھا۔ یہ بچپن تھا انسانی سماج اور معاشرے کا۔ شاعر ایک آدمی تھا، سادہ اور معصوم؛ جیسا نیچر نے اسے پیدا کیا تھا۔ سماج بھی سیدھی سادی تھی، اسی کی طرح۔ سب اپنی اپنی ضرورتیں اپنی بنائی ہوئی اور اپنی پیدا کی ہوئی چیزوں کے ادلے بدلے سے پوری کر لیتے تھے۔ اس وقت شاعر زندگی کی خوب صورتی اور اس کے حسن کے گانے گاتا تھا۔ کائنات کی دلفریبی اور اس کی رعنائی کے گانے گاتا تھا۔ درختوں کی شادابی، پرندوں کے چہچہے، جھیلوں اور ندیوں کی دلکشی، موسموں کی آون جاون اس کا نفسِ مضمون تھا اور دوشیزاؤں کے آنچلوں کی مہک، پازیبوں کی جھنکار، چوڑیوں کی کھنک اور اُن کے قہقہے اس کی زندگی کا نغمہ!— انسان اور فطرت میں دوری نہیں تھی!

پھر انسانی سماج ترقی کرنے لگی۔ کسی نے سکّہ ایجاد کردیا۔ ہر چیز خریدی اور بیچی جانے لگی— اور انسان اور انسانی سماج، آدمی اور معاشرہ ایک دوسرے سے دور جانے لگے! آدمی کو جینا تھا، زندہ رہنا تھا، وہ سماج اور معاشرے کے ساتھ سمجھوتہ کرنے لگا، شاعر نہیں کرسکا۔ بس اسی دن ٹوٹ کر شاعر دو شخصیتوں میں تقسیم ہوگیا۔ ایک شاعر— ایک دنیادار یا عام آدمی!

اسی لیے میں آج کے شاعر کو ٹوٹا ہوا آدمی سمجھتا ہوں اور میری شاعری اسی ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری ہے۔ آج اس ٹوٹے ہوئے آدمی کو یہ محسوس ہونے لگا ہے کہ بہ حیثیت مجموعی انسان نے زندگی کو طوائف بنادیا ہے۔ ایک ہی بات ہر انسان کی زبان سے سنائی دیتی ہے— دو وقت کی روٹی— سر چھپانے کو چھپّر— اور ایک عورت!

کیا زندگی بس اتنی ہی سی ہے؟ اتنی ہی بڑی ہے؟:
برتن، سکّے، مہریں، بے نام خداؤں کے بُت ٹوٹے پھوٹے
مٹّی کے ڈھیروں میں پوشیدہ چکّی چولھے
کُند اوزار زمینیں جن سے کھودی جاتی ہوں گی
کچھ ہتھیار جنھیں استعمال کیا کرتے ہوں گے مہلک حیوانوں پر
کیا بس اتنا ہی ورثہ ہے میرا
انسان یہاں سے جب آگے بڑھتا ہے کیا مر جاتا ہے؟ (آثارِ قدیمہ)

کیا زندگی کی کوئی اعلا اور برتر قدریں نہیں جن کے لیے انسان جدوجہد کرتا ہو؟ کوئی عورت میرا بن گئی، کوئی آدمی کبیر، کوئی بھگت سنگھ، کوئی چندر شیکھر، کوئی غالب، کوئی میر۔ کیا یہ سارے بہروپ صرف دال روٹی، پھونس کے ایک چھپّر اور عورت کے لیے ہیں؟ کیا یہ بات ہر آدمی نے خود سوچی ہے، یا سرمایہ داری سماج کی جمہوریت نے اس کے دماغ میں ڈالی ہے؟ کیا ہر انسان اپنے لیے خود سوچتا ہے یا سوچنے کا کام اس کے لیے دوسرے کرتے ہیں؟ وہ دوسرے لوگ کون ہیں؟ فلسفی؟ اجارہ داری سماج کے حاکموں کے دلال؟ سیاسی اور مذہبی رہنما؟ یا کوئی اور ایسا ادارہ جس کی بقا اسی میں ہے کہ انسان بھٹکتا رہے؟ دوڑتا رہے صبح سے شام تک؟ اتنا تھک جائے دوڑتے دوڑتے سوچنے کا اس کے پاس وقت ہی نہ رہے؟

یہ نعرے کون دیتا ہے؟ وہ جن کے نام لے کر نعرے لگائے جاتے ہیں؟ وہ خود کیوں ازکارِ رفتہ ہو جاتے ہیں؟ کیا یہ سب وقت کی بات ہے؟ وقت جو خود بھی مسلسل بہتا رہتا ہے اور اپنے ساتھ ہر چیز کو بہا لے جاتا ہے؟ وقت اور قسمت کیا ایک ہی چیز کے دو نام ہیں؟ یہ لفظ کس کی اختراع ہے؟

کانٹ، ہیگل، برگساں، فارابی، ابن خلدون، مارکس؛ سب تھوڑی دور کے لیے اس کی اُنگلی پکڑتے ہیں اور پھر وقت کے بہاؤ میں خود بھی کھو جاتے ہیں اور اُن کے فلسفے بھی! ابراہیم، موسیٰ، عیسیٰ، محمد، کرشن، رام، بدھ، پھر ان کے سلسلے، اُن کے شارحین، اُن کے متفسرین، اُن کے سمجھانے والے؛ سب ساتھ ساتھ چلتا ہے اور سب ایک دوسرے سے دست و گریباں ہے۔ کیا زندگی اتنی ساری سچائیوں کی پوٹ ہے یا کچھ بھی سچ نہیں؟ کسی کے پاس کوئی تسلی بخش اور خاطر خواہ جواب نہیں!

شاعر ہی نہیں آج کا ہر آدمی ٹوٹا ہوا ہے۔ انسان کے آدرش اور عملی زندگی میں اتنا بُعد اور

اتنی دوری آ گئی ہے کہ بیچ کے خلا کو بھرنا مشکل ہو گیا ہے، اس خلا اور دوری نے آدمی کو دو عملا اور دو فصلا بنا دیا ہے:

فرقت کی ماں نے شوہر کے مرنے پر کتنا کہرام مچایا تھا
لیکن عدّت کے دن پورے ہونے سے اک ہفتہ پہلے
نیلم کے ماموں کے ساتھ بدایوں جا پہنچی تھی
بی بی کی صحنک، کونڈے، فاتحہ خوانی
جنگ صفّین، جمل اور بدر کے قصّوں
سیرتِ نبوی، ترکِ دنیا اور مولوی صاحب کے حلوے مانڈے میں کیا رشتہ ہے؟

(کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام)

یا

کراماً کاتبین اعمال نامہ لکھ کے لے جائیں
دکھائیں خالقِ کون و مکاں کو اور سمجھائیں
معانی اور لفظوں میں وہ رشتہ اب نہیں باقی
لغت الفاظ کا اک ڈھیر ہے لفظوں پہ مت جانا
نیا آہنگ ہوتا ہے مرتّب لفظ و معنی کا
مرے حق میں ابھی کچھ فیصلہ صادر نہ فرمانا
میں جس دن آؤں گا تازہ لغت ہمراہ لاؤں گا (نیا آہنگ)

آج کا ٹوٹا ہوا آدمی کل کے آدمی سے مختلف ہے۔ کل کے آدمی کے پاس زمین وافر تھی، آبادی کم تھی، سو روپے کی نوکری بڑی نوکری ہوتی تھی۔ مکان میں کھٹمل، پسّو ہو جاتے تھے، وہ بدل کر دوسرے مکان میں چلا جاتا تھا۔ ایک روپے میں ریل گاڑی میں بیٹھ کر سیکڑوں میل کا سفر کر لیتا تھا۔ آج کے آدمی کے پاس زمین نہیں رہی۔ زمین پر پھیلنے کے بجائے وہ آسمان کی طرف بڑھنے لگا ہے اور سو سو منزل کی عمارتوں میں رہنے لگا ہے۔ کھٹمل، پسّو کیا آج اس کے مکان میں زمین آسمان کی ساری بلائیں بھی اُتر آئیں تو وہ نہ بدل سکتا ہے نہ چھوڑ سکتا ہے۔ کل کے آدمی کے مکان، دالان در دالان ہوتے تھے، بڑے بڑے کمروں پر مشتمل۔ آج کے آدمی کے مکان کبوتر کے ڈربے کے برابر ہیں۔ کل کا آدمی وسیع النظر، وسیع القلب کہلاتا تھا، آج کا آدمی تنگ دل، تنگ نظر ہے — اس کی عملی قدروں نے اُسے ایسا بنا دیا ہے:

میں پیمبر نہیں
دیوتا بھی نہیں
دوسروں کے لیے جان دیتے ہیں وہ
سولی پاتے ہیں وہ
نامرادی کی راہوں سے جاتے ہیں وہ
میں تو پروردہ ہوں ایسی تہذیب کا
جس میں کہتے ہیں کچھ اور کرتے ہیں کچھ
شر پسندوں کی آماجگہ
امن کی قمریاں جس میں کرتب دکھانے میں مصروف ہیں
میں ربڑ کا بنا ایسا بوا ہوں جو
دیکھتا، سُنتا، محسوس کرتا ہے سب
پیٹ میں جس کے سب زہر ہی زہر ہے
پیٹ میرا کبھی گر دباؤ گے تم
جس قدر زہر ہے
سب اُلٹ دوں گا تم سب کے چہروں پہ میں! (میں — تمھاری ایک تخلیق)

میری شاعری کیا ہے، اگر ایک جملے میں کہنا چاہیں تو میں اسے انسان کی روح کا کرب کہوں گا — یہ کرب مختلف اوقات میں، مختلف محرکات کے تحت الگ الگ لفظوں میں ظاہر ہوتا ہے:

جس نے آواز اُٹھائی وہ ہوا نذرِ ستم
جو مسیحائی کو آیا رسن و دار ملی
ہر نیا دن نئے آفات کا مظہر ٹھہرا
صبح خوں گشتہ ملی شام سرافگار ملی

دورِ جمہور میں کیا کیا ہوئیں بیداد لکھیں
کوئی حقیقت تو کہیں
بادشاہوں کے سے انداز میں کچھ لوگوں نے
حکم بھیجا ہے بدل ڈالوں میں اندازِ فغاں
طرزِ تحریر و بیاں
رسمِ خط اپنی زباں (میں — ایک سیّارہ)

یہ پوری شاعری واحد، حاضر، متکلم کی شاعری ہے۔ شاعر کی وہ ذات جو زندگی کی ہر تجربہ گاہ میں دکھائی دیتی ہے گزرگاہوں، میلوں، اسپتالوں، قحبہ خانوں، اسٹیشنوں اور بسوں کے اڈوں پر۔ یہ ذات یہ شخصیت گونگی ہے، شاید لکشمن کا کارٹون جو صرف دیکھتا ہے، سنتا ہے، کہتا کچھ نہیں۔ یہ ذات ہندستان کے ہر آدمی کی نمائندہ ہے۔ ہندستان کا کوئی آدمی بغاوت نہیں کرتا اپنے نامساعد حالات کے خلاف۔ انھیں چپ چاپ سہتا ہے اور اگر کوئی ہنگامی قانون نافذ ہو جائے تو چیرہ دست کا ساتھ دینے لگتا ہے۔ ایسا نہیں کہ یہ آدمی بزدل ہے۔ نہیں خوب لڑ سکتا ہے۔ کشت و خون اور قتل و غارت سے بالکل نہیں ڈرتا مگر اس کی ساری شجاعت اور جواں مردی فرقہ وارانہ فسادات، صوبہ جاتی اور قومی تعصب تک محدود ہے:

یہ سب جانتا ہے ہماری شجاعت کی پرواز کیا ہے
ہماری جواں مردی اک صوبہ جاتی تعصب سے
یا فرقہ واری فسادات سے آگے کچھ بھی نہیں ہے

(میرا دوست — ابوالہول)

1947 کی تقسیم کے وقت اس نے معصوم بچّوں تک کو قتل کر دیا تھا، عورتوں اور لڑکیوں کے پستان کاٹ ڈالے تھے:

فسادات دیکھے تھے تقسیم کے وقت تم نے
ہوا میں اُچھلتے ہوئے ڈنٹھلوں کی طرح شیرخواروں کو دیکھا تھا کٹتے
اور پستاں بریدہ جواں لڑکیاں تم نے دیکھی تھیں کیا بین کرتے؟

یہ سب کل کی باتیں ہیں، بوسیدہ باتیں
جنھیں بھول جانا ہے بہتر
فراموشگاری بھی
اک نعمتِ بے بہا ہے (راہِ فرار)

مختصر یہ کہ یہ عصرِ حاضر کی شاعری ہے، عصرِ حاضر کے ٹوٹے ہوئے آدمی کی۔ شروع کی دو نظمیں 'بنتِ لمحات' سے پہلے کی ہیں۔ کسی وجہ سے اس کتاب میں شامل نہیں ہو سکی تھیں، مجھے پسند ہیں اس لیے اِس کتاب میں شامل کر رہا ہوں۔

’سب رنگ‘ میں نے 1943 میں لکھی تھی۔ یہ نظم ایک بار چھپ چکی ہے، مگر تقسیم نہیں ہوئی تھی اور کتب خانے کے گودام میں پڑے پڑے ہی خرد برد ہوگئی۔ اس کے سب کردار جانور ہیں —ایک کے علاوہ— اور ہر کردار کسی نہ کسی قدر کا مظاہرہ کرتا ہے جو ہماری سماج میں اُس وقت بھی تھا جب یہ نظم کہی گئی تھی اور آج بھی ہے— جب یہ طویل نظم کہی تھی انگریزوں کا راج تھا اسی لیے اس کے کرداروں کو علامیہ کی شکل دی تھی۔ میں اس پیش لفظ کو ’سب رنگ‘ کی اس مناجات پر ختم کرتا ہوں جو بیل نے قوتِ حیات ونمو کے روبرو کی تھی۔ اس مناجات میں خدا کو اہرمن و یزداں میں تقسیم نہیں کیا گیا۔ بیل محنت کش طبقے کا علامیہ ہے:

اے خالقِ ہر عیش و غم و ظلمت و ہر نور
اے غائب و حاضر تری تخلیق کا ہر رنگ
پائندہ ہے اور ہم کو ہے مرغوب بھی لیکن
چھٹتا نہیں امید کے رُخسار سے کیوں رنگ؟

اے خالق ہر عشرت دو روزہ ترا فیض
جاری ہے کہیں پھول کہیں خار میں اکثر
لیکن یہی کیوں ہے کہ ہمیں ملنے نہ پایا
اک لمحہ بھی فرصت کا رہی جنگ برابر
آفاتِ سماوی کبھی ارضی سے ابھی تک
جیتے رہے لیکن تری مرضی سے ابھی تک

تو حکم کرے اے غمِ ہستی کے خداوند
شعلہ جو رگ و پے میں تڑپتا ہے بجھا دوں
اور تیرے تصور سے فروزاں کروں راہیں
تو حکم کرے میں وہ تمنائیں جگا دوں
جو دفن ہیں ماضی کی کسی قبرِ کہن میں

اختر الایمان

55- بینڈ اسٹینڈ بلڈنگ، کین روڈ، باندرہ، بمبئی-400050

پیش لفظ

(زمین زمین)

میری عادت ہے جب نظم ہوجاتی ہے تو اسے رکھ دیتا ہوں اور اتنے دن رکھا رہنے دیتا ہوں کہ نظم ذہن سے محو ہوجائے۔ نظرِ ثانی کرتے وقت اکثر اوقات نظم کا اچھا بُرا سامنے آجاتا ہے پھر بھی یہ کوئی قاعدہ کلّیہ نہیں۔

میں نے یہ عادت اس لیے اختیار کی کہ شاعری پر کبھی کسی سے اصلاح نہیں لی تھی نہ کوئی مشورہ کیا تھا۔ جس طرح کا مزاج تھا اس میں استادی شاگردی والا ڈھرہ چل بھی نہیں سکتا تھا۔ شاعری شروع کی تھی لونڈے پن میں۔ رکان تھی مصرع موزوں کرنے کی مگر جب کچھ دوستوں اور بزرگوں نے کہا تمھارے اندر شاعر بننے کی صلاحیت ہے تو اس پر سنجیدگی سے غور کیا۔ شاعری کیا ہے اور کیا ہونی چاہیے، سمجھنے کے لیے کافی ریاض کیا۔ کچھ ایسے بے لاگ بات کرنے والے دوست اور ساتھی بھی مل گئے جو مجھے پسند تھے اور گاڑی دھیرے دھیرے ڈھرّے پر آ گئی۔

ڈھرّے کا یہ مطلب نہ نکالیے مہاتما بدھ کی طرح کسی پیڑ کے نیچے القا یا الہام ہوا۔ کہنے سے مراد یہ ہے کہ مجھے کس طرح کا شاعرانہ رویہ پسند ہے اور اسے اختیار کرنے کی سبیل کیا ہو، اس کا ایک دھندلا سا راستہ دِکھائی دیا۔ ہر دور کی تخلیق اور احتساب پیش رو بڑے لکھنے والوں کی تخلیقات کو ذہن میں رکھ کر کیا جاتا ہے۔ سامنے غزل کی بڑی شاعری تھی۔ پھر مسدّس سُریلے بول اور غالب کو از سرِ نو روشناس کرنے والے لوگ۔

یہ درست ہے لکھنے کے بہت ابتدائی دور میں شاعر کو اتنا شعور نہیں ہوتا کہ چیزوں کی بہت چھان پھٹک کرے مگر غیر شعوری ہوتے ہوئے بھی فن کا ایک معیار تو ذہن میں ہوتا ہے۔ راستہ دھندلا ہوتا ہے پھر بھی کوئی یہ تو نہیں چاہتا کوشش رائیگاں جائے۔ ''تقریب کچھ تو بہر ملاقات چاہیے' والا بھی ایک راستہ ہے مگر میرے ذہن میں وہ نہیں تھا۔ اس کے بعد 'سروسامان' تک جو کیا وہ حاضر کر چکا ہوں۔

پچھلے دنوں جب یہ کتاب 'زمین زمین' ترتیب دینے اور چھپوانے کی بات ذہن میں آئی تو پرانے مسوّدے اور کاغذات اُلٹ پلٹ کرنے لگا۔ اس خیال سے شاید کوئی پوری یا آدھی پونی نظم کہیں دبی پڑی ہو۔ کچھ نامکمل نظمیں ملیں اور میرا جی کے ہاتھ کے لکھے ہوئے دو صفحے بھی ملے جو جدید شاعری سے متعلق تھے غالباً وہ اپنے دور کی شاعری کا جائزہ لینا چاہتے تھے۔ بہت ڈھونڈا ان دو صفحات کے علاوہ اور کچھ نہیں تھا۔ اس کتاب کے پیش لفظ کا آغاز ان ہی دو صفحوں سے کررہا ہوں۔

''آج کل کے چل چلاؤ کے زمانے میں اچھے خاصے معقول حضرات بھی ایک الجھن کا حل دوسری اُلجھن کی صورت میں پیش کردیتے ہیں۔ شاید سوچتے ہیں کون جھنجٹ میں پڑے۔ کسی نے پوچھا آسمان پر کتنے ستارے ہیں۔ جواب دیا سمندر میں جتنے قطرے ہیں۔ اب چاہے راتوں کو بیٹھے آسمان تکا کیجیے چاہے سمندر میں غوطہ لگائیے، اس سے انھیں کچھ مطلب نہیں۔ جدید اردو شاعری کا بھی کچھ ایسا ہی حال دِکھائی دیتا ہے۔ اس خواب کو بھی کثرتِ تعبیر نے پریشان کردیا ہے۔ گنبد میں ہرکوئی اپنی سی کہے جاتا ہے اور ہر نئے آنے والے کی تعبیر یا (تخریب) اُلجھنوں میں اضافہ کردیتی ہے اور نقصان میں رہتے ہیں شعروشاعری سے لطف اُٹھانے والے یا ان سے بھی زیادہ خود شاعری۔ مختصر یہ کہ جدید اردو شاعری کے تصوّر کو بعض لوگوں نے جان بوجھ کر یا انجانے میں ایک گورکھ دھندا بنادیا ہے اور یوں وہ اکثر لوگوں کے لیے بھول بھلیاں بن کر رہ گئی ہے۔ ایسی صورتِ حال کے ہوتے وہی لوگ فائدہ میں رہ سکتے ہیں جو اپنی عینک میں صحیح نمبر کا شیشہ لگا کر دیکھنے کی کوشش کریں۔

جدید اردو شاعری ایک ایسی پھلواری ہے جس کی زمین تو حالؔی، اسماعیلؔ، آزادؔ اور ان کے دوسرے ہم خیالوں نے تیار کی تھی لیکن جس میں سب سے پہلا خوشنما اور بارآور پودا عظمت اللہ اور بجنوری نے لگایا تھا۔ اپنے وسیع مفہوم کے لحاظ سے جدید اردو شاعری کا اطلاق حالؔی اور اس کے بعد کی شاعری پر کیا جاسکتا ہے مگر آج اضافی ادب خصوصاً مغربی ادب کے مطالعے کے اثرات سے ہمارے جو نئے شاعر پیدا ہوئے ہیں، ان کے صحیح پیش رو میری نظر میں عظمت اللہ اور بجنوری ہیں۔ گزشتہ دس پندرہ سال کی اردو شاعری میں فن اور خیال کے تمام تجربات شجرے کے لحاظ سے انھیں کے ذیل میں آئیں گے۔ عظمت اللہ خاں نے 'سریلے بول' کے آغاز میں نئی پود کے نام اپنے کلام کا انتساب یوں کیا ہے:

''اس آنے والی پود کے لیے جس کے ہونٹوں پر ابھی ماں کے دودھ کا مزہ یونہی سا باقی ہے۔ جس کی آواز میں ابھی لڑکپن کا سریلا پن گونج رہا ہے یہ چند

لوک نظمیں سوغات کے طور پر پیش کی جاتی ہیں۔ اس پود کے پھولنے پھلنے کے بعد بڑا کام یہ ہوگا کہ اس نغمہ سرائی سے اردو شاعری فطرت کی طرح وسیع ہو جائے اور فطرت ہی کی طرح گونج اُٹھے۔ اگر ان چند بولوں سے اس پود کو اردو ادب کا ایک نیا دور طلوع کرنے میں ذرا بھی مدد ملی تو گویا ان ناچیز چیزوں کا صلہ مل گیا۔''

یہ اُس شاعر کے الفاظ ہیں جسے اپنے اوپر اعتماد تھا۔ اس اعتماد کی تائید اس نئے دور نے زیادہ سے زیادہ زوردار الفاظ میں کی ہے جو اردو شاعری میں طلوع ہو چکا ہے لیکن اس نئے دور میں اپنے پیش رو کے ہم نوا اس کے سے اعتماد کے حامل نہیں ہیں، چاہے آزاد نظم اور دوسرے ضمنی تجربات ہوں چاہے موضوعات اور چاہے سیاسی عقائد اور خیالات، ہر ایک کے حامیوں کی ہستی کچھ برسبیلِ تذکرہ دِکھائی دیتی ہے۔ یہ تسلیم کہ شروع میں صرف قدامت پرستی اور محض بے علمی یا جہالت کی جس مخالفت سے سامنا پڑا تھا وہ اب دور ہو چکی ہے یا کم سے کم دب سی گئی ہے۔ مگر اس کی جگہ اب آنے والوں کی باہمی غلط فہمیوں نے لے لی ہے۔ ادب برائے ادب کا مقولہ تو اب ایک پُرانی سی بات ہے اس کا نعم البدل ادب برائے زندگی کی صورت میں نمودار ہوا تھا۔ اس کی چھان پھٹک کے بعد اب جو صورت مجھے دِکھائی دیتی ہے اسے دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ لوگ جو زندگی برائے زندگی کے قائل معلوم ہوتے ہیں جو زندگی برائے ادب پر عمل پیرا ہیں اور اپنے مسلک کے پردے میں ادب برائے زندگی کے مفہوم کو بھی لیے ہوئے ہیں لیکن ان کا راستہ بھی صاف نظر نہیں آتا۔

ہمارے جدید شاعروں کی مختلف اُلجھنوں کا ابتدائی زمانہ تو گزرتا جا رہا ہے بلکہ یوں کہیے ختم ہونے کو ہے لیکن اس کے ساتھ ہی وہ منزل بھی تقریباً آن پہنچی ہے جہاں کھڑے ہو کر سب سے پہلے انھیں سختی کے ساتھ نیا جائزہ لینا ہوگا پھر مستقبل پر ایک نظر ڈال کر آگے بڑھنا ہوگا ورنہ ان کی محنتوں کے بے ثمر ہونے کا اندیشہ ہے۔ عظمت اللہ اور بجنوری کی شخصیتیں اس سلسلے میں اب بھی راہ نما ہو سکتی ہیں۔ یہ دونوں شاعر مغربی علوم کے ساتھ ساتھ مشرقی علوم سے بھی کما حقہ واقف تھے اور اس کے پہلو بہ پہلو رائے زنی کی وہ اہلیت بھی ان کی ذہانت کا خاصّہ تھی جو صرف گہرے مطالعہ سے حاصل ہوتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ بجنوری کے مقدمّے سے قطعِ نظر ان کی تخلیقات میں تجربوں کے باوجود ایک توازن تھا، ایک ایسی ہم آہنگی تھی جو انسان کو سطحیت سے بچائے رکھتی ہے۔ آج ہمارے بہت سے شاعر جنسی موضوعات پر محض اس لیے خامہ فرسائی

کرتے ہیں کہ اس میں انھیں لذّت حاصل ہوتی ہے۔آزاد نظم یا دوسرے ضمنی تجربوں کی طرف اس لیے رجوع کرتے ہیں کہ ان کی عجب پرستی ہی نمود کا باعث بن جائے اور اپنی ہر نظم سرخ روشنائی سے اس لیے لکھتے ہیں کہ سرخ پھریرا نوجوانوں کے لیے فیشن سا بن گیا ہے۔''

میرا جی کا انتقال 3 نومبر کی شام کو 1949 میں ہوا تھا۔ یہ 1990 ہے۔انتقال کے وقت میرا جی کی عمر 37 برس تھی۔گویا یہ دو صفحے آج سے چالیس برس پہلے کی تحریر ہے۔میرا جی نے جدید شاعری کا آغاز بجنوری اور عظمت اللہ سے کیا ہے۔میں غالب سے کرتا ہوں۔غزل کی رسم عام سے گریز، بھرپور تغزل ہوتے ہوئے بھی 'نارومانی' رویہ اور اپنی ضرورت کے لیے نئی ترکیبیں اور الفاظ ادا کرنا اور دھارے کی مختلف سمت میں بہنا سے شروع ہوتا ہے۔

ایم.اے کے لیے علی گڑھ جانے سے پہلے میں ریڈیو اسٹیشن پر آرٹسٹ کی حیثیت سے کام کرتا تھا۔میرا جی اور ن.م.راشد سے وہیں ملاقات ہوئی تھی۔ن.م.راشد شعبہ کے انچارج تھے ریڈیو اور بہت سے کاموں کے علاوہ لسنر (Listener) جس میں ریڈیو کے پروگرام چھپتے تھے 'آواز' کے لیے اس کا ترجمہ اردو میں کرنا بھی میرے کاموں میں سے ایک تھا۔ایک روز مجھ سے ایک غلطی ہوگئی اور کسی فن کار کا نام ترجمہ کرنے سے رہ گیا۔پرچہ اسی غلطی کے ساتھ چھپ گیا۔ اسٹیشن ڈائرکٹر نے مجھے بلایا اور کہا تم پر اس غلطی کے لیے تیس روپے جرمانہ کیا جاتا ہے۔میں نے غلطی تسلیم کرتے ہوئے کہا۔''تیس نہیں پندرہ۔''

''پندرہ کون دے گا'' انھوں نے پوچھا

''ن.م.راشد'' میں نے جواب دیا۔

''کیوں''

''وہ پروگرام کے انچارج ہیں۔ذمہ داری مجھ سے زیادہ ان کی تھی۔''

اگلے روز جب میں دفتر گیا تو میری میز پر برطرفی کا نوٹس پڑا تھا، نوٹس انگریزی میں تھا، جس کا ترجمہ تھا ''تمھاری ملازمت فوری طور پر ختم کی جاتی ہے۔'' ملازمت ختم ہونے کے بعد''...میں علی گڑھ چلا گیا اور یونی ورسٹی میں ایم.اے کے لیے داخلہ لے لیا۔رشید احمد صدیقی شعبے کے صدر تھے اور تنقید کا پرچہ پڑھاتے تھے۔ایک روز میں نے پوچھا رشید صاحب معیاری تنقید کیا ہے؟ کسے آپ صحیح تنقید کہیں گے۔اپنے مخصوص انداز میں مسکرا کر پوچھا ''حضرت دو اور دو کتنے ہوتے ہیں۔''

''چار'' میں نے جواب دیا۔

''اگر کوئی پانچ کہہ دے تو کہیے قریب قریب ٹھیک ہے۔'' میں نے ایک اور موقعے پر پوچھا ''رشید صاحب تنقید کرتے وقت خاص خیال کس بات کا رکھنا چاہیے؟''

''شرافت کا'' انھوں نے جواب دیا۔

بہ ظاہر یہ مزاحیہ جملے ہیں مگر تنقید کا صحیح معیار یہی ہے۔ اپنی رائے کا اظہار حدِ ادب میں رہ کر بھی کیا جا سکتا ہے اور دو اور دو پانچ اس لیے درست ہے کہ شاعری جیومیٹری یا حساب کا سوال نہیں بلکہ اس کا تعلق انسانی جذبات سے ہے۔ کوئی بھی بات چاہے وہ درست ہی کیوں نہ ہو اس سے اختلاف ممکن ہے۔ تنقید کو اپنی پسند ناپسند کی ترازو میں نہیں تولنا چاہیے۔ شاعری کی فہم کے بھی درجے ہیں۔ کون کہاں کھڑے ہو کر ذہن کی کس منزل سے شاعری پر اپنی رائے کا اظہار کر رہا ہے اس سے بڑا فرق پڑ جاتا ہے۔ میری ایک نظم 'پگڈنڈی' کا مصرع ہے:

''جیسے یونہی بڑھتے بڑھتے رنگ افق پر جا جھولے گی''

میرے ایک بزرگ استاد ایک بار کہنے لگے ''بھئی یہ افق تو ٹھیک ہے مگر رنگ کوئی جھولا ہے جو اس پر جا جھولے گی؟''

اس سے بھی زیادہ مزے کی بات ایک دوسرے استاد نے کی۔ کہنے لگے اختر الایمان 'کیا تم سمجھتے ہو تمھاری شاعری کا شمار کلاسیکی شاعری میں کیا جا سکتا ہے؟' ظاہر ہے اس کا جواب میرے پاس نہیں تھا مگر بات صاف کرنا ضروری تھی۔

''جواب جاننے سے پہلے کیا یہ ٹھیک نہیں کہ اس بات کا تعین کر لیں کلاسیکی شاعری یا ادبِ عالیہ کیا ہے؟ اس کی تعریف کیا ہے؟'' میں نے ان سے کہا— کہنے لگے جیسے 'فاؤسٹ' (Faust) میں نے کہا یہ تو مثال ہے تعریف نہیں۔ فوراً ہی جواب میں کہا 'جیسے ڈیوائن کومیڈی'۔ میں نے کہا یہ دوسری مثال ہے۔ مگر وہ لاجواب نہیں ہوئے۔ 'کلاسیکی شاعری سے میری مراد ہے' یہ کہتے ہوئے انھوں نے اپنے دونوں ہاتھوں کی دو انگلیوں سے ہوا میں نصف دائرہ بنایا۔ میں نے کہا یہ تو نصف دائرہ ہوا تعریف نہیں۔ انھوں نے دو انگلیوں سے فوراً ہی ہوا میں پورا دائرہ بنا دیا۔ یہ کہتے ہوئے کلاسیکی شاعری سے میرا مطلب ہے۔''

''یہ پورا دائرہ ہے مگر تعریف پھر بھی نہیں ہوئی'' میں نے جواب میں کہا— انھوں نے کوئی جواب نہیں دیا۔ اپنی کتابیں اور نوٹ بک اٹھائی اور کلاس چھوڑ کر چلے گئے۔''

علی گڑھ کے ان واقعات اور اوپر نقل کیے گئے میرا جی کے ان دو صفحات کا کم و بیش وہی زمانہ ہے۔ ان چالیس پینتالیس برسوں میں اتنا فرق پڑا ہے کہ پابند غیر پابند مصرع اور آزاد

شاعری اب ہنسنے ہنسانے کی بات نہیں رہی۔ اسے قبول عام کی سند مل گئی ہے اور وہ سب شعرا جو اس صنف کو جہت دینے اور قبول کرانے میں کوشاں اور برسرِ پیکار تھے جو داد وتحسین ممکن تھی حاصل کر کے اپنا اپنا سرمایہ اردو ادب کی تاریخ کے سپرد کر چکے ہیں۔ عظمت اللہ نے جس دور کی پیش گوئی کی تھی وہ آ گیا ہے اور شاعر کے دروازے ہر طرح کے موضوعات کے لیے کھل گئے مگر کتنے اس دروازے سے داخل ہونے کی نیت رکھتے ہیں۔ اس کا اندازہ آج کی ادبی فضا سے ہوسکتا ہے۔ لکھنے والے پلٹ پلٹ کر پیچھے کی طرف بھاگ رہے ہیں۔ جس طرح قصیدہ، مرثیہ، رجز پوری شاعری نہیں شاعری کی ایک صنف ہے اور زندگی کے صرف ایک رُخ کی نمائندگی کرتے ہیں وہی صورت حال غزل کی بھی ہے۔ غزل کی تعریف جو میں نے پڑھی ہے وہ 'بازی کردن محبوب و حکایت کردن از جوانی و حدیث صحبت وعشق زنان' یعنی محبوب کے ساتھ کھیل، رنگ رلیاں، جوانی کی باتیں اور عورتوں کے ساتھ عشق و محبت کے قصّے۔ ظاہر ہے بڑا دل چسپ موضوع ہے۔ خدا سب کو اس کی توفیق دے مگر یہ زندگی کا صرف ایک رُخ ہے۔ اس کا زمانہ اور وقت بھی بہت محدود ہے۔

پندرہ بیس سال پرانی بات ہے میں نے مدراس کی ایک فلم لکھی تھی جس کا نام 'آدمی' تھا۔ (یوسف خاں) دلیپ کمار کے ساتھ اس فلم میں بہت بڑے بڑے اور معروف اداکار بھی تھے۔ کوڈے کنال میں فلم کی شوٹنگ ہو رہی تھی جس ہوٹل میں ہم سب کا قیام تھا اس کا نام شاید کوالٹی ہوٹل تھا۔ ایک روز رات کے کھانے کے بعد یوسف خاں نے ڈائنگ ہال میں بیٹھے ہوئے سب لوگوں کو روک لیا۔ کہا اختر الایمان کی شاعری سنیں گے۔ ان میں ایک مصوّر بھی تھا جو گجرات کا رہنے والا تھا۔ باقی سب کی زبان بھی اردو نہیں تھی۔

یوسف خاں نے کہا وہ نظم کا انگریزی میں ترجمہ کریں گے۔ خیر شاعری ہوئی۔ یوسف خاں ترجمہ کرتے گئے اور محفل بخیر وخوبی ختم ہوگئی۔ اگلے روز شام کو میں ٹہلنے کے لیے کمرے سے نکل رہا تھا کہ یوسف خاں آئے اور معنی خیز انداز میں مسکرا کر کہنے لگے۔ وہ مصوّر صاحب جو کل رات ہال میں تھے بیٹھے تمھارا انتظار کر رہے ہیں۔ کہتے ہیں اسی قوّال کو بلاؤ جو کل سنا رہا تھا۔

یہ لطیفہ بیان کرنے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ شاعری کے ساتھ گانا بجانا جڑے ہونے کے سبب سننے والے شاعری کو تفریحی پروگرام کا بدل یا اس کا مترادف سمجھنے لگے ہیں۔ کوئی سنجیدہ چیز نہیں۔

غزل کی طرف میرے اس رویّے کا نتیجہ غزل کے کچھ شیدائیوں نے یہ نکالا ہے کہ میں

غزل کا مخالف ہوں، نہیں ایسی بات نہیں۔ غزل کا حامی نہ ہونا مخالف ہونے کے مترادف نہیں۔ حامی نہ ہونے کا سبب ایک تو یہ ہے کہ غزل میں پھولنے پھلنے کی گنجائش نہیں رہی۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ میں سمجھتا ہوں غالب غزل کا نقطۂ عروج ہے۔

میں مزید اس تفصیل میں نہیں جانا چاہتا۔ کہنا صرف اس قدر ہے کہ نظم ایسی صنف ہے جس کا احاطہ کرنا مشکل ہے۔ زندگی سے متعلق کوئی ایسا موضوع نہیں جس پر نظم نہیں کہی جا سکتی۔ اخلاقی، سیاسی، معاشی، سماجی، نفسیاتی، رومانی کوئی بھی موضوع ہو نظم کا کینوس اتنا بڑا ہے کہ اس پر جو رنگ فن کار ڈھنگ سے استعمال کرے گا اچھا لگے گا۔

پچھلے چالیس پچاس برسوں میں نظم کی صنف اتنی وسیع اور ترقی یافتہ یا اتنی بالغ ہوگئی ہے کہ اس پر پوری طرح اعتماد کیا جا سکتا ہے۔ قناعت بہت اچھی چیز ہے انسان کو لالچی اور کمینے ہونے سے بچاتی ہے۔ حیوانیت کا توڑ بھی کرتی ہے مگر شاعری میں قناعت کا استعمال نقصان دہ ہے۔ چوں کہ قناعت اس ملک کے فلسفہ اور مزاج کا بڑا جزو ہے اس لیے ہم نے غزل پر قناعت کر لی مگر زندگی میں حریص اور کمینے ہو گئے۔

ادھر کچھ مدّت سے مجھے اس بات کا بڑا شدید احساس ہونے لگا ہے کہ جس معیار کا انسان پہلے پیدا ہوتا تھا اب نہیں ہوتا۔ اس میں کمی آ گئی ہے۔ وسیع الخلق، وسیع النظر، وسیع المشرب، وسیع الخیال، متواضع اور بردبار، جیو اور جینے دو پر ایمان رکھنے والا۔ وہ کم ہو گیا ہے۔

ظاہری وجہ تو اسباب اور آلاتِ معیشت ہی ہوں گے مگر زندگی میں لالچ کیوں بڑھ گیا۔ مانا مادّی زندگی میں آسانیاں پیدا کرنے والے آلات اور ذرائع بدل گئے اور زمین چھوٹی ہوگئی۔ آبادی بھی بڑھ گئی مگر روٹی تو انسان پہلے بھی کھاتا تھا جو اس وقت بھی آسانی سے میسر نہیں آتی تھی۔ کاسۂ گدائی تو اس وقت بھی بہت لوگوں کے ہاتھ میں رہتا تھا۔ اس سے بھی پہلے طالبِ علم اور ودیارتی مانگ کر کھانا کھاتے تھے اور علم کی طلب میں اپنی ذات کو بھی بھول گئے تھے۔ مختصر یہ کہ ایسا کبھی نہیں ہوا تھا، اتنے بڑے پیمانے پر کہ انسان اپنی روٹی اور آسائش دوسروں کی تخریب میں سمجھے۔ آلاتِ حرب اور گولہ بارود بیچنے کے لیے منڈیاں ڈھونڈنے کی کوشش میں زمین کے کمرے کو آگ کا گولہ بنا دے۔ سارا انسانی شعور اور تہذیبی ورثہ بالائے طاق رکھ کر حیوانی جبلت اتنی حاوی کر لے کہ بربریت کی پچھلی ساری مثالیں پھیکی پڑ جائیں۔ تمام اخلاقی قوانین لبادے کی طرح استعمال ہونے لگیں۔ ضرورت ہوئی تو پہن لیا، نہ ضرورت ہوئی اُتار کر پھینک دیا اور بس۔

مذہب انسان کے اندر حیوان کی نفی کرنے کی طرف پہلا قدم تھا۔ اس سمت میں پچھلے

تقریباً دو ہزار سال قبل تک برابر کوشش جاری رہی مگر جب سے پیمبری کا سلسلہ ختم ہوا آدمی کی وحشت میں اضافہ ہو گیا اور کوئی اخلاقی یا سماجی قانون ایسا نہیں رہ گیا جو درندگی کو نکیل پہنا سکے۔ برائی پر شرمندہ ہونے کی جگہ اس کا جواز پیدا کیا جاتا ہے۔ اب کوئی قطعۂ زمین ایسا نہیں جسے جنتِ زمینی سے تعبیر کیا جا سکے۔ مشرق میں بھی مغرب میں بھی۔

اب بار بار سوچنا پڑتا ہے۔ لبنان، فلسطین، لنکا، افغانستان، جنوبی افریقہ، ہندستان، پاکستان کو واقعی ایسے مسائل درپیش ہیں جن کا حل نہیں یا یہ بدامنی گولہ بارود اور کوکین بیچنے والوں کے دلالوں کی کوشش کا نتیجہ ہیں اور اگر ان کی کوششوں کا نتیجہ ہیں تو ان کے خریداروں کی عقل کو کیا ہوا؟ دو ہی جذبے ہر جگہ فساد پیدا کیے ہوئے ہیں۔ وطنیت اور مذہب، حب الوطنوں اور پیمبروں کی ساری محنت ہی برباد ہو گئی۔

کسی نہ کسی رنگ میں اس مجموعے کی بیش تر نظموں کا یہی موضوع ہے، اس لیے کہ یہ بات مجھے ہمیشہ پریشان کرتی رہی ہے کہ انسان کے اندر عقل اور استدلال کا کوئی وجود ہے یا محض حیوانی جبلت اس کے قول و فعل کا فیصلہ کرتی ہے۔

پچھلی نظموں میں 'کوزہ گر' اسی خیال کی ترجمانی کرتی ہے مگر یہ تو کارِ لاحاصل اور سعیِ رائگاں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوا کہ ٹڈیاں فصلیں چاٹتی ہیں؟ درندے زمین کو خون سے لال کرتے رہیں۔ راستے اور گزرگاہیں کٹے ہوئے جسموں سے پٹی رہیں اور شاعر شاعری کرتا رہے، روتا رہے اس صورتِ حال پر۔ یہ کیا مقسوم ہوا انسانیت کا۔ اگر اس کا کوئی تدارک نہیں تو پھر کیا انسان اور انسانیت؟ کیا شاعر اور شاعر کی سماجی ذمے داری؟ کیا تہذیب اور اس کے تار پود؟ اور کیا عقل، قانون اور چارہ جوئی؟

دل آزاری کو انسان نے پیشہ بنا لیا ہے۔ اگر یہی تہذیب اور انسانیت کی ترقی یافتہ شکل ہے تو ان رومی سلاطین میں کیا بُرائی تھی جو بھوکے شیروں کے پنجرے میں غلاموں اور قیدیوں کو چھوڑ کر خود بھی تماشا دیکھتے تھے اور اپنی رعایا کو بھی دکھاتے تھے۔ مصر کے فراعنہ میں کیا خرابی تھی جو ننگے بدن پر کوڑے مار مار کر غلاموں سے کام لیتے تھے۔ جابر شاہوں اور جمہوریت کے دور میں جینے والے اس عام شہری میں کیا کیا فرق ہے جو مذہب کے نام پر قتل و غارت کو روا رکھتا ہے اور عورتوں اور بچوں کی تباہ کاری سے دریغ نہیں کرتا۔ کس جنگل میں رہ رہا ہے آدمی وحدت الوجود کا بھی قائل ہے اور الگ الگ مذہبوں کی تختیاں بھی گلے میں لٹکائے پھرتا ہے۔ ایکتا میں انیکتا اور انیکتا میں ایکتا بھی دیکھتا ہے اور عقل کی آنکھوں پر پٹی بھی باندھے ہوئے ہے۔ اس بات پر ایمان

لانا پڑتا ہے کہ بلاشبہ وہ اس ذہنی بیماری میں مبتلا ہے جس کے سبب اس کی شخصیت دو حصّوں میں بٹ گئی ہے۔ وہ سکیز وفرینیا کا مریض ہے اسی خیال کا نتیجہ 'اپاہج گاڑی کا آدمی' ہے۔

اس مجموعے کی بیشتر نظموں پر زمین کا درد حاوی ہے دراصل زمین کا درد مترادف ہے اس کرب کے جو بہ حیثیت ایک فرد کے میرے اندر پیدا رہتا ہے اور بہ حیثیت ایک شہری کے میرے لیے یہ ایک بہت بڑا مسئلہ ہے۔ ایک عام شہری کی حیثیت سے جس طرح یہ باتیں میرے ذہن میں پیدا ہوتی ہیں دوسرے ذہنوں میں بھی پیدا ہوتی ہوں گی پر فیصلہ کے وقت یہ جمِ غفیر آنکھ بند کر کے ان کے پیچھے کیوں ہو لیتا ہے جو کھلا خنجر ہاتھ میں لے کر قتل کی نیت سے گھر سے نکلتے ہیں۔ اگر اس فعل کو ہر مرتبہ حیوانی سرشت یا جبلت کہیں اور سوچیں کہ ہم خود کو سمجھا لیں گے تو انسانیت، تہذیب، رواداری معاملہ فہمی، جیو اور جینے دو جیسی تراکیب اور جملے کس مرض کی دوا ہیں مگر ہو یہی رہا ہے۔

دراصل پوری زندگی ہی تسکین اور درد کے خانوں میں بٹی ہوئی ہے جو مسائل روز پیش آتے ہیں ان میں سے اکثر کا حل فرد کے ہاتھ میں نہیں مگر درد اپنی جگہ رہتا ہے۔ پھر انسان کے پاس دماغ ہے۔ شانوں کے اوپر سر ہے جو سوچتا بھی ہے اور سوچ اس کے کام آتی ہے کہ کسی نہ کسی طرح خود کو سمجھا کر اپنے درد کو تسکین دے لے اور سب سے بڑا جواز یا راہِ فرار ہے رضائے خداوندی۔

مجھے اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے آدمی زمین پر رہتا ہی نہیں کرم یا عمل کرتا ہے زمین پر رہ کر اور اس کا پھل ڈھونڈتا ہے آسمانوں میں سورگ اور جنت کی شکل میں، اس لیے، اس کا زمین سے صحیح رابطہ پیدا ہی نہیں ہوا 'رویائے صادقہ' اسی فکر اور جذبے کا نتیجہ ہے۔

'کارنامہ' آدمی کے منفی عمل کے مظاہرے کی انتہا ہے۔ اپنی شکست اور نارسائی کا حیوانی ردعمل۔ موضوع کے ساتھ زبان کا صحیح استعمال نہ ہو تو اس کی شدّت اور شعری حسیت میں کمی آجاتی ہے۔ 'کارنامہ' اور 'ضمیر' میں اسی بات کا لحاظ رکھا گیا ہے۔

شاعری کے ساتھ بڑی مشکل یہ پیش آئی ہے کہ وہ ابھی تک غزل کی فضا سے نہیں نکلی۔ یہ بات اس لیے دہرانی پڑ رہی ہے کہ کچھ دوستوں کو جب 'ضمیر' اور 'کارنامہ' سنائی تو ردِ عمل تھا: زبان ذرا ویسی ہے۔ ویسی کا مطلب میں تو سمجھ گیا مگر ان کے ذہن میں نہیں تھا۔ ان کے ذہن میں غزل کی غنائیت تھی۔

غزل اور بے غزل کی بحث میں نہ پڑیے۔ غزل ہی کیا اور بہت مسائل ہوں گے جن پر

مجھے آپ سے اتفاق نہیں ہوگا اور آپ کو مجھ سے مگر اس بات پر ہم ضرور متفق ہوں گے کہ کوئی صنف سخن ہو اس میں وسعت کی گنجائش ہونی چاہیے اور زبان کا ایسا استعمال ہونا چاہیے کہ پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں اضافہ بھی ہو اور زبان اپنے وسیع تر معنوں میں بھی استعمال ہو سکے، اور وہ صنف اور پیکر زندگی سے ہم آہنگ بھی ہوں جن کا کام پوری زندگی کا احاطہ کرنا ہے اس کے کسی ایک رخ کا نہیں۔ تحریر وجود ہی میں کیوں آئی؟ اس لیے کہ اشاروں اور اشکال کی زبان محدود تھی۔ اس قید سے بچنے اور اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کے لیے صرف شاعری ہی کا استعمال نہیں کیا آدمی نے، اس نے نثر کی بھی بہت سی اصناف ایجاد کی ہیں۔ کہانی لکھی، ڈرامہ لکھا، ناول لکھا، رپورتاژ لکھے، سوانح غرض کہ جو قلم کی زد میں آیا اگر ایک صنف نے ساتھ نہیں دیا تو دوسری ایجاد اور اختیار کی یہی بات اس نے شاعری میں بھی روا رکھی۔ مثنوی لکھی، قصیدہ لکھا، مرثیہ لکھا، رجز لکھے، غزل لکھی اور جب زبان کو وسعت دینے کی ضرورت محسوس ہوئی، گونا گوں خیالات کا اظہار چاہا تو نظم ایجاد کی۔ بیان کو وسعت دینے کے لیے زبان لامحدود چاہیے زبان تو ایک ہی ہے مگر موضوع کے ساتھ لفظوں کا دروبست بدل جاتا ہے۔ رپورتاژ کی زبان کلاسیکی شاعری کے لیے موزوں نہیں۔ قصیدہ اور مرثیے کا ٹھاٹھ غزل میں کام نہیں آتا اور غزل کی نزاکتِ زبان نظم کے دشوار گزار میدانوں میں ساتھ نہیں چل سکتی۔ کچھ لوگ اگر دو مصرعوں میں بات کہنے کو غزل کا مترادف سمجھتے ہیں تو دوہا بھی تو دو ہی مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے مگر دوہا غزل نہیں ہوتا۔ نہ دوہے کا اندازِ بیان غزل کے لیے موزوں ہے۔ ادب، فن، شاعری جہاں انسانی جذبات اور معاملات کو رقم کرنے کا ذریعہ ہے وہاں اس کا مقصد زبان کی وسعت اور ترویج بھی ہے۔ زبان میں وسعت آتی ہے پھیلے ہوئے ہشت پہلو موضوعات سے اور وہ صرف نظم میں آسکتے ہیں، اس لیے کہ نظم محدود صنفِ سخن اور اظہارِ خیال کے ذریعہ کا نام نہیں۔

جب میں شاعری میں کھردرے پن کا ذکر کرتا ہوں اس کا مطلب اخباری زبان نہیں ہوتا۔ کلام موزوں بھی نہیں ہوتا۔ اس کا مطلب ہوتا ہے بندھے ٹکے مروجہ اشارے اور تشبیہات، بیان کا پیش افتادہ انداز اور مضامین سے گریز— ٹکسالی محاوروں اور روزمرہ سے پرہیز۔ ایسی زبان جو ابھی شاعری کی خراد پر نہیں چڑھی۔ ان لفظیات سے مراد ہوتی ہے جن میں ابھی کنوار پن کی خوشبو ہے، اس لیے، کہ وہ توانا ہوتے ہیں اور نئے موضوعات میں خیال کے اظہار کا بھرپور ذریعہ ثابت ہوتے ہیں۔ تخلیق کا ایک اور اہم پہلو خود احتسابی ہے۔

خود احتسابی ایسی صفت ہے جس کا ہونا ایک قلم کار کے اندر اس کی ذہنی صحت مندی کی

علامت ہے۔ ہر انسان کو اپنی اولاد عزیز ہوتی ہے یہ تسلیم مگر اپنے احمق بیٹے کو دنیا کا سب سے زیادہ خوب صورت اور ذہین انسان سمجھ لینا ذہنی کج روی کی علامت ہے۔

میر بہت بڑے شاعر اور غزل گو تھے انھوں نے غزل کو دو حصّوں میں تقسیم کر لیا تھا۔غزل عالیہ اور چوما چاٹی۔ مانا یہ خود احتسابی کی دلیل نہیں مگر انھیں فن اور فن کاری کا گہرا علم ضرور تھا۔آج کے دور میں جو اصحاب چوما چاٹی پر اصرار کرتے ہیں، مجھے ان سے کچھ نہیں کہنا۔اپنی زندگی کا فیصلہ انسان کے اپنے ہاتھ میں ہے مگر اتنا ضرور کہوں گا جہاں تک بن پڑے خود احتسابی کو نہ چھوڑیے اور اپنی احمق اولاد کو فوق البشر کا درجہ نہ دیجیے۔ دوسرے یہ کہ ادبی قدروں کو ملوث اور مسمار نہ کیجیے، جب جب ادبی اور شعری تخلیقات پر آپ کی رائے مانگی جائے وہ ٹھیک اور دیانت داری پر مبنی ہونی چاہیے۔

پچھلے پچاس برس میں جو سانحہ اردو شاعری کو پیش آیا وہ خود پرستی، مصلحت اندیشی اور جر گہ بندی تھی۔ اچھی شاعری کو نظر انداز کیا گیا۔بعض نقاد صفت لکھنے والوں نے یہ کوشش بھی کی وہ منظرِ عام ہی پر نہ آئے۔اس رویّے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اتنی بڑی ادبی مثبت تحریک جسے ترقی پسند تحریک کے نام سے یاد کیا جاتا ہے، پسپا ہو گئی۔

مصلحت کا درجہ سماجی اور روزمرہ کی زندگی میں تسلیم مگر جہاں ادبی تخلیق اور اس کے مقام سے متعلق رائے مانگی جائے وہاں رعایت اور مصلحت سے کام نہیں لینا چاہیے۔اس دھڑے بندی اور نا منصفانہ رویے سے اچھے لکھنے والوں کے حوصلے پست ہوتے ہیں اور ہوسکتا نادانی اور وقتی مصلحت سے آپ قتلِ عمد کا شکار ہو جائیں۔دوستی کی بنیاد غلط بیانی اور جھوٹ پر رکھی جانے والی ہے تو ایسی دوستی سے پرہیز کرنا چاہیے۔گوارہ اور قابلِ قبول ادبی تخلیق کو تھوڑے بہت غلو کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے، اسے سراہا جا سکتا ہے مگر جس کلام میں اچھی شاعری بننے اور کہلانے کے عناصر نہیں اس پر سر دھننا اور رطب اللسان ہونا جرم ہے: اخلاقی بھی اور ادبی بھی، اور جس طرح دل آزاری اور دانستہ کسی اچھی تصنیف کو وہ شعر ہو یا نثر رد کرنا یا نظر انداز کرنا معیوب ہے اسی طرح اچھی تخلیقات کو نہ سراہنا اور ان کا مناسب مقام انھیں نہ دینا بھی ایک گھناؤنے جرم کے مترادف ہے۔

ادبی تخلیق جب تک ادیب اور شاعر کے ذہن میں ہے یا تحریر میں آنے کے بعد بھی منظر عام پر نہیں آئی، وہ اس کی ملکیت ہے مگر چھپ جانے کے بعد وہ عام قاری کی ملکیت ہو جاتی ہے یہ درست ہے مگر اکثر پڑھنے والوں کو بھی کبھی اس تخلیق کی اہمیت اور اس کے مقام کا اندازہ نہیں ہوتا۔خالق، تخلیق اور قاری کے درمیان رابطہ کا کام نقاد اور مبصر کرتے ہیں۔ان کا کسی مصلحت کا

شکار ہو جانا یا اسے غلط انداز میں پیش کرنا اپنے تعصّبات کو اس میں داخل کرنا بڑے افسوس اور عبرت کا مقام ہے۔

میں نے کچھ نظموں کی وجہ تخلیق کی نشان دہی کی ہے مگر وضاحت طلب کچھ اور بھی نظمیں ہیں۔ 'نہ مرنے والا آدمی'، 'خمیر'، 'تسلسل'، 'ارضِ ناکس' وغیرہ مگر شاعری سمجھانے کی چیز نہیں۔ زیادہ سے زیادہ لفظوں کے معنی بتائے جاسکتے ہیں۔ وہ تو لغت میں بھی مل جائیں گے مگر نظم لفظوں تک تو محدود نہیں ہوتی۔ اس سے کہیں آگے تک ہوتی ہے۔ لغوی اور اصطلاحی معنوں کے علاوہ لفظوں کی تہہ داری ایسا پھیلا ہوا عمل ہے کہ اس کی وضاحت کرو تو بچکانہ پن محسوس ہونے لگتا ہے اور پڑھنے والے کا ذہن وہاں تک نہ پہنچے تو نظم اپنا بھرپور مفہوم گنوا دیتی ہے۔ ایمائیت، علامیہ، لفظی تصویر، میں داستانوں سے ربط اور پھر ان داستانوں کا پھیلاؤ ہفت خواں طے کرنے والی بات ہو جاتی ہے۔

ہر لکھنے والے کا انداز اور طریقہ اپنا ہوتا ہے جسے اس کے تخلیقی عمل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اوروں کا مجھے نہیں معلوم، میرے ساتھ ایسا ہے۔ کبھی نظم کہنے میں بہت وقت نہیں لگتا اور کبھی اتنا لگ جاتا ہے اسے برسوں کا پھیلاؤ کہہ سکتے ہیں۔ خیال ذہن میں کب آیا، نظم کی صورت کب اختیار کی اور تکمیل کو کب پہنچی یہ بڑا لمبا سفر ہوتا ہے۔ اس بات کا اندازہ اس مجموعے کی بہت سی نظموں سے ہوگا مثلاً 'کربلا'، 'صبحِ کاذب'، اور 'الٹے پاؤں والے لوگ'۔ 'کربلا' پر جون 1985 لکھا ہے اور 'خواہش' پر اکتوبر 1986 مگر جن نظموں پر قریب قریب کی تاریخیں ہیں وہ نظمیں بہت پہلے شروع ہوئی تھیں۔ تاریخ اس وقت کی پڑی ہے جب وہ اختتام کو پہنچیں۔ اس کا نظم کے طویل یا مختصر ہونے سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ سب کچھ بیان کرنے کا مقصد صرف اتنا ہے تخلیقی عمل، جذبہ اور خیال کا وجود اپنی جگہ پر مگر تخلیق میں 'آمد' اور 'آورد' کا برابر کا حصّہ ہے۔

آخر میں صرف اتنا کہوں گا کہ بے دین آدمی اچھی شاعری کر ہی نہیں سکتا۔ یہ اس کا کام ہے جو ایمان رکھتا ہو، خدا کی بنائی ہوئی حسین چیزوں پر؛ انسان اور اس کی انسانیت پر، اس کی مجبوریوں اور لاچاریوں کو سمجھتا ہو جو مروّجہ اچھی قدروں کو پہچانتا ہو اور ان میں اضافہ بھی چاہتا ہو۔ جو خدا کی بنائی ہوئی زمین سے محبت کرتا ہو اور اس بات پر کڑھتا ہو بھی ہو کہ انسان اسے خوب صورت بنانے کے بجائے بدصورت بنا رہا ہے۔

اختر الایمان

24 مارچ 1990

تبصرے

(1)

'بنتِ لمحات'— اخترالایمان

مبصّر: شمس الرحمٰن فاروقی

میں اکثر سوچتا رہا ہوں کہ اختر الایمان کی شاعری میں کیا خوبی ہے؟ میں موضوع کو شاعری کے حسن کا بنیادی حصہ نہیں سمجھتا، کیوں کہ موضوع کو شاعری سے الگ کر کے دیکھنا میرے لیے ناممکن ہے۔ جب ییٹس (W. B. Yeats)، لیڈا (Leda) اور ہنس جیسے فضول موضوع پر لافانی نظم لکھ سکتا ہے تو اس میں یقیناً مجرد موضوع کی کوئی خوبی نہیں ہے۔ اگر آپ اسلوب کی خوبی کو پکڑ لیں تو باقی سب مسائل آپ سے آپ طے ہو جاتے ہیں، اسی لیے میری تحریروں میں آپ کو یہ بحث کم ملے گی کہ شاعری نے کن موضوعات کو برتا ہے اور فلاں نظم میں کیا کہا گیا ہے؟ نظم کی ہیئت سے جو تاثر ابھرتا ہے میں اسی کو موضوع کہتا ہوں۔ مجرد موضوع پر زیادہ توجہ نہ دینے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ کسی خاص طرز و مزاج کے تمام شاعروں میں موضوعات کی مماثلت لازمی ہے، فرق صرف تفصیل میں ہوگا۔ میں سمجھتا ہوں آج کا ہر قابلِ ذکر شاعر کسی نہ

کسی طرح سے وجودی نقطۂ نظر سے سوچتا ہے، کیوں کہ اسی نقطۂ نظر کے حدود میں رہ کر آج کی زندگی کے ان مخصوص مسائل کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے جن پر سوچنے کی ابتدا آرنلڈ (Matthew Arnold) نے یہ کہہ کر کی تھی کہ ''میں جو یہاں ہوں، کیوں ہوں؟'' بہر حال سوال یہ تھا کہ اختر الایمان کی شاعری میں استعارہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ صرف ایک بنیادی علامت ہے، وقت کی، جو اکثر علامت بھی نہیں بن پاتی۔ ان کی نظموں کی آہنگ جگہ جگہ بے آہنگ ہے۔ ان کا لہجہ زیادہ تر عوامی یعنی Plebeina، ترقی پسند معنوں میں نہیں بلکہ مثلاً فیضؔ کی ضد کے طور پر ہے، لیکن پھر بھی نظم پڑھتے ہی ایک عجیب وغریب وجود کا احساس ہوتا ہے جو ہم سے اپنے شرائط پر ملتا ہے۔ ہم اس سے اپنے مطالبات پورے نہیں کرا سکتے، ایسا کیوں ہے؟

ممکن ہے کہ اختر الایمان کو اس سے اتفاق نہ ہو اور شاید بہتوں کو نہ ہو، لیکن 'بنتِ لمحات' کو کئی بار پڑھنے کے بعد کم سے کم مجھ پر یہ حقیقت آشکار ہوئی کہ اختر الایمان (کم سے کم اس وقت تک) اردو کے پہلے اور آخری ڈراما نگار ہیں۔ ان کی نظموں میں ڈراما، تھیٹر کے معنی میں نہیں بلکہ ڈرامائی شعری زبان کے معنی میں جلوہ گر ہے شعر کو یا تو گایا جا سکتا ہے (غزل)، یا اس کی قرأت ہو سکتی ہے (نظم)، یا اسے بولا جا سکتا ہے (ڈراما)۔ اختر الایمان ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جا سکتی ہے۔ ان کی نظموں کے پورے پورے ٹکڑے کسی اعلا درجے کے شعری ڈرامے کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ واضح رہے کہ بولی جانے والی شاعری ایک ایسی نعمتِ غیر مترقّبہ ہے جو آج دنیا میں تقریباً مفقود ہے۔ شیکسپیئر کے بعد سوائے ایلیٹ کے (اور وہ بھی خال خال) کوئی ایسا نہ پیدا ہوا جو شعر کو بولنے کے قابل بنا سکے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اختر الایمان شیکسپیئر کے برابر ہیں اور یہ بھی نہیں کہ ان کی شاعری میں جگہ جگہ ''میں/تم/سنو/دیکھو' وغیرہ جو لفظ آتے ہیں ان کی وجہ سے یہ حکم لگا رہا ہوں، یہ بات نہیں۔ ان نظموں کا آہنگ ہی ایسا ہے:

آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی، ٹھیرو، نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی!

(کل کی بات)

تیسرے مصرعے میں 'اماں' جس طرح دب کر 'امہ' رہ گیا ہے، یہ شاعری میں ممکن ہی نہیں ہے۔

کس کا ہے؟ میں نے کسی سے پوچھا
یہ حبیبہ کا ہے، رمضانی قصائی بولا (باز آمد)

ممکن ہے رمضانی قصائی وقت کی علامت ہو لیکن 'کس کا ہے' اور 'یہ حبیبہ کا ہے' شاعرانہ شاعری میں استعمال نہیں ہو سکتے، کیوں کہ روزمرہ کی ان باتوں کو شاعری کی گرفت میں لانے کا موقع نہیں ملتا۔ ڈراما ان موضوعات کو بھی گھیرے میں لے آتا ہے جو شاعری سے دور ہوتے ہیں۔

تو کیا تم نے فیصلہ کرلیا، میں گنہ گار ہوں
چلو میں نے گردن جھکا دی، اٹھو میری مشکیں کسو
چوبِ خشک اور پُر خار سے باندھ کر تم مجھے ٹانگ دو

(احتساب)

'مشکیں'، 'چوبِ خشک' اور 'پُر خار'، 'ٹانگ دو' کی 'شاعرانہ' قرأت کر کے دیکھیے پسینہ آجائے گا۔ وسطی فقرے میں زبان بھی بے عیب نہیں ہے، کیوں کہ ایک اضافت کے بعد 'اور' استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے بعد جو صفت استعمال کی گئی ہے وہ بھی مضاف کی ہی ہے لہٰذا 'اور' کی جگہ واوِ عطف ہونا تھا، مگر ہوگا، ان مصرعوں کو بولیے، دیکھیے کیا گل کھاتے ہیں:

تم کو معلوم ہے اس دور میں میرے دن رات
صرف اس واسطے بامعنی ہیں تم سامنے ہو

(اذیت پرست)

یہ ساری نظم ڈرامائی یک کلامی (Dramatic Monologue) کا اعلا نمونہ ہے۔ یہی عالم ان دونوں نظموں کا ہے:

میں اب سوچتا ہوں کسی نے مری راہ روکی نہ دامن ہی پکڑا نہ بانہوں میں جکڑا (بزدل)
جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگریٹ کی بو نتھنوں میں گھس جاتی تھی
میں تمبا کو نوشی کو اک 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 (مفاہمت)

میں 'مفاہمت' کو ہمارے عہد کی بہترین نظموں میں سمجھتا ہوں، نہ صرف اس وجہ سے کہ یہ ایک اعلا درجے کی ڈرامائی یک کلامی ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ روحانی کشاکش اور پھر ضمیر کی مردنی اور ایک بے آرام صلح کی سی کیفیت جو ہمارے زمانے کا پہلا اور آخری نشانہ ہے، اس نظم میں پوری طرح سمٹ آئی ہے۔ 'مفاہمت'، 'شیشے کا آدمی'، 'کل کی بات'، 'بزدل'، 'نیند کی پریاں' ایسی نظمیں ہیں جن پر ہم فخر کر سکتے ہیں۔ ایک خوش آئند بات یہ ہے کہ جذباتیت جو 'یادیں' میں نمایاں تھی اور جس کا شبہ 'باز آمد' میں بھی ہوتا ہے، بقیہ نظموں میں مفقود ہے۔ جذباتیت کی جگہ ایک مفکرانہ طنز اور تحکم آ گیا ہے جو ان نظموں کو غیر معمولی وقار بخش دیتا ہے۔

معنوی اعتبار سے اختر الایمان کے یہاں بہت زیادہ پیچیدگی نہیں ہے، لیکن وسعت ہے اور اس وسعت میں طنز کو بھی بڑا دخل ہے۔ اسی طنزیہ اور خشک طرزِ اظہار کی وجہ سے اختر الایمان کی شاعری ایک تحکم آمیز ذہن کی شاعری معلوم ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف وزیر آغا کی کتاب 'دن کا زرد پہاڑ' میں شامل بیالیس نظمیں، ایک طویل نظم یا ایک ہی نظم کے بیالیس روپ معلوم ہوتی ہیں۔ یہی ان کی قوت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ قوت اس وجہ سے کہ ان کی شاعری اپنی اس دائرہ نما حرکت کی وجہ سے ایک شدید مرکزی تاثر چھوڑ جاتی ہے اور قاری ایک ایسی شعری کائنات سے دوچار ہوتا ہے جہاں ہر چیز بہ یک وقت پُراسرار طور پر ایک بھی ہے اور مختلف بھی۔ کمزوری اس معنی میں کہ جہاں جہاں ان کے کلیدی الفاظ یک سطحی پیکر یا محض عادت کے غیر شعوری انتخاب کے طور پر استعمال ہوئے ہیں، نظم کی سطح پست ہو جاتی ہے۔ مثلاً ان کے یہاں سرخ اور زرد کا استعمال بار بار ہوا ہے۔ جہاں یہ الفاظ علامت یا کم سے کم استعارہ بن گئے ہیں (مثلاً ''ہتھیلی'' میں) وہاں انھیں لفظوں نے نظم کو سنبھال لیا ہے اور جہاں ایسا نہیں ہوا ہے، وہاں نظم اکہری اور نامکمل معلوم ہوتا ہے۔

(معرفتِ شعرِ نو، شمس الرحمٰن فاروقی، مرتبہ سیّد ارشاد حیدر، الالقاء پبلی کیشنز، حیدرآباد، 2010)

❑❑❑

(2)

'آب جو'— اختر الایمان

——————— مبصر: محمود ایاز

''آب جو'' اختر الایمان کا تازہ مجموعۂ کلام ہے۔ اس میں 49 نظمیں ہیں جن میں 25 نئی نظمیں ہیں اور 24 ''گرداب'' سے لی گئی ہیں۔ مجموعہ میں اختر الایمان کا خودنوشت پیش لفظ بھی شامل ہے جس کے متعلق آگے چل کر گفتگو کی جائے گی۔

زیرِنظر مجموعہ کی نظموں کو دو حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے، ''تاریک سیارہ سے پہلے'' اور ''تاریک سیارہ کے بعد''۔ پہلے حصّے میں 'گرداب' کی نظمیں شامل ہیں اور دوسرے حصّہ میں وہ نظمیں ہیں جو 'تاریک سیارہ' کے بعد لکھی گئیں۔ ان دونوں حصوں کی نظموں کی تخلیق کے درمیان کوئی اٹھارہ سال کا وقفہ حائل ہے لیکن ان اٹھارہ برسوں میں اختر الایمان کی شاعری میں بنیادی طور پر کوئی تبدیلی نہیں پیدا ہوئی ہے۔ دونوں ادوار کی نظموں میں فرق ضرور ہے لیکن یہ فرق اظہار اور اسلوب کے تجربات اور نشوونما اور ارتقا کا فرق ہے۔ طرزِ فکر یا ذہنی رویہ کا فرق نہیں ہے۔

'گرداب' کی نظموں میں ہیئت اور تکنیک کے کوئی خاص تجربات نہیں تھے لیکن 'تاریک سیارہ' سے اختر الایمان نے ایک نئی صنف کا استعمال کیا تھا اور 'آب جو' کے دوسرے حصّے کی کئی نظمیں اس صنف میں لکھی گئی ہیں۔ اس صنف میں بحر اور ارکان کی پوری پابندی ہوتی ہے۔ قافیوں کا بھی استعمال ہوتا ہے لیکن یہ استعمال ہمیشہ عروضی قواعد کا پابند نہیں ہوتا۔ بلکہ تاثر کے تسلسل اور صوتی آہنگ کو مدنظر رکھتے ہوئے حسبِ ضرورت قافیوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس صنف کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہر مصرع کا اپنی جگہ (خیال کے اعتبار سے) مکمل ہونا ضروری نہیں ہوتا جس کی وجہ سے مصرعے جملوں کی شکل اختیار کر جاتے ہیں، مثلاً 'یادیں' کا ایک بند دیکھیے:

زیست خدا جانے ہے کیا شے، بھوک تجسّس اشک فرار
پھول سے بچّے زہرہ جبینیں، مردِ مجسّم باغ و بہار
مرجھا جاتے ہیں اکثر کیوں، کون ہے وہ جس نے بیمار

کیا ہے روحِ ارض کو آخر اور یہ زہریلے افکار
کس مٹّی سے اُگتے ہیں سب، جینا کیوں ہے اک بیگار!

اس بند میں پہلا مصرع دو ٹکڑوں میں مکمل ہے لیکن دوسرا مصرع تیسرے مصرع کے وسط میں ختم ہوتا ہے۔ 'پھول سے بچّے ، زہرہ جبینیں مردِ مجسّم باغ و بہار' مرجھا جاتے ہیں اکثر کیوں؟ اور تیسرے مصرع درمیان سے 'کون ہے وہ جس نے بیمار' سے شروع ہوکر چوتھے مصرع کے وسط میں 'کیا ہے روحِ ارض کو آخر' پر ختم ہوتا ہے اور یہیں سے چوتھا مصرع 'اور زہریلے افکار؟ سے شروع ہوکر پانچویں مصرع میں 'کس مٹی سے اُگتے ہیں سب' پر مکمل ہوتا ہے۔ پانچویں مصرع کا آخری حصّہ 'جینا کیوں ہے اک بیگار' اپنی جگہ پر ایک مکمل ٹکڑا ہے۔ یہ چیز ایک طرح سے منظوم نثر ہے اور اسے نظموں میں بہت فائدہ بخش طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے یوں تو ''روبی'' کی طرح مختصر نظمیں پوری کی پوری اس صنف میں لکھی جاسکتی ہیں۔ لیکن طویل نظموں میں جا بجا اس کا استعمال اگر بہت زیادہ احتیاط سے نہ کیا جائے تو نظم میں حسن کی بجائے نقص پیدا ہو جاتا ہے۔ طویل نظموں میں ڈراموں کے a side یا کورس کے مقاصد کے لیے اندرونی خود کلامی یا بیانیہ کے طور پر استعمال کے لیے یہ صنف بہت مناسب اور موزوں ہے۔ جیسے 'آخرِ شب' جس میں ابتدا کے پورے نو مصرعے اس صنف میں بیانیہ منظر کشی کے لیے نہایت کامیاب طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ یا 'ایک لڑکا' جس میں اس طریقہ کا کامیاب ترین استعمال مختلف صورتوں میں ہوا ہے۔ 'ایک لڑکا' میں جہاں بھی مصرع split ہوئے ہیں یا بعد کے مصرعوں میں مکمل ہوئے ہیں اچھی طرح محسوس ہوتا ہے کہ اس تغیر سے نظم کی روانی میں خیال کی تعمیر میں یا تاثر کے تسلسل اور شدّت میں یقیناً اضافہ ہوا ہے۔ اس کے برعکس بعض دیگر نظموں میں اس صنف کا استعمال واضح طور پر نظم کی خوبیوں کو مجروح کرتا ہے جس کی ایک اچھی مثال 'یادیں' کے مندرجہ بالا بند میں ملتی ہے۔ ہر مصرع میں مساوی ارکان قائم رکھنے کی لازمی پابندی بعض اوقات ایک غیر ضروری اور ناگوار تکلّف بن جاتی ہے۔ بظاہر ارکان کے اعتبار سے نظم مکمل مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے لیکن پڑھتے ہوئے جب تک خیال کے اعتبار سے مصرعوں میں وقفہ اور سکتہ نہیں پیدا کیا جاتا۔ بات نہیں بنتی اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس سے تو یہی بہتر ہوتا کہ مصرعوں کی ترتیب اس وقفوں کے مطابق رکھی جاتی۔ ظاہر ہے اس طرح یہ صنف آزاد نظم کی شکل اختیار کرلے گی۔ لیکن نظم کی معنویت امیجری کے حسن اور فکر کی گہرائی سے قاری بہتر طور پر

واقف اور لطف اندوز ہو سکے گا۔ ورنہ بعض اوقات یہ طویل جملوں کا استعمال نظم کے حسن اور تاثر کے راستے میں بہت بڑی رُکاوٹ بن جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بالعموم فکری اعتبار سے بلند پایہ اور لطیف و نازک احساسات کی شاعری لازمی طور پر آسانی سے سمجھ میں آجانے والی شاعری نہیں ہوتی اور اس قسم کی شاعری کا اپنے قارئین سے دقّتِ نظر اور ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھے جانے کا مطالبہ کرنا بیجا نہیں لیکن جہاں تک تک ممکن ہو غیر ضروری مشکلات پیدا کرنے سے گریز کرنا چاہیے۔ نئے تجربات میں ویسے یہ خطرہ تو ہمیشہ لگا رہتا ہے لیکن حتی الامکان اس چیز کو ملحوظ رکھنا چاہیے کہ ایک تجربہ یا نئے پن کی بہت زیادہ قیمت نہ دینی پڑ جائے ورنہ شاعر کی مقبولیت اور قارئین تک اس کے خیالات و تاثرات کی ترسیل میں طریقۂ اظہار خود سب سے بڑی رُکاوٹ بن جاتا ہے۔

ایک طرف جدید اردو شاعری سے عام طور پر پڑھے لکھے لوگوں کو یہ شکایت ہے کہ یہاں ابھی اظہار و اسلوب کے قدیم سانچوں میں کوئی نمایاں اور کامیاب تجربات نہیں نظر آتے، دوسری طرف جن شاعروں نے کچھ تجربات کرنے کی جرأت کی انھیں پڑھنے والوں کی بے اعتنائی اور غیر مقبولیت کا شکار ہونا پڑا۔ اس صورتِ حال سے غیر مطمئن تو سب ہیں لیکن سنجیدگی سے اس کی وجوہات کا پتہ لگانے کی کوشش بہت کم کی گئی ہے۔ اس موضوع پر تفصیلی گفتگو' آب جو' پر تبصرہ کی حدود سے باہر ہوگی، اس لیے چند باتیں اجمالاً عرض ہیں۔

جہاں تک تجربوں کا تعلق ہے اظہار و اسلوب کی ہر تبدیلی اور ہر انحراف صرف تجربہ کی خاطر نہیں بلکہ ضرورت کی بنیاد پر ہونا چاہیے۔ اس طرح فنکار کا فکر و اظہار کے تجربوں میں اپنی زبان کے مزاج اور روایات سے زیادہ دور بھٹکنے نہیں پاتا۔ اس سلسلہ میں ٹی. ایس. ایلیٹ کی یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے (از راپاؤنڈ کی نظموں پر دیباچہ) کہ جدّت دراصل صحیح معنوں میں ارتقا اور نشو نما کا نام ہے اور اب یہ ارتقا یا ترقی صحیح خطوط پر ہو تو اس کی تکمیل اتنی فطری ہوتی ہے جیسے یہ ایک شدنی چیز تھی اور اس میں فن کار کی جدّت پسندی یا ذاتی اُپج کا کوئی دخل نہیں تھا۔ اس کی بجائے صرف جدّت اور ندرت آفرینی کی غرض سے جو تجربات کیے جائیں وہ فضول ہوتے ہیں۔'' دراصل تکنیک کے تجربات اور اصناف کے استعمال میں بنیادی بات تو یہ ہے:

جو زہرِ ہلاہل ہے امرت بھی وہی لیکن
معلوم نہیں تجھ کو، انداز ہیں پینے کے

کسی کے ہاتھ میں لکڑی تلوار کا کام دے جاتی ہے اور کسی کے ہاتھوں میں تلوار بھی پرکاہ بن جاتی ہے۔ ہمارے ہاں تجربوں میں احتیاط اس لیے بھی زیادہ لازمی ہو جاتی ہے کہ اردو شاعری میں غزل کی مقبولیت اور رواج نے شاعری سے لطف اندوز ہونے اور سمجھنے کے چند ایسے مخصوص پیمانے پیدا کر دیے ہیں کہ اچھا خاصا ذوق رکھنے والے تعلیم یافتہ لوگ بھی انھیں معیاروں پر نظموں کو پسند یا ناپسند کرتے ہیں۔ ہمارے ہاں نہ آزاد نظم مقبول ہوئی نہ معرّا نظم۔ اس میں شک نہیں یہ عدمِ مقبولیت کسی حد تک ان اصناف کو برتنے والوں کی نااہلی کا بھی نتیجہ تھی لیکن غزل کے پیدا کردہ مزاج اور ذہنی رویہ کا اس میں زیادہ دخل تھا۔ لوگ دو مصرعوں میں بات سننے اور تڑپ اُٹھنے کے ایسے عادی ہو گئے ہیں کہ پچیس تیس اشعار یا مصرعوں میں کسی خیال یا تاثر کی تدریجی تعمیر اور تشکیل کا تصوّر تک انھیں گراں معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے جب تک پڑھنے والوں کا یہ مزاج اور ذہنی رویہ تبدیل نہیں ہوتا اُردو شاعری کے امکانات محدود ہی رہیں گے۔ لیکن یہ تبدیلی تدریجی طور پر ہی پیدا کی جا سکتی ہے اور اس لیے یہ ضروری ہے کہ ہمارے لکھنے والے غزل کی بجائے نظم اور نئے تجربات کی طرف توجہ دیں لیکن ان تجربات میں احتیاط بہت بڑی شرط ہے۔

اختر الایمان کی شاعری میں مجھے یہ بات نظر آتی ہے کہ انھوں نے زیادہ تر اس احتیاط کو ملحوظ رکھا ہے اور بالعموم تجربہ برائے تجربہ یا بے اعتدالانہ انحراف کے مرتکب نہیں ہوئے ہیں۔ انھوں نے مصرعوں کی ترتیب میں قافیوں کے استعمال میں نظم کی مجموعی ہیئت میں جو بھی تصرّفات کیے ہیں وہ عموماً ضرورت کی بنا پر کیے ہیں۔ سہولت کی خاطر نہیں ضرورت اور سہولت کا یہ فرق بہت بڑا فرق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ احساس کے نئے پن اور انفرادیت کے باوجود ان کے ہاں الفاظ کا انتخاب diction اور تراکیب کا استعمال ہماری زبان کے مزاج اور ہماری شعری روایات سے اتنا قریب ہے کہ ان کے مصرعے اور اشعار بڑی آسانی سے ایسے لوگوں کی زبان پر بھی چڑھ جاتے ہیں جو شاعری کا صرف روایتی مذاق رکھتے ہیں۔ یہ بات ان کے معاصر شعرا میں خصوصاً نظم گو شعرا میں کم ملے گی۔

’آبِ جو‘ کی نظموں میں یوں کہیے اختر الایمان کی شاعری میں جو چیزیں انھیں اپنے معاصر شعرا سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں وہ ایک تو ان کا فنی خلوص اور صداقتِ احساس سے اور دوسری چیز ان کا دھیما، سلگتا ہوا انفرادی لب و لہجہ ہے جو ان کی نظموں کو دوسروں کی بیسیوں نظموں سے فوراً ممیّز کر دیتا ہے۔ ان کے ہاں موضوعات کا ایسا کوئی خاص تنوّع نہیں لیکن جن

موضوعات کو بھی انھوں نے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے وہ موضوعات پہلے ذاتی تجربہ کا جزو بنے ہیں اور وجدان کی بھٹی میں پگھلنے کے بعد شعر کے قالب میں ڈھلے ہیں۔ظاہر ہے یہ کوئی ایسی بات نہیں جو اپنی کمیابی کے باوجود صرف اختر الایمان سے مختص ہو۔شاعری میں ذاتی تجربہ کی اولیت کے قائل کئی ایک مل جائیں گے اور اس نظریہ کو عملی طور پر برتنے والے اب بھی ہمارے ہاں پانچ سات تو ضرور موجود ہیں۔لیکن ان میں اکثر کے ہاں اظہار کا وہ حسن اور لہجہ کی وہ دل سوزی نہیں ملتی جو اختر الایمان کے ہاں ہر مصرع میں موجود ہے اور کئی ایک کے ہاں ذاتی تجربات پر اصرار بالعموم غیر سماجی داخلیت پسندی،شدید ہیئت پرستی اور ذہنی انتشار کا جواز بن جاتا ہے لیکن اختر الایمان نے کہیں بھی اس صداقتِ احساس اور فنی خلوص کو ایک صحت مند سماجی شعور کا بدل نہیں بنایا ہے۔اسی نازک اور اہم ذوق کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے بعض اوقات اختر الایمان کی شاعری پر ایسے بھی اعتراضات کیے گئے جن کا صحیح اطلاق میرا جی کی شاعری پر ہو سکتا ہے۔اختر الایمان شاعری میں ذاتی تجربہ کی اہمیت اور انفرادی نقطۂ نظر کے قائل ہوتے ہوئے بھی اپنے دور کے سماجی اور اجتماعی مسائل سے گریزاں نہیں ہیں۔لیکن ان کے ہاں ہر مسئلہ کو محسوس کرنے کی سطح ہمیشہ خالصتاً سیاسی اور سماجی نہیں ہوتی۔ان کی شاعری کے موضوعات وہی مسائل ہیں جو سماجی حقیقت نگاری کا ایک خاص تصوّر رکھنے والوں کو بھی عزیز ہیں لیکن یہ مسائل اختر الایمان کے ہاں ایک مختلف سطح پر محسوس ہوتے اور اپنا پیرایۂ اظہار تلاش کرتے ہیں۔ان کے ہاں سماجی مسائل موضوع بنتے ہیں مگر اس طرح کہ ان موضوعات کے بالواسطہ اظہار پر براہِ راست اظہار کو ترجیح نہیں دی جاتی۔ان کی شاعری واقعات سے زیادہ تاثرات کی شاعری ہے لیکن یہ تاثرات اتنے تجریدی بھی نہیں ہیں کہ کسی سماجی اور اجتماعی تناظر perspective سے بالکل کٹ گئے ہوں۔'آب جو' کی حد تک یہ سماجی اور معاشرتی تناظر ان کی تازہ نظموں 'ایک لڑکا' اور 'یادیں' میں بہت زیادہ نمایاں ہے۔

اختر الایمان کی نظموں میں چند آئیڈیلزم کی خاطر جینے اور مرنے کی لگن اور ان آئیڈیلزم کی شکست کا کرب موجود ہے۔ان نظموں کا تاثر خون میں گرمی یا انقلابی نعروں کی تحریک نہیں پیدا کرتا۔لیکن زندگی کی اچھی اور بلند قدروں کے تصوّر کو واضح اور عزیز بناتا ہے۔یہ نظمیں آنے والی فتوحات یا روشن مستقبل کی بشارت نہیں دیتیں لیکن زر اور ضمیر کا تصادم دِکھا کر دونوں میں انتخاب اور امتیاز کی ضرورت کا احساس ضرور دلاتی ہیں۔اسی وجہ سے اختر الایمان کو اردو کا عظیم

المیہ شاعر tragic poet اوران کی شاعری کو بلند پایہ المیہ شاعری سمجھتا ہوں۔ المیہ شاعری قنوطی شاعری نہیں ہوتی۔ قنوطی شاعری تو وہ ہوتی ہے جو انسان کو عمل اور جد و جہد کے لایعنی ہونے کا احساس دلائے اس کے عزم وارادہ کو مفلوج کردے، زندگی کو ہر قسم کی معنویت سے محروم دِکھائے۔ اس کے برعکس المیہ شاعری کے لیے یہ بنیادی ضرورت ہے کہ زندگی میں کسی معنویت کسی آدرش پر پورا یقین ہو۔ اس آدرش کے لیے آخری سانس تک لڑنے اور مرنے کا مجاہدانہ جذبہ ہو۔ خیر وشر کے تصوّر اور ایک نظامِ اقدار پر مکمل ایمان رکھے بغیر وہ کشمکش اور جدو جہد پیدا ہی نہیں ہوسکتی جو انسان کو شر اور ظلم کے خلاف صف آرا ہونے پر آمادہ کرتی ہے۔ اختر الایمان کی پوری شاعری اسی مجاہدانہ جد و جہد کی داستان بیان کرتی ہے۔ ان کی نظموں کا ہیرو محبت کے لیے سماجی انصاف کے لیے ایک بہتر زندگی کے لیے ہر محاذ پر جدو جہد کرتا ہے اور ہر محاذ پر اُسے شر کی قوتوں کے ہاتھوں شکست کھانی پڑتی ہے۔ اس کشمکش میں اپنے ضمیر کی روشنی کے علاوہ وہ ہر چیز گنوا دیتا ہے۔ لیکن یہی روشنی اُسے ہر شکست کے بعد ایک اور یلغار کے لیے تازہ دم کرتی ہے۔ ایک بلند مقصد کے لیے جدو جہد کرتے ہوئے شکست نصیب ہو جانا ہزیمت نہیں بلکہ کامرانی ہے۔ جدو جہد کرنے والے کی شکست دراصل اس کے آدرش کی فتح ہوتی ہے۔ حسین کی شہادت انھیں معنوں میں مرگِ یزید بنتی ہے۔ آدرش کے لیے لڑنے والے کی ناکامی قارئین اوران آدرشوں کے درمیان ایک رشتہ پیدا کر دیتی ہے۔ اور یہ آدرش ہزاروں قارئین کے آدرش بن جاتے ہیں۔

'آب جو' ہمارے دور کے ذہنی اور جذباتی زندگی کی عکّاس ہے۔ اس مجموعہ کی اشاعتِ جدید اردو شاعری کی لاج رکھے گی۔

'آب جو' کی حد تک یہ تبصرہ یہاں پر ختم ہو جاتا ہے لیکن میں چاہتا ہوں کہ اس مجموعے کے ''پیش لفظ'' کی روشنی میں اختر الایمان کے متعلق عمومی طور پر کچھ باتیں کہوں:

> ''پیش لفظ میں کہا گیا ہے کہ 'گرداب' کی اشاعت کے بعد بعض احباب کے ایک حلقہ میں یہ غلط فہمی پیدا ہوگئی تھی کہ 'گرداب' کی شاعری قنوطی، یاس انگیز اور گھٹن لیے ہوئے ہے اوراس غلط فہمی کا ازالہ کرنے اور بہتر تفہیم کے لیے پیش لفظ میں ان نظموں کی تشریح کی گئی ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان نظموں کو صحیح طور پر سمجھنے کے بعد یہ غلط فہمی دور ہو جائے گی!''

مجھے پتا نہیں اختر الایمان کو یہ تشریح یا معذرت کرنے کی ضرورت اس وقت کیوں محسوس ہوئی جب کہ صحیح معنوں میں ان کی مقبولیت کا دور شروع ہو رہا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ان کی تشریح اور وضاحت کے باوجود ان کی شاعری کا مجموعی تاثر نہ عوام کو درانتی یا ہتھوڑا اُٹھانے کی طرف راغب کر سکتا ہے اور نہ ان کی شاعری یاس وحُزن کے الزام سے بری ہو سکتی ہے اور پھر یاس وحُزن سے اس طرح بدکنے اور انھیں اس قدر قابلِ نفرت سمجھنے کی وجہ بھی نا قابلِ فہم ہے۔ اختر الایمان کی شاعری میں یقیناً حزن، افسردگی اور چند آدرشوں کی شکست کی آواز ہے لیکن اس پر انھیں شرمندہ ہونے یا اپنی مدافعت پیش کرنے کی قطعاً کوئی ضرورت نہیں تھی۔ وہ اپنی سادگی سے جس چیز کو احباب کے ایک حلقہ کی غلط فہمی سے تعبیر کرتے ہیں وہ دراصل ایک پورے دور کی ذہنی ساخت اور فکری افتاد کا لازمی اور منطقی نتیجہ تھی۔ 'سماجی شعور' اور 'سماجی حقیقت نگاری' کے جو تقاضے اور مطالبات جس طرح اس دور کا فیصلہ کن معیار بنے ہوئے تھے اس میں علم ونظر سے زیادہ neophytes کا جوش وخروش اور خوش عقیدگی کارفرما تھی۔

اس سے انکار ناممکن ہے کہ موجودہ دور میں کسی بھی صاحبِ فکر ایماندار آدمی کے لیے ایک بہتر زندگی ایک بہتر معاشرہ ایک بہتر سیاسی، سماجی، اخلاقی اور معاشی نظام کی ضرورت، تلاش اور اس کے قیام کے لیے جدّ وجہد کی اہمیت اور ضرورت کا صرف قائل ہونا ہی کافی نہیں بلکہ اس جد وجہد میں مقدور بھر حصّہ لینا بھی ضروری ہے۔ اس ذمہ داری سے منکر ہونا یا اسے قبول کرنے سے گریز کرنا ایک قابلِ معافی جرم ہے لیکن اس ذمہ داری سے عہدہ برآ ہونے کی کسی واحد معین اور قطعی صورت پر اصرار اور اصل انسانی ذہن اور شخصیت کی پیچیدگیوں اور نفسیاتی عوامل کی نوعیت اور اہمیت سے بے خبری کا نتیجہ ہے۔ ادیبوں اور فن کاروں کے ہاں تو ایک پُر اسرار تخلیقی عمل کا بکھیڑا بھی لگا ہوا ہے۔ لیکن عام آدمیوں میں بھی ایک ہی ماحول اور تربیت، طبیعت اور مزاج کی قریب ترین یکسانیت، ایک ہی مقصد اور منزل کی جستجو یہاں تک کہ ایک ہی دائرۂ عمل کے باوجود دو افراد کے عمل اور ردّ عمل کی نوعیت ایک سی نہیں ہوتی۔ ایک ہی دور کے دو لکھنے والوں میں مشترک سیاسی، سماجی عقائد اور نظریات کے باوجود احساس اور اظہار کی سطح پر قطبین کا فرق ہوتا ہے۔ اس فرق کو سمجھنے اور سمجھانے کا طریقہ یہ نہیں کہ ایک کو تاریخ کی جدلیاتی قوتوں اور مستقبل کی عوامی فتوحات کی بشارت دینے والا اور دوسرے کو انحصار پسند اور سماجی شعور سے محروم قرار دے دیا جائے، یہ بے حد مضحکہ خیز اور طفلانہ باتیں ہیں۔ اہم

مسائل کے حل میں اس قدر سہل پسندی over simplification سے کام لینا خطرناک ہوتا ہے۔اس فرق کی وجوہات صرف خارج کے اثرات اور سماجی شعور میں نہیں بلکہ شخصیت کی عمیق ترین گہرائیوں میں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ان کی دریافت کے لیے ذہن لاشعور کی تہوں میں اُترنا پڑتا ہے۔نسلی اور وراثتی اثرات، نفسی مزاج، ذہنی ساخت اور دیگر بیسیوں عوامل کو سمجھنے اور ان کا تجزیہ کرنے کی ضرورت ہوتی ہے لیکن اس کے بعد بھی کسی کلّیہ کی دریافت یقینی اور قطعی نہیں ہوتی۔ یونگ نے نفسیات اور ادب پر لکھتے ہوئے کہا تھا، زندگی کے تخلیقی پہلو کا واضح ترین اظہار فنونِ لطیفہ کی شکل میں ہوتا ہے لیکن چوں کہ تخلیقی عمل خارجی حالات اور محرکات کا محض ردّ عمل نہیں ہوتا، اس لیے اس کی ماہیت اور نوعیت کا عقلی یا منطقی استدلال ناممکن ہے۔

اختر الایمان کے پہلے مجموعۂ کلام 'گرداب' کے دیباچہ میں میراجی اور مختار صدیقی نے ان کی شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے سوال کیا تھا کہ ''اختر الایمان کے ہاں جو مخصوص تشائم اور سپردگی سے وہ بہ قول ریاضؔ مرحوم اسی کا گھر پوچھتی ہوئی کیوں آئی اور میراجی اور مختار صدیقی پر یہ 'فرستادۂ گردوں' کیوں نہ وارد ہوا؟' اس کا جواب بھی یونگ کے مندرجہ بالا اقتباس میں مل جاتا ہے۔

'آب جو' کے پیش لفظ سے اس بات کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ اختر الایمان کو احساس ہے انھیں وہ شہرت اور مقبولیت نصیب نہیں ہوئی جس کے وہ بجا طور پر مستحق تھے۔اس کی وجوہات ایک سے زیادہ تھیں۔انھوں نے اپنی شاعری میں ابتدا ہی سے اظہار کی رمزیت کو عزیز رکھا اور اسی سے زیادہ کی وجہ سے عام طور پر انھیں یوسف ظفر، مختار صدیقی، ن.م.راشد اور میراجی وغیرہ کے گروپ سے الگ نہیں سمجھا جاتا تھا۔حالاں کہ اختر الایمان اور ان لوگوں کی شاعری میں دو ایک مشترک باتوں کے باوجود زمین وآسمان کا فرق تھا اور یوسف ظفر وغیرہ کو جن گناہوں کی پاداش میں (اس سے قطعِ نظر کہ وہ گناہ تھے بھی یا نہیں!) معتوب قرار دیا گیا تھا، ان کا اختر الایمان کی شاعری میں کوئی پتا نہیں ملتا۔شدید ابہام پرستی، لاشعوری بھول بھلیوں میں سر گردانی، جنسی کج روی کے مظاہر یا اس قبیل کی کوئی اور چیز اختر الایمان کے ہاں موجود نہ تھی۔ لیکن یہ گناہ کیا کم تھا کہ انھوں نے سماجی مسائل اور واقعات کو براہِ راست موضوع بنانے کی بجائے ان مسائل اور واقعات کے زیرِ سطح کام کرنے والے عوامل اور ان کے بالواسطہ اور تاثراتی اظہار کو ترجیح دی۔اُس زمانے میں اس گناہ کا کبائر میں شمار ہوتا تھا اور اس کا لازمی شاخسانہ یہ تھا کہ ترقی پسند مصنفین کے پلیٹ فارم سے بٹنے والی تحسین وتبریک میں اختر الایمان

کو کوئی حصّہ نہیں ملا۔ عام قارئین سے تو یہ توقع ہی فضول تھی کہ وہ خود سے کسی جوہر قابل کو پرکھتے اور اس کے قائل ہوتے۔ یوسف ظفر، میرا جی اور ن.م.راشد کے ذہن اور سخن شناس قارئین کی تعداد بھی اتنی ہی محدود تھی جتنی اختر الایمان کے ایسے قارئین کی لیکن اُن لوگوں نے ہیئتی تجربات اور موضوعات کے انتخاب و اظہار میں ادبی، تہذیبی اور اخلاقی روایات سے کچھ اس طرح مکمل انحراف کیا کہ ان کی شاعری کی شہرت اپنی چونکا دینے والی خصوصیات کی بنا پر آگ کی طرح پھیل گئی۔ مگر اختر الایمان کی شاعری ایسا کوئی دھم سے کودنے والا کارنامہ نہیں تھی کہ لوگوں کی بھیڑ لگ جاتی۔ انھوں نے 'گرداب' میں اور تو اور اظہار کے قدیم وسیلوں کو بدلنے کی بھی کوئی خاص کوشش نہیں کی تھی۔ اس طرح وہ ایک طرف راشد اور میرا جی وغیرہ کی شہرت یا notoriety سے بچ گئے۔ لیکن دوسری طرف ان کی شاعری میں ایسا نیا پن اور ایسی گم شدگی کی کیفیت تھی جو پڑھنے والوں کی ہوش و حواس کو نہ معاً مسحور اور مغلوب کرتی تھی اور نہ اظہار کی رمزیت اور احساس کا انوکھا پن قاری کو شاعر کے تاثرات میں فوراً شریک ہونے دیتا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ انھیں نہ تحسین ناشناس ملی اور نہ سمجھ کر پسند کرنے والوں کا وسیع حلقہ ملا اور پھر بدقسمتی سے ہمارے ہاں ایسے ناقدین بھی نایاب رہے جو اپنی ذاتی مکر اور مذاق سے کام لے کر معاصر ادبی تخلیقات میں جوہرِ قابل کی نشاندہی کرتے، اس کے علاوہ اس دور کی عام ذہنی اور جذباتی فضا بھی کچھ ایسی تھی کہ اس قسم کی شاعری کے مقبول ہونے کے امکانات فطری طور پر کم تھے۔

1939 سے 1945 تک دنیا بھر میں حالات کچھ اس قسم کے تھے کہ مستقبل کے بارے میں کسی طرح کی خوش فہمی کا کوئی امکان نہیں تھا۔ ہندستان جنگ میں براہِ راست شریک نہ ہونے کے باوجود اس کے اثرات سے محفوظ نہیں تھا۔ سیاسی اور سماجی اعتبار سے بھی یہ زمانہ شدید بے یقینی اور اضطراب کا تھا۔ آزادی کا مسئلہ تعویق میں پڑا ہوا تھا۔ اقتصادی بدحالی اور سیاسی بے بسی کا احساس اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ چکا تھا۔ سارا ملک شدید اعصاب زدگی کا شکار تھا۔ ان حالات میں قومیں شدید جنون پسندی fanaticism اور تشدّد کا رُخ کرتی ہیں یا تصوّف اور مابعد الطبیعاتی مسائل کی طرف راغب ہو جاتی ہیں۔ بیسویں صدی میں سائنس نے اس زندگی کے بعد ایک اور بہتر اور خوش حال زندگی پر یقین کو ممکن نہیں رکھا تھا۔ لیکن ایک utopain معاشرے کا تصوّر آسمانی بادشاہت کی جگہ لے چکا تھا۔ ہندستان میں آٹھ نو کروڑ مسلمانوں کی (جن کی بہت بڑی اکثریت عملی زندگی میں مذہب سے صرف برائے نام وابستہ تھی! سیاسی مقاصد میں جنون پسندی

اہنسا پر ایمان رکھنے والوں کا تشدّد پر اتر آنا، اشتراکی تحریک کے utopain تصوّرات کی مقبولیت یہ سب اسی سیاسی اعصاب زدگی کے مظاہر تھے۔ یہ بات شاید اس وقت مشکل سے تسلیم کی جاسکتی تھی لیکن وقت اور حالات کے اس فصل کے بعد آج اس کے ماننے میں کوئی دقّت نہیں محسوس ہونی چاہیے۔ اس وقت حالات کچھ ایسے تھے کہ مستقبل کے بارے میں illusions کے بغیر حال کی بے بسی نا قابلِ برداشت تھی اور ان حالات میں کیفی اور نیاز حیدر کی انقلابی شاعری ہی پھل پھول سکتی تھی۔ انسانی زندگی کی محرومیوں اور خواب اور حقیقت کے تضاد سے پیدا ہونے والی حقیقی تلخیوں کا ذکر اس دور کی فراری ذہنیت کے لیے نا قابلِ قبول تھا۔

لیکن ۱۹۴۷ اور ۱۹۴۸ کے بعد آہستہ آہستہ یہ خوش فہمیاں ٹوٹنے لگیں اور ۱۹۵۲، ۱۹۵۱ تک تو disillusionment مکمل ہو چکا تھا۔ پاکستان اور سوراجیہ دونوں زمین پر آناً فاناً موعودہ جنّت قائم کرنے میں نا کامیاب رہے تھے۔ سرخ سویرا اور نئے انسان کی نا قابلِ تسخیر قوتوں کا بھی جادو ٹوٹ رہا تھا۔ بتدریج مزاج اور اذہان اعتدال پر آ رہے تھے۔ اب جوشؔ کی گھن گرج، کیفی اور نیاز حیدر کے نعرے سطحی اور کھوکھلے معلوم ہونے لگے۔ ایڈون میور کی اصطلاحوں میں 'سیاسی انسان' اور 'فطری انسان' اب انسان محض بن رہے تھے۔ اور اب نئی نسل اختر الایمان کے ساتھ اس احساس میں شریک ہوسکتی تھی:

آ چکے صاحبِ افلاک کے پیغام و سلام
کوہ و در اب نہ سُنیں گے وہ صدائے جبریل
اب کسی کعبہ کی شاید نہ پڑے گی بنیاد
کھوگئی دشتِ فراموشی میں آوازِ خلیل (مسجد، گرداب)

بوویلییئر کی شاعری کی صحیح معنویت اس کی موت کے کوئی پینتالیس سال بعد پہلی جنگِ عظیم اور مابعدِ جنگ کے ادوار میں سمجھی گئی اور اس کے کلام کو 1914 کے بعد تمام سیاسی، سماجی اور معاشی انقلاب سے گزر کر بیزارگی، محرومی اور تشکیک کا شکار ہونے والے انسان کی بائبل کہا گیا۔ اس لحاظ سے اختر الایمان نسبتاً زیادہ خوش نصیب ہیں کہ چودہ پندرہ سال کے عرصہ میں سمجھ دار لوگوں کے ایک وسیع طبقے میں ان کی شاعری سے دل چسپی اور پسندیدگی بڑھ رہی ہے۔ گذشتہ پانچ چھ برس میں جو نئے شعرا سامنے آئے ہیں، ان میں سے کئی ایک کے ہاں اختر الایمان کی طرزِ فکر اور ان کے لب ولہجہ سے کم وبیش تاثر کی جھلکیاں نمایاں ہیں۔ OO

(3)

'بنتِ لمحات'—اختر الایمان

—————————————مبصّر: محمد حسن

صاحبِ طرز شاعر اکثر انجماد کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یا وہ اپنے محبوب اور منفرد اسلوب کے پینتروں کو دہرانے لگتے ہیں۔ یا ان کے احساس کے سوتے ایسے خشک ہو جاتے ہیں کہ خود ان کا اسلوب ان کے لیے Cliche بن جاتا ہے۔ اختر الایمان کا نیا مجموعہ ''بنتِ لمحات'' اس کا ثبوت ہے کہ اختر الایمان ان چند گنے چنے شاعروں میں ہیں جنھوں نے اپنے احساس اور اسلوب دونوں کو زندہ اور تابناک رکھا ہے— رومانیت کا وہ ہلکا سا پرتو بھی جو 'یادیں' میں لہراتا نظر آتا ہے ''بنتِ لمحات'' میں اُٹھ گیا ہے— شاید حقیقت، سنگین اور سفّاک عصری حقیقت، سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ اس قدر بے محابا پہلی بار اردو کے کسی شعری مجموعے میں کیا گیا ہے۔ ''بنتِ لمحات'' کی نظموں کا موضوع محبت اور جنس نہیں ہے۔ سیاست بھی نہیں ہے۔ (ظاہر ہے ہماری شاعری انھیں دو محوروں پر گھومتی رہی ہے) لیکن محبت اور سیاست کے جنم دینے والے سماج کی ناانصافیوں اور ناہمواریوں پر فلسفیانہ استفہام ان نظموں میں ضرور قائم کیا گیا ہے۔ تین نظمیں بہ ظاہر ناہموار لگتی ہیں۔ لیکن ان کا موضوع عشق نہیں کچھ اور ہے۔ ''باز آمد'' میں حیات کا تسلسل زیرِ بحث آیا ہے اور اس پس منظر میں عشق کا جنسی روپ ایک نئی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اسلوبِ بیان کے اعتبار سے اختر الایمان کی کامیاب ترین نظموں میں اسے شامل کیا جانا چاہیے۔ ''مفاہمت'' میں عشق کا وہ بھیانک اور دردناک تصور پیش کیا گیا ہے جو عصرِ حاضر کے لیے مخصوص ہے، جس نے جسمانی قرب اور جذباتی اور روحانی قرب کے تصورات کو الگ الگ کر دیا ہے۔ اور جسمانی قرب کے لمحے میں بھی دونوں ایک دوسرے سے نفرت کرتے ہیں اور ان خوابوں اور خوشیوں سے دامن نہیں چھڑا پاتے جنھیں بھلانے کے لیے

شراب اور سگریٹ کا سہارا لیتے ہیں پھر برندا بن کی گوپی ہے۔ یہاں بھی جھرنوں کے گیت، کھنکتی چھاگل اور سات رنگوں کی دھنک آنکھوں میں پھیلے کاجل کے تذکروں کے باوجود عشق عصرِ حاضر کے اس سنگین احساس کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے:

اک گھنی چھاؤں ہو بیٹھا ہوں جہاں میں پہروں
میں تمھیں جانتا ہوں نام نہیں یاد آتا

ان نظموں کے ضمن میں ''بنتِ لمحات'' کا تذکرہ نہیں آیا۔ گو وہ بھی ایک حیثیت سے عشقیہ نظم ہی ہے۔ ممکن ہے بعض پڑھنے والوں کو اس کے پیچھے طوائف کا جھانکتا ہوا چہرہ بھی ملے مگر ذاتی طور پر میں انسانی رفاقت کی دیرینہ تلاش کو اس کا موضوع سمجھتا ہوں جو اختر الایمان نے ''تبدیلی'' میں سب سے زیادہ کامیابی سے برتا ہے۔ ''بنت لمحات'' میں جنسی رفاقت کی نرمی بھی آ گئی ہے۔ اور کم سے کم یہ ملاقات صرف چہروں اور جسموں کی نہیں ہے۔ وہ سچ مچ کے انسانوں کی ہے۔ خواہ وہ ایک لمحے کی کیوں نہ ہو اور خواہ وہ اسی دردناک احساس پر کیوں نہ ختم ہوتی ہو:

نہ تم ملوگی نہ میں، ہم بھی دونوں لمحے ہیں
وہ لمحے جاکے جو واپس کبھی نہیں آتے

اس کے بعد ان نظموں پر غور کیجیے جنھیں اس مجموعے میں Haunting کیفیت حاصل ہے۔ ان میں ''بے تعلقی'' اور ''شیشے کا آدمی'' شامل ہیں۔ اور پھر ''نزاج'' سے آگے بڑھ کر تخاطب کی اس آواز تک پہنچ گئے ہیں جسے ٹی. ایس. ایلیٹ نے ''دوسری آواز'' قرار دیا تھا۔ ''بنتِ لمحات'' کی نظموں کے چار ہیرو ہیں۔ خدا، وقت، عشق اور احساس۔ اور ان میں سب سے زیادہ توانائی قوتِ احساس کو حاصل ہے۔ باقی تینوں دھیرے دھیرے محض اس کا پس منظر بنتے جاتے ہیں۔ (نہ جانے کتنے قارئین کے لیے یہ بات حوصلہ بخش ہوگی کہ اردو شاعری میں ایک ایسا مجموعہ بھی شائع ہوا جس کا موضوع انسانی زندگی کا استفہامیہ ہے۔ محض عشق و عاشقی یا جنس و سیاست نہیں ہے) لیکن خدا اور وقت دونوں پس منظر سے پہلے اپنی قوت کا نقش مختلف نظموں پر قائم کرتے جاتے ہیں۔ حسن و عشق کی انتہا تو رابطہ کے ان اشعار میں بیان ہوگئی ہے:

حسیں بہت ہیں مگر ان میں کوئی تم سا نہیں
جو اجنبی رہے، تنہائی دور کر جائے

جواں بہت ہیں مگر ان میں کوئی مجھ سا نہیں
تمھارا ہوتے ہوئے تم سے بھی گذر جائے

خدااوروقت کا چہرہ، البتہ ''یادیں'' کے مقابل میں ''بنتِ لمحات'' میں زیادہ نمایاں ہے۔ ''فاصلہ''، ''ساتویں دن کے بعد''، ''کوزہ گر'' اور آخرالذکر میں تو ایسا لگتا ہے کہ انسان کی سماجی زندگی میں بانیِ شر کوئی اور نہیں۔ (مگر شر کی بنا تو ہمارے طبقہ واری سماج نے رکھی ہے، خدا نے نہیں) پھر وقت ہے جو پس منظروں کو تبدیل کرتا جاتا ہے۔ لفظوں کے معنیٰ، لذتوں کی کیفیت اور شام وسحر کے رنگ کو بدلتا جاتا ہے۔ (تفاوت، اس کی کیسی پر اثر مثال ہے) اور وقت کی اس پرت میں ہندستان کی بدلتی ہوئی دیہی اور شہری زندگی کا سارا کیف اور زہرنا کی صنعتی تبدیلیوں سے بدلتی ہوئی سماج کی پوری برکت اور سنگین دہشت سبھی کچھ شامل ہے: (جگولا) اور پھر احساس— مجھے یاد آتا ہے کہ پچھلا مجموعہ ''یادیں'' بے حسی یا احساس سے فرار کے ذکر پر ختم ہوا تھا:

اور نکالی راہ مفر کی اس آبادخرابے میں

اور

آج اس واسطے بیٹھا ہوں کہ سب دیکھتا جاؤں

''بنتِ لمحات'' بے نیازی سے احساس بلکہ شدّتِ احساس کی طرف سفر ہے اور کامیاب سفر۔ شاعر صرف دیکھتے رہنے پر راضی نہیں۔ سماجی ناہمواریوں کے خلاف، بے انصافی، خون اور غارت گری، استحصال اور جبر کے خلاف احتجاج کی آواز اس کی اکثر نظموں میں مرتعش ہے۔ (اس کا تفصیلی ذکر خود اختر الایمان نے دیباچے میں کیا ہے:

> ''طرح طرح کی سماجی بے انصافیاں ہوتی رہتی ہیں مگر ہم اس طرح چپ رہتے ہیں، جیسے ہم درپردہ ان بے انصافیوں کے حق میں ہیں، ان کے حامی ہیں جب کہ ایسا نہیں۔ یہی خاموشی ہمارے لیے بوجھ بن جاتی ہے۔ چوں کہ اچھا شاعر بنیادی طور پر دیانت دار ہوتا ہے۔ اس لیے اعصاب پر دباؤ پڑنے لگتا ہے اور ہم اس کیفیت میں مبتلا ہوجاتے ہیں جو آج عام ہے۔ ہم جو ترسیل کے المیہ کا رونا روتے ہیں اس کی وجہ بھی ہماری اپنی ذات اور سماجی زندگی سے دوری ہے۔ ظاہر

ہے جب ہمارا زندگی کی اتھل پتھل میں کوئی حصّہ ہی نہیں ہوگا، کسی چیز سے ہمارا کوئی واسطہ، تعلق خاطر اور جذباتی لگاؤ نہیں ہوگا۔ محبت نہیں ہوگی تو ہم دوسروں کے لیے اور دوسرے ہمارے لیے اجنبی رہیں گے۔ اس صورت میں ہم جو کہیں گے وہ حرفِ ناآشنا اور ہمارا اظہار چیستاں ہوگا۔''

اس کا سب سے خوب صورت اظہار 'سبزۂ بے گانہ'، 'میری آواز' اور 'نزاج' میں ملتا ہے جن میں سماجی بے انصافیوں کی مختلف سطحوں کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات بھی ہیں اور سماجی جبر بھی اور اقتصادی نابرابری کا ظلم بھی۔ زبان اور کلچر کا قتلِ عام بھی اور شاعر 'نزاج' میں اس منزل تک پہنچ جاتا ہے جب وہ اپنی بساط اور اپنی فہم و فراست کے مطابق ہی کیوں نہ سہی اس صورتِ حال کے خلاف محض احتجاج نہیں بلکہ بغاوت کی آواز بلند کر سکے۔

اندازِ بیان اور اسلوب کے نقطۂ نظر سے بھی 'بنتِ لمحات' اختر الایمان کے فن کی اگلی منزل ہے۔ 'باز آمد' میں مونتاج کی فلمی تکنیک اس قدر کامیابی سے اپنائی گئی ہے جس کی مثال اردو شاعری میں کم یاب ہے۔ مختلف چھوٹی چھوٹی بکھری بکھری تصویریں مل کر ایک مجموعی تاثر پیدا کرتی ہیں اور مل کر ایک وحدت بن جاتی ہیں۔ 'تسکین' اور 'قبر' میں طنز کا استعمال 'میری آواز' میں تخالف اور Contrast کا استعمال 'کل کی بات' کی گھریلو زندگی کی تصویر کے ذریعے تقسیمِ ہندستان کے سماجی تصور کی طرف اشارے اختر الایمان کی فنی پختگی کی طرف دلالت کرتے ہیں اور پھر اسلوبِ بیان کے اعتبار سے وہ کامیاب علامتی تجربہ 'سبزۂ بے گانہ' جس میں مصرعے بڑی تیزی، فن کاری اور مربوط انداز سے آئے ہیں۔ انھوں نے نظم میں مصرعے کا ایک نیا تصور دیا ہے۔ ان میں اکثر مصرعے خود مکمل نہیں ہیں۔ غزل کے مصرعوں کے برخلاف وہ اکائی نہیں ہیں بلکہ اکثر صورتوں میں پچھلے مصرعے کی ادھوری بات اگلے مصرعے میں پوری ہوتی ہے۔ پھر ایک اور اہم بات یہ ہے کہ قصباتی زندگی کی فضا اور گھریلو زندگی کی (خصوصاً مسلم سماج کی) بے محابا تصویریں اختر الایمان کی نظموں میں بکھری ہوئی ہیں۔ (اور پھر ان کی مدد سے اختر الایمان نے نیا Symbolism تراشا ہے۔ ان علامتوں کے ذریعے جو قصبات کی گھریلو زندگی کی بہ ظاہر عکّاسی اور فضا آفرینی کرتی ہیں، اختر الایمان زیادہ بسیط مفاہیم تک پہنچنے کی کوشش کرتے

ہیں) 'کل کی بات' میں پان کی پیک تقسیمِ ہندستان کے بعد کے فرقہ وارانہ فسادات کے قتل و خون کی علامت بن جاتی ہے۔ پھر 'باز آمد' میں کپاس اوٹنتی ہوئی عورتیں، اپنے بوجھ سے لدی ہوئی گوندنی، بارات کا بینڈ باجہ اور رمضانی قصائی سبھی بہ یک وقت مظاہر بھی ہیں، فضا آفریں بھی اور علامتیں بھی۔ 'تفاوت' میں شہد کی مکھی کی بھن بھن، تنکے چنتا ہوا کوّا، سڑک کوٹنے والے انجن کی چھک چھک، آدھے ننگے مزدوروں کا پیاز سے روٹی کھانا، یہ سب ایسی تمدنی جھلکیاں ہیں جن میں ہماری اپنی دھرتی کی بو باس ہے اور جن سے زندگی اور زیادہ پیاری دل فریب لگنے لگتی ہے۔

'بنتِ لمحات' کی نظموں کا نقطۂ عروج یہ بھی ہے کہ اختر الایمان کے کلام میں پہلی بار جمہور اور زندگی سے اٹوٹ پیار اُبل پڑا ہے۔ یہ محض جذباتی لہر نہیں ہے۔ پورے غور و فکر کے بعد اختر الایمان نے جمہور کے اس گروہ سے اتنا اور ایسا پیار کرنا سیکھا ہے کہ اس 'جمِ غفیر' میں کھو جائے۔' ان کی معیت، رفاقت، تگ و دو کا انداز، مانگنے کو مسندِ عالیہ اور تختِ طاؤس پر بھی ترجیح دیتے ہیں۔ (لوگو، اے لوگو!)۔

یہ لوگ جن کو خدا بننے کی نہیں خواہش
یہ لوگ جن کی شبِ ماہ ہے نہ صبحِ چمن
یہ لوگ جن کی کوئی شکل ہے نہ تاریخیں
ہنسی میں ڈھال کے جیتے ہیں یونہی رنج و محن ...
خدائے حاضر و غائب کی ہیں یہ وہ بھیڑیں
جنھیں چراتے ہیں صدیوں سے رہبرانِ وطن
یہ لوگ جو ہیں ہر ایک فن کا خام سرمایہ
انھیں سے باندھا ہے میں نے حیات کا دامن
(کرمِ کتابی)

(عصری ادب (1)، جنوری 1970، مرتّب: محمد حسن)

ooo

(4)

'سروساماں'__اختر الایمان

مبصّر: عنوان چشتی

اختر الایمان اس ادبی نسل کے ہم سفر ہیں، جو 1935 کے لگ بھگ دو مختلف سمتوں میں بڑھتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ وہ ایک ہی ادبی نسل کے دو قافلوں کے درمیان رہ کر دونوں کے ساتھ کچھ اس طرح چلتے ہیں کہ دونوں سے الگ بھی رہتے ہیں۔ انھوں نے اگر ایک طرف اپنی ادبی نسل کے دونوں قافلوں کے پیمانۂ اقدار، مزاج اور مجموعی آہنگ کا اثر قبول کیا تو دوسری طرف اپنے تخلیقی عمل کو آزاد، منفرد اور خودکار رکھا اور اپنے ادبی رویوں اور تخلیقی اظہار میں انفرادیت کی طرف پیش قدمی کی ہے۔ میں نے ایک ادبی سفر کے جن دو ادبی قافلوں کا ذکر کیا ہے ان میں ایک نے زندگی کی عظمت، انسان کی بزرگی اور کائنات کے تقدس کا رجز پڑھا ہے۔ وہ زندگی کو بامعنی اور حسین بنانے اور انسان کے مستقبل کو خوش آئند بنانے اور قدروں میں رنگ بھرنے پر مصر ہے۔ وہ زندگی کی طرح ادب کی معنویت پر بھی زور دیتا ہے اور اظہار میں رمزیت پر وضاحت کو فوقیت۔ اس ادبی قافلے کے لوگ وجدان پر تعقل، احساس پر شعور، رومانیت پر مادّیت، تاثر پر تجزیے کی فوقیت کو تسلیم کرتے ہیں اور زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادب کے محرکات کو بھی اقتصادی، معاشرتی، سیاسی اور تہذیبی مرقّع میں سجا کر دیکھتے ہیں۔ اس احتجاجی قافلے میں سیّد سجاد ظہیر، فیض، جذبی، سردار جعفری، کیفی اعظمی اور دوسرے شعرا شامل ہیں۔ اختر الایمان اپنے بعض ذہنی تحفظات کے ساتھ اس قافلے کے ہم سفر ہیں۔ انھوں نے اگر ایک طرف اپنے بچپن کی ستم رانیوں اور بے سروسامانیوں کے جھروکوں سے زندگی کو دیکھا اور پرکھا ہے تو دوسری طرف زندگی کی قدر و قیمت، انسان کی عظمت اور معاشی انصاف کی ضرورت کا احساس کیا ہے تو دوسری طرف انھوں نے اپنی نسل کے احتجاجی قافلے کے نظریات کے بعض اجزا اور ان کے ادبی طریقِ کار اور زندگی کے خارجی اور مادّی منظرنامے سے اثرات تو قبول

کیے ہیں مگر مشروط انداز میں۔اس لیے بنیادی طور پران کا تخلیقی رویہ اشترا کی نہیں ہے بلکہ ایک کھلے ہوئے ذہن کے حساس اور باشعور انسان کا ہے۔اس وجہ سے اختر الایمان کی شاعری تارِ حریرِ دو رنگ کا منظرنامہ بن گئی ہے:

میں نے دیکھا ہے ٹپکتے رگِ آہن سے لہو
سنگ پاروں سے اُبلتی ہوئی دیکھی ہے شراب
میں نے دیکھا ہے ہر اک شاخ پہ ہنگامِ بہار
آتشِ گل سے جھلستے ہوئے خود برگِ گلاب
میں بھی اس بھیڑ میں تھا جو سرِ مقتل آئی
پا بہ دستِ دگرے، دست بدستِ دگرے
مرگِ انبوہ میں بھی جشن کا ساسامان نہ تھا
کوئی ایسا نہ تھا جو جامِ مے تند بھرے
سر بہ زانو تھا کوئی، خاک بسر تھا کوئی
محفلِ زیست میں بجھتا سا شرر تھا کوئی (جنگ)
زرد پتّوں کا وہی ڈھیر، وہی دورِ خزاں
خشک شاخیں ہیں ابھی منظرِ فصلِ بہار
مرگِ انبوہ سے کچھ کم تو نہیں ہے یہ سماں
کتنا جاں کاہ تسلسل ہے، وہی لیل ونہار (جبر)

اختر الایمان کی شاعری میں سیکڑوں رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ہر رنگ کو اصرار ہے کہ وہی زندگی کا سب سے زیادہ سچا رنگ ہے۔یہ کہرام زندگی کی ہر سطح پر مچا ہوا ہے۔سیاسی،اقتصادی،فکری،تہذیبی اور سماجی،غرض یہ کہ زندگی کی ہر سطح پر افراط وتفریط،استحصال، سرد جنگ،مفاد پرستی اور جنگِ زرگری کا بازار گرم ہے اور چھوٹی اقوام کو کھلونا بنالیا گیا ہے۔

نئے انسان کی نظر میں انسان اور خدا کا رشتہ مشکوک ہو کر رہ گیا ہے اور زمین اور آسمان کا تعلق مہمل نظر آنے لگا ہے۔غرض سیاسی وتہذیبی سطح ہو،یا فکری وفلسفیانہ،ایک حشر برپا ہے۔یہ کیفیت انسان کو زندگی اور اس کے مظاہر پر از سرِ نو غور کرنے پر مائل کرتی ہے۔اختر الایمان کی ادبی نسل کا دوسرا قافلہ اس صورتِ حال کا نئے انداز سے مقابلہ کرتا ہے۔وہ زندگی کی لغویت

اور بے معنویت کا شا کی ہے۔

اس لیے یہ کہنا مناسب ہے کہ اختر الایمان کا تخلیقی رویّہ ایک نعرے باز اشترا کی کا نہیں بلکہ اس اخلاقی اور روحانی انسان کا ہے جو واقعتاً مساوات میں یقین رکھتا ہے۔اس کے فکر وفن کی جڑیں اس کے وجدان، روح اور ضمیر میں دور تک چلی گئی ہیں۔

ایک اور رجحان، جو'سر وساماں' کی شاعری سے جھانکتا ہے'مشیّت' کے عرفان اور فطرت کے ادراک کا رجحان ہے۔اس کی دو صورتیں ہیں، ایک خاموش اور دوسری متحرک۔خاموش یہ کہ شاعر کہیں بھی اخلاقی و روحانی اقدار اور مافوق الفطرت عناصر کا مضحکہ نہیں اُڑاتا۔اُس کے ذہن کے دروازے سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی، انسان کی مادّی فتوحات اور نئے فلسفوں کے لیے کھلے تو ہیں مگر وہ ان کا خیر مقدم کرنے کے لیے روحانی پیمانۂ اقدار کی تکذیب کرنا ضروری تصور نہیں کرتا جیسا کہ بعض احتجاجی قافلہ سالاروں کا رویّہ ہے۔متحرک صورت یہ ہے کہ شاعر 'مشیت' کو کسی نہ کسی انداز سے قبول کرتا اور اپنی شاعری میں اس کا اظہار بھی کرتا ہے۔یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ شاعر کے پورے نظامِ اخلاق پر روحانی رویّہ چھایا ہوا ہے۔ خود احتسابی ایک ایسا طرزِ عمل ہے جو خالص روحانی طرزِ فکر وکار سے تعلق رکھتا ہے۔

یہ اندازِ فکر، یہ طرزِ احساس اور اسلوبِ حیات، جس میں ضمیر کی آواز خدا کی آواز ہوتی ہے، مادّی طرزِ فکر واحساس نہیں ہے بلکہ روحانی اسلوبِ حیات ہے۔اس طرح کے اشارے ان کی تحریروں میں جگہ جگہ بکھرے پڑے ہیں جن سے شاعر کے ذہن اور اس کے تخلیقی ردِّ عمل کو سمجھا جا سکتا ہے۔

اختر الایمان کی ایک اہم نظم 'کوزہ گر' ہے۔جہاں کوزہ گر ہے وہاں گلِ کوزہ اور'چاک' بھی ہے۔چاک وقت اور گل کوزہ کل کائنات اس کے مناظر اور مظاہر ہیں۔اس نظم میں 'سامری' کا کردار بھی ہے۔شاعر نے مفاہمت کی راہ نکال کر'سامری' کو وقت قرار دیا ہے۔

اختر الایمان کے یہاں کوزہ گر بھی ہے اور سامری بھی۔شاعر کوزہ گر کو فراموش کر کے محض 'سامری' پر اکتفا کرتا ہے۔سامری کے سحر کو تو دیکھتا ہے مگر کوزہ گر کے کمالِ فن کو نہیں دیکھتا جس نے وقت کی تخلیق بھی کی ہے جب کہ سامری بھی 'کوزہ گر' کا ہے یا اُس سے ہے۔کوزہ گر سامری کا نہیں اور اُس سے نہیں۔دراصل اختر الایمان نے اس نکتے پر پھر مفاہمت کی راہ اختیار کی ہے اور جمالیاتی قبیلے کے ہمراہ رہ کر احتجاجی قافلے کا ساتھ دیا ہے۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ

'سامری' کا 'سحر' موسیٰ کی پیغمبری کے مقابلے میں ہے۔ موسیٰ خیر کا نمائندہ ہے اور سامری شر کا۔ نظم 'کوزہ گر' میں 'سامری' رشیوں اور رسولوں کی محنت کو برباد کرتا ہے اور 'بانی شر' ہے، یعنی نظم میں بھی سامری شر اور ظلم نیز تخریب کا ہی نمائندہ ہے، اس لیے 'سامری' وقت نہیں ہوسکتا۔ وقت کا عمل دوطرفہ ہے۔ یہ اگر بگاڑتا ہے تو بناتا بھی ہے۔ یہ تخریب کرتا ہے اور تعمیر بھی کرتا ہے۔ یہ زخم لگاتا ہے اور مرہم بھی رکھتا ہے۔ نظم میں 'سامری' کا عمل ملاحظہ کیجیے:

میں اس شخص کو ڈھونڈھتا ہوں جو بانیِ شر ہے
جو رشیوں رسولوں کی محنت کو برباد کرتا رہا ہے
میں اُس شخص کو ڈھونڈھتا ہوں جو ہر دور میں محابا
نئے بھیس میں سامری بن کے آتا ہے اور موہتا ہے دلوں کو
اُسے ڈھونڈتا ہوں کہ جس نے ہر اک خوانِ نعمت پہ پہرے لگائے
زمیں کو زمیں سے الگ کردیا سیکڑوں نام دے کر
اجارہ کی بنیاد ڈالی، کیا جاری پروانۂ راہ داری
بجاے حسیں اعلا قدروں کے تاسیسِ عالم
رکھی مصلحت پر، مفادات پر، خود پرستی پہ ساری
اور انسانیت کو خام اشیا میں تبدیل کرکے
بہت پہلے اُس سے کہ انسان انسان بنتا
اُسے ایک شطرنج کا چوبی مہرہ بناکر
مقابل کھڑا کردیا ایک کو دوسرے کے

'سامری' کا تمام طرزِ فکر و کار، منفی، تخریبی اور معاندانہ ہے۔ اگرچہ اختر الایمان نے اپنی نظم میں انسانی تہذیب کے ارتقا کو پیش کیا ہے، مگر 'سامری' کا تمام رویّہ شرانگیزی، جارحیت اور شیطنت پر مبنی ہے اس لیے میری راے میں نظم 'کوزہ گر' کا 'سامری' وقت نہیں ہوسکتا۔ ہاں اگر اس نظم کا عنوان 'سامری' ہوتا تو کوئی مضائقہ نہ تھا۔ موجودہ صورت میں 'کوزہ گر' خود 'وقت' ہوسکتا ہے جو بہ قولِ شاعر ''کبھی گزرتے وقت کا علامیہ بن جاتا ہے اور کبھی خود خدا بن جاتا ہے۔ بہرحال شاعر کے تشریحی انداز سے ایک غلط فہمی اور کنفیوژن ضرور پیدا ہوتا ہے۔ میرے بیان کی تصدیق نظم کے آخری ٹکڑے کے ابتدائی حصّے سے بھی ہوتی ہے جہاں شاعر 'سامری' کو للکارتا

ہے مگر اس کو 'خدا' سمجھ کر اپنے احتجاج کی لے کو مدھم کر دیتا ہے۔ اختر الایمان کا خیال ہے:

کہاں ہے وہ ہستی وہ قوت جو یوں عصر کی روح بن کر
فضاؤں کو مسموم کرتی ہے، لاشوں سے بھر دیتی ہے خندقوں کو
میں للکارتا ہوں اُسے وہ اگر اتنا ہی جادوگر ہے
تو سورج کو مشرق کے بدلے نکالے کبھی آ کے مغرب سے اک لمحہ بھر کو
ہواؤں کی تاثیر بدلے، پہاڑوں کو لاوے میں تبدیل کر دے
سمندر سکھا دے، ہر اک جلتے صحرا کو زرخیز میداں بنا دے
اصولِ مشیّت بدل دے، زمیں آسمانوں کے سب سلسلے توڑ ڈالے
مگر میں اُسے کیسے للکار سکتا ہوں
یہ تو خدا ہے

آخری مصرعے سے قطعِ نظر باقی تمام مصرعوں میں 'سامری' کو تخریب کار تصوّر کر کے للکارا گیا ہے۔ بنیادی تاثر یہ ہے کہ وہ اگرچہ تخریب کار ہے مگر قادرِ مطلق نہیں۔ اگر وہ قادرِ مطلق (خدا) ہوتا تو شاعر نے جو چیلنجز دیے ہیں ان کو قبول کر لیتا۔ اگر وہ اتنا بڑا جادوگر ہوتا تو سورج کو مغرب سے نکال کر دکھاتا، پہاڑوں کو لاوے میں تبدیل کر کے دکھاتا، سمندر کو خشک کر دیتا اور جلتے صحرا کو زرخیز اور سرسبز میدانوں میں تبدیل کر دیتا، مگر 'سامری' یہ سب کچھ نہیں کر سکتا۔ پھر وہ کیسا وقت ہے؟ اور کیسا خدا ہے۔ وہ تو صرف 'تانڈو رتیہ' جانتا ہے۔ سحر چلاتا ہے۔ زندگی کے چہرے کو بگاڑتا ہے۔ تخریب اور شر کا نمائندہ ہے اور بس، اس لیے 'سامری' اپنے موجودہ سیاق و سباق کے ساتھ اسی پرانے سامری کا نیا روپ ہے اور کچھ نہیں۔ آخری مصرع محض مفاہمت کی راہ اختیار کرنے یا اپنے مفروضہ 'سامری' کو وقت اور خدا ثابت کرنے کے لیے کہا ہے، ورنہ نظم کے تناظر اور فکرِ محسوس کے پس منظر میں 'سامری' خدا ہو ہی نہیں سکتا۔ اس بحث میں یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ شاعر 'خدا' کا ایک مخصوص تصور بھی رکھتا ہے، جو اس کو احتجاجی شاعروں سے زیادہ جمالیاتی فنکاروں سے قریب کرتا ہے۔

اختر الایمان ذہنی طور پر اپنی ہم عصر دونوں نسلوں یا ایک نسل کے دونوں قافلوں کے ساتھ چلتے ہیں۔ بادی النظر میں یہ بات کچھ موزوں معلوم نہیں ہوتی، لیکن غور کرنے پر یہ گتھی سلجھ جاتی ہے۔ بات یہ ہے کہ اختر الایمان نے ایک طرف اپنے دور کے گہرے اثرات قبول کیے

ہیں جن کی نمائندگی دو واضح رجحانوں کی صورت میں نظر آتی ہے جس کو میں نے احتجاجی قبیلے اور جمالیاتی قافلے کا نام دیا ہے تو دوسری طرف شاعر نے اپنی انفرادیت کو اپنے ذاتی تجربوں اور افکارِ تازہ سے پروان چڑھایا ہے، اس لیے، اختر الایمان ان دونوں رویّوں اور رجحانوں کے درمیان ایک الگ رجحان اور منفرد میلان کا نام ہے جس کی اپنی الگ خوشبو، ذائقہ اور فضا ہے۔

غزل کا شعر ہو یا نظم، وہ تخلیقی تجربے کی باطنی یا داخلی خصوصیت کا خارجی اظہار ہوتا ہے بہ شرط یہ کہ وہ مکمل تجربے سے گزرا ہوا اور اس میں کوئی کسر، خامی یا جھول نہ ہو۔ خود اختر الایمان نے تخلیقی عمل کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے:

> ''یہ (تخلیقی عمل) میرے لیے میکانکی عمل نہیں... عام طور پر پہلے ایک موضوع ذہن میں آتا ہے۔ یہ موضوع اکثر مبہم ہوتا ہے۔ میں اُس کی شکل بھی پہچان نہیں سکتا۔ میں اس موضوع کو محسوس کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ اگر یہ موضوع اپنا احساس میرے ذہن اور میرے رگ و پے میں نہیں چھوڑتا تو نظم کی صورت اختیار نہیں کرتا۔ اگر احساس کی شکل اختیار کر لیتا ہے یا احساس بن جاتا ہے تو پھر اُسے نظم کی صورت دینے کے لیے مناسب الفاظ اور موزوں بحر کی تلاش ہوتی ہے''۔ (یادیں کا پیش لفظ)

اردو نظم کی روایت شاہد ہے کہ 1857 سے قبل تصوّرِ نظم پر 'تکرارِ خیال' کی روایت چھائی ہوئی تھی جو ایک طرف غزل کے غلبے اور دوسری طرف نظم کے قدیم فنّی اور صنفی سانچوں کا نتیجہ تھی۔ کہیں کہیں تاثر اور خیال کے پھیلاؤ کی روایت بھی ملتی ہے مگر بہت کمزور انداز میں۔ 1857 کے بعد اردو میں مغربی تصوّرات کے تحت نظم کی نامیاتی ہیئت کا تصوّر آیا ہے جس کے نتیجے میں تاثر کی تجسیم کی روایت کو فروغ ملا ہے۔ خیال کے پھیلاؤ کی روایت کو تقویت پہنچی ہے۔ اس کینوس پر نظم کے بعض جدید تصوّرات بھی اُبھرتے ہیں جن میں 'ارتقائے خیال' کی روایت اور ڈرامائی علامیت کا تصوّر خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یوں تو یہ دونوں تصوّرات جمالیاتی قافلے کے متعدد شاعروں مثلاً ن.م. راشد، میراجی، قیوم نظر، مجید امجد اور منیر نیازی وغیرہ کے یہاں ملتے ہیں، لیکن اختر الایمان کے یہاں زیادہ توانائی اور رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ اختر الایمان کی اکثر نظمیں ایک خاص افق سے طلوع ہوتی ہیں پھر آگے بڑھتی ہیں اور پیچ و خم سے گزر کر نقطۂ عروج تک آجاتی ہیں۔ بعض نظمیں اس تکنیک میں ڈرامائیت اور علامت کی

آمیزش سے ایک نئی صورت اختیار کرلیتی ہیں۔ ایسی نظموں میں کہیں خود کلامی ملتی ہے تو کہیں سرگوشی کا انداز نظر آتا ہے؛ کہیں کرداروں کے مکالمے سنائی دیتے ہیں اور کہیں کہیں تضاد اور تصادم کی وہ کیفیت بھی نظر آتی ہے جو ڈرامے کے لیے ناگزیر ہوتی ہے۔ بعض نظموں میں کوئی لفظ، ترکیب یا استعارہ علامت کی صورت اختیار کرلیتا ہے جو نظم کے ارتقاے خیال کے تصوّر کو اور زیادہ گہرا اور بامعنی بنادیتا ہے۔ اس میدان میں وہ اپنے پیش ترپیش رو اور معاصر شاعروں سے آگے ہیں جنھوں نے نظم میں کہانی پن یا بیانیے کی تکنیک کو برتنے کا کامیاب تجربہ کیا ہے۔ یوں تو یہ تکنیک ان کی بہت سی نظموں میں ملتی ہے لیکن 'تنہائی میں'، 'تجدید'، 'مسجد'، 'کوزہ گر'، 'مفاہمت'، 'بزدل'، 'تحلیل' اور 'ایک لڑکا' میں خاص طور پر برتی گئی ہے۔ ڈرامائی علامیت کا تصوّر جن نظموں میں کارفرما ہے، ان میں 'حمام بادگرد'، 'ریت کے محل'، 'فرار'، 'جنگ' وغیرہ شامل ہیں۔ یہ تکنیک اور بھی کئی نظموں میں برتی گئی ہے جو آزاد نظم کی خارجی تکنیک میں ہیں۔ نظم میں مکالماتی انداز کا واضح اظہار عبدالحلیم شررؔ نے اپنے ڈراموں میں کیا تھا۔ اختر الایمان نے اس اندازِ بیان کو زیادہ بالغ نظری اور کامیابی سے اپنایا ہے۔ کہیں کہیں یہ دونوں تصوّرات (ارتقاے خیال کا تصوّر اور ڈرامائی علامیت کا تصوّر) باہم شیر وشکر ہوجاتے ہیں۔ اسی لیے ایسی نظمیں اپنے تاثر، دلکشی اور معنویت کی بدولت شاعری کی بلند سطح پر نظر آتی ہیں۔ اختر الایمان کی نظم 'ایک لڑکا' اس نوع کی نمائندہ نظم ہے جس میں اختر الایمان کے افکار اور اظہار کا حسن بے نقاب نظر آتا ہے۔ شاعر نے خود اس نظم کے کردار 'ایک لڑکا' کو ضمیرِ انسانیت کا علامیہ قرار دیا ہے۔ اختر الایمان نے اس نظم کا محرک اپنے بچپن کے ایک واقعے کو قرار دیا ہے جس میں ان کے خاندان کو کسی گاؤں سے دوسری جگہ جانا تھا اور لڑکا اس گاؤں کو چھوڑنا نہیں چاہتا تھا، لیکن انھوں نے جو محرک بیان کیا ہے وہ دل کو نہیں لگتا۔ اختر الایمان کے بیانات سے معلوم ہوتا ہے کہ جب ان کی عمر تین چار سال تھی اُس وقت اُن کے والد کو ایک گاؤں کو چھوڑ کر دوسرے گاؤں جانا تھا۔ کسی بڑے شہر کی طرف ہجرت نہیں کرنی تھی اس لیے انھوں نے فطرت سے دوری کے جس احساس اور مفارقت کے جس المیے کو محرک قرار دیا ہے وہ شاعرانہ تخیّل ہے۔ اس نظم میں دو کردار ہیں، ایک معصوم بچّہ جو 'لڑکا' ہے اور دوسرا ایک تجربہ کار اور پختہ کار انسان۔ یہ ایک ہی شخصیت کے دو رُخ ہیں۔ ایک لڑکا اس شخصیت کے باطن کی نمائندگی کرتا ہے اور پختہ کار انسان مادّی و ظاہری شخصیت کی علامت ہے۔ نظم کی ابتدا یادوں کی صداے بازگشت سے ہوتی ہے۔ وہ سوچتا

ہے کہ میں اپنے بچپن میں کتنا آزاد، نڈر اور فطرت پسند نیز اخلاص مند تھا۔ گاؤں کی گلیوں میں گھومتا اور میلوں ٹھیلوں کی سیر کرتا تھا۔ اپنے ہم جولیوں کے ساتھ جھیلوں میں نہاتا اور گرم ریت پر دوڑتا تھا۔ غرض اس کو بچپن کی ہر وہ ادا یاد آتی ہے جس کے جلو میں بچپن کی بے فکری، سادگی، اخلاص، بے ریا کام جوئی اور آزادی کے تصوّرات رقصاں ہیں۔ شاعر اپنے بچپن کی ان یادوں کا تانا بانا بُن ہی رہا تھا کہ اچانک اُس کے ضمیر سے آواز آتی ہے جس کو گریز کہا جا سکتا ہے:

مجھے اک لڑکا، آوارہ منش، آزاد، سیلانی
مجھے اک لڑکا جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے یوں لگتا ہے، جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہم زاد ہے، ہر گام پر ہر موڑ پر جولاں
اُسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سایے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے، جیسے میں مفرور ملزم ہوں
یہ مجھ سے پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو

اس بند میں اخترالایمان لڑکے کے کردار کی طرف تند چشموں کے رواں پانی، آوارہ منش، آزاد اور سیلانی جیسے استعاروں کی مدد سے اشارہ کرتے ہیں اور مفرور ملزم کا استعارہ پختہ کار انسان کے کردار کی علامت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ معصوم بچپن (باطن) انسانِ آلودہ سے سوال کرتا ہے کیا تم ہی میرا مستقبل اور خارجی روپ ہو؟ نظم آگے بڑھتی ہے۔ پختہ کار انسان خدائے عزوجل کی نعمتوں کا شکر ادا کرتا ہے اور انسانی فتوحات کا رجز پڑھتا ہے:

وہ حاکم قادرِ مطلق ہے، یکتا اور دانا ہے
اندھیرے کو اُجالے سے جدا کرتا ہے، خود کو میں
اگر پہچانتا ہوں اُس کی رحمت اور سخاوت ہے!

یہاں شاعر کے ضمیر کی آواز جس کی جڑیں روحانیت اور اخلاقیات میں پیوست ہیں، مجسّم ہو گئی ہے۔ اندھیرا زندگی کی منفی اور تخریبی قدریں نیز اُجالا مثبت اور تعمیری قدریں ہیں، اور خود شناسی خدا شناسی کی منزل ہے۔ یہ اندازِ فکر شاعر کو احتجاجی قبیلے سے دور اور جمالیاتی قافلے سے نزدیک کر دیتا ہے۔ نظم کچھ اور آگے بڑھتی ہے۔ شاعر اپنے دور کی مسموم سیاسی فضا کی طرف اشارہ کرتا ہے جو زہر آلودہ اور تعفّن سے بھری ہوئی ہے اور جس میں اقتصادی ناانصافی اور سماجی ناہمواری

کا دور دورہ ہے۔ بے ضمیروں اور بالادستوں کے استحصال سے کمزوروں کی بے بسی کی داستان آگے بڑھتی ہے، یہاں تک کہ:

ظفرمندوں کے آگے رزق کی تحصیل کے خاطر
کبھی اپنا ہی نغمہ، ان کا کہہ کر مسکرانا ہے
غرض گرداں ہوں بادِ صبح گاہی کی طرح لیکن
سحر کی آرزو میں شب کا دامن تھامتا ہوں جب
یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو؟

تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دونوں کردار ایک دوسرے کے مقابلے میں جم گئے ہیں مگر باطن مقدس ہے اور ضمیر بے باک، اس لیے، زیادہ موثّر اور طاقت ور ہے۔ ظاہر یعنی پختہ کار انسان اپنی مجرم ضمیری کی بہ دولت کمزور اور بزدل ہے۔ وہ خیر، حق اور صداقت کی آواز کی کہاں تک تاب لاتا۔ آخر کار چیخ اُٹھتا ہے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب، تو میں جھلّا کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا ظالم
اُسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اُسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اُس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

اس طرح نظم اپنے کلائمکس پر آکر ایک خاص ڈرامائی انداز پر ختم ہوجاتی ہے۔ اس نظم میں جو افکار و اقدار ہیں، وہ ایک حسّاس، باشعور اور باضمیر انسان کا حقیقی سرمایہ ہیں۔ مختصراً یہ کہ اختر الایمان کی نظم 'ایک لڑکا' بیانیہ یا کہانی کی تکنیک میں ہے اور نظم اپنے نقطۂ آغاز سے مختلف سمتوں میں کھلتی ہوئی اپنے نقطۂ عروج کی طرف بڑھتی ہے اور ایک خیال انگیز ڈرامائی مکالمے پر ختم ہوجاتی ہے۔ 'ارتقاے خیال' اور ڈرامائی علامیت کا تصوّر، اختر الایمان کی اکثر اچھی نظموں

میں خون کی طرح گردش کرتا ہے جس کو شاعر کا طرۂ امتیاز کہا جاسکتا ہے۔

اخترالایمان کی بعد کی نظموں کے اوزان و بحور میں بھی تبدیلی ہوئی ہے۔ انھوں نے اردو کی رواں دواں، مترنّم اور کسی ہوئی بحروں کی جگہ ہندی کے چھندوں سے قریب تر بحریں اور ڈھیلے ڈھالے اوزان اپنائے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ اخترالایمان کے ہر تخلیقی تجربے میں ایک کرب کی لہر پنہاں ہوتی ہے جو اس تجربے میں پسی ہوئی بجلیوں کی طرح بے قرار رہتی ہے:

مٹّی آشا اُکساتی ہے، کھیل جواری، کھیل جواری
جو بھی ہارا ہار چکا ہے اب کی باری جیت سمجھنا
ہار بھی تیری ہار نہیں، یہ جیت نگر کی ریت سمجھنا
سانسیں قیدی، خوف کے پہرے، گھیرے ہے اک 'چاردواری'
(جواری)

چلتا پھرتا آپہنچا ہوں، راہی ہوں متوالا ہوں
ان رنگوں کا جن سے تم نے اپنا روپ سجایا ہے
ان رنگوں کا جن سے تم نے اپنا کھیل رچایا ہے
ان گیتوں کا جن کی دُھن پر ناچ رہے ہیں میرے پران
ان لہروں کا، جن کی رَو میں ڈوب گیا ہے میرا مان
(انجان)

اخترالایمان نے اپنی بہت سی کامیاب نظمیں بحرِ متقارب میں لکھی ہیں۔ میرؔ تقی میرؔ کے بعد اخترالایمان نے اس بحر کے داخلی آہنگ کے تخلیقی امکانات کو کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔

اخترالایمان کی تخلیقی زبان کا اگلا قدم تشبیہ گری، استعارہ سازی اور پیکر تراشی نیز زبان کی دوسری تخلیقی صورتوں کی تشکیل اور تجسیم ہے، جن کے بغیر کوئی شاعر اپنے نادر، نازک، نفیس اور مہین تجربوں کا اظہار کر ہی نہیں سکتا۔

اخترالایمان نے مصرعے کے قدیم اور روایتی تصور سے فائدہ اٹھا کر نئے تصور کی توسیع کی ہے۔ پہلے پہل، مصرعے کے تصور میں تبدیلی کا احساس نظم طباطبائی، عظمت اللہ خاں اور نادرؔ کاکوروی وغیرہ کے یہاں ملتا ہے۔ اس کے بعد میراجیؔ، ن۔م۔ راشد اور فیضؔ احمد فیضؔ نے

اس کو پروان چڑھایا ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ مصرعے کے نئے تصور کو اختر الایمان نے خاصا فروغ دیا ہے یا یہ کہ یہ طریقہ اُن کے تخلیقی تجربے کو زیادہ راس آیا ہے۔ 'عہدِ وفا' تو پوری نظم ایک طویل مصرعے پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ 'دور کی آواز'، 'جب آنکھ کھلی تو'، 'سلسلے'، 'آخرِ شب' اور 'جلاوطن' میں بھی یہ تجربہ اپنا کرشمہ دکھاتا ہے:

نقرئی گھنٹیاں سی بجتی ہیں
دھیمی آواز میرے کانوں میں
دور سے آرہی ہے تم شاید
بھولے بسرے ہوئے زمانوں میں
اپنی میری شرارتیں، شکوے
یاد کرکے ہنس رہی ہو کہیں

(دور کی آواز)

اس نظم کے برابر کے ٹکڑوں کو جذبے اور خیال کے بہاؤ کی مناسبت سے ازسرِ نو منظّم کر دیا ہے:

بارہا یہ ہوا کہ یہ دنیا
مجھ کو ایسی دکھائی دی، جیسے
صبح کی ضو سے پھول کِھلتا ہو

بہ ظاہر اختر الایمان نے اس جذبے کو برابر کے تین مصرعوں میں ادا کیا ہے، لیکن حقیقتاً یہ دو مصرعے یا ٹکڑے ہیں جو مصرعے کے نئے تصور کی بشارت دیتے ہیں:

بارہا یہ ہوا کہ
یہ دنیا، مجھ کو ایسی دکھائی دی، جیسے صبح کی ضو سے پھول کھلتا ہو

چوں کہ اختر الایمان اپنی نظموں کو پابند بنانے کی کوشش کرتے ہیں، اس لیے، ان کی نظموں میں طویل اور قلیل مصرعے ایک دوسرے میں تحلیل تو ہو جاتے ہیں لیکن ذرا سے تامّل سے اپنی شناخت کو پھر سے باور کرا دیتے ہیں۔ اس نوع کی بہترین نظم یا مصرع 'عہدِ وفا' ہے جو فعولن کی تکرار پر مشتمل ہے۔

یہی شاخ، تم جس کے نیچے کسی کے لیے چشمِ نم ہو، یہاں اب سے کچھ سال پہلے
مجھے ایک چھوٹی سی بچّی ملی تھی، جسے میں نے آغوش میں لے کے پوچھا تھا، بیٹی

یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو، مجھے اپنے بوسیدہ آنچل میں پھولوں کے گہنے دکھا کر
وہ کہنے لگی، میرا ساتھی، اُدھر، اُس نے انگلی اٹھا کر بتایا۔ اُدھر، اُس طرف ہی
(جدھر اونچے محلوں کے گنبد، ملوں کی سیہ چمنیاں آسماں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں)
یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں، رامی

(عہدِ وفا)

اختر الایمان کی نظموں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے تجربہ برائے تجربہ کی غیر ادبی روایت پر قطعاً عمل نہیں کیا بلکہ ان کی نظموں کی ہیئت ان کے جمالیاتی تجربوں اور زبردست خارجی محرکات کے دباؤ سے وجود میں آئی ہے۔ ان کی بعض نظموں پر پابند نظموں کا گمان ہوتا ہے مگر غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ نہ تو وہ کسی قدیم اردو ہیئت میں ہیں اور نہ ہی مغربی ادب سے اردو میں رواج پانے والی روایتی ہیئتوں میں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ اکثر نظموں میں عروضی آہنگ کی روایت اور قوافی کے استعمال کے علاوہ سب کچھ غیر رسمی ہے اور اکثر اچھی نظموں کی تکنیک اسی سے شروع ہوتی ہے اور اسی پر ختم ہو جاتی ہے۔ یہ اختر الایمان کی نظموں کی نامیاتی ہیئت کا جمالیاتی ثبوت ہے۔

اختر الایمان کی نظموں میں ہیئت کے بعض تجربے بہت نمایاں ہیں جن کو نظم کی خارجی سطح پر شناخت کیا جا سکتا ہے، جن کی چند صورتوں کی وضاحت کی جاتی ہے۔

اختر الایمان کے تخلیقی تجربوں کو جو چند اوزان راس آئے ہیں، اُن میں 'فعولن' رکن کی تکرار سے تشکیل پانے والے آہنگ بھی ہیں۔ بحرِ متقارب مثمن سالم فعولن کی چار بار تکرار سے تشکیل پاتی ہے لیکن اختر الایمان نے اس بحر میں فعولن کے اضافے سے نیا وزن تراشا ہے۔ یہ نیا وزن اردو میں کم مستعمل ہے، یعنی ہر مصرع فعولن چھے بار پر مستعمل ہے۔

یہی دن ہے جس کے لیے میں نے کاٹی تھیں آنکھوں میں راتیں
یہی سیلِ آبِ بقا چشمۂ نور ہے، جلوۂ طور ہے وہ

(پندرہ اگست)

فعولن فعولون فعولن فعولن فعولن فعولن

اختر الایمان کی نظم 'عہدِ وفا' جو اسی رکن کی تکرار پر بہتی چلی جاتی ہے، اس نظم کا حوالہ مصرعے کے نئے تصور کے ذیل میں دیا جا چکا ہے۔ 'کوزہ گر' کے ہر مصرعے میں فعولن پانچ بار استعمال ہوا ہے:

کہیں قومیت ہے، کہیں ملک وملّت کی زنجیر ہے
کہیں مذہبیت، کہیں حرّیت، ہر قدم پر عناں گیر ہے (کوزہ گر)
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

یہ رکن اپنے دامن میں نغمگی کا آبشار رکھتا ہے جس کی رو میں خیال اور جذبہ دور تک بہتا چلا جاتا ہے۔اس میں خیال کے پھیلاؤ، ارتقا اور تسلسل کو قائم رکھنے اور اس کو مجسّم نیز موثّر بنانے کی غیر معمولی صلاحیت ہے۔اختر الایمان نے اس رکن کے سحر کارانہ آہنگ کے امکانات سے خوب کام لیا ہے۔اس کے علاوہ ’جلاوطن‘ اور ’آخرِشب‘ کا آہنگ بھی رکن فعولن پر استوار ہے۔

اختر الایمان نے ایک ہی بحر کے ارکان کی مختلف ترتیبوں سے بعض نظموں کے آہنگ کی تخلیق کی ہے، مثلاً مفاعلن فاعلن فعولن (بحرِ رجز) یا مفاعلن فاع لاتُ فعلن (بحرِ منسرج) ارکان کے آہنگ سے کام لیا ہے۔

زمیں کے تاریک گہرے سینے میں پھینک دو اس کا جسمِ خاکی
مفاعلن فاعلن فعولن (۲ بار)

اختر الایمان نے اسی نوع کا تجربہ ’قلوبطرہ‘ میں کیا ہے:

شام کے دامن میں پیچاں نیم افرنگی حسیں
نقرئی پاروں میں اک سونے کی لاگ
رہ گزر میں یا خراماں سرد آگ
یا کسی مطرب کی لے، اک تشنۂ تکمیل راگ (قلوبطرہ)

اس نظم کے ہر بند میں پہلا اور چوتھا مصرع نیز دوسرا اور تیسرا مصرع باہم ہم وزن ہیں۔ پہلے اور چوتھے مصرعے کا آہنگ ۴ ارکان پر اور دوسرے نیز تیسرے کا ۱۳ ارکان پر مشتمل ہے، یعنی اس نظم میں فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن اور فاعلاتن فاعلاتن فاعلن کا اجتماع ہے۔

اختر الایمان کی طویل نظموں میں کئی کئی بحروں کے اجتماع کا تجربہ ملتا ہے۔اس نوع کے تجربوں کی اوّلین مثالوں میں سے ایک مثال شوق قدوائی کی مثنوی ’عالمِ خیال‘ ہے جس میں شاعر نے کئی بحروں کو برتا ہے۔اختر الایمان نے جدید دور میں اپنی نظم ’سب رنگ‘ میں اس تکنیک سے کام لیا ہے یہ ایک تمثیل ہے، اس کے کردار آدم، سانپ، گدھا، بندر، گینڈا، چڑیا، خچّر، ہُد ہُد، اُلّو، کتّا، گدھ وغیرہ ہیں۔شاعر نے اس کو 1944 سے لے کر 1949 تک کے

واقعات کے پس منظر میں لکھا ہے۔ اس میں بیش تر کرداروں نے اپنے مافی الضمیر کو بیان کرنے کے لیے اپنے لیے موزوں آہنگ کا انتخاب کیا ہے جس کی بدولت اس میں ایک طرف کئی بحروں کا اجتماع نظر آتا ہے اور دوسری طرف ارکان کی مختلف تعداد کی بہ دولت آزاد نظم کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اختر الایمان کی اُن طویل نظموں میں کئی کئی بحروں کا اجتماع نظر آتا ہے جو انھوں نے خاکہ بنا کر، منصوبہ بند طریقے سے لکھی ہیں۔

اختر الایمان نے کہیں کہیں اپنے تخلیقی تجربوں کے اظہار کے لیے ہندی چھندوں یا اُن سے ملتی جلتی اردو بحروں کا انتخاب کیا ہے۔ ہندی کی ایک بحر 'سرسی چھند' کے نام سے جانی جاتی ہے۔ سرسی میں ہر شعر مطلع ہوتا ہے، ہر مصرع دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے حصے میں 16 ماترائیں ہوتی ہیں اور دوسرے میں 11 ماترائیں۔ دونوں حصوں کے درمیان عروضی وقفہ یا وِشرام ½fo J ke½ ہوتا ہے۔ ماتراؤں کی کل تعداد 27 ہوتی ہے۔ اختر الایمان نے بعض نظمیں سرسی چھند میں کہی ہیں:

آپ ہی اپنا روپ سنوارے آپ ہی جان سے جائے
آپ ہی اپنے پیچھے بھاگے آپ ہی ہاتھ نہ آئے
آپ ہی اپنے رنگ سے کھیلے آپ ہی پھر شرمائے
آپ ہی اپنا بھید بتا کر پھر پیچھے پچھتائے

(پل پل روپ بھرے)

'پل پل روپ بھرے' کا یہ ٹکڑا 'سرسی چھند' کے اصولوں کے عین مطابق ہے، لیکن بعض ٹکڑے اس کے مطابق نہیں، یعنی یہاں بھی اختر الایمان نے ایک اور عروضی تجربہ کیا ہے۔ مثلاً:

پل پل بدلے رنگ یہ ناری پل پل رنگ بھرے
کبھی اندھیری رات میں آ کر جھوٹے دِیے جلائے
کبھی کبھی اپنے آنچل سے جلتے دِیے بُجھائے
کبھی لیے پلکوں میں آنسو، میٹھے بھید بتائے
بات بات پر کبھی لبوں سے کڑوا رَس ٹپکائے

(پل پل روپ بھرے)

اسی طرح اختر الایمان نے ایک اور بحر کے ارکان کی ترتیب اور تعداد سے اپنے شعری

آہنگ کی تشکیل کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ ہے بحرِ متقارب۔ ان کی بہت سی نظموں میں بحرِ متقارب کے آہنگ کی کارفرمائی نظر آتی ہے، جن میں 'پگڈنڈی'، 'جواری'، 'سب رنگ' کے بعض حصّے شامل ہیں۔ اختر الایمان نے متقارب کی جن شکلوں کا انتخاب کیا ہے وہ مزاحف شکلیں ہیں جن میں ہر مصرعے کے پہلا رکن فعولن اور فعولُ بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن بحرِ متقارب مثمن مقبوض مقبوض محذوف کے ارکان اور اصولی طور پر حاصل شدہ ارکان میں مصرعے کا پہلا رکن فعولن اور فعولُ بھی ہوسکتا ہے لیکن فعولن کے بعد کا رکن فعلُ یا فعلُن ہوتا ہے اور فعولُ کے بعد کا رکن فعولُ یا فعولُن ہوتا ہے۔ اختر الایمان کی نظموں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ان آزادیوں سے استفادہ کیا ہے، لیکن کہیں کہیں متقارب کے اصولوں سے استادانہ انحراف بھی کیا ہے۔ اختر الایمان کی وہ نظمیں جو بحرِ متقارب میں ہیں، ان میں متقارب کے متعدّد اوزان کا اجتماع ملتا ہے۔

مجموعی طور پر 'سروسامان' میں اختر الایمان کی انفرادیت جلوہ گر ہے جس میں ان کے عروضی تجربوں کا بھی اہم رول ہے۔

(حرفِ برہنہ، مارچ 1989، اردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی-110025)

●❖●

اختر الایمان کے خطوط

عزیزم اطہر فاروقی۔

تمھارا خط مل گیا تھا۔ میں اپنے ملنے والوں اور مداحوں میں کبھی کسی پر شک نہیں کرتا۔ نہ ان سے اپنا کوئی ذاتی مفاد وابستہ کرتا ہوں۔ امان اللہ اس رویہ سے مستثنیٰ نہیں۔ وہ آئے تھے انھوں نے اپنی پریشانیوں کا ذکر کیا۔ مجھے ان کے ساتھ ہمدردی ہے۔

آج صبح ٹائمز آف انڈیا میں تمھارے ایک مضمون کی نقل پڑھ کر طبیعت ست ہوگئی۔ مضمون اردو زبان کے زوال سے متعلق ہے۔ اردو کیسے زندہ رہ سکتی ہے، مسلمان جس کی مادری زبان اردو ہے یا سمجھی جاتی ہے اس نے اِدھر توجہ دینی چھوڑ دی بلکہ اپنا رشتہ ہی توڑ لیا۔ حکمران سیاسی جماعت چاہے جیسا سیکولر ہونے کا دعویٰ کرے، زبان کے معاملے میں غیر جانبدار نہیں بلکہ متعصب ہے۔ جواہر لال نہرو نے ملک کو اور اس کے صوبوں کو زبان کی بنیاد پر تقسیم کر کے اردو کو ہر صوبے سے نکال دیا۔ باقی صوبوں میں تو ان کی اپنی زبانیں اور بولیاں موجود ہی تھیں۔ وہ علاقہ جہاں اردو گری پڑی بولی سے ایک خوبصورت زبان بن کر سامنے آئی اسے ہندی کا علاقہ قرار دے دیا۔

تمھارا مضمون پڑھ کر میں بہت دیر تک سوچتا رہا میں شاعری کس کے لیے کر رہا ہوں۔ مانا ترکِ *لذّات نہیں کی مگر دنیا میں بہت الجھا بھی نہیں رہا۔ برسوں مجھے کسی نے نہیں سراہا مگر میں اپنا کام کرتا رہا اور آج جب اپنی تحریروں کی پوتھی لے کر لوگوں کے سامنے جانے کا وقت آیا تو معلوم ہوا وہ زبان تو سکۂ رائج الوقت ہی نہیں جس کے ہونے کا بھرم مجھے تھا۔

مجھے احساس ہے انسانوں اور قوموں کی تاریخ میں ایسے دور آتے ہیں مگر آگے میرے زندہ رہنے کی کیا سبیل ہوگی یہ تو سوچنا ہی پڑتا ہے اور اس رویہ سے اردو کا کتنا بڑا سرمایہ ضائع ہو جائے گا۔ اردو کے بہی خواہوں میں زندہ رہنے کا جذبہ کیسے پیدا کیا جائے۔ خالی وقت میں یہی سوچتا رہتا ہوں۔

رالف رسل اور کچھ اخباروں سے اپنے انٹرویو کے تم نے کچھ تراشے بھیجے تھے وہ میں نے پڑھے۔ رالف رسل اردو کا آدمی تو ہے ادب اور شاعروی کا آدمی نہیں۔ جیسے کچھ لوگ کھیت مزدور ہوتے ہیں ایسے ہی وہ زبان کی کھیت میں کام کرتا ہے یا کرتا رہا ہے۔

☆ اس کی قریب ترین قرأت ترکِ لذات ہوسکتی ہے مگر بہ مع بیدار بخت صاحب جن لوگوں کو بھی یہ تحریر دکھائی گئی، وہ وثوق سے نہیں کہہ سکے کہ یہ کیا لفظ ہے مگر بعض لوگوں کا یہ خیال ہے کہ یہ لفظ ندرت بھی ہوسکتا ہے۔

امان اللہ کی مجھ پر جو فلم ہو گی اس کی کوئی تفصیل مجھے نہیں بتائی تم آؤ مئی میں تو باتیں کریں گے۔امید ہے تم خیریت سے ہو گے۔

اختر الایمان

15/اپریل 1994

○

عزیزم اطہر فاروقی۔

تمھارا خط ملا۔علامیہ تو ''ایک باغ تھا...'' اور عمرانہ، دونوں ہی ہیں مگر تم کس طرح اس نتیجے پر پہنچے کہ ''عمرانہ'' وقت کا علامیہ ہے۔''اک باغ تھا...'' تو دنیا ہے جس میں ہم جی رہے ہیں اور دن رات جیت اور مات ہوتی ہے مگر عمرانہ جو اسی باغ کے ایک گوشے میں رہتی ہے میرے ذہن میں تمنا کا علامیہ ہے۔وہ تمنا جسے بس ہم دیکھتے رہتے ہیں، مختلف شکلوں میں مگر وہ بروئے کار نہیں آتی۔اس کا جلوہ ہم تک پہنچتا ہے اور ایک روز وہ ہمیں چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔اسی کتاب میں:

دور تھی منزلِ مقصود مگر چلتے رہے

اس نظم سے آگے کا قدم ہے:

اور اب سوچتے ہیں منزلِ مقصود تھی کیا؟

جب تمنا ذہن میں پرورش پاتی ہے ہم بھی قدم قدم بڑھتے رہتے ہیں اور اس بیچ اتنی تمنائیں وجود میں آتی ہیں کہ پہلی تمنا کا حصول تو الگ وہ سرے سے غائب ہی ہو جاتی ہے اور عمل اتنا مسلسل ہوتا ہے کہ تمنا کا وجود ہی نہیں رہتا۔

آغاز: دور تھی منزلِ مقصود مگر چلتے رہے

اختتام: اور اب سوچتے ہیں منزلِ مقصود تھی کیا؟

''ایک باغ تھا...'' عمرانہ ایک خواہش ہے جو وقت کے ساتھ پروان چڑھتی رہتی ہے اور پھر اتنی خواہشیں یکجا ہو جاتی ہیں کہ پہلی کسی شکل بھی نظر نہیں آتی۔

اختر الایمان

اس شمارے میں اختر الایمان کے دو خطوط کا عکس سرورق کے اندرونی صفحے اور بیک کور پر شائع کیا جا رہا ہے۔ یہ خطوط جناب اطہر فاروقی کے نام ہیں۔قارئین کی سہولت کے لیے خطوط کا متن ٹائپ میں یہاں پیش کیا جا رہا ہے۔

اس شمارے کے اہلِ قلم

C-29, Hasting Road, Allahabad-211001 E-mail: srfaruqi@gmail.com	پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی
D - 252, Sarvodaya Enclave, New Delhi - 17 E-mail:narang_5@yahoo.co.in	پروفیسر گوپی چند نارنگ
B-114, Zakir Bagh, Okhla, New Delhi-110025	پروفیسر شمیم حنفی
Gali Tike Wali, Churi Walan, Delhi-6	پروفیسر محمد ذاکر
BD/8A, DDA Flat 10, Munirka, New Delhi E-mail:pandeymanager@gmail.com	پروفیسر منیجر پانڈے
1730, 1st Floor, Kucha Dakhni Rai, Darya Ganj, New Delhi-110002	ڈاکٹر فیروز دہلوی
Govt. College, Lahore, Pakistan E-mail: nanayyar@gmail.com	ڈاکٹر ناصر عباس نیّر
Deptt. of Urdu, Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025 E-mail:amehfuz@gmail.com	پروفیسر احمد محفوظ
21, Whiteleaf Crescent, Scarborough, Ontario, Canada MIV 3G1 E-mail: bbakht@rogers.com	جناب بیدار بخت
Jamai Senior Secondary School, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi - 110025 E-mail: anb_khan@rediffmail.com	اے. نصیب خاں
C-125/1, 1st Floor Basera Apts. Noor Nagar Ext. Jamia Nagar, New Delhi-25	پروفیسر عتیق اللہ
B-10, 2nd Floor, Okhla Vihar, Jamia Nagar, Okhla, New Delhi- 110025	قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی
Deptt. of Urdu Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:kausmaz@yahoo.com	پروفیسر کوثر مظہری
Deptt. of Urdu, University of Delhi, Delhi-110007 E-mail: arjumandara@hotmail.com	ڈاکٹر ارجمند آرا
Pili Kothi, Mohalla Baqar Ganj, Patna-800004 E-mail:armannajmi@gmail.com	ڈاکٹر ارمان نجمی

Zakir Husain Delhi College (Morning) Delhi E-mail:drkhalidalvi@gmail.com	جناب خالد علوی
Deptt. of Urdu Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:khalidjawed_09@yahoo.co.in	ڈاکٹر خالد جاوید
Deptt. of Urdu Aligarh Muslim University, Aligarh (U.P)	ڈاکٹر سراج اجملی
Research Associate, Doon Library and Research Centre, 20, Parede Ground Dehradun-248001 E-mail: manojpanjani@gmail.com	ڈاکٹر منوج پنجانی
Ho.D Urdu, MRM College, Darbhanga-846004 (Bihar) E-mail:jamalowaisi44@gmail.com	ڈاکٹر جمال اویسی
Deptt. of Urdu, Aligarh Muslim University, Aligarh (U.P) E-mail: maulabakhsh1963@gmail.com	ڈاکٹر مولا بخش
29/11, Sir Syed Road, Darya Ganj, New Delhi-110002 E-mail: syedmh92@yahoo.com	ڈاکٹر مظفر حسین سیّد
Asst. Prof. Deptt. of Urdu, Govt. Dayal Singh College, Lahore (Pakistan) E-mail: ahtishamali85@gmail.com	ڈاکٹر احتشام علی
Asst. Prof. Deptt. of Urdu Banaras Hindu Univesity, Varanasi (UP) E-mail: abdussami0543@gmail.com	جناب عبدالسمیع
Research Scholar, Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail: naushad.manzar@gmail.com	جناب نوشاد منظر
Research Scholar, Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:saquibfaridi@gmail.com	جناب سیّد محمد ثاقب فریدی
Research Scholar, Jamia Millia Islamia Jamia Nagar, New Delhi-110025. E-mail:md.muqimkhan@gmail.com	جناب محمد مقیم خاں
Kolkata E-mail:shahnaz_nabi786@hotmail.com	شہناز نبی
Deptt. of Urdu, Aligarh Muslim University, Aligarh (U.P)	جناب عقیل احمد صدیقی

مجھے دکھائیے انسانوں اور قوموں کی تاریخ میں ایسے دور آتے

ہیں مگر آپ کے شہر زندہ رہتے ہیں کیا کیا بیتی لوگوں پہ تو سوچتا ہوں کہ بڑی بات ہے

اور یہی وجہ ہے اردو کا کتنا بڑا سرمایہ ضائع ہو جاتا ہے۔ اردو کے

ہی واحد ہم ہیں زندہ رکھنے کا جذبہ کیسے پیدا کیا جائے۔ خالی وقت میں یہی

سوچتا رہتا ہوں

دو لفظ ہیں اور کچھ اخباروں سے اپنے ذکر و یوسف گوشے

کچھ تراشے بھیجے تھے وہ میں نے پڑھے۔ دو لفظ ہیں اردو کا آدمی تو

ادب اور شاعری کا آدمی نہیں ہے۔ جیسے کچھ لوگ کہتے ہیں دور ہوتے ہیں ایسے

ہیں وہ تو باپ کی کہتے ہیں کام کر جاتا ہے یا کر جاتا ہے

دعا ہے اللہ سے کہ مجھے جو خوشی ہوگی وہ کسی کو کوئی تفصیل سے نہیں بتا سکی

تم اور شہر میں حق تو باتیں کر رہے

امید ہے تم خیریت سے ہو۔

[illegible]

۱۵ اپریل ۱۹۹۲ء

URDU ADAB

Price: 300/-

RNI NO. 13640/57

Vol. 59-60,

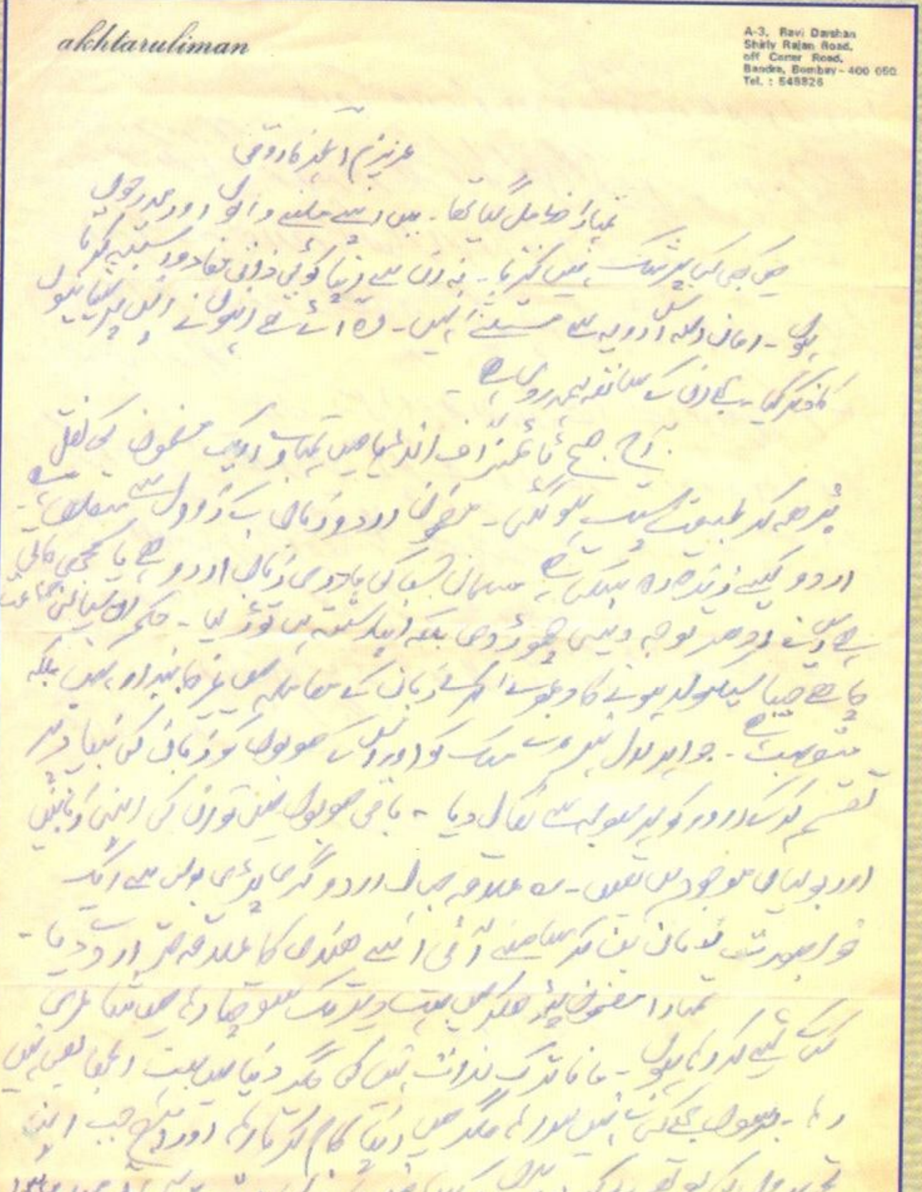
Combined issue: 236-7

Date of Publication:

March 15, 2016

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

Urdu Ghar, New Delhi-110002



akhtaruliman

A-3, Ravi Darshan
Shirly Rajan Road,
off Carter Road,
Bandra, Bombay - 400 050
Tel. : 548826

عزیزم اطہر فاروقی

Printed and Published by Abdul Bari on behalf of the Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)
Urdu Ghar, 212, Rouse Avenue, New Delhi-110002, and Printed at Asila Offset Printers
1307-8, Kalan Mahal, Darya Ganj, New Delhi-110002,

Editor: Dr Ather Farouqui, Email: farouqui@yahoo.com
E-mail: urduadabquarterly@gmail.com, Ph. 23237212