ما بعد جدید اُردو نظم میں استعارات و علامات کی نئی معنویت

New Meanings of Metaphors and Symbols In Postmodern Urdu Poetry

[i] طارق عزیز [ii] ڈاکٹر غلام اصغر

Abstract:

This study examines the transformation of metaphors and symbols in postmodern Urdu poetry (Nazam), particularly their departure from established literary conventions and the creation of new meanings. Unlike the relatively stable symbolic system of classical poetry, postmodern poetry treats metaphor and symbol as dynamic and context-dependent structures. Traditional religious, cultural, political, social, and technological references are reconfigured to express contemporary experiences of alienation, identity crisis, social inequality, oppression, gender concerns, and existential uncertainty. The study demonstrates that this transformation reflects the postmodern rejection of fixed meanings and its emphasis on plurality, fragmentation, and interpretive openness. Thus, metaphor and symbolism in new Urdu poetry function not merely as aesthetic devices but as significant means of representing changing social and cultural realities and questioning inherited systems of meaning.

Keywords: *Postmodern Urdu Poetry, Metaphor, Symbolism, New Meaning, Semantic Instability, Social and Cultural Change, Contemporary Experience.*

یہ مطالعہ مابعد جدید اُردو نظم میں استعارات اور علامات کی تبدیلی اور ارتقا کا جائزہ لیتا ہے، بالخصوص اس امر کا کہ یہ استعارات و علامات کس طرح مسلمہ ادبی روایات سے انحراف کرتے ہوئے نئے معانی کی تشکیل کرتے ہیں۔ کلاسیکی شاعری کے نسبتاً مستحکم علامتی نظام کے برعکس مابعد جدید شاعری میں استعارے اور علامت کو متحرک اور سیاق و سباق سے مشروط معنوی ساختوں کی حیثیت حاصل ہے۔ روایتی مذہبی، ثقافتی، سیاسی، سماجی اور تکنیکی حوالوں کی ازسرِنو تشکیل کے ذریعے بیگانگی، شناخت کے بحران، سماجی ناہمواری، جبر و استحصال، صنفی مسائل اور وجودی بے یقینی جیسے معاصر انسانی تجربات کو اظہار کی نئی صورتیں فراہم کی جاتی ہیں۔ یہ مطالعہ واضح کرتا ہے کہ استعارات و علامات کی یہ تبدیلی مابعد جدیدیت کے اس فکری رویے کی عکاس ہے جو معانی کے تعین اور قطعیت کو مسترد کرتے ہوئے معنوی تکثیریت، انتشار و شکستگی اور تعبیر و تشریح کی کشادگی پر زور دیتا ہے۔ اس اعتبار سے نئی اُردو نظم میں استعارہ اور علامت محض جمالیاتی وسائل یا فنی اظہار کے پیرائے نہیں رہتے بلکہ بدلتے ہوئے سماجی و ثقافتی حقائق کی نمائندگی اور ورثے میں ملنے والے معنوی نظاموں کی بازپرس اور ان پر سوال اٹھانے کے اہم ذرائع بن جاتے ہیں۔۔

کلیدی الفاظ: مابعد جدید اردو شاعری، استعارہ، علامتیت، نئی معنویت، معنیاتی انتشار، معاشرتی اور ثقافتی تبدل، معاصر تجربہ۔

اُردو شاعری کی روایت میں استعارہ اور علامت ہمیشہ مرکزی فنی وسائل کی حیثیت رکھتے رہے ہیں۔ کلاسیکی شعریات میں استعاروں اور علامتوں کا ایک نسبتاً مستحکم اور متفقہ نظام موجود تھا جس کے تحت ہر علامت ایک مخصوص تہذیبی اور جمالیاتی مفہوم کی حامل سمجھی جاتی تھی۔ بلبل عشقِ بے قرار، گل محبوب، شمع حسن، پروانہ عاشقِ جاں نثار، صحراء طلب اور دریا عرفان کی علامت تھے۔ ان علامات کی معنوی حدود

[i] اسکالر پی ایچ۔ڈی، شعبہ اردو، اسلامیہ یونی ورسٹی، بہاول پور (Corresponding Author)
[ii] اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، اسلامیہ یونی ورسٹی، بہاول پور۔

متعین تھیں اور شاعر انھی حدود کے اندر رہتے ہوئے نئے شعری امکانات پیدا کرتا تھا۔ گویا کلاسیکی شعری نظام میں استعارہ ایک بند اور نسبتاً قطعی معنیاتی ڈھانچے (closed semantic structure) کے تابع تھا اور لفظ و معنی کے درمیان ایک تسلیم شدہ رشتہ موجود تھا۔

مابعد جدیدیت نے اس پورے معنیاتی نظام کو بنیادی سطح پر چیلنج کیا۔ اس فکری رویے کے تحت نہ صرف معنی کی مرکزیت کو رد کیا گیا بلکہ علامتوں اور استعاروں کی روایتی قطعیت بھی مشکوک قرار پائی۔ مابعد جدید نظم میں استعارہ کسی شے کے بدل کے طور پر استعمال نہیں ہوتا؛ وہ ایک ایسے متحرک اور مسلسل تغیر پذیر معنیاتی عمل میں تبدیل ہو جاتا ہے جس کے معنی ہر نئے سیاق میں از سرِ نو تشکیل پاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئی اردو نظم میں استعارے کو اس کے عام استعمال یعنی شعری آرائش یا جمالیاتی اظہار تک محدود کرنے کی بجائے سماجی، ثقافتی، سیاسی اور نفسیاتی تجربات کی پیچیدہ ساخت کو منکشف کرنے کی ایک فنکارانہ کوشش کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیئر نے استعارے کے اسی جدید تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

> استعارہ دو طرح کی گردش سے عبارت ہے۔ مماثلت اور فرق کے درمیان گردش اور معنی کی گردش۔[1]

کلاسیکی استعارے میں مماثلت کی بنیاد پر معنی تک رسائی نسبتاً آسان تھی، مگر مابعد جدید استعارہ صرف مماثلت پر اکتفا نہیں کر سکتا، اس میں فرق (difference) اور التوا (deferral) کے ذریعے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ یہ وہ بنیادی نکتہ ہے کہ معنی کسی ایک مقام پر ٹھہرتا نہیں اور مسلسل گردش میں رہتا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیئر مزید لکھتے ہیں:

> معنی کی گردش کے سلسلے میں آخری اور قطعی بات نہیں کہی جا سکتی۔ معنی ایک سیل ہے اس لیے اس کی قطعیت سے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا۔[2]

درحقیقت یہ تصور ژاک دریدا کے "نظریۂ اختلاف" (Différance) سے گہرا تعلق رکھتا ہے جہاں معنی ہمیشہ ملتوی رہتا ہے اور کبھی مکمل طور پر گرفت میں نہیں آتا۔ ایسے ہی نئی اردو نظم میں استعارہ بھی ایک کھلے متن (open text) کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس کی تعبیرات کا سلسلہ ختم نہیں ہوتا۔

نئی اردو نظم میں اس رجحان کی نمایاں مثال سہیل کاہلوں کی نظم "مگر میرا نیٹ سلو تھا" ہے۔ ان کی اس نظم میں علامت کے نئے استعمال سامنے آتے ہیں۔ خدا، فرشتے اور عزرائیل جیسی علامتیں اردو شعری

روایت میں ہمیشہ تقدیس، ہیبت، الوہیت اور ماورائی اقتدار کی نمائندہ رہی ہیں۔ کلاسیکی اور جدید شاعری میں ان علامات کے ساتھ ایک خاص نوع کی سنجیدگی، عقیدت اور فاصلہ وابستہ تھا، لیکن سہیل کاہلوں ان مقدس علامتوں کو عصرِ حاضر کی ڈیجیٹل دنیا کے اندر منتقل کرکے ان کی معنوی ساخت کو یکسر تبدیل کر دیتے ہیں۔ خدا کو ای میل، فرشتوں کے فرائض کو موبائل ایپلی کیشنز سے وابستہ کیا جانا اور عزرائیل کی کارکردگی و تنخواہ کے بارے میں سوال اٹھانا وغیرہ۔ اس طرح مابعد جدید شاعر ماورائی ہستیوں کو روزمرہ زندگی کے معمولی اور عام مظاہر کے ساتھ جوڑ دیتا ہے۔ جب شاعر یہ کہتا ہے کہ ''فرشتوں کی تنخواہ بچ جائے گی'' اس میں طنز اپنی جگہ پوری شدت کے ساتھ برقرار ہے مگر ساتھ میں ایک چیلنج بھی ہے، وہ اس پورے فکری نظام کو چیلنج کر رہا ہوتا ہے جس نے صدیوں تک بعض علامات کو سوال سے ماورا اور تنقید سے بالاتر قرار دے رکھا تھا۔ مابعد جدید فکر میں اس عمل کو مقدس کی غیر تقدیس (Desacralization of the Sacred) سے تعبیر کیا جاتا ہے، جس کے تحت وہ تمام تصورات اور علامات جو تاریخی طور پر غیر معمولی اور مقدس سمجھی جاتی رہی ہیں، انھیں عام انسانی تجربے کے دائرے میں لا کر نئے معانی عطا کیے جاتے ہیں۔ مقدس اور غیر مقدس، اعلیٰ اور ادنیٰ، مرکز اور حاشیہ کے درمیان قائم روایتی امتیازات تحلیل ہونے لگتے ہیں اور علامت ایک نئے معنوی افق میں داخل ہو جاتی ہے۔ نظم دیکھیے:

میں نے خدا کو ای میل کی کہ
گلی کی نکڑ والے اقبال کا گھوڑا بیمار ہے
واحد کفیل، ساتواں فرد ہے گھر کا
چڑیا اور چڑے کی پرسوں شادی ہے
دور سے پرندے آئیں گے
بارش مت کرنا
جس نمبر سے تمھیں مسڈ کالز آتی ہیں
وہ بیوہ کا نمبر ہے
کال اٹینڈ کیوں نہیں کرتے؟
چھلیاں بیچنے والا ناصر

فار چونر کے خواب کیوں دیکھتا ہے؟
منع کرو نا!
باؤ خلیل کے بیٹے نے
اوو پو پہ آئی فون کی بیل لگائی ہے
یار تم انسانوں کی مجبوریاں کب سمجھتے ہو؟
جو سکرین شاٹ بھیجا تھا، میری سہیلی کا ہے
کہتی ہے میرے کندھوں پہ جو فرشتے ہیں
مجھے نہاتے ہوئے دیکھتے ہیں
اِن سے پردہ کیسے کروں؟
یار آئی فون میں نئی ایپ متعارف کروادو
فرشتوں کی تنخواہ بھی بچ جائے گی!
اور سناؤ سب اچھا ہے؟
واٹس ایپ پہ کال نہ کرنا
وہاں آواز ٹھیک نہیں آتی
مجھے مارنے کی اجرت جو عزرائیل کو دینی ہے
میں خود کشی کرلوں گا، تو ابھی بھیج سکتے ہو؟
آخری سمسٹر کی فیس دینی ہے!
یا پھر کوئی پراپرٹی ڈیلر بھیجو دو
جو میری قبر والی جگہ خرید لے
میں نے خدا کو ای میل کی تھی
اُس گاؤں کے نکلے سے ایک بار پانی پینے کی مہلت دی جائے
مگر میرا نیٹ سلو تھا! (نظم ''مگر میرا نیٹ سلو تھا!''، سہیل کاہلوں)

اسی طرح سلمان حیدر کی نظم ''میں بھی کافر، تُو بھی کافر'' میں ''کفر'' کا استعارہ اپنی روایتی مذہبی

معنویت سے نکل کر ایک وسیع ثقافتی اور سماجی تناظر اختیار کر لیتا ہے۔ نظم میں "کفر" کسی عقیدے کی نفی سے زیادہ ہر اس شے کی علامت بن جاتا ہے جو سماجی جبر اور فکری آمریت کے خلاف کھڑی ہے۔ فیض، منٹو، موسیقی، قہقہہ، محبت، سوال اور تخلیقی آزادی سب "کفر" کے دائرے میں آ جاتے ہیں۔ شاعر ایک واحد مذہبی مفہوم کو توڑ کر اس میں متعدد معنیاتی پرتیں شامل کر دیتا ہے۔ نظم ملاحظہ ہو:

میں بھی کافر تُو بھی کافر
پھولوں کی خوشبو بھی کافر
لفظوں کا جادُو بھی کافر
یہ بھی کافر وہ بھی کافر

فیض بھی اور منٹو بھی کافر
نُور جہاں کا گانا کافر
مکڈونلڈ کا کھانا کافر
برگر کافر کوک بھی کافر

ہنسنا بدعت جوک بھی کافر
طبلہ کافر ڈھول بھی کافر
پیار بھرے دو بول بھی کافر
سُر بھی کافر تال بھی کافر

بھنگڑا، اتن، دھمال بھی کافر
دھادرا، ٹھمری، بھیرویں کافر
کافی اور خیال بھی کافر
وارث شاہ کی ہیر بھی کافر

چاہت کی زنجیر بھی کافر
زِندہ مُردہ پیر بھی کافر
نذر نیاز کی کھیر بھی کافر
بیٹے کا بستہ بھی کافر

بیٹی کی گُڑیا بھی کافر
ہنسنا رونا کفر کا سودا
غم کافر خوشیاں بھی کافر
جینز بھی اور گٹار بھی کافر

ٹخنوں سے نیچے باندھو تو
اپنی یہ شلوار بھی کافر
فن بھی اور فنکار بھی کافر
جو میری دھمکی نہ چھاپیں
وہ سارے اخبار بھی کافر

(نظم: ''میں بھی کافر، تو بھی کافر''، سلمان حیدر)

ناصر عباس نیرؔ استعارے کے جمالیاتی اور تخلیقی کردار کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اشیاء دیکھنے میں خواہ کتنی ہی مختلف دکھائی دیتی ہوں، ان کے درمیان مماثلت تلاش کی جا سکتی ہے۔ مماثلت جتنی انوکھی اور حیرت میں ڈالنے والی ہوگی، استعارہ اتنا ہی عمدہ ہوگا۔ انوکھے پن اور حیرت کے بغیر فن کا وجود نہیں۔ اس لیے استعارہ، فن کے لیے ریڑھ کی ہڈی کا درجہ رکھتا ہے۔[۳]

یہی ''حیرت'' (wonder) اور ''اجنبیت'' (defamiliarization) مابعد جدید نظم کی بنیادی

خصوصیت ہے۔ نئی اردو نظم میں شاعر جان بوجھ کر ایسے استعارے تخلیق کرتا ہے جو قاری کی عادت زدہ فکری ساخت کو توڑ دیں۔ یہی وجہ ہے کہ خدا ای میل کا مخاطب بن جاتا ہے، سیف الرحمان جعفر کی نظم "کال سنٹر" زندان میں تبدیل ہو جاتی ہے اور ماہ نور رانا کی نظم "اترن" طبقاتی اور جذباتی استحصال کی علامت بن جاتی ہے۔ ان نظموں میں ادارے مثلاً عدالت ظلم کے ادارے کا استعارہ اختیار کر لیتی ہے۔ سیف الرحمان جعفر کی نظم "کال سینٹر" ملاحظہ ہو:

ہم پہاڑوں سے آئے ہوئے لوگ تھے
کس گھٹن سے ہمارا گلا دب گیا
کوئٹہ کی فضا اور وہ یخ بستگی اپنے سینے سے بندھے ہوئے
شہر لاہور کی رونقوں میں نئی سانس لیتا ہوا سیف تھا
چائے کی میز پر شیر سنتے سناتے ہوئے
دادکے گرد آلود راستے سے ہوتے ہوئے
وقت کی آنکھ میں غور سے دیکھتا ہوں تو اے سورما دل
مجھے پھر معیشت کی کچی سڑک کال سنٹر کے قدموں میں جاتے چھینکتی ہے
جہاں ٹیم لیڈر بتاتا ہے
اب بھول جاؤ جہانوں کے سب قاعدے
آج سے بس تمھارا خدا کسٹمر
ہر اندھیرے میں روشن دیا کسٹمر
دائرہ سلسلہ آسرا کسٹمر
ٹیم لیڈر کو لبیک کہتے ہوئے
کال کو جاری رکھنے کا یہ سلسلہ
دن بدن جسم کا ماس کھاتا رہا
دل دکھاتا رہا
مسکراتے ہوئے غم چھپاتے ہوئے

ایک دن کسٹمر جیک کو شفٹ کی آخری کال کی
کال اٹھائی تو غصے میں کہنے لگا

"what the hell do you call customer service"

بات کرتے ہی گورے نے گالی بکی
ماں کی گالی
سنو ماں کی گالی بکی
طیش میں کال کاٹی تو ٹی ایل کی آواز تھی وارننگ ہے تمھیں
اپنے ایٹھکس پر کام کرلو وگرنہ
تمھاری انا میری جوتی میں ہو گی
سمسٹر کی فی ہاسٹل کا کرایہ یا کھانے کا بل
میرے غصے کو ہر دم دباتا رہا
جسم کھاتا رہا
بے بسی پر میری مسکراتا ہوا
بے ضمیری کے زینے پہ اترا کے چلتا ہوا
ٹیم لیڈر یہ کہنے لگا اس کو "سوری" کہو
میں نے ای میل میں ایک معافی لکھی
وہ معافی نہیں تھی میری موت تھی
بھیجتے وقت ای میل میں
ساتھ میری انا خوش خصالی، تکلم
سدا شاعرانہ طبیعت، بلندی، وقار، عزت نفس
سب کچھ فنا ہو چکا تھا
میں زندہ تھا لیکن میں مردہ پڑا تھا
وہ دفتر نہیں تھا وہ تضحیک تھی

اور وہ کیبن نہیں تھا وہ زندان تھا
کیمرے کی سلاخوں میں جکڑا ہوا ایک زندان تھا
حبس آلود ماحول میں جب کہیں سے تمھاری مہک
ذہن کے دائرے میں قدم دھرنے لگتی
تو دھکے سے مجھ کو اٹھاتا ہوا شفٹ لیڈر یہ نعرہ لگاتا
کہ پھر کھو گیا ۱۵۰۰ اس کی تنخواہ سے کاٹ دو
ٹائپنگ کرتے کرتے جو کی بورڈ تھا اس کے سارے بٹن ٹوٹ کر گر پڑے
انگلیاں کٹ گئیں
رفتہ رفتہ کہیں میرا اندر ہی خود مجھ سے کٹنے لگا
مارکس کی ایلینیشن کی تھیوری حقیقت میں مجھ پر عیاں ہو گئی
بورژوا بورژوا کی صدائیں لگاتے ہوئے
باس نے ایک دن آدھی تنخواہ میری ہتھیلی پہ رکھ کر کہا
تین دن لیٹ آنے کا خمیازہ بھگتو
قسم رب کعبہ کی
بار دیگر رب کعبہ کی مجھ کو قسم ہے
وہ اجرت نہیں میری شہ رگ کٹی تھی
خدا کی طرف حیرتی آنکھ سے دیکھتے دیکھتے آبدیدہ ہوا
خود کلامی کے انگار سینے میں بھرتے ہوئے خود سے کہنے لگا
ہم پہاڑوں سے آئے ہوئے لوگ تھے
اس گھٹن میں ہمارا گلا دب گیا (نظم "کال سینٹر"، سیف الرحمان جعفر)

اسی تناظر میں محمد یوسف لکھتے ہیں:

> استعاریت اور علامتیت کے مروجہ نظام شاعری سے انحراف کا شعوری انداز سامنے آتا ہے[۴]

یہ انحراف فنی تجربہ سے بالاتر ہے، اسے فکری اور تہذیبی مزاحمت کا درجہ بھی حاصل ہے۔ مابعد

جدید شاعر روایتی علامتی نظام کو اس لیے توڑتا ہے کیوں کہ وہ ان معنیاتی ڈھانچوں کو بھی طاقت اور اختیار کے نظام کا حصہ سمجھتا ہے۔ نئی اردو نظم میں استعارہ نئے معنی پیدا کرنے کے ساتھ پرانے معنی بے دخل کرتا ہے۔ نئی اردو نظم میں استعارات وعلامات نے ایک نیا استعاراتی نظام تشکیل دیا ہے جو عصری انسانی تجربات کی عکاسی کرتا ہے۔ گذشتہ چالیس پچاس برس کی سماجی زندگی کے مطابق علامات کے نئے مفہوم اور نئی علامات کا ارتقا ہوا ہے۔ اس عرصے میں جو دور ہمارے سماجی تخیل پر گزرے ہیں، انھیں شاعری میں یکے بعد دیگرے علامات واستعارات کی صورت میں منقلب ہوتے دیکھا جا سکتا ہے۔ استعاراتی نظام میں یہ تبدیلی صرف لفظی نہیں، فکری اور نظریاتی سطح پر بھی رونما ہوئی ہے اور شاعر نے روایتی علامات کو توڑ کر ایک نیا معنوی افق تخلیق کیا ہے جو مابعد جدید دور کی الجھنوں، تنہائیوں اور وجودی سوالات کی عکاسی کرتا ہے۔

شعیب کیانی کی متعدد نظمیں اس حوالے سے انتہائی اہم ہیں، جن میں انھوں نے بولنے، دیکھنے، سونگھنے، کھوجنے اور پوچھنے جیسے افعال کو استعاراتی سطح پر اٹھایا ہے۔ ان کی نظم ''انتباہ'' میں انسانی حواس اور اظہار کے وسائل کو خود ایک استعارے کے طور پر پیش کیا گیا ہے:

بولنا چھوڑ دو
بولتے بولتے
تم کسی نہ کسی کے عقیدت زدہ
دل کے جذبات کو آگ دے جاؤ گے
دیکھنا چھوڑ دو
دیکھتے دیکھتے
تم کسی نہ کسی کے گریباں کے اندر چلے جاؤ گے
سونگھنا چھوڑ دو
سونگھتے سونگھتے
تم کسی نہ کسی اشرف الخلق کو رجس کہہ جاؤ گے
کھوجنا چھوڑ دو
کھوجتے کھوجتے

تم کسی نہ کسی کے محل میں لگی
اپنے خوں سے بنی اینٹ کو دیکھ کر
اپنے حق کے لیے اٹھ کے آ جاؤ گے
جھومنا چھوڑ دو
جھومتے جھومتے
تم کسی نہ کسی نفرتوں کے امیں کے بتائے ہوئے
اپنے دشمن کو انسان کہہ جاؤ گے
سوچنا چھوڑ دو
سوچتے سوچتے
تم کسی نہ کسی کے خدا کی بنائی ہوئی
حد سے آگے نکل جاؤ گے
پوچھنا چھوڑ دو
پوچھتے پوچھتے
تم کسی نہ کسی کے بنائے ہوئے
بت خدا یا خدائی کی بابت
کوئی بات پوچھو گے تو قتل ہو جاؤ گے (نظم "انتباہ"، شعیب کیانی)

درج بالا نظم میں شاعر یہ بتاتا ہے کہ موجودہ سیاسی و سماجی نظام میں بولنا، دیکھنا اور پوچھنا خود ایک جرم ہے اور ان افعال کا انجام قتل و جبر ہے۔ اس کے برعکس نظم "بے حیا" میں شاعر نے عورت کے وجود، اس کے جسم اور اس کی مرضی کو استعاراتی دائرے میں لا کر یہ ثابت کیا ہے کہ پدرانہ معاشرہ عورت کی خود مختاری کو کس طرح نشانہ بناتا ہے اور اسے "بے حیا" قرار دے کر اس کی آواز کو کچل دیتا ہے:

ہمیں تو ہیں وہ
جو طے کریں گے
کہ ان کے جسموں پہ کس کا حق ہے

ہمیں تو ہیں وہ
جو طے کریں گے
کہ کس سے ان کے نکاح ہوں گے
یہ کس کے بستر کی زینتیں ہیں
وہ کون ہو گا جو اپنے ہونٹوں کو
ان کے جسموں کی آب دے گا
بھلے محبت کسی کے کہنے پہ
آج تک ہو سکی، نہ ہو گی
مگر یہ ہم طے کریں گے
ان کو کسے بسانا ہے اپنے دل میں
ہم ان کے مالک ہیں
جب بھی چاہیں
انہیں لحافوں میں کھینچ لائیں
اور ان کی روحوں میں دانت گاڑیں
یہ ماں بنیں گی
تو ہم بتائیں گے
ان کے جسموں نے کتنے بچوں کو ڈھالنا ہے
ہمارے بچوں کے پیٹ بھرنے
اگر یہ کوٹھے پہ جا کے اپنا بدن بھی بیچیں
تو ہم بتائیں گے
کس کو کتنے میں کتنا بیچیں
ہمیں کو حق ہے
کہ ان کے گاہک (جو خود ہمیں ہیں) سے

ساری قیمت وصول کر لیں
ہمیں کو حق ہے کہ ان کی آنکھیں،
حسین چہرے، شفاف پاؤں،
سفید رانیں، دراز زلفیں
اور آتشیں لب دکھا دکھا کر
کریم، صابن، سفید کپڑے، اور آم بیچیں
دکاں چلائیں، نفع کمائیں
ہمیں تو ہیں جو یہ طے کریں گے
یہ کس صحیفے کی کون سی آیتیں پڑھیں گی
یہ کون ہوتی ہیں
اپنی مرضی کا رنگ پہنیں
سکول جائیں، ہمیں پڑھائیں
ہمیں بتائیں
کہ ان کا رب بھی وہی ہے جس نے ہمیں بنایا
برابری کے سبق سکھائیں
یہ لونڈیاں ہیں یہ جوتیاں ہیں
یہ کون ہوتی ہیں اپنی مرضی سے جینے والی؟
بتانے والے ہمیں یہی تو بتا گئے ہیں
جو حکمرانوں کی بات ٹالیں
جو اپنے بھائی سے حصہ مانگیں
جو شوہروں کو خدا نہ سمجھیں
جو قدرے مشکل سوال پوچھیں
جو اپنی محنت کا بدلہ مانگیں

جو آجروں سے زباں لڑائیں
جو اپنے جسموں پہ حق جتائیں
وہ بے حیا ہیں (نظم: ''بے حیا''، شعیب کیانی)

اسی طرح ان کی نظم ''آنکھیں'' میں بصارت کو ایک نہایت ہی طاقت وَر استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ آنکھیں سماجی تفریق، طبقاتی ناانصافی اور اقتدار کی بے رحمی کو دیکھنے سے قاصر نظر آتی ہیں اور خود اس نظام کا حصہ بن جاتی ہیں جو غریبوں کے دکھ، بیماروں کی بے بسی اور بیواؤں کے خوف کو نظر انداز کرتا ہے۔ نظم ''غلامی آسمانوں سے نہیں اُتری'' میں شاعر نے گھوڑوں، طوطوں اور شیروں کو استعاراتی حیثیت دی ہے کہ جب مظلوم اپنی حقیقت پہچان لیں گے اور اپنی منازل خود بنانے لگیں گے تو نظام کے پاس کوئی حربہ کارگر نہیں رہے گا، چابکیاں بے اثر ہو جائیں گی اور پنجروں کی سلاخیں ٹوٹ جائیں گی:

ڈرو اس وقت سے
تانگے کے آگے
بھاگتے گھوڑوں کو
جب آنکھوں پہ پہنے کھوپوں سے
باہر نظر آنے لگے گا
اور وہ چابک چلاتے کوچوانوں کے دکھائے
راستوں کو چھوڑ کر
اپنی منازل اپنے رستے خود بنائیں گے
تب ان پر چابکیں جتنی پڑیں سب بے اثر ہوں گی
ڈرو اس وقت سے
پنجرے میں بیٹھے سبز طوطے
اپنے مالک کی رٹائی بولیوں کو بھول کر
جب ایسے ایسے لفظ سیکھیں گے
جنھیں پڑھتے ہی

لوہے کی سلاخیں ٹوٹ جاتی ہیں
ڈرو اس وقت سے
سرکس کے شیروں کو
جب اک دن جنگلوں کی
پر فضا آزاد دنیا یاد آئے گی
تو وہ اپنے ہی ٹرینر کو دبوچیں گے
اور اس کی شاہ رگ میں دانت گاڑیں گے
ڈرو اس وقت سے
اے بالا دستو
جب تمھارے زیر دستوں کو
سمجھ آ جائے گی
ان پر غلامی آسمانوں سے نہیں اتری (شعیب کیانی: غلامی آسمانوں سے نہیں اُتری)

سیاسی استعارات نے نئی اردو نظم میں جبر اور مزاحمت کے بیانیے کو جنم دیا اور ترقی پسند تحریک سے لے کر مابعد جدیدیت تک ان علامات کا ایک پورا نظام وضع ہوا۔ فیض احمد فیض کی نظم 'ویبقی وجہ ربک' (ہم دیکھیں گے) میں انھوں نے اسلامی علامات کو ایک بالکل نئے سیاسی سیاق میں استعمال کیا؛ کعبہ، بت، تخت اور تاج جیسی مذہبی و تاریخی علامات کو استبداد اور ظلم کی علامتوں کے خلاف مزاحمت کے لیے استعمال کیا گیا۔ فیض نے ثابت کیا کہ علامات کا استعمال کسی خاص مذہب یا روایت کی پابند نہیں ہے، اسے عصر حاضر کے سیاسی تقاضوں کے مطابق ڈھالا جا سکتا ہے:

ہم دیکھیں گے
لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے
وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے
جو لوحِ ازل میں لکھا ہے
جب ظلم و ستم کے کوہ گراں

روئی کی طرح اڑ جائیں گے
ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑکے گی
اور اہل حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑکے گی
جب ارض خدا کے کعبے سے
سب بت اٹھوائے جائیں گے (فیض احمد فیضؔ: ''وبیقی وجہ ربک'')

اس کے برعکس حبیب جالب کی نظم ''ممتاز'' میں انھوں نے ایک عورت اور ریاست کے درمیان ٹکراؤ کو استعاراتی سطح پر پیش کیا، ان کی نظم میں ''تھانے چلو'' کا استعارہ ریاستی جبر اور عورت کی بے بسی دونوں کی علامت بن جاتا ہے۔ جالبؔ نے اپنی اس نظم میں قانون، تشدد اور اقتدار کے درمیان تعلق کو ایک ایسے استعاراتی ڈھانچے میں ڈھالا جو آج تک اپنی معنوی قوت کو برقرار رکھتا ہے:

قصر شاہی سے یہ حکم صادر ہوا لاڑکانے چلو
ورنہ تھانے چلو
اپنے ہونٹوں کی خوشبو لٹانے چلو گیت گانے چلو
ورنہ تھانے چلو
منتظر ہیں تمہارے شکاری وہاں کیف کا ہے سماں
اپنے جلووں سے محفل سجانے چلو مسکرانے چلو
ورنہ تھانے چلو
حاکموں کو بہت تم پسند آئی ہو ذہن پر چھائی ہو
جسم کی لو سے شمعیں جلانے چلو، غم بھلانے چلو
ورنہ تھانے چلو (حبیب جالب: ممتاز)

افکار علوی کی نظم ''مرشد'' میں مذہبی رہنما اور مرید کے تعلق کو استعارہ بنایا گیا ہے، نظم میں مرشد سیاسی و مذہبی استبداد، رہنمائی کی ناکامی اور اجتماعی بے بسی کا آئینہ دار ہے۔ شاعر نے ''مرشد'' کو ہر اس

طاقت کا استعارہ بنا دیا ہے جو سننے، دیکھنے اور سمجھنے سے قاصر ہے اور جس کی خاموشی ظلم کا حامی بن جاتی ہے۔ نظم میں موجود سرائیکی اشعار اس استعاراتی نظام کو مزید وسعت دیتے ہیں اور زبان کی سطح پر بھی علامتیت کا ایک نیا باب کھلتا ہے:

مرشد پلیز آج مجھے وقت دیجئے
مرشد میں آج آپ کو دکھڑے سناؤں گا

مرشد ہمارے واسطے بس ایک شخص تھا
مرشد وہ ایک شخص بھی تقدیر لے اڑی
مرشد خدا کی ذات پہ اندھا یقین تھا
افسوس اب یقین بھی اندھا نہیں رہا
مرشد محبتوں کے نتائج کہاں گئے
مرشد مری تو زندگی برباد ہو گئی
مرشد ہمارے گاؤں کے بچوں نے بھی کہا
مرشد کوں اکھیں آ کے ساڈا حال دیکھ ونج
(مرشد کو کہنا آ کے ہمارا حال دیکھ جاؤ)
مرشد ہمارا کوئی نہیں ایک آپ ہیں
یہ میں بھی جانتا ہوں کہ اچھا نہیں ہوا
مرشد میں جل رہا ہوں ہوائیں نہ دیجئے
مرشد ازالہ کیجئے دعائیں نہ دیجئے
مرشد خاموش رہ کے پریشان نہ کیجئے
مرشد میں رو نا روتے ہوئے اندھا ہو گیا
اور آپ ہیں آپ کو احساس تک نہیں
ھہ، صبر کیجئے صبر کا پھل میٹھا ہوتا ہے

مرشد میں بھونکداہاں جو کئی شے وی نئیں بچی (افکار علوی: مرشد)

مابعد جدیدیت کے تناظر میں علامات زیادہ پیچیدہ اور کثیر المعنی ہو گئی ہیں۔ مابعد جدید نظم میں استعاریت اور علامتیت کے مروجہ نظام سے انحراف کا شعوری انداز سامنے آتا ہے، جسے ایک انحرافی اندازِ فکر کی بنیاد پر نئی شناخت مہیا کی جاتی ہے۔ اس حوالے سے افتخار عارف کی نظمیں خاص طور پر اہم ہیں، جن میں انھوں نے ''ایک سوال''، ''شہر آشوب''، ''آخری آدمی کا رجز'' اور ''خون بہا'' جیسی نظموں میں ''لہو''، ''قبیلہ''، ''سر بریدہ سروں'' اور ''فصیلِ شہر'' جیسی علامات کو استعمال کیا ہے۔ ان علامات کی خاصیت یہ ہے کہ یہ ایک سے زیادہ معنوی سطحوں پر کام کرتی ہیں۔ ایک طرف وہ تاریخی و تہذیبی روایت کی علامت ہیں تو دوسری طرف موجودہ سیاسی زوال اور اخلاقی انتشار کی بھی عکاسی کرتی ہیں۔

افتخار عارف کی نظم ''کسے خبر تھی'' میں انھوں نے وقت، سفر اور مستقبل کو استعاراتی سطح پر اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ علامات ذاتی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر معنی رکھتی ہیں۔ ایک مسافر کا مستقبل کو زنجیر کر دینا اور سفر کے سب آداب بدل جانا ایک ایسے انقلابی لمحے کی نشاندہی کرتا ہے جو نہ صرف انفرادی زندگی بلکہ پوری تہذیب کو بدل کر رکھ دیتا ہے:

کسے خبر تھی
ایک مسافر مستقبل زنجیر کرے گا اور سفر کے سب آداب بدل جائیں گے
کسے یقیں تھا
وقت کی رو جس دن مٹھی میں بند ہو گئی ساری آنکھیں سارے خواب بدل جائیں گے
ہمیں خبر تھی
ہمیں یقیں تھا
تبھی تو ہم نے توڑ دیا تھا رشتۂ شہرت عام
تبھی تو ہم نے چھوڑ دیا تھا شہر نمود و نام
لیکن اب مرے اندر کا کمزور آدمی شام سویرے مجھے ڈرانے آ جاتا ہے
نئے سفر میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے سب سمجھانے آ جاتا ہے

(افتخار عارف: کسے خبر تھی)

ان کی ایک اور نظم ''میں لاکھ بزدل سہی'' میں واپسی اور قربانی کا استعارہ ایک ایسے داخلی تضاد کو بیان کرتا ہے جو مابعد جدید انسان کی پہچان ہے، اس میں ایک طرف بزدلی ہے تو دوسری طرف خون کی آواز جو قبیلے کی طرف بلاتی ہے:

میں لاکھ بزدل سہی مگر میں اسی قبیلے کا آدمی ہوں کہ جس کے بیٹوں نے
جو کہا اس پہ جان دے دی
میں جانتا تھا مرے قبیلے کی خیمہ گاہیں جلائی جائیں گی اور تماشائی
رقص شعلہ فشاں پر اصرار ہی کریں گے
میں جانتا تھا مرا قبیلہ بریدہ اور بے رداسروں کی گواہیاں
لے کے آئے گا پھر بھی لوگ انکار ہی کریں گے
سو میں کمین گاہ عافیت میں چلا گیا تھا
سو میں اماں گاہ مصلحت میں چلا گیا تھا
اور اب مجھے میرے شہسواروں کا خون آواز دے رہا ہے
تو نذر سر لے کے آ گیا ہوں
تباہ ہونے کو ایک گھر لے کے آ گیا ہوں
میں لاکھ بزدل سہی مگر میں اسی قبیلے کا آدمی ہوں (افتخار عارف: میں لاکھ بزدل سہی)

مابعد جدید دور کی ایک اہم خصوصیت تکنیکی اور سرمایہ دارانہ علامات کا داخلہ ہے، جس نے نئی اردو نظم کو ایک بالکل نیا استعاراتی ذخیرہ فراہم کیا ہے۔ سیف الرحمٰن جعفر کی نظم ''کال سینٹر'' اس حوالے سے ایک منفرد مثال ہے۔ انھوں نے ''کی بورڈ''، ''ای میل''، ''کیمرے کی سلاخیں''، ''ٹیم لیڈر'' اور ''کسٹمر'' جیسی علامات کو استعمال کرتے ہوئے جدید سرمایہ دارانہ نظام کی غیر انسانی نوعیت کو اجاگر کیا ہے۔ ان کی اس نظم میں دفتر ایک استعارہ بن جاتا ہے جو حقیقت میں تضحیک ہے، کیبن زندان ہے اور تنخواہ کٹی ہوئی شہ رگ ہے۔ شاعر نے مارکس کے "ایلینیشن" یعنی اجنبیت کے تصور کو عملی طور پر ان علامات کے ذریعے پیش کیا ہے۔ اس میں انسان اپنی محنت، اپنی انا، اپنی عزت نفس اور اپنی شعری طبیعت تک سے بیگانہ ہو جاتا ہے:

میں زندہ تھا لیکن میں مردہ پڑا تھا
وہ دفتر نہیں تھا وہ تضحیک تھی
اور وہ کیبن نہیں تھا وہ زندان تھا
کیمرے کی سلاخوں میں جکڑا ہوا ایک زندان تھا
حبس الود ماحول میں جب کہیں سے تمہاری مہک
ذہن کے دائرے میں قدم دھرنے لگتی
تو دھکے سے مجھ کو اٹھاتا ہوا شفٹ لیڈر یہ نعرہ لگاتا
کہ پھر کھو گیا ۱۵۰۰ اس کی تنخواہ سے کاٹ دو
ٹائپنگ کرتے کرتے جو کی بورڈ تھا اس کے سارے بٹن ٹوٹ کر گر پڑے
انگلیاں کٹ گئیں
رفتہ رفتہ کہیں میرا اندر ہی خود مجھ سے کٹنے لگا
مارکس کی ایلینیشن کی تھیوری حقیقت میں مجھ پر عیاں ہو گئی
بورژوا بورژوا کی صدائیں لگاتے ہوئے
باس نے ایک دن آدھی تنخواہ میری ہتھیلی پہ رکھ کر کہا
تین دن لیٹ آنے کا خمیازہ بھگتو
قسم رب کعبہ کی
بار دیگر رب کعبہ کی مجھ کو قسم ہے
وہ اجرت نہیں میری شہ رگ کٹی تھی

خدا کی طرف حیرتی آنکھ سے دیکھتے دیکھتے آبدیدہ ہوا
خود کلامی کے انگار سینے میں بھرتے ہوئے خود سے کہنے لگا
ہم پہاڑوں سے آئے ہوئے لوگ تھے
اس گھٹن میں ہمارا گلا دب گیا (سیف الرحمان جعفر، "کال سینٹر")

اسی طرح سہیل کاہلوں کی نظم ''مگر میرا نیٹ سلو تھا'' میں ''ای میل''، ''واٹس ایپ''، ''اسکرین شاٹ'' اور ''نیٹ سلو'' جیسی جدید تکنیکی علامات کو استعمال کرتے ہوئے شاعر نے خدا سے انسان کی بات چیت کو بھی اسی تکنیکی استعاراتی نظام میں ڈھال دیا ہے۔ انسان کی مجبوریاں، اس کی تنہائی اور اس کا وجودی کرب ان ہی جدید علامات کے ذریعے بیان ہوتا ہے۔ یہ علامات مابعد جدید انسان کی پہچان ہیں جو ایک طرف ٹیکنالوجی کے ذریعے جڑا ہوا ہے تو دوسری طرف اس ٹیکنالوجی ہی کے ذریعے تنہا تر ہوتا جا رہا ہے۔

نسیم خان کی نظم ''مینیو'' میں مہنگے ہوٹلوں کا مینیو اور اس میں موجود لفظ ''ہم'' ایک طاقت وَر استعارہ بن جاتا ہے جو طبقاتی تفریق اور سماجی ناانصافی کی انتہا کو ایک لفظ میں سمیٹ دیتا ہے:

مہنگے ہوٹلوں میں کھانے والوں کے مینیو میں
''ہم''
ہوتے ہیں (نظم ''مینیو''، نسیم خان)

صنف اور جنس کے حوالے سے علامات نے نئی اردو نظم کو ایک نیا استعاراتی افق عطا کیا ہے۔ کشور ناہید کی نظمیں ''گھاس بھی مجھ جیسی ہے''، ''روایت نہ ٹوٹے''، ''سب کے لیے ناپسندیدہ اڑتی مکھی'' اور ''یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں'' میں انھوں نے گھاس، مکھی، کوئلہ اور آگ کو عورت کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ گھاس جو پاؤں تلے بچھ کر زندگی کی مراد پاتی ہے مگر سر اٹھانے لگے تو مشین اسے مخمل بنانے کا سودا لے کر ہموار کرتی رہتی ہے، یہ عورت کی سماجی حالت کا مکمل استعارہ ہے۔ مکھی جو روزمرہ سے آزاد ہے اور شاعرہ خود جس میں قید ہے، یہ آزادی اور قید کے تضاد کو ایک نہایت موثر علامت کے ذریعے بیان کرتی ہے:

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
پاؤں تلے بچھ کر ہی زندگی کی مراد پاتی ہے
مگر یہ بھیگ کر کس بات گواہی بنتی ہے
شرمساری کی آنچ کی
کہ جذبے کی حدت کی
گھاس بھی مجھ جیسی ہے
ذرا سر اٹھانے کے قابل ہو

تو کاٹنے والی مشین
اسے مخمل بنانے کا سودا لیے
ہموار کرتی رہتی ہے
عورت کو بھی ہموار کرنے کے لیے
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو
نہ زمیں کی نمو کی خواہش مرتی ہے
نہ عورت کی
میری مانو تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا
جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہہ سکیں
وہ پیوند زمیں ہو کر
یوں ہی زور آوروں کے لیے راستہ بناتے ہیں
مگر وہ پرکاہ ہیں
گھاس نہیں
گھاس تو مجھ جیسی ہے (کشور ناہید، ''گھاس بھی مجھ جیسی ہے'')

پروین شاکر کی نظمیں ''پرزم''، ''بشیرے کی گھر والی''، ''احتیاط'' اور ''مسفٹ'' میں روزمرہ کی اشیاء کو علامت بنایا گیا ہے۔ ''پرزم'' روشنی کے ساتھ عورت کی شناخت کا استعارہ ہے اور ''جھاڑو'' عورت کی محنت اور سماجی قدر میں کمی کی علامت ہے:

پانی کے اک قطرے میں
جب سورج اُترے
رنگوں کی تصویر بنے
دھنک کی ساتوں قوسیں
اپنی باہیں یُوں پھیلائیں
قطرے کے ننھے سے بدن میں

رنگوں کی دُنیا کھینچ آئے!
میرا بھی اک سورج ہے
جو میرا تن چھو کر مجھ کو
قوس قزح کے پھول اگائے
ذرا بھی اس نے زاویہ بدلا
اور میں ہو گئی
پانی کا اک سادہ قطرہ
بے منظر، بے رنگ ! (پروین شاکر، ''پرزم'')

ثروت زہرا کی نظم ''بنت حوا'' اور شعیب کیانی کی نظم ''بے حیا'' میں عورت کا بولنا، لکھنا اور شاعری کرنا خود ایک جرم اور استعارہ بن جاتا ہے جو پدرانہ نظام کے خلاف مزاحمت کی علامت ہے۔ رحمان فارس کی نظم ''عورت مارچ'' میں عورت کی علامت کو ایک نیا رخ دیا گیا ہے۔ عورت مرد کے ساتھ شانہ بشانہ چلنے کی علامت بن جاتی ہے اور روایتی جنگی علامات کو امن اور مساوات کی علامتوں میں تبدیل کر دیتی ہے۔

نئی اردو نظم میں تاریخی، تہذیبی اور مذہبی علامات کو بھی ایک نئے زاویے سے پیش کیا گیا ہے۔ قیوم نظر کی نظم ''شب'' میں شب (رات) کو ظلم و جبر کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے، مگر شاعر کہتا ہے کہ شب کیسی بھی ہو، ہمیں شب سے پیار نہیں، وہ ظلم کو قبول کرنے سے انکار کی علامت پیش کرتا ہے:

دل شب کی کسی شے کا پرستار نہیں ہے
مہتاب سے روشن ہو کہ تاروں سے بھری ہو
شب کیسی بھی ہو شب سے ہمیں پیار نہیں ہے
تسلیم کہ ٹوٹا ہے ستون در ظلمت
تسلیم کہ صدیوں کا اندھیرا ہوا زخمی
دھرتی کی رگوں سے جو لہو چوس رہا تھا
وہ سانپ وہ اژدر وہ سپیرا ہوا زخمی
تسلیم کہ بے زور ہوئی ظلم کی آندھی

تسلیم کی شمعوں کی لویں تیز ہوئی ہیں
راہیں کہ دھواں دھار تھیں تاریکیٔ غم سے
امید کی کرنوں سے دل آویز ہوئی ہیں
تسلیم کہ اس موج تجلی کے جلو میں
جو کچھ بھی نگاہوں کا تقاضا تھا وہ سب
اے دیدہ ور و پھر بھی یہ احساس ہے باقی
شب کتنی ہی زرتاب ہو پر نور ہو شب ہے
دل شب کی کسی شے کا پرستار نہیں ہے
مہتاب سے روشن ہو کہ تاروں سے بھری ہو
شب کیسی بھی ہو شب سے ہمیں پیار نہیں ہے (قیوم نظر، ''شب'')

عاطف توقیر کی نظم ''غدار'' میں ''بھوک''، ''پیاس''، ''لفظ''، ''سچ''، ''خواب'' اور ''وقت'' کو استعاراتی بنیادوں پر اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ یہ سب غدار ہیں اور اپنی غداری کے ذریعے نظام کے اصل چہرے کو بے نقاب کرتے ہیں۔ ان کی ایک اور نظم ''ریپ'' میں شاعر کا وجود، اس کا درد اور اس کی اذیت ایک ایسی علامت بن جاتی ہے جو خاموشی، جبر اور مردانہ تسلط کے خلاف آواز اٹھانے کی علامت ہے:

بھوک غدار ہے
بھوک میں پیٹ پر ہاتھ رکھنا گنہ
پیاس غدار ہے
پیاس میں آسمانوں کو تکنا گنہ (عاطف توقیر، ''غدار'')

افتخار عارف کی نظم ''گمنام سپاہی کی قبر پر'' میں سپاہی، جنگ، موت اور قبر کو استعاراتی طور بھرتا گیا ہے۔ یہ علامات قومی تاریخ، بے نامی اور قربانی کے مفہوم کو ایک نئے زاویے سے دکھاتی ہیں، جہاں سپاہی کی قبر پر پھول بھی نہیں آتے اور وہ اپنی ہی بستی میں بھولا جا چکا ہے۔ نظم ''شہر آشوب'' میں شہر خود ایک علامت بن جاتا ہے جو بربادی، بے رحمی، لاشوں سے بھرے راستوں اور چپ مارے ہوئے لوگوں کا مجموعہ ہے۔ اس شہر میں نہ کوئی روتا ہے اور نہ کوئی ہنستا ہے، یہ علامت مابعد جدید شہر کی بے حسی اور بے رحمی کو

مکمل طور پر سمیٹ لیتی ہے۔ نظم ''آخری آدمی کا رجز'' میں افتخار عارف نے ''سکون'' کو ایک انتہائی طنزیہ علامت کے طور پر استعمال کیا ہے، جہاں ہر طرف سکون ہے مگر یہ سکون سر بریدہ سروں اور لٹکتی لاشوں کا سکون ہے، یہ ظلم کی چوٹی پر قائم ایک جھوٹا امن ہے۔ اسی طرح نظم ''خون بہا'' میں خون، خوں بہا، عدالت اور قلم سب ایک دوسرے کی علامت بن جاتے ہیں۔ شاعر قلم سے شرمندہ ہے اور عدالت کی ناکامی کا نوحہ پڑھتا ہے، اس طرح یہ علامات ایک دوسرے کو تقویت دیتی ہیں اور ایک مربوط استعاراتی نظام تشکیل دیتی ہیں:

احسین شاہ مطمئن ہوئے کہ سرفراز سر بریدہ بازوؤں سمیت شہر کی فصیل پر لٹک رہے ہیں
اور ہر طرف سکون ہے
سکون ہی سکون ہے
فغانِ خلق اہل طائفہ کی نذر ہو گئی
متاع صبر وحشت دعا کی نذر ہو گئی
امید اجر بے یقینی جزا کی نذر ہو گئی
نہ اعتبارِ حرف ہے نہ آبروئے خون ہے
سکون ہی سکون ہے
مصاحبین شاہ مطمئن ہوئے کے سرفراز سر بریدہ بازوؤں
سمیت شہر کی فصیل پر لٹک رہے ہیں اور ہر طرف سکون ہے
سکون ہی سکون ہے
خلیج اقتدار سرکشوں سے پاٹ دی گئی
جو ہاتھ آئی دولتِ غنیم بانٹ دے گئی
طنابِ خیمہ لسان و لفظ کاٹ دی گئی
فضا وہ ہے کہ آرزوئے خیر تک جنوں ہے
سکون ہی سکون ہے
مصاحبین شاہ مطمئن ہوئے کے سرفراز سر بریدہ بازوؤں سمیت شہر کی فصیل پر لٹک رہے ہیں

اور ہر طرف سکون ہے
سکون ہی سکون ہے (نظم: ''آخری آدمی کا رجز''، افتخار عارف)

نئی اردو نظم میں استعارات و علامات کا نظام عصر حاضر کے سیاسی و سماجی تغیرات کا آئینہ دار ہے۔ یہ نظام کلاسیکی استعاراتی ڈھانچوں سے علیحدہ ہو کر ایک نیا معنوی افق تخلیق کرتا ہے اور فرد اور معاشرے کے پیچیدہ تجربات کو علامتی اور استعاراتی سطح پر پیش کیا جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے تناظر میں یہ علامات کثیر المعنی ہو گئی ہیں اور ایک ہی علامت مختلف سیاق و سباق میں مختلف معنی رکھتی ہے، جس نے اردو نظم کو ایک نیا شعری ادراک عطا کیا ہے۔ یہ علامات سیاسی و سماجی جبر کی عکاسی کرتی ہیں اور ان کے خلاف مزاحمت اور ایک نئے معاشرتی نظام کی تشکیل کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں، جس میں عورت، غریب اور مظلوم اپنی آواز پا سکیں۔ استعارات و علامات کا یہ نیا نظام دراصل ایک نئی شعوری آگاہی کا نتیجہ ہے جو مابعد جدید دور کے انسان کی الجھنوں، تنہائیوں، خوابوں اور جدوجہد کو ایک نئے فنی پیکر میں ڈھالتا ہے اور اردو نظم کو عصری تقاضوں کے مطابق ایک نیا شعری منظر نامہ فراہم کرتا ہے۔

جدیدیت کے دور میں علامتوں اور استعارات کا ایک نسبتاً منظّم اور مربوط ڈھانچہ موجود تھا۔ اگرچہ جدید شاعروں نے کلاسیکی شعری روایت سے انحراف کرتے ہوئے نئی علامتوں اور نئے تجربات کو قبول کیا، تاہم استعارے کی بنیادی ساخت برقرار رہی۔ استعارہ دراصل دو اشیا یا تجربات کے درمیان کسی نہ کسی نوع کی مماثلت قائم کر کے ایک شے کو دوسری شے کے ذریعے بیان کرنے کا عمل ہے۔ کلاسیکی شاعری میں یہ مماثلتیں زیادہ تر روایت سے اخذ شدہ تھیں؛ محبوب کا چہرہ چاند، زلفیں سانپ، قد سرو اور لب شراب سے تعبیر ہوتے تھے۔ جدیدیت نے ان روایتی استعاروں کو جزوی طور پر تبدیل کیا اور ان کی جگہ شہر، مشین، ریل گاڑی، بجلی، فیکٹری، ہجوم، تنہائی اور اجنبیت جیسی نئی علامتوں کو متعارف کروایا، لیکن استعارے کی بنیادی منطق بدستور قائم رہی۔ یعنی ایک شے کو دوسری شے کے ذریعے سمجھنے اور بیان کرنے کا عمل جاری رہا۔ مابعد جدیدیت کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے استعارے کے اسی منظّم اور نسبتاً مستحکم ڈھانچے کو بھی چیلنج کر دیا۔ اب استعارہ کسی ایک مماثلت یا ایک متعین معنی تک محدود نہیں رہتا، اس کی جگہ وہ معانی کے ایک کھلے اور متحرک سلسلے میں تبدیل ہو جاتا ہے جس میں اشیاء کے درمیان تعلقات مسلسل تبدیل ہوتے رہتے ہیں اور ہر نئی قرات نئے امکانات کو جنم دیتی ہے۔

مابعد جدید شاعری میں استعارہ جامد شے اور ایک تخلیقی عمل ہے جو مختلف تصورات، تجربات اور ثقافتی حوالوں کو باہم ملا کر نئی معنویت پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے مابعد جدید شعری متن میں ترکیبی استعارات کی کثرت دکھائی دیتی ہے۔ یہاں مختلف النوع تصورات، متضاد حوالوں اور غیر متوقع اشیا کو یکجا کر کے ایسے معنوی رشتے قائم کیے جاتے ہیں جو قاری کو حیرت میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ استعارہ اب کسی پہلے سے طے شدہ معنی کا حامل نہیں؛ معنی کی تخلیق کا ایک مسلسل عمل بن چکا ہے۔ اس کے نتیجے میں شعری متن ایک ایسی معنوی فضا تشکیل دیتا ہے جس میں ایک ہی استعارہ بیک وقت کئی جہات میں معنی پیدا کر سکتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ نسیم خان کی نظم "جبری گمشدگی" میں "سورج"، "چاند" اور "گندم کے دانے" جیسی علامتیں روایتی حسن یا حیات کی نمائندگی کرنے کی بجائے ریاستی جبر، خوف اور انسانی المیے کی علامت بن جاتی ہیں:

وہ ہمارے بیٹوں کو سڑکوں پر سے
گندم کے دانوں کی طرح چگ لیتے ہیں
وہ ہمارے لوگوں کو لاپتا کر دیتے ہیں
جیسے جادوگر اپنی ٹوپی میں کبوتر غائب کر دیتے ہیں
جیسے وہ کبھی تھے ہی نہیں
وہ صرف کاغذات میں زندہ رہتے ہیں:
نام، تاریخ پیدائش، ولدیت، قوم
(یقیناً، آثار قدیمہ والے کئی اقسام بعد ہماری آہوں گا کا کوئی قبرستان ڈھونڈ نکالیں گے)
وہ صرف ہمارا بیٹا نہیں ہوتا
بلکہ وہ ایک نسل، ایک زبان، ایک جغرافیے
اور ایک تاریخ کو لاپتا کر دیتے ہیں
ہوتا ہے
تو وہ سورج کو کسی ٹارچر سیل میں پھینک دیتے؟
چاند کی لاش کسی چوری سے ملتی

ان کے بس میں ہوتا تو وہ زندگی کو کسی جعلی انکاونٹر میں مار دیتے ہ

کوئی نہیں جانتا
لاپتا بچوں کی مائیں
ایک دن میں اپنے اندر کتنی دفعہ لاپتا ہوتی ہیں؟
کوئی نہیں جانتا
لاپتا لوگوں کی روحوں کو موت کا کون سا فرشتہ پہلے
قبض کرتا ہے؟
کوئی نہیں جانتا
لاپتا لوگوں اور سوالوں میں کیا فرق ہوتا ہے (نظم "جبری گمشدگی"، نسیم خان)

ماہ نور رانا کی نظم "اترن" میں اترن صرف پرانے کپڑوں کا استعارہ نہیں؛ عورت کے جذباتی استحصال، طبقاتی تفاوت اور رشتوں میں موجود طاقت کے عدم توازن کی علامت بن جاتی ہے۔ اسی طرح سیف الرحمٰن جعفر کی نظم "دوسرا مقدمہ" میں "کرائے کا منصف"، "کٹہرا"، "عدالت" اور "اگلی تاریخ" جیسی علامتیں انصاف کے اداروں کے انہدام اور مہابیانیہ عدل کی شکست کی نمائندگی کرتی ہیں:

تیری عدالت میں اب جو دائر
مقدمہ ہے بغور سننا، نگاہ رکھنا
میرے خدایا ادھر کرائے کا ایک منصف
اب اپنی کرسی پہ آ چکا ہے
ابھی سماعت شروع کرے گا

وہاں کٹہرے میں ایک نہتی جوان لڑکی کھڑی ہوئی ہے ("دوسرا مقدمہ"، سیف الرحمٰن جعفر)

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر اس معنیاتی وسعت کو مزید واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

جو سرحدیں قوموں، نسلوں، گروہوں کو ایک دوسرے سے جدا کرتی ہیں اور جنھیں قائم رکھنے کے لیے آہنی تاریں نصب کی جاتی ہیں، وہ سرحدیں چیزوں میں نہیں ہیں؛ الفاظ میں

بھی نہیں ہیں۔۔۔۔۔ سب چیزیں، اپنا اپنا ہالہ رکھنے کے باوجود، ایک رشتے میں بندھی ہیں۔[۵]

مابعد جدیدیت کا بنیادی جوہر بھی یہی کہتا ہے کہ اب اشیاء کے درمیان قائم سرحدیں تحلیل ہو چکی ہیں۔ لفظ ایک ہی وقت میں کئی معنوی جہتوں کا حامل ہو سکتا ہے اور ایک ہی علامت مختلف متون میں مختلف مفاہیم پیدا کر سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی اردو نظم میں انٹرنیٹ، موبائل فون، کال سنٹر، اترن، مسڈ کال، تنخواہ، شناختی کارڈ، گمشدہ تصویر، قبر، سرکس کا گھوڑا، یا حتیٰ کہ ایک عام سا بل بھی علامتی نظام کا حصہ بن جاتا ہے۔

نئی اردو نظم میں استعارات و علامات کا نظام کلاسیکی روایت سے ایک بنیادی انحراف کی نمائندگی کرتا ہے۔ اب یہ استعارے مابعد جدید عہد کے سیاسی بحرانوں، ثقافتی انتشار، شناختی کشمکش، معاشی استحصال، ڈیجیٹل تنہائی، نسائی مزاحمت اور وجودی بے یقینی کو نئے اور غیر متوقع پیرایوں میں ظاہر کرتے ہیں۔ نئی اردو نظم میں استعارہ محض فنی صنعت، ایک ہتھیار اور ایک ایسا تخلیقی اور فکری آلہ بن جاتا ہے جس کے ذریعے شاعر اپنے عہد کی پیچیدہ حقیقتوں کو نئی معنویت عطا کرتا ہے اور قاری کو معنی کی ایک ایسی دنیا میں داخل کرتا ہے جہاں ہر تعبیر ایک نئی تعبیر کو جنم دیتی ہے۔

جون ایلیا کی نظم ''رمزِ ہمیشہ'' میں بھی علامتی نظام ایک نئی صورت اختیار کرتا ہے۔ اس نظم میں خدا کسی مطلق، ماورائی اور قادرِ مطلق ہستی کے بجائے ایک گم شدہ رفاقت اور بچھڑے ہوئے وجود کی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ شاعر کا تعلق خدا سے عقیدت یا عبادت کا نہیں ہوتا، یہ تعلق ایک ایسے جذباتی اور وجودی رشتے کا ہے جو آہستہ آہستہ تحلیل ہو رہا ہے۔ جب شاعر کہتا ہے: ''میں تجھ سے معمور تھا، خود سے مسحور تھا''، تو خدا ایک داخلی تجربے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح نظم کے اختتام پر ''اے خداوند تو کیا ہوا، مجھ کو تیرے نہ ہونے کی عادت نہیں'' خدا کی علامت کو ایک نئے وجودی تناظر میں منتقل کر دیتا ہے۔ اس نظم میں خدا کسی مذہبی عقیدے سے زیادہ ایک کھوئی ہوئی معنویت اور ایک بچھڑے ہوئے ساتھی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ نظم دیکھیے:

اے خدا! اے خدایاں خدا! اے خداوند
میں تجھ سے معمور تھا

خود سے مسحور تھا
اور اک میں ہی کیا
نیلگوں آسمانوں سے دیوان خان کے
سرسبز
نکہت نفس
کیاریوں تک کا سارا سماں
تجھ سے معمور تھا
خود سے مسحور تھا (نظم: ''رمزِ ہمیشہ''، جون ایلیا)

اسی نوعیت کی معنوی تبدیلی کشور ناہید کی نظم ''یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں'' میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس نظم میں ''گناہ'' کی علامت اپنے روایتی اور مذہبی مفہوم سے نکل کر ایک سیاسی، سماجی اور تانیثی مزاحمت کی علامت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ روایتی سماجی شعور میں ''گنہ گار'' وہ شخص تھا جو رائج اخلاقی یا مذہبی ضابطوں سے انحراف کرے، مگر کشور ناہید اس لفظ کو ایک نئے تناظر میں استعمال کرتی ہیں۔ ان کی نظم میں گنہ گار وہ عورتیں ہیں جو جبر کے سامنے سر تسلیم خم نہیں کرتیں، جو اقتدار کے نمائندہ اداروں اور شخصیات کے رعب کو قبول نہیں کرتیں، جو اپنی شناخت، آزادی اور وقار پر سمجھوتا کرنے سے انکار کرتی ہیں۔ اس طرح ''گناہ'' ایک منفی شناخت کے بجائے مزاحمت، خود آگہی اور خود مختاری کی علامت بن جاتا ہے۔ لفظ کی یہ معنوی الٹ پھیر محض لسانی کھیل نہیں بلکہ طاقت کے اس نظام کے خلاف ایک فکری احتجاج ہے جو صدیوں سے عورت کی آزادی کو گناہ کے استعارے میں مقید کرتا آیا ہے۔ مابعد جدید تانیثی تنقید میں اس عمل کو معنوی انقلاب کی صورت میں دیکھا جاتا ہے۔ محکوم گروہ ان الفاظ اور اصطلاحات کو دوبارہ اپنے حق میں استعمال کرتا ہے جو کبھی اس کی تحقیر اور تذلیل کے لیے وضع کی گئی تھیں۔ کشور ناہید نے ''گنہ گار'' کی علامت کو اسی حکمتِ عملی کے تحت ایک نئی وقعت اور نئی معنویت عطا کی ہے:

یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں
جو اہل جبہ کی تمکنت سے نہ رعب کھائیں
نہ جان بیچیں

نہ سر جھکائیں
نہ ہاتھ جوڑیں
یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں
کہ جن کے جسموں کی فصل بیچیں جو لوگ
وہ سرفراز ٹھہریں
نیابت امتیاز ٹھہریں
وہ داور اہل ساز ٹھہریں (نظم ''یہ ہم گنہ گار عورتیں ہیں''، کشور ناہید)

سلمان حیدر کی نظم ''میں بھی کافر، تو بھی کافر'' علامتی نظام کی شکست و ریخت کی ایک اور نمایاں مثال فراہم کرتی ہے۔ اردو اور اسلامی تہذیبی روایت میں ''کفر'' ایک نہایت سنگین اور قطعی مفہوم کا حامل لفظ رہا ہے، جس کے ذریعے حق و باطل، ایمان و انکار اور قبول و رد کی سرحدیں متعین کی جاتی رہی ہیں۔ سلمان حیدر اس لفظ کو اس قدر وسیع اور ہمہ گیر بنا دیتے ہیں کہ اس کی روایتی قطعیت اور شدت تحلیل ہو جاتی ہے۔ نظم میں پھولوں کی خوشبو بھی کافر ہے، لفظوں کا جادو بھی کافر ہے، فیض اور منٹو بھی کافر ہیں، نور جہاں کا گانا بھی کافر ہے، میکڈونلڈ کا کھانا بھی کافر ہے، طبلہ، ڈھول، بھنگڑا، دھمال، وارث شاہ کی ہیر، جینز، گٹار، ڈارون، فرائیڈ اور یہاں تک کہ مسجد کے اندر اور باہر موجود افراد بھی کافر قرار پاتے ہیں۔ علامت کی یہ مسلسل توسیع دراصل اس لفظ کی نظریاتی بنیادوں کو بے نقاب کرنے کا عمل ہے۔ نظم اس فکری رویے پر طنز بھی ہے جو اختلاف، حسن، آرٹ اور آزادی کو بھی کفر کے دائرے میں شامل کر دیتا ہے۔ اس علامتی توسیع کے ذریعے شاعر ایک طرف کفر کے روایتی تصور کو چیلنج کرتا ہے اور دوسری طرف معنی کی عدم استحکام کو بھی نمایاں کرتا ہے:

یونیورسٹی کے اندر کافر
ڈارون بھائی کا بندر کافر
فرائڈ پڑھانے والے کافر
مارکس کے سب متوالے کافر

میلے ٹھیلے کفر کا دھندہ
گانے باجے سارے پھندہ
مندر میں تو بُت ہوتا ہے
مسجد کا بھی حال برا ہے

کچھ مسجد کے باہر کافر
کچھ مسجد کے اندر کافر
مسلم ملک میں اکثر کافر
کافر کافر میں بھی کافر
کافر کافر تُو بھی کافر۔۔۔۔ !

(''میں بھی کافر، تو بھی کافر''، سلمان حیدر)

جب ہر شے کافر قرار پانے لگے تو ''کفر'' اپنی تخصیصی قوت کھو دیتا ہے اور اس کی معنوی مرکزیت ٹوٹ جاتی ہے۔ قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ مسئلہ شاید کفر کا نہیں؛ اس اصطلاح کے من مانے اور بے دریغ استعمال کا ہے۔ مابعد جدید شعریات میں اس نوع کے عمل کو افراطِ معنی (Excess of Meaning) یا حد سے بڑھی ہوئی تکرار کی حکمتِ عملی کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ اس عمل میں کسی لفظ یا علامت کو اتنی وسعت دے دی جاتی ہے کہ اس کی مصنوعی اور نظریاتی ساخت خود آشکار ہو جائے۔ شعیب کیانی کی زیرِ بحث نظم اسی فنی تدبیر کے ذریعے اس فکری رویے پر طنز کرتی ہے جو اختلاف، تنوع اور ثقافتی کثرت کو محض ایک لفظ کے ذریعے مسترد کر دینے کا عادی ہو چکا ہے۔ نظم میں ''کفر'' کی علامت ایک طاقت، جبر اور سماجی اخراج کے نظام کی تنقید بن کر سامنے آئی ہے۔

ماہ نور رانا کی نظم ''اترن'' میں ''اترن'' ایک نہایت مؤثر اور تہہ دار استعارے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ بظاہر یہ لفظ پرانے اور استعمال شدہ کپڑوں کے لیے استعمال ہوتا ہے، لیکن نظم میں یہی لفظ انسانی رشتوں، جذباتی وابستگیوں اور محبت کے زوال کی علامت بن جاتا ہے۔ اترن اب کپڑوں سے زیادہ ان یادوں، تعلقات اور جذبات کی نمائندہ بن جاتی ہے جو وقت گزرنے کے ساتھ اپنی اہمیت کھو دیتے ہیں۔ شاعرہ محبت

کے تجربے کو اترن کے استعارے میں اس طرح سمو دیتی ہے کہ قاری کے سامنے انسانی رشتوں کی عارضی اور ناپائیدار فطرت آشکار ہو جاتی ہے۔ اس استعارے کی قوت اسی میں ہے کہ یہ ایک ہی وقت میں محبت، محرومی، بے نیازی اور سماجی رویوں کے مختلف پہلوؤں کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے:

کبھی کہیں پر
سنا ہے تم نے؟
کہ کوئی اپنے پرانے کپڑے، کہیں غریبوں میں بانٹ دے اور
پھر کبھی ان سے جا کہ پوچھے
"کہ کس نے پہنا وہ سرخ جوڑا
وہ سبز چادر کسے ملی تھی
کسے ملی میری نیلی جیکٹ؟"
نہیں سنا ناں؟
کسی کو فرصت نہیں ہے لڑکے
کہ خستہ کپڑوں کے روگ پالے
پرانی اشیاء پہ بین ڈالے
یا اپنی اترن کے بھید رکھے
کبھی کہیں پر
سنا ہے تم نے؟
کہ کوئی تھک کر کسی پیارے کو دور جنگل میں چھوڑ آئے
تو مڑ کے دیکھے؟
یا چند سالوں کے بعد واپس وہیں پہ لوٹے
وہ جس کو چھوڑا تھا لینے آئے؟
نہیں سنا ناں؟
کسی کو حاجت نہیں ہے لڑکے

کہ رفتگاں کا عذاب جھیلے
پرانی بازی کو پھر سے کھیلے
کسی کے ہونے کو اپنے جینے کی شرط کر لے
اسی لیے تو
مجھے یہ بالکل فکر نہیں ہے
کہاں پہ تمھاری عمر بیتی
یا کیسی حالت میں وقت کاٹا
بچھڑ کے مجھ سے کسے ملے تم
مجھے یہ بالکل فکر نہیں ہے
کہ میری ''اترن'' کو کس نے پہنا!! (نظم: ''اُترن''، ماہ نور رانا)

نئی اردو نظم میں استعارہ اور علامت کسی طے شدہ معنوی نظام کے تابع نہیں رہے۔ ان کی معنویت مسلسل تغیر پذیر ہے اور وہ ہر نئے سیاق میں نئے مفاہیم پیدا کرتی ہیں۔ مابعد جدید نظم میں استعارہ آرائشِ کلام ہونے کے ساتھ معنی کی تشکیلِ نو کا فعال وسیلہ بن جاتا ہے۔ شاعر روایت سے اخذ شدہ علامتوں کو نئے تناظرات میں استعمال کرتا ہے، ان کی معنوی حدود کو توڑتا ہے اور ان کے ذریعے ایسے سوالات اٹھاتا ہے جو قاری کو موجودہ سماجی، ثقافتی اور فکری نظام پر دوبارہ غور کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ اس طرح نئی اردو نظم کا علامتی نظام معنوی کثرت، فکری آزادی اور تخلیقی انحراف کی ایک ایسی دنیا تشکیل دیتا ہے جس میں کوئی معنی حتمی نہیں اور کوئی علامت اپنے روایتی مفہوم تک محدود نہیں رہتی۔

حوالہ جات

۱ ناصر عباس نیئر، ''استعارہ: حقیقت سازی اور معنی کی گردش''، مشمولہ: ادبی میراث ڈاٹ کام، ۲۰۲۰ء،
۲ ایضاً۔
۳ ایضاً۔
۴ محمد یوسف، ''مابعد جدید اُردو نظم میں تصورِ زندگی''، مشمولہ: ترجیحات 3، شمارہ اگست (۲۰۲۳ء) ا۔
۵ ناصر عباس نیئر، ''استعارہ: حقیقت سازی اور معنی کی گردش''، مشمولہ: ادبی میراث ڈاٹ کام۔