اختر الایمان کی نظم میں جلاوطنی کا اظہار

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر *

Abstract:

A careful survey of modern poetry would testify that the exile well qualifies to set itself transformed into a metaphor. This article seeks to find out dissimilar forms of the exile in Akhtar uliman's poems. Akhtar uliman's biography doesn't mention any experience of exile or migration in literal sense of the words, but his Nazm seems embracing varied forms of exile. Why? Answer lies on one hand in epistemology of modernity that stresses necessarily on uprooting human self, on other hand in colonial and post industrial capitalist culture's move of dehumanisation. Akhtar's poetry is rooted in modernity and resistance to post industrial capitalist culture as well. Exile becomes a major theme and a concurring metaphor. The article interprets and analyses in detail multifaceted manifestations of the exile in Akhtar's poems.

اردو میں جدید نظم کے متعلق مقبول ہونے والے کچھ مفروضوں کو ساقط کیے بغیر ہم اختر الایمان (۱۹۱۵ء۔۱۹۹۶ء) کی نظم سے نہ لطف اندوز ہوسکتے ہیں، نہ اس کے معانی تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں! یاد رہے شاعری سے حاصل ہونے والی 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 ومعنی کے عمل پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ دوّم 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 کر پاتا، 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 کرا سکتی، اور اسے اپنے ہی ایک طفیلی وجود یعنی

* شعبہ اُردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور

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 ہو سکتے 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' ہو گئی۔ 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 خود کار 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 لیے اسے 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 منطقے 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 ہو رہا 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 و بیش ایک ایسی صورتِ حال ہے کہ آپ 'اپنوں' سے بچھڑ کر ایک نئی، اجنبی دنیا میں آ گئے ہیں، جلاوطن ہو گئے ہیں، بے گھر ہو گئے ہیں، محفوظ پناہ گاہوں سے بے دخل کر دیے گئے ہیں، اور اکیلے ہو گئے 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 و روایت 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 کر لیں 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، اوراس 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 کر دیتا 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 خود مختار حیثیت اختیار کرنے کا تاثر دیتی ہے۔تاثر اس لیے کہ حقیقت کے ریزے، نظم کی لسانی خود مختاری 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، اوراس 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[1]۔ 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 طرز 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 ہو کر خود اپنے موجود و معلوم، خود اپنے ڈھنگ سے خلق کرنے لگتی ہے؛ روزمرہ کی حقیقت پر ’لسانی، علامتی، نشانیاتی، خطابتی حقیقت‘ غالب آجاتی 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 حین حیات خود کو پہلے نو آبادیاتی، پھر تقسیم و فسادات اور بعد میں صنعتی، سرمایہ درانہ دنیا کے طور پر پیش کیا، اور اس 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 ارد گرد 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 ہے (۲)، بلکہ ان سے 'باہر' ہونے کا ہے، جو جلاوطنی کی حالت ہے۔

جلاوطنی کی کئی صورتیں ہیں۔ ان سے جدید عہد میں کتنے ہی محبِّ 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 ہیں (۳)۔ خود کو مسلسل بے خانماں 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 سے ۱۹۳۴ء 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 پہنچا دیا۔ بہ قول اختر الایمان ''موئید الاسلام ریفارمیٹری بھی تھا، مریض خانہ بھی، یتیم خانہ بھی، اور ایک باقاعدہ 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 کر دیے، 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 سزا یافتہ تصور کرتا ہے ،لیکن استعاراتی جلاوطنی میں آدمی اپنے وطن ہی میں مہاجرت وگھر 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 کرلیتا ہے،جس طرح ناظم حکمت یا درویش اپنے وطن کو یاد کرکے 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 کی سزا میں حقیقتاً کمی نہیں ہوتی۔

اختر الایمان کی نظموں میں ماضی وتاریخ وروایت 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 میراجی اور راشد بہ طورِ خاص کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ اختر الایمان جدید شاعر ہیں،مگر خود اپنا کینن آپ ہیں۔

نوآبادیاتی 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 نوآبادیاتی 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 ونموخود ایک کردار ہے۔ چار رنگوں یعنی چار حصوں پر مشتمل یہ نظم ۱۹۴۰ء کی دہائی کی نوآبادیاتی، 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 وثقافت سے جلاوطن کرنے کا عمل گدھوں، خچروں اور سانپوں جیسے مقامی عناصر کی مدد سے کیا۔ نوآبادیات کا یہ ایک ایسا تضاد تھا جسے بہت کم اہل نظر نے سمجھا۔ یورپی نوآبادیات خود کو جدیدیت اور صنعتی سرمایہ داریت کی علمبردار بنا کر پیش کرتی تھی، اور اپنے اس امیج کے ذریعے ہندوستان سمیت دیگر نوآبادیوں 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 نوآبادیات 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 نوآبادیاتی 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 ومہاجرت (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 لیا جائے ،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 کو موضوع بنایا،اور تاریک سیارے کی آخری نظموں میں،اور اگلے 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 اور استعمار کار تینوں 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 دھار لیا ہے۔ پہلے جلاوطنی اپنے دیس سے تھی ،اور اب سیارہ ءزمین سے انسان کے جلاوطن ہونے کا اندیشہ شاعر کو 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 ،اور اس 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)اور آخری، بعدازمرگ شایع ہونے والے مجموعے زمستاں سرد مہری کا (۱۹۹۷ء) میں رخ رخ بدل بدل کر ظاہر 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 ہوا ہے،اور اس 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 کر لیتا 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 کررہا 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 ولاشعوری زندگی میں ایک تخیلی مگر حقیقی وجود سے کہیں طاقت وراور 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۔بنت لمحاتمیں شامل نظم 'سبزہ ءبیگانہ' اس حقیقت کو عمدگی سے پیش کرتی ہے۔کلاسیکی شاعری میں سبزہ ءبیگانہ 'مابعد الطبیعیاتی وجودی' مفہوم رکھتا تھا۔مثلاً غالب کہتے ہیں:

چمنِ دہر میں ہوں سبزہ ء 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 بنادیا 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
زر کثیر،سیہ قومیں ،خام معدنیات
کثیف تیل کے چشمے ،عوام ،استحصال
زمیں کی موت، بہائم ،فضائی جنگ،ستم
اجارہ داری ،سبک گام ،دل ربا ،اطفال
سرود ونغمہ ،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 شفا خانے کے در و دیوار 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 ناآشنا 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 اشتراکی حکومتیں نہ قائم ہوجائیں ،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،اوراس کے نتیجے میں آدمی زہرہ جمالوں کے زیرناف سے آگے کی دنیا،عشق وتخلیق کی دنیا کی طرف نگاہ نہیں اٹھاتا۔نظم 'میری آواز' جو لگتا ہے نظم 'سبزہ ءبیگانہ' 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 زیرناف بال گنیں

نظم 'سبزہ ءبیگانہ' 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 وضبط کے جو تھے
وہ سارے ٹوٹ گئے ،زندگی تڑپتی ہے
اک ایسے درد سے جو درد زِہ 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 کر لیتا 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 و تخلیقیت 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 و انفرادیت، تاریخ و لمحہء حاضر اور سماج و فرد 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 و تنہائی، 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 و مطابقت اختیار کر لی؛ 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 و لسانی سطحوں پر ان کا یہ عمل کلیشے کو قبول کرنے سے عبارت تھا۔ جدیدیت نے ماضی و حال، یا روایت و انفرادیت میں جس خلا کا احساس دلایا، وہ ماضی و روایت 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 ہر حال 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 فلسفہء 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 ہے(۶)۔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 جارہے 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 مصلےٰ 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 ہوگیا 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 محتاج 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 مصلّے ہے نہ منبر نہ مئوذن نہ امام

آ چکے 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 کرلی 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 استعارہ 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 اصل 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 و روایت 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 صفِ 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 و حال 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 ٔ حاضر 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 بار بار 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' قابل 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 کر سکے، اور اس عمل کو استعاراتی نہ بنا سکے، مگر یہ ناکامی شاعری 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 کر لیتے 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، بٹوارہ، 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 رمیرے 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/ دیوڑھی کا سناٹا/ اور ہماری سرگوشی
''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو'' / بھورے بادلوں کا دل/ دور اڑتا جاتا ہے
پیڑ پر کہیں بیٹھا/ اک پرندگا تا 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/ ہے رقم کہاں وہ سب؟

شخصی یادداشت واقعات کی صورت ہوتی ہے تو اجتماعی یادداشت، علامتوں اور نشانات میں مضمر ہوتی ہے، اور اس میں مذہبی و دنیوی یا سیکولر دونوں طرح کی علامتیں شامل ہیں۔ مسجد مسلم ثقافت کی مذہبی علامت ہے، اور پرانی فصیلیں اور آثار قدیمہ 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۔ شاعر اجتماعی ثقافتی یادداشت کے سیکولر عناصر کو یاد کرتا 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 ہر کیف، اختر الایمان کا شعری تخیل مذہبی و دنیوی دونوں علامتوں سے 'اجنبی و باہر' محسوس کرتا ہے۔ دونوں طرح کی ثقافتی علامتیں معانی کی جس دنیا کی نمائندگی کرتی ہیں، شاعر اس سے اندھی مطابقت اختیار نہیں کر سکتا۔ وہ کہیں ان معانی کی مرگ کا اعلان کرتا ہے، اور کہیں انھیں از سرِ نو خلق 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 کھو گیا ہے کہیں
منو سمرتی، نہ توریت، سب وہ ہنگامہ
بگولہ بن کے اٹھا تھا جو سو گیا 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 اور متون 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 جدید عہد کا آدمی اس پرانی دنیا سے 'جلا وطن' ہو چکا ہے؛ جلاوطن آدمی کی طرح وہ اس قدیم دنیا کو یاد کر سکتا 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 آرزومندانہ جذبات رکھتے ہیں۔ نظم 'کرمِ کتابی' میں چوں کہ شاعر کتابی کیڑے کو سمجھانے کی مشقت کر رہا ہے کہ اصل حقیقت زندہ لوگ ہیں، ماضی بعید کے کردار، متون اور آثار نہیں، اس بنا پر نظم مناظرانہ اور خطابیہ رنگ اختیار کر گئی 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 ہو گیا ہے کہ نظمیں خطابیہ ہو گئی ہیں۔ تاہم نظم 'آثارِ قدیمہ' استثنٰی 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 آثار 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
کنداوزار 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 کنداوزار 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 ہو گئے، مگر ان کی روحیں دوسرے جسموں میں آ گئی ہیں۔ صاف لفظوں میں نوآبادیاتی عہد ختم ہوا، مگر نیا نوآبادیاتی عہد شروع ہو گیا؛ نوآبادیاتی عہد میں ہند و 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 جا سکتا 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 کرآ گیا ہے جو کہیں لخت لخت حالت میں اور کہیں بالواسطہ ظاہر ہورہا تھا۔ پہلے نظم دیکھیے:

یہ ہم اپنے کاندھوں پہ خوداپنی لاشیں اٹھائے کہاں جارہے ہیں
کوئی شہرِنو، 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 کر کے، گلا گھونٹ کر مار دے گی
نہ فریاد جس کی، نہ داد وستائش، کوئی محتسب ہے، نہ منصف ہے کوئی
مکافات، کفارہ، سود وزیاں، بانجھ الفاظ ہیں سب سراسر
ہر اک بیتا لمحہ ہماری نئی قبر ہے جس میں ہم سو گئے 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 دوگروہ 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 بروئے کار لاتے ہیں۔ حقیقت کے متوازی، ایک

نئ، 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(۹)۔

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 نئ حقیقت کی تعمیر کی علامت ہے؛ وہ نظم کی صورت ایک نئ 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 لایمان 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 ومہاجرت 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 واساطیری عناصر کی طرف اشارے بھی کم سے کم ہیں۔ 'آج، اس لمحے' میں جو در پیش 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 و دہن 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 ہو جائے، مگر شاعری سے اس کی روح رخصت ہو جائے گی؛ آدمی شاعری کو اپنا گھر بنانا ترک کر دے 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 و تعارف 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 و تشکیل، 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۔]