مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد
https://jfpsu.journals.ekb.eg/

P-ISSN: 2356-6493 E-ISSN:2682-3551

تمثلات الذات في منظومات جاويد أختر

أ.م.د/ ولاء جمال سعد أحمد عبد الخالق العسيلي

أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها، شعبة اللغة الأردية وآدابها

كلية الآداب، جامعة عين شمس

walaa.gamal@art.asu.edu.eg

10.21608/jfpsu.2025.406266.1459

تاريخ الإرسال : ٢٠٢٥/٧/٢١م **تاريخ القبول :** ٢٠٢٥/٩/٨م

تاريخ النشر : ٢٠٢٥/١٠/٧م

This is an open access article licensed under the terms of the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

تمثلات الذات في منظومات جاويد أختر

مستخلص

يتناول هذا البحث تمثلات الذات في منظومات جاويد أختر، ويسعى إلى الكشف عن أنماط تَجَلي الذات في منظوماته، وعن رؤيته لواقعه وواقع المجتمع أيضًا، وإبراز دور الذات الشعرية التي تتفاعل مع مجتمعها، وتعكس، كمرآة، وجعها ووجع الآخر. وقد تم اعتماد المنهج الموضوعاتي لرصد ما اكتنزته المنظومات من مضامين. أظهرت الدراسة أهم تمثلات الذات المتأملة وملامحها في علاقتها بالزمن، والوجود، والمصير. واستقصت تمثلات الذات المتألمة والأبعاد المختلفة للألم الذاتي والجمعي. وتوصل البحث إلى أن منظومات جاويد أختر تعد سجلاً صادقًا لحياته، بثت لنا حالاته النفسية التي تكونت بفعل تجاربه، والمؤثرات الخارجية والداخلية، مما أدى إلى تعدد دلالات الذات لديه. وقد تجلت الذات المتأملة ككيان وجودي فلسفي، يتوغل في أعماق التجربة الإنسانية، تبحث عن معاني الأشياء وجوهرها الخفي. وتتأجج في حالة من الوعي، لا تكف عن الشك والتساؤل، وتسعى دائمًا لتفهم وتدرك. وارتفع صوت الذات المتألمة بوصفها كينونة تواجه العجز عن الوصول إلى ما تطمح إليه، وتعبر عن الذات الإنسانية وافتقارها إلى العدل والإنصاف.

الكلمات المفتاحية: الذات، التأمل، الألم، المصير، الوجود.

Representations of The self in Javed Akhtar's poems

Abstract

This study examines representations the self in Javed Akhtar's poems. It seeks to uncover the patterns of self-revelation in his poems, as well as his vision of his own reality and that of society. It also highlights the role of the poetic self, which interacts with its society and, as a mirror, reflects its own pain and the pain of others. A thematic approach was adopted to capture the content contained within the poetry. The study revealed the most important representations of the reflective self and its features in relation to time, existence, and destiny. It investigated the representations of the suffering self and the various dimensions of personal and collective pain. The study concluded that Javed Akhtar's poems represents an honest record of his life, conveying to us his psychological states, shaped by his experiences and external and internal influences, which led to a multiplicity of self-connotations within him. The reflective self manifested as a philosophical existential entity, delving into the depths of human experience, searching for the meanings of things and their hidden essence. It rages in a state of consciousness, constantly doubting and questioning, always striving to understand and comprehend. The voice of the suffering self rose as an entity confronting the inability to achieve what it aspires to, expressing the human self and its lack of justice and fairness.

Keywords:. the Self, Contemplation, Pain, Destiny, Existence.

مقدمة

ينبع الشعر كأحد الفنون الإبداعية، من ذات إنسانية مبدعة، تتفاعل مع الحياة، وتعبر عن رؤاها، وتعلن عن وجودها. وينبثق الشعر الصادق من النفس، وينطق عن الذات. ولكل شاعر ذاتٌ خاصة به تظهر داخل نصوصه الشعرية بحسب ما يتجاذبها من مشاعر وتجارب. وتجلي الذات في العمل الأدبي يؤكد أنه نابع من تجارب وأحاسيس صادقة يترجمها الشاعر شعرًا؛ لذا تتعدد ألوان الذات وأشكالها نتيجة لتجارب الشاعر ونزعات ذاته.

وللذات حضور فعال في نصوص جاويد أختر الشعرية، تتنوع أحوالها ما بين ألم وحزن، غربة وحب، يأس وأمل وتأمل. تحكي لنا حكايته، وتسرد قصته، لذا تبدو منظوماته لونًا من ألوان السيرة الذاتية، ورؤية شخصية للحوادث والمؤثرات والواقع المُعَاش. فقد قُدر له أن يعيش ظروفًا قاسية اضطرمت في نفسه واستشرت حتى أفرزت شعرًا خاصًّا، تفنن في موضوعاته، وقدم فيه خلاصة أيامه، وعصارة تجاربه، التي دفعته تارة إلى الميل نحو السخط ورفض الواقع، بصرخات تشفّ عن نفسيّة متألمة منكسرة، وتارة أخرى، إلى إيثار التجلد والثبات كنوع من تهدئة النفس، واستقرارها. فكل محنة مر بها ظهر صداها مدويًا في منظوماته. وسالت قريحته بكثير من المنظومات التي ترنم فيها بأفراحه وأتراحه، كاشفًا عن فلسفة ورؤية خاصة لذاته وللعالم من حوله.

وقد وقع الاختيار على دراسة تمثلات الذات في منظومات جاويد أختر؛ لبروز هذا الموضوع في منظوماته، لا سيما وأنها تمتزج بتجارب الشاعر الذاتية التي اقتضت تسليط الضوء عليها، وإزاحة الستار عن مقاصدها والتنقيب في إيحاءاتها. ويأتي دور البحث في الكشف عن موقف الشاعر جاويد أختر، والوقوف على أنماط تَجَلي الذات في منظوماته، والكشف عن رؤاه وأحاسيسه وانفعالاته في خضم واقعه وواقع المجتمع أيضًا، ومن ثم السعي إلى إزاحة الستار عن الدلالات الخفية المتوارية تحت سطح النص، والقابعة في لاشعور الشاعر.

أما عن الدراسات السابقة فلم يسبق دراسة شعر جاويد أختر من قبل – في حدود علم الباحثة– فلا توجد أية دراسة متخصصة تناولت جاويد أختر ولا أعماله الأدبية، وبالتالي لم تحظ منظوماته بدراسة علمية أكاديمية مستقلة من قبل.

ويطمح هذا البحث إلى تحقيق القراءة الموضوعاتية المتأنية لمنظومات جاويد أختر، انطلاقًا من فرضية مفادها أن أدب جاويد أختر هو إبداع متنوع أكثر مما عرف به، وهو أنه سيناريست وكاتب غنائي. وقد اتبع البحث المنهج الموضوعاتي في دراسة المنظومات للوقوف على تمثلات الذات فيها وتتبعها، ثم رصد ما اكتنزته من مضامين ثرة، وهذا تطلب الاستفادة من المنهج الاجتماعي بتضافره مع المنهج النفسي في دراسة ظروف الشاعر ونفسيته، ومحاولة تتبع أثر تجاربه وارتباطها بطرق التعبير عنها من خلال الألفاظ الظاهرة على سطح النص المباشرة وغير المباشرة؛ إذ تختلف الدلالات وتتفاوت حدتها باختلاف التجربة الشعورية.

وتتمثل مادة البحث فيما صدر عن جاويد أختر من منظومات تخص موضوع الدراسة، وقد اعتمدت في هذا السبيل على ديوانيه: **(*ترکش*: جعبة السهام)**، التي تشتمل على ست وعشرين منظومة، و**(*لاوا*: الحمم البركانية)** التي تشتمل على أحدى وعشرين منظومة. تتنوع المنظومات ما بين منظومات قصيرة في (صفحتين أو ثلاث)، وبين منظومات طويلة في (ست أو سبع صفحات).

ويقوم البحث على مبحثين سُبِقَا بتمهيد وانتهيا بخاتمة. تناول التمهيد ترجمة لحياة الشاعر، وارتأيت أنه لإدراك ذات الشاعر والتعرف على هويتها أن يكون ذلك من خلال أقواله غير الشعرية التي يصرح من خلالها عن هويته، أو من خلال سيرته الذاتية، لذا فقد أعددت تمهيدًا مطولًا بعض الشيء عن حياته.

ونظرًا لتباين حضور الذات في منظوماته؛ فقد جاء البحث في مبحثين: المبحث الأول: الذات المتأملة؛ ليتوقف في هذا المبحث عند أهم تمثلات الذات المتأملة في منظومات جاويد أختر الشعرية وملامح هذه الذات في علاقتها بالمكان، والزمن، والمعنى والمصير. ويأتي هذا المبحث في محورين: التأمل في الزمن والوجود، والتأمل في قوى

الواقع والمصير. وفيه سأوضح كيف تتأمل الذات في الواقع الاجتماعي، والعلاقة بين الفرد والمجتمع، وتشظي الهوية وانعدام الانتماء، وحيرة الإنسان وانكساره أمام المآل.

أما المبحث الثاني: الذات المتألمة، فيقف هذا المبحث عند استقصاء تمثلات الذات المتألمة في منظومات جاويد أختر التي تنبض بالوجع في مستويات مختلفة. وقد تم تصنيف هذا المبحث تحت محورين فرعيين يكشف كل منهما عن طبيعة محددة للمعاناة والألم. سألقي الضوء في المحور الأول: (الألم الذاتي) على الأبعاد المختلفة للألم الذاتي في المنظومات المختارة، للكشف عن كيفية تجسيد الألم فيها، وبيان دوره كعنصر جوهري في تشكيل الوعي الذاتي والوجودي داخل النص الشعري. وفي المحور الثاني: (الألم الجمعي) سأبين كيف جسدت المنظومات الألم الجماعي، وقدمت رؤية نقدية للواقع الاجتماعي المضطرب، مع إبراز دور الذات الشعرية التي تتفاعل مع مجتمعها، تنفعل وتتألم فتتلبسها آلام الجماعة، ثم تعكس، كمرآة، وجع الآخر وتشارك في مقاومته.

ثم كانت الخاتمة التي عرضت فيها ما توصل إليه البحث من نتائج.

تمهيد

(ملامح من حياة جاويد أختر الشخصية والإبداعية) [1]

حياته:

ميلاده، وطفولته، وتعليمه:

ولد (جاويد أختر) في السابع عشر من يناير عام ١٩٤٥م في (جواليار)[٢]، ولاية (مادهيا براديش)، الهند. ينحدر نسب أجداده من عائلة (السادات)[٣]، موطنهم هو منطقة (خير آباد)[٤]، مركز (سيتابور،أوده). ينتمي جاويد أختر، وهو نجل الشاعر الأردي المعروف ومؤلف الأغاني السينمائي في بوليوود (جان نثار أختر)[٥] والمعلمة والكاتبة (صفية أختر)[٦]، إلى سلالة عائلية أدبية فنية مرموقة تضم سبعةَ أجيالٍ من الكُتاب. وجدّه لأبيه الشاعر المعروف (مضطر خير آبادي)[٧] وأبرز شعراء الأردية في عصره الشاعر الأردي (مجاز لكهنوي)[٨] خاله. ولعائلته سلسلةٌ طويلة من الإبداعات الشعرية حيث كان لدى كل فردٍ في عائلته شغفٌ كبير بالشعر، وبهذا فقد وَرِث جاويد الشعر، وسار على خُطَى عائلته. وعن هذا يقول جاويد أختر:

علاقتي بالشعر فطرية. أعلم أنني أستطيع أن أكتب الشعر إذا أردت ذلك. استأت منه، وتمردت عليه فترة من حياتي، لكن بعد ذلك كتبت الشعر لأول مرة عام ١٩٧٩م، وبكتابته تصالحت مع ميراثي وأبي[٩].

أرغمت الظروف والديه على العيش منفصلين بعد زواجهما؛ لأنهما وجدا وظيفة في مدينتين مختلفتين. كان والده يُدرّس الأدب الأردي في كلية (فيكتوريا) في (جواليار)، بينما كانت والدته تُدرّس أيضًا في (كلية عبد الله للبنات) في (عليكره). كانت تعيش في سكن المعلمين، وكلما سنحت لها الفرصة، كانت تذهب من (عليكره) إلى (جواليار) لرؤية زوجها. وفي حوالي عام ١٩٤٧ انتقل والداه إلى (بهوبال)، حيث عُيِّن والده رئيسًا لقسم اللغة الأردية في (كلية حميدية) الحكومية للفنون والتجارة. كما عملت والدته هناك كمحاضرة. وكان عمر جاويد في ذلك الوقت عامين.[١٠]

كان جاويد على دراية بالكتاب الهنود المشهورين في وقت مبكر من حياته، ففي طفولته كان منزلهم منزلًا لهم في أثناء وجودهم في بهوبال نظرًا لعلاقات الصداقة بينهم وبين والديه. فوالداه وخاله (مجاز) كانا من الأعضاء الرئيسين في رابطة الكتاب التقدميين. وعن هذا يقول:

رأيت (كرِشن تشندر) في طفولتي حين جاء إلى (بهوبال) لحضور مؤتمر الكتاب التقدميين، أقام في منزلنا هو و(عصمت تشغتاي).[١١]

عاش جاويد تحت سقف وأحد مع عائلته في بهوبال لفترة قصيرة للغاية – حوالي ثلاث سنوات فقط. فحين بلغ الخامسة من عمره، اضطر والده إلى المغادرة إلى مومباي، وترك وظيفته الجامعية في بهوبال لأنه كان عضوًا في الحزب الشيوعي، فاضطر إلى الاختفاء عن الأنظار عندما تم حظر الحزب، وصدور مذكرة اعتقال باسمه.[١٢]

الانتقال إلى لكهنو:

انتقل جاويد بعد ذلك إلى (لكهنو) مع والدته ليعيش في منزل أجداده بعد تدهور حالتها الصحية، حيث كانت تعاني من مرضًا مناعيًّا ذاتيًّا يسمى تصلب الجلد. ظل جاويد لمدة عام ونصف تقريبًا في منزل جده، وعن هذا يقول: (مرض أمي كان مرضًا نادرًا ومؤلمًا. في نهاية حياتها، لم تكن قادرة حتى على حمل قلم في يديها).

تُوُفّيت والدته صفية أختر وهو في الثامنة من عمره، وكانت هذه صدمة كبيرة له، وعن وفاتها يقول:

توفيت أمي في ١٨ يناير ١٩٥٣ في السابعة والثلاثين من عمرها. كان ذلك بعد يوم وأحد من عيد ميلادي الثامن. لا أزال أتذكر ذلك اليوم من طفولتي، يوم ١٨ يناير ١٩٥٣ في منزل جدي في لكهنو. تبكي خالتي وهي تأخذ أخي الأصغر سلمان(١٣)، البالغ من العمر ست سنوات ونصف، وتأخذني أنا الآخر من يدي إلى الغرفة الكبيرة في المنزل حيث يجلس الكثير من النساء على الأرض. وجه أمي كان مكشوفًا في كفن أبيض على الأرض. جدتي العجوز تجلس عندها تبكي وهي منهكة من التعب. وهناك امرأتان تعتنيان بها. عمتي تأخذنا نحن الأطفال إلى هذا الكفن وتقول: انظر إلى أمك لآخر مرة. أنا أعقل ما يحدث، فقد كنت في الثامنة من عمري، وأعرف ماهية الموت، نظرت إلى وجه أمي بعناية شديدة لأتذكره جيدًا، ظلت عمتي تردد: عِدْهَا أنك سوف تصبح شيئًا في الحياة. عِدْهَا أنك سوف تصبح شيئًا في الحياة. لم أتمكن من قول أي شيء، واصلت النظر فقط إلى أمي، ثم غطت امرأة وجهي بحجابها.

لقد عاش جاويد أختر في هذه اللحظة أصعب شعور، إنه يُلقي على أمه نظرة الوداع وهو يعلم أنه سيُحرم رؤية هذا الوجه للأبد حيث إنه – كما ذكر – يعلم حقيقة الموت، وكيف أنه تجرع مرارة هذا الموقف الذي كان أقوى من احتماله بل أقوى من احتمال البشر، إنه يمر بأصعب لحظة، لحظة وداع الأم حتى إن رهبة الموقف قد عقدت لسانه حتى إنه لم يستطع أن يبوح بما قالته له عمته بأن يعد أمه بأن يصبح شيئًا في الحياة.

وعن أمه يقول:

لقد مر ما يقرب من سبعين عامًا منذ وفاة والدتي، إلا أنني لحسن الحظ أحتفظ بذاكرتي الجيدة وأستطيع أن أتذكر الكثير من اللحظات التي قضيتها معها. لقد أظهرت لي والدتي الكثير من الحب في الوقت القليل الذي قضته معي. أبكي عندما أتذكرها، لا يزال الجرح حيًّا ومؤلمًا. إنه أمر غريب جدًا. أنا جَدٌّ الآن – وحفيداتي أكبر سنًّا بكثير مما كنت عليه عندما فقدت والدتي. من غير المنطقي وغير العقلاني أن يظل رجل يبلغ من

العمر سبعة وسبعين عامًا يذرف الدموع عندما يتذكر والدته البالغة من العمر سبعة وثلاثين عامًا وقت وفاتها. وعمرها وقت وفاتها أصغر من عمر أولادي الآن. يخبرني كياني العقلاني أن هذا غباء، ومع ذلك لا يزال يؤلمني رحيلها بشدة. ربما السبب في ذلك أنني لم أسمح لنفسي بالحزن عندما كان يجب علي ذلك[١٤].

بعد وفاة أمه أكمل جاويد تعليمه الابتدائى في لكهنو، والذي كان قد بدأه في بهوبال، يقول:

بعد وفاة أمي، والدي كان يعيش في مومباي، وأنا في منزل جدي لأمي في لكهنو، كنت في النهار ألعب الكريكت مع أخي في صحن المنزل، وفي المساء، يأتي معلم مخيف ليعطيني دروسًا، ويحصل على خمس عشرة روبية شهريًا (أتذكر هذا جيدًا لأنه كان يُقال يوميًّا) [١٥]. ولكي أصرف كنت أُمنح في الصباح (نصف آنة)[١٦] وفي المساء (اكني).[١٧]

في تلك الفترة التي كان يعيش فيها في بيت جده لأمه، لم يُعانِ جاويد من صعوبات مالية، حيث كان يلهو ويلعب فقط. وتم قبوله في الصف السادس في مدرسة (كالون تعلقے دار كالج: كلية الإقطاعي كالون) الشهيرة في لكهنو. التي كان في الماضي بإمكان أبناء النبلاء والإقطاعيين فقط الدراسة فيها. يقول:

واليوم حتى الطبقات الدنيا مثلي يتم قبولها في هذه المدرسة. ولا تزال المدرسة باهظة الثمن، ورسومها هي سبعة عشر روبية في الشهر (أتذكر هذا جيدًا، لأنه كان يقال يوميًّا لي)، الكثير من الأطفال في صفي يرتدون الساعات وجميعهم من عائلات ثرية جدًا. ولديهم الكثير من السترات الجميلة. وأحدهم لديه قلم حبر. هؤلاء الأطفال كانوا يترددون باستمرار على مقصف المدرسة ليشتروا الشوكولاتة. كان جدي يقول لي: إذا نجحت في شهادة الثانوية، فسوف تحصل على وظيفة في مكتب بريد. وفي هذا العمر، حين تخيلت نفسي ساعي بريد، قررت أن أصبح رجلاً ثريًّا عندما أكبر[١٨].

كان جاويد يعاني الحرمان، ويقارن نفسه بأقرانه في المدرسة، ومع ذلك كان يمد نفسه بالقوة والعزيمة، لكي يذكي في نفسه روح التحدي والإصرار على النجاح في الحياة.

الانتقال إلى عليكره:

ظل أخوه الأصغر سلمان في منزل جده لأمه في لكهنو وانتقل هو إلى منزل عمته في (عليكره). ليلتحق بالصف التاسع في مدرسة (منٹو سركل: ساحة منتو). في سن الرابعة عشرة، بدأ يظهر اهتمامه بالأغاني السينمائية والشعر الأردي، كان يشارك في مسابقات الشعر المدرسية ويفوز بها. كان يستمع إلى الأغاني خارج المنزل لأنه كان ممنوع سماعها في المنزل بهدف التركيز على دراسته، كان يحفظ أغاني الأفلام ويرددها بصوت عالٍ في أثناء ذهابه وإيابه من المدرسة، يقول:

لا أعرف كيف كنت أنجح وقلبي متعلق بأغاني الأفلام أكثر من الدراسة. صادقت عدة أولاد من زملاء الدراسة وأنا في (عليكره). لكن معظم أصدقائي كانوا أكبر مني وملتحقين بالجامعة، كنت أجلس في الفنادق مثل الأولاد الكبار سنًّا، وكثيرًا ما أهرب من المدرسة. وتأتي الشكاوى من المدرسة. وفي كثير من الأحيان كان هناك الكثير من التوبيخ والضرب من العائلة ولكن ذلك لم يُحْدث أي فرق، فقلبي ليس متعلقًا بالكتب الدراسية. لكنني أقرأ الكثير من الروايات، أتعرض للتوبيخ، لكني لا أزال أقرأ. أتذكر عندما كانت تقيم المدارس مسابقات للشعر، كنت أذهب لأمثل مدرستي، وفي كل مرة أحصل على الكثير من الجوائز، الشباب والفتيات في الجامعة كلهم كانوا يعرفونني[١٩].

الانتقال إلى بهوبال:

اضطر جاويد إلى مغادرة (عليكره) بسبب مضايقة عصابة من المجرمين له، كانوا من الصبية الصغار الذين تتراوح أعمارهم بين السابعة عشرة والتاسعة عشرة. كانوا بلطجية حقيقيين ويحملون السكاكين والعِصِيَّ. كانوا يطلبون منه سرقة مجوهرات عمته. وعن هذا يقول: هذه العصابة جعلت حياتي جحيمًا، كنت أعيش في خوف شديد بسببهم، ولم يكن لدي الشجاعة لأخبر عمتي عنهم. وبدلاً من ذلك، أخبرت الجميع أنني لا أريد العيش في (عليكره) بعد الآن. لم تكن عمتي مؤيدة على الإطلاق لرحيلي. وعندما أصررت، اضطر والدي إلى القدوم إلى عليكره ليأخذني. اعتقدت أنني سأذهب إلى مومباي لأعيش معه، إن لم يكن في المنزل نفسه الذي يعيش فيه، فعلى الأقل في المدينة نفسها، ولكن بدلاً من ذلك وصلنا إلى بهوبال، حيث تركني مع عائلة زوجة أبي. كان والدي يعلم أن علاقتي

بزوجة أبي سيئة، ففي أحدى العطلات الصيفية عندما ذهبت أنا وأخي سلمان إلى بومباي لمدة شهرين وأقمنا معهما، شعرت أنها تكرهني. لقد أوضحت لي ذلك بوضوح. ومع ذلك، تركني مع عائلتها. رغم أنني كنت أعاني مشاكل مع زوجة أبي، إلا أنه من الغريب أن الأشخاص الذين كانوا لطيفين معي كانوا أقاربها المقربين، الذين وصلت إلى بابهم دون سابق إنذار[٢٠].

اجتاز جاويد امتحان القبول بالجامعة، والتحق بكلية (صوفيا) في بهوبال. ومع مرور الوقت بدأ جاويد يشعر بأنه ضيف غير مرغوب فيه، حيث لم يكن والده يرسل أموالًا له، فترك منزل عائلة زوجة أبيه، وهو في السابعة عشرة من عمره، ولم يكن لديه أي سيطرة على الأحداث أو حياته. وانتقل إلى نُزل حيث كان يدرس في كلية صوفيا. كان يتناول الطعام بالدين في المطاعم. وعلى الرغم من موارده الضئيلة، وبسبب شغفه بالأفلام كان يتمكن بطريقة ما من شراء مجلات سينمائية أسبوعية مثل (Screen) و Cinema) Advance) ليقرأ أخبار الأفلام[٢١].

صادق الكثير من الأصدقاء الذين دعموه كثيرًا وهو في السنة الثانية من البكالوريوس. كان يعيش مع صديق له يدعى (إعزاز) يدفع إيجار الحجرة التي لم يكن لدى جاويد مقدرة على دفعه، يقول جاويد عنه: جميع أصدقائي يلقبونه بالسيد، حين أتشاجر معه لسبب ما ولا أتمكن من طلب المال منه في فترة الخصام، كنت أخرج المال من سرواله المعلق على الحائط وهو يراني أو يضعه هو على رأسي دون أن يتحدث معي ويغادر وهو يبكي. ومن حسن حظ جاويد أن إدارة الكلية لم تكن تطلب منه أي رسوم دراسية، ووصل إلى السنة الرابعة النهائية في الكلية، فَمُنِحَ غرفة شاغرة في مجمع الكلية مجانًا، وحين ينتهي الفصل الدراسي كل يوم كان يأخذ مقعدين من الفصل وينصبهما كسرير في الغرفة لينام. أُغلق الفندق الذي كان يتردد عليه ويأكل فيه، يقول: تم إغلاق الفندق الذي اعتدت أن آكل فيه بالدين، وتم افتتاح محل أحذية في مكانه. ماذا يجب أن آكل الآن؟ أنا مريض ووحيد، الحمى شديدة، والجوع أشد. طلاب الكلية الذين لدي معرفة بسيطة بهم كانوا يحضرون لي الطعام في علبة. لم تكن لدي صداقة مع أي منهم. وبعد أن تحسنت حالتي وشفيت من المرض أصبحوا أصدقائي المقربين[٢٢].

صار لدى جاويد شغف بالمناظرات في الكلية. وفاز بالكثير من الجوائز في المناظرات بين الكليات. ظل يسكن في غرفة الكلية مع شخص يدعى (مشتاق سينغ)، الذي كان يعمل إلى جانب دراسته، وكان رئيس الرابطة الأردية للكلية. يقول: أعرف الأردية جيدًا لكنه يعرفها أفضل مني. أتذكر أشعارًا كثيرة لكنه يتذكر أكثر مني. انفصل عن عائلته، ليس لديه أسرة. وهو أفضل مني في كل شيء. طوال العام كان يحافظ على صداقته معي من مأكل وملبس أي أنه يطعمني ويخيط ملابسي أيضًا. قائد بمعنى الكلمة، لكن من مسؤوليته شراء السجائر لي. بدأت بشرب الكحول في بعض الأحيان، كلانا نجلس نشرب الكحول في الليل. ويروي لي قصصًا عن التقسيم وأعمال الشغب في ذلك الوقت. كان صغيرًا جدًّا لكنه يتذكر كيف تم إلقاء فتاتين مسلمتين في خزان قطران محترق في (كارول باغ) في دلهي وما تم مع صبي مسلم من .... أقول في نفسي ماذا يريد مشتاق سينغ، هل كان يحاول إنشاء رابطة إسلامية من خلال سرد مثل هذه القصص لي لمدة ساعة؟! ..... لقد كنت أعيش في غرفة مشتاق سينغ لمدة عام. أنا فقط لا أفهم شيئا وأحدا، يا مشتاق سينغ، لماذا تركك هؤلاء الناس؟ الأشخاص الطيبون مثلك، بغض النظر عن الطائفة أو الدين، يُصلبون دائمًا؛ فكيف تمكنت من البقاء على قيد الحياة؟ وعندما افترقنا أخذت منه سواره، وما زال في يدي وكلما فكرت فيه بدا لي أنه أمامي[٢٣].

درس جاويد في بهوبال الأدب الإنجليزي، والعلوم السياسية، والأدب الأردي. وعن هذه الفترة يقول: كنت طالبًا فقيرًا، ذكيًّا لكنني لم أكن مهتمًّا بالكتب المدرسية. لقد تفوقت في كل شيء، ولكن ليس في الامتحانات. لقد أعجب الناس بي بطريقة ما لأنني كنت أهوى المناظرات والجمباز، وأحب المقالب، وأحفظ صفحات وصفحات من الشعر عن ظهر قلب. لم أتمكن من تحمل تكاليف دفع الرسوم الجامعية[٢٤]. لقد أعفيت من الرسوم وسمحوا لي بالجلوس للامتحانات لأنني فزت بجوائز الكلية باعتباري مناظرًا بارعًا. في عام ١٩٦٣، مثلت جامعة (فيكرام) في المهرجان الوطني للشباب في مناقشة جماعية[٢٥].

الانتقال إلى مومباي:

وبعد تخرجه من الجامعة انتقل – حيث يعيش والده – إلى مومباي، لتحقيق حلمه في العمل في مجال صناعة السينما، والاستقرار هناك، وذلك في الرابع من أكتوبر ١٩٦٤. كان في التاسعة عشرة من عمره، وعن هذا يقول:

لقد أتيت إلى مومباي لأنني كنت مفتونًا بعالم السينما الهندية، وجذبني بريق صناعة الأفلام، وأردت أن أصبح مخرجًا. لم يكن هناك أي عيب في أن يعمل الكاتب في الأفلام؛ لأن أغلب الشعراء وكتاب النثر المهمين كانوا يعملون في صناعة الأفلام في ذلك الوقت؛ كانوا إما يكتبون الحوار أو السيناريوهات أو الأغاني(٢٦).

واجه جاويد تحديات كبيرة في بداية مسيرته، فبعد ستة أيام من مجيئه إلى مومباي ترك منزل والده، فلم تكن زوجة أبيه تريده بالقرب منها، وفي نوبة غضب وفي حضور والده صفعته وطردته من منزل أبيه، الذي لم يدافع عنه. خرج إلى شوارع مومباي دون أن يبلغ العشرين من عمره، وفي جيبه ٢٧ روبية فقط. (٢٧) يقول:

ربما دقت الساعة الثانية ليلًا، إنها تمطر في مومباي، يبدو وكأن البحر يمطر من السماء. أجلس على درجات رواق المحطة في الضوء الخافت لمصباح ضعيف. ينام على الأرض بالقرب مني ثلاثة رجال غير مدركين للعاصفة. وفي الزاوية البعيدة، كلب مبلول يرتجف. ويبدو أن المطر لن يتوقف أبدًا. تتدفق المياه الغزيرة في الشوارع المظلمة الفارغة بعيدًا. منذ متى وأضواء المباني الصامتة مطفأة؟ سوف ينام الناس في منازلهم. والدي لديه أيضًا منزل في المدينة نفسها. يا لها من مدينة كبيرة مومباي، وكم أنا صغير، وكأنني لا شيء. مهما تكن شجاعة الرجل، فإنه في بعض الأحيان يكون خائفًا للغاية(٢٨).

كان ينام في محطات القطار والحدائق العامة بسبب عدم وجود مأوى ثابت، كما أنه لم يعش مع والده تحت سقف وأحد لفترة كافية لتكوين علاقة سليمة. كان غائبًا عن حياته، لم يكن يزورهم كثيرًا. وكانت مشاعره تجاهه في البداية مبنية على فكرة رومانسية عن الكيفية التي ينبغي أن يكون عليها الأب، وقد رسمت والدته تلك الصورة المثالية لوالده في ذهنه. وفي شبابه كانت علاقته به سلبية، ويحمل تجاهه مشاعر الاستياء والغضب(٢٩). يقول:

اعتدت أن أنادي والدي بـ (أبي) في طفولتي. ولكن عندما بلغت الخامسة عشرة أو السادسة عشرة، بدأت أناديه (أختر صاحب: السيد أختر). كانت هناك مسافة بيننا، وهذا خلق مساحة كافية لنمو خيبة أملي ومرارتي. عندما أصيب والدي بأول أزمة قلبية له ودخل المستشفى، كنت أعيش في أستوديو كمال، لم يكن لدي مال، وتذكرة الحافلة كانت باهظة الثمن، لكنني تمكنت بطريقة ما من الوصول إلى المستشفى بأسرع ما يمكن. رأيته مستلقيًا على سرير المستشفى والأنابيب حوله، لم أستطع إلا أن أخرج إلى الممر الفارغ وأبكي وأنا جالس على الدرج. ما الذي كان يزعجني؟ لماذا كنت أبكي؟ وعلاقتي بهذا الرجل لا تحمل شيئًا لطيفًا أقوله عنه كأب؟ لا أستطيع تفسير ذلك. أشعر تجاهه بمشاعر مختلفة في أوقات مختلفة. وأتساءل هل كان مدركاً لخيبة أمله في أطفاله؟ ما يجعلني أشعر بالسوء حتى الآن هو أنه عندما تيسر حالي وحياتي في مومباي، كان ينبغي لي أن أعتني به. كان ينبغي لي أن أترك الماضي خلفي وأكون بجانبه(٣٠).

عانى جاويد عدة سنوات وهو في مومباي من الفقر والجوع وكانت حياته بائسةً، حيث لا سكنَ ولا مأوى. يقول:

لقد اعتدت على عيش حياة متناقضة لسنوات. وكلما شعرت بالجوع كنت أحلم بالعدس والأرز؛ لأنني لم أكن أملك روبية. وفي خيالي، كنت أرى البخار يتصاعد من العدس الساخن وأتعجب من بياض الأرز(٣١). لقد نمت عدة ليال تحت شرفة محطة (خار)، وإذا لم يكن لدي مكان أنام فيه، كنت أنام في الحدائق وعلى الأرصفة. ورغم ذلك، فقد كنت في أغلب الأحيان أتلقى الترحيب في منازل أصدقائي الكثيرين، وأحيانًا أتقاسم معهم غرفة، ونتشارك في دفع إيجارها. وبعض أصدقائي كانا ينتميان إلى عائلة من الطبقة المتوسطة العليا، وكانا يصطحبانني إلى السينما ويصران على أن أتناول الطعام معهما، لذا كنت أذهب إلى منزلهما كل ليلة. وأرافقهما إلى الحفلات الفاخرة، التي يستضيف بعضها كبار الصناعيين، في هذه الحفلات، كنت أؤكد حضوري من خلال إلقاء النكات وسرد القصص. وبدا أن الناس يستمتعون بصحبتي(٣٢).

صارع جاويد وعانى وتكيف مع حر الزمن وبرده. أحيانًا يجد عملًا صغيرًا وأحيانًا كثيرة لا يجد، مثل أن يكتب حوارًا في فيلم صغير بأجر ١٠٠ روبية شهريًّا، يقول:

حصلت على وظيفة كتابة الحوارات في فيلم، أكتب بعض المشاهد وأذهب بها إلى منزل المخرج، يأخذ المشهد ويقرأه ويرمي كل الورق في وجهي. ويخبرني وهو يطردني من الفيلم بأنني لا أستطيع أن أصبح كاتبًا في حياتي أبدًا. أمشي على مسافة طويلة تحت الشمس الحارقة، أمسح دمعة من زاوية عيني وأفكر أنني في يوم من الأيام سأثبت لهذا المخرج أنني سوف أصبح شيئًا... وما لدى من مال يكفي فقط لشراء تذكرة حافلة أو تناول شيء ما، أشتري الحمص وأملأ به جيبي وأبدأ المشي، وعند مروري أمام بوابة (كوهينور ميلز)، أقول في نفسي: إن كل شيء قد يتغير ولكن هذه البوابة ستبقى، ويومًا ما سأمر أمامها بسيارتي[٣٣].

بعد بضعة أشهر من وصول جاويد إلى مومباي، حصل على وظيفة براتب خمسين روبية شهريًا كمتدرب في شركة (محل بيكتشرز للإنتاج السينمائي)[٣٤]. أقام جاويد لمده عامين تقريبا في (أستديو كمال)[٣٥] كان ينام في أي مكان في مجمع الأستوديو. أحيانًا في الشرفة، وأحيانًا تحت شجرة، وعلى صندوقين خشبيين، وفي غرف تغيير الملابس، وعلى مقعد أمام المكتب، وأحيانا على الطاولة، وأحيانًا في الممرات[٣٦]. ورغم حياة التشرد والبطالة هذه، كان شغوفًا بالقراءة، يقول:

تعرفت إلى بائع كتب مستعملة على الرصيف بالقرب من محطة (أندهيري)، لذلك لم تكن توجد ندرة في الكتب. وطوال الليل في المجمع أينما يوجد قليل من الضوء، أجلس وأقرأ. يسخر مني الأصدقاء قائلين إنني سأصاب بالعمى في غضون أيام قليلة إذا قرأت كثيرًا في مثل هذه الإضاءة الخافتة[٣٧].

سمح له طاقم عمل (كمال أمروهي) بأن ينام في غرفة غير مستخدمة حيث يخزنون الأزياء والإكسسوارات الخاصة بإنتاج الأفلام. كان هناك الكثير من الخزائن والأدراج المليئة بالأشياء، بما في ذلك المجوهرات الاصطناعية، والملابس للرجال والنساء، والأحذية للكومبارس، وما إلى ذلك[٣٨] يقول:

ذات ليلة فتحت خزانة دولاب، ووجدت في أحد الأدراج عدة أزواج من الصنادل البالية، وفي وسط تلك الصنادل وجدت ثلاثة تماثيل صغيرة لجوائز فيلم فير، التي حصلت عليها (مينا كوماري). نظفت الغبار عن التماثيل الصغيرة ووضعتها في صف واحد

بالقرب من المرآة الكبيرة التي كانت تهيمن على الغرفة. في تلك الأيام كانت جوائز فيلم فير بالنسبة لنا أشبه بجوائز الأوسكار، فإلى جانب الجائزة الوطنية كانت هي الجائزة السينمائية الوحيدة التي نعرفها. وكلما وجدت نفسي وحدي في تلك الغرفة كنت أغلق الباب من الداخل وأقف أمام المرآة حاملاً التمثال الصغير في يدي وأتظاهر وكأنني قد حصلت على هذه الجائزة. وأبتسم للجمهور الجالس في القاعة وهو يصفق ويهتف لي، وكنت ألوح لهم امتنانًا بإعجابهم بي. وكانت تلك المرة الأولى في حياتي التي ألمس فيها جائزة فيلم، وأحملها بين يدي(٣٩).

لقد مر جاويد أختر بأوقات عصيبة حقًّا. تم اتخاذ قرارٍ بأن الأشخاص الذين لا يعملون في الأستديو لا يمكنهم البقاء في المجمع. ترك جاويد المجمع وعاش في أكواخ (مها كالي)(٤٠) لمده ثلاثة أيام، ثم دعاه أحد الأصدقاء للبقاء معه لبضعة أيام في (باندرا). وعن هذا يقول: الصديق الذي أتشارك معه الغرفة في باندرا هو مقامر محترف، ولديه صديقان ماهران في الرهان في المقامرة، علموني أيضًا. ثم غادروا جميعًا من مومباي وبقيت أنا... لكن في الشهر المقبل، من سيدفع إيجار هذه الغرفة؟ ... تمر الأيام والأسابيع والشهور والسنوات. لقد مرت خمس سنوات وأنا في مومباي، أخال القمر خبزا، والظروف غيومًا، يظهر القمر أحيانًا ولكنه يختبئ أيضًا، كانت هذه السنوات الخمس ثقيلة جدًّا علي، لكنني لم أستطع أن أحني رأسي. أنا لست ميئوسًا منه، أنا متأكد من أن شيئًّا ما جيدًا سيحدث) (٤١).

زواجه، وتبدل الحال:

في نوفمبر ١٩٦٩ حصل على وظيفة، وكان النجاح حليفه وبدأ في تحقيق الكثير خلال عام ونصف، اشترى منزلًا وسيارة وتزوج أيضًا. كان زواجه الأول من (هنى إيراني)(٤٢)، أنجب منها (زويا)(٤٣) و(فرحان)(٤٤). وفي خلال ست سنوات، واحدا تلو الآخر، كتب سيناريوهات وأغاني لألف ومائة فيلم ناجح، ونال أوسمة، ومقابلات في الصحف والمجلات، وأموالًا وحفلات، وسفرًا حول العالم، واستمرت متعة النجاح التي كان يحلم بها. انفصل عن زوجته هنى إيراني في عام ١٩٨٣م، وعن هذا يقول:

عندما تزوجت من (هني) كانت صغيرة جدًّا في السن، وكنت شابًّا غاضبًا جدًّا. علاقتي بهني قد فسدت بسبب جنوني وتصرفاتي غير المسؤولة وغير المتسامحة. لقد عشت جحيمًا منذ سن مبكرة، وكنت في حالة نفسية سيئة للغاية، كان بداخلي الكثير من الغضب والإحباط والألم والمرارة، يخرج مني دون وعي عندما أشرب، وكنت أشرب الكحوليات بتهور، هذه فترة من حياتي أخجل منها. لقد مررت بلحظات كثيرة خلال تلك الأعوام الأحدى عشرة من الزواج لم أستطع أن أسامح نفسي عليها[٤٥]. إذا كان الآخرون قد تحملوني، فمن لطفهم، لقد لمستني نصيحة أحدهم ومنذ ذلك اليوم لم أتناول الكحول ولن أفعل ذلك أبدًا[٤٦].

تزوج جاويد أختر مرة أخرى من (شبانة أعظمي)[٤٧]، وعنها يقول:

لا أستطيع أن أتخيل كيف كانت ستكون الحياة بدون شبانة، قبل أن تبدأ علاقتنا، كان نطاق اهتماماتي محدودًا للغاية، وهذا جعلني أشعر بعدم الارتياح. لقد غيرت علاقتنا حياتي ووسعت آفاقي، لقد ساهمت شبانة بشكل لا يُحصى في حياتي وشخصيتي بشتى الطرق[٤٨].

يقول عن حياته:

اليوم، بعد سنوات عِدَّة، عندما أنظر إلى حياتي، تبدو لي أنها انحدرت من الجبال مثل شلال، واصطدمت بالصخور، ووجدت طريقها عبر الصخور، فتدحرجت، ووصعدت وهبطت وتسببت في عدد لا يحصى من الدوامات، وجرت بسرعة. وهو يصنع شطآنه أصبح هذا النهر الآن هادئًا وعميقًا في السهول. كنت عالقًا في نفق مظلم طويل ولا أستطيع أن أرى الضوء في الطرف الآخر. خرجت منه في تلك السنوات التي لا تُصدَّق، ١٩٧٥/١٩٧٦، والتي كانت سنوات مليئة بتحقيق الأحلام. لو لم أفقد أمي حين كنت في الثامنة من عمري، لما كنت الشخص الذي أنا عليه اليوم، ما كانت حياتي لتكون مختلفة تمامًا. خسارتي لها جزء أساسي مني، وجزء من حياتي، وجزء من نجاحي أيضًا[٤٩]. عندما أتناول وجبة عشاء فاخرة أو بعض الأطعمة الشهية، عندما أجلس في سيارتي وأنظر خارج النافذة وأرى الناس يسيرون في الشارع، أو أرى عائلات تعيش على الرصيف، عندما أكون مستلقيًا على سرير فاخر في فندق خمسة نجوم، أتذكر تلك

الأوقات الصعبة التي عشتها في الماضي والتي لم تفارقني، ولا أزال أحتفظ بذكريات حية عنها، وأعلم أنه بدون اللحظات المأساوية، والإذلال والحرمان لن تكون هناك حياة. واليوم أمتن جدًّا للحياة لأنها منحتني الكثير(٥٠).

أعماله الإبداعية ومظاهر التقدير:

في الشعر:

ليس لجاويد أختر عدد كبير من الدواوين الشعرية؛ فقد صدر له ديوانان هما: (تركش: جعبة السهام) في عام ١٩٩٥م، و(لاوا: الحمم البركانية) في عام ٢٠١١م، ويشتمل كليهما على أشعار تتنوع ما بين الغزل والمنظومات. وكثير من أشعاره لم تُجمع في دواوين بعد، يلقيها في أمسيات شعرية مثل (جشن ريخته). بدأ جاويد أختر كتابة الشعر في عام ١٩٧٨م في سن ناضجة، في الثالثة والثلاثين من عمره. وربما لهذا السبب ليس لديه الكثير من الشعر الرومانسي في مجموعاته الشعرية(٥١). كتب جاويد أختر الغزل لكن ظل سحره في منظوماته، التي تختلف كثيرًا عن الشعر الأردي الحديث التقليدي، لا يقلد فيها أحدا، نسمع فيها صوته فقط، يصف فيها مشاكله، رؤيته، شخصيته، وتكوينه الشعري(٥٢).

في كتابة السيناريو والأغاني:

اشتهر جاويد أختر بعمله في السينما الهندية، كتب سيناريوهات ناجحة لأفلام بوليوود وصلت إلى أكثر من ثلاثين سيناريو. حقق شهرة واسعة بسبب الأفلام الغنائية التي كتبها. خاصة فيلم (*ديوار*: الجدار) عام ١٩٧٥م، و(*زنجير*: الأصفاد) عام ١٩٧٣م، و(*شعلہ*: الشعلة) عام ١٩٧٥م، وغيرها(٥٣). وكتب كلمات أغنيات مشهورة لأفلام مثل: (*دل چاہتا ہے*: ما يشتهيه القلب) عام ٢٠٠١م، و(*کل ہو نہ ہو*: من يدري إن كان هناك غد) عام ٢٠٠٣، و(*لکشیہ*: الهدف) عام ٢٠٠٤م، و(جودها أكبر) عام ٢٠٠٨م(٥٤).

فاز جاويد أختر بالكثير من جوائز الأفلام: حصل على الجائزة الوطنية لأفضل كاتب كلمات خمس مرات، ثلاث منها كانت متتالية بشكل غير مسبوق. جائزة فيلم (فير) لأفضل سيناريو / أفضل كاتب كلمات ست عشرة مرة. جائزة الشاشة لأفضل كاتب كلمات

أربع مرات. حصل على جائزة (زي) لأفضل كاتب كلمات خمس مرات. جائزة (IIFA) لأفضل كاتب كلمات ثلاث مرات. جائزة اختيار المشاهدين من (سانسوي) أربع مرات. جائزة (ريتشارد دوكينز)[٥٥] في عام ٢٠٢٠م[٥٦]. ويعد هو الهندي الوحيد الذي نال جائزة ريتشارد دوكينز. وقد قدم له ريتشارد دوكينز نفسه هذه الجائزة في عام ٢٠٢٠م[٥٧].

في النشاط الثقافي والسياسي:

وإلى جانب كونه شاعرًا، وكاتبًا غنائيًّا، وكاتب سيناريو، فله نشاط بارز فى مجال العمل الاجتماعى؛ فهو مدافع قوي عن العلمانية وحقوق المرأة وحرية التعبير. رُشِّح لعضوية مجلس الشيوخ الهندي في عام ٢٠١٠م. وقام بحملة خاصة للحزب الشيوعي الهندي (CPI)، وكان مرشحهم في الانتخابات العامة الهندية لعام ٢٠١٩م. ومن جوائز النشاط الاجتماعي التي حصل عليها: جائزة (بادما شري) في عام ١٩٩٩م. وجائزة (بادمابوشان) التي تقدمها حكومة الهند للمواطنين البارزين لتميزهم في مجالاتهم ومساهمتهم المتميزة في المجتمع عام ٢٠٠٧م، وتعد من أعلى الجوائز في تكريم المدنيين في الهند. جائزة (أفاد راتنا) من حكومة ولاية (أوتار براديش) في عام ٢٠٠٠م. جائزة (التكامل الوطني) من جمعية مكافحة الإرهاب لعموم الهند ٢٠٠١م. جائزة (أنديرا غاندي) للتكامل الوطني عام ٢٠٠٦م. جائزة (ناجريك سمان) من قبل عمدة (بهوبال) عام ٢٠٠٢م. ومن جوائز الأدب: جائزة أكاديمية (ساهيتيا) عام ٢٠١٣م عن مجموعته الشعرية (لاوا). كما حصل على درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب من الجامعة الحكومية الهندية المرموقة (بونديشيري) عام ٢٠١٠م[٥٨].

وهو عضو مؤسس في منظمة (المثقفين المسلمين)، وهي مجموعة كانت صريحة في معارضتها للأصولية بكل أشكالها وتسعى إلى قيادة المسلمين للتركيز على التعليم وحقوق المرأة. وعضو فعال أيضًا في منظمة (مواطنون من أجل العدالة والسلام). وهي منظمة تضم أحد عشر شخصًا أبقت قضية الإبادة الجماعية في ولاية (الكجرات) حية، كما رفعت دعوى قضائية ضد حكومة الولاية[٥٩].

وبعد أن استعرضنا ملامح من حياة جاويد أختر تبين لنا أن حياته كانت أشبه برحلة مليئة بالمغامرات. عانى فى نصفها الأول، في طفولته بسبب فقدانه لأُمَّهُ وهو في سن

مبكرة، وفي شبابه من ضيق العيش، أمضى طفولته في (لكهنو) و(عليكره) وعاش وسط الفقر المدقع في (بهوبال) أيام دراسته الجامعية. ولم تكن له رغبة في الدراسة. ومع ذلك، كان كالبرق في المناقشات والمناظرات. فاز في المسابقات واشتهر بين زملائه، وحين وصل (مومباي)، وبعد ستة أيام، كان عليه أن يغادر منزل والده، وبقي على الرصيف، عاني الجوع والإفلاس. مر بالكثير من التجارب خلال السنوات الأولى من كفاحه في مومباي، وعاش في كثيرٍ من المدن والمنازل، وقابل الكثير من الأشخاص في ظروف مختلفة. كانت حياته مليئة بالمنعطفات والتقلبات الدرامية. لم يتخل عنه التفاؤل حتى في أسوأ الأوقات. وفي ظل الظروف الصعبة، واللحظات اليائسة لم يخطر بباله أبدًا الاستسلام. صارع الحياة مع مرارة الحرمان وقسوة العوز والاحتياج، وهذه الأحداث جعلته أصلب عُودًا وأقوى شكيمة وإرادة وزادت ثقته بنفسه مما مهد له الطريق للانطلاق إلى عالم الأضواء والشهرة التي فتحت له أبوابها على مصراعيها ولمع اسمه بعد ذلك في عالم السينما والأدب. وحقق كل هدف يرغب به بعمله الدؤوب وتفانيه. وكثيرًا ما تخلق الصدمات والحرمان في مرحلة الطفولة والجروح الداخلية شكلاً من أشكال المناعة البشرية، ويتم تطوير العقل ليبدع وليخفف ضربات الزمن، ويسعى من أجل الحياة.

المبحث الأول

الذات المتأملة

إن التأمل ضرب من السياحة الفكرية، والرغبة في فهم الكون وأسراره، واكتشاف الحقائق والمعاني الخفية، والعمل على إعادة تشكيل الواقع وفق رؤى تنبع من الاحتياج النفسي الذهني، تتجاوز فيه الذات حدود الإدراك الحسي إلى فضاء فكري يتسم بالعمق والتمحيص، لذا تُعد أحدى أبرز تجليات الوعي الشعري. "ويلجأ الشاعر عبر التأمل إلى سفر فكري داخلي، يهرب فيه من ضيق الواقع، وينفتح على آفاق تتجاوز الحدود المألوفة تسعى فيها الذات لفهم نفسها، والعالم من حولها، وتنطلق من خلال عملية فكرية مفتوحة لا حدود لها وإحساس داخلي بالقلق والتوتر بين الواقع والمعنى، بين الهوية والزمن، إلى التأمل. هذا التأمل الذي تبني فيه الذات واقعًا مغايرًا رمزيًّا، وتنشغل بأسئلة فلسفية

نقدية عن الحياة والوجود ومغزى الأشياء، وتعيد مساءلة العالم. وما تحمله الذات من شكوك وتساؤلات يشكل جوهر الوعي الشعري، ويبرز شخصية الشاعر كذاتٍ مفكرة، تسكنها الحيرة، وتعجز عن التسليم بالبدهيات(٦٠)، "ويمتد أفقها أمامها على الدوام؛ لذا هي تعيش في المستقبل أكثر مما تعيش في الحاضر"(٦١)، وتتطلع إلى واقع بديل أو مستقبل مثالي يُبنى في خيالها.

والذات المتأملة في منظومات جاويد أختر قد انبثقت بوصفها نتاجًا لجملة من العوامل الاجتماعية والوجدانية التي طبعت مسيرته الحياتية، فقد كانت تجارب حياته سلسلة من التحديات التي فرضت عليه التفكر والتأمل وإمعان النظر في العالم من حوله. "فذات الشاعر هي هويته الحقيقية أو الموضوعية، يعيد بناءَها باحتوائه ما يرد عليه من تجارب خارجية، وإحالتها إلى شيء من جنس ذاته"(٦٢)، وقد مهد هذا الطريق أمام ذاته لتبرز كصوت يسائل العالم، تنفصل عن الواقع لتراقبه، وتعيد تأويله، وتنتج خطابًا شعريًّا يغوص في عمق الزمان والمكان والوجود، يعيد بناء الذاكرة، وقراءة الواقع من منظور تأملي نقدي. "فالذاكرة هي خيط الذات القوي، وبقدر قوة الذاكرة وتماسكها تكون قوة الذات، وبفضل الذاكرة تكون الذات مسئولة عن ماضيها"(٦٣)، تنظر الذات إلى ماضيها كمرآة لفهم الحاضر، تتأمل العلاقات الإنسانية والحالات الاجتماعية، وصراعات النفس بين الفهم والقبول، بين التفكير والعيش. كيف تتعامل الذات مع الذوات الأخرى، ومع العالم المحيط بها، بأسئلة مفتوحة وبحث دائم. ولا تبحث الذات عن أجوبة بل تدون الحيرة بوصفها موقفا معرفيًّا ووجوديًّا، وتتحرك داخل أسئلة كبرى ترتبط بالمعنى والمصير والجدوى.

وتتجلى الذات المتأملة بوضوح في عدد من منظوماته الشعرية التي تتداخل فيها الحكمة بالفلسفة، والعاطفة بالعقل، تمثلت كما يلي:

التأمل في الزمن والوجود:

تخوض الذات أحيانًا تجربة تأملية فلسفية، وتفكر تفكيرًا عميقًا في الزمن كلغزٍ شعوري، لا بوصفه إطارًا فيزيائيًّا للحياة، وفي محاولة فهمه، واستخراج أسباب وجوده التي

لا تُفهم بالعقل وحده، بل بالعيش والاستشعار كما في منظومة **(وقت: الزمن)**، فتفتح أبواب التفاعل مع القارئ في ساحة من التفكير حول الزمن، لكل لحظة من لحظات الزمن، من أين تأتي وإلى أين تذهب. ويأتي الزمن، كاستعارة تعكس الحس الفلسفي العميق للشاعر، وتتساءل الذات في بداية المنظومة عن ماهية الزمن، قائلة:

ما هذا الزَّمَنُ؟!
ذاكَ الذي يَمُرُّ بِاستمرارٍ
وإذا كان لا يَمُرّ
فأيْنَ كانْ ؟!
في مكانٍ ما ؟!
رُبَّما مِنْ بُرْهَةٍ قدْ مَرّ
لَيْسَ لَهُ مُسْتَقَرّ!!
لكنْ أينَ هُوَ الآنَ؟!
يقينًا هو في مَكَانٍ ما
هُنَا أوْ هُنَاكَ
ولكِنْ، إلى أينَ ذهَبْ؟!
ومِنْ أينَ جَاء؟!
هَذِي الاستمرارية
تمضي منذُ مَتَى؟
وإلى مَتَى؟!
ما هذا الزَّمَنُ؟![٦٤]

تسأل الذات: **(ما هذا الزمن؟: یہ وقت کیا ہے؟)** لأنها تشعر بالحيرة والاندهاش، لا تفهم مصدر الزمن أو مصيره. وكأنه حَدَثَ لها وَعْيٌ مفاجيءٌ بالزمن خلق لديها قلقًا وجوديًّا، جعل الزمن سؤالًا مُلِحًّا يحتاج تفسيرًا. "والبدء بالسؤال يضع المتلقي في حالة استنفار فكري، ويفجر دلالات الخطاب والممارسة الفاعلة مع النص الشعري، يجذب حواسه إلى التفاعل مع النص، ويفتح له الأفق على القادم في المنظومة، لا كمتلق سلبي،

بل كشريك في صياغة المعنى، وباحث عن إجابات مع الشاعر[٦٥]. وتنهي الذات المتأملة المقطع بالسؤال نفسه الذي بدأت به المقطع: **(ما هذا الزمن؟)**؛ لتعيد الأمر إلى فضاء السؤال مرة أخرى بحثًا عن الإجابة. تأتي الأسئلة متتابعة في المنظومة وتكرار الذات المتأملة السؤال بأدوات الاستفهام **(ما، متى، أين)**؛ لتظهر الشغف إلى المعرفة، ولتغذي القلق الوجودي. وانتقال الشاعر من جانب إلى آخر، والتفكير خطوة بخطوة، وطرح سؤالٍ تلو الآخر، جعله يصطحب القارئ معه في سلسلة من الأسئلة التي تبحث عن إجابة[٦٦].

تغوص ذات الشاعر المتأملة في محاولة لتفسير الزمن واستنباط عوالمه الخفية، لا كتقويم أو وقتٍ، بل كمجموعة من التجارب التي تبني الذات، وتجسد كل ما تمر به من انفعالات وتقلبات وأحداث، يُفضي تأملها إلى طرح تساؤلات وأفكار مختلفة، يقول:

هذهِ الأحداثُ
الصِّدَامُ
كُلُّ حُزْنٍ
كُلُّ فَرْحِ
كُلُّ مُعَانَاةٍ
كُلُّ مُتْعَةٍ
كُلُّ بَسْمَةٍ
كُلُّ دَمْعَةٍ
كُلُّ أغْنِيَةٍ
كُلُّ عِطْرٍ
كُلُّ يَأْسٍ
كُلُّ أمَلٍ
أهُوَ أَلَمُ الْجُرْحِ؟!
أَمْ سِحْرُ اللَّمْسِ؟!
أهُوَ صَوْتُ نَفْسِهِ الأَصِيلُ؟
ما حَوْلَهُ؟ أَمْ أَصْداءُ؟

أهو الفراغاتُ الذِّهْنِيَّةُ الْمُطَّرِدَةُ؟!
أهو زَلْزَلاَتُ العَقْلِ؟
أم رَجَفاتُ القَلْبِ؟(٦٧)

ترى الذات الزمن مجمل ما تعيشه من مشاعر متباينة كاللذة والألم، الفرح والحزن، وغيرها من أحاسيس تجعله مرآة للمشاعر وانعكاسًا داخليًّا لتجلياتها الخارجية. لذا هو متغير وغامض كونه موجة شعورية لا كيانًا خارجيًّا. وتُفجر الذات عن طريق طرح بعض الإجابات أسئلة أخرى تتعانق مع الأجوبة التي تسبقها؛ لتوسع فضاءها التأويلي. وبعض الأسئلة لاجواب لها، لكن طرح الذات لها يجعل السؤال مفتوحًا ومساحة الإجابة لا حدود لها.

كشف الشاعر في هذه المنظومة عن الرواسب الموجودة في ماهية الزمن، واستعان باللحظات المشتركة الموجودة في حياة الإنسان التي تحمل أهمية كبيرة وقابلة للفهم والإدراك. والزمن ليس شيئًا عجيبًا بل هو لحظة وَعْي، يمكن فهمها أو تفسيرها، وجانب منطقي مثل انعكاس العودة ليس مطلوبًا لفهم الزمن، يقول:

الأحَاسِيسُ كُلُّها
المَشَاعِرُ كُلُّها
تَبْدُو كأوراقِ شَجَرٍ يابِسَةٍ
على سَطْحِ مِياهٍ جَارِيةٍ
تَطْفُو كَغُثاءِ سَيْلٍ
تارةً هُنا
وتارةً هُناكَ
الآنَ قدْ اختفَتْ عَنْ أنظَارِنا
تَتَعَذَّرُ رُؤْيتُها
لكنْ
هناك شَيْءٌ
يَتَدَفَّقُ

أيُّ نَهْرٍ هذا؟
مِنْ أيّ جِبالٍ يَنْبُعُ؟
وفي أيّ بِحَارٍ يَصُبُّ؟
ما الزمن؟[٦٨]

ولتقريب مفهوم الزمن يستخدم الشاعر صورًا شعرية دقيقة مثل تشبيهه بالأوراق الطافية على سطح ماء جارٍ، وتشبيه الأحداث والمشاعر بظواهر تتكون ثم تتلاشى في الذهن. وهذه التشبيهات دليل على حسه الفلسفي المرهف، وتوحي بأن المشاعر والذكريات لحظات عابرة هشة تطفو ثم تختفي، بينما يظل التيار أي_ الزمن _ مستمرًا بلا توقف.

لم تلجأ الذات في تفسير تصور الزمن وعلاقته بالحياة إلى المصادر الإلهية، بل تتأمل بتشبيهات ذكية الفرق بين الواقع والانطباع كالأشياء الشائعة التي نراها في الحياة، حاول الشاعر من خلالها شرح مرور الزمن من زاوية إدراكية، يقول:

أحيانًا أتأَمَّلُ تِلكَ الأشجارَ ....
إذا نظرتَ إليها
مِنْ سَيَّارةٍ مُتَحَرِّكَةٍ
أو قِطَار!
تَخَالُها تَسِيرُ في الاتِّجَاهِ الآخَرِ
لكنَّها فِي الحقيقةِ
ثابتةٌ بِالمَكَان
أيكونُ هذا بالإمكان؟!
القُرونُ كُلُّها
تَقْبَعُ في أماكِنِها مُتَراصَّةً مُرَتَّبَة
هذا الزمن ثابتٌ
ونحنُ من يَمُرّ[٦٩]

تتساءل الذات المتأملة إن كان الزمن مجرد وهم حسي أم لا، وتطرح احتمالية عن طريق التصوير الذهني. فكما تبدو الأشجار الثابتة في مكانها متحركة، كذلك يمكن أن

نكون نحن المتحركين والزمن ثابت. فالسكون هو الحقيقة الخفية وراء الحركة الظاهرية. ووهم جريان الأشجار وتخلفها للوراء بسبب سراب سرعة دوران الأرض طابقته الذات على القرون، فالأشجار موجودة على أي حال، يتقدم المار ويسير إلى الأمام بسرعة، وتبقى الأشجار في مكانها ولا تركض ويتركها المار وراءه. وهذه حقيقة، لكن سراب العيون يعطى الوهم بأن هناك من يتحرك إلى الوراء، وهو يتقدم إلى الأمام؛ فالشاعر هنا يشكك في بدهيات الحواس، ويطرح احتمال أن يكون ما نعده حركة الزمن ومروره ما هو إلا خداع بصري ينتج عن حركتنا نحن.

ويبرز الشاعر الذات قلقة وكأنها تعيش في عالم زلق، لا يُمكنها من الإمساك باليقين في قوله:

الحقيقةُ
أننا في سَفَرٍ
نَحْنُ نَمُرُّ
وما نعتقدُ
أنه يَمُرُّ
هو ثابتٌ
ثابتٌ.... تُراهُ أم يَمُرّ ؟!
هل هو مُتَوَحِّدٌ ؟
أم مُنْقَسِمٌ ؟!
متجمدٌ
أم يذوبُ (٧٠)

توتر الذات المتأملة بين المعرفة والجهل في قوله: (**الحقيقةُ / أننا في سَفَرٍ/ نَحْنُ نَمُرّ/ وما نعتقدُ/ أنه يَمُرّ/ هو ثابتٌ: *سچ یہ ہو/ کہ سفر میں ہم ہیں/ گزرتے ہم ہیں/ جسے سمجھتے ہیں ہم/ گزرتا ہے/ وہ تھما ہے***) يحرك النص الشعري ويمنحه عمقًا فلسفيًّا، ويجعل الذات محور الحركة، والزمن ثابتًا خارجها، وكأن كل شيء وَهْم، عدا التجربة الداخلية هي الحقيقة، كما

أن رؤيتها ثباتَ الزمن "يقترب من المفهوم الصوفي الذي يكون فيه الزمن ثابتًا أزليًّا، والحوادث تقع بوصفها كشفًا آنيًّا لما هو كائن في الغيب، وباعتبارها تسلسلًا زمنيًّا[٧١].

وتوقن الذات بأن الزمن مخلوق ينتظر أمر **(كن)** من خالقه، وأنه يولد بأمر ويفنى بأمر. وأن كل إنسان ذي شعور واعٍ لابد وأن يصل إلى أن خالق الكون ومالكه دون أن يقول: **(كن)** لا يمكن لأي شيء أن يأتي أو يذهب من أي مكان، يقول:

مَنْ يَدْرِي؟
من يَعْلَمُ
حقيقةَ الزمن؟
هذا الكونُ العظيمُ
لم يُفْصِحْ بَعْدُ
عَن خَبايا عَظَمَتِهِ
فِي كُلِّ لَحْظَةٍ
نَكْتَشِفُ آفاقًا واسِعَةً
تتداحُ أكثَر وأكثَر وتَتَّسِعُ
يَمُدُّ ذِراعَيْهِ
وبأصَابِعِهِ المَجَرِّيَّةِ
يَلْمَسُ آفاقًا جديدةً
إذا كان هذا صَحيحًا
فَهُو أَبْعَدُ من أيِّ تَصَوُّرٍ ...
هذا الكونُ العظيمُ
يومًا مَا ...
وبِكُلِّ كِيَانِهِ
حين يُنادَى
(كُن)
سَيولد هذا الزَّمَن أيضًا

إنْ كانَ هناكَ مِيلادٌ، فهناك مَوْتٌ أيضًا (هناك مُسْتَكِنّ)(٧٢)

في المقطع الأخير من المنظومة يتحدث الشاعر عن الحياة والموت ويصف المحطة الأخيرة للروح في رحلتها. لقد بين أن الزمن مرادف للحياة، وذكر الحياة بعد الموت في منظومته كالتالي:

إنَّ هذا الزمنَ يبدو
كَأَنْ لَيْسَ له بِدَايةٌ
ولا نهايةٌ
هذا الحبلُ المُمْتَدُّ
بالغُ الطُّولِ
لَكِنْ
لاَ بُدَّ لَهُ مِنْ نِهايةٍ
يظلُّ الإنسانُ فِي حَيْرَتِهِ
لقد وُلد هنا
في قَفَصِ الزمن
قَدْ نَشَأ هُنا
ولَكِنَّه أصبح يُوقِنُ
أنَّ هُناكَ رَحَابَةً .. خارِجَ قَفَصِ ذاكَ الزَّمَن
لِذَلِكَ يَقْدَحُ فِكْرَهُ مُتَسائلًا
تُرَى مَا حَقِيقَةُ الزَّمَن؟! (٧٣)

سلط جاويد أختر الضوء في هذه المنظومة على أحد أكثر المفاهيم غموضًا في حياة الإنسان وهو الزمن. وتتجلى جمالية المنظومة في اقتراب بنيتها من المونولوج الداخلي الذي يحمل إيقاعًا داخليًّا نابعًا من التكرار، وكذلك طرحها أسئلةً وجودية دون إجابات مباشرة، بل بتساؤلات تفتح الآفاق للتفكر والتأمل مما يجعل القارئ شريكًا في المعنى. وقد دارت تساؤلات الذات في المنظومة حول جوهر الزمن كظاهرة شعورية وجودية لا كقياس فيزيائي أو مؤشر رقمي. وتأمل الذات في الزمن بوصفه لغزًا يصعب

فهمه جاء ممتزجًا برؤية فلسفية وجدانية، استندت الذات في تأملها إلى أفكار فلسفية قديمة وحديثة "كالفكر الأفلاطوني الذي يرى الزمن ثابتًا، والتصوف الإسلامي الذي يكون فيه مفهوم الزمن لحظيًّا، والزمن النسبي في الفيزياء الحديثة عند أينشتاين من زاوية شعورية[٧٤]. كما أن تأمل الذات في الزمن هو تأمل في الذات نفسها، فالمنظومة تصور الذات ككائن يعيش في الزمن ويتكون منه، كما أن الزمن يعد امتدادًا حيًّا لوجود الذات، ومن هذا المنطلق فسؤال الذات المتأملة: **(ما الزمن؟)** يقصد به: **(من أكون؟)**. فالذات تحاول القبض على ماهيتها من خلال التساؤل والإدراك لا من خلال البرهان والعلم. فرؤية الشاعر وحدسه تصل إلى مسافات ضوئية وإلى قرون أيضًا، ولديه فضول يكتسح كل مشهد، يفكر في كل أمر، ويتأمله، ثم يصوغ سؤالًا، ويُشرك معه القارئ في الحوار، في الاندهاش، في الاستفهام والاستفسار. لا يجيب عن الأسئلة التي طرحها في منظومته، بل يُبقي السؤال مفتوحًا على التأويل، حاملًا دلالات أخرى تحتاج إلى من يفك رموزها.

"لقد ظل الكون دائمًا مشكلة يحاول الإنسان فهمها، وظل يعانيها منها الحكماء والفلاسفة والصوفية والقديسون، منذ آدم عليه السلام، وحتى اليوم يُدلي الكثيرون منهم بآرائهم حول الكون، يتساءلون عن وجود الله، ويتأملون إمكانية امتداد الزمان والمكان إلى منطقة لا يوجد فيها كائن أسمى[٧٥]. وتحاول الذات المتأملة عند جاويد أختر أن تلمس اتساع الكون بكل ما فيه من ألغاز، من بدايته إلى احتمالات نهايته في منظومة **(كائنات: الكون)**. لا تكف عين الذات المتأملة عن التحديق في الكون، وتأملها فيه ليس لحظة مؤقتة وواقعَ آنٍ، بل يمتد زمن تأملها الكون عبر القرون؛ فهي ذات تعيش في بعد يتجاوز اللحظة، يقول الشاعر:

منذ زمن طويل وأنا أحدق
في هذا الكون واتساعه
بكل دهشة بكل حيرة
ما هذا المشهد؟ ما هذا الزمن؟
ما الظاهر؟ ما الباطن؟

بحر عميق جدًّا لفضاء
لا أعرف منذ متى؟ ولا أعرف إلى متى؟
وحتى أين؟
ليس هناك منتهى
لما نفهم أنه السماء
سماء الليلة السوداء الصافية
التي فيها على شكل اليراع
تذوب شموس كثيرة
شهاب ثاقب
في الفضاء الأسود البارد دائمًا
كسهام نارٍ تنطلق(٧٦)

يؤكد التكرار: **(*تمام حيرت، تمام حيرت*: بكل دهشة، بكل حيرة)** أن ما تراه الذات يتجاوز الوصف، وتعبر عن دهشتها دون إخضاع الكون للمنطق. وهذه الدهشة تفتح مجالًا لأسئلة أكثر لا تنتج إجابات. وترى الذات المتأملة الكون ليس فراغًا، بل نسيجًا حيًّا مشبعًا بالأمل والضوء، ونجومه ليست مجرد نقاط، بل شموس تذوب في الظلام كجذوة تبحث عن معنى. وفي تأملها تشاهد الذات الكون ساحة معركة من الضوء والنار، تتحول هذه الساحة والمشاهد الكونية إلى صور شعرية حركية حية.

وتبحث الذات بتساؤلاتها عن إجابات، فلا تكتفي بالتحديق: ما غاية الكون، وإلى أين يذهب، هل له نهاية أم لا، وإن كان له نهاية فما بعدها؟ يقول الشاعر:

تنتشر عبر ملايين السنين الضوئية
هذه المجرات
فضاءات محيطة
أم محصورون في الفضاءات
من ضَحَّى من أجل من؟
كل لحظة

ومسافة ملايين الأميال
إلى أين ستذهب في النهاية؟
إذا كان هناك أي مسكن نهائي لهم
فأين هو؟[٧٧]

وتطرح الذات المتأملة تساؤلات عن الكون تمتلئ بالحيرة الصوفية وتتماسُّ مع أسئلة المفكرين والفلاسفة والعارفين، يقول:

السؤال هو
أهناك أرض وراءها؟
أهناك فلك؟
وإن يكن الجواب: لا
فـ (لا) هذه إلى أي مدى؟![٧٨]

ما يميز هذه المنظومة أنها سهلت فهم أسرار الكون على القارئ، بحيث يتمكن من فهم اتساع الكون في بضع كلمات، هذا الاتساع الذي يصعب وصفه في عدة كلمات. وهذه الأسئلة لا تعني أن الشاعر ليس لديه إجابة لها، أو أنه ليس لديه أي صيغة لمعرفة أسرار الكون، لكن مهمته هي أن يتمكن من كسر الشعور بعدم الأهمية أو الرضا عن النفس من خلال غرس الفضول والتأمل في ذهن القارئ، ما يدفعه إلى التفكير والبحث عن إجابة عن هذه الأسئلة. ويشعر بفضول يتبعه ويجبره على تكملة القراءة.

وتتجلى الذات المتأملة في منظومة **(ميلة: المهرجان)** التي تحكي عن علاقة أب وابنه، وتتأمل معنى الزمن، والتكرار الدائري للحياة: الطفولة والشيخوخة. دورتين زمنيتين متقابلتين: في المشهد الأول الأب في شبابه مع ابنه الصغير في المعرض، يرشده ويعلمه، ثم في المشهد الثاني الأب شيخًا وابنه شابًّا في معرض جديد، يأخذ فيه الابن دور المرشد والأب دور العجوز الضعيف، وهذا التبديل في الأدوار يحمل تأملًا عميقًا، حيث ينظر الشاعر إلى الزمن متأملًا آثاره على ذاته، فيجده يتجه به إلى الفناء من خلال حركته الدائبة، ودلالة فناء الشاعر هي تحوله إلى الشيخوخة؛ فالشيب ما هو إلا علامة واضحة

على اقتراب موعد الفناء. وبالمقابل فإن الدهر يزداد تجددًا في شكل ابنه الذي صار شابًّا. تقول المنظومة في مشهدها الأول:

تعلّق بأبيه
طفل صغير
حين ذهب لأول مرة إلى المهرجان
ببراءة
بعيون زائغة
رأى عالمًا
ما هذا؟ وما هذا؟
سأل عن كل شيء
انحنى الأب
وأخبره بأسماء
الكثير من الأشياء والألعاب
أخبره بعمل
البهلوان
لاعب السيرك
والساحر
ثم عادوا إلى المنزل
وفي أرجوحة الأحضان
أراح الطفل رأسه على كتف أبيه
سأل الأب
أيأتي النوم؟![٧٩]

صور جاويد أختر صورة خيالية لمهرجان يجمعه بابنه، وهناك يدور حوار بينهما، يُجسد إحساس الذات العميق بالزمن وتفهمها دورة الحياة، هذا المهرجان ما يشتمل عليه من أشخاص وأحداث يعبر عن حياة الإنسان الصاخبة بالعلاقات، ومن بين هذه العلاقات

علاقة الأب بابنه، فالطفل يعتمد على والديه بشكل كامل في سنوات عمره الأولى، وقد نام على كتف أبيه في أمان حين شعر بالنعاس.

في المشهد الثاني يشرح الشاعر كيف تتغير دائرة الزمن. ولأن الحياة مراحل، فالأب بدوره يصل إلى المشيب، وبالتالي يحتاج إلى الاعتماد على ابنه في هذه المرحلة من العمر، وحيث شعر بالحاجة الماسة إلى كتفه ابنه، نام عليه. وهذا نظام الطبيعة والفطرة، الذي يدل على عجز الإنسان وسيادة الطبيعة والفطرة، يقول الشاعر:

الوقت هو أيضًا طائر
يستمر في الطيران
وجاء المهرجان مرة أخرى في القرية
الأب العجوز بيدين مرتجفتين
كان متكئًا على ابنه
والابن
بقدر المستطاع
يشرح له
ما هذا؟ وما هذا؟
أراح الأب رأسه على كتف ابنه
سأل الابن:
أيأتي النوم؟
التفت الأب
ومشى في ممر الذاكرة
رأى الغبار
المتطاير من أقدام اللحظات
كل ما مر
من الخير والشر
من الحلو والمر

ثمّ
نظر إلى ابنه
وعلى شفاهه
ابتسامة طفيفة
وقال ببطء:
نعم!
أشعر بالنعاس الآن(٨٠)

يفصح الشاعر في قوله: **(الوقت هو أيضًا طائر/ يستمر في الطيران: وقت بھی ایک پرندہ ہے/ اڑتا رہتا ہے)** عن وعي الذات العميق بأن الزمن حين يُفهم لا يفجع. ووصول الشاعر إلى مرحلة المشيب حقيقة واقعة ردها إلى مرور الزمن. وتكراره هذا السطر الشعري: **(أيأتي النوم؟!: نیند آتی ہے؟)** في كلا المشهدين: الأول والثاني، لينهي به المشهدين، هو تكرار ذو دلالة وجودية عميقة، يبرز التحول في العلاقة بين الأب وابنه. تكرار يحمل عمقًا عاطفيًّا، ويظهر دورة الحياة وتبادل الأدوار. ففي المشهد الأول كان الأب هو السند لابنه، وحين كبر في العمر تبدل الدور، وصار الابن في المشهد الثاني هو السند لأبيه، أصبح يرد له الحنان الذي تلقاه منه في الطفولة. والنوم على الكتف يعكس بحث الإنسان في مراحل عمره كلها عن الأمان والاحتواء. وقول الشاعر: **(نعم/ أشعر بالنعاس الآن: ہاں!/ مجھ کو اب نیند آتی ہے)** يعني أكثر من مجرد نعاس جسدي فحسب، فهو اعتراف بالاكتمال، واستعدادٌ داخلي للروح للمغادرة والموت برضًا.

بدأت المنظومة بموقف، ثم عادت لتكراره في نهايتها، ولكن مع تبدل الشخصيات في أدوارها، وهذا ما يسمى التوازي السردي(٨١). واعتمدت على الإيحاء أكثر من التصريح، من خلال مواقف موحية، وسطور شعرية قصيرة، وحوار بسيط يحمل أبعادًا إنسانية وفلسفية. صور الشاعر فيها العلاقة القوية بين الأب وابنه جنبًا إلى جنب مع أوتار الزمن، وهو هنا يؤكد أهمية العلاقات الإنسانية، ويفهم النفس البشرية من منظور عميق ووجهة نظر بحثية. وحضور الثنائية الضدية المتقابلة في هذه المنظومة في مشهدين بسيطين، لكنهما غنيان بالدلالات الوجدَّانية والإنسانية التي تحقق هدف الشاعر وهو الموازنة بين

ماضيه وحاضره، بين الأب وابنه، بين الشباب والشيب، فيستحضر الشاعر، ما كان عليه في الماضي؛ حيث كان السند لابنه الصغير خلافًا لظروفه الراهنة حيث أصبح الابن السند لأبيه العجوز. وحالة المفارقة هذه تشير إلى تأثير الوضع النفسي في تشكيل المنظومة، وتُعمّق فعل التذكر تأملًا في دورة الزمن. والذات في هذه المنظومة تفهم موقعها، تترك الزمن يمضي دون مقاومة، ليست في صراع، تتأمل تأملًا هادئًا صامتًا في الماضي والزمن، وبابتسامة في وجه النسيان والشيخوخة التي يتبعها الموت، حيث يواجه الإنسان مرور الزمن وتقلبات الحياة بالرضا والقبول والسكينة، لا بالرفض والحزن والشكوى والاعتراض، ولا يعتبر مرور الزمن عدوًّا له. ولا ريب في أن الزمن كامنٌ في وعي كل إنسان، غير أن كمونه في وعي المبدع أشد قوة[٨٢]؛ لذا فالحديث عن الدهر عند جاويد أختر هو ثقافة زمنية يقف فيها من الزمن موقفا تأمليًّا لأنه يرى فيه مصدر التغيير كله، وأنه ذو طبيعة متحركة يتحد بالوجود ثم العدم بالحضور ثم الفناء.

وتتأمل الذات تحولات الزمن وتأثيره على الأشياء الثابتة في الحياة عن طريق استدعاء الذكريات، واستخدام مرور الزمن كخلفية وعنصر فعال، وقوة تغيير في تجربة الذات الشعورية، تُبقي وتُسقط، وتطمس هوية، يقول في منظومة **(برگد: شجرة البرغد)**[٨٣]:

كان في طريقي منعطف
وعند هذا المنعطف
كانت شجرة برغد
عالية
كثيفة
قضيت في ظلها جُلَّ أوقاتي
ولكن هذا ما تخيلته دائمًا
أنها سبب وجود هذا المنعطف في الطريق
هذه الشجرة
في خريف العمر

سقطت ذات يوم
لكن المنعطف لا يزال مكانه حتى الآن
أرى
أن هناك طرقًا قادمة أيضًا
المنعطفات فقط هي المنعطفات
ولا توجد شجرة
هكذا أقابل المحسنين في الدروب
ومع ذلك عند كل منعطف
يسأل هذا القلب
تلك التي كانت ظلًّا
أين اختفت؟!(٨٤)

تتناول الذات من خلال تأملها في شجرة البرغد تجربة ذاتية عميقة لفترة من العمر، أو لحظات زمنية خاصة، أو حتى أشخاص، أو علاقات ضاعت هنا وهناك، فتقف أمام مفترق طرق من حياتها، تبحث عن الأمان والراحة والسكينة، وأيضًا الذكريات التي كانت تظلل حياتها، متمثلة في شجرة البرغد، والتي بسقوطها استمر الطريق والمنعطفات لكن دون مأوى وظل. تقارن الذات بين الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل أيضًا في تأملها في التغيير وتحولات الحياة، فقدان المعنى، وما مضى وما هو آتٍ. كما في قوله **(هذه الشجرة سقطت ذات يوم: وہ پیڑ ایک دن گر گیا ہے)** والتي سقطت وقد كانت، في الماضي، رمزًا للثبات، **(المنعطف لا يزال مكانه حتى الآن: موڑ لیکن ہے اب تک وہیں کا وہیں)** تدل على أن بعض العلامات تبقى حتى الآن، لكن الزمن يتغير، **(هناك طرق قادمة أيضًا/ والمنعطفات فقط هي المنعطفات: آگے بھی رستے ہیں/ بس موڑ ہی موڑ ہیں)**، التي تدل على أن المستقبل مبهم بلا ظل، منعطفات فقط.

وتتأمل الذات الطفولةَ التي ضاعت في تحولات الزمن، وتعيد النظر في الماضي والمكان لتوازن بين حنينها إلى الماضي وتغير الزمن في منظومة **(میرا آنگن میرا پیڑ:**

صحن بيتي وشجرتي) حيث تسترجع الذات صورة الطفولة من خلال الذاكرة المرتبطة بالمكان، وتتأمل فيما تبقى من صورة الزمن. يقول الشاعر:

فناء منزلي وشجرتي
كم كان واسعًا! كم كانت كبيرة!
فيه
كل ألعابي
كانت مرصوصة
وأمام الفناء كانت شجيرة أطول كثيرًا مني
بعد سنوات
قد عدت إلى المنزل
أرى
هذا الفناء
كم هو صغير
بينما كانت الشجرة كبرت قليلًا(٨٥)

تعكس السطور الشعرية التغير الذي يطرأ على الأشياء والذات مع مرور الزمن. ففي قول الشاعر: **(فناء منزلي ... كم كان واسعًا!: میرا آنگن/کتنا کشادہ کتنا بڑا تھا)** تعبير عن المكان الذي كان يبدو في الطفولة واسعًا بلا حدود، وباتساعه كان حجم الأحلام أيضًا يتسع لكل شيء. وفي استخدامه **(پیڑ: الشجرة)** رمزًا للارتباط بالجذور، وتمثيل للاستمرارية والنمو والثبات النسبي في مواجهة تغيرات المكان والزمن، وهي تحمل معنى وجوديًّا يبين تغير الذات والعالم المحيط بها، وكيف أن الشجرة التي كانت تبدو كبيرة في الطفولة أصبحت صغيرة الحجم في الكبر. وحين عادت الذات بعد فترة غياب إلى المكان نفسه، كانت الشجرة قد نمت قليلًا، وصغرت صورة المكان في عين الذات؛ وهذا يعكس تغير منظور الزمن، والتباين بين الماضي والحاضر، الذي يشير بدوره إلى الفارق بين المعيش والذكريات.

اعتمد جاويد أختر في هذه المنظومة لغة بسيطة وصورًا واضحة في أسلوبه السردي، بتركيزه على تجربته الشخصية، وعودة الذات لتأمل الفرق، وإدراك حجم التغيير الجزئي في المنظور والواقع، وكيف يوثر الزمن على الذات والذاكرة، وكيف تتغير الأشياء مع مرور الزمن.

ويُعيد جاويد أختر تشكيل المكان كذات، لا كشيء مفقود، في منظومة: **(وہ کمرہ یاد آتا ہے: أفتقد تلك الغرفة)**، فيستدعي الذاكرة ويقارن بين الماضي والحاضر بصيغة تأملية وبحس إدراكي عميق. تتخذ الذات في المنظومة من الحنين التأملي لغرفة قديمة نقطة انطلاق لتعيد فحص العلاقة بين نفسها والمكان والزمن، يقول فيها:

حينما أكتَوِي بشمسِ الحياةِ الحارقة
حينما أعاني أكاذيبي
وأكاذيبَ الآخرين!!
حينَ أحاربُ
وأنتصرُ على الجميعِ
وأنهزمُ أمامَ نفسِي!!
حينَها ...
كنتُ أذهبُ إلى تلكَ الغرفةِ الفريدةِ
إنها غرفةٌ ذاتُ ألوانٍ بُنِّيَّةٍ
فاتحةٍ وداكنة
غرفةٌ تحتويني فِي حِضْنِها
كالأُمِّ الرّءومِ
كانتْ تُخَبِّئُنِي بينَ جُدرانِها
مِثلَ أي أمٍّ
تُخَبِّئُ طفلَها تحتَ خِمَارِها
تعاتبُه بِحُبٍّ ...
ما هذِهِ العادَةُ؟!

أتَجُوبُ الأنحاءَ في شمسِ الظهيرةِ الحارقةِ؟!
أفتقدُ تلكَ الغرفةَ[٨٦]

حين يشتدّ أوار الحياة، تُصارع الذات العالم الخارجي، ثم تجد نفسها مهزومةً أمام ذاتها، فتلجأ إلى الذاكرة التي تحميها من الحاضر القاسي كلما شعرت بالخذلان، تصرخ صرخة داخلية للعودة إلى حضنٍ روحي و نفسي، إلى الذات القديمة البريئة، وتحاول استعادة مساحة داخلية بديلة ومعادل موضوعي للأمان والحماية والانتماء تتمثل في الغرفة القديمة التي كانت تشعر فيها بأنها محبوبة، مقبولة، وآمنة. تلك الغرفة التي ترمز إلى الأمان، الحنان، والحنين إلى حضن الأمومة. أو الذات الداخلية المطمئنة، أو السلام الداخلي الذي كان يواسي الشاعر عندما تثقله هموم الحياة وأكاذيبها. فالغرفة القديمة ليست مكانًا فقط، بل مأوى داخليًا، وحضنًا مفقودًا، هي تجسيد للأمان، للذكريات، ومرحلة طفولية مفقودة.

استخدم الشاعر صورًا بصرية وحسية قوية، تخدم مشاعر الضعف، والتعب، واللجوء إلى ملاذ داخلي دافئ، كالتصوير المجازي لحياة قاسية لا ترحم في: (**زندگی کی چلچلاتی دھوپ: شمسِ الحياةِ الحارقة**)، والرمز إلى خيبة الأمل في الناس وفي النفس في: (**دوسروں کے اور اپنے جھوٹ سے تھک کر: أعاني أكاذيبي وأكاذيبَ الآخرين**)، والاستعارات الأنثوية التي تدل على الحنان، والرعاية، والاحتواء في: (**نرم مٹھی: راحة يد ناعمة**) و (**ماں کا آنچل: خمار الأم**). وإظهار تكرار التجربة والانكسار واللجوء في: (**میں جب بھی: حينما**). ونبرة تشبه حديث الأم، بتوبيخٍ ليس للعقاب، بل للقلق والحب في: (**پیار سے ڈانٹا: تعاتب بِحُبٍّ ... جلتی دوپہر میں مارے مارے گھومتے ہو تم: تَجُوبُ الأنحاءَ في شمسِ الظهيرةِ الحارقةِ؟!**)، وهذا يعزز فكرة أن الغرفة كيانٌ حي، يملك مشاعر.

وإلى جانب ندب الذات المتأملة فقدَ المكان، تعيد بناء المكان داخل الذاكرة، تحلله وتنتجه من جديد، فتتحول محتويات الغرفة إلى كائنات تتفاعل معها، يقول:

سَمِيكٌ ... وثقيلٌ جدًّا
ذلك البابُ الزجاجيُّ

ذاكَ الذي يُفْتَحُ
بشَيْءٍ من الصعوبةِ
مثلَ الأَبِ القاسِي
الذي يُخْفِي وِدْيَانًا من الرحمةِ والشفقةِ في ثنايا صَدْرِهِ الوَعْرِ
هذا الكرسيُّ
ومعه أختُه التوأمُ هذهِ
كِلاهُما
كان صَدِيقي!!
وتلك المِرْآةُ الصفيقةُ
الصافية .... طيبةُ القلبِ
وخِزانَةُ الملابسِ الفوضويةِ تلكَ
القابعةُ في الزاويةِ
مِثْلُ الأنا المتجذرة
كانت تُحَذِّرُ المِرآةَ
وتلكَ المِزْهَرِيةُ الصغيرةُ
كأنها طفلةٌ مُشَاكِسَة!!
كانتْ تَضْحَكُ في تِلْكَ الأيامِ
النافذةُ الصغيرةُ
أو تَبْتَسِمُ ابتسامةً مُفْعَمةً بالذَّكاءِ
والمَدَّادَةُ المُنْثَنِيَةُ عَلَى حَافَةِ النافذةِ
كَهَمْسٍ أخضَرَ
والكتبُ في المحرابِ وعلى الرفوفِ تجلسُ كمعلماتٍ حازماتٍ
لَكِنِ الجَميعُ ينتظرُ
أَنْ أسْألَ شيئًا
وأنا غارقٌ في تفكيرٍ عميقٍ

أُغَالبُ النومَ
أُصَارِعُ الإرهاقَ
وتلكَ الوِسَادةُ رقيقة القلبِ
كُنْتُ أضَعُ رأسِي في حِضْنِها
وأتطلَّعُ .. أرقُبُ حَلْقاتِ السَّقفِ
لا أعْرفُ كَمْ حَلْقَاتُ القِصَصِ؟
وعلى الطاولَةِ الصغيرةِ
والجدَّارِ الأماميّ
صُوَرٌ مُعَلَّقَةٌ
كانتْ تنظرُ إليَّ بمودةٍ وثقةٍ
كانتْ تبتسمُ
لمْ يكُنْ لديْها شَكٌّ أيضًا
أنه يَوْمًا مَا
سأتْرُكُها هكذا...
بأنني ذاتَ يومٍ سأذهبُ
ولنْ أعودَ مرةً أخرى(٨٧)

أعادت الذات المتأملة إحياء العالم القديم بأبعاده النفسية، فتحولت الغرفة من مجرد مكان إلى كينونة حية، شخصيات وتجربة وجودية، تشكلت بفعل الوعي التأملي للذات. الباب الثقيل الذي يمثل الأب كرمز للحنان المختبئ تحت القسوة. الكرسي والمرايا، والكتب التي تعكس التأمل المعرفي للذات، فهي ليست مجرد أدوات، بل صدى لذاتٍ كانت تبحث عن إجابة وحوار مؤجل. وتستبقي الصور، داخل الذات، الإحساس بالانتماء، وتمثل الثبات في وجه المتغير. فتتوق الذات إلى غرفتها القديمة مسترجعة عيشها فيها، واستحضارها تلك الأحاسيس التي كانت تشعر بها مع كل محتوى من محتويات الغرفة؛ يخلع حنينها على كل ما في الماضي؛ ولتُطل منه على ماضيها الصعب الذي، رغم قسوته، لطالما غمرها بالحب والدفء .إنه رغم الفقر الذي كان يلهب ظهر الشاعر

بسياطه التي لا ترحمه ولا تشفق عليه إلا أنه أحب هذه الحياة وشعرت ذاته بالحنين إليها لأنها كانت تألف محتويات تلك الحياة، وكذلك تألفها تلك المحتويات.

وتنتقل الذات من الماضي إلى الحاضر تتأمل المفارقة بين الفراغ الداخلي والجمال الخارجي، بين الحميمية والسكون، حيث كانت الغرفة القديمة تتكلم، بينما البيت الجديد الجميل صامت ساكن، يقول:

المنزلُ الذي أعيشُ فيه الآنَ
فائِقُ الجَمَالِ ..
لَكِنْ في كثيرٍ من الأحيانِ
أتَذَكَّرُ ... أجلسُ بِصَمْتٍ
تِلْكَ الحُجْرَةُ كانتْ تَتَحَدَّثُ(٨٨)

حنين الذات المتأملة إلى الغرفة ومحتوياتها المتحدثة وسيلة للتخفيف من وطأة الوحدة في المنزل الجديد وهروبٌ من الحياة المترفة. وإشراكها العناصر الجامدة في الغرفة القديمة في النص الشعري، هو وسيلة نفسية للهروب من الواقع وقسوته. وتبدو نفسية الذات ممزقة تستثير العواطف الإنسانية. ويظهر الصراع النفسي والوجدَّاني العميق عند الذات نتيجة اغترابها عن المكان؛ فتتأرجح بين ذكرياتها في الماضي وواقعها الحالي، تعلن عن اغترابها النفسي مند حضورها في بداية المنظومة. تحاول الانفصال عن واقعها باستحضار الأيام الماضية، التي كان فيها الشاعر فقيرًا يعيش في غرفة متواضعة، لكن كل شيء فيها كان يتحدث.

وتتأمل الذات في أثر الزمن، واختفاء الحضارات، وفقدان المدن، في تقاطع بين المكان والذاكرة، وحنين إلى الماضي المختفي بمشاعر حب ضمنية موجهة للذكرى أو الغائب، يعيد الشاعر فيها تشكيل علاقة الذات بالحاضر من خلال استرجاع أطلال الماضي، ويحوّل الأماكن إلى استعارات للغياب والخراب الذاتي بالتأمل في منظومة **(آثارِ قديمة: أطلال الماضي)**، تبدأ المنظومة بوصف الأطلال، التماثيل والعملات والأوان، ثم يتحول هذا الوصف إلى تأمل شعوري يعكس أثر الزمن في الذات. وتحاول الذات عبر

التأمل فهم الحاضر باسترجاع الماضي وتحليله، ولكي تفهم لماذا لا يزال حاضرًا في أعماقها مع أنه قد غاب. يقول الشاعر:

تمثالٌ حجريٌّ غير مكتمل
قليل من الدنانير القديمة
حُلي عجيبة من الفضة السوداء
وكثير من الأواني البرونزية المكسورة
وُجِدَتْ صحراء
تحت الأرض
يقول الناس: منذ أزمان
حيث اليوم صحراء
كان هناك مدينة
وأتصور بأنني
لا أزال أقابِلك حتى اليوم
في حَفْلٍ ما
في تَجَمُّعٍ ما
لِلَحْظَةٍ
فقط لِلَحْظة
حرارةُ الجسم
نظرات حائرة
بريقُ سيماكِ
حَفيف ثوبك
عِطر شعرك
أحيانًا في غفلة
زهرة صغيرة من اللمسات
ومن ثم تلك الصحراء قاصية

تلك الصحراء نفسها

التي كانت ذات يوم مدينة(٨٩)

يتأمل الشاعر العلاقة التي تربطه بمدينة أثرية، مستحضرًا حضارتها المدفونة التي تنتمي إلى الماضي، والتي لم تُمحَ من الوجود كليًا رغم اندثارها الظاهري، فالماضي لا يزال حيًّا في لمحات خفية، ولمسات باقية، تواصل البوح بسرّ الحياة التي كانت. في هذا السياق، يستعيد الشاعر تفاصيل علاقة عاطفية انتهت، ولا تزال أصداؤها حاضرة في وجدَّانه. ويقيم بذلك تماثلًا بين اندثار المدينة الأثرية وانتهاء تلك العلاقة. حيث تتحوّل الذكريات إلى شظايا متناثرة أشبه بقطع أثرية مكسورة على سطح الزمن. فرغم الفقد يستمر الحضور الرمزي في استبطان الزمن، وتتحوّل الذاكرة إلى أطلال نابضة بالحياة وسط أنقاض الخراب.

تستحضر هذه الذات الماضي؛ لتفسير حضوره المتلاشي في نسيج الزمن المفكك الذي تعيشه. وتستبطن الذاكرة المكانية من خلال الحنين، والتأمل في الزمن، حوّل تأملها في أثر الزمن المكان إلى صحارى ممتدة، وأصبحت الأطلال مرآة شعورية من مجرد كونها بقايا مادية في قوله: (**کبھی.. لمس کا ننھا سا پھول/اور پھر دور تک وہی صحرا: أحيانًا.. زهرة صغيرة من اللمسات/ ومن ثم تلك الصحراء قاصية**). يكشف هذا التداخل بين اللحظة العاطفية والخراب التاريخي عن ذاتٍ تأملية لا تكتفي بالذكريات، بل تعمل على تفكيكها وتحليلها. وتُعيد هذه الذات توظيف بعض الرموز، كتوظيفها رمز الصحراء الذي يظهر الفراغ العاطفي، والمدينة الذي يرمز إلى لحظات الوصال المفقودة.

وفي منظومة (**بنجاره: الرحال**) نجد ذاتًا تراقب ذاتها والزمن، تتأمل في انقطاع الصلات والعلاقات وصمت اللحظات. تتأمل الزمن كحقيقة وجودية، وتعيد تشكيلها في خطاب حواري مع الذاكرة واللحظات والمدن. تدور المنظومة حول رحال ينتقل بين مدن الزمن، يبنى ترحاله الزمني والوجدَّاني على التأمل العميق في أثر الزمن على مراحل الحياة والذكريات والعلاقات، وعبثية المحاولة في استعادة ما مضى مما تبدل وتلاشى. يقول فيها:

أنا تاجر
كم مدنٍ للزمن مررت بها!
ولكنني
أنظر إلى الوراء وأنا أرحل من مدينة الزمن هذه
أفكر في أنَّ حبي لك
بات سرابًا
لقد تركتِني في المدينة التي أتيتُ إليها
حتى مدينة الزمن تلك تهرب مني(٩٠)

يحدد الشاعر في بداية المنظومة طبيعة ذاته كرحالة لا يقيم في لحظة زمنية ثابتة، يتأمل ما مضى، وفي التفاته للوراء إشارة إلى وعي الذات بتجربتها وما فقدته وتركته وراءها. وقد كتب عليه السفر الدائم، والعجلة في الارتحال من مدينة إلى أخرى. هذا الارتحال، إلى جانب كونه معنويًّا، يأتي في إطار التأمل، فقد يكون واقعيًّا أيضًا؛ فقد تنقل الشاعر في حياته بين عدة مدن، وعاش فيها، وكون علاقات وصداقات ثم رحل عنها.

تعيد الذات تمثيل حضور الغائب عبر الذاكرة الحسية، عن طريق أطياف تأملية لصور الحبيبة. يقول:

سكان هذه القرية جميعهم
جاءوني مودعين
وتلك الأيام كلها
التي في أحضانها تنامين حتى الآن
رائحة ضفائرك العطرة
واللحظات كلها
التي لمساتك إياها
تضيء جبينها المشرق
دعم لمسك حتى الآن
بعيون مغرورقة بالدموع

تراقبني بصمت
أعرف آلامها
وهي تعرف حزني
ولكن لا بد لي من السفر
يجب الرحيل
لابد أن أرحل إلى مدينة الزمن القادمة(٩١)

استدعاء الحبيبة في النص الشعري باعتبارها جزءًا من زمن ولى، ورمزًا لمرحلة مضت، وَعْي بالانفصال لا يرتكز على الأسَى الانفعالي، بل على ملاحظة معرفية هادئة لما يحدث.

تُجْرِي الذاتُ حوارًا داخليًّا مع اللحظات القادمة/ المدينة الجديدة، حيث تظهر انعكاسات الذات لا على الماضي فقط، بل على المستقبل أيضًا، يقول:

وحين يتعرفون إليَّ
ويعلمون أنني تاجر
فلحظات تلك المدينة كلها
سوف تأتي مهرولة
حافية القدمين
سوف تجلس حولي
وستسألني
لماذا أيها التاجر؟
وكم مدينة للزمن بها مررت؟
ارو لنا قصة عن تلك المدن(٩٢)

وهذه الصور الطفولية للحظات، التي تأتي لتسمع حكاية من الرحال، هي إسقاط فني تأملي يُجسد رغبة الذات في التواصل مع الزمن المقبل عبر السرد واللغة.

ويختتم الشاعر المنظومة بارتداد تأملي دائري، فتعود الذات إلى الترحال بعد أن تنيم اللحظات الصغيرة بقصص خيالية. يقول:

سأقول لها
أيتها اللحظات الصغيرة
كانت هناك ملكة
اسمعن القصة
اللحظات الصغيرة كلها
ستصير حزينة وستسألني
لماذا لا تحلق بمدينتها
لكنني سأرضيها بالكلام
سأقول لها
لا تسألي
أغلقي العيون
وفكري
إن كنت معي فكيف سيكون الأمر؟
تقولين هذا
وتقولين ذاك
تندهشين من هذا الأمر
وتضحكين على ذاك
لو كنت أنت سيكون الأمر هكذا
لو كنت أنت سيكون الأمر كذلك(٩٣)

تتأمل الذات تأملًا شرطيًّا افتراضيًّا في ما لم يكن، يتعلق بإمكانية الحضور الغائب. وهذه العودة المتكررة لسفر الذات تتماهى مع حركة الزمن ذاتها، فالذات لا تبحث عن نهاية، بل عن مواصلة الفعل التأملي في مواجهة المستقبل المجهول. تكرار الشاعر لـ **(تم *هوتيں*: لو كنتِ معي)** يؤكد حاجته إلى الدعم والدفء والملاذ الآمن بعيدًا عن مدركات الخوف والتوتر، وكأن الذات في تأملها فيما لم يكن، تبحث عن المنقذ النفسي والشعوري الذي ترغب الفرار إليه كلما شحنها الواقع بالمشاعر العاطفية الإيجابية أو السلبية.

تشف هذه المنظومة عن تأمل فلسفي تتداخل فيه أبعاد الزمن والمكان والذاكرة والغياب والهوية الشعورية، وتحضر الذات في حالة وعي عميق بالزمن والرحيل والتغير. يتمركز فيها الزمن كفضاء للتأمل ومكون جوهري للذات التي ترى نفسها رحالة يعبر مدن الزمن لا الأماكن الحسية فقط.

صور الشاعر نفسه تاجرًا يَمَّم وجهه نحو عدد من المدن طالبًا مكانته الاجتماعية والإبداعية، ولذلك هو دائم السفر والترحال حتى وإن كان ترحالًا معنويًا. يربط بين الماضي والحاضر. والاستشراف المستقبلي لما سيكون عليه حاله في المستقبل، يتنبأ بما سيحدث في المستقبل وهو أنه سيظل على هذا الحال. يُعزي نفسه هنا بحقيقة حياته؛ وهي أنه كالتاجر يرحل من مدينة إلى أخرى؛ الأمر الذي دفعه إلى التسليم بالحقيقة، وهي أنه رحال مثل التاجر بسبب لقمة العيش، لقد عاش الشاعر هذه الحياة ولا يزال يعيشها وفي المستقبل أيضًا ستكون هذه هي حياته، وجواهر الحياة لا يمكن الحصول عليها بالمعجزات بل تتيسر للإنسان بعد أن تمخضه الحياة، وهذا ما يظهر بوضوح في منظومته.

وتبحث الذات بتساؤلاتها عن أصل الأشياء في اللغة، عن العلاقة بين المفاهيم والأصوات في منظومة (**زبان: اللغة**)، فتتفحص بوعي، وتدرك أن اللغة إلى جانب كونها وسيلة اتصال، تكتسب مفاهيمها عبر الأزمان. تتأمل الذات علاقة أشكال الحروف وبناءها مع دلالاتها المعنوية المرتبطة بدلالات أخرى كونية أكثر اتساعًا، فكل حرف من الحروف له سر ومعنى خاص به وذاتية، كل حرف له مكامن ومغاليق. تتساءل ذات الشاعر المتأملة لم سميت الأشياء بهذه الأسماء:

أي فكرة
وأي عاطفة
وأي شيء
لا أدري
أكان صوته أولًا؟
أم صورته؟
أفكر ....

أي صوت
صيغ في الخطوط؟
إذن، كيف كان قد صيغ؟
أفكر ...
صوت الألف هذا
في الخط المستقيم
من ملأه في النهاية؟
لمَ قبل الجميع هذا؟
والفاكهة التي أمامي على طاولتي
لمَ سميت التفاحة؟
كلمة (التفاحة) هي صوت
فالصوت ومسماه مرتبطان
كيف صيغ؟
وهذه الخطوط الملتوية
والتي تسمى حروفًا
صور تلك الأصوات
كيف صُنعت؟
أصبحت الأصواتُ صورًا؟
أم أصبحت الصورَ، ألفاظًا؟
أفكر ...
الأشياءُ كلها
كل العواطفُ كلها
كل الأفكارُ كلها
والتعريفُ بها
وأخْبَارُها

ملتزمةٌ الأصوات كلها
بتسليم كل رسالة لهم
والخطوط الملتوية
تُنْزِلُ هذه الأصوات منازِلَها
وتحتفظ بها آمنة
مَنْ ضَمَّ هذه العائلة؟
أفكر ...(٩٤)

تطرح الذات المتأملة تساؤلات فلسفية عميقة حول اللغة قد لا يكون لها إجابة، لكنها تفتح الأفق للتأمل في أصل الكلمات والصوت، حيث تتساءل عن نشأة الكلمات، وكيف تشكلت الأصوات، وكيف صارت صورًا، وكان قرار مَنْ بأن تُسمى الأشياء بأسمائها هذه؟ الأسئلة التي تطرحها الذات عن سبب تسمية الأشياء بأسماء بعينها كـ **(لمَ سميت التفاحة تفاحة؟: *اس کو سیب ہی کیوں کہتے ہیں*)** هي إشارة منها إلى الأساس الرمزي والمعاني التي تم تحديدها اجتماعيًا. وتدخل حالة من التأمل وتطرح تساؤلات مستمرة، ولا تتوقف عن التفكير في محاولة لتفسير العالم بحثًا عن جذور المعاني التي تراكمت عبر التاريخ: **(صوت الألف هذا/ في الخط المستقيم / من ملأه في النهاية؟: *یہ جو اک آواز الف ہے/ سیدھی لکیر میں/ یہ آخر کس نے بھر دی تھی*)**. تتأمل في الأصوات التي تتحول إلى صور، وفي العلاقة التفاعلية بين اللغة والرمزية، وكيفية تركيب معاني الأشياء: **(أصبحت الأصواتُ صورًا / أم أصبحت الصورُ ألفاظًا؟!: *آوازیں تصویر بنیں/ یا تصویر میں آواز بنیں تھیں*)**، فلا تتوقف عند الاستخدام الظاهري للغة، بل تحاول أن تفهم بعمق، الفلسفة وراء هذا التداخل بين العالم الحسي والفكري، بين التعبير الداخلي والفكر الخارجي.

يقدم جاويد أختر رؤية عميقة فلسفية للغة ونشأتها في هذه المنظومة، تتساءل الذات في تأملها عن الحدود الضبابية بين الفهم البشري للواقع والتسمية والرمزية. وهذا النوع من التساؤل يفتح المجال للشكوك والبحث عن منشأ الكلمات وعلاقتها بالأشياء، مما يتسبب في انزعاج فكري لأن الذات في تساؤلها عن حقيقة الأشياء تعيش في حيرة بسبب غموض الحقيقة وعدم وضوح الإجابات، لكن على الجانب الآخر تحث الذات المتأملة على إعادة

النظر في فهمنا للأشياء وطبيعتها. **(أي صوت/ صيغ في الخطوط / إذن، كيف كان قد صيغ؟: *کوئی بھی آواز/ لکیروں میں جو ڈھلی/ تو کیسے ڈھلی تھی*)**. ولم تُقدم الذات المتأملة أي إجابات قاطعة عن التساؤلات التي طرحتها حول كيفية تكوين الصوت والصورة والفكرة، أي كيفية فهمنا العالمَ من خلال الكلمات والرموز.

فتح الشاعر في هذه المنظومة المجال لفهم غموض اللغة، عن طريق التساؤل بشكل سهل ممتنع، ودون الدخول في مناظرات فقهية، ويتأمل في حروف اللغة لاستقصاء كل ما هو جوهري فيما يتعلق بالمكون المعنوي العميق لهذه الحروف التي نتداولها، ونسأل من خلالها قضايا الوجود والكون، في حين يندر أن نفكر في أن نسائلها هي عن سر وجودها ونستنطق خفايا كونها الخاص. تحاول ذات الشاعر المتأملة فهم طبيعة الحرف البنيوية بحيث يتم استشراف الفضاءات المعنوية في أصله وشكله، "فلا يقتصر دور الحرف على فعله الصوتي ولا حتى جزئيته في تكوين كلمة لها معناها، بل يتعدى ذلك كله إلى اقتراح مضمونه الذاتي الخاص مستنتجًا من خلاله ارتباطًا وثيقًا بمشهد من طبيعة الكون والحياة. فالحرف ينطلق من السكون إلى الحيوية والحركة، ويصبح له معنى حين ينضم إلى حروف أخرى ليشكل كلمة لها معنى ودلالة. إن شكل الحرف ليس مجرد دلالة صائتة، بل إنه دلالة شكلية بنائية كاملة كأنها جسم مخلوق ينبض بحرارة الدم ورائحة العرق وفورة الحياة الصاخبة في دورة الجسم كله[٩٥].

وفي منظومة **(*مری دعا ہے*: دعائي)** تَعْبر الذات الحدود الواقعية في دعاء ينبع من تأملها الأخلاقي الكوني في الآخر؛ فتتخيل عالما أفضل، متنوعًا، متسامحًا، يقبل الآخر، من خلال تخيلها لكائنات فضائية تصل إلى كوكب جديد، وتندهش من تشابه الناس فيه، وعدم تمييزهم ضد بعضهم. وتوجه خطابًا إلى الآخرين في المستقبل بأن يعيدوا تصور الإنسان خارج التحيزات العرقية والدينية، وما ينبغي أن يكون عليه العالم دون تمييز. ولا تفكر الذات في نفسها فقط بل في تصور الآخر عنها، وعلى إمكانية أن يراها بصورة أفضل مما ترى نفسها عليه. تنشد الذات مجتمعًا مثاليًّا، تتحقق فيه العدالة والإنسانية بمعناها الحقيقي. تبحث عن طرق جديدة، وتحاول العثور على أشخاص جدد، على مستوطنة جديدة، ترغب في الابتعاد عن المشاهد الدموية إلى أرض جديدة، لا تشعر فيها

بالاختناق، يدعو الشاعر بأن يجد أرضًا جديدة نقية من كل الأمور البالية القديمة، حيث لا تضيق الحياة فيها على الإنسان وتخنقه، يقول:

في بحار الفضاء العميقة
ربضت جزيرة في مكانٍ ما
حيث يتنفس أحد
حيث ينبض قلب
حيث شَرِبَ الذكاء كأس المعرفة
بقايا العالم
في بحار الفضاء العميقة
تبحث عن جزيرة
يرسو فيها أسطولها
حيث يتنفس أحد
حيث ينبض قلب(٩٦)

نتيجة للصراع بين ذات الشاعر وواقعه الذي ينفر منه انتقل إلى مرحلة التخيل والتمني، "فأحيانًا تترك الذات عالم الواقع وتسبح مع الأماني أو مع تكوينات تصورية أو حتى محض خيالية"(٩٧)، تحاول الانفصال عن الواقع الذي لا يرضيها، وترغب في الحياة في جزيرة يطهُر فيها العيش، وتبحث عن وطن معنوي تسكن إليه؛ فيخلق الشاعر بخياله عالمًا آخر لها.

وتعرب الذات المتأملة عن استيائها من انتهاك الإنسانية بواسطة الظروف المعاصرة والإنسان المعاصر، وتشمل في دعائها الدعاء للإنسان بأن يجد حياة منفصلة عن نظام الحياة المادية المعاصرة وما يتعلق بها، يقول:

دعائي
أن تكون بشرة سكان تلك الجزيرة
وإن تعددت ألوانهم
أن تكون مختلفا عنهم

أن يكون شكل الجسم مختلفًا أيضًا
والمظهر مختلفًا أيضًا
دعائي
إن كان لهم أيُّ دِين
أن يكون مختلفًا عن أديان هذه الجزيرة
دعائي
أن تكون لغتهم مختلفةً عن لغات هذه الجزيرة
تَمُرُّ من بحار الفضاء العميقة
ذات يوم
سفن هذا الجنس الفضائي
في الأسطول الفضائي
وتأتي إلى هذه الجزيرة
فَنُضَيِّفُهُمْ
ننظر إليهم بتعجب
يقتربون منا
ويُفْهِمُونَنَا
أننا مختلفون كثيرًا عنهم
وبأنهم يعتقدون أن
سكان هذه الجزيرة
كلهم وأحد
دعائي
أن يُصَدِّق سكان هذه الجزيرة
ما يقوله هذا الجنس الفضائي(٩٨)

استخدم الشاعر في هذه المنظومة **(جزيره: الجزيرة)** كاستعارة ليشير بها إلى العالم المسالم الذي يحمل فيه الإنسان أعلى درجات الإنسانية، عالم لا يؤلم أحدا، ولا يحتمل

معاناة المنكوبين، وكأنه يريد أن يؤكد حقيقة المدينة الفاضلة التي يعيش فيها الجميع في سلام وهدوء وأمن وطمأنينة.

في هذه المنظومة قدم الشاعر دليلًا على الحس والوعي الاجتماعي الذي يسكن قلبه وعقله تجاه الإنسان المعاصر. وترغب ذاته في الهروب من الواقع المُعَاش إلى واقع مثالي آخر، إلى مستقبل يروم تحقيقه، إلى عالم آخر ينشد فيه ضالته من الأمن والراحة. وكأن عالم التخيل ملاذه الذي يعيد إليه توازنه النفسي المفقود، فهو القادر على تحويل الطاقة السلبية الكامنة لديه إلى طاقة أخرى إيجابية هي طاقة الحب المجرد والإنسانية، وتحويل الواقع القاسي إلى مدائن صالحة، وبهذا يكون التخيل والتأمل ليس هروبًا من الواقع، بقدر ما هو رغبة في رسم عالم جديد تنعتق فيه ذات الشاعر وذات الفرد أيضًا من القيود والمعاناة والألم والضغوط النفسية إلى عالم رحب وفضاء واسع يخلو من النفاق والسلبيات والضغوطات.

التأمل في قوى الواقع والمصير:

من أهم العوامل التي دفعت جاويد أختر إلى التأمل في واقعه ومصيره: معاناته النفسية والحرمان الذي عاشه في طفولته وشبابه وحياته بصفة عامة؛ فقد تولّدت وسط هذه الظروف ذات جديدة، جعلته يمعن النظر في الظروف المحيطة به، وفي العالم الذي يعيش فيه. وحاولت هذه الذات حماية نفسها من الانكسار واليأس والانهزام بالحكمة والتدبر وطول النظر، عن طريق خلق مقاومة قوية، دفاعًا عن نفسها الجريحة، دفاعًا مقاومًا لضربات الزمن، وسعْيًا من أجل الحفاظ على الحياة. ويتضح هذا في عدة منظومات تمتزج فيها الحكمة والفلسفة بالعقل. ومن هذه المنظومات منظومة **(ایک مہرے کا سفر: سفر بیدق)** التي تتأمل فيها الذاتُ الحياةَ، وكيف يواجهها الفرد بما تحمله من عالم ظالم معقد. وتعكس من خلال تأملها الأبعاد النفسية والفلسفية العميقة، ووعي الفرد بمكانه في الوجود، وما يقابله من صراعات مع قوى تفوقه، ومكابدته في مواجهة تلك القوى، ثم تحوله وانتصاره، والثمن الذي يدفعه مقابل النجاة، يقول فيها:

عندما كان صغيرًا

كان يعلم أنه كي يحيا
عليه أن يحيا بِمَكْرٍ
فعلى مَرْمَى البصر لَمَحَ رقعة شطرنج الحياة
وهو بيدق عادي جدًّا
كان عليه التفكير العميق قبل التنقل
لم يكن اللعب بالنسبة له أمرًا سهلًا (٩٩)

تصور الذات المتأملة الحياة رقعة شطرنج، والبيدق كفرد بسيط فيه، يحكي تجربته، ولحظة وعيه المبكر، فهو لا يملك قوة ولا سلطة، واضطر منذ صغره أن يتعلم النجاة من عالم محفوف بالمخاطر ومليء بالخداع. استخدم الشاعر هنا البيدق كاستعارة نفسية، تعبر عن الفرد البسيط الذي لا نفوذ له ولا قوة، وما يملكه فقط هو وعي حاد بمكانه في الحياة والمخاطر التي تحيط به.

يُعري الشاعر ذاته التي لابد لها من انتهاج المكر وسيلة لكي تحيا وتحقق مرادها، ويشرح كيف تعلم بطل منظومته أي البيدق الذي هو ذات الشاعر نفسه أن يلعب لعبة النفاق والاستغلال والجشع؛ ليواجه العالم القاسي الذي وجد نفسه متورطًا فيه. لم يرفض الشاعر هنا أو يعارض النهج الذي انتهجه الآخرون بل سار هو الآخر على النهج نفسه لكي يتمكن من العيش ويتأقلم مع هذا التحول الأخلاقي. ويحكي الشاعر في هذه المنظومة تجربته في الحياة وما اكتسبه وتعلمه منها، فعليه حساب كل خطوة يخطوها في الحياة، وتخمين القدر نفسه الخطوات التي يخطوها الآخرون أيضًا. وَصَف الشاعر في هذه المنظومة حقيقة الحياة وألاعيب البشر فيها عن طريق الاستعارة، التي جاءت في شكل بيدق، يقول:

وحشيون جدًّا
قُساةٌ بشدة
في غاية المكر والخداع
يسيطرون على
البساط كله

يصبح المهزوم لهم غنيمة
وهو حيث يتنقل
كان محاطًا
بحبائل الأكمنة
لكنه استمر في حماية نفسه
وَاصَل الانطلاق
منزل
منزل ثانٍ
منزل ثالث
اقترب في بعض الأحيان من الآخرين
وفي بعض الأحيان ابتعد
لكنه استمر في حماية نفسه
واصل المضي قُدُمًا
على الرغم من ضآلته لكنه فاز(١٠٠)

وفي رقعة الحياة اللاعبون ليسوا متساوين، فبينما البيدق محاصر فيها، لا يملك سوى الحذر والإرادة، هناك من هم قساة وذوو دهاء، يملكون كل شيء، يخططون، يسيطرون، ويتربصون. ولكن رغم قدرات البيدق المحدودة إلا أنه بتصميمه وذكائه وصبره في وجه القوى الغاشمة يكسب اللعبة. واستخدام الشاعر التكرار الحركي **(چتا رها: واصل المُضِي)** ، **(چتا رها: استمر في حماية نفسه)** يخلق إيقاعًا يعبر عن استمرار الصراع والمحاولات المتكررة للنجاة، وأن كل خطوة هي معركة، وكل مربع محفوف بالمخاطر.

ووعي البيدق أي الذات في المنظومة هو قلب التأمل الوجودي الذي يرى الحياة ساحة إستراتيجية ضيقة، تتطلب تخطيطًا وحذرًا وتفكرًا دون اندفاع، فلا مجال فيها للخطأ وليست مجرد ساحة للعيش العفوي؛ لذا يتحول البيدق البسيط إلى بيدق كبير، إلى قطعة قوية في الشطرنج/ ساحة الحياة. يصبح ذا شأن، ناجحًا، وفي أمان، لكن يدفع ثمن نجاحه وأمانه التام بأن يعيش في وحدة، يقول الشاعر:

على الرغم من ضآلته لكنه فاز
وأصبح ذات يوم قطعة شطرنج كبرى
والآن هو آمن في خانة
آمن جدًّا في خانة
آمن لدرجة أن الأعداء منفصلون
والأصدقاء لا يستطيعون الاقتراب
فوزه في أحدى يديه
وفي الأخرى ... وحدته(١٠١)

يدلل الشاعر على المفارقة الوجودية بين النجاح والوحدة، ويطرح طرحًا فلسفيًّا مفاده أن النصر يستحق ثمن التفرد والانفصال عن الآخرين، بقوله: **(فوزه في أحدى يديه/ وفي الأخرى ... وحدته: اس کے اک ہاتھ میں ہے جیت ... اس کی دوسرے ہاتھ میں تنہائی)**، فحين يمسك البيدق بيده الوصول والنصر والنجاة، لابد من أن يمسك بيده الأخرى الوحدة والعزلة.

تَأَمُّل الذات بعمقٍ في واقعها من الداخل والخارج، يجعل من هذه المنظومة خطابًا فلسفيًّا، حيث تصور صراعها الداخلي الصامت، خوفها وطموحها ورغبتها في النجاة، مع الصراع الخارجي المتمثل في المكائد والخصوم والجلادين؛ فالذات المتأملة في المنظومة تدرك ضعفها لكن بحكمتها وحذرها وثقتها لا تستسلم، بل تخطط وتبني خطة نجاة طويلة المدى، تتحرك فيها بتأنٍّ وبطء، لكن بخطةٍ تصل بها إلى مآربها. عزز الشاعر من قوة الصور المركزية في المنظومة، ومنح البناء المجازي من رقعة الشطرنج، والبيدق، والخانات والجلادين النَّصَّ أفقًا مفتوحًا للتأويل.

ينتقل البيدق خطوة خطوة بتأنٍ متفكّرا، وهذا يولد عمقًا في التركيب الشعري للمنظومة، فهو يتحرك بحذر من منزل إلى آخر يتجنب الهزيمة، ويجد وجهته، وهذا هو مبدأ شطرنج الحياة. يستحضر الشاعر ماضيه ورحلته كبيدق عادي يدرك المخاطر التي يواجهها، فيتهرب بمهارة من الأعداء الأقوياء وينتهي به الأمر كقطعة شطرنج أكبر، فقط ليكتشف ساعتها أن القوة ذاتها التي تضمن سلامته تنتج مسافة منفرة عن الآخرين كلهم،

الأصدقاء والأعداء على حد سواء، ولا أحد منهم يستطيع الاقتراب منه بشكل ذي معنى. فالنصر يستلزم ثمنه. وتأمل البيدق لعبة الحياة جعله يدرك المخاطر التي يواجهها، لذا عرف كيف يتجنب الخسارة ويتهرب بمهارة من الأعداء الأقوياء حتى انتهى به الأمر أن أصبح قطعة شطرنج كبيرة قوية، اكتشفت أن القوة تضمن سلامتها، وتحميها من الأصدقاء والأعداء على حد سواء.

وتغرق الذات متأملة في قواعد الحياة والمجتمع والحرب التي تحركها قوانين ظالمة في منظومة **(یہ کھیل کیا ہے؟: ما هذه اللعبة؟)** عن طريق التأمل في قواعد لعبة الشطرنج، فتتجاوز ظاهرها الذي يتمحور حول لعبة الشطرنج؛ لتدخل إلى عالم أعمق من التفكير والتأمل الفلسفي في ماهية اللعبة وقواعدها، والشخصيات المختلفة التي تمثلها قطع الشطرنج، وذلك في جو من التساؤلات الوجودية والأخلاقية المفتوحة عن قوانين الوجود، والحياة والحرب، والعدالة، والقيم، جدوى الصراع، والمصير. وتصرخ ضد القوانين التي تضحي بالضعفاء دون المساس بأصحاب المناصب والمكانة. يقول الشاعر:

لقد منحني عداتي الفرصة
والآن
يرمقون تحركي
ولكن منذ متى
وأنا أنظر إلى القطع السوداء والبيضاء
الرابضة في الخانات البيضاء
وفي الخانات السوداء
أتأمل
ما هذه القطع؟(١٠٢)

بعد أن قام الخصم بحركته في اللعبة، ينتظر الشاعر لكي يقوم باللعب، ويتحرك داخل اللعبة، وبموجب قواعدها، لكن ذات الشاعر بدلًا من تقوم باللعب، توقفت أمام حركة الخصم، وانشغلت بالتفكير، وبدأت رحلة داخلية تأملية تتساءل فيها عن ماهية قطع الشطرنج؟! وتوقفها هذا يمثل تعارضًا وجوديًا بين ما تفرضه اللعبة (الحياة) من

رد فعل فوري، وما تحتاجه الذات من وقت لتفهم معنى ما يحدث، فهي لا ترغب في أن تسير سيرًا أعمى وفق قواعد لا تفهمها، لذا تقاوم فكريًّا في لحظات من اللاقرار.

وتتساءل الذات في إشارة فلسفية إلى الحياة العبثية المجردة من الهدف والقيمة قائلة:

إذا اعتبرت
أن هذه القطع
ألعاب خشبية فقط
إذن فما الربح وما الخسارة؟
ليست ضرورية
ولا مهمة
لم يكن هناك سعادة بسبب الفوز
إن لم يكن هناك حزن بسبب الخسارة
إذن ما اللعبة؟(١٠٣)

وتتأمل الذات اللعبة التي تُلعب كأنها حرب، والحرب التي تُخاض كأنها لعبة، وهذا يعبر عن ازدواجية المفاهيم، وزيف القواعد التي تحكم الحرب/ الحياة. يقول:

إذا اعتبرت
أن اللعب
بأن أوقن من قلبي
أن هذه القطع حقًّا ملك ووزير
وأن هناك بيادقَ بالفعل
وأمامهم
ذلك الجيش من الأعداء
الذي رسم الخطط جميعها
والتدابير والنوايا
لتدميري ...
هذه المعركة يجب الفوز بها

هذه حرب كل شيء فيها مباح
هناك من يقول مثلي
هي حرب أيضًا
وكذلك هي لعبة
فهي لعبة مثل الحرب(١٠٤)

مفردة مثل **(جنگ: حرب)** ليست مجرد حرب بل هي استعارة يُطلق عليها الإنسان البسيط (الحياة والنجاة)، وهذه الحرب لا تُدافع عن الإنسان بل توعيه وتنبهه ضد هذا الاستغلال والظلم الاجتماعي الذي لابد من تعميق الإحساس والشعور نحو استئصاله، فالحياة من وجهة نظر الشاعر ليست حياة بسيطة تمر دون معوقات، فلها جوانب اجتماعية ومجتمعية ومسئوليات أيضًا، وقد عبر عن هذا بشكل واضح في منظومته.

وتتساءل الذات عن القوانين ومدى عدالتها، حيث لا يمس الملك سوء، والوزير يتحرك كيفما يشاء، بينما يُضحى بالبيادق ولا تعود. يقول:

أتأمل ...
تلك اللعبة
لمَ تخضع لهذا القانون؟
أن تبقى قطعة أو تموت
ولكن الملك
لا يمسه أي ضرر أبدًا
والوزير فقط مسموح له
أن يذهب أينما يريد
أتأمل
تلك اللعبة
لمَ تحتكم لهذا القانون؟
الجنود الذين تركوا منازلهم
لا يستطيعون الالتفاف والعودة

أفكر
إذا كانت هذه هي القاعدة
إذن ما القاعدة؟
إذا كانت هذه هي اللعبة
إذن ما هذه اللعبة؟
لا أعرف منذ متى تحاصرني هذه الأسئلة
لقد منحني عداتي الفرصة
والآن يرمقون تحركي(١٠٥)

تتشكك الذات المتأملة في كل شيء قبل أن تتحرك، وتتساءل: **(إذا كانت هذه هي اللعبة/ إذن ما هذه اللعبة؟: اگر یہی ہے یہ کھیل/ تو پھر یہ کھیل کیا ہے؟)** ينتقد الشاعر هنا التفرقة الطبقية والظلم السياسي والاجتماعي. وهذا ما يجعله مترددًا قلقًا، يفكر كيف يتحرك، وكيف يواجه واقعًا ظالمًا غير واضح، وهذا يدل على يقظة الذات الفكرية ووعيها ورفضها اللاشعوري التمييز والقوانين والقواعد الظالمة غير المنطقية، التي ترفض الذات اللعب ضمنها، وليس رفض اللعب في حد ذاته. تكرار الشاعر أكثر من مرة تساؤل: **(ما هذه اللعبة؟)**، يُشير إلى أن الإنسان عليه أن يقرر مصيره بحزم ويقوي نفسه لكي يلعب لعبة أفضل من لعبة عداته، ويقوم بخلق حيل تفوق خصومه لكي يستطيع أنْ يحيا.

في هذه المنظومة تفكك الذات المتأملة الواقع، وتعيد التفكير فيه، ولا تندمج معه بسهولة، وهي بهذا تعكس صورة الإنسان المعاصر الذي يعيش في عالم يعج بالقوانين التي عليه اتباعها، لأنه لا يثق بها، أو يرفض الانقياد الأعمى لها دون فهم، ويعجز أيضًا عن القيام بشيء حتى بعد تيقنه مما شك به؛ لذا يعيش القلق ويتساءل أمام ما يبدو غامضًا عليه، يتمسك بحقه في الفهم بعقل ووعي ثم يقرر، ولا يكون مثل البيادق التي تتحرك دون وعي، ويتم التضحية بها، وتمثل هذه المنظومة الصراع بين الفرد والنظام/ الذات والقانون.

يدعو الشاعر المتلقي إلى التدبر والتفكر عن طريق طرح الأسئلة في المنظومة. لذا تطرح الذات المتأملة تساؤلات مفتوحة الإجابات: **(لمَ تحتكم لهذا القانون؟/ إذن ما**

القاعدة؟/ إذن ما هذه اللعبة؟) لتحدد مسارها الذي يجب أن تسير عليه، ولتتلمس معالم الطريق الصحيح، وبهذا تُثير فكر القارئ وعاطفته وتحرضه على البحث والتأويل. وتتمتع الذات المتأملة بشخصية فضولية تساؤلية تُجبر القارئ على التفكير في تقلبات الحياة ومشاكلها وظواهرها في محاولة منها للعثور على إجابات لأسئلة العقل المضطرب كما في المنظومة، التي لم يخص الشاعر فيها بالذكر لعبة بعينها، بل وصف دائرة الحياة والحركة المستمرة للبشرية عن طريق حركة قطعة شطرنج، فالحياة من وجهة نظر ذاته المتأملة هي مجموعة من المنعطفات الحلوة والمرة، ورؤية هذه الحياة وفهمها من زاوية صحيحة، وإعداد خطة للمستقبل ليس أمرًا سهلًا بل هو عمل شاق يحتاج إلى الفهم والإدراك والتخطيط. ورقعة حياة الشطرنج لا تنفصل كثيرًا عن رقعة الحياة البشرية، فالملك ووزراؤه في الشطرنج هم مظاهر القوة والسلطة، والبيادق هم البشر العاجزون الذين خُلقوا لخدمة وطاعة القوة المتسلطة.

وتعيش الذات المتأملة صراعًا أخلاقيًّا في منظومة **(البحص: ارتباك)**، تتأمل أحوالَ مجتمعها، وَتَعَامُلَ أفراده مع بعضهم بشكل يخرج عن الإطار القيمي والأخلاقي، وتظهر محاصرة، عالقة في عالم مكتظ بالبشر، والمصالح، واتخاد قرارات صعبة، ترغب الذات في الحفاظ على نقائها وأخلاقها، لكن العالم من حولها لايسمح بذلك، فهذا العالم يأكل فيه القوي الضعيف، حيث يعتمد البقاء على الاستعداد لتجاهل الآخرين، إنه عالم بلا أي خيار حقيقي حيث يكون ضمير المرء مهددًا إلى الأبد، ولابد من أن تدفع الذات ثمنًا باهظًا حين تحكم ضميرها، وتقرر وقت أن تتدافعها الحشود بالملايين، بين أن يدوسها الآخرون أو تسحقهم هي في سياق مسيرتها إلى الأمام. ويبدو ظاهريا في هذه المنظومة أن الذات تتأمل الزحام الذي يطوقها، ولكن تأملها هنا تأمل داخلي درامي، يظهر حيرة الضمير، والصراع الداخلي في اتخاذ قرار حيادي لا يؤذي أحدا؛ فالذات تحاول أن تكون إنسانية رغم كل الطرق التي تقودها إلى شيئين فقط: الضحية أو الجلاد، يقول الشاعر:

ملايين الوجوه
ومن خلفهم
ملايين الوجوه

أهذه الطرق أم خلايا دبابير؟
الأرض مغطاة بالجثث
فأين أضع قدمي أو كيف أمشي؟!
عندما أرى هذا، أفكر
أين أنا الآن؟
وأنا أقف هناك
ولكن ماذا علي أن أفعل؟
وأنا أعلم ذلك
إن توقفت
والحشد القادم من خلفي
سوف يسحقني تحت الأقدام
والآن أمشي
يصطدم بقدمي
صدر أحدهم
ذراع أحدهم
وجه أحدهم
إن أمش
أظلم الآخرين
وإن اقف
أعاني ظُلْمْ الآخرين(١٠٦)

يعبر الشاعر بقوله: **(ملايين الوجوه/ ومن خلفهم/ ملايين الوجوه: *كروڑوں چہرے/ اور ان کے پیچھے/ کروڑوں چہرے*)** عن ضياع هوية الفرد المعاصر داخل ملايين الوجوه، وتكرار: **(*كروڑوں چہرے*: ملايين الوجوه)** يؤكد زيف الظاهر، والقناع الاجتماعي، واختفاء هوية الفرد وراءه. وتشبيهه للطرق بخلايا الدبابير في قوله: **(أهذه الطرق أم خلايا دبابير؟: *یہ راستے ہیں کہ بھڑ کے چھتے*)** يبين أن الطرق كلها خطر، وكل خطوة فيها تمثل

تهديدًا للذات، وكل حركة تقوم بها الذات استثارة لقوة قد تهاجمها فجأة ودون سابق إنذار. وتقف الذات في حيرة في قلب معادلة أخلاقية قاسية في قوله: **(إن توقفت/ والحشد القادم من خلفي/ سوف يسحقني تحت الأقدام: کہ رک گیا تو/ جو بھیڑ پیچھے سے آ رہی ہے/ وہ مجھ کو پیروں تلے کچل دے گی پیس دے گی)**، وفيه يعكس الشاعر المأزق الوجودي الذي تعيشه الذات في المجتمع، فهي ممزقة بين خيارين كلاهما صعب: التوقف وظلم نفسها حيث ستسحقها الجموع إن توقفت، والتحرك وظلم الآخرين حيث ستسحق هي الآخرين إن مشت. ولابد أن تتخذ الذات موقفًا فوريًّا، وهي لا ترغب في أن تؤذي نفسها أو تؤذي أحدا. وتأمُل الذات هنا تأمل أخلاقي في أثر الفعل الذي ستقوم به على نفسها وعلى الآخرين أيضًا.

وتدخل الذات في حوار داخلي مع ضميرها، وينهي الشاعر المنظومة بسؤال أخلاقي صعب ومفتوح، تشك الذات في قدرته على الإجابة عليه، أو الوصول إلى حل لهذه المعضلة، يريح الضمير:

أيها الضمير
إن تكن تفتخر بإنصافك!
فقط أخبرني
ما قرارك اليوم؟(١٠٧)

في تساؤل الشاعر: **(إن تكن تفتخر بإنصافك!: تجھ کو تو ناز ہے اپنی منصفی پر)** و **(ما قرارك اليوم؟: آج کیا تیرا فیصلہ ہے؟)** لوم الذات لضميرها بمسحة من المرارة إلى جانب استنجادها به ليتخذ قرارًا. وهذا التساؤل يعبر عن حيرة الإنسان ويصور ارتباكه، ويفرض عليه أن يتخذ القرار الذي يراه صائبًا رغم أنه له خيارين فقط ولكل خيار أضراره، فهو يلقي سؤالًا على الضمير بعد ما تبين له أنه بين خيارين أحلاهما مر، وترك له الاختيار واتخاذ القرار. وسؤال الذات في ختام المنظومة جاء ليركز بؤرته الدلالية على العدل والقرار وقيمته وتجلياته وفق رؤية ذات الشاعر. لابد أن تقرر الذات بنفسها ما الصواب وما الخطأ؟ وتُحكم ضميرها أيضًا وقت الاختيار. وعليها أن تتقبل نتيجة هذا الصواب أو ذلك الخطأ، وتُحاسب نفسها. وهذا الضمير الذي طالما تباهى بعدالته وإنصافه، يقف الآن عاجزًا أمام اتخاذ القرار، يقف أمام انسداد أخلاقي، وقرار محاط بالخسائر. وهذا يشير إلى

أزمة يعانيها الإنسان المعاصر، فَسَيْرُه في الزحام ودَهْسُ الآخرين هو اندماج في منظومة الظلم، وتوقفه عن السير هو انسحاب يؤدي إلى سحقه في زحام الحياة، والزحام هنا يرمز لكل ما يحاصر الفرد من أنظمة سياسية واجتماعية، وليس زحامًا يمثل فقط واقع المدن والطرق حيث أصبح الإنسان جزءًا من ماكينة اجتماعية ضاغطة.

تجمع المنظومة بين التأمل الذهني، والحس الإنساني، والتوتر الفعلي، حيث الذات فيها مأزومة، محاصرة بالواقع، ومن داخل هذا الواقع المزدحم تفكر وتتأمل فيما يتوجب عليها فعله في عالم غير عادل، تتفكر في موقفها من الناس والعالم، وتحلل وضعها، وتُسائل ضميرها في سعي منها للوصول إلى إجابة تنير طريقها وتساعدها في اتخاذ رد فعل وقرار. وتشعر الذات الشاعرة بإحباط متعب، فقد اختفى يقينها وتفاؤلها بسبب تدهور القيم الأخلاقية والاجتماعية. كما أنها لا تمتلك بوصلة أخلاقية يمكن الاعتماد عليها لتوجيهها في اتخاذ القرار الصحيح، ويصعب عليها العثور على المسار العادل.

وفي منظومة (**اعتراف: اعتراف**) نجد اعترافًا ذاتيًّا من الشاعر يواجه فيه نفسه، ويراجع أفعاله، يفكك التجربة الماضية بوضوح، ويحولها إلى درس عقلي حاسم عن طريق التأمل في قراراته ورغباته وطموحاته السابقة التي كانت مفارقة للمنطق. يفتتح الشاعر المنظومة بإعلان المسؤولية الذاتية الكاملة دون نبرة ندم ودون إسقاط اللوم على الآخرين بقوله:

حقًّا هذا ذنبنا
تمنينا أن نلمس القمر
طلبنا السماء على الأرض
تعلقنا بالأزهار التي تتفتح على الحجارة
بحثنا بين الأشواك عن الرائحة
وظللنا نطلب النسائم من النار (١٠٨)

تحلل الذات المتأملة مواطن الخلل في توقها السابق من خلال سرد رمزي مفعم بمفارقات الرغبة وتجاوز المعقول، فالرغبة في لمس القمر وطلبه على الأرض أمنيات مستحيلة، لا تمت إلى الواقع، بل تعكس هوى الذات في التطلع لما لا يُنال، وهذا يصور

طبيعة الخلل في منطق الرغبة البشرية والتناقض بين الممكن والمأمول. وتتأمل الذات عبثية توقع الراحة والجمال من مواقع الخشونة والألم في قول الشاعر: **(تعلقنا بالأزهار التى تتفتح على الحجارة/ بحثنا بين الأشواك عن الرائحة: پھول چاہا کہ پتھروں پہ کھلے/کانٹوں میں کی تلاش خوشبو کی)**، فيستخدم الشاعر مفردات تحمل تناقضًا في أصلها؛ ليصور كيف ضلت الذات حين تجاهلت طبيعة الأشياء. وفي قوله: **(وظللنا نطلب النسائم من النار: آگ سے مانگتے رہے ٹھنڈک)** تدرك الذات أخطاءها الجوهرية في فهم العالم، تتأمل تصوراتها، تحللها تحليلًا عميقًا وتنقدها.

وبعد أن حللت الذات الرغبة وراجعت الموقف بالتأمل، تقر بالمسؤولية، لا تبكي على خسارتها، ولا تظهر كراهيتها للواقع، بل تقر بعقلانية أن رغباتها غير منطقية غير عقلانية لابد وأن تؤول إلى عقاب، وتقبل قبولًا واعيًا بالعقوبة:

الحلم الذي رأيناه
أردناه يتحقق
فلم يُغفر ذنبنا(١٠٩)

ينبع هذا القبول الواعي للعقوبة من تأمل ناضج في منطق الحياة، تفهم الذات عن طريقه تجربتها وتضعها في سياق فكري، تدرك فيه حدود الرغبة، وتناقض مشروعيتها مع الواقع، والعقوبة كنتيجة لوعيها المتأخر. والإدراك الذاتي يجعل الذات تنقلب انقلابًا مؤقتًا على نفسها، تنقدها نقدًا ذاتيًا، وتتهمها، وتلومها، وتجرمها، وتحاسبها(١١٠).

تتأمل الذات العلاقة بينها وبين الآخر في منظومة **(معمہ: عُقدة)**، وكيف يتم الاتصال والتواصل بينهما من خلال الخانات الفارغة، وتستعين برمزيات الحروف والكلمات لتصوير شكل العلاقة؛ فالذات والآخر كل منهما يمثل حرفًا منفردًا، لكن حين يجتمعان يصبحان كلمة ذات معنى. تتأمل الذات طبيعة هذه العلاقة وكيف تتداخل وتتباعد، وطريقة إكمال الفراغات، تحاول إدراك الغموض الموجود بينهما. من خلال تأملها، تريد الذات توصيل فكرة أن التلاقي والتكامل بين الذات والآخر يصنع معنى، يقول الشاعر:

كلانا كنا حرفًا
التقينا ذات يوم
صيغت كلمة
أبدعنا معنى
ثم باغتتنا الأحداث
ولا يزال الحال
أنت الآن حرف
في مكان
وأنا حرف
في مكان
وفي المنتصف
كم من مسافات بيننا!!
لنصوغ كلمة أخرى
لنبدع معنى
يمكن أن يحدث هذا
ولكن علينا أن نُفَكِّر
كيف يتلاشى ما بيننا من مسافات؟(١١١)

ففي البداية كانت كل ذات حرفًا مشتركًا، التقت الآخر ليبدأ تكوين معنى، ثم بعد اللقاء يحدث انفصال، وتتحول الذات إلى وحدات منفصلة محبوسة في خانات أي في مساحات فردية بينهما. يصور الشاعر التباعد في العلاقات الإنسانية بسبب الفواصل الزمنية، أو النفسية أو العاطفية التي تعطل تكوين المعنى المشترك أي التواصل في قوله: **(وفي المنتصف/ كم من مسافات بيننا: بیچ میں/ کتنے لمحوں کے خانے خالی ہیں)**. وتتمنى الذات في قوله: **(لنصوغ كلمة أخرى/ لنبدع معنى: پھر سے کوئی لفظ بنے/ اور ہم دونوں اک معنی پائیں)** عودة التكامل بالتلاقي حائرة حول من يمكنه إعادة بناء المعنى أي العلاقة، هل الحوار أم التفاهم أم الزمن.

تطرح المنظومة تساؤلات عن طبيعة العلاقات الإنسانية، عن الغموض الكامن في التواصل بين ذاتين، عن كيفية بناء المعنى المشترك بين الذوات، وتركز على التحليل الداخلي لتجربة إنسانية. تتقاطع أفكار الشاعر في هذه المنظومة مع فلسفة الفينومينولوجيا(١١٢) التي تدرس كيف يبني الإنسان وجوده في العالم والعلاقات؛ "ففي العصر الحاضر تأزمت العلاقات بالآخر، وضعفت الأواصر"(١١٣)، ورغم احتياج كل منا للآخر أصبح الإنسان منفصلًا عن الآخر في صناديق منفصلة، فكما لا يمكن فصل الحروف عن بعضها، كذلك لا يمكن فصل أحد عن أحد يعرفه، فالحرف الوأحد من وجهة نظر الشاعر هو رمز للحياة التي لا معنى لها. وطالما لا يرتبط الانسان بأحد – أي بحرف آخر– يصعب التعرف عليه، ويصبح بلا معنى، ولابد أن يسعى الانسان سعيًا هادفًا ليملأ مربعات المسافات بينه وبين الآخر ليصبح له معنى.

وتتأمل الذات في منظومة (**پیڑ سے لپٹی بیل: کَرْمةٌ علی الشجرة**) في مصير الفرد والعلاقات في لحظة الانهيار والبعث، في مآل العلاقة بين القوّة والهامش، بين من يُروى قصته ومن يُنسى. وكيف تفهم الذات مكانها في عالمٍ لا يعترف بها، ثم كيف تنقذ هذا العالم رغم تجاهله إياها، بالصبر، والاحتواء، والعمل الصامت. تحكي المنظومة قصة كائنين مترابطين: شجرة تمثل الكيان القوي (النظام)، ونبتة كرمة صغيرة تمثل الكيان الضعيف المهمش المُرافق. حيث كانت الكرمة تلتف حول شجرة، قامت برعايتها والحفاظ عليها، ثم أتى زوال مفاجئ وخطر يهدد حياة الشجرة، نهضت على إثره الكرمة المهمشة نهوضًا هادئًا اشتد فيه عودها وَقَوِيَ، وتحولت من قصّة خاملة إلى قوّة فعّالة، فقويت معها الشجرة، وصارت تقاوم تقلبات الزمن وعاديات الدهر. تبدأ المنظومة بمشهد يبين العلاقة بين الكرمة والشجرة والارتباط الروحي والعاطفي بينهما، يقول الشاعر:

كَرْمةٌ
على فرع شجرة
ضخمة عتيقة
احتوت
لون

ورائحة الشجرة
فأضحت الكرمة جزءًا من الشجرة
والمئات من القصص والأساطير
عن هذه الشجرة
ولم يكن هناك ذكرٌ لهذه الكرمة
لقد كانت قصةً صامتة (١١٤)

إن الصورة التي رسمها الشاعر هنا ليست مجرد تصوير لمظهر من مظاهر الطبيعة، التي التفت فيها كرمة حول فرع شجرة، بل هي رمز لعلاقة داخلية عميقة لكيانين، أصبحا وجودًا وأحدا ليس منفصلًا عن الآخر، فقدت فيه الكرمة ذاتها، واكتسبت لون ورائحة وهوية الشجرة. وهذا يدل على أنها ليست مرتبطة بالشجرة جسديًّا فحسب، بل أصبحت أيضًا توأمًا لها على المستوى العاطفي والروحي. تعكس هذه العلاقة الالتزام والتضحية والشراكة الصامتة، تتجذر فيها الكرمة، وتشعر بها في كل لحظة، وتفهمها، وتذوب فيها وترافقها بصمت. تُحكى قصص الشجرة فقط في كل مكان لأنها الكيان القوي البارز، بينما الكرمة يتم تجاهلها، وتُعد كيانًا بلا معنى، لذا لم تُرْوَ قصتها بعد.

ويصف الشاعر حالة التدهور والأزمة التي حدثت من خلال مشاهد طبيعية قائلًا:

كان فصل الربيع على الشجرة يتفتح على الكرمة
كأزهارٍ صغيرة مبتسمة
لكن
تغير الفصل
حين هبت
رياح سامة عاصفة
من الاتجاهات الأربعة
لإسقاط الشجرة
كان يبدو
وكأن الشجرة تتناثر في مهب الريح

كان يبدو
وكأن الفروع جميعها تتكسر
كان يبدو
وكأن الجذور تتقلع(١١٥)

تراقب الذات المتأملة ما حدث من تحول في الطبيعة حين هبت الرياح السامة التي تُمثل قوى قادرة على إسقاط حتى أقوى الكائنات: مثل ضغوط الوقت، أو الضغوط الاجتماعية، أو الهجمات الخارجية. إن تحطيم أو كسر أو اقتلاع شجرة ليس مجرد علامة على انحدار الشجرة، بل هو علامة على الانحدار الداخلي لفرد، أو علاقة، أو مجتمع.

وتتغير شخصية الكرمة تمامًا:

وفي لحظات
كانت على وشك الاجتثاث من الأرض
لكن ما حدث
هي أيضًا سَتُصغي للقصة الشجرة التي ارتعدت
فتجاوب معها
جسد وروح الكرمة
فأليافها الرقيقة
صارت قضبان حديد
وربطت
فروعها المكسورة
والتفت على جسد الشجرة المصاب كله
واحتضنت
كل غصن مجروح
وصارت العواصف
بعد اصطدامها بالشجرة
تنهزم

تلهث

تضطرب

وتبدو مصدومة مما يحدث(١١٦)

أصبحت الكرمة الصامتة، والمُتجاهَلَة، التي لا اسم لها، مركز القوة. لم تعد مجرد مخلوق خاضع ضعيف، بل أصبحت كائنًا يتمتع بصلابة الحديد. لفت كيان الشجرة المكسور بين ذراعيها وارتبطتا معًا، ووضعت مرهمًا على جروحها. يبين الشاعر بشكل فلسفي أن القوة الحقيقية هي التي تنشأ من الصبر والألم والقدرة على التحمل؛ فعمل الكرمة في صمت كان أكثر فعالية، وعادت الرياح السامة التي جاءت لتقطع الشجرة مهزومة.

وفي نهاية المنظومة ينقل الشاعر رسالة أمل وحياة جديدة، وإعادة بناء، بقوله:

فَغَيَّرَ الزمنُ الأدوارَ

الكرمة اليوم تحتضن الشجرة

وشيئًا فشيئًا

تورق الأغصان الجريحة

ظهرت جذور جديدة

تتجذر بعمق في الأرض

وعلى الكرمة

تزهر براعم مبتسمة(١١٧)

فالكرمة التي كانت مجرد نبتةٍ ملتفة بشجرة، رغم وجودها على قيد الحياة، تتخطاها العيون، لا يراها ولا يشعر بوجودها أحد، مع مرور الزمن أصبحت قوية ومرئية، واليوم هي تحتضن الشجرة وتدعمها، وتحافظ على حياتها، ولا يمكن فصل أي منهما عن الأخرى، وهذا يصف دورة الحياة، لقد تفتحت أزهار صغيرة من ابتسامة جديدة. إن تكرار (**دهيرے دهيرے: شيئًا فشيئًا**) يشير به الشاعر إلى أن عملية الحياة ليست مضطربة، بل تدريجية وصبورة. بدأت الجروح تلتئم، وبدأت الجذور تتجذر في التربة الجديدة، وبدأت الأزهار الصغيرة على الكرمة – وكأنها استعارات لحياة جديدة – تتفتح.

قدم الشاعر في هذه المنظومة نقطة حيوية فلسفية حث من خلالها المتلقي على الشجاعة للعيش في الظروف الصعبة، وأن يكون هناك دائمًا بصيص من الأمل، يتم وضع خطط للمستقبل، يبنى عليها. (هذه المنظومة الأخيرة في ديوان جاويد أختر **(*لاوا*: الحمم البركانية)** تعد من أكثر المنظومات حساسية فهي تحمل جوًّا من التساؤل المجازي، القلق والفضول في مقاطع قصيرة، الاندهاش والاستفهام في هذه المنظومة هو دليل كبير على الهوية الإبداعية". (١١٨)

وفي منظومة **(*آؤ، اور نہ سوچو*: تعال ولا تفكر)** تتأمل الذات بشكل سلبي لا عقلاني العلاقات، تتبنى خطابا تأمليًّا لا يسعى إلى الفهم والحكمة، يتحول فيه التفكير من وسيلة إلى عبء، ومن أداة فهم إلى مصدر شقاء. تعلن الذات في بداية المنظومة رفضها عمليةَ التفكير ذاتها، تتأمل جدوى التأمل ثم ترفضه، وكأنها تحرض الذات على تجاوز التفكير المفرط للانطلاق نحو حياة أكثر واقعية، يقول:

تَعَالَ
ولا تفكر
ماذا ستنالُ من التفكير؟
بِقَدْرِ ما تَفهم
بقدر ما تَتَندّم
بقدر ما ستفهم
بقدر ما سَتَنْدم
تعال
ولا تفكر
ماذا ستنال من التفكير؟
هذا العالم
لمَ انْطَوَى على سواد؟
تعال
نُعدّ بعض حاجاتنا الآن

وما وجدناه صعبًا
بأيدي الحقيقة
نجعله سهلًا
بأيدي الأكاذيب
فكلانا
سنقضي الوقت هكذا
أنتِ تريني بعض أحلامك
وأنا أريك بعض أحلامي
التي لن تتحقق
فزمن علاقتنا
سيكون مباراة جيدة
وحين يفيض القلب
ستقول
لقد مضى موسم اللقاء!!
تعال
ولا تفكر
فماذا ستنال بالتفكير؟!(١١٩)

لقد فقدت الذات الثقة بالناس، وصار لديها شعور بالملل من العلاقات حتى وإن كانت علاقات صداقة أو قرابة، فإنها زائفة، وكل شيء أصبح سلعة، حيث يحصل المرء في كثير من الأحيان على ما يريد من خلال الخداع؛ خداع الذات وخداع الآخر، لم يعد هناك مجال لتوقع حب غير ملوث، وأصبح التعبير عن العاطفة أكثر من مجرد بلاغة فارغة، حيث لم تعد التضحية والالتزام موضع تقدير، وأصبح السعي وراء الحب لعبة يجب لعبها، وصارت العلاقات عابرة ومؤقتة تفتقد الإخلاص والصدق في المعاملات، وأصبح اتخاذ النفاق وسيلة لتحقيق الغايات والحاجات الدنيوية هو السائد(١٢٠).

تغدو اللاعقلانية موقفًا تأمليًّا قائمًا بذاته في قوله: **(بِقَدْرِ ما تَفهم/ بقدر ما تَتَندّم/ بقدر ما ستفهم/ بقدر ما سَتَنْدم: جتنا بھی سمجھے ہو/ اتنا پچھتائے ہو/ جتنا بھی سمجھوگے/ اتنا پچھتاؤ گے)** حيث تتأمل الذات تأملًا تنتقد فيه العقل الذي رغم أنه يفهم يندم، ورغم أنه يفكر يُخذل، تربط بين الفهم والندم، وبين التفكير والخذلان.

(انظرى في عيوني/ ثم أقسم لك كذبًا بكل الوعود: تم میری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کے دیکھو/ پھر میں تم سے ساری جھوٹی قسمیں کھاؤں) علاقة مبنية على زيف التوقعات، واللعب الواعي بالأوهام المشتركة. **(أنتِ تريني بعض أحلامك/ وأنا أريك بعض أحلامي/ التي لن تتحقق/ سيكون مباراة جيدة: میں تم کو کچھ خواب دکھاؤں/ تم مجھ کو کچھ خواب دکھاؤ/ کوئی تعبیر نہیں ہو/ دیکھو اچھا کھیل رہے گا)** يتم تبادل الأحلام الكاذبة عن وعي في سبيل التسلية أو تمرير الوقت، وكأن العلاقات مسرح للتمثيل.

تحمل الذات في هذه المنظومة فلسفة خفية تنتمي إلى تيارات العدمية[١٢١]، تظهر بوضوح في قول الشاعر: **(ستقول/ لقد مضى موسم اللقاء!!: کہہ دینا تم/ بیت گیا ملنے کا موسم)** فكل شيء مؤقت، ولا جدوى من التعلق، والزمن سيد الموقف.

تتأمل اللا جدوى، ينعكس لا كسعي نحو الفهم، بل كرفض مسبق. ذات متأملة سلبية، تستهزئ بالعلاقات، وتشكك في جدوى الفهم، ترفض الغوص في أعماق الوعي العابثة بالقيم التقليدية، تُسلم بأنه لا شيء يدوم، لا حب يستحق الإيمان الكامل، ولا حلم يستحق التفسير.

يسخر الشاعر بالتأمل في شكل العلاقات من الزيف والتظاهر بالحب في تلك العلاقات التي أصبحت لعبة مسلية، لها قواعد يتبعها الطرفان ليخدع كل منهما الآخر ويوهمه أنه يحبه. وسخرية الشاعر تدل على شدة إحساسه بالفجوة بين ذاته والمجتمع، ونفور هذه الذات من النفاق والكذب في الأفعال والمشاعر، حيث يتظاهر البشر بأفعال وباطنهم شيء آخر خفي. إن كل سطر في كتاب حياة الشاعر يحكي كفاحًا ضد الظروف التي عاشها وعايشها، فقد شرب من كئوس الحرمان والألم حتى الثمالة، فآمن أن هذا العالم لا حياة فيه إلا للمخادعين. يتحدث في هذه المنظومة بلهجة الناقم الساخر من

مجتمعه الذي تغيرت فيه المعايير الأخلاقية، ويستشرف الشاعر في هذه المنظومة بأن أولئك الذين يسعون إلى الحقيقة والوعي محكوم عليهم بالفشل. وموقفه إزاء زيف العلاقات الإنسانية يشفّ عن فكره المتأمل لطبائع النفس الإنسانية وحبها الخداع والمكر، وموقف الشاعر له بعدٌ آخر، ففي خضم معاناته النفسية وتمزق ذاته يرغب في استعادة توازنه وتقوية ذاته، تخفيفًا لآلامه وتعزية له؛ فقد أوحى له تعرضه للخداع من الآخرين بأنه لا داعي للتفكير فكل منا يعرف بأنه يخدع الآخر، والخداع حقيقة واقعة لا محالة.

وتتجلى الذات المتأملة في منظومة (**شكست: الانكسار**) في شخصية بطل قائد، يقف وحيدًا على تبة سوداء، يتأمل في تحوله الكارثي إلى واقع من الهزيمة والفقد، مستعرضًا الماضي المجيد لجيوشه وأحلامه. وتُخضع الذات المتأملة مشهد الهزيمة الذي حدث معها للتفكير النقدي، والتحليل الفلسفي لفهم المصير وعواقب القرارات غير المدروسة والغرور. تظهر الذات بصورة انهزامية منكسرة أمام ضياع آمالها وأحلامها، وخيبة مساعيها في تحقيقها. فبعد تحدي الذاتِ القواتِ التي تصطف ضدها، وخوضها معركة شرسة ضد العالم، تضيع أحلامها وتتبدد. يحكي الشاعر قصة بطل محارب، يواجه الهزيمة أخيرًا بعد غزو الكثير من الأراضي، ويقف وحيدًا على تلة مظلمة، ينتظر قوات العدو المنتصرة التي تأتي لقتله، بينما تكمن خلفه بقايا القارب المتفحمة التي أشعلها بنفسه لمنع أي تراجع من جانبه. وهذا البطل ما هو إلا ذات الشاعر التي يُحكم عليها في النهاية بالوقوف وحيدة، في انتظار دمارها المحتوم، تتوقع قرب لحظات الموت. يفتتح الشاعر المنظومة بمشهد بصري يعكس صوت الهزيمة والندم في الأفق، ويرمز إلى نهاية المعركة بقوله:

يقف حزينًا وحيدًا على التبة السوداء
يسمع صدى الهزيمة في الفضاء
أمام الأنظار
ميدان معركة الحياة
فأحلامه الجريئة توشحت بالدماء
جثثًا متناثرة الأشلاء
بلا ترتيب

مات الكثيرون
ومن يتنفسون
يحتضرون(١٢٢)

لقد تبددت أحلام الشاعر التي بات ينسجها، ووقف وحيدًا يتجرع الخيبة وأوجاعها. ووقوفه وحيدًا على التبة فيه دلالة على أن اتخاد الذات للقرارات يعود عليها في نهاية الأمر سواء بالفشل أو النجاح، لذا لابد من التأمل والتفكر قبل اتخاد أي قرار مصيري.

وتعيد الذات النظر في قراراتها السابقة التي أوصلتها إلى هذا المصير، وتواجه ذاتها بالمكاشفة، تتأمل في إدراكها المتأخر، وغرورها الذي ينقلب إلى حكمة، ووعيها الذي لا يأتي إلا بعد أن تُحرق السفن. يقول:

لكل قصة انتهاء
حتى لو كُتب ألف نصر على كل ذرة
تبقى للهزيمة مكانة
خارت جيوش النصر
في الأفق
هو يرى
أنه لابد للمدد من استدعاء
فقد خرج الصيادون لمطاردة فريستهم
تصيح الأرض
اشتد الحصار
وتقول الرياح
آن أن نعود
لكن من أين الطريق؟
وقت مجيئه ما جال بخاطره
نظر إلى الوراء فرأى
البحر أمامه

والشاطئ لا شيء
فقط كومة من الرماد
والإطارات هي قاربه
كان قد أحرقها بنفسه بالأمس(١٢٣)

تسرد الذات (القائد) انتصاراتها السابقة، ثم تنتقل من وصف الفعل إلى مرحلة الادراك المتأخر لحقيقة كانت مخفية تحت وهج الطموح، ثم تحاسب نفسها، تعود من الحدث نحو الذات، تفكك اختياراتها، تحاسب دوافعها، وتُسائل قراراتها الفردية التي ساهمت في السقوط، فلم تكن لها خطة، لأنها لم تفكر في احتمال آخر؛ وهو الهزيمة. أحرقت جسر العودة بيديها، وبذلك ألغى العناد واليقين المطلق في النصر خطوط العودة جميعها، وبهذا التأمل في المصير تظهر الذات وعيها بالحتمية التاريخية لنهاية كل مشروع، وتعترف بقصورها في الرؤية بعد تأملها في قرراتها؛ ولأن "الذات كيان زماني ومستمر وفاعل ومخطط، أي كيان قصدي وغرضي، فتطلعات الذات ومشروعاتها تكون صورة الذات أمام نفسها"(١٢٤). وعلى الرغم من أن الذات تتأمل في سبب ضياع الأحلام وتبددها وتلاشي الآمال التي عاشت تترقب تحققها، والواقع الأسود القاتم الذي حال دون تحقيقها مآربها وغاياتها، فعلى الجانب الآخر تعطي درسًا مهمًا وهو أن انتصارات الماضي لا تضمن انتصارات المستقبل. وأن في حرب الأفكار، حيث يكون الموقف المبدئي الذي لا هوادة فيه محكومًا عليه بالهزيمة، ما يحدث هو نتيجة الفعل نفسه، ومن يُجيد فن الحياة لا يخاف الهزيمة أبدًا.

وتقف الذات أمام مفترق طرق لتحديد الهوية والمصير في منظومة (***دوراها*: مفترق الطرق**)، حيث يضع الشاعر شخصًا ما بين مسارين في الحياة للبحث عن الذات: مسار سهل تفرضه الحياة، تُضمن فيه العلاقات الاجتماعية، تتفتت فيه الذات وتذوب في الآخرين، ومسار صعب فيه وحدة وقسوة ومجهول ومواجهة للحياة، تعيش فيه الذات حياتها كما ينبغي أن تُعاش، وهو طريق الذات الحقيقية. في بداية المنظومة يصف الشاعر المسار الأول بأنه ممتعٌ مريحٌ، لكن هناك مأساة مخفية في داخله:

حياتنا ليست دربًا وأحدا

إنها مفترق طرق
طريقها الأول
مُعَبد
ليس فيه منعطف
هذ الطريق
ارتباطه بما حوله وثيق
تقابلنا فيه
ساحات رملية
تُقابِلُنا فيه
روابط إنسانية
فسالكو هذا الطريق
في الظاهر، يبدون سعداء
لكنهم
يَتَمَزَّقُون
أهواؤهم تتعدد(١٢٥)

تشكل (**ساحات الرمال: ریتوں کے آنگن**) و (**روابط العلاقات: رشتوں کے بندھن**) رموزًا للحياة الاجتماعية والعائلية، والتي تعطي انطباعًا بالراحة، لكن هذا الطريق السهل الذي لا ينفصل عن العالم يتماشى مع طريقة الحياة العادية. لكن به ركود داخلي للحياة. فالعلاقات _ من وجهة نظر الشاعر_ تجعل الذات فارغة، تمزق وحدتها وتخفيها، ويفقد الشخص هويته الحقيقية في خضم العلاقات.

والسعي وراء الراحة الاجتماعية – أي اتخاذ المسار الأول– يؤدي في النهاية إلى الموت الداخلي:

فما مَلَكُوهُ تَبَدَّد
وإن بقي
فهو مسح بلا لقب

أنفَاسٌ تَضْطَرِبُ
تَتَلَهَّبُ تَنْطَفَى
كيانهم
أحلامهم كلها
فسالكوا هذا الطريق
مهما كَسَبَوا فَأَنْفُسَهُمْ خَسِرُوا
ظَاهِرُهُمْ حَيَاة
لكنهم موتى(١٢٦)

ففي محاولة الإنسان للعيش خارجيًّا واكتسابه الهويةَ الاجتماعية على حساب هويته الخاصة، فإنه يموت داخليًّا وتفنى ذاته، وهنا يكشف الشاعر عن تناقض موضوعي: نجاح الحياة الخارجية مقابل هزيمة الحياة الداخلية. مجرد بقاء جسدي للحياة وفراغ داخلي.

ويذكر الشاعر مسارًا آخر من مسارات الحياة، وهو مسار الذات الذي تملأه الوحدة والصعوبة، لكنه مسار اكتشاف الذات وصحوتها الروحية:

والطريق الآخر
صعبٌ وَعِر
في هذا الطريق
الكل في انفصال
فلا اتصال
في هذا الطريق
شدة الهجير
فلا ظلال
يتسول الناس السكينة
في هذا الطريق
لا هادي ولا دليل(١٢٧)

شدة الهجير، والافتقار إلى الظل، التوسل من أجل الراحة والسكينة، كل هذه العلامات تشير إلى أن هذا الطريق خالٍ من الراحة الاجتماعية أو دعم الآخرين، ولكن هذه هي قوته حيث يتمكن الإنسان من التواصل مع نفسه.

ويصف الشاعر قوة هذا المسار الشاق فمن خلاله لا يتواصل الفرد مع نفسه فحسب، بل يحقق أيضًا الحرية الحقيقية، ويجد هويته ووعيه الداخلي:

فذاك طريق
مَن يبحثون في أنفسِهم
يسبرون أغوارها
فلتسلك هذا الطريق
أنا أعرف
صعبٌ هو هذا الطريق
ولكني حُزْنًا أَعتَصِر
لأنك لا تزال
تجهل من تكون(١٢٨)

تكشف هذه السطور عن ذروة التعافي الذاتي حين يصل الإنسان إلى ذاته، وحين يجد نفسه، ويشعر الشاعر في نهايتها بالحزن لأن المخاطب / الإنسان لا يزال يجهل هويته.

لقد استخدم الشاعر في هذه المنظومة درجة عالية من الصدق، بناء على خبرته في الحياة، وكأنما يريد أن يُخرج لب الحقيقة ويقدمها لأحد. يبدو صوته وكأنه معلم أو مرشد أو حدس داخلي، أو أب نظر في أحوال أولاده، وعاين تصرفاتهم التي تدل على غياب الوعي وقلة الإدراك، ويرشدهم إلى أن البحث عن الذات هو الخلاص الحقيقي. ولابد أن يكون الإنسان أنانيًّا فيما يتعلق بذاته وهويته، لأن الأنانية بهذا المعنى تجعل الحياة سهلة، وينعم الإنسان بالراحة والطمأنينة في طريق الحياة الصعب.

وتتأمل الذات مصير الإنسان في عالم قاسٍ ظالم، وتتفكر في معاني الرحمة والعدالة في منظومة **(*مدر تهريسا*: الأم تيريزا)** (١٢٩)، حيث استعان الشاعر بشخصية الأم

تيريزا التي تعد رمزًا عالميًّا للرحمة والعطاء، ليتأمل دورها في ضوء السياق الاجتماعي والاقتصادي والتعبير عن الواقع، ولا يقدم صورة مثالية مطلقة عنها فقط بل يطرح عليها الأسئلة بنبرة احترام وتقدير من خلال رؤية تأملية عميقة. يبدأ الشاعر المنظومة بتمجيد الأم تيريزا والتعبير عن عظمتها ورحمتها التي تحتضن العاجزين بقوله:

يا أم تيريزا
أنا لا أنكر عظمتَكِ
فكم من شفاه جافة وعيون خاوية
لا أدري
أجساد متعبة ... أرواح مجروحة
أطفال عراة يبحثون عن قطعة خبز في مَكَبِّ القمامة
المصابون بالجذام المتعفنون على الأرصفة
لا أدري
كم إنسان مُشرَّدٍ مُعدم
لا أدري
كم إنسان مكسور، محطم، عاجز
لديه الرغبة للعيش
في ظلالك
لقد عُوقبوا على وجودهم
ويحصلون على
عطلة صغيرة
من هذه العقوبة
لَمْسُكِ دواء(١٣٠)

تعكس الذات المتأملة بالوصف الحسي واقع الإنسان البائس: (**سوکھے لب: شفاه جافة**)، (**ویران آنکھیں: عيون خاوية**)، (**تھکے بدن: أجساد متعبة**)، (**کوڑا گھر: مكب القمامة**) كلها صور حسية تجسّد معاناة الفقراء، وتخلق جوًّا من التأمل يثير الوجدًان

والضمير الإنساني. ورغم هذا لا تنكر الخير الذي تقدمه الأم تيريزا، فرحمتها بمثابة بحر لا ساحل له، لكنه لا يعالج أسباب الفقر. وتعترف الذات بكل إخلاص بالتعاطف الإنساني، والإيثار، والتضحية، والرحمة اللامتناهية التي تمثلها الأم تيريزا. والخدمات غير الأنانية التي تقدمها للمحتاجين، وتعبر عن احترامها لقدسية الأيدي التي تشفي جراح الإنسانية، ورغم ذلك لا تعالج مشكلة الفقر.

ثم تتحول الذات من الثناء إلى الشك والتساؤل. تصف الذات نفسها بأنها شخص أناني:

وأنا أنانيٌّ متفرج
أعيش لنفسي فقط
كيف أواجهكِ(١٣١)

وهنا تواجه الذات المتأملة قلقًا داخليًّا شديدًا وفراغًا أخلاقيًّا؛ فذات الشاعر تعلم أنها جزء من النظام الذي يريد أن يثير ضده الأسئلة. ولهذا السبب، فهو لا يملك الشجاعة لطرح الأسئلة، لأن طرح الأسئلة يعني محاسبة نفسه. إن الشاعر مدرك ضعفه الأخلاقي، وهذا الوعي هو الذي يشعل العمق الفكري لهذه المنظومة. إن الذات المتأملة هنا ليست مجرد مراقب، بل تظهر كشخصية أخلاقية تعترف بالحقيقة ولكنها غير قادرة على التصرف بناءً عليها.

ثم تأتي المنظومة إلى سؤالها المركزي، لا ينتقد الشاعر ما تقوم به الأم تيريزا من خدمات، لكنه يسلط الضوء على الأسئلة التي تكمن في خلفية هذه الخدمات وفعل الرحمة، ويتساءل بنبرة تأملية موجهًا خطابه إلى الأم تيريزا:

لمَ لم تسألي أبدًا
من المسؤول عن بؤس هؤلاء
لمَ لم تفكري أبدًا
أي قوة
سلبت البشرَ حق الحياة
ألجأتهم إلى الأرصفة وبيوت القمامة

لمَ لَمْ تريْ هذا من قبل؟!
نظام الذهب ذلك
الذي انتزع الخبز من هؤلاء الجائعين
فعلى حد قولك
أضاف بعض اللقيمات
أمام هؤلاء الجائعين
لمَ لَمْ ترغبي أبدًا
في أن يطلب الأطفال العراة
المجذومين
والعاجزين
حق الحياة
من العالم؟
ألّا يطلبوا صدقات العيش
لم هذا؟
من ناحية تتعاطفين مع المظلومين
ومن ناحية أخرى
لا تخجلين من الظالم(١٣٢)

تتساءل الذات لِمَ تكتفي الأم تيريزا بتضميد جراحهم فحسب؟ ولا تحاول أيضًا التعرف على الأيدي التي تسببت في جروحهم؟ تتساءل عن سبب صمتها: لماذا لم تشر إلى جذور القمع؟ لماذا لا تثور ضد النظام الذي حرم هؤلاء الناس وظلمهم؟ وتطرح الذات أيضًا سؤالًا: لماذا يُمنح الفقراء حقهم كصدقة وعطاء، بينما ينبغي الاعتراف بأنه حقهم الأصيل؟

إن هذه الأسطر الشعرية من المنظومة ذات كثافة فكرية وأخلاقية كبيرة، لأن وعي الشاعر الناقد هنا يظهر الفقر كنتيجة لسياسة نظام ينتجه، وليس مجرد حالة إنسانية تستوجب التعاطف، وبدلًا من الانشغال بتخفيفه، لابد من العمل على اقتلاع جذوره.

وهنا ترسم الذات المتأملة صورة قوية للعدالة الاجتماعية والاقتصادية. لا يرفض الشاعر خدمات الأم تيريزا، ولكنه لا يتوقف عند هذا الحد أيضًا، فهو يرى أن الكرامة الإنسانية لا تعني مجرد إشباع الجوع، بل تعني أيضًا إعطاء البشر حقهم. إن الشاعر يعاني من فكرة أن كل ما يتم تقديمه باسم العطاء يخفي المشكلة الحقيقية، ولذلك يتساءل: هل العظمة الإنسانية مرتبطة بالخبز فقط؟ فهل أصبح لطف الأم تيريزا وسيلة لإخفاء مرارة هذا النظام؟

إن الجزء الأكثر أهمية في المنظومة يأتي عندما تفضل الذات صمتها، وتخرج من التأمل النظري إلى الاتهام الشخصي لذاتها، وتعترف بأنها ليست بمنأى عن المسؤولية:

كيف أواجهك
بتلك الأمور؟
إن سألت
فستقع هذه المسئولية على عاتقي
المسئولية التي كنت أتجنبها
من الأفضل أن أبقى صامتا
وإن كان هناك شيءٌ أقوله
فسأقول
يا أم تيريزا
أنا لا أنكر عظمتك(١٣٣)

هذا هو المكان الذي تشهد فيه الذات المتأملة صعودها وهبوطها في الوقت نفسه، فهي تكشف عن تمزقها الداخلي بين عجزها العملي ووعيها الأخلاقي. "تشعر بأنها ليست مستقلة عاجزة، مما يثير شعورًا بالظلم دون القدرة على إزاحته أو الرد عليه، وبفقدان الأمل، وبأن المرء وصل إلى حالة يكون فيها العدم والوجود سواء"(١٣٤). لقد فكر الشاعر وفهم وتساءل، لكنه في النهاية تراجع عن الدخول إلى عالم الفعل، فهو يعلم أنه إذا قال الحقيقة فسوف يتحمل بنفسه عبء تلك الحقيقة، حيث يصل الوعي إلى ذروته ويتحول إلى الصمت. إن هذا الصمت في الواقع هو جبن، ولكنه جبن واعٍ، اعتراف بالمسؤولية

الفردية تجاه الواقع. ويعلم الشاعر أن إصلاح المجتمع لا يتم بالتساؤل وحده، بل بالتضحية والمقاومة والعمل والمسؤولية الجماعية تجاه الواقع.

ثم تعود الذات في نهاية المنظومة لتختمها بكلمات الاحترام الأولى التي بدأتها بها:(**يا أم تيريزا / أنا لا أنكر عظمتَكِ: اے ماں تھریسا! مجھ کو تیری عظمت سے انکار نہیں ہے**)، يحمل هذا التكرار كل ما مرت به الذات في المنظومة من أسئلة وتأملات ومرارة، تكرار يحمل دلالة مزدوجة، به خطاب تقدير واحترام لجهود الرحمة الإنسانية، ووعي بمحدودية الذات الواعية أمام القوى العظمى الظالمة. إن صورة الأم تيريزا في المنظومة ليست مجرد صورة فرد، بل هي رمز: فهي من ناحية رمز للرحمة والتعاطف، ومن ناحية أخرى فهي شاهدة صامتة على نظام يمنح الصدقة للمظلومين لكنه يسلبهم حقوقهم. إن الذات المتأملة في المنظومة تستشعر هذا التناقض، وهذا الإدراك يرفعها إلى مستوى فكري وموضوعي أعلى.

إن المنظومة ليست نقدًا للأم تيريزا فحسب، بل نقدًا للشاعر نفسه أيضًا، الذي يعترف بصمته، وجبنه، وتواطئه، وهذا الاعتراف يحوله إلى متأمل حقيقي. هذا هو المبدأ الأساس الذي يأخذ المنظومة إلى ما هو أبعد من مجرد الثناء أو الإدانة ويجعلها كشفًا فكريًّا. ولا تقتصر الذات المتأملة على التعبير عن التعاطف والرحمة على المستوى العاطفي، بل تطرح أسئلة حول نفسها والمجتمع والتاريخ، تنتقل في تسلسل من المديح إلى التساؤل، ومن التساؤل إلى الصمت. وهذا الصمت له معنى أيضًا، لأنه يصبح رمزًا لجبن الشاعر الأخلاقي ودوره السلبي في مواجهة النظام الظالم. تناقش المنظومة فاعلية الرحمة والتعاطف مع الفقراء في وجه نظام ينتج الفقر ويعيد تدويره. والرحمة كفعل أخلاقي وقيمة نبيلة، تتحول إلى غطاء خادع إن لم يكن لها موقف نقدي ضد النظام الاقتصادي الذي يصنع الفقر، ثم يتستر عليه بالعطاء الرمزي. والتعاطف الذي يقدم لا يدين، لكنه يعد تواطؤًا غير معلن مع الظالم. كيف يمكن لمن يملك كل هذه الرحمة أن يصمت أمام أنظمة الظلم التي تخلق البؤس، هل يكفي أن نُطعم الفقراء دون أن نواجه أسباب فقرهم؟

وفي منظومة (**پندرہ اگست: الخامس عشر من أغسطس**)[١٣٥] تتأمل الذات، بشكل يقظ، تأملًا سياسيًّا أخلاقيًّا واقع ما قبل استقلال الهند، وتطلعات ما بعد التحرر، فيما

تحقق وما لم يتحقق بعد، تتحدث عن المسؤولية الوطنية، وتتأمل التاريخ الوطني، تحاسب الحاضر، وتسائل الوفاء بالوعود. تتذكر الماضي باللحظة واليوم والمكان، تستعيد لحظة إعلان استقلال الهند، ولا تكتفي بالاحتفال بها، بل تجعلها محل تأمُّل ومراجعة، تقيّم الحاضر وتحلل المستقبل: هل استقلوا فعَلا؟ وماذا فعلوا بعد استقلالهم الذي لا يشكل حقيقة تاريخية فحسب، بل نقطة انطلاق للوعي الوطني. يقول الشاعر:

كان هذا المكان، وكان هذا اليوم، وهذه كانت اللحظات
ليلة سوداء كانت قد خيمت فوق الرؤوس لقرون
وقد قُتل في المكان نفسه وفي اليوم نفسه
وصدر هذا الإعلان في المكان نفسه وفي اليوم نفسه
أشرق نور الحرية لتحيا الهند
وهنا قلنا: إنه يجب القيام بذلك
أن يداوي للهند جراح جسدها
أن يزيل العار عن جبينها
هنا أقسمنا جميعًا في ذلك اليوم ومن هذا المكان
في ذلك اليوم ومن هذا المكان كنا قد بدأنا رحلتنا
هنا وفي ذلك اليوم تردد صدى صوت "فاندى ماترام"(١٣٦)(١٣٧)

تتأمل الذات بصورة فيها نفحة من الفخر والسعادة لحظة من التاريخ والزمن الماضي اجتمعت فيها إرادة الهند ضد الاحتلال والاستعباد الذي يمثله الليل الأسود، وتعود مستحضرة التجربة التاريخية التي عاشتها تحت قهر المستعمر، وحصول وطنها الهند على الاستقلال، وإن التاريخ يشهد على معاناتها من اضطهاد وظلم البريطانيين، وقد حُررت بعد نضال كبير في ١٥ أغسطس ١٩٤٧م، لتستخرج من ذاكرة الأمة معنًى لما تحقق بعد ذلك، من تحوّل ووعي ومقاومة، فلا تتوقف الذات في تأملها عند لحظة وأحدة في الماضي، بل ترى منذ تلك اللحظة بداية رحلة مستمرة لم تكتمل بعد، وأن بعد الاستقلال كان عليهم أن يحرروا أنفسهم من العبودية للبريطانيين، ويمحوا وصمة العبودية من جبين الهند، لأن شكل الندبات على الجبين سئ. ومن المخجل أن يكتب على الجبين بأنهم ذات

يوم كانوا مقيدين بأغلال العبودية، ولابد أن يغسلوا وصمة العار هذه. حتى بعد مرور الزمن لا تتوقف الذات عن التطلع إلى أعماق الحاضر وترى ما إذا كانت الأحلام التي بدأت بها الرحلة لا تزال قائمة، أو أنها تلاشت في مكان ما.

ويشير إلى الوضع الحالي بعد الاستقلال والذي مر عليه أكثر من سبعةٍ وستين عاما، ويكشف بعاطفة صادقة ما أصبح عليه الوضع بعد محو وصمة العار والعبودية، وأن لكل شخص الحرية في تلبية مطالبه من حكومته بعد تطبيق الديمقراطية، وأن وعي الشعب تحول من خضوع مطلق إلى مساءلة وطلب حقوق، يقول:

إن سأل أحد ماذا فعلتم، ماذا حدث؟
فقل له: تعال لترى
لقد زرعنا بذور الديمقراطية
وهي اليوم شجرة برغد سميكة وطويلة
ما وماذا تغير في ظلها؟
هل لها نهاية؟ هل لها حدود؟
الجسيمات تجعل السماء تشرق
وصار البُكْمُ فِصاحًا
فمن ظُلموا يريدون حقوقهم
يطرحون السؤال وينتظرون الجواب(١٣٨)

لا يصف الشاعر الشعب كضحية، بل كمُتغيّر حيّ. تتأمل الذات في تطور الوعي والشعور بالذات لدى الشعب، هذا الوعي الذي لم يولد من فراغ، فقد كان تحولهم بسبب التجربة التاريخية المؤلمة من سكون سلبي إلى فعل نقدي، فأصبحوا يرون الجوانب الإيجابية للحرية، يتساءلون عن حقوقهم ليرسموا صورة لحاضر بلا معاناة. والديمقراطية أحدى الثمار الحقيقية للحرية، استخدم الشاعر صورة شجرة البرغد كاستعارة قوية للتعبير عنها، والتي بدأت كنبتة صغيرة، صمدت ونمت وأصبحت شجرة عظيمة تُظلّ الجميع. تتجلى هنا قدرة الشاعر على الربط بين الرمزي والواقعي؛ فالديمقراطية ليست مفهومًا مجردًا

بل شجرة تحتاج إلى عناية ورعاية، وفي هذا تلميح ضمني من الشاعر إلى مسؤولية الحفاظ عليها.

وتتأمل الذات الجانب الاقتصادي ومدى الضرر الذي لحق بالوطن جراء الاستعمار، لتُبرز المفارقة بين الماضي المظلم والحاضر الذي تحقّق بالكد والكفاح:

لقد سرق الإنجليز مقومات حياتهم كلها
حُطمت للنهضة كل نواة
فالبلد الذي كان يستجدي الآخرين
أضحى اليوم للعالم جوادًا كريمًا
وأشرق الأمل ولاح حامًلا عصًرا جديدًا
وكست وجوه الورى الأفراح(١٣٩)

يُبرز الشاعر كيف كانت أدوات الإنتاج كلها معطلة، وكيف كان الشعب مقهورًا لا يملك وسائل نهوضه بسبب الامتصاص الكامل والتدمير القاسي الذي تعرضوا له من الاستعمار، ولا يصف ما حدث في الماضي فقط، بل يمهد لفهم كيف بُني الحاضر على أنقاضه. فالشاعر يرى أن بلده ليس لها اليوم مثيل يدانيها في المكانة، يذكر تطورها، وأن الهند اليوم تمتلك أسباب الرقي والحضارة، لا تحتاج إلى دول أخرى في أي مجال، فهي مكتفية ذاتيًا، وليس ذلك فحسب بل تساعد دولًا أخرى أيضًا، خاصة في مجال التكنولوجيا وتكسب كثيرًا من هذا، تصدر بضائعها المصنعة إلى بلدان أخرى بعد أن كانت تستورد في السابق وقت عبوديتها، وأن علامة (صنع في الهند) يتم الترويج لها في جميع أنحاء العالم. كل هذا هو نتيجة العمل الشاق الذي قام به شعب الهند. ولا ريب "إن شكل الثقافة يمكن أن يكون دافعًا إلى تمجيد الاعتداد بالذات أو الحط منها"(١٤٠).

وفي تأمل في عمق معنى الإنجاز، وأن ما تحقق لم يكن بفضل أحد، بل بإرادة الشعب وكدّه، وليس بمنة من أحد، أو تبعية لأحد، يقول:

وكل هذا ليس بفضل أحد
لقد قامت الهند بهذا بفضل عملها والكفاح
وتكتمل سعادة النجاح

ولكن من المهم أيضًا أن نتذكر ذلك
لا تزال للقصة فصول
لقد حدث الكثير ولكن لا يزال هناك نقص
وظهرت البسمة على شفاه الكثيرين لكن
هناك عيون كثيرة لا تزال تترقرق فيها الدموع (١٤١)

ورغم ظهور ثمار الحرية فهي غير مكتملة، لذا عبر الشاعر عن الشوق إلى مزيد من العمل والتقدم والحرية، وإلى الحياة المتمثلة في زيادة الملك والسلطة؛ فهو يفخر بالتقدم الذي وصلت إليه الهند، ويقول: إن علينا أن نعمل أكثر لنتقدم أكثر. تعترف الذات هنا بحماس بالنجاح، وتحث أيضًا على الحذر والجدية.

تكشف الذات المتأملة عن عدم اكتمال القصة بالوصول إلى وجهة ما، فالهدف الحقيقي هو استيطان الوجهة بشكل كامل وتحقيق إمكاناتها، ووضع النجاح في سياقه الحقيقي بالعمل الشاق وتحقيق إنجازات ملموسة. وتتفكر الذات في الخلل الذي يتراءى لها في صورة النصر، حيث لم تشمل السعادة الجميع، ولا تزال بعض العيون دامعة: **(بہت سی آنکھیں ہے جن میں ابھی نمی تو ہے: هناك عيون كثيرة لا تزال تترقرق بالدموع)**، هذه الصورة تنطوي على دلالة إنسانية مؤلمة، بأنه رغم أن الهند أثبتت للعالم أنها تقدمت، وجعلته يدرك قدراتها وإمكاناتها، إلا أنه لا تزال هناك طبقة محرومة لم تذق طعم الكرامة أو العدالة. تعري الذات هنا الفجوة بين الواقع والحلم وتشير إلى أن العدالة لم تكتمل، وسيكتمل المعني الحقيقي للحرية والعدالة حين تبتسم تلك الطبقة المحرومة أيضًا. "فالذات لا تفكر بنفسها فقط، فالتفكير في الآخرين يشغل حيزًا مهمًّا وضروريًّا على مسرح وعي الذات"(١٤٢).

وفي ختام المنظومة تتساءل الذات هل تحقق ما عاهدوا عليه أنفسهم؟ وهل لا يزال الحلم قائمًا؟، وتتأمل في مستقبل الأمة، وأن ما تحقق هو بداية لا نهاية، وأن الطريق نحو مدينة الأحلام لا يزال ممتدًّا:

فهل لا يزال هذا الحلمُ حيًّا أم ضاع؟
لقد رحلوا ونواياهم محققةٌ في قلوبهم

من ذا الذي يُدير العجلة في الذكريات؟
من ذا الذي يخبرنا اليوم؟
إن وفينا بوعدنا لأنفسنا
فإن القافلة لن تتوقَّف وتَنسى ما فات
مدينة الأحلام بعيدة قليلًا
أيها المسافرون! لا يزال أمامكم بعض السفر(١٤٣)

تتحول الذات من وصف الواقع إلى المحاسبة والتأمل الفلسفي في مسيرة الأمة، فالحلم الذي كان يجمع القلوب ليس محطة نصل إليها، بل أفقٌ يُلاحَق باستمرار. حيث لا يُقاس النصر بنقطة وصول، بل بالإرادة التي تدفع إلى النضال، وبالاستمرار في بناء ما هو أفضل. تشير **(مدينة الأحلام: *سپنوں کا نگر*)** إلى أن الأحلام ليست مدفونة في الماضي ولا تتحقق في الحاضر، بل هي إمكانية دائمة، يستمر السفر نحوها. ويعكس الأسلوب الاستفهامي قلقًا عميقًا تجاه مصير المشروع الوطني في المساواة، لا داعي للفخر بالتطور والتقدم المادي وحده؛ فالتقدم والتنمية الصادقة هي التي ينهزم فيها الفقر، ويتحقق بها المساواة والانسجام التي هي جزء لا يتجزأ من التحضر. ليس عليهم أن يهتموا بالتقدم في اتجاه وأحد. فهم بحاجة إلى التنمية في كافة الاتجاهات، ويجب أن يحظى كل فرد في هذا البلد بالاستقرار والمعاملة الإنسانية، وهذا هو المعنى الحقيقي للسلام والأمن والأمان. وتقرير المصير أمر متروك للوفاء بالوعود.

تأمُّل الذات في هذه المنظومة في مجمله تأمُّلٌ أخلاقي سياسي، ينبع من ضمير جماعي وطني لا يرضى بالركود أو التواكل، تدعو إلى التعلم من الماضي، وتنتقد الحاضر، وتستكشف إمكانات المستقبل، تطرح سؤالًا عن معنى التقدم وحقيقة التحرر. النضال والإصرار والالتزام بما يجب فعله وما يجب القيام به في الحياة، وأن التنمية الفردية أو الوجود الفردي يفقد معناه في الديمقراطية، والعمل الجماعي يختبر المعنى الحقيقي للسلام. تفتخر ببلدها وتعتد بما سطره مجاهدوها من أمجاد، وتتغنى بانتصاراتهم ودفاعهم عن حريتهم، وقتالهم في رفع الظلم اللاحق بهم. فتبرز ذاتًا فردية مفتخرة لتؤكد ما

اكتسبته الذات الجمعية، وما تفوقت فيه، وتؤكد على ضرورة الحفاظ عليه، وأهمية اكتساب المزيد.

وهكذا في ضوء النماذج الشعرية المدروسة، تبين أن الذات المتأملة تجلت ككيان وجودي فلسفي، يتوغل في أعماق التجربة الإنسانية، ولا يكتفي بتأمل الحياة ومظاهرها، وتصوير العالم الخارجي فقط، بل يبحث عن معاني الأشياء وجوهرها الخفي. وقد برزت الذات تتأجج في حالة من الوعي، لا تكف عن الشك والتساؤل، وتتأرجح بين الحيرة والتطلع، تسعى دائمًا في توترها التأملي لتفهم وتدرك، مع تيقنها بأن هناك الكثير مما يستحيل إدراكه وفهمه؛ لذا تجعل الذات من عملية تساؤلها فعلًا وجوديًّا يؤكد حضورها الذي هو حضورٌ لذات الشاعر نفسها. وبحث عن معنى، ووسيلة للنجاة النفسية من الواقع الضاغط، شَكّل التأمل محاولة لإضفاء نوع من التوازن النفسي، وملاذًا وجوديًّا تتقاطع فيه الرؤى الكونية مع النزعات الذاتية. وفي هذا الحضور التأملي في تجربة جاويد أختر، تحولت المنظومات إلى فضاءات مفتوحة على الأسئلة التي تنبع من الذات ثم تعود إليها ثانية، أو توجه المتلقي بوصفه شريكًا في هذه الرحلة التأملية. وقد تشكلت هذه التساؤلات كبؤرة وجودية تفجر المعاني، وتجعل النص في حالة توتر دلالي مفتوح على التأويلات، وغدت الذات المتأملة تجليًا للوعي الإنساني وركيزة أساسية في بنية الشعر الأردي الحديث والمعاصر عبر تفكرها وقلقها وتساؤلاتها وتشككها ومحاولتها لإعادة تشكيل الواقع.

المبحث الثاني
الذات المتألمة

يشهد الشعر الأردي الحديث والمعاصر تحوّلات كبيرة في الرؤية والتعبير، من أبرزها بروز الأنا الشاعرة في صورة الذات المجروحة، القلقة، والرافضة لما حولها. تحمل هذه الذات عبءَ الأسئلة الكبرى: عن الهوية والحرية والمصير، وتتفاعل مع الأحداث السياسية والاجتماعية والفكرية التي تعصف بها وبمجتمعها. ارتفعت في الشعر الأردي أصوات تنبض بالألم، وتتشظى من فرط التوتر والاغتراب. لم تعد الذات الشاعرة مجرد مرآة تعكس الواقع، بل غدت كيانًا مكلومًا يصرخ في وجه العبث، ويبحث عن معنى وسط

الركام. تغوص في داخلها لتكشف جراح النفس وهموم الكينونة. وأمام هذا المنظور، أصبح الشعر _كونه مرآةً صادقةً تعكس أعماق النفس الإنسانية، وتجلياتها_ يعبّر عن وعي الإنسان المعاصر بجراحه الوجودية، وانكساراته النفسية، وإحساسه الفادح باللاجدوى(١٤٤).

تكشف الذات المتألمة كونها أحد أبرز المكونات النفسية والتعبيرية عن تحولات الوعي الفردي والجمعي في مواجهة الانكسارات الوجودية والعاطفية والاجتماعية. "فالشاعر الجديد لا يعتبر الشعر تعبيرًا شكليًا عن الأفكار الاجتماعية، بل تعبيرًا إبداعيًا عن تجارب الحياة التي يمزجها مع شخصيته وأفكاره ومشاعره؛ ليكون صورة فريدة من نوعها تجعل من شعره عملا إبداعيًا فرديًا"(١٤٥). وهدا ما نلمسه في منظومات جاويد أختر "فلم يطغ أسلوب أحد من الأدباء، وجاءت منظوماته تحمل صوته وأسلوبه الخاص ولهجته الخاصة"(١٤٦). ونتيجة للآلام التي غمرت نفسه كلها، والتي صاحبته منذ طفولته، والتجارب المؤلمة التي عايشها في حياته وكانت دافع كتاباته الشعرية، تجلت في منظوماته الذات المتألمة، كصوتٍ محوري، يعبّر عن قلق الإنسان المعاصر، وتمزّقاته الوجودية، وتفاعله المأزوم مع العالم من حوله. وتعددت بواعث تشكيل الألم ومستوياته في منظوماته ما بين ألم جسدي، ووجودي، وعاطفي، واجتماعي. برزت فيه الذات ككينونة هشة محاصرة بالخسارات ومرآة لعالم متصدع بالألم. وقد سعى هذا المبحث إلى رصد تمثّلات الذات المتألمة في منظوماته كما يلي:

الألم الذاتي (الوجودي):

الألم الذاتي لا يُختزل في مجرد إحساس جسدي عابر أو توتر نفسي مؤقت، بل يشكل بنية جوهرية في التجربة الشعورية للإنسان، ينبثق من الذات ويتغذى من تمزقاتها وانكساراتها ويعيد تشكيلها في صورة تتذبذب بين الانهيار والمقاومة. وحين يجعل الشاعر ألمه الذاتي موضوعًا لأشعاره، فليس بالضروة أنه يبحث بهذا عن خلاص أو تعاطف، بل يؤكد على حضور ذاته المتألمة وسط عالم مشحون بالوحدة والاغتراب، وكأنه يستنطق آلامه ليثبت أنه لا يزال حيًا. ومن هذا المنطلق يمثل الألم الذاتي تجربة مركزية في منظومات جاويد أختر التي تسبر أغوار الذات الإنسانية وعلاقاتها العميقة بالوجدًان والوجود. وتكشف عن لحظات انكسار للذات أمام نوع من الألم لا يمكن ترويجه أو

تزويره، ألم صادق يتحدى آليات تسليع الألم، واستهلاك الوجع وتحويله إلى سلعة يمكن تداولها، مما يؤدي إلى فقدان الألم لقيمته الذاتية والإنسانية. تتشبث الذات بالوجع، ليس فقط كمعاناة جسدية أو نفسية، بل كدليل على الوجود والهوية، فتتجسد المعاناة في تفاعل مستمر بين جسد مستسلم، وروح مقاومة، بين ألم ملموس، وجرح روحي يمتد إلى ما وراء حدود الجسد. يُصوَّر الألم في هذه المنظومات على أنه صراع داخلي حاد بين نيران الألم الحارقة، وبرود الجمود العاطفي، حيث يتحول القلب إلى صحراء جرداء، خالية من الرجاء بعد العواصف العاطفية والانكسارات النفسية العميقة. ويبرز التناقض بين الوعي الداخلي بالانفصال العاطفي، والواقع المعترف به.

وتتجلى الذات في منظومة **(دشوارى: مشقة)** كذات مأزومة، مجروحة وعاجزة بسبب حب غائب أو لم يكتمل. تندب ما لم يكن وتحن إليه، فلا فقد حقيقي يكون الألم نتيجته، لكن الألم نتيجة فقد وهمي، محتمل، ولم يتحقق. تعاني الذات التعلقَ العاطفي غير المتحقق، وهذا يجعل الألم أشد وقعًا، لأنه غير ملموس ولا قابل للشفاء. ينبع من غياب الحقيقة. يقول:

أأنساكِ؟
الآن هذا الأنسب
لكن إن أردت أن أنسى؛ فكيف أنسى
فأنتِ حقيقةٌ
لستِ حُلْمًا
أما حال قلبي .. كيف يمكنني أن أصفه
إن قلبي بائس
فمحبتي لا تزال قائمة
وهي التي لم تكن أصلًا
تلك الفكرة
التي لم تصل إلى حد الصوت
تلك الكلمة

لم أستطع أن أقولَها لكِ
الرباط
الذي لم يكن بيننا
أتذكَّر كل شيء
ما لم يحدث قط(١٤٧)

فعلى الرغم من أن ذات الشاعر تفيض بالعشق، إلا أنها تؤمن بأن الابتعاد عمن نحبه، ونسيانه راحة لها، لكن هذا أمر صعب، وسيظل العشق قائمًا ولن ينتهي؛ لأن الذات تكون مجبرة على الحب، ولا يد لها في هذا، فالعاطفة تنبع من القلب ولا يمكن السيطرة عليها أو تفسيرها. ومع يقين الشاعر وجزمه بأن في نسيان محبوبته راحة له، إلا أنه يعلن استمرار ذاته في حبها، وعدم قدرته على الفكاك من هذا الحب. ويثبت ذلك في استنكاره لهذا بقوله: **(أأنساكِ؟)**. وتستجلب ذاكرته نعيم الحب الذي عاشه في خياله مع محبوبته. وفي استحضار الشاعر هنا لحكاية حب يعيشها في تصوره لذة تشبه لذة أحلامه وأمنياته الكثيرة التي لم تتحقق في عالم الوجود، ما جعله لا يستطيع أن ينسى هذه الأمنيات التي لم يتمكن من الوصول إلى ثمارها.

تعتمد المنظومة على مفارقة فلسفية؛ وهي أن الإنسان يظل يحن لشيء لم يحدث، يتجلى ألمه في المجهول والفراغ، مما يجعل الألم مضاعفًا، لا يمكن مداواته. فالذات تعاني ألم فقدانها الحب، وتعلن أنها لا تستطيع نسيان تجربة حب لم تتحقق أصلًا. ذلك أن النسيان ليس بالأمر اليسير؛ لذا تظل أسيرة لما لم يكن، لصوت لم يقل، للمس لم يحدث، وربط لم يُبن، لكنه ترك أثرًا. وتتعلق الذات بهذا الأثر ولا تستطيع التخلص منه.

ويأتي ألم الذات في منظومة **(شبانة: شبانة)** من فجوة بين الحاجة إلى الحضور العاطفي، وانعدام الوقت والاهتمام. تتألم الذات بسبب حاجتها للحب، وتفتت الحياة إلى لحظات لا تُملك. ذات تعيش تحت ضغط الحياة اليومية، تشعر بالتعب والضغط النفسي من إيقاع الحياة المتسارع، تحاول أن تتنفس بين مواعيد قطارات، وأوقات عمل، ولقاءات سطحية، كأنها مسافرة ضائعة تبحث عن وقت للتواصل الإنساني، وتشعر بحاجة لا تُلبى وتمزق داخلي بسبب ألم انفصالها عن الآخر. يقول فيها:

هذي هِيَ مُلْهِيَاتُ الحياة
تجدنا دائمًا في سفر
هنا، وهناك
أن نلتقي بهذا، وأن نلتقي بذلك
لحظاتِنَا كلها
تبدو كحالنا قبلَ السَّفَرِ
قبلَ أَن يَشْرَعَ القطار في الانطلاق
في مَحَطَّةِ السَّكّكِ الحديدية
مشغولون بأمتعتنا
كمسافر
لَيْسَ لديهِ وَقْتٌ للتنفّسِ!!
في بعض الأحيانِ
يخطر ببالي
أنكِ تفكرين في لقائي، كما أفكر في لقائك
من أين لنا وقت حتى لذلك؟(١٤٨)

تبدأ المنظومة بصيغة تقريرية فيها زخم الإيقاع اليومي: **(هذه هي ملهيات الحياة/ تجدنا دائمًا في سفر/ هنا، وهناك: یہ آئے دن کے ہنگامے/ یہ جب دیکھو سفر کرنا/ یہاں جانا وہاں جانا)** تتجلى فيها الذات ككائن مستنزف من الداخل، يلهث وراء الحياة، ولا يجد فرصة للانتباه لمشاعره ومشاعر من يحب. لحظات من فقدان الأمل في أن تمنح الحياة فرصة لالتقاط النَفَس أو التواصل الحقيقي.

وتعتبر الذات مشاعر الحب مصدر إلهام يزيد من قدرتها الأبدَاعية، كما تعدها وسيلة داعمة لها، تهرب إليها وتستأنس بها من واقعها الذي فرض عليها أحزانها ومعاناتها في الحياة، يقول:

لكنْ عندمَا يَحْطِمُ العالمُ الحَجَرِيُّ قلْبِي
عندمَا أفقدُ أي أمَلٍ

وينزوي عني بعيدًا ...
عندما يصبحُ هذا القلبُ متلهفًا لتحَقُّقِ رغْبةٍ
عندما يَطْغَى الألمُ
وتَتَساقَطُ حَبَّاتُ اللؤلؤِ
مِنَ الجفونِ ...
عندما تنشأ نقطةُ تحولٍ في مُنْعَطَفٍ ما
ساعَتَها... في هذهِ اللحظةِ الفارقةِ
أتركُ العالمَ كُلَّهَ ورائِي
في تلكَ اللحظةِ الخالدةِ
ينقطعُ الحَبْلُ
بهذهِ الحياةِ . .. الشبيهةِ بالدُّمْيَةِ الرُّخَامِيَّةِ الباردةِ
ويَرْسُخُ فِي يَقِينِي
أن كُلَّ ما أحْتَاجُهُ فقط
هو وجُودُكِ
تلكَ الحقيقةُ الجميلةُ مِنْ حقائقِ الحَياةِ
عندما أَمُرُّ بنقطةِ تحولٍ في طريقِي
في كُلِّ مُنْعَطَفٍ يَلْقَانِي
أجِدُكِ مَعِي .... (١٤٩)

ففي الحب ملاذ آمن تفر إليه الذات؛ لتجد العزاء الذي يعوضها قسوة الحياة. ويدل هذا السطر الشعري **(في كُلِّ مُنْعَطَفٍ يَلْقَانِي ... أجِدُكِ مَعِي/ تو ہر اس موڑ پر میں نے... تمہیں ہمراہ پایا ہے)** وجود زوجته وحبيبته معه وجودًا معنويًا معه يدعمه نفسيا، ويخفف عنه وطأة الآلام التي يشعر بها. فهي تمثل له انعتاقًا من الحزن واستراحة من مكابدة الهموم.

تنطلق البنية الشعورية لمنظومة **(عجیب قصہ ہے: قصة عجيبة)** من ألم الذات الناتج عن انفصال عن الماضي الحالم، وواقع اجتماعي رافض، وحقيقة نفسية مؤلمة. يروي

الشاعر قصة حلم مشترك اندثر، ويُفصح عن وجع داخلي خفي ناتج عن التباعد بينه وبين الحبيبة، رغم أن العالم قد قبل هذا الحب ظاهريًّا. الألم في المنظومة ليس ألم فَقْد مباشر بل ألم المفارقة والخذلان من الحقيقة التي تتناقض مع القبول الخارجي. يفتتح الشاعر منظومته بمفارقة زمنية قائلا:

إنها قصة عجيبة
عندما كان هذا العالم يدرك
أنك تعيشِين في عالمكِ الخاص
وأنا أعيش في عالمي الخاص
وبعيدا عن كل العيون
أسسنا عالمًا خاصًّا
قد كان يَضُمُّني
ويَضُمُّكِ
حيث في الهواء
كلاهما لديه أحلام
حيث في مهب الريح
كلاهما كانا يتهامسان
وفي أزهار الدنيا
كل ألوان مُنياتهما
كانت تتفتح
كانت ينابيع شجاعتهما تغمر العالم
ولم تكن هناك وساوس أو أحزان
لقد كان محيطًا عميقًا من السلام
وكنا نحن ... (١٥٠)

الافتتاح يضعنا مباشرة أمام خطاب سردي اعترافي، يعيد فيه الشاعر ترتيب المشهد العاطفي القديم من موقع الألم والخذلان. ثم يبدأ الألم بالتسلل، فالدنيا تمثل السياق

الاجتماعي الرافض أو غير المدرك للحقيقة. ويشير الشاعر إلى مفارقة: أن ما حسبته الناس تباعدًا، كان اتحادًا سرّيًّا. هنا تتجلى الذات من خلال تصوير عالم سري مشترك، قُدّت عناصره من: الأحلام السرية، والانفصال عن الواقع، والانتماء المتبادل، لكن هذه المثالية لا تصمد طويلًا، فبعد بنائها، تبدأ قوى الهدم بالظهور في شكل تدخل العالم الخارجي. يقول:

إنها قصة عجيبة
العالم كله
حين أدرك
أننا بعيدًا عن العيون كلها
أسسنا عالمًا
وأشار كل حاجب إلينا مثل القوس
وحُفرت على كل الجباه
آثار الحزن والغضب
اشمأزت لهجة أحدهم
جاء الاستياء في كلام أحدهم
أراد أحدهم
أن يبني الجدًّار بيننا
أراد أحدهم
أن يمحو عالمنا
لكن الزمن كان عليه أن يخسر
فخسر الزمن
وأيقن بذلك العَالمُ
أفكارنا لها أرض وأحدة
أحلامنا لها السماء نفسها(١٥١)

تبدأ مظاهر التوتر الخارجي تطغى بسبب رفض المحيط، ويتحوّل الحلم إلى قضية ضدّ السياق الاجتماعي، ما يزيد من احتدام الذات المتألمة في الداخل.

ورغم أن العالم قَبِلَ قصة الحب واعترفَ بها هذا الاعتراف الخارجي الذي يعد انتصارًا لهما، إلا أن هذا لا يغيّر شيئًا من الحقيقة الداخلية المُرّة التي يختم بها الشاعر:

لكن هذه قصة قديمة
فالعالم الآن
عطوف علينا
منذ فترة طويلة
إنها قصة عجيبة
منذ أن سلَّم العَالم
بأننا نسكن دنيا وأحدة
فالحقيقة هي
أنَّكِ تعيشين في عالمك الخاص
وأنا أعيش في عالمي الخاص(١٥٢)

فالحبيبة انفصلت عنه، فيما بقي هو وحده فيه. وهذا هو بيت القصيد الذي يثبت بلوغ الألم ذروته بصرخة خيبة مؤلمة من قلب يقف على أنقاض الحلم. وذكرى حب تمزّق، ووجع عاطفي حي يتفجّر عبر المفارقة. الانتصار الرمزي أي قبول الناس، يقابله الخذلان الوجودي أي تباعد الحبيبين. هذا التضاد يكشف البنية التراجيدية للنص: انتصار خارجي، وهزيمة داخلية. انتصار الحلم وخسارة الروح. تكرر استخدام **(إنها قصة عجيبة: عجیب قصہ ہے)** كمفتتح للمقاطع، مما يعزز الإحساس بالغُرْبَةِ والخذلان والتفكك الداخلي لذاتٍ تعاني وجعًا داخليًّا من المفارقة والانفصال والخذلان.

جَسَّدَ جاويد أختر في هذه المنظومة _ من واقع تجاربه ودرايته بجوانب متعددة من الحياة _ انشغالات العصر الحاضر "التي أَخْلَتِ العلاقات الإنسانية من الود والانتماء والأنس، وأصبح الاغتراب يسيطر عليها. فقد فصل أسلوب الحياة المعاصر الإنسان عن الإنسان، وناب عن الترابط التفكك، حتى بين أفراد العائلة الوأحدة"(١٥٣). يستذكر الشاعر

في هذه المنظومة بعض المواقف الأثيرة لديه كنوع من تخفيف وطأة التفكير بالمحن، وإشباع الحرمان العاطفي إثر ابتعاده عن ذويه، ووقوعه في هذا الأسر الحقيقي والنفسي. فبعد فقدانه حب والدته وعندما بلغ مبلغ الشباب وعاش حبًّا ظنه واحة يلجأ إليها وينعم في ظلها مما قد يستعيض بها عن حبه لأمه التي اختطفها الموت منذ فترة إلا أنه سرعان ما تيقن أنه كان واهمًا حيث اكتشف أن آماله ذهبت أدراج الرياح، فقد رأى مادية الحياة أثرت في نفوس الناس فأصبح لكل منهم عالمه الخاص حتى وإن كانا حبيبين. يأتي البعد والنأي في هذه المنظومة معبرًا عن القيد المعنوي الذي يحول بينه وبين محبوبته. وقد اتكأ الشاعر على الذكريات واستحضار الماضي وربطه أيضًا بالحاضر، فرسم الشاعر في هذه المنظومة صورة حسية دقيقة لتحوّل العلاقات، ووازن فيها بين حاله السابق هو وحبيبته (زوجته)، وحاله الحاضر، وهذا ليس حال الشاعر وحده بل هو حال الكثير من البشر في العصر الحاضر حيث أصبحت منعطفات الحياة الملتوية ممراتٍ للإنسان وحده دون أن يؤازره أحد.

ويتمحور ألم الذات في منظومة (**بے گھر: بلا مأوى**) حول الإحساس بالاقتلاع، والتيه، واللاانتماء. حيث يعبر الشاعر عن أزمة وجودية للذات المقطوعة الجذور، التائهة، التي لا تملك عشًّا أو ملاذًا أو بيتًا، في مقابل كائنات أخرى كالطيور لها مسكنها ووجهتها وسكونها. وهذا التقابل يفضح عمق الألم الداخلي ويجعل التجربة مركزية حول الضياع والحرمان. يقول فيها:

يوشك المساء أن يُسدل ستاره
وشمس الأصيل على وشك أن تذوب في البحر
وعلى الجانب الآخر
بعض الطيور
تصنع أسرابًا
وتطير إلى الغابات
وأعشاشها على أغصان الأشجار
هذه الطيور

سوف تعود هناك
وسوف تبيت
نحن مندهشون
في غابة المنازل هذه
لا نملك مكانًا للبقاء
فحين يحل المساء
أين سَنَأْوِي؟(١٥٤)

توحي بداية المنظومة بالحزن والذبول، فالغروب في هذا الموضع ليس مجرد زمن، بل استعارة لنهاية اليوم، لنهاية الطمأنينة، لبداية العزلة والتيه، الضياع، واختفاء الضوء. الشمس تغرق في البحر، وكأنها تموت أو تُنفى. والشمس هنا ليست عنصرًا طبيعيًّا فقط، بل تمثّل كل ما هو دافئ وواضح ومستقر، غروبها يعني ضياعًا لاحقًا، وهو ما يمهد لحالة التيه واللاانتماء. والتقابل الحاد مع الطيور: ثنائية من يملك بيتًا، ومن هو بلا بيت، تعكس حالة الذات حيث يظهر الألم بوضوح، فالإنسان رغم أنه يعيش في غابة من المباني، لا يجد لنفسه مأوى، يشعر بالتوحش الحضاري، النفي، والاغتراب، بينما الطيور وهي كائنات بسيطة، تمثل النظام الطبيعي المتوازن، تعرف وجهتها، لها مساكنها تعود إليها، وتنام في أمان. هذه المفارقة الحادة تفضح جذور الألم الوجودي وتفتح بابًا لتأويل النص كصرخة ضد العصر الحضري الحديث الذي حرم الإنسان الانتماء الحقيقي. ولم يستخدم الشاعر زخارف لغوية أو صورًا معقدة لوصف الذات المتألمة التي لديها الإحساس بالضياع والتيه واللاانتماء، بل بأسطر شعرية بسيطة موجزة ذات شحنة دلالية كثيفة تمكن من أن يضع المتلقي أمام فجيعة الإنسان المعاصر الذي تاه في المدن الخرسانية فاقدًا معناه وأصله، بينما حتى الطيور – ببراءتها – ترمز للاستقرار الطبيعي، والانتماء، تملك جذورًا، والإنسان/ الذات لا، فهو كائن وحيد، مقطوع، متألم. لذا تصرخ الذات في وجه هذا العالم المادي المتوحش، الذي حرمها بيتًا ليس بالضرورة ماديًّا، بل رمزيًّا: بيت الأمان، الانتماء، الجذر، الدفء.

تُثبت الذات أنها في ذروة الألم في السؤال: (**ہم کہاں جائیں گے: إلى أين سَنَأْوِي؟**)، فهذا ليس سؤالًا واقعيًّا، بل صرخة فقدان وانكسار، وسؤال وجودي مفتوح بلا جواب، يرمز للضياع. كما أن السطر الشعري: (**شام ہونے کو ہے: يوشك المساء أن يُسدل ستاره**) زمن مسائي يرمز للنهاية والتشتت. وشعور الذات بأنها بلا جذر ولا مأوى هو قلب المأساة: (**اپنا کہیں بھی ٹھکانا نہیں: لا نملك مكانًا للبقاء**). وفوضى الذات مقابل النظام والانتماء عند الطيور: (**قطاریں بنائے: تصنع أسرابًا**).

وترتبط الذات بالألم كشرط للوجود في منظومة (**جہنمی: آثم**)، حيث يبرز الألم عنصرًا مُكوِّنًا لهوية ذات معذبة لا تكتفي فقط بوصفه، بل تتماهى معه، في تجسيد فلسفي وجودي للألم بوصفه شرطًا للحياة، وبديلًا عن التجمد النفسي والموت المعنوي. تستبطن المنظومة أعمق تجليات الذات المتألمة، حيث يتحول الألم من مجرد إحساس سلبي إلى مُقوم للكينونة، وشرط للحياة، ومصدر دفء روحي. يقول الشاعر:

كثيرًا ما أسرح بخواطري
في متاهات العقل المظلمة
تحترق وتذوب
تتقدم متثاقلة
ثورة الأحزان تلك
متى أريد
يمكن أن تخبو
هذه الجمرة وضعت على نيران قلبي الملتهبة
متى أريد
يمكن أن تخبو
لكن
تأتي الفكرة ثانيةً
في علاقاتي كلها

بعد المرور بتلك الشقوق والتصدعات كلها
تهب نسمة باردة كأنها قادمة من الجليد
وفي كل هوية لي، هذا الشتاء
أخشى أن
يُجمد جسدي وروحي معًا
أفكر في كثير من الأحيان
في متاهات العقل المظلمة
تحترق وتذوب
تتقدم متثاقلة
حمم الحزن المتقد هذه
أذى
ورغم ذلك هو غنيمة
يبعث في الروح حرارة
وفي الجسد حرارة
هذا الحزن هو احتياجي
أنا على قيد الحياة بسبب حزني(١٥٥)

لم ينس الشاعر ذكريات الماضي الأليمة، ولكن في خضم أحداث الحياة تخبو جمرة الأحزان، وحين يصطدم في واقعه مع العلاقات المؤذية نفسيًّا يستحضر عقله ذكريات الماضي التي تتشابه مع واقع علاقاته الحالية. وهكذا أسرت الذكريات المؤلمة الشاعر أسرًا، لم يستطع الفكاك من قيده، وأصبحت تلقي بظلالها على أشعاره كلما عاش حادثة مؤلمة وصبغت نبرته بحزن دفين. وقد أَلِفَ الشاعر الألمَ والحزنَ، وألفه الألم والحزن حتى تحول إلى عشق، لا لأن الحزن يُعشق بل لأن الشاعر لطول آلامه وأحزانه رأى الألم والحزن سر حياته. لقد عشق الألم والحزن كعشق الآخرين للحياة. كأنه يخلق لنفسه أسباب الحزن ليظل الألم غذاءً لوجدَّانه وموقدًا لأفكاره الشعرية. ولا ريب في أن الحزن يفضي

بالذات المبدعة إلى إخراج مكنوناتها الأبدًاعية، وتدفعها إلى الظهور والتشكل في إنتاج أدبي.

يلفت عنوان المنظومة الانتباه، فهذا اللفظ (**جہنمی: آثم**) يُحيل مباشرة إلى النار والعذاب، والاحتراق الأبدي، لكنه هنا يُستعار في سياق شخصي داخلي لا ديني، فالذات لا تعيش في جحيم موضوعي، بل تُعلن أن الجحيم يسكن داخلها. ففي قوله: (**ذہن کی تاریک گلیوں میں دہکتا اور پگھلتا... غم کا یہ لاوا: في متاهات العقل المظلمة، تحترق وتذوب ...حمَمَة الحزن هذه**) صورة تشير إلى التعذيب الداخلي الذاتي، غير المفروض من الخارج، وصف داخلي عميق للوعي كحقل احتراق دائم. وفي قوله: (**میرے دل کی کچی کھال پر رکھا یہ انگارا: هذه الجمرة وضعت على نيران قلبي الملتهبة**) الألم محسوس فيزيائيًّا ومجازيًّا. وتمثل برودة العالم الخارجي تهديدًا للذات في قوله: (**سردی کا یہ موسم... منجمد کر دے: هذا الشتاء ... يُجمد**). كما يمثل قوله: (**یہ غم میری ضرورت ہے/ میں اپنے غم سے زندہ ہوں: هذا الحزن هو احتياجي/ أنا على قيد الحياة بسبب حزني**) الذروة الوجدًّانية والفكرية للمنظومة، إذ تتجاوز الذات الشاعرة المفهوم التقليدي للألم كشيء سلبي، فيصبح الألم هو مصدر الحرارة الروحية، ومقابل البرودة التي تساوي الموت. الألم يعادل الحياة، واللامبالاة تساوي العدم. هذا التصريح لا يصف ألمًا طارئًا أو مؤقتًا، بل يعترف بـ الألم كعنصر جوهري في بناء الهوية، إنه امتداد لفلسفات وجودية مثل فلسفة نيتشه أو سارتر[١٥٦] التي تقول إن الألم هو ما يصقل الإنسان ويفرض عليه أن يكون واعيًا بوجوده. انقلاب في القيمة: الألم كحاجة وليس نقمة. ويعتمد الشاعر على مفارقات حسّية كثيفة لتصوير المعاناة النفسية وصراعات الذات الداخلية تتمثل في صور حسية متناقضة كالحرارة والبرودة، النار والثلج، الانفجار والتجمد، المشاعر المتفجرة والتبلد، مما يخلق مفارقة حسّية وشعورية شديدة العمق. فالنار تحرق ولكن تُبقي الذات حية، تؤلم لكنها دافئة تنبض بالحياة، بينما الثلج يقتل الشعور، أي موت رمزي بسبب البرودة وهذه رمزية ميتافيزيقية. كما يستخدم الشاعر المفارقة في: (**اذیت ہے/ مگر پھر بھی غنیمت ہے: أذى/ ورغم ذلك هو غنيمة**). ويوظّف تكرارات دلالية وحوارًا داخليًّا لاستكشاف صراعه الداخلي، فيبدأ

بـ: **(میں اکثر سوچتا ہوں: كثيرًا ما أسرح بخواطري)** ويعود لاحقًا ليكررها ثانية، وهذا يدل على أن التجربة ليست لحظة، بل دوامة دائمة من التفكير والاحتراق الداخلي، وهو ما يجعل النص مثالًا متقدمًا في التعبير عن الذات المعذّبة في الشعر المعاصر.

في منظومة **(غم بکتے ہیں: الحزن يُباع)** يُعبّر الشاعر عن تجربة شخصية عميقة من الألم الداخلي، يُظهر فيها معاناة نفسية عميقة لذاته تتجاوز مجرد الحزن الظاهر.يُصور الحزن كسلعة تُباع في الأسواق، ويعكس كيف أصبح الألم شيئًا ماديًّا يُتداول. ومع ذلك، يُدلل على عمق معاناته بأن حزنه الحالي لا يُقاس بأي ثمن، يقول:

الحزن يُباع في الأسواق
الحزن يُباع غاليًا
إذا رَاجَ دكان اللهجة
زبائن العاطفة
سيشترون بالسعر المطلوب
لُعَبَ الحزنِ كلها صغيرة أو كبيرة
لقد بعت أحزاني دائمًا غالية
لكن
الحزن الذي أصابني اليوم
لا يستحق الاحتفاظ به في أي متجر
لأول مرة أشعر بالأسى
لن أتمكن من بيع أحزاني(١٥٧)

تصوير الشاعر للحزن كسلعة تُباع، به تشبيه للألم بشيء مادي وجزءٍ لا يتجزأ من الحياة اليومية وهو ما يُعَبِّر عن معاناة نفسية عميقة. واستخدم السوق كرمز للمجتمع الذي يُحول الأحاسيس والمشاعر إلى سلع مادية. ومع ذلك، يُظهر أن هناك مشاعر لا تُقاس بالمال، مما يُبرز قيمة المشاعر الإنسانية الحقيقية، والتناقض بين الظاهر والباطن.

تُعزز لغة المنظومة البسيطة المباشرة من تأثيرها وتجعلها قريبة من القارئ، تُثير مشاعر الحزن والتعاطف لديه وتُحفزه على التفكير في كيفية تعامل المجتمع مع الألم

والمشاعر الإنسانية، وكيف يُمكن له أن يُحول المشاعر الإنسانية إلى سلع مادية. واستخدام الشاعر تقنياتٍ بلاغيةً مثل تكرار لفظ **(غم: الحزن)** يُعزز من تأثير المعاناة، ويُظهر تكرار ألم الذات.

تعكس الذات وجعها الداخلي وانكسارها الذي لا يُجسد فقط ألمًا عابرًا بل حالة وجودية متأصلة في منظومة **(دل: القلب)**، التي تتناول تجربة نفسية عميقة تتسم بالفراغ والخراب النفسي، والخواء، والحزن، والدمار الداخلي، ويتجاوز ألمها حدود المعاناة العادية إلى حالة فقدان جذري للمعنى والحياة النفسية. يقول:

كان القلب مفازة
وفي تلك المفازة
أمنيات لم تتحقق
بنيناها ككثبان الرمال
عندما وقعت الأحداث
اشتد هبوب الرياح
فتناثرت الكثبان
زالت من هنا
لتظهر هناك
بمجرد أن تفقد هيئتها
تحيا بثوب جديد
على صحراء القلب
ولَكِنْ تلك المرة
وقعت حادثة أقسى
لا تصورها كلمات
هبت ريح عاتية
وبعثرت التلال كلها
لا أمل في تكوينها من جديد

محتها حَتّى أنها
لا يمكن رؤيتها ثانية
الآن
لا تلالَ في أي مكان
لا رمالَ
ولا حبة رملٍ
ما عاد شيء في القلب الآن
حتى لو سمينا القلب مفازة
ما عاد مفازة (١٥٨)

تعبر المنظومة عن ذات متألمة بأقصى درجات الدمار النفسي والوجدَّاني، فالألم هنا ليس عابرًا أو مؤقتًا، بل حالة وجودية كاملة للفراغ، فقدان المعنى، وانهيار الشعور كله، بأسلوب سردي وصوري مع بساطة تعبيرية كبيرة تعكس خواء القلب، بَيَّنَ الشاعر قوة الشعور بفقدان كل شيء. استخدم عدة رموز لكي يتماهى النص الشعري مع لغة العدم والفراغ الرمزي: فـ **(القلب: دل)**، موضع العاطفة والمشاعر، وهو هنا ليس مكانًا نابضًا بالحياة بل صحراء جافة، ما يعني فقدان الشعور، والانعزال العاطفي، وربما الموت الرمزي للقلب. والصحراء عادة ترمز إلى الجفاف، والعطش، والوحدة، والقفر، والعدم. وتشبيه القلب بالصحراء: **(دل وہ صحرا تھا: كان القلب مفازة)** يعني أن القلب ميت، جاف، بلا حياة. كما أن استخدام صور تعكس فقدان الذات تمامًا: كما في قوله: **(حسرتیں ریت کے ٹیلوں کی طرح: الحسرات ككثبان الرمال)** تصور مشاعر الحزن المتراكمة التي كانت تتحرك وتتغير، تراكمت ومن ثم هي قابلة للتغيير.

والتحول المأساوي الذي حدث حين أتت العاصفة تُدمّر الكثبان الرملية/ مشاعر الحزن والحسرات: **(آندھی وہ آئی کہ سارے ٹیلے ایسے بکھرے: هبت ريح عاتية وبعثرت التلال كلها)** فتتحطم المشاعر، ولا تعود تظهر مرة أخرى: **(ایسی بکھرے کہ کہیں اور ابھر ہی نہ سکے/ یوں مٹے ہیں: محتها حتى أنها/ لا يمكن رؤيتها ثانية)** هذه الصورة تدل على قطيعة

نهائية، حالة من اللاعودة والخراب الكامل. **(دل میں اب کچھ نہیں: ما عاد شيء في القلب الآن)** فراغ تام، موت رمزي للقلب، وفقدان المعنى، حالة الصمت الذي يسبق الموت أو الانعدام. التكرار وشرح حالة التغير والدمار في الصور الرمزية (الكثبان الرملية، العاصفة، الفراغ) تؤكد التحول من وجود الحزن إلى العدم. تندثر وتختفي الآمال والأمنيات التي يتمناها الشاعر بسبب الظروف القاسية وبفعل هبوب رياح الحياة وعواصف المحن التي تبعثر كل شيء، فكأن الحياة لا ترضى له حتى بالأمنيات، فكأنه هدف سهام الحياة، وهذه السهام قلما تخطئ أهدافها.

ويختتم الشاعر المنظومة بقوله: **(دل کو صحرا بھی اگر کہیے تو کیسے کہیے: حتى لو سمينا القلب مفازة، ما عاد مفازة)** الذي يدل على غياب أي علامة على الرجاء أو الخلاص، فحتى تشبيه القلب بالصحراء يصبح غير ممكن بسبب فراغ تام يفوق الوصف، حتى التشبيه يصبح مستحيلًا، وهو ما يؤكد أن الذات هنا في حالة ألم مزمن، وتمر بتجربة نفسية لفقدان الذات، وفقدان الأمل بشكل جذري. فحين تكون هناك مسافة بين الذات وبين الآخر، وبين الذات ونفسها، وبينها وبين الأشياء، فلابد وأن تشعر هذه الذات بالاغتراب. وحين تكون هناك هوة بين العالم المثالي والواقع، وبين الحقيقة والخيال، فلابد وأن تشعر الذات بالغربة، وأن هناك ما يفصلها عن العالم. ويظهر الاغتراب بدلالة الانكسار والفقد في هذه المنظومة التي يتجلى فيها الإحساس بالحرمان وخيبة الأمل، والشعور بالفراغ في القلب وعدم المبالاة وكأنه قلب بلا معنى، أمنياته وتطلعاته لا تنبض مما يسبب ألمًا كبيرًا للذات. كما أن "حياة الذات الداخلية هي التي تعطي الذات الشعور بالاندفاع للأمام، وبالأمل أو بضده، وبأن للذات مستقبلًا"(١٥٩).

وتُظهر الذات في حالة تفكك وجودي ناتج عن معاناة حسّية وجسدية/ نفسية مدمّرة في منظومة **(بھوک: الجوع)**، تقوم المنظومة على تتبّع لحظة مأساوية تعيش فيها الذات أقصى درجات الانكشاف الجسدي والنفسي والوجودي نتيجة الحرمان من أبسط ضروريات الحياة: الغذاء. لكن الجوع هنا لا يُعبَّر عنه بصورة وثائقية فقط، بل يتخذ طابعًا وجوديًّا فلسفيًّا، حيث تنهار الحدود بين الجسد والزمان والمكان واللغة، ويتحول الشاعر إلى وعي متألم بالموت البطيء. يقول الشاعر:

فتحت عيني
أَنَا عَلَى قَيْدِ الْحَيَاةِ مَرَّةً أُخْرَى ...
اليوم هو اليَوْمُ الثالث .. اليوم هو اليَوْمُ الثالث ...
الجَمِيعُ يَرَوْنَنِي
مِنَ النافِذَةِ الْأَمَامِيَّةِ
بَيْنَمَا أَشِعَّةُ الشَّمْسِ الْحَارِقَةُ
تَكْوِي فِرَاشِي
تَلْفَحُ وَجْهِي
تُؤْذِيهِ ... بِقَسْوَةٍ بَالِغَةٍ
مِثْلَ سُخْرِيَةِ الْأَقَارِبِ
جَرَّاءَ فَقْرِي
فَتَحْتُ عَيْنِي
الْيَوْمَ أَنَا مَحْضُ هَيْكَلٍ عَظْمِيٍّ أَجْوَفَ
عِظَامِي كَأَطْلَالِ بِنَاءٍ قَدِيمٍ
اليَوْمَ أَنْطَرِحُ فَوْقَ فِرَاشِي
بِهَيْكَلِي العَظْمِي
وبِعُيُونِي المَيِّتَةِ
أَتَفَحَّصُ الغُرْفَةَ
الْيَوْمَ هُوَ الْيَوْمُ الثالثُ
الْيَوْمَ هُوَ الْيَوْمُ الثالث
فِي حَرَارَةِ الظَّهِيرَةِ
بِخُطُواتٍ غَيْرِ مُكْتَرِثَةٍ
أَجُولُ فِي الطُّرُقَاتِ ...
المَارَّةُ يَذْرَعُونَ الطَّرِيقَ جيئة وذهابًا
يَمُّرونَ بِجَانِبِي

كاشباح عابرة
مَجْهُولَةِ الهَوِيَّةِ
يَتَعَالَى ضَجِيجُ تِلْكَ الْحَوَانِيتِ
كَسِبَابٍ مُتَبَادَلٍ
كأصواتِ أَكْثَرَ مِنْ مِذْيَاع
تعمل معًا
كَهَمْهَمَاتٍ غَيْرِ مَفْهُومَةٍ
تَتَرَامَى إلى سَمْعِي
عَبْرَ أَمْيَالٍ
ما أَسْمَعُه ومَا أَرَاهُ
يَبْدُو مِثْلَ الحُلْمِ
مَوْجُودًا وليس مَوْجُودًا...
يَنْتَابُنِي الدُّوَارُ
ويَتَصَبَّبُ العَرَقُ مِنْ جَبِينِي
لَمْ يَتَبَقَّ لَدَيَّ طَاقَةٌ
اليَوْمَ هو اليَوْمُ الثالث
اليَوْمَ هو اليَوْمُ الثالث(١٦٠)

تبدأ المنظومة باليقظة الجسدية التي لا تقود إلى الحياة، بل إلى موت داخلي: (**آنکھ کھل گئی میری/ ہو گیا میں پھر زندہ: فتحت عيني/ أَنَا عَلَى قَيْدِ الْحَيَاةِ مَرَّةً أُخْرَى**)، ولكن العودة إلى الحياة في هذا السياق سخرية سوداء، لأن الجسد الذي يستيقظ هو جسدٌ ميت من الداخل: (**صرف خول باقی ہے/آج میرے بستر میں/لیٹا ہے مراڈھانچہ: اليَوْمَ أَنْطَرِحُ فَوْقَ فِرَاشِي/ بِهَيْكَلِي العَظْمِي**)، تتحدث الذات هنا عن جسدها كما لو أنه جثة أو هيكل عظمي، لا روح فيه. في قلب هذه الصورة يتجلى ألم وجودي مكثف، تنفصل فيه الذات عن نفسها. وحين يخرج المتكلم إلى الشارع، فإنه لا يرى الناس كأشخاص، بل ظلال باهتة لا ملامح لها: (**لوگ آتے جاتے ہیں / پاس سے گزرتے ہیں / پھر بھی کتنے دھندلے ہیں / سب ہیں جیسے بے چہرہ:**

المَارَّةُ يذْرَعُونَ الطَّرِيقَ جيئة وذهابًا/ يَمُّرونَ بِجَانِبِي/ كأشباحٍ عابرة/ مَجْهُولَةِ الهَوِيَّةِ)، هذه الصور تجسّد اغتراب الذات عن العالم اغترابًا تامًّا؛ فالذات متألمة لا تستطيع التواصل مع الآخر، بل تراه كجزء من مشهد سوريالي لا معنى له. **(جو بھی دیکھتا ہوں میں/ خواب جیسا لگتا ہے/ ہے بھی اور نہیں بھی ہے: ما أَسْمَعُه ومَا أَرَاهُ/ يَبْدُو مِثْلَ الحُلْمِ/ مَوْجُودًا وليس مَوْجُودًا)**، ويدخل الوعي هنا منطقة الهلوسة. تنحلّ الحدود بين الحقيقة والوهم، ما يعكس فقدان الذات ثباتَها الإدراكي تحت وطأة الألم. تفقد الذات اتصالها بالواقع تحت ضغط جسدي/نفسي ساحق. وفي تكرار السطر الشعري: **(اليوم هو اليوم الثالث: آج تیسرا دن ہے)** تكثيف للألم، وتكرار زمني يلعب دورًا نفسيًّا، كعلامة على الاستمرار الموجع للألم، وعلى تحوّل الجوع من إحساس إلى بنية زمانية مغلقة. التكرار هنا يكوّن إيقاعًا حلقيًّا خانقًا يعكس دوام الألم دون فكاك.

اشتداد الشعور بالجوع جعل السماء تبدو للشاعر كطبق والقمر كرغيف خبز. يقول:

الظلامُ يَعُمُّ كُلَّ مَكَانٍ
وأنا وَحْدي على الرَّصِيفِ
مُسْتَلْقٍ عَلَى الدَّرَجِ الحَجَرِيِّ القَاسي
لا أَتَمَكَّنُ مِنَ النُّهُوضِ
أَتَطَلَّعُ إلى السَّماءِ
أخالُ استدارةَ القمرِ رَغِيفَ خُبْزٍ (١٦١)

وتعود الذات في نهاية المنظومة إلى الطفولة، وإلى صورة الأم كصَرْخَة ذاتٍ متألمة تستنجد بآخر عهد لها بالأمان. الجوع هنا يُحوّل الأم إلى حلم مفقود، ويحوّل الذاكرة إلى وهم. ويأتي استرجاع الماضي في وقت تكون فيه البطن خالية، والجوع يفتك بأحشائه، بسبب وقع هذه الآلام على ذاته، يتذكر أمه في هذه اللحظات ويستأنس بذكرها، ويتلذذ بوصفها وقتما كانت تطعمه بيدها، يتذكر في تلك اللحظات السلام والأمان الذي كان يحياه وينعم به في حضنها، يقول وهو يأذن لذكريات الماضي بأن تمد ظلالها وارفة على شعره:

كانَ لدَيَّ مَوْقِدٌ فِي مَنْزِلِي

كانَ الطعَامُ يُطْهَى كُلَّ يَوْمٍ
كانَتِ الأرْغِفةُ ذَهَبِيَّةً
وكانَ الطَّعَامُ يُقَدَّمُ سَاخِنًا...
كَانَتْ أمِّي فَرِيدَةً
كلَّ يَوْمٍ كانَتْ تُطْعِمُنِي بِيَدَيْهَا
ما الذِي يَلْمَسُ وَجْهِي؟
بأيدٍ باردةٍ
لقمةُ فِيلٍ؟
لقمةُ حِصَانٍ؟
لقمةُ دُبٍّ؟(١٦٢)

يتمنى الشاعر العودة إلى عالمه المصغر حيث البراءة والطفولة، حيث الدفء الذي يعوضه عما يشعر به من ألم الجوع. يتذكر حلاوة اللقمة التي كانت أمه تطعمه إياها، وهو ما يُفهم من أشكال اللقيمات التي يسعد بها الأطفال: **(لقمۂ فِیل: اک نوالا ہاتھی کا، لقمۂ حِصَان: اک نوالا گھوڑے کا، لقمۂ دُبّ: اک نوالا بھالو کا)**. وحين تطعم الأم طفلها يصير طعم اللقمة ألذ بأضعاف مضاعفة، ويصف هذا المقطع الشعري حب الأم غير المشروط لأولادها، والشعور اللطيف بين الأم وطفلها، والذي يحدث منذ آلاف السنين وسيستمر حتى نهاية العالم.

تفضل الذات في هذه الذروة الموت كنجاة على استمرار الألم، وهذا هو تعبير أقصى للذات التي لا ترى في الحياة غير الألم، وترى في الموت أو الغياب راحة:

أهُوَ المَوْتُ أمِ الإغْمَاءُ؟
أيًّا ما كَانَ الأمْرُ
قِيَاسًا لِمَا أنَا فِيه
فَهْوَ غَنِيمَةٌ
كان اليَوْمَ هو اليَوْمُ الثالثُ
كان اليَوْمَ هو اليَوْمُ الثالثُ(١٦٣)

تتجسد الذات بوصفها كائنًا يتآكل من الداخل تحت ضغط الجوع، والفقر، والعزلة، والانفصال الوجودي، الجوع بوصفه تجربة عضوية ونفسية ساحق، تفتت الذات جسديًّا ونفسيًّا، تغيّر الإدراك الحسي للواقع تحت ضغط الألم، هيمنة مشاعر الانهيار، العجز، والاقتراب من الموت، تحوّل العلاقة مع الآخرين إلى اغتراب تام، كل هذا جعل الجوع في هذه المنظومة ليس مجازًا رمزيًّا فقط، بل تجربة عضوية/ نفسية تقود إلى الانهيار الكامل للذات، حتى تصل إلى حدّ التلاشي.

وهذه المنظومة هي تعبير عن الألم الذي عاناه الشاعر في فترة شبابه حين جاء إلى مومباي في ٤ أكتوبر عام ١٩٦٤م، واضطر إلى ترك منزل والده بعد ستة أيام من الإقامة فيه. وفي مدينة مثل مومباي التي لا يوجد بها داعم، ذاق مرارة الحرمان، وذكرته شدة الجوع بلقيمات أمه، وحنانها الذي لم يستمتع به كثيرًا. فكيف تحمل الشاعر ألم الفقد والجوع؟ ولكم يومٍ؟ هذا ما توضحه المنظومة. ويؤكده قول الشاعر نفسه:

(كثيرًا ما استحضر الصعوبات الماضية في ذاكرتي. كنت أجوع أحيانًا لأيام. ففي أحدى الليالي في مومباي عندما كان الجميع من حولي نائمين في مجمع الأستديو، كانت الساعة حوالي العاشرة والنصف أو الحادية عشرة مساءً. لقد مرت ثلاثة أيام منذ أن تناولت الطعام، وكنت جائعاً للغاية ولم أستطع النوم. كان الوقت متأخراً للغاية في الليل بحيث لم أستطع الذهاب لاقتراض المال من شخص ما وشراء شيء لآكله. كنت على وشك أن أفقد صوابي. كنت جائعًا للغاية لدرجة أن معدتي كانت تؤلمني. واليوم، عندما أجلس على طاولة العشاء وأجد أمامي مجموعة ضخمة من الطعام، أفكر أحيانًا لو كان بإمكاني تناول طبق وأحد فقط من هذه الأطباق في تلك الليلة[١٦٤].

تظهر الذات التي تعيش الألم بكل أبعاده وتجلياته في منظومة **(بیمار کی رات: ليل المريض)** التي تعبّر بوضوح عن معاناة نفسية وجسدية عميقة، عن تجربة ألم ومرض حاد، وحالة صراع داخلي بين الجسد المستسلم والروح التي لا تزال تقاوم أمام تجربة مرضية قاسية ومميتة، وألم يسيطر على الجسد ويكاد يقتل الروح كعدو لا يرحم. والألم ليس فقط جسديًّا بل روحيًّا عميقًا، يخلق إحساسًا بالعجز والخوف من الموت. يقول فيها الشاعر وهو يصف أعراض الألم، الذي يدفعه نحو براثن الموت، ويحيط الذات بالحزن:

الألم لا يرحم
الألم هو الجلاد
الألم لا يقول شيئًا
ولا يستمع
الألم يحدث فقط
يهجم
يدوس
انهزم الجسد الآن
والروح عنيدة
تقاتل
تلهث
ترتعش
مذعورة
من قوة الألم
ترتجف
وتلتف بالجسم(١٦٥)

يستخدم الشاعر أساليب بلاغية مثل التشبيه، والتجسيد، والاستعارة ليعزز من تأثير الألم على الذات. استخدام التشبيه في تكرار بسيط موجز: (**درد بے رحم ہے: الألم لا يرحم**)، (**جلاد ہے درد: الألم هو الجلاد**)، وتصوير الألم كخصم وحشي وعدّو قاسٍ، يعكس معاناة الذات المتألمة ويعزز من قسوة الألم ويجعل القارئ يشعر بوحشيته وقسوته، فالألم موصوف كجلاد لا يتحدث ولا يسمع، وهذا يجعل الألم قوة مهيمنة بلا هوادة، غير قابلة للمساومة. وتنعكس الديناميكية النفسية للذات في المقابلة بين الجسد والروح: (**جسم تواب ہار گیا/ روح ضدی ہے: انهزم الجسد الآن/ والروح عنيدة**) حيث يبرز الصراع الداخلي بين الاستسلام الجسدي والمقاومة الروحية، حيث الجسد منهك ولكن الروح لا تزال تحاول المقاومة، وهذا الصراع في العمق يعكس حالة نفسية إنسانية معقدة.

الصور الحسية: **(ہانپتی، کانپتی، گھبرائی ہوئی: تلهث/ ترتعش/ مذعورة)**: تصوير الحالة الجسدية المتوترة والقلقة، مما يعزز الشعور بالضعف والهشاشة. واستخدام الفعل المضارع بالإثبات والنفي، والذي يدل على الاستمرارية في الزمن، ويُستشف مدى معاناة الروح والجسد من المرض من كثرة الأفعال المضارعة (لا يقول: **کہتا نہیں، لا يستمع: سنتا نہیں، يحدث: ہوتا ہے، تلهث: ہانپتی، ترتعش: کانپتی، تقول: کہتی، ....)**.

ولا تقدم المنظومة في نهايتها حلولًا أو استسلامًا تامًّا، بل تترك النهاية مفتوحة بالإشارة إلى نضال الروح في الجسد، وشرح فلسفة النضال العظيمة باستخدام استعارة "الروح" التي تحارب من أجل الحياة، ولا ترضى بالهزيمة، ولا بأن تُوصف بالمهزومة حتى بعد الهزيمة يقول:

تقول:
أنا لن أغادر
والموت
منذ متى وهو واقف على العتبة؟
تراقبه بصبر
لا تعرف ما سيحدث
الليلة(١٦٦)

استعارة الموت في: **(موت چوکھٹ پہ کھڑی ہے کب سے: والموت منذ متى وهو واقف على العتبة؟)** تصوّر الموت كحالة متربصة، كأنه ينتظر على العتبة، تعبير قوي عن حالة القرب من النهاية وعدم اليقين، وتوتر الذات المستمر وإحساسها بالخطر. النهاية المفتوحة، وحالة عدم اليقين، والخوف من المستقبل، تعبير عن معاناة الذات في لحظة الألم، وانعكاس لطبيعة الألم كموقف مفتوح غير محدد النتائج. واستخدام **(رات: الليل)** كرمز للحظة الألم القصوى، أو فترة الخطر التي ينتظر فيها المصاب ما سيحدث.

ورغم الألم تظهر الذات المتألمة متحدية المرض رافضةً الموتَ، تتخذ موقفًا مضادًّا للانهزام أمامه، حتى وإن كانت الهزيمة من نصيبها، فليكن، لكن لا يجب أن تفقد شجاعتها، وتواصل رحلتها في الحياة. حديث الشاعر عن الألم والروح والجسد يوضح جليًّا

أن الألم والعذاب اللذين عاناهما منهما الشاعر لم ينالا من عزيمته، بل على العكس من ذلك أذكى عنده روح التحدي لأي شيء يريد أن يعطله أو يوقف مسيرته.

تركز المنظومة على حالة نفسية فردية وانكسار داخلي، ومعاناة جسدية ونفسية، وتعكس تجربة الضعف الإنساني في مواجهة الألم والموت، تصادمهما، والاستسلام والمقاومة. والتعبير عن الألم هنا هو تعبير عن الذات المتألمة التي تعيش حالة انكسار وصراع داخلي، ألم جسدي وروحي، وحالة صراع مع المرض، وخوف من الموت.

يتحدث الشاعر في هذه المنظومة عن كل ذاتٍ في الحياة، تعاني الألم بسبب المرض. وإلى جانب هذا فهذه المنظومة هي تعبير عن تجاربه السابقة، يقول: "خلال سنوات دراستي الجامعية في بهوبال، حين كنت أعاني ارتفاعًا في درجة الحرارة ولا أملك المال لزيارة الطبيب، كنت أضطر إلى الاعتماد على مناعتي حتى أتعافى. هذه بعض الحوادث التي ستظل عالقة في ذهني إلى الأبد(١٦٧).

في ضوء ما تقدمه المنظومات يتبدّى الألم الذاتي بأنه نابع من داخل الذات ومن لحظات صمتها أمام جراحها العميقة، ومن إدراكها المستمر تصدّعاتها في مواجهة قسوة العالم وتقلباته. ومن هنا، فإن دراسة الألم الذاتي في هذه المنظومات لا تُعد مجرد تحليل لتجربة شعورية، بل تفكيك لمنظومة من العلاقات المعقدة بين الذات والآخر. تلك الذات التي هيمن عليها الإحساس بالضياع، والوحدة، والغربة، والانهيار الداخلي، والعجز. تشبثت بالألم كدليل على البقاء والهوية واعتمدت على الوجع كمعنى للوجود، ظهرت كَذَاتٍ مشردةٍ، تعكس افتقادها لكل إحساس بالانتماء، وغربتها عن ذاتها والكون.

الألم الجمعي:

حين تعيش الذات تجربة الألم الجماعي، وتصبح شاهدة أو متورطة في معاناة جماعة المقهورين والفقراء والمشرّدين. ولا تنغلق على ذاتها وحسب، بل تفتح حواسها على الألم الاجتماعي والبؤس العام، الذي يتحول إلى امتداد داخلي لا يمكن فصله عن تجربتها الشخصية، يتحول الشعر هنا إلى وسيلة فاعلة لنقل صوت الألم الجماعي، والاحتجاج على الظلم والتهميش. "ورغم أن علاقة الذات مع نفسها هي الأهم جوهريًّا، إلا أن علاقتها مع الآخر والجماعة هي أهم علاقات الذات جميعًا من الناحية الواقعية ... تفرض على

نفسها رسالة، وتعتبر القيام بها واجبًا عليها، وتتجه نحو التوحد مع الجماعة، وتتحمل مسئولية الآخرين، وتأخذ زمام المبادرة والقيادة، وتلتزم بمصالح الغير"[١٦٨]. لذا نجد الذات المتألمة تشتكي وتصدر صرخة عالية في وجه المجتمع من أجل الآخرين المظلومين. تستنكر مواطن القبح في مجتمعها، تتعاطف مع الكادحين، تتمنى السعادة للبشر، وأن يوجد منطق للحياة الاجتماعية. "فالأديب لا يعبر عن مشاعره فقط بل عن مشاعر بيئته ومجتمعه، يتحدث بلسان الإنسان الجماعي"[١٦٩]. "ولا يهتم شعراء اليوم في منظوماتهم بالنظرية السياسية ومشاكلها فقط ، بل يصبون جل اهتمامهم على القضايا الإنسانية: الصراع بين الفرد والمجتمع، وتآكل القيم، واغتراب الفرد، والاضطرابات العاطفية والنفسية، والصراع الطبقي والثقافي، ويحاولون تقديمها للمتلقي بأسلوب ومنظور جديد"[١٧٠]

وتتمظهر الحساسية الشعورية للذات في منظومة **(آنسو: العبرة)**، حيث تَتَجَسَّدُ تجربة شعورية تتوسّط بين الإدراك الداخلي للحزن الخارجي، والوعي العميق بالألم الداخلي المكبوت؛ فالنص يُنْطقُ دمعةً، لكنه لا يكتفي بها كصورة وجدًّانية، بل يُحوّلها إلى شاهدٍ على انكسار الذات أمام معاناة الآخر، وعلى تاريخ من الكبت والتأجيل والألم المستتر. بناءً على ذلك، تظهر الذات في هذه المنظومة كمرآة لألم الآخر تبدأ بوصف دمعةٍ تسقط إثر سماع الشاعر قصة حزينة تخص الآخر:

بعد سماع أنّاتِ أحدٍ ما
ترقرقت من جفوني
عَبْرَةٌ
ما هذه العبرة؟
هل هذه العبرة شاهد
على شفقتي وَرِقَّةُ قلبي؟
هل هذه العبرة دليل
نور الإخلاص في حياتي؟
ما الذي تقوله هذه العبرة؟
إن في صدري قلبًا حساسًا

سمع قصص أحدهم المؤلمة
فخفق
واحترق في آلام الآخرين
وأخذ يذوب؟(١٧١)

هذا السقوط العفوي للدمعة في قوله: **(بعد سماع أنّات أحد ما/ ترقرقت من جفوني/ عبرة: *کسی کا غم سن کے/ میری پلکوں پہ/ایک آنسو جو آگیا ہے*)** هو استجابة شعورية فورية لمعاناة الآخر. لكنه ليس مجرد تعاطف، بل تَحَوُّلٌ مباشر من السماع إلى التفاعل الجسدي، ما يُشير إلى حضور مكثّف للألم الإنساني في وجدَّان الذات. ثم يبدأ الشاعر بتحليل هذا الأثر: **(هل هذه العبرة شاهد/ على شفقتي ورقة قلبي: *یہ آنسو کیا اک گواہ ہے/ میری درد مندی کا میری انسان دوستی کا*)**، هنا تدخل الذات في محاولة لفهم الألم، لكنّها لا تنجح في تجاوزه، بل تعود إلى موقع التأثّر العميق والانفعال الموجِع، مؤكدة أن هذه الدمعة دليلٌ حيّ على حساسيتها وشدة تأثرها.

وتنتقل الذات في تحوّل بنيوي عميق من ألم آني إلى ألمٍ أقدم، مدفون، متراكم للألم المكبوت:

هذه العَبْرة
كانت عدمًا قبل ذلك
أشك أنها كانت في مكان ما حائرة
ربما لفترة طويلة
كانت دفينةً هناك
ومن بَعَثَها؟
ما بين قلبي وجفوني
هناك مسافةٌ
حيث مدن الأفكار حية
ومقابر الأحلام
حيث في حدائق الحب المهجورة

هناك حدائق السنط
ولا شيء آخر
ما وراء العالم
غابات متشابكة الأغصان(١٧٢)

يمثل هذا المقطع ارتدادًا داخليًّا إلى ما قبل الدمعة، فالشاعر يشكّ في أن هذا الأثر الشعوري ليس وليد اللحظة، بل كامن منذ زمن، مخبوء في منطقة فاصلة بين الشعور والاستجابة. إن ما يُعبر عنه هنا هو ألم مكبوت، لا يتمركز حول حبيبة، ولا حول وجود، بل حول تراكم وجدَّاني لم تُتح له فرصة التعبير. وفي قوله: **(حيث في حدائق الحب المهجورة/ هناك حدائق السنط: *جہاں محبت کے اجڑے باغوں میں / تلخیوں کے ببول ہیں*)** صورة تُجسّد الخراب العاطفي الداخلي، وتُشير إلى صحراء شعورية من الألم والجفاف، لا مجال فيها للرجاء أو الحب. هذا الوصف يؤكد تمركز الذات حول تجربة انكسار وجدَّاني ممتد.

وتتحوّل الدمعة إلى رمز للذات ذاتها في إسقاط يؤكد أن الذات ترى في هذه الدمعة تمثيلًا لها:

هذه العبرة
ربما لفترة طويلة
كانت دفينةً هناك
ومن بَعَثَها؟
أتلك الآلام التي وَأَدَتْهَا يَدُ النفعية؟
فعلى من إذن تذرف العبرة؟
صارت عبرة غير مبررة!!
عبرة يتيمة، عبرة سهلة
عبرة لا يوثق بها
إنها تجهل الطريق
وهي تنحدر
كانت تتوقف

كانت تتخبط

كانت تتجمد(١٧٣)

فالألم لم يكن معترفًا به، ولا سائرًا في طريقٍ مفهوم، وهذا توصيف دقيق لحالة ذات مُتألمة، مهزوزة، مشوّشة، لا تعرف كيف تخرج من دوائر الحزن المقموعة.

في نهاية المنظومة يتبين أن تجربة الذات انفجار وجدًّاني نتيجة استثارة شعورية مباشرة:

واليوم قد مرت من هنا قافلة أنّاتِ أحدٍ ما

وحين علمت العبرة اليتيمة بها

همت أن تدعم هذه القصة

فمن الممكن

أن تجد الطريق

وتحتضن القصة

تجفف حزنها

وتهدهدها(١٧٤)

فالذات تتمزق تحت وطأة التماهي مع ألم الآخر، وتتموضع كامتداد لألم الآخر، ورمز (**آنسو**:الدمعة) جاء لتكثيف حضور الألم الشخصي والمكبوت.

ويتغلغل الألم الاجتماعي في كيان الإنسان، ويدمّر أحلامه وأمله في منظومة (**کچی بستی: المستوطنة الفقيرة**) التي ترصد واقعًا قاسيًا لبؤرة سكنية، تعيش الفقر، والفوضى، والظروف الإنسانية السيئة، يصور فيها الشاعر واقع معاناة الإنسان المهمش، المحاصر بالفقر والبؤس والقسوة والعنف. ينتقد مأساوية الواقع والحالة القاتمة للإنسان في هذه البنية الاجتماعية، يحكي قصة الإحباط واليأس الجماعي من التغيير أو النجاة من هذه الدائرة، وتصاعد مشاعر الحزن، والغضب، واليأس تجاه البيئة المعيشية وأثرها على الإنسان الموجود فيها. يرسم الشاعر بانسيابية منظر المستوطنة الفقيرة بصور توضح رؤيته قائلا:

الحارات الضيقة

والأزقة داخل الأزقة

المنازل الصغيرة
الأبواب القصيرة
الستائر السميكة
الجدران القذرة قميئة الألوان
يصطدم بالجدران
أي سباب
يغمر الشوارع؟!!
مستنقعات المياه
تتدفق على رأس الشوارع
عويل قميء من الأصوات
حيث اختلاط الأصوات
البشر يتدفقون
وجوهٌ مريرة ومتقشفة
الوجوه كالحة من المتاعب
وجوهٌ شاحبة من المرض
وجوهٌ ميتة
وجوهٌ خاسرة
كل الوجوه
وجوهُ عاجزةُ لا حيلة لها
جبل من القمامة
يعبث فيه
أطفالُ كالكلابِ الضالة
يبحثون عن طفولتِهم(١٧٥)

يدل وصف الشاعر حال هؤلاء الناس، والشكل الخارجي لهذه المستوطنة، والظروف المحيطة بساكنيها، على أنهم معذبون، فالأزقة وداخلها أزقة، تعبير عن التشتت،

والفوضى، والضيق المكاني، وازدحام المكان بحيث لا يوجد مجال للراحة أو الفرار. وتجسيد للحالة النفسية المتألمة والحياة المأساوية بتكرار وصف القذارة والجدران المتسخة الباهتة اللون، ومجاري المياه القذرة، يعكس تراكم الهموم والفساد البيئي والمعنوي، والوجوه الحية المتعبة والمنهكة بفعل الفقر والمعاناة التي تسممت بسم البؤس فصارت وجوهًا مسمومة، تعكس معاناة الحياة القاسية حتى باتت تؤذي من حولها. والوجوه التي تسبقها العلة، والتي تحتضر في صمت، تخبر عن قرب النهاية وعمق الألم، وتعكس حالة التدهور الجسدي والنفسي، وتعزز الجانب الأليم من الواقع. وتشبيه الشاعر الأطفال الجوعى المشردين بالكلاب الضالة التي تبحث عن طعامها في النفايات، جعلهم أطفالًا ضائعين لا تستبين نورًا أو أملًا في غد أفضل في واقع مملوء بالحرمان والفقر والقهر، ولا تجد من يمد لها يد العون، هذا التشبيه ما هو إلا صرخة مدوية في وجه التفاوت الطبقي.

تضع الحياة في مثل هذه المستوطنات حملًا ثقيلًا على كتف من يعيش فيها، تضع قيودًا على رغباته، وهو يبذل قصارى جهده ليكسر تلك القيود، لكنها لا تنكسر، لذا يظل مجبرًا على عيش هذه الحياة التي لا ترضيه، ويصبح جزءًا لا يتجزء منها، وجزءًا من هذه المستوطنات التي لا يفهمها. يكشف الشاعر في منظومته عن حقيقة أخرى من حقائق العصر الحديث، يقول:

ينتهي اليوم
وسكانُ هذه البلدة
يبذلون شقاءهم لينعم غيرهم
يعودون
إلى جحيمهم
محطمين الآن
منزعجين
وفي الحارة
تفوح رائحة البارود الخام
من البراميل الصدئة

في وقت مبكر اليوم
في البلدة
لم تحدثْ
حادثةُ قتلٍ
ولا طعنٍ
حسنًا
إنه المساء الآن
ولا يزال الليل باقيًا[١٧٦]

عاين الشاعر أحوال مجتمعه ولم يزدد إلا سخطًا ونفورًا، ويوجه سهام نقده إلى فئة أخرى تعيش في رفاهية وسعة، لا تلقي بالًا لآلام المحتاجين والضعفاء. صور الشاعر محنة العامل برؤية جديدة جادة، لا شك أن المنازل الفخمة تم تشييدها من قبل العمال، فالعامل يعمل بجد طوال اليوم ليبني قصرًا جميلًا، وفي الليل ينام في مكان ضيق ومكتظ بكل سئ لذا شبه الشاعر عالم العامل بجهنم وعالم صاحب البيت بالجنة.

ويتساءل هل هناك إله آخر قد خلق هذا العالم؟ العقاب والعذاب على رؤوس كل من لا حول له ولا قوة. وهل يد الغيب في مكان آخر لا ترى هذه المستوطنات المنفصلة التي تم الدفع بها إلى مستنقعات المياه. هل حرمهم الإله من نفسه وعطفه عليهم؟ أم هو بذاته من أعمى عيونهم ودفعهم إلى هذه المستوطنات القذرة التي يعيشون بها؟ يقول:

يبدو وكأن
المدينةَ كُلَّها
مثخنةٌ بالجراح ... دُمَّلٌ ملتهبُ متقيحٌ
يبدو وكأن
المدينة كلها
بقايا حريق
يبدو وكأن
الملك يجلسُ في منصته

يبيع
حطام الإنسان
بثمن بخس(١٧٧)

يعبر الشاعر عن المعاناة الجماعية بصورة قوية ومؤلمة بتشبيهه المستوطنة بالدُّمل الملتهب المؤلم الذي لا يطاق، وفي هذا التشبيه تمثيل للبؤس الاجتماعي المزمن، وجروح المجتمع التي تنضح بالألم المستمر. ويسخر الشاعر بأسلوب يتخطى الخيط الرفيع بين نقده للقدر/ السلطة العليا/ الحاكم الذي يرى شعبه يتألم ولا يقوم بدوره، وبين اعترافه بعدم صلاحية الحاكم لهذا المنصب لأنه لا يقوم بدوره على أكمل وجه في قوله: (**خدا تخت پر بیٹھا، ٹوٹے پھوٹے انساں اونے پونے داموں بیچ رہا ہے: الإله (الحاكم) جالس على ناصية الطريق/ يبيع البشر المكسورين بأبخس الاثمان**)، حيث يعكس الشعور بالخذلان أو الغياب الإلهي بصورة استنكارية تنم عن قهر اجتماعي عميق وفقدان العدالة بتخلى الإله عن البشر وتعرضهم للبيع في سوق الذل واللامبالاة.

لاقى الشاعر في مجتمعه من الظلم ما يدفعه إلى اتخاذ موقف يتشكل على صورة شكوى ومرارة تدل عليها لغة المنظومة التصويرية المكثفة المليئة بالصور التعبيرية القاتمة الحزينة. وتكرار الألفاظ التي تصف البؤس والقذارة يعمّق الشعور بالقهر، ويضيف طبقات فلسفية ونقدية تعكس الألم الاجتماعي. وهذا الجانب من تعاطف ذات الشاعر مع سكان هذه المستوطنات يدل على انخراطها في تعايشها مع أبناء عصرها ومعايشتها أحداثه، كما يدلل على إيجابية الشاعر من ناحية موقفه الرافض والناقد للظلم المنتشر في المجتمع.

وتتجسد الذات المتألمة في حالة من الخوف والرعب الجماعي والتوتر، والاغتراب النفسي الجماعي في مواجهة واقع فاسد ومهدد، وانتظار مصير مجهول في منظومة (**فساد سے پہلے: قبل أعمال الشغب**)، التي يسلط فيها الشاعر الضوء على حالة قلق نفسي واجتماعي عام، تنتاب أفراد المدينة أو المجتمع، قبيل وقوع حدث مفجع أو انقلاب في الواقع. والحالة النفسية للذات التي تعاني هذا الفساد، ألمها الداخلي واستشعارها الحقيقي الصمت القاتل الذي يسبق كارثة أو انهيارًا اجتماعيًّا، مع انعدام الثقة والأمان، وخوفها من

تأثير الفساد على النفس والمجتمع. يستحضر الشاعر في بداية المنظومة رعب عامة الناس الذين ينتظرون أعمال شغب حتمية في ترقب بقوله:

لمَ صار الذعر للمدينة عنوانًا؟
لمَ الوجوهُ
مصفرة؟
لمَ يمرُّ الهواء
الصامت الهادئ
في الشوارع والأزقة
وعلى العيون المألوفة؟
لمَ شابت نظراتِها الدهشةُ والاغترابُ؟
والمدينة تبدو
وكأنها متهم
مكبلٌ بسلاسل الصمت(١٧٨)

تمثل تشبيهات الشاعر حالته الذهنية ومشاعره المتألمة تجاه واقع يهدد كيانه النفسي والمجتمعي. وتعبر عن اختناق نفسي داخلي، وتوتر متصاعد، وعدم وجود أمان. فالصمت قبل أحداث الشغب والعيون التي تبحث عن السبب يشير إلى استعداد نفسي لانفجار كارثي. **(سلاسل الصمت: سناٹے کی زنجیریں)** تعبير مجازي يشير إلى صمت ثقيل كأنه يقيد الروح والمشاعر. و**(لمَ الوجوه شاحبة؟: چہرے کیوں فق ہیں؟)** تعبير عن الإرهاق والقلق والخوف، فالوجه رمز للذات وتأثير الواقع المخيف عليها، وصمت الوجوه يشير للقلق والاضطراب النفسي في الجو العام. وكل عين تهرب من الأعين الأخرى دليل على الانعزال النفسي والاجتماعي، وفقدان التواصل والطمأنينة. والشاعر وأحد من الناس الذين تتوقف بهم الحياة فجأة في المدينة التي يعيشون بها، الذين يرون هذه المشاهد بأم أعينهم، لذا يصف هذه المشاهد بمشاعره التي تعبر بشكل واضح عن الأوضاع التي تتشكل أمام العيون ولا تبكيها فقط، بل تهز كيان الإنسان المقيد العاجز، لتحثه على القيام بأي شيء، ولا يظل صامتًا، بل يحتج ولو بالصراخ حتى ولو كان أخرس.

ينقل الشاعر في منظومته مشهد الخوف والرعب المجهول للمتلقي، فالخسائر في الأرواح والممتلكات هي أهم ما يحدث وقت الشغب، وتكون الأولوية الأولى للمواطن البسيط أن يحمي حياته وممتلكاته أيضًا، يقول:

وأي مارٍّ
يمر وحيدا
محاطًا بالخوف
لمَ المناظر كلها ضباب؟
وبعض الناس في الطرقات
من أجل لقيمات العيش، لكن
لِمَ يلتفتون ناظرين إلى البيت
اليوم؟
وفي السوق أيضًا
لا يوجد الضجيج المعهود
كل شيء يسير وكأنما
هذه الأرض صنعت من زجاج
الكل ... يتوارى عن الأنظار(١٧٩)

إن الدمار الذي أحدثته أعمال الشغب والشكوك حول انتهائها جعلت كل وجه ينظر للآخر بارتياب كبير ويتأثر روتين الحياة ويتبدل العقل وحالته بسبب الخوف، ودائمًا يكون متوترًا بسبب الخوف من حدوث شيء سَيِّيء. والمنظر الضبابي غير الواضح يعبر عن حالة غموض، وعدم وضوح في الرؤية أو المستقبل يعزز الجو القاتم والقلق النفسي. وتكرار الاستفهامات البلاغية: **(آج اس شہر میں ہر شخص ہراساں کیوں ہے؟: لم كل شخص محاطٌ اليوم بالخوف في المدينة)** تبرز الحيرة والألم، وتجعل القارئ يعيش حالة الذعر ويستشعر الخوف، وهذه مؤشرات الألم النفسي. ويعطي التصوير الحسي: **(بازار میں جانا پہچانا سادہ شور نہیں یہ زمیں کا چیخ کی ہے: وفي السوق أيضًا/ لا يوجد الضجيج المعهود)** إحساسًا بالاضطراب النفسي والاضطراب الجماعي الموحش.

وفي ختام المنظومة يعبر الشاعر عن ترقب غامض، قد يكون حدثًا سعيدًا أو كارثيًا، يعزز الإحساس بالقلق وعدم اليقين. نهاية مشحونة بالغموض والترقب، تعكس القلق والانتظار، يقول:

والكلام
قد انقطع
يبدو كل شيء
وكأنه يُحْتَضَرُ
اليوم!!
تبدو هذه المدينة اليوم
كطفلٍ مذعورٍ يخاف ظله
انظروا إلى هذا البهلوان
يبدو لي
أن اليوم سيقام مهرجان(١٨٠)

يشير الشاعر في نهاية المنظومة بشكل غير مباشر إلى واقع سياسي أو اجتماعي مضطرب، حيث الفساد ينتشر، والخوف يعم المجتمع، وقد يكون قبيل حدث سياسي كبير أو أزمة اجتماعية. ففي قوله: **(جنتری دیکھو/ مجھے لگتا ہے/ آج تیوہار کوئی ہے شاید: انظروا إلى هذا البهلوان/ أن اليوم سيقام مهرجان)** استدعاء خفي لمهرجان ديني، حيث إن المواكب التي تُقام باسم الدين غالبًا ما تكون مصدر الشرارة التي تشعل الحريق.

تعكس المنظومة في مجملها حالة إنسانية متوترة تسبق الانهيار. ويبرز سياقها طبيعة الذات المتألمة التي لا تملك أدوات السيطرة على الواقع، وإنما تتألم من أثره النفسي العميق. يستمع الشاعر إلى صرخة الشعب المكتومة الممتلئة بالخوف والرعب مما سيحدث. ونلمس انزعاجه من العنف الذي يتم إثارته باسم الدين، إن الهند التي يعيش فيها الشاعر، رغم أنها بعيدة كل البعد عن زمن التقسيم، لا تزال تكافح ضد العنف الطائفي، فالآن أصبحت أعمال الشغب الطائفية تملأ التقويم الهندي بوتيرة منتظمة؛ فهي مخططة وطقوسية ويمكن التنبؤ بها في كثير من الأحيان. فَتَنَاوُلُ جاويد أختر الظلم الناتج عن

الطائفية في الهند، يخبر بأن الفساد قد أصبح جزءًا من خطاب الهند وسياستها. وأصبح الأبرياء، دون قصد، جزءًا من هذه السياسة والفساد المرتبط بها. فالمواطن البسيط المهموم بلقمة العيش لا يفهم أسباب الشغب ولا سبب الخسائر التي تحدث في أثناء الشغب والتي لا تعوض.

وتكتمل ثنائية الألم الجمعي بمنظومة **(*فساد كے بعد*: بعد أعمال الشغب)** حيث قبل العنف يختنق المكان بتوجس الذات من انفجار العنف، والألم القادم المتوقع الذي يملأ الفراغات قبل الحدث، ويجعل الوجود كابوسيًّا، ثم يُغرق المكان في الصمت المروّع بعد الفساد، بحيث تصبح الذات شاهدة على الخراب، تحاول أن تُنقذ المعنى في ركام الواقع الفاسد، وهذا ما تصوره منظومة **(*فساد كے بعد*: بعد أعمال الشغب)** مشهد ما بعد وقوع الفساد، وتوضح الأثر النفسي والاجتماعي الذي يتركه الفساد على الناس والحياة اليومية. وتدعو إلى الوعي بالكارثة الاجتماعية والثقافية التي يسبّبها الفساد وأعمال الشغب، وذلك من منظور الذات التي تعاني الألم ولا تمتلك سلطة الفعل أو النقد الفلسفي المعمق، حيث تعيش هذه الذات آثار الخراب المادي والمعنوي بعد وقوع الحدث، وهي مشحونة بحسرة عميقة، وألم وحزن على ما فُقد من قيم وحياة ومجتمع. وتُجسد المنظومة الألم النفسي والجماعي العميق في مواجهة تبعات الفساد والخراب. وتُمارس نقدًا من نوع مشحون بالعاطفة الحزينة والمرارة، وتُصور واقعًا محطمًا جسديًّا وحضاريًّا. تمثل فيه الذات حالة مجتمع متصدع يعاني تداعيات الفساد، لكن دون تقديم حلول أو رؤى فلسفية، بل تعبير عن الألم والخراب. يصف الشاعر تداعياتِ أعمال الشغب، والصمت الذي ساد الأجواء بعد الشغب ومشاهد التدمير التي حدثت، قائلًا:

صَمْتٌ مطبقٌ
يرتفع الصمتُ من بعض المنازل
دُخَانٌ أَسْوَدُ كثيفٌ
يغمر الأرجاء
صمت مطبق
طريق هامدةٌ كالجثة

وعربةُ دَفْعٍ مكسورةٌ
مقلوبةً رأسًا على عقب
تُحَدِّقُ في السماوات بِحَيْرَةٍ
رافعة إطاراتها لأعلى
وكأنها لا تصدق حتى الآن
ما حدث(١٨١)

عكس الشاعر الانكسار والخراب بعد أعمال الشغب، بلغة رمزية مشحونة بالعاطفة السلبية؛ فحالة الصمت الموجع، والدخان الأسود الكثيف رمز الخراب والدمار الذي يملأ الجو بالظلمة والغموض، والطريق الخالي من الحياة، دلالة على الظلام والفراغ والدمار والانطفاء والموت بعد الفساد، مما يعكس الشعور بالعجز واليأس. والتحديق في السماء بِحَيْرَةٍ يعبر عن الإحساس بالعجز والذهول أمام ما حدث، وعن الصدمة وعدم التصديق للحدث المدمر، رغم أن ما حدث من أعمال شغب وتخريب هو ما كان يخشاه جميع المواطنين البسطاء الخائفين.

لقد وصف الشاعر في منظومته المشاهد بدقة، كأن الدخان يخرج من منازلهم ومنازل الآخرين، وجاء هذا الوصف مشوبًا بالمشاعر والأحاسيس التي شعر بها وهو يرى ما يحدث على أرض الواقع، يقول:

صمت مطبق
متجر خَرِبٌ
فمه الذي فُتح بعد الصراخ
ظل مفتوحًا
يُحَدِّقُ بحسرة
في قطع الأقفال
الملقاة بعيدًا
عن مصراعيه
بالأمس كان هذا الزجاج

في هذا الفم الأجوف
أسنانًا نضيرة(١٨٢)

جاء وصف الشاعر معبرًا وحقيقيًّا؛ فالحزن والتألم واضحان في وصف المشاهد: **(اجڑی دکاں، چیخ کے بعد منہ جو کھلا کا کھلا رہ گیا، حسرت زدہ نظروں سے دیکھتی ہے: متجر خرب، فمه الذي فُتح بعد الصراخ ظل مفتوحًا، يُحَدِّقُ بحسرة)**. واستخدم الشاعر استعارة **(دکان: المتجر)** لأنه يشتمل على ضروريات الحياة، حيث يجد فيه الغني والفقير احتياجاته، فهو يريد أن يقول: إنه حين يحدث الشغب لا يعاني فرد وأحد بل يتأثر الشعب كله. ولا يُدَمَّرُ متجر واحد فقط بل تتأثر الكثير من المتاجر، ويخاطب الشاعر مشاهد التخريب والتدمير، ويتفهم الحاجة إلى الحزن على الموتى، وعلى ما تم تدميره في أثناء الشغب ولكنه يشير إلى أنه قد تكون هناك خسارة أخرى تستحق الحزن عليها أولاً: الخسارة التي عاناها أولئك الذين جاءوا للنهب والسلب، وخسارة الثروة الثمينة المتمثلة في قرون من الثقافة. يقول:

الصمت المطبق
يُدَوِّي
أيها المتجر الخَرِب!!
أيها المكان المحترق!!
أيتها العربة المكسورة!!
لقد عَمَّ الخراب وانتشر
فَغَيَّرَكُم كثيرًا
نُهبوا
سنقيم عليهم مأتمًا وعويلًا
لَكِنْ سنبكيهم أولًا
إن من جاءوا لينهبوا
ونهبوا
ما نُهب
ليسوا على علمٍ به

فالغوغائيون الحمقى
لا يعرفون للحضارة معنى(١٨٣)

تحزن الذات لما آل إليه واقعها، وتطغى مشاعر الكآبة والتوتر على المنظومة من خلال اللغة التصويرية، التكرار، والرمزية. ووتيرة الأسطر الشعرية البطيئة التي تعكس حالة الحزن والخراب. ينعكس الاحساس بالاستمرارية في الألم: **(ہم ان کا بھی ماتم کریں گے: سنقیم علیهم مأتمًا وعویلًا)**، والإقرار بالحزن الجماعي، والشعور العميق بالخسارة الذي يتطلب الحداد عليه، مع الاحساس بعدم القدرة على التغيير. وتكرار **(گہرا سناٹا ہے: الصمت المطبق)** يعطي إحساسًا بالثقل والجمود والفراغ النفسي. تُظهر لغة الحوار الداخلي في قوله: **(کیا لٹا اس کی ان کو خبر ہی نہیں: ما نُهب لیسوا علی علم به)** النقد الذاتي والمرارة من قبل الذات المتألمة تجاه من تسبب في الفساد. وتجاه عدم وعي الجناة أو المجتمع لما خسر. ويلمح الشاعر إلى حجم الخسارة الحضارية والإنسانية الناتجة عن الفساد بتدمير حضارة أو مجتمع له تاريخ في السطر الشعري: **(صدیوں کی تہذیب پر ان بچاروں کی کوئی نظر ہی نہیں: فالغوغائیون الحمقی لا یعرفون للحضارة معنی)** وأن أعمال الشغب والتخريب تترك آثارًا من الدمار تفشل القرون في محوها.

ومما سبق يتبين أن الذات هنا لا تنفصل عن الآخرين، بل تتألم باسمهم، وتلتحم بجراحهم. يتعدى الألم الذاتي إلى العام لتصبح المعاناة جماعية. ففي هذه المنظومات تجسيد واقعي لشكل من أشكال الألم الاجتماعي والبؤس الطبقي، والفقر الذي يعد مشهدًا يوميًّا تتأمل فيه الذات انكسار الكرامة، وفقدان المعنى وتلاشي الأمل.

ويتّضح بعد القراءة المتأنية أن الذات المتألمة في منظومات جاويد أختر تكشف عن عمق التوتر الذي يعيشه بين داخله المتشظي وخارجه المنهار. ففي محور الألم الذاتي، تظهر الذات في حالة مواجهة مفتوحة مع خسارة الأحلام، واليقين، والانتماء. ووضع نفسي ينعكس عليه الشعور بالوحدة والاغتراب والحزن واليأس والانكسار، يصل صدق الإحساس بهذه الذات لارتباطها بتجاربه وبالواقع. وكأن استرجاعه الماضي وهروبه من حاضره إلى ماضٍ يتمنى استعادته، رغبة منه في استعادة توازنه وشعوره بالرضا من أنجع الوسائل في

قراءة نفسيته واستخلاص الدلالات المتوارية تحت سطح النص الشعري. أما في محور الألم الجماعي، فإن الذات تنتقل من العزلة إلى التورط في معاناة الجماعة، حيث تتحول المعاناة الفردية إلى خطاب إنساني يُدين الظلم، ويكشف بِنْيَة العنف والقهر الطبقي. تجلت الذات في هذا المحور بوصفها مرآة لمرحلة حضارية مضطربة، لا تبحث عن خلاص بقدر ما تسجّل بأسى وحسرة ملامح الانهيار في عالم تكون فيه الأحلام مقدرًا لها أن تتحطم بفعل الحياة. وفي عصر أصبح فيه التضحية بلا قيمة، والحياة بلا رحمة والعالم المتصلب لا يقبل المساومة، وهياكل السلطة الراسخة والنصر يكاد يكون مستحيلًا، كثيرًا ما تشعر الذات بالألم وترفع صوتها من أجل تحقيق العدل. لم تعد تطلب العزاء، بل تطلب الفهم، وتُواجه الواقع بكامل هشاشتها، وبكل صدقها الشعري.

خاتمة

وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج:

١- لقد كانت ذات الشاعر جاويد أختر بشقيها: المتأملة والمتألمة بؤرةً دارت حولها منظوماته، فمنها تصدر وإليها تعود، لقد عانى جاويد أختر في مقتبل حياته، عاش الخوف والجوع، قاسى الحرمان وذل الحاجة، وذلك لظروف اجتماعية لا دخل له فيها إلا أنها فُرضت عليه واجتازها بعد جهد، وتغير حاله إلى النقيض، فاغتنى بعد فقر وأَمِنَ بعد خوف، فانعكس كل ذلك على أشعاره، فمن أراد أن يفهم منظوماته فعليه سبر أغواره ليجد أشعاره سجلاً صادقًا لحياته بشقيها.

٢- لجأ جاويد أختر في كثير من الأحيان إلى الذاكرة؛ لكي يتخلص من الأذى النفسي الذي يشعر به .. لقد عانى الحرمان في مرحلة الطفولة، عاش في عالم مشحون بالألم والضيق لشعوره بالعزلة الخانقة والوحدة النفسية في مرحلة الشباب، اضطر أن يعيش حياة الخوف والقلق بسبب تنافر محيطه، تقلبت حياته صعودًا وهبوطًا بسبب حالة الفوضى التي عاشها في بداية حياته فبثت لنا منظوماته حالاته النفسية التي تكونت بفعل المؤثرات الخارجية والداخلية، وبرزت تمثلات

الذات لديه ما بين الذات المتأملة والذات المتألمة، وهذا بدوره يُشير إلى اختلاف الدلالات الضمنية وتعددها في منظوماته.

٣- جاويد أختر شاعر ذاتي واقعي، ينطلق في منظوماته من مركزية التعبير عن ذاته وقناعاته وأفكاره، وقد تمكن من إثبات ذاته في منظوماته من خلال تعبيره عن تجاربه، فتلبست منظوماته بأنماط متعددة من الذات، الناتجة عن الكثير من البواعث؛ أهمها أنه لم يستطع تجاوز مراحل حياته الماضية، فقد خضعت تجاربه ومشاهداته السابقة التي كانت في السابق شظايا متفرقة متناثرة لعملية خلق فني من مؤثرات ومحفزات، وظهرت على سطح الخطاب الشعري في صورة ذوات متعددة. وَتَنوعُ حضور الذات لديه هو دليل على حساسية ذاته وتفاعلها مع البيئة المحيطة بها، فكل ما يهدف إليه في منظوماته هو التعبير عن ذاته بشكل سلس، فلم يفرض عليها قيودًا، ومنحها الحرية للتعبير عن نفسها.

٤- إن الجانب الواعي من الأنا الشاعرة التي تنشأ بعد مرحلة الطفولة غير المدركة تتحول لذات تعبر عن نفسها ونزعاتها، وتعي متطلبات مجتمعها، وهذا ما وجدناه في منظومات جاويد أختر التي تظهر فيها العلاقة بشكل واضح بين النص الشعري والذات المنشئة بتجلياتها الذهنية والنفسية. ويتناغم الوعي الثقافي لديه مع الأحداث الجارية، فلا نستشعر في منظوماته البُعْدَ عن الواقع، ويظهر للمتلقي أنه على دراية بجوانب اجتماعية وإنسانية متعددة، حيث تلقي منظوماته الضوء على قضايا الفرد المعاصر وما يمر به من أزمات وصعوبات نفسية.

٥- يحتل التأمل في الحياة والظروف المحيطة بها منزلة كبيرة في منظومات جاويد أختر؛ فقد لجأ إلى ذاته المتأملة في حديثه عنها بعدما اكتسب قوة من الظروف القاسية التي عاشها، وواجه تقلبات الزمن والانخداع وخيبات الأمل؛ فمعاناته وحرمانه في مرحلة الطفولة والشباب خلقت لديه مقاومة قوية وحائط صَدٍّ ضد صروف الزمن لحماية الذات الجريحة في داخله، والتفكر في كل شيء، والسعي من أجل التكيف مع الحياة.

٦- ترفض ذاته المتأملة الواقع وتشتاق إلى عالم جديد، أو إلى مستقبل مجهول يشوبه الغموض والقلق، يُحاول من خلاله التطلع إلى مآله ومصيره وفق تداعياته النفسية. فتمزج ذاته بين موقفها الذي لا يقبل الواقع، وعالم آخر مثالي تأملي تحقق فيه رؤيتها طبيعة الحياة، وتنتقل من حاضره إلى مستقبل تحلم به، وإلى ماضٍ تطلب فيه العزاء. ورغم عدم تقبلها الواقع، فهي لا تصرخ ولا تبكي وهي مكتوفة الأيدي بل تتقبل الواقع وتواجهه بأمل وتفاؤل بحسب خبراتها التي اكتسبتها من الحياة، تحب الحياة وتتأملها، وهذا التأمل جعل منظومات جاويد أختر تبدو أكثر عمقًا وجدية.

٧- من الموضوعات التي تفرض حضورها التأملي في منظومات جاويد أختر قضية الزمن، وتأمله الزمن هو صراع بين ذاته والزمن، مع إحساسه العميق به؛ فالزمن في وعيه خاضع للتأويل عبر التأمل.

٨- أجاد جاويد أختر استخدام أدواته الشعرية وخصوصًا طرح الأسئلة، مما يجعل المتلقي يشترك معه في البحث عن إجابة لهذه الأسئلة ويشترك معه في الرغبة في التغيير وهو يحاول خلق رأي عامٍ جماعيًا لتحقيق ما يريده فتجد دعواته أصداء لها في مجتمعه، يفتح كون ذاته المتأملة الداخلي على الآخر بالسؤال؛ فللسؤال قيمة جوهرية تحدد الرؤى؛ فهو يحرك سيرورة الوعي ويساهم في تشكيلها، والبحث عن إجابة للسؤال يعطي للحياة معنى، والوصول إلى الإجابة ينهض بالحياة ويرسم قوامها وهو هنا يكثف لغته معتمدًا على الطاقة الاستفهامية بتجلياتها الواسعة؛ ففي ذاته تخلد الأسئلة التي هي جزءٌ من مكونات وعيه الشعري، كما أنها تبعث الحياة في النص الشعري، وتقترن بذاته عبر نافذة الفلسفة، كما لو كان يطل على المتلقي من هذه النافذة ويثير لديه الشك واليقين عن طريق التأمل والتفكر فبالسؤال يتسع فضاء المنظومة باتساع الدلالات والإيحاءات، وتتعدد زوايا الرؤى.

٩- يتمثل جوهر الذات المتأملة في استمرارية السؤال والبحث، وليس في الوصول إلى أجوبة حاسمة، أحيانًا يطرح الأسئلة ويقترح لها أجوبة، وأحيانا يكتفي بالسؤال

الذي يكون نصف الجواب. وفي بحث الذات المتأملة عن الجواب نلحظ أنها تحاول إيصال بعض الإجابات إلى المتلقي. فبهذه الحالة، يتحول الشعر إلى فضاء ذهني يلتقي فيه وهج المشاعر ونور الوعي، مما يثري التجربة الإنسانية ويجعلها أكثر عمقًا وحيوية. إن الذات المتأملة، بهذا المعنى، تمثل بُعدًا أساسيًا في الشعر الحديث يعكس التوترات الداخلية والآمال الكامنة داخل الإنسان.

١٠- ارتفع في منظومات جاويد أختر صوت الذات المتألمة التي تخوض معركتها الخاصة بوصفها كينونة تواجه الهزيمة، والفقد، والغربة، وتتألم ألمًا وجوديًّا ينفذ إلى أعماق الروح. عندما ترسم لنا لحظات ضعفها وانكسارها وصمودها، وإحساسها بالظلم والمرارة والحرمان، والجزع والتجلد ، والاستسلام والانتصار، والعجز عن الوصول إلى ما تطمح إليه، وافتقارها إلى العدل والإنصاف.

١١- حفلت هذه المنظومات بتجارب الماضي الذي تذوق فيه الألم والحرمان والقهر والعجز، فأكثَرَ من استحضاره ومقارنته بحاضره، وهذا بدوره أفصح عن ذات يلفها الأسى والألم، ورغم أن الذات في كثير من منظوماته تدور في أغلبها حول تجاربه الماضية، وتصف أحواله؛ إلا أنها تعبر أيضًا عن الذات الإنسانية بصفة عامة حيث تصف معاناة البشر وآلامهم ومشاعرهم الإنسانية كما تتألم ذات الشاعر بصدق ووعي بسبب الواقع الذي تعيشه، والذي يمثل مظاهر الظلم الاجتماعي وفساد القيم الاجتماعية، وبؤس المجتمعات المهمشة ودورة الفقر والعنف التي تحاصر المجتمع.

١٢- لا تتجلى ذات الشاعر المتألمة كذاتٍ مضطهدة ولا ثورية متحمسة عازمة على تغيير العالم بل ذات حديثة منعزلة تعيش في عالم ملوث ممتلئ بالوعود العظيمة بفجر جديد، و تقبع في مشهد معقد عجيب ينتج عنه تناقض يعذبها من الداخل، وتحاول التعامل مع القوى التي تجذبها من اتجاهات مختلفة، وتتحدى طواحين الهواء في عالمها المرير، كما أن منطق الرفض لديها مستمد من وعي يحمل الرفض الإيجابي لا التمرد السلبي.

١٣- تظهر الذات المتألمة في منظومات جاويد أختر كحالة وجدانية متجددة تجمع بين التوق إلى الفهم، والرغبة في التعايش مع واقع مليء بالتناقضات والشكوك هذه الذات المتألمة لم تكن مجرد مراقب سلبي، بل كانت ناقدة ومفكرة تسعى إلى رأب الصدع بل التوليف بين الحلم والواقع، بين الماضي والحاضر، بين الأمل والواقع القاسي.

١٤- تدور رؤية جاويد أختر للكون والحياة حول ذاته، وتبدو منظوماته أشبه بالاعترافات الشخصية التي تعكس حياته، وقد عَبَّر عن صوت الذات العالي في منظوماته بشكل سلس متجنبًا الغموض ليشرك المتلقي معه في تجربته الإبداعية فنراه يكثر من الاستفهام والتساؤل ليخلق الفضول في ذهن المتلقي، الذي يجذبه بدوره لموضوع المنظومة ويدعو إلى التوسع الفكري، كما يحرص على اختيار مفردات شعرية تُميز أسلوبه، أما دلالات تلك المفردات فنلحظ أنها ليست محيرة أو معقدة مما يدل على وعيه التام بمقتضيات المنظومة الشعرية المعاصرة.

الهوامش:

(١) نظرًا لعدم توافر مراجع عن حياة الشاعر، فقد اعتمدت في هذا التمهيد على كتاب (talking life)، ومقال كتبه جاويد بنفسه عن حياته بعنوان: (اپنے بارے میں: عن ذاتي)، بالإضافة إلى بعض مواقع شبكة المعلومات الدولية.

(٢) جواليار: مدينة تاريخيّة تقع في ولاية (مدهيه براديش) بوسط الهند. وهي وأحدة من أكبر مدن وسط الهند وغالبًا ما يشار إليها باسم العاصمة السياحية لولاية مدهيه براديش. وتشتهر بقصورها ومعابدها الهندوسية الأثرية، حيث كانت في السابق مقرًا للراجبوت الحاكمين الذين تركوا وراءهم بصماتهم في شكل قصور وحصون ومعابد ومعالم أثرية. انظر:
https://www.britannica.com/place/Gwalior-India (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٣) السادات: من سيد أي رئيس أو شريف وهو لقب يطلق على من لهم قرابة من النبي محمد (صلى الله عليه وسلم). تتواجد السادات في جميع أنحاء العالم، ولكن أكبر أعداد منها توجد في المناطق العربية وإيران وباكستان والهند وتركيا وآسيا الوسطى. السادات موجودون في الطائفتين السنية والشيعية. انظر:
https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/sayyid-SIM_6658 (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٤) خير آباد: هي منطقة تاريخية قديمة، حظيت بشهرة كبيرة في الماضي، كونها مركزًا للعلماء ومقرًا للشعراء، ومدرسة للمنطق والفلسفة ومستودعًا للتصوف والصوفية. انظر: Imperial Gazetteer of India: p278. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.108833/page/n297/mode/2up (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٥) جان نثار أختر: شاعر أردي معروف، ولد في ٨ فبراير ١٩١٣م، في جواليار، الهند. تلقى تعليمه في جواليار وعليكره. عمل محاضرًا في كلية فيكتوريا، في جواليار في الفترة من: ١٩٣٠م إلى ١٩٣٧م. ثم عين أستاذًا في كلية حميديه في بهوبال في الفترة من ١٩٤٧م إلى ١٩٣٩م. ثم كاتبًا للأغاني وصانعًا للأفلام في السينما في الفترة من ١٩٥٠م وحتى وفاته. له سبع دواوين شعرية هي : (سلاسل: الأغلال) عام ١٩٤٢م، (تار گريبان: الأسرار الخفية) عام ١٩٤٩م، (جاوداں: الخالد) عام ١٩٥٥م، (نذر بتاں: قرابين للأصنام) عام ١٩٥٩م، (گھر آنگن: ساحة الدار) عام ١٩٧١م، (خاکِ دل: غبار الفؤاد) عام ١٩٧٤م، (پچھلے پہر: الثلث الأخير من الليل) عام ١٩٧٥م. ومن مؤلفاته

النثرية: (بندوستان ہمارا: الهند وطننا، ہزاروں باتیں: أحاديث لا تُحصى). نال عددًا من الجوائز والأوسمة: (غالب ایوارڈ: جائزة غالب) عام ١٩٦٤م، و(سویت لینڈ نہرو ایوارڈ: جائزة سوفيت لاند نهرو) عام ١٩٧٤م، و(اردو ادب ایوارڈ: جائزة الأدب الأردي) عام ١٩٧٦م من جمعية المدينة والثقافة في ولاية أوتار براديش، و(ساہتیہ اکادمی ایوارڈ: جائزة ساهيتيا أكاديمي) عام ١٩٧٧م بعد وفاته. توفي جان نثار أختر في ١٨ أغسطس ١٩٧٦م عن عمر يناهز ٦٢ عامًا. للمزيد انظر: سہ ماہی اردو امراوتی، اردو پبلی کیشنز، امراوتی، مہاراشٹر، ہند، جون ٢٠١٥، جلد نمبر ٥، ص ١١،١٢.

(٦) صفيه أختر: الشقيقة الصغرى للشاعر أسرار الحق مجاز، وزوجة الشاعر جان نثار أختر وأم الكاتب جاويد أختر. كانت معلمة وكاتبة موهوبة وناقدة أدبية. ولدت في (رادولي)، منطقة (بارا بانكي، اوده). كانت صفية وجان نثار قد تخرجا من جامعة عليكره الإسلامية، التي كانت جزء من حركة الكتاب التقدميين، وهي موجة أدبية مناهضة للإمبريالية كانت تجتاح النخبة الثقافية في الهند آنذاك. كما أنهما ينتميان إلى أسر ذات نسب أدبي عميق، وقد انجذبا إلى بعضهما البعض لأن معتقداتهما وقيمهما متشابهة. تزوجا في عام ١٩٤٣م بعد تخرجهما من الجامعة. بعد استقلال الهند عام ١٩٤٧م، انتقلت صفية وجان نثار إلى بهوبال، وتولى كلاهما وظائف تدريس اللغة الأردية في جامعة (حميدية) في بهوبال في عام ١٩٤٩م، توقف جان نثار عن التدريس وغادر إلى بومباي، على أمل كسب الرزق من كتابة الشعر وأغاني الأفلام للسينما الهندية. وفي مومباي عاش فترة في فقر، يكافح من أجل العثور على عمل. كانت زوجته صفية ترسل له المال كلما استطاعت وترعى ابنيهما الصغيرين أيضًا. كانت هي الداعم الوحيد للأسرة، وواجهت صعوبات نفسية وعاطفية ومالية شديدة. في عام ١٩٥١م، أصيبت صفية بالسرطان. ونحو نهاية عام ١٩٥٢م، انتقلت من بهوبال إلى منزل والديها في لكهنو. ثم توفيت في العام نفسه عن عمر يناهز ٣٧ عامًا. عرفها الأدب الأردي بعد وفاتها في عام ١٩٥٥م حين قام زوجها الشاعر جان نثار أختر بنشر مجلدين لرسائلها التي كتبتها له على مدى تسع سنوات من عام ١٩٤٣م إلى عام ١٩٥٢م. بعنوان: (حرف آشنا: حديث مألوف) و (زیر لب: همس الشفاه). تروي الرسائل قصة الزواج الذي اتسم بالشراكة الفكرية والتضحية المخلصة، تخاطب فيها زوجها كشريك، فهما كجنديين يقاتلان من أجل مستقبل سعيد حتى في ظل الآلام. وتعد أيضًا سجلاً لمعاناتها، ففي بعض مواضعها تبدو وكأنها قد كُتبت من غرفة الإعدام، خاصة الرسائل التي كتبتها له بعد ذهابه إلى مومباي. وتعطي هذه الرسائل فكرة عن التربية الذهنية والعقلية المبكرة لجاويد أختر، حيث تبدأ هذه الرسائل من عام ١٩٥٠م عندما كان جاويد في الخامسة من عمره. في هذه الرسائل كانت صفية على الرغم من كونها امرأة ثورية حديثة، إلا أنها كانت محافظة للغاية وزوجة هندية تقليدية، تعمل على خدمة إلاهها الافتراضي أي زوجها وترغب في الحصول على نظرة كرم منه، وتتوسل إليه في رسائلها من خلال ولديها لكي يأتي مثل: (لقد اشتاق لك جادو، سلمان يناديك، فمتى ستأتي يا رفيقي؟). لكن الرفيق والزوج لم يأت إلا بعد وفاتها بيومين. وقد حققت هذه الرسائل انتشارًا كبيرًا على نطاق واسع، وأحدثت ضجة في الحلقات الأدبية. ولها أيضًا مجموعة من المقالات نشرت بعنوان (انداز نظر: زاوية نظر). للمزيد انظر:

محبوب ثاقب، مضمون بعنوان: (صفیہ أختر کی ایک سرگوشی جو گونج اٹھی: همسة من صفية أختر دوت أصداؤها)، ماہنامہ اردو دنیا، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جلد ٢٣، شمارہ: ١، جنوری ٢٠٢١ء، ص٣١ تا ٣٣- أيضًا: حمیدہ سالم، ہم ساتھ تھے، انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی، ١٩٩٩ء، ص ١٤٤ تا ١٨٤ء-

https://caravanmagazine.in/lede/letters-to-a-young-poet-safia-jan-nisar-akhtar (تاريخ التصفح: ٦ فبراير ٢٠٢٥م)

(٧) مضطر خير آبادي: هو شاعر معروف في زمانه، وُلِد في خير آباد عام ١٨٦٥ وهو حفيد (فضل الحق خير آبادي)، الذي كان أيضًا شاعرًا وفيلسوفًا وكاتبًا ومقاتلًا من أجل الحرية في الثورة الهندية عام ١٨٥٧م. ووالد الشاعر جان نثار أختر. تعلم مضطر خير آبادي قول الشعر على يد والدته التي كانت عالمة بالأدب والشعر وفقيهة في الدين أيضًا. عمل قاضيًا في مدينتي (تونك وجواليار)، وكان شاعر البلاط في مدينة (تونك) بولاية راجاستان الهندية. حصل على الكثير من الألقاب المميزة، مثل (اعتبار الملک: هيبة الملك) و(اقتدار جنگ بہادر: قائد الحرب الشجاع). له الكثير من المؤلفات الشعرية، منها المجموعة الشعرية (نظرِ خدا: رحمة الله)، وديوان في مدح الرسول بعنوان (میلادِ مصطفی: مولد المصطفى)، وأصدر أيضًا مجلة أدبية باسم (کاریشما دیلبار: سحر المحبوب). توفي عام ١٩٢٧م ودُفن في جواليار في الهند. انظر: محمد شمس الحق، پیمانہء غزل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع اول ٢٠٠٨ء، ص ٢٤١.

(٨) أسرار الحق مجاز: شاعر تقدمي مشهور، خال الشاعر وكاتب الأغاني الشهير جاويد أختر. ولد في ١٩ أكتوبر عام ١٩١١م في (باره بنكي، اوتاربراديش، الهند). جاء إلى لكهنو للتعليم واجتاز المدرسة الثانوية وارتبط جدا بلكهنو

لدرجة أنه أضاف لكهنو إلى لقبه وأصبح يُعرف باسم مجاز لكهنوي. حصل مجاز على درجة البكالوريوس من جامعة عليكرة الإسلامية عام ١٩٣٥م. وفي عام ١٩٣٦م كان أول محرر لمجلة آواز التي تنشرها محطة إذاعة دلهي. كان عضوا في رابطة الكتاب التقدميين، عضوًا في هيئة تحرير مجلة (الأدب الجديد) طبعة لكهنو عام ١٩٣٩م. برز أسرار الحق مجاز كظاهرة في أفق الشعر الأردي في العقد الرابع من القرن العشرين. اشتهر بأشعاره الرومانسية والثورية، واستحوذ على قلوب وعقول الشباب في عصره بسبب شخصيته الساحرة وشعره. لكنه مر في حياته بالكثير من الصعوبات، وأصيب عدة مرات بنوبات من الجنون دخل على إثرها المصحة العقلية، وتوفي في ٤ ديسمبر عام ١٩٥٥م في لكهنو. للمزيد انظر:

شارب ردولوى، اسرار الحق مجاز، ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی، پہلا ایڈیشن ۲۰۰۹ء، ص ۱۱-۷۵.

(٩) جاوید أختر، اپنے بارے میں، ص ١، ٢ http://javedakhtar.com/urdu.htm (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م).

(١٠) Javed Akhtar and Nasreen Munni kabir, talking life: Javed Akhtar in conversation with Nasreen Munni kabir, westland publications ,Gurugram, India, 2023, p9, 10.

(١١) Ibid, p. 35.

(١٢) Akhtar and Nasreen, talking life, Ibid,. p7, 13.

(١٣) سلمان أختر: هو نجل الشاعر الأردي جان نثار أختر، وشقيق الشاعر جاويد أختر. ولد في ٣١ يوليو ١٩٤٦م في لكهنو، أوتار براديش. تلقى تعليمه في لكهنو وجامعة عليكره الإسلامية قبل أن ينتقل إلى (شانديغار) حيث أكمل تدريبه في الطب النفسي. في عام ١٩٧٣م، انتقل من الهند إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وأقام بها. يشغل الآن منصب أستاذ في الطب النفسي والسلوك البشري في كلية (جيفرسون) الطبية في (فيلادلفيا)، الولايات المتحدة الأميركية. وإلى جانب مهنته فهو شاعر أيضًا، وله ستة مجلدات من الشعر باللغتين الإنجليزية والأردية. انظر:
https://www.rekhta.org/poets/salman-akhtar/profile(تاريخ التصفح: ٨ فبراير ٢٠٢٥م)

(١٤) Akhtar and Nasreen, talking life, ibid, p. 12, 24, 25.

(١٥) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p 1.

(١٦) آنه: عملة نحاسية بقيمة ٢ روبية، لم تعد قيد الاستخدام. انظر:
https://www.rekhtadictionary.com/meaning-of-aana-1 (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(١٧) اكنى: عملة برونزية من فئة العشرة بايسا الباكستانية نفسها، ولكنها أصغر حجمًا، وتساوي سُدس عشر الروبية، وكانت متداولة في شبه القارة الهندية (الهند وباكستان) منذ عهد اللورد كرزون وحتى عام ١٩٦٠ تقريبًا. انظر:
https://www.rekhtadictionary.com/meaning-of-ikannii (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(١٨) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p1.

(١٩) http://javedakhtar.com/urdu.htm ,ibid, 3,2.

(٢٠) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p. 3. ،Talking life p. 43.

(٢١) Akhtar and Nasreen, Talking life p. 45.

(٢٢) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p٤.

(٢٣) Ibid, P. ٤،٥

(٢٤) Talking life p. 57.

(٢٥) Ibid, p. 58.

(٢٦) Ibid, p. 77.

(٢٧) Ibid, p. 78.

(٢٨) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p. 7.

(٢٩) Talking life p. 161.

(٣٠) Ibid, p. 162.

(٣١) Talking life, p. 78.

(٣٢) Ibid, p. 79.

(٣٣) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p٦

(٣٤) Talking life, p. 80.

(٣٥) أستديو كمال: يقع في أندهيري، أحد أحياء مومباي المعروفة بتركز صناعة السينما والتلفزيون فيها. كان يسمى Modern Studio، ثم أصبح يُعرف باسم أستديو كمال بعدما تم تأجيره لبعض السنوات إلى كمال امروهي،

وقد تغيّر اسمه لاحقًا إلى (نتراج: Natraj Studio). استُخدم الأستديو لتصوير الكثير من الأفلام، والمسلسلات، والإعلانات التجارية. وحاليًا يُستخدم غالبًا كـ موقع تصوير داخلي (Indoor Set) للدراما التلفزيونية والإعلانات.

(٣٦) Talking life, p. 202.

(٣٧) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p٧.

(٣٨) Talking life, p. 87.

(٣٩) Talking life, ibid, p 88.

(٤٠) مها كالي: هي كهوف بوذية قديمة تقع في مومباي، خلف محطة (اندهيري)، تم نحتها في صخر البازلت الأسود خلال الفترة من القرن الأول قبل الميلاد إلى القرن السادس الميلادي، ولهذه الكهوف أهمية تاريخيّة حيث تشهد على تاريخ مومباي القديم كمركز للحج البوذي. ويُعتقد أن هذه الكهوف كانت بمثابة ملاذات رهبانية للرهبان البوذيين، وكانت في السابق مراكز نشطة للنشاط الروحي والتأمل. في ذلك الوقت لم يكن هناك سوى طريق وأحد للوصول إليها، فالمنطقة كانت عبارة عن غابة وتلال صغيرة بها قباب قديمة بناها الرهبان البوذيون، واليوم هي منطقة مكتظة بالسكان. يتم صيانة هذا المكان التاريخي من قبل هيئة المسح الجيولوجي الهندية، ويأتي إليه الزوار لرؤية الهندسة المعمارية المنحوتة في الصخر . انظر:
https://prepp.in/news/e-492-mahakali-caves-art-and-culture-notes (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٤١) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p9.

(٤٢) هني إيراني: زوجة الكاتب جاويد أختر السابقة، ولدت في ٢٥ أغسطس عام ١٩٥٥م، ممثلة وكاتبة سيناريو هندية. انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Honey_Irani (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٤٣) زويا أختر: ابنة الكاتب جاويد أختر، ولدت في ١٤ أكتوبر ١٩٧٢. وهي كاتبة ومخرجة أفلام هندية. انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Zoya_Akhtar (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٤٤) فرحان أختر: ابن الكاتب جاويد أختر، ولد في ٩ يناير ١٩٧٤. ممثل ومخرج ومغني هندي يعمل في الأفلام الهندية. انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Farhan_Akhtar (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٤٥) Talking life, ibid, p. 136.

(٤٦) http://javedakhtar.com/urdu.htm , ibid, p 11.

(٤٧) شبانة أعظمي: ممثلة هندية مشهورة. ولدت في ١٨ سبتمبر ١٩٥٠م، ابنة الشاعر الأردي المشهور (كيفي أعظمي). تعتبر شبانة وأحدة من أفضل الممثلات في الهند. فازت بجائزة الفيلم الوطني لأفضل ممثلة خمس مرات كما فازت بالكثير من الجوائز الدولية. وقد منحتها حكومة الهند جائزة (بادما شري)، رابع أعلى جائزة مدنية في الهند. ومنحت عضوية مجلس الشيوخ الهندي في الفترة من ٢٧ أغسطس ١٩٩٧م – ٢٦ أغسطس ٢٠٠٣م. انظر:
https://en.wikipedia.org/wiki/Shabana_Azmi (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٤٨) Talking life, ibid, p. 193 .

(٤٩) Ibid, p. 7, 156.

(٥٠) Ibid, p. 86,90,103.

(٥١) Talking life, ibid, p. 129.

(٥٢) جاويد أختر، لاوا، سٹار پبلیکیشنز، نئی دہلی، ٢٠١١ء. پیش لفظ: گوپی چند نارنگ، ص ١٥، ١٦.

(٥٣) http://javedakhtar.com/Films.php. (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٥٤) http://javedakhtar.com/Lyrics.php. (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٥٥) جائزة (ريتشارد دوكينز): تُمنح للأفراد البارزين الذين ينتمون إلى عوالم العلوم أو المنح الدراسية أو الترفيه، والذين يؤيدون جهرًا قيم العلمانية والعقلانية. وقد ألف ريتشارد دوكينز الذي يتبنى هذا الاتجاه الكثير من الكتب، منها (وهم الإله) و(صانع الساعات الأعمى) و(الجين الأناني). ولسنوات كثيرة كان دوكينز يدافع عن العلمانية والعقلانية والمنطق والعلم. انظر:
https://centerforinquiry.org/richard-dawkins-award/ (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٥٦) http://javedakhtar.com/Awards.php. (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٥٧) Talking life, ibid, p. 43.

(٥٨) http://javedakhtar.com/About.php. (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٥٩) http://javedakhtar.com/About.php. (تاريخ التصفح: ٥ يوليو ٢٠٢٥م)

(٦٠) صدیق الرحمٰن قدوائی، اردو ادب میں وقت کا تصور، نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ٢٠١٩ء، ص ٨٤، ٨٥.

(٦١) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٦٣.
(٦٢) عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، لبنان، ١٩٩٩م، ص ١٢.
(٦٣) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٥٨.
(٦٤) یہ وقت کیا ہے
یہ کیا ہے آخر کہ جو مسلسل گزر رہا ہے
یہ جب نہ گزرا تھا
تب کہاں تھا
کہیں تو ہوگا
گزر گیا ہے
تو اب کہاں ہے
کہیں تو ہوگا
کہاں سے آیا کدھر گیا ہے
یہ کب سے کب تک کا سلسلہ ہے
یہ وقت کیا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، بمبئی: ساحر پبلشنگ ھاؤس، جون ۱۹۹۵ء، ص ۱۲۲، ۱۲۳.
(٦٥) صدیق الرحمٰن قدوائی، اردو ادب میں وقت کا تصور، مرجع سابق، ص ۷.
(٦٦) جاوید اختر، لاوا، پیش لفظ، گوپی چند نارنگ، مرجع سابق، ص ۱۶.
(٦٧) یہ واقعے
حادثے
تصادم
ہر ایک غم
اور ہر اک مسرت
ہر اک اذیت
ہر ایک لذت
ہر اک تبسم
ہر ایک آنسو
ہر ایک نغمہ
ہر ایک خوشبو
وہ زخم کا درد ہو
کہ وہ لمس کا ہو جادو
خود اپنی آواز ہو کہ ماحول کی صدائیں

یہ ذہن میں بنتی اور بگڑتی ہوئی فضائیں
وہ فکر میں آئے زلزلے ہوں کہ دل کی ہلچل
انظر: جاوید اِختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۲۳، ۱۲۴.
(٦٨) تمام احساس
سارے جذبے
یہ جیسے پتے ہیں
بہتے پانی کی سطح پر
جیسے تیرتے ہیں
ابھی یہاں ہیں
ابھی وہاں ہیں
اور اب ہیں اوجھل
دکھائی دیتا نہیں ہے لیکن
یہ کچھ تو ہے
جو کہ بہہ رہا ہے
یہ کیسا دریا ہے
کن پہاڑوں سے آرہا ہے
یہ کس سمندر کو جارہا ہے
یہ وقت کیا ہے
انظر: جاوید اِختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۲۴، ۱۲۵.
(٦٩) کبھی کبھی میں یہ سوچتا ہوں
کہ چلتی گاڑی سے پیڑ دیکھو
تو ایسا لگتا ہے
دوسری سمت جارہے ہیں
مگر حقیقت میں
پیڑ اپنی جگہ کھڑے ہیں
تو کیا یہ ممکن ہے
ساری صدیاں
قطار اندر قطار اپنی جگہ کھڑی ہوں
یہ وقت ساکت ہو
اور ہم ہی گزر رہے ہوں
انظر: جاوید اِختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۲۵.

(۷۰) سچ یہ ہو
کہ سفر میں ہم ہیں
گزرتے ہم ہیں
جسے سمجھتے ہیں ہم
گزرتا ہے
وہ تھما ہے
گزرتا ہے یا تھما ہوا ہے
اکائی ہے یا بٹا ہوا ہے
ہے منجمد
یا پگھل رہا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۲۶.
(۷۱) صدیق الرحمٰن قدوائی، اردو ادب میں وقت کا تصور، مرجع سابق، ص ۱۰.
(۷۲) کسے خبر ہے
کسے پتا ہے
یہ وقت کیا ہے
یہ کائنات عظیم
لگتا ہے
اپنی عظمت سے
آج بھی مطمئن نہیں ہے
کہ لحہ لحہ
وسیع تر اور وسیع تر ہوتی جا رہی ہے
یہ اپنی بانہیں پسارتی ہے
یہ کہکشاؤں کی انگلیوں سے
نئے خلاؤں کو چھو رہی ہے
اگر یہ سچ ہے
تو ہر تصور کی حد سے باہر...
یہ کائنات عظیم
اک دن...
اور اپنے سارے وجود سے
جب پکارے گی
''کن''

تو وقت کو بھی جنم ملے گا
اگر جنم ہے تو موت بھی ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۲۷، ۱۲۸.
(۷۳) یہ سچ نہیں ہے
کہ وقت کی کوئی ابتدا ہے نہ انتہا ہے
یہ ڈور لمبی بہت ہے
لیکن
کہیں تو اس ڈور کا سرا ہے
ابھی یہ انساں الجھ رہا ہے
کہ وقت کے اس قفس میں
پیدا ہوا
یہیں وہ پلا بڑھا ہے
مگر اسے علم ہو گیا ہے
کہ وقت کے اس قفس سے باہر بھی اک فضا ہے
تو سوچتا ہے
وہ پوچھتا ہے
یہ وقت کیا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۲۹.
(۷۴) صدیق الرحمٰن قدوائی، اردو ادب میں وقت کا تصور، مرجع سابق، ص ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۵۳، ۱۶۱.
(۷۵) صدیق الرحمٰن قدوائی، اردو ادب میں وقت کا تصور، مرجع سابق، ص ۹۲.
(۷۶) میں کتنی صدیوں سے تک رہا ہوں
یہ کائنات اور اس کی وسعت
تمام حیرت تمام حیرت
یہ کیا تماشا یہ کیا سماں ہے
یہ کیا عیاں ہے یہ کیا نہاں ہے
اتھاہ ساغر ہے اک خلا کا
نہ جانے کب سے نہ جانے کب تک
کہاں تلک ہے
ہماری نظروں کی انتہا ہے
جسے سمجھتے ہیں ہم فلک ہے
یہ رات کا چھلنی چھلنی سا کالا آسماں ہے

کہ جس میں جگنو کی شکل میں
بے شمار سورج پگھل رہے ہیں
شہاب ثاقب ہے
یا ہمیشہ کی ٹھنڈی کالی فضاؤں میں
جیسے آگ کے تیر چل رہے ہیں
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۵۴، ۵۵.
(۷۷) کروڑ ہا نوری برسوں کے فاصلوں میں پھیلی
یہ کہکشائیں
خلا گھیرے ہیں
یا خلاؤں کی قید میں ہے
یہ کون کس کو لیے چلا ہے
ہر ایک لمحہ
کروڑوں میلوں کی جو مسافت ہے
ان کو آخر کہاں ہے جانا
اگر ہے ان کا کہیں کوئی آخری ٹھکانا
تو وہ کہاں ہے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۵۵.
(۷۸) سوال یہ ہے
وہاں سے آگے کوئی زمیں ہے
کوئی فلک ہے
اگر نہیں ہے
تو یہ نہیں کتنی دور تک ہے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۵۶.
(۷۹) باپ کی انگلی تھامے
اک ننھا سا بچہ
پہلے پہل میلے میں گیا تو
اپنی بھولی بھالی
کنچوں جیسی آنکھوں سے
اک دنیا دیکھی
یہ کیا ہے اور وہ کیا ہے
سب اس نے پوچھا

باپ نے جھک کر
کتنی ساری چیزوں اور کھیلوں کا
اس کو نام بتایا
نٹ کا
بازی گر کا
جادو گر کا
اس کو کام بتایا
پھر وہ گھر کی جانب لوٹے
گود کے جھولے میں
بچے نے باپ کے کندھے پر سر رکھا
باپ نے پوچھا
نیند آتی ہے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۴۷، ۱۴۸.
(۸۰) وقت بھی ایک پرندہ ہے
اڑتا رہتا ہے
گاؤں میں پھر میلہ آیا
بوڑھے باپ نے کانپتے ہاتھوں سے
بیٹے کی بانہہ کو تھاما
اور بیٹے نے
یہ کیا ہے اور وہ کیا ہے
جتنا بھی بن پایا
سمجھایا
باپ نے بیٹے کے کندھے پر سر رکھا
بیٹے نے پوچھا
نیند آتی ہے!
باپ نے مڑ کے
یاد کی پگڈنڈی پر چلتے
بیتے ہوئے
سب اچھے برے
اور کڑوے میٹھے
لمحوں کے پیروں سے اڑتی

دھول کو دیکھا
پھر
اپنے بیٹے کو دیکھا
ہونٹوں پر
اک ہلکی سی مسکان آئی
ہولے سے بولا
ہاں!
مجھ کو اب نیند آتی ہے

انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۴۸ تا ۱۵۰.

(٨١) التوازي السردي: هو تقنية سردية تُستخدم لعرض قصتين أو أكثر تسيران جنبًا إلى جنب داخل النص، بشكل متوازٍ زمنيًا أو موضوعيًا أو شعوريًا، وقد تتقاطع هذه القصص أو تبقى مستقلة ظاهريًا. يهدف هذا التوازي إلى تعميق البنية السردية، أو إبراز التناقض أو التشابه بين المصائر، أو توسيع منظور القارئ لفهم أبعاد متعددة للحدث أو الشخصيات. للمزيد انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وحسان بورقية ومحمد الداهي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص: ٩٠–٩٤.

(٨٢) صدیق الرحمٰن قدوائی، اردو ادب میں وقت کا تصور، مرجع سابق، ص ۸۷.

(٨٣) شجرة البرغد: شجرة ضخمة وذات جذور هوائية، تعيش لقرون طويلة وتنتشر جذورها وفروعها بشكل واسع. تعتبر مأوى طبيعيًا في الثقافة الهندية، حيث توفر الظل والحماية. وترمز إلى التأمل، والعزلة الهادئة، والبحث الداخلي عن الذات. تُستخدم في الشعر الأردي مجازًا رمزًا للدوام والاستمرارية للدلالة على القيم أو المشاعر أو العلاقات التي لا تموت. وأيضًا لتصوير شخص أو مكان يُلجأ إليه وقت الشدة فقد تكون مجازًا للأم، أو للمحب، أو لله في الشعر الصوفي. انظر:
https://en.wikipedia.org/wiki/Banyan (تاريخ التصفح: ٦ يوليو ٢٠٢٥م).

(٨٤) میرے رستے میں اک موڑ تھا
اور اس موڑ پر
پیڑ تھا ایک برگد کا
اونچا
گھنا
جس کے سائے میں میرا بہت وقت بیتا ہے
لیکن ہمیشہ یہی میں نے سوچا
کہ رستے میں یہ موڑ ہی اس لیے ہے
کہ یہ پیڑ ہے
عمر کی آندھیوں میں
وہ پیڑ ایک دن گر گیا ہے
موڑ لیکن ہے اب تک وہیں کا وہیں
دیکھتا ہوں تو

آگے بھی رستے میں
بس موڑ ہی موڑ ہیں
پیڑ کوئی نہیں
راستوں میں مجھے یوں تو مل جاتے ہیں مہرباں
پھر بھی ہر موڑ پر
پوچھتا ہے یہ دل
وہ جو اک چھاؤں تھی
کھو گئی ہے کہاں
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۱۲، ۱۱۳.
(۸۵) میرا آنگن
کتنا کشادہ کتنا بڑا تھا
جس میں
میرے سارے کھیل
سما جاتے تھے
اور آنگن کے آگے تھا وہ پیڑ کہ جو مجھ سے کافی اونچا تھا
لیکن
مجھ کو اس کا یقیں تھا
جب میں بڑا ہو جاؤں گا
اس پیڑ کی پھنگی بھی چھو لوں گا
برسوں بعد
میں گھر لوٹا ہوں
دیکھ رہا ہوں
یہ آنگن
کتنا چھوٹا ہے
پیڑ مگر پہلے سے بھی تھوڑا اونچا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۲۸، ۲۹.
(۸۶) میں جب بھی
زندگی کی چلچلاتی دھوپ میں تپ کر
میں جب بھی
دوسروں کے اور اپنے جھوٹ سے تھک کر
میں سب سے لڑ کے خود سے ہار کے

جب بھی اس ایک کمرے میں جاتا تھا
وہ ہلکے اور گہرے کتھئی رنگوں کا اک کمرہ
وہ بے حد مہرباں کمرہ
جو اپنی نرم مٹھی میں مجھے ایسے چھپا لیتا تھا
جیسے کوئی ماں
بچے کو آنچل میں چھپا لے
پیار سے ڈانٹے
یہ کیا عادت ہے
جلتی دوپہر میں مارے مارے گھومتے ہو تم
وہ کمرہ یاد آتا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۳۲، ۳۳.

(٨٧) دبیز اور خاصا بھاری
کچھ ذرا مشکل سے کھلنے والا وہ شیشم کا دروازہ
کہ جیسے کوئی اکھڑ باپ
اپنے کھردرے سینے میں
شفقت کے سمندر کو چھپائے ہو
وہ کرسی
اور اس کے ساتھ وہ جڑواں بہن اس کی
وہ دونوں
دوست تھیں میری
وہ اک گستاخ منہ پھٹ آئینہ
جو دل کا اچھا تھا
وہ بے ہنگم سی الماری
جو کونے میں کھڑی
اک بوڑھی انا کی طرح
آئینے کو تنبیہ کرتی تھی
وہ اک گلدان
ننھا سا
بہت شیطان
ان دنوں پہ ہنستا تھا
دریچہ

یاذہانت سے بھری اک مسکراہٹ
اور دریچے پر جھکی وہ بیل
کوئی سبز سرگوشی
کتابیں
طاق میں اور شیلف پر
سنجیدہ استانی بنی بیٹھیں
مگر سب منتظر اس بات کی
میں ان سے کچھ پوچھوں
سرہانے
نیند کا ساتھی
تھکن کا چارہ گر
وہ نرم دل تکیہ
میں جس کی گود میں سر رکھ کے
چھت کو دیکھتا تھا
چھت کی کڑیوں میں
نہ جانے کتنے افسانوں کی کڑیاں تھیں
وہ چھوٹی میز پر
اور سامنے دیوار پر
آویزاں تصویریں
مجھے اپنائیت سے اور یقیں سے دیکھتی تھیں
مسکراتی تھیں
انہیں شک بھی نہیں تھا
ایک دن
میں ان کو ایسے چھوڑ جاؤں گا
میں اک دن یوں بھی جاؤں گا
کہ پھر واپس نہ آؤں گا

انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶.

(۸۸) میں اب جس گھر میں رہتا ہوں
بہت ہی خوبصورت ہے
مگر اکثر یہاں خاموش بیٹھا یاد کرتا ہوں
وہ کمرہ بات کرتا تھا

انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٨٩) ایک پتھر کی ادھوری مورت
چند تانبے کے پرانے سکے
کالی چاندی کے عجب سے زیور
اور کئی کانسے کے ٹوٹے برتن
ایک صحرا ملے
زیر زمیں
لوگ کہتے ہیں کہ صدیوں پہلے
آج صحرا ہے جہاں
وہیں اک شہر ہوا کرتا تھا
اور مجھ کو یہ خیال آتا ہے
کسی تقریب
کسی محفل میں
سامنا تجھ سے مرا آج بھی ہو جاتا ہے
ایک لمحے کو
بس اک پل کے لئے
جسم کی آنچ
اچٹتی سی نظر
سرخ بندیا کی دمک
سرسراہٹ تری ملبوس کی
بالوں کی مہک
بے خیالی میں کبھی
لمس کا ننھا سا پھول
اور پھر دور تک وہی صحرا
وہی صحرا کہ جہاں
کبھی اک شہر ہوا کرتا تھا

انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ١١٠، ١١١.

(٩٠) میں بنجارہ
وقت کے کتنے شہروں سے گزرا ہوں
لیکن
وقت کے اس اک شہر سے جاتے جاتے مڑ کے دیکھ رہا ہوں

سوچ رہا ہوں
تم سے میرا یہ ناتا بھی ٹوٹ رہا ہے
تم نے مجھ کو چھوڑا تھا جس شہر میں آ کر
وقت کا اب وہ شہر بھی مجھ سے چھوٹ رہا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۴۸.
(۹۱) مجھ کو وداع کرنے آئے ہیں
اس نگری کے سارے باسی
وہ سارے دن
جن کے کندھے پر سوتی ہے
اب بھی تمہاری زلف کی خوشبو
سارے لمحے
جن کے ماتھے پر روشن
اب بھی تمہارے لمس کا ٹیکا
نم آنکھوں سے
گم سم مجھ کو دیکھ رہے ہیں
مجھ کو ان کے دکھ کا پتا ہے
ان کو میرے غم کی خبر ہے
لیکن مجھ کو حکم سفر ہے
جانا ہوگا
وقت کے اگلے شہر مجھے اب جانا ہوگا
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۴۹.
(۹۲) پھر جیسے پہچان کے مجھ کو
اک بنجارہ جان کے مجھ کو
وقت کے اگلے شہر کے سارے ننھے منے بھولے لمحے
ننگے پاؤں
دوڑے دوڑے بھاگے بھاگے آ جائیں گے
مجھ کو گھیر کے بیٹھیں گے
اور مجھ سے کہیں گے
کیوں بنجارے
تم تو وقت کے کتنے شہروں سے گزرے ہو
ان شہروں کی کوئی کہانی ہمیں سناؤ

انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص۵۰، ۵۱.

(۹۳) ان سے کہوں گا

ننھے لمحو!
ایک تھی رانی
سن کے کہانی
سارے ننھے لمحے
غمگیں ہو کر مجھ سے یہ پوچھیں گے
تم کیوں ان کے شہر نہ آئیں
لیکن ان کو بہلالوں گا
ان سے کہوں گا
یہ مت پوچھو
آنکھیں موندو
اور یہ سوچو
تم ہوتیں تو کیسا ہوتا
تم یہ کہتیں
تم وہ کہتیں
تم اس بات پہ حیراں ہوتیں
تم اس بات پہ کتنی ہنستیں
تم ہوتیں تو ایسا ہوتا
تم ہوتیں تو ویسا ہوتا انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص۵۱، ۵۲.

(۹۴) کوئی خیال

اور کوئی بھی جذبہ
کوئی بھی شے ہو
جانے اُس کو
پہلے پہل آواز ملی تھی
یا اُس کی تصویر بنی تھی
سوچ رہا ہوں
کوئی بھی آواز
لکیروں میں جو ڈھلی
تو کیسے ڈھلی تھی
سوچ رہا ہوں

یہ جو اک آواز الف ہے
سیدھی لکیر میں
یہ آخر کس نے بھر دی تھی
کیوں سب نے یہ مان لیا تھا
سامنے میری میز پر اک جو پھل رکھا ہے
اس کو سیب ہی کیوں کہتے ہیں
سیب تو اک آواز ہے
اس آواز کا اس پھل سے جو انوکھا رشتہ بنا ہے
کیسے بنا تھا
اور یہ ٹیڑھی میڑھی لکیریں
جن کو حرف کہا جاتا ہے
یہ آوازوں کی تصویریں
کیسے بنی تھیں
آوازیں تصویر بنیں
یا تصویر میں آواز بنیں تھیں
سوچ رہا ہوں
ساری چیزیں
سارے جذبے
سارے خیال
اور اُن کا تعارف
ان کی خبر اور
ان کے ہر پیغام کو دینے پر فائز
ساری آوازیں
ان آوازوں کو اپنے گھر میں ٹھہراتی
اپنی امان میں رکھتی
ٹیڑھی میڑھی لکیریں
کس نے یہ کنبہ جوڑا ہے
سوچ رہا ہوں

انظر: جاوید اِختر، لاوا، سٹار پبلیکیشنز، نئی دہلی، ۲۰۱۱ء، ص ۳۰ تا ۳۲.

(۹۵) گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۳۴، ۱۳۵.

(۹۶) خلا کے گہرے سمندروں میں

اگر کہیں کوئی ہے جزیرہ
جہاں کوئی سانس لے رہا ہے
جہاں کوئی دل دھڑک رہا ہے
جہاں ذہانت نے علم کا جام پی لیا ہے
جہاں کے باسی
خلا کے گہرے سمندروں میں
اتارنے کو ہیں اپنے بیڑے
تلاش کرنے کوئی جزیرہ
جہاں کوئی سانس لے رہا ہے
جہاں کوئی دل دھڑک رہا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۴۴، ۱۴۵.

(٩٧) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٩٠.

(٩٨) مری دعا ہے
کہ اس جزیرے میں رہنے والوں کے جسم کا رنگ
اس جزیرے کے رہنے والوں کے جسم کے جتنے رنگ ہیں
ان سے مختلف ہو
بدن کی ہیئت بھی مختلف
اور شکل و صورت بھی مختلف ہو
مری دعا ہے
اگر ہے ان کا بھی کوئی مذہب
تو اس جزیرے کے مذہبوں سے وہ مختلف ہو
مری دعا ہے
کہ اس جزیرے کی سب زبانوں سے مختلف ہو زبان ان کی
مری دعا ہے
خلا کے گہرے سمندروں سے گزر کے
اک دن
اس اجنبی نسل کے جہازی
خلائی بیڑے میں
اس جزیرے تک آئیں
ہم ان کے میزباں ہوں
ہم ان کو حیرت سے دیکھتے ہوں

وہ پاس آ کر
ہمیں اشاروں سے یہ بتائیں
کہ ان سے ہم اتنے مختلف ہیں
کہ ان کو لگتا ہے
اس جزیرے کے رہنے والے
سب ایک سے ہیں
مری دعا ہے
کہ اس جزیرے کے رہنے والے
اس اجنبی نسل کے کہے کا یقین کر لیں انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۴۵، ۱۴۶.

(۹۹) جب وہ کم عمر ہی تھا
اس نے یہ جان لیا تھا کہ اگر جینا ہے
بڑی چالاکی سے جینا ہوگا
آنکھ کی آخری حد تک ہے بساط ہستی
اور وہ معمولی سا اک مہرہ ہے
ایک اک خانہ بہت سوچ کے چلنا ہوگا
بازی آسان نہیں تھی اس کی انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۵۸.

(۱۰۰) جلاد
نہایت ہی سفاک
سخت بے رحم
بہت ہی چالاک
اپنے قبضے میں لیے
پوری بساط
اس کے حصے میں فقط مات لیے
وہ جدھر جاتا
اسے ملتا تھا
ہر نیا خانہ نئی گھات لیے
وہ مگر بچتا رہا
چلتا رہا
ایک گھر
دوسرا گھر
تیسرا گھر

پاس آیا کبھی اوروں کے
کبھی دور ہوا
وہ مگر بچتا رہا
چلتا رہا
گو کہ معمولی سا مہرہ تھا مگر جیت گیا
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص۵۹.
(۱۰۱) یوں وہ اک روز بڑا مہرہ بنا
اب وہ محفوظ ہے اک خانے میں
اتنا محفوظ ہے اک خانے میں
اتنا محفوظ کہ دشمن تو الگ
دوست بھی پاس نہیں آ سکتے
اس کے اک ہاتھ میں ہے جیت اس کی
دوسرے ہاتھ میں تنہائی ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص۶۰.
(۱۰۲) مرے مخالف نے چال چل دی ہے
اور اب
میری چال کے انتظار میں ہے
مگر میں کب سے
سفید خانوں
سیاہ خانوں میں رکھے
کالے سفید مہروں کو دیکھتا ہوں
میں سوچتا ہوں
یہ مہرے کیا ہیں
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص۳۷، ۳۸.
(۱۰۳) اگر میں سمجھوں
کہ یہ جو مہرے ہیں
صرف لکڑی کے ہیں کھلونے
تو جیتنا کیا ہے ہارنا کیا
نہ یہ ضروری
نہ وہ اہم ہے
اگر خوشی ہے نہ جیتنے کی

نہ ہارنے کا ہی کوئی غم ہے
تو کھیل کیا ہے
انظر: جاوید اِختر، لاوا، مرجع سابق، ص ٣٨.
(١٠٤) میں سوچتا ہوں
جو کھیلنا ہے
تو اپنے دل میں یقین کر لوں
یہ مہرے سچ مچ کے بادشاہ و وزیر
سچ مچ کے ہیں پیادے
اور ان کے آگے ہے
دشمنوں کی وہ فوج
رکھتی ہے جو کہ مجھ کو تباہ کرنے کے...
یہ جنگ ہے جس کو جیتنا ہے
یہ جنگ ہے جس میں سب ہے جائز
کوئی یہ کہتا ہے جیسے مجھ سے
یہ جنگ بھی ہے
یہ کھیل بھی ہے
یہ جنگ ہے پر کھلاڑیوں کی
یہ کھیل ہے جنگ کی طرح کا
انظر: جاوید اِختر، لاوا، مرجع سابق، ص ٣٨، ٣٩.
(١٠٥) میں سوچتا ہوں
جو کھیل ہے
اس میں اس طرح کا اصول کیوں ہے
کہ کوئی مہرہ رہے کہ جائے
مگر جو ہے بادشاہ
اس پر کبھی کوئی آنچ بھی نہ آئے
وزیر ہی کو ہے بس اجازت
کہ جس طرف بھی وہ چاہے جائے
میں سوچتا ہوں
جو کھیل ہے
اس میں اس طرح اصول کیوں ہے
پیادہ جو اپنے گھر سے نکلے

پلٹ کے واپس نہ جانے پائے
میں سوچتا ہوں
اگر یہی ہے اصول
تو پھر اصول کیا ہے
اگر یہی ہے یہ کھیل
تو پھر یہ کھیل کیا ہے
میں ان سوالوں سے جانے کب سے الجھ رہا ہوں
مرے مخالف نے چال چل دی ہے
اور اب میری چال کے انتظار میں ہے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۳۹ تا ۴۱.

(۱۰۶) کروڑوں چہرے
اور ان کے پیچھے
کروڑوں چہرے
یہ راستے ہیں کہ بھڑ کے چھتے
زمین جسموں سے ڈھک گئی ہے
قدم تو کیا تل بھی دھرنے کی اب جگہ نہیں ہے
یہ دیکھتا ہوں تو سوچتا ہوں
کہ اب جہاں ہوں
وہیں سمٹ کے کھڑا رہوں میں
مگر کروں کیا
کہ جانتا ہوں
کہ رک گیا تو
جو بھیڑ پیچھے سے آ رہی ہے
وہ مجھ کو پیروں تلے کچل دے گی پیس دے گی
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۸۲، ۸۳.

(۱۰۷) ضمیر
تجھ کو تو ناز ہے اپنی منصفی پر
ذرا سنوں تو
کہ آج کیا تیرا فیصلہ ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۸۳، ۸۴.

(۱۰۸) سچ تو یہ ہے قصور اپنا ہے

چاند کو چھونے کی تمنا کی
آسماں کو زمین پر مانگا
پھول چاہا کہ پتھروں پہ کھلے
کانٹوں میں کی تلاش خوشبو کی
آگ سے مانگتے رہے ٹھنڈک

انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ٦٢.

(١٠٩) خواب جو دیکھا
چاہا سچ ہو جائے
اس کی ہم کو سزا تو ملنی تھی

انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ٦٢.

(١١٠) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٦٩، ٧٠.

(١١١) ہم دونوں جو حرف تھے
ہم اک روز ملے
اک لفظ بنا
اور ہم نے اک معنی پائے
پھر جانے کیا ہم پر گزری
اور اب یوں ہے
تم اب حرف ہو
اک خانے میں
میں اک حرف ہوں
اک خانے میں
بیچ میں
کتنے لمحوں کے خانے خالی ہیں
پھر سے کوئی لفظ بنے
اور ہم دونوں اک معنی پائیں
ایسا ہو سکتا ہے
لیکن سوچنا ہوگا
ان خالی خانوں میں ہم کو بھرنا کیا ہے

انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص٨٠، ٨١.

(١١٢) الفينومينولوجيا: منهج فلسفي يهدف إلى الإمساك بتجربة المعنى كما تُعاش في لحظتها الأصلية، قبل أن تُشوّهها التأويلات المسبقة. وصف نقي للظواهر كما تتجلى في الوعي دون افتراضات مسبقة أو تفسيرات خارجية. تحاول أن تفهم كيف يظهر المعنى من خلال العلاقة بين الذات والعالم، أي بين الوعي وموضوعه. للمزيد انظر: عبد العزيز

مباركي، حسن بن عبد الله، الفينومينولوجيا وفلسفة الوعي عند إدموند هوسرل، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، المجلد ١٢، العدد ٢، ٢٠٢٠، ص ٢٤٠–٢٤٧.

(١١٣) نورین رزاق، نائیلہ انجم، اور منیزہ سہیل، رسالہ حروفِ سخن، مضمون کا عنوان: عصر حاضر کی اردو غزل میں کربِ ذات کا بیانیہ، لاہور: جلد ٦، شمارہ ٢، ٢٠٢٢ء ص ١٤٩.

(١١٤) ایک پرانے
پیڑ سے لپٹی بیل
اور گھنیرے پیڑ کی اک ڈالی سے لپٹی
بیل میں
ساری پیر کی رنگت
پیڑ کی خوشبو
سما گئی تھی
بیل بھی پیڑ کا اک حصہ تھی
پیر کے بارے میں
یوں تو سو افسانے تھے
بیل کا کوئی ذکر نہیں تھا
وہ خاموش سا اک قصہ تھی
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ١٧٣، ١٧٤.

(١١٥) پیر پر رنگوں کا موسم تھا
بیل پہ جیسے
ہلکی سی مسکان کے
ننھے پھول کھلے تھے
لیکن
پھر یہ موسم بدلا
اور بڑی زہریلی ہوائیں
پیڑ گرانے
چاروں دشاؤں سے جب لیکیں
یوں لگتا تھا
پیڑ ہوا میں
پتہ پتہ بکھر رہا ہے
یوں لگتا تھا
ساری شاخیں ٹوٹ رہی ہیں
یوں لگتا تھا

ساری جڑیں اب اُکھڑ رہی ہیں
انظر: جاوید اِختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۷۴، ۱۷۵.
(۱۱۶) پل دو پل میں
پیر زمیں پر
منہ کے بل گرنے والا ہے
پر جو ہوا
وہ قصہ بھی سننے والا ہے
پیڑ جو کانپا
بیل کے تن من میں جیسے
ریشم جیسی بیل کا ریشہ ریشہ
جیسے لوہے کا اک تار بنا
اور بیل نے
ساری ٹوٹی شاخوں کو
یوں باندھا
پیڑ کے سارے گھائل تن کو
یوں لپٹایا
پیڑ کی ہر زخمی ڈالی کو
کچھ یوں تھاما
جتی تھیں زہریلی ہوائیں
پیڑ سے سر ٹکرا ٹکرا کے
ہار گئی ہیں
ہانپ رہی ہیں
ہو کے پریشاں
ہکا بکا دیکھ رہی ہیں
انظر: جاوید اِختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۷۶، ۱۷۷.
(۱۱۷) وقت کے بھی ہیں کھیل نرالے
بیل اپنی بانہوں میں اب ہے پیڑ سنبھالے
دھیرے دھیرے
گھائل شاخوں پر
پتے پھر نکل رہے ہیں
دھیرے دھیرے

نئی جڑیں پھوٹی ہیں
اور دھرتی میں گہری اُتر رہی ہیں
بیل پہ جیسے
ایک نئی مسکان کے ننھے پھول کھلے ہیں
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۷۷.
(۱۱۸) جاوید اختر، لاوا، پیش لفظ، گوپی چند نارنگ، مرجع سابق، ص ۲۸.
(۱۱۹) آؤ

اور نہ سوچو
سوچ کے کیا پاؤ گے
جتنا بھی سمجھے ہو
اتنا پچھتائے ہو
جتنا بھی سمجھو گے
اتنا پچھتاؤ گے

اوہ

اور نہ سوچو
سوچ کے کیا پاؤ گے
تم احساس کی جس منزل پر اب پہنچے ہو
وہ میری دیکھی بھالی ہے
جانے بھی دو
اس کا کب تک سوگ منانا

یہ دنیا
اندر سے اتنی کیوں کالی ہے

اوہ
کچھ اب جینے کا سامان کریں ہم
سچ کے ہاتھوں
ہم نے جو مشکل پائی ہے
جھوٹ کے ہاتھوں
وہ مشکل آسان کریں ہم
تم میری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کے دیکھو
پھر میں تم سے
ساری جھوٹی قسمیں کھاؤں

پھر تم وہ ساری جھوٹی باتیں دہراؤ
جو سب کو اچھی لگتی ہیں
جیسے
وفا کرنے کی باتیں
جینے کی مرنے کی باتیں
ہم دونوں
یوں وقت گزاریں
میں تم کو کچھ خواب دکھاؤں
تم مجھ کو کچھ خواب دکھاؤ
جن کی
کوئی تعبیر نہیں ہو
جتنے دن یہ میں رہے گا
دیکھو اچھا کھیل رہے گا
اور
کبھی دل بھر جائے تو
کہہ دینا تم
بیت گیا ملنے کا موسم
آؤ
اور نہ سوچو
سوچ کے کیا پاؤ گے

انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۱۶تا۱۱۹.

(۱۲۰) نورین رزاق، نائیلہ انجم، اور منیزہ سہیل، عصر حاضر کی اردو غزل میں کربِ ذات کا بیانیہ، مرجع سابق، ص ۱۵۲، ۱۵۳.

(۱۲۱) تيارات العدمية: هي اتجاهات فكرية مختلفة تتقاطع حول فكرة أنَ الوجود لا يحمل معنى في ذاته، وأن العالم بلا غاية. تتوزع هذه التيارات بين من ينكر القيم الأخلاقية، ومن يُسائل السلطة، ومن يرى أن الحياة عبثٌ لا يمكن تجاوزه إلا بالوعي أو التمرد. للمزيد انظر: عبد الوهاب المسيري، رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمر، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤، ص ٢٣٩–٢٧٠.

(۱۲۲) سیاہ ٹیلے پہ تنہا کھڑا وہ سنتا ہے
فضا میں گونجتی اپنی شکست کی آواز
نگہ کے سامنے
میدان کارزار جہاں
جیالے خوابوں کے پامال اور زخمی بدن
پڑے ہیں بکھرے ہوئے چاروں سمت

بے ترتیب
بہت سے مر چکے
اور جن کی سانس چلتی ہے
سک رہے ہیں
کسی لمحہ مرنے والے ہیں
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص٩٦، ٩٧.
(١٢٣) ہر ایک قصے کا اک اختتام ہوتا ہے
ہزار لکھ دے کوئی فتح ذرے ذرے پر
مگر شکست کا بھی اک مقام ہوتا ہے
افق پہ چیونٹیاں رینگیں
غنیم فوجوں نے
وہ دیکھتا ہے
کہ تازہ کمک بلائی ہے
شکاری نکلے ہیں اسکے شکار کی خاطر
زمین کہتی ہے
یہ نرغہ تنگ ہونے کو ہے
ہوائیں کہتی ہیں
اب واپسی کا موسم ہے
یہ واپسی کا کہاں راستہ بنایا تھا
جب آرہا تھا کہاں یہ خیال آیا تھا
پلٹ کے دیکھتا ہے
سامنے سمندر ہے
کنارے کچھ بھی نہیں
صرف ایک راکھ کا ڈھیر
یہ اُس کی کشتی ہے
کل اُس نے خود جلائی تھی
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص٩٧، ٩٨، ٩٩.
(١٢٤) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٦٣.
(١٢٥) یہ جیون اک راہ نہیں
اک دوراہا ہے
پہلا رستہ

بہت سہل ہے
اس میں کوئی موڑ نہیں ہے
یہ رستہ
اس دنیا سے بے جوڑ نہیں ہے
اس رستے پر ملتے ہیں
ریتوں کے آنگن
اس رستے پر ملتے ہیں
رشتوں کے بندھن
اس رستے پر چلنے والے
کہنے کو سب سکھ پاتے ہیں
لیکن
ٹکڑے ٹکڑے ہو کر
سب رشتوں میں بٹ جاتے ہیں
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۳۴، ۱۳۵.
(۱۲۶) اپنے پلے کچھ نہیں بچتا
بچتی ہے
بے نام سی الجھن
بچتا ہے
سانسوں کا ایندھن
جس میں ان کی اپنی ہر پہچان
اور ان کے سارے سپنے
جل بجھتے ہیں
اس رستے پر چلنے والے
خود کو کھو کر جگ پاتے ہیں
اوپر اوپر تو جیتے ہیں
اندر اندر مر جاتے ہیں
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۳۵، ۱۳۶.
(۱۲۷) دوسرا رستہ
بہت کٹھن ہے
اس رستے میں
کوئی کسی کے ساتھ نہیں ہے

کوئی سہارا دینے والا نہیں ہے
اس رستے میں
دھوپ ہے
کوئی چھاؤں نہیں ہے
جہاں تسلی بھیک میں دے دے کوئی کسی کو
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ١٣٦.

(١٢٨) اس رستے میں
ایسا کوئی گاؤں نہیں ہے
یہ ان لوگوں کا رستا ہے
جو خود اپنے تک جاتے ہیں
اپنے آپ کو جو پاتے ہیں
تم اس رستے پر ہی چلنا
مجھے پتا ہے
یہ رستہ آسان نہیں ہے
لیکن مجھ کو یہ غم بھی ہے
تم کو اب تک
کیوں اپنی پہچان نہیں ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ١٣٦، ١٣٧.

(١٢٩) الأم تيريزا: اسمها الأصلي: أنيزي غونكشا بوجاكشو، ولدت في ٢٦ أغسطس ١٩١٠، في مقدونيا، وتوفيت في ٥ سبتمبر ١٩٩٧، في كالكوتا، الهند. كانت راهبة ومبشرة رومانية كاثوليكية، ومؤسسة جمعية مرسلات المحبة؛ وهي منظمة دينية تدير الآن منازل لرعاية المصابين بالأمراض المزمنة والفقراء والمشرّدين حول العالم. نالت جائزة نوبل للسلام عام ١٩٧٩. وأصبحت رمزًا عالميًا للرحمة والتضحية. كانت حياتها المهنية والدينية في الغالب في الهند، عُرفت بتفانيها في خدمة الفقراء والمرضى والمحتاجين. واجهت بعض الانتقادات حول مواقفها الدينية الصارمة وطُرق إدارتها لبعض المؤسسات. للمزيد انظر:
https://www.britannica.com/biography/Mother-Teresa (تاريخ التصفح: ١٩ يوليو ٢٠٢٥م)

(١٣٠) اے ماں تھریسا
مجھ کو تیری عظمت سے انکار نہیں ہی
سوکھے لب اور ویراں آنکھیں
جانے کتنے
تھکے بدن اور زخمی رو میں
کوڑا گھر میں روٹی کا اک ٹکڑا ڈھونڈتے ننگے بچے
فٹ پاتھوں پر گلتے سڑتے بڈھے کوڑھی
جانے کتنے

بے گھر بے در، بے کس انساں
جانے کتنے
ٹوٹے، کچلے، بے بس انساں
تیری چھاؤں میں
جینے کی ہمت پاتے ہیں
ان کو اپنے ہونے کی جو سزا ملی ہے
اُس ہونے کی سزا سے
تھوڑی سی ہی سہی
مہلت پاتے ہیں
تیرا لمس مسیحا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص٦١، ٦٢.

(١٣١) میں ٹھہرا خود غرض
میں اک اپنی ہی خاطر جینے والا
میں تجھ سے کس منھ سے پوچھوں
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ٦٢، ٦٣.

(١٣٢) تو نے کبھی یہ کیوں نہیں پوچھا
کیس نے ان بدحالوں کو بدحال کیا ہے
تو نے کبھی یہ کیوں نہیں سوچا
کونسی طاقت
انسانوں سے جینے کا حق چھین کے
اُن کو فٹ پاتھوں اور کوڑا گھروں تک پہنچاتی ہے
تو نے کبھی یہ کیوں نہیں دیکھا
وہی نظام زر
جس نے ان بھوکوں سے روٹی چھینی ہے
ترے کہنے پر
ٹھوکوں کے آگے
کچھ ٹکڑے ڈال رہا ہے
تو نے کبھی یہ کیوں نہیں چاہا
ننگے بیچے بڑھے کوڑھی
بے میں انساں
اس دنیا سے

اپنے جینے کا حق مانگیں
جینے کی خیرات نہ مانگیں
ایسا کیوں ہے
اک جانب مظلوم سے تجھ کو ہمدردی ہے
دوسری جانب
ظالم سے بھی عار نہیں ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ٦٣، ٦٤.

(١٣٣) میں تجھ سے کس منھ سے پوچھوں
پوچھوں گا تو
مجھ پر بھی وہ ذمے داری آجائے گی
جس سے میں بچتا آیا ہوں
بہتر ہے خاموش رہوں میں
اور اگر کچھ کہنا ہو تو
یہی کہوں میں
اے ماں تھریسا
مجھ کو تیری عظمت سے انکار نہیں ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ٦٤، ٦٥.

(١٣٤) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٧١.

(١٣٥) ألقى جاويد أختر هذه المنظومة في الخامس عشر من أغسطس عام ٢٠٠٧م في مقر البرلمان الهندي، في المكان نفسه والتاريخ نفسه الذي أعلن فيه جواهر لال نهرو استقلال الهند. انظر: جاويد اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(١٣٦) فاندي ماترام: Vande Mataram: أغنية وطنية للهند، تم اعتمادها في ٢٤ يناير ١٩٥٠ كنشيد وطني للهند. تُغنى في المناسبات الوطنية مثل عيد الاستقلال وعيد الجمهورية. للمزيد انظر:
https://en.wikipedia.org/wiki/Vande_Mataram (تاريخ التصفح: ٦ يوليو ٢٠٢٥م)

(١٣٧) یہی جگہ تھی یہی دن تھا اور یہی لمحات
سروں پہ چھائی تھی صدیوں سے اک جو کالی رات
اسی جگہ اسی دن تو ملی تھی اس کو مات
اسی جگہ اسی دن تو ہوا تھا یہ اعلان
اندھیرے ہار گئے زندہ باد ہندوستان
یہیں تو ہم نے کہا تھا یہ کر دکھانا ہے
جو زخم تن پہ ہے بھارت کے اس کو بھرنا ہے
جو داغ ماتھے پہ بھارت کے ہے مٹانا ہے
یہیں تو کھائی تھی ہم سب نے یہ قسم اس دن
یہیں سے نکلے تھے اپنے سفر پہ ہم اس دن

یہیں تھا گونج اٹھا وندے ماترم اس دن
انظر: انظر: جاوید اِختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۵۷، ۱۵۶.
(۱۳۸) کوئی جو پوچھے کیا کیا ہے کچھ کیا ہے اگر
تو اس سے کہہ دو کہ وہ آئے دیکھ لے آ کر
لگایا ہم نے تھا جمہوریت کا جو پودھا
وہ آج ایک گھنیرا سا اونچا برگد ہے
اور اس کے سائے میں کیا بدلا کتنا بدلا ہے
کب انتہا ہے کوئی اس کی کب کوئی حد ہے
چمک دکھاتے ہیں ذرے اب آسمانوں کو
زبان مل گئی ہے سارے بے زبانوں کو
جو ظلم سہتے تھے وہ اب حساب مانگتے ہیں
سوال کرتے ہیں اور پھر جواب مانگتے ہیں
انظر: جاوید اِختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۵۸، ۱۵۹.
(۱۳۹) بدیسی راج نے سب کچھ نچوڑ ڈالا تھا
ہمارے دیش کا ہر کر گھا توڑ ڈالا تھا
جو ملک سوئی کی خاطر تھا اوروں کا محتاج
ہزاروں چیزیں وہ دنیا کو دے رہا ہے آج
نیا زمانہ لیے اک امنگ آیا ہے
کروڑوں لوگوں کے چہرے پہ رنگ آیا ہے
انظر: جاوید اِختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۵۹.
(١٤٠) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٧٠.
(١٤١) یہ سب کسی کے کرم سے نہ ہے عنایت سے
یہاں تک آیا ہے بھارت خود اپنی محنت سے
جو کامیابی ہے اس کی خوشی تو پوری ہے
مگر یہ یاد بھی رکھنا بہت ضروری ہے
کہ داستان ہماری ابھی ادھوری ہے
بہت ہوا ہے مگر پھر بھی یہ کمی تو ہے
بہت سے ہونٹوں پہ مسکان آ گئی لیکن
بہت سی آنکھیں ہے جن میں ابھی نمی تو ہے
انظر: جاوید اِختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۵۹، ۱۶۰.
(١٤٢) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٦٤.

(١٤٣) وہ خواب اب بھی سلامت ہے یا فضول گئے
چلے تھے دل میں لئے جو ارادے پورے ہوئے
یہ کون ہے کہ جو یادوں میں چرخا کاتتا ہے
یہ کون ہے جو ہمیں آج بھی بتاتا ہے
ہے وعدہ خود سے نبھانا ہمیں اگر اپنا
تو کارواں نہیں رک پائے بھول کر اپنا
ہے تھوڑی دور ابھی سپنوں کا نگر اپنا
مسافر وا بھی باقی ہے کچھ سفر اپنا
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ١٦٠، ١٦١.
(١٤٤) نورین رزاق، نائیلہ انجم، اور منیزہ سہیل، عصر حاضر کی اردو غزل میں کربِ ذات کا بیانیہ، مرجع سابق، ص ١٤٨.
(١٤٥) المرجع السابق، ص ١٤٨.
(١٤٦) جاوید اختر، لاوا، پیش لفظ، گوپی چند نارنگ، مرجع سابق، ص ١٤.
(١٤٧) میں بھول جاؤں تمہیں
اب یہی مناسب ہے
مگر بھلانا بھی چاہوں تو کس طرح بھولوں
کہ تم تو پھر بھی حقیقت ہو
کوئی خواب نہیں
یہاں تو دل کا یہ عالم ہے کیا کہوں
کم بخت
بھلا نہ پایا وہ سلسلہ
جو تھا ہی نہیں
وہ اک خیال
جو آواز تک گیا ہی نہیں
وہ ایک بات
جو میں کہہ نہیں سکا تم سے
وہ ایک ربط
جو ہم میں کبھی رہا ہی نہیں
مجھے ہے یاد وہ سب
جو کبھی ہوا ہی نہیں
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ١٠٨، ١٠٩.
(١٤٨) یہ آئے دن کے ہنگامے

یہ جب دیکھو سفر کرنا
یہاں جانا وہاں جانا
اسے ملنا اسے ملنا
ہمارے سارے لمحے
ایسے لگتے ہیں
کہ جیسے ٹرین کے چلنے سے پہلے
ریلوے اسٹیشن پر
جلدی جلدی اپنے ڈبے ڈھونڈتے
کوئی مسافر ہوں
جنہیں کب سانس بھی لینے کی مہلت ہے
کبھی لگتا ہے
تم کو مجھ سے مجھ کو تم سے ملنے کا
خیال آئے
کہاں اتنی بھی فرصت ہے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۱۴، ۱۱۵.
(۱۴۹) مگر جب سنگ دل دنیا میرا دل توڑتی ہے تو
کوئی امید چلتے چلتے
جب منہ موڑتی ہے تو...
کبھی جب اک تمنا پوری ہونے سے
یہ دل خالی سا ہوتا ہے
کبھی جب درد آ کے پلکوں پہ موتی پروتا ہے...
کوئی جذبہ ہو
اس میں جب کہیں اک موڑ آئے تو
وہاں پل بھر کو
ساری دنیا پیچھے چھوٹ جاتی ہے
وہاں پل بھر کو
اس کٹھ پتلی جیسی زندگی کی
ڈوری ٹوٹ جاتی ہے
مجھے اس موڑ پر
بس اک تمہاری ہی ضرورت ہے
مگر یہ زندگی کی خوب صورت اک حقیقت ہے

کہ میری راہ میں جب ایسا کوئی موڑ آیا ہے
تو ہر اس موڑ پر میں نے
تمہیں ہمراہ پایا ہے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ١١٦، ١١٧.
(١٥٠) عجیب قصہ ہے
جب یہ دنیا سمجھ رہی تھی
تم اپنی دنیا میں جی رہی ہو
میں اپنی دنیا میں جی رہا ہوں
تو ہم نے ساری نگاہوں سے دور
ایک دنیا بسائی تھی
جو کہ میری بھی تھی
تمہاری بھی تھی
جہاں فضاؤں میں
دونوں کے خواب جاگتے تھے
جہاں ہواؤں میں
دونوں کی سرگوشیاں گھلی تھیں
جہاں کے پھولوں میں
دونوں کی آرزو کے سب رنگ
کھل رہے تھے
جہاں پہ دونوں کی جرأتوں کے
ہزار چشمے ابل رہے تھے
نہ وسوسے تھے نہ رنج و غم تھے
سکون کا گہرا اک سمندر تھا
اور ہم تھے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ٨٥، ٨٦.
(١٥١) عجیب قصہ ہے
ساری دنیا نے
جب یہ جانا
کہ ہم نے ساری نگاہوں سے دور
ایک دنیا بسائی ہے تو
ہر ایک ابرو نے جیسے ہم پر کمان تانی

تمام پیشانیوں پہ ابھریں
غم اور غصے کی گہری شکنیں
کسی کے لہجے سے تلخی چھلکی
کسی کی باتوں میں ترشی آئی
کسی نے چاہا
کہ کوئی دیوار ہی اٹھا دے
کسی نے چاہا
ہماری دنیا ہی وہ مٹا دے
مگر زمانے کو ہارنا تھا
زمانہ ہارا
یہ ساری دنیا کو ماننا ہی پڑا
ہمارے خیال کی ایک سی زمیں ہے
ہمارے خوابوں کا ایک جیسا ہی آسماں ہے

انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ٨٦، ٨٧.

(١٥٢) مگر پرانی یہ داستاں ہے
کہ ہم پہ دنیا
اب ایک عرصے سے مہرباں ہے
عجیب قصہ ہے
جب کہ دنیا نے
کب کا تسلیم کر لیا ہے
ہم ایک دنیا کے رہنے والے ہیں
سچ تو یہ ہے
تم اپنی دنیا میں جی رہی ہو
میں اپنی دنیا میں جی رہا ہوں!

انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ٨٨.

(١٥٣) نورین رزاق، نائیلہ انجم، اور منیزہ سہیل، عصر حاضر کی اردو غزل میں کربِ ذات کا بیانیہ، مرجع سابق، ص ١٤٨.

(١٥٤) شام ہونے کو ہے
لال سورج سمندر میں کھونے کو ہے
اور اس کے پرے
کچھ پرندے
قطاریں بنائے

انہیں جنگلوں کو چلے
جن کے پیڑوں کی شاخوں پہ ہیں گھونسلے
یہ پرندے
وہیں لوٹ کر جائیں گے
اور سو جائیں گے
ہم ہی حیران ہیں
اس مکانوں کے جنگل میں
اپنا کہیں بھی ٹھکانا نہیں
شام ہونے کو ہے
ہم کہاں جائیں گے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۵۹، ۱۶۰.

(۱۵۵) میں اکثر سوچتا ہوں
ذہن کی تاریک گلیوں میں
دہکتا اور پگھلتا
دھیرے دھیرے آگے بڑھتا
غم کا یہ لاوا
اگر چاہوں
تو رک سکتا ہے
میرے دل کی کچی کھال پر رکھا یہ انگارا
اگر چاہوں
تو بجھ سکتا ہے
لیکن
پھر خیال آتا ہے
میرے سارے رشتوں میں
پڑی ساری دراڑوں سے
گزر کے آنے والی برف سے ٹھنڈی ہوا
اور میری ہر پہچان پر سردی کا یہ موسم
کہیں ایسا نہ ہو
اس جسم کو اس روح کو ہی منجمد کر دے
میں اکثر سوچتا ہوں
ذہن کی تاریک گلیوں میں

دہکتا اور پگھلتا
دھیرے دھیرے آگے بڑھتا
غم کا یہ لاوا
اذیت ہے
مگر پھر بھی غنیمت ہے
اسی سے روح میں گرمی
بدن میں یہ حرارت ہے
یہ غم میری ضرورت ہے
میں اپنے غم سے زندہ ہوں

انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۸۵، ۸۶، ۸۷.

(١٥٦) تختلف المنطلقات الفلسفية بين نيتشه وسارتر، ومع ذلك فإن كليهما ينظر إلى الإنسان بوصفه كائنًا مفتوحًا على الإمكان، لا يُحدد مسبقًا بطبيعة جوهرية. وأنه ليس حالة نهائية، أو كيانًا ثابتًا، بل طاقة متجاوزة باستمرار، وحركة مستمرة نحو المستقبل. ترفض فلسفة نيتشه القيم التقليدية التي تقيّد إرادة الإنسان، وترى أن تحرره يخلق قيمه الخاصة من خلال إرادة القوة، والسير نحو تجاوز ذاته فيما يسميه "الإنسان الأعلى". أما سارتر، فيصوّر الإنسان بوصفه مشروعًا حرًّا في عالم لا يحمل في ذاته أي معنى، وأن الإنسان هو مَن يصنع حقيقته بالفعل الحر، ومسؤوليته عن اختياراته مطلقة. للمزيد انظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣)، ص. ٨٥–١٠٤. أيضًا: شاہین مفتی، جدید اردو نظم میں وجودیت، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۱ء، ص ۱۰ تا ۲۹.

(١٥٧) غم بکتے ہیں
بازاروں میں
غم کافی مہنگے بکتے ہیں
لہجے کی دکان اگر چل جائے تو
جذبے کے گاہک
چھوٹے بڑے ہر غم کے کھلونے
منھ مانگی قیمت پر خریدیں
میں نے
ہمیشہ اپنے غم اچھے داموں بیچے ہیں
لیکن
جو غم مجھ کو آج ملا ہے
کسی دکاں پر رکھنے کے قابل ہی نہیں ہے
پہلی بار میں شرمندہ ہوں
یہ غم بیچ نہیں پاؤں گا

انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۱۱۴، ۱۱۵.

(١٥٨) دل وہ صحرا تھا

کہ جس صحرا میں
حسرتیں
ریت کے ٹیلوں کی طرح رہتی تھیں
جب حوادث کی ہوا
ان کو مٹانے کے لیے
چلتی تھی
یہاں مٹتی تھیں
کہیں اور ابھر آتی تھیں
شکل کھوتے ہی
نئی شکل میں ڈھل جاتی تھیں
دل کے صحرا پہ مگر اب کی بار
سانحہ گزرا کچھ ایسا
کہ سنائے نہ بنے
آندھی وہ آئی کہ سارے ٹیلے
ایسے بکھرے
کہ کہیں اور ابھر ہی نہ سکے
یوں مٹے ہیں
کہ کہیں اور بنائے نہ بنے
اب کہیں
ٹیلے نہیں
ریت نہیں
ریت کا ذرہ نہیں
دل میں اب کچھ نہیں
دل کو صحرا بھی اگر کہئے
تو کیسے کہئے

انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ٩٦، ٩٧.

(١٥٩) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٦٣.

(١٦٠) آنکھ کھل گئی میری
ہو گیا میں پھر زندہ...
آج تیسرا دن ہے۔۔۔۔۔آج تیسرا دن ہے...
سب مرے تماشائی

سامنے کی کھڑکی سے
تیز دھوپ کی کرنیں
آ رہی ہیں بستر پر
چبھ رہی ہیں چہرے میں
اس قدر نکیلی ہیں
جیسے رشتے داروں کے
طنز میری غربت پر
آنکھ کھل گئی میری
آج کھوکھلا ہوں میں
صرف خول باقی ہے
آج میرے بستر میں
لیٹا ہے مرا ڈھانچہ
اپنی مردہ آنکھوں سے
دیکھتا ہے کمرے کو
آج تیسرا دن ہے
آج تیسرا دن ہے
دوپہر کی گرمی میں
بے ارادہ قدموں سے
اک سڑک پہ چلتا ہوں...
لوگ آتے جاتے ہیں
پاس سے گزرتے ہیں
پھر بھی کتنے دھندلے ہیں
سب ہیں جیسے بے چہرہ
شور ان دکانوں کا
راہ چلتی اک گالی
ریڈیو کی آوازیں
دور کی صدائیں ہیں
آ رہی میلوں سے
جو بھی سن رہا ہوں میں
جو بھی دیکھتا ہوں میں
خواب جیسا لگتا ہے

ہے بھی اور نہیں بھی ہے...
آ رہا ہے چکر سا
جسم پر پسینہ ہے
اب سکت نہیں باقی
آج تیسرا دن ہے
آج تیسرا دن ہے
انظر: جاوید اِختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳.

(۱۶۱) ہر طرف اندھیرا ہے
گھاٹ پر اکیلا ہوں
سیڑھیاں ہیں پتھر کی
سیڑھیوں پہ لیٹا ہوں
اب میں اٹھ نہیں سکتا
آسماں کو تکتا ہوں
آسماں کو تھالی میں
چاند ایک روٹی ہے
انظر: جاوید اِختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۴۳.

(۱۶۲) میرے گھر میں چولھا تھا
روز کھانا پکتا تھا
روٹیاں سنہری ہیں
گرم گرم یہ کھانا
کھل نہیں رہی آنکھیں
کیا میں مرنے والا ہوں
ماں عجیب تھی میری
روز اپنے ہاتھوں سے
مجھ کو وہ کھلاتی تھی
کون سر دہاتھوں سے
چھو رہا ہے چہرے کو
اک نوالا ہاتھی کا
اک نوالا گھوڑے کا
اک نوالا بھالو کا
انظر: جاوید اِختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۴۴.

(١٦٣) موت ہے کہ بے ہوشی
جو بھی غنیمت ہے
موت ہے کہ بے ہوشی
جو بھی ہے غنیمت ہے
آج تیسرا دن تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔آج تیسرا دن تھا
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۴۵.
(١٦٤) Talking life, ibid, p. 89.
(١٦٥) درد بے رحم ہے
جلاد ہے درد
درد کچھ کہتا نہیں
سنتا نہیں
درد بس ہوتا ہے
درد کا مارا ہوا
روندا ہوا
جسم تو اب ہار گیا
روح ضدی ہے
لڑے جاتی ہے
ہانپتی
کانپتی
گھبرائی ہوئی
درد کے زور سے
تھرائی ہوئی
جسم سے لپٹی ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۸۸، ۸۹.
(١٦٦) کہتی ہے
نہیں چھوڑوں گی
موت
چوکھٹ پہ کھڑی ہے کب سے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۸۹.
صبر سے دیکھ رہی ہے اس کو
آج کی رات

نہ جانے کیا ہو

(١٦٧) Talking life, ibid, p 89.

(١٦٨) عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٩٠.

(١٦٩) شمیم حنفی، تاریخ تہذیب اور تخلیقی تجزیہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶، ص ۳۱۰.

(۱۷۰) ڈاکٹر نسیم فاطمہ، جدید نظم کا مطالعہ ۱۹۷۰ کے بعد، ایجوکیشن بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷ء، ص ۲۳۲، ۲۳۳.

(۱۷۱) کسی کا غم سن کے
میری پلکوں پہ
ایک آنسو جو آ گیا ہے
یہ آنسو کیا ہے
یہ آنسو کیا اک گواہ ہے
میری دردمندی کا میری انسان دوستی کا
یہ آنسو کیا اک ثبوت ہے
میری زندگی میں خلوص کی ایک روشنی کا
یہ آنسو کیا یہ بتا رہا ہے
کہ میرے سینے میں ایک حساس دل ہے
جس نے کسی کی دل دوز داستاں جو سنی
تو سن کے تڑپ اٹھا ہے
پرائے شعلوں میں جل رہا ہے
پگھل رہا ہے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۴۶، ۴۷.

(۱۷۲) یہ آنسو
کیا میں یہ سمجھوں
پہلے کہیں نہیں تھا
مجھے تو شک ہے کہ یہ کہیں تھا
یہ میرے دل اور میری پلکوں کے درمیاں
اک جو فاصلہ ہے
جہاں خیالوں کے شہر زندہ ہیں
اور خوابوں کی تربتیں ہیں
جہاں محبت کے اجڑے باغوں میں
تلخیوں کے ببول ہیں
اور کچھ نہیں ہے

جہاں سے آگے ہیں
الجھنوں کے گھنیرے جنگل
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۴۷، ۴۸.
(۱۷۳) یہ آنسو
شاید بہت دنوں سے
وہیں چھپا تھا
جنہوں نے اس کو جنم دیا تھا
وہ رنج تو مصلحت کے ہاتھوں
نہ جانے کب قتل ہو گئے تھے
تو کرتا پھر کس پہ ناز آنسو
کہ ہو گیا بے جواز آنسو
یتیم آنسو یسیر آنسو
نہ معتبر تھا
نہ راستوں سے ہی باخبر تھا
تو چلتے چلتے
وہ تھم گیا تھا
ٹھٹھک گیا تھا
جھجک گیا تھا
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۴۸، ۴۹.
(۱۷۴) ادھر سے آج اک کسی کے غم کی
کہانی کا کارواں جو گزرا
یتیم آنسو نے جیسے جانا
کہ اس کہانی کی سرپرستی ملے
تو ممکن ہے
راہ پانا
تو اک کہانی کی انگلی تھامے
اسی کے غم کو رومال کرتا
اسی کے بارے میں
جھوٹے سچے سوال کرتا
یہ میری پلکوں تک آ گیا ہے
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۴۹.

(١٧٥) گلیاں
اور گلیوں میں گلیاں
چھوٹے گھر
نیچے دروازے
ٹاٹ کے پردے
میلی بدرنگی دیواریں
دیواروں سے سر ٹکراتی
کوئی گالی
گلیوں کے سینے پر بہتی
گندی نالی
گلیوں کے ماتھے پر بہتا
آوازوں کا گندہ نالا
آوازوں کی بھیڑ بہت ہے
انسانوں کی بھیڑ بہت ہے
کڑوے اور کسیلے چہرے
بدحالی کے زہر سے ہیں زہریلے چہرے
بیماری سے پیلے چہرے
مرتے چہرے
ہارے چہرے
بے بس اور بے چارے چہرے
سارے چہرے
ایک پہاڑی کچرے کی
اور اس پر پھرتے
آوارہ کتوں سے بچے
اپنا بچپن ڈھونڈ رہے ہیں
انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۲۱ تا ۱۲۳.

(١٧٦) دن ڈھلتا ہے
اس بستی میں رہنے والے
اوروں کی جنت کو اپنی محنت دے کر
اپنے جہنم کی جانب
اب تھکے ہوئے

جھنجھلائے ہوئے سے
لوٹ رہے ہیں
ایک گلی میں
زنگ لگے پیپے رکھے ہیں
کچی دارو مہک رہی ہے
آج سویرے سے
بستی میں
قتل وخوں کا
چاقوزنی کا
کوئی قصہ نہیں ہوا ہے
خیر
ابھی تو شام ہے
پوری رات پڑی ہے

انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۲۳، ۱۲۴.

(۱۷۷) یوں لگتا ہے
ساری بستی
جیسے اک دکھتا پھوڑا ہے
یوں لگتا ہے
ساری بستی
جیسے ہے اک جلتا کڑھاؤ
یوں لگتا ہے
جیسے خدا نکڑ پر بیٹھا
ٹوٹے پھوٹے انساں
اونے پونے داموں
بیچ رہا ہے!

انظر: جاوید اختر، لاوا، مرجع سابق، ص ۱۲۴.

(۱۷۸) آج اس شہر میں
ہر شخص ہراساں کیوں ہے
چہرے
کیوں فق ہیں
گلی کوچوں میں

کس لئے چلتی ہے
خاموش و سراسیمہ ہوا
آشنا آنکھوں پہ کبھی
اجنبیت کی یہ باریک سی تھیلی کیوں ہے
مہینہ
سناٹے کی زنجیروں میں
جکڑا ہوا ملزم سا نظر آتا ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص٦٦، ٦٧.

(١٧٩) کوئی رہگیر گزر جاتا ہے
خوف کی گرد سے
کیوں دھندلا ہے سارا منظر
شام کی روٹی کمانے کے لئے
گھر سے نکلے تو ہیں کچھ لوگ مگر
مڑ کے کیوں دیکھتے ہیں گھر کی طرف
بازار میں بھی
جانا پہچانا سادہ شور نہیں یہ زمیں کا پنجے کی ہے
سب یوں چلتے ہیں کہ جیسے
ہر نظر
نظروں سے کتراتی ہے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص٦٧، ٦٨.

(١٨٠) بات
کھل کر نہیں ہو پاتی ہے
سانس روکے ہوئے
ہر چیز نظر آتی ہے
آہ
یہ شہر اک سہمے ہوئے بچے کی طرح
اپنی پرچھائیں سے بھی ڈرتا ہے
جنتری دیکھو
مجھے لگتا ہے
آج تیوہار کوئی ہے شاید
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص٦٨.

(١٨١) گہرا سناٹا ہے
کچھ مکانوں سے خاموش اٹھتا ہوا
گاڑھا کالا دھواں
میل دل میں لئے
ہر طرف دور تک پھیلتا جاتا ہے
گہرا سناٹا ہے
لاش کی طرح بے جان ہے راستا
ایک ٹوٹا ہوا ٹھیلا
الٹا پڑا
اپنے پہیے ہوا میں اٹھائے ہوئے
آسمانوں کو حیرت سے تکتا ہے
جیسے کہ جو بھی ہوا
اس کا اب تک یقیں اس کو آیا نہیں
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۷۱، ۷۲.
(١٨٢) گہرا سناٹا ہے
ایک اجڑی دکاں
چیخ کے بعد منھ
جو کھلا کا کھلا رہ گیا
اپنے ٹوٹے کواڑوں سے وہ
دور تک پھیلے
چوڑی کے ٹکڑوں کو
حسرت زدہ نظروں سے دیکھتی ہے
کہ کل تک یہی شیشے
اس پوپلے منھ میں
سورنگ کے دانت تھے
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۷۲.
(١٨٣) گہرا سناٹا ہے
گہرے سناٹے نے اپنے منظر سے یوں بات کی
سن لے اجڑی دکاں
اے سلگتے مکاں
ٹوٹے ٹھیلے

تمہیں بس نہیں ہوا کیلے
یہاں اور بھی ہیں
جو غارت ہوئے ہیں
ہم ان کا بھی ماتم کریں گے
مگر پہلے اُن کو تو رو لیں
کہ جو ٹوٹنے آئے تھے
اور خود لٹ گئے
کیا لٹا
اس کی ان کو خبر ہی نہیں
کم نظر ہیں
کہ صدیوں کی تہذیب پر
ان بچاروں کی کوئی نظر ہی نہیں
انظر: جاوید اختر، ترکش، مرجع سابق، ص ۷۳.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع الأردية:

- **الكتب:**

۱- جاوید اختر، ترکش، بمبئی: ساحر پبلشنگ ھاؤس، جون ۱۹۹۵ء.

۲- لاوا، نئی دہلی: سٹار پبلیگیشنز، ۲۰۱۱ء.

۳- حمیدہ سالم، ہم ساتھ تھے، نئی دہلی: انجمن ترقی اردو (ہند)، ۱۹۹۹ء.

۴- شارب ردولوی، اسرار الحق مجاز، نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، پہلا ایڈیشن ۲۰۰۹ء.

۵- شاہین مفتی، جدید اردو نظم میں وجودیت، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۱ء.

۶- شمیم حنفی، تاریخ تہذیب اور تخلیقی تجزیہ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶.

۷- صدیق الرحمٰن قدوائی، اردو ادب میں وقت کا تصور، نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۱۹ء.

۸- گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء.

۹- نسیم فاطمہ، جدید نظم کا مطالعہ ۱۹۷۰ کے بعد، علی گڑھ: ایجوکیشن بک ہاؤس، ۲۰۰۷ء.

۱۰- محمد شمس الحق، پیمانہء غزل، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع اول ۲۰۰۸ء.

- **الدوريات:**

۱- سہ ماہی اردو امراوتی، اردو پبلی کیشنز، امراوتی، مہاراشٹر، ہند، جلد نمبر ۵، جون ۲۰۱۵-

۲- ماہنامہ اردو دنیا، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جلد ۲۳، شمارہ: ۱، جنوری ۲۰۲۱ء-

۳- رسالہ حروفِ سخن، لاہور: جلد ۶، شمارہ ۲، ۲۰۲۲ء-

ثانيًا: المصادر والمراجع العربية:

- **الكتب:**

١- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وحسان بورقية ومحمد الداهي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م.

٢- عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، بيروت، لبنان: دار الثقافة، ١٩٧٣م.

٣- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م.

٤- عبد الوهاب المسيري، رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمر، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤م.

٥- عزت قرني، الذات ونظرية الفعل، القاهرة: دار قباء للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.

- **الدوريات:**

١- عبد العزيز مباركي، حسن بن عبد الله، الفينومينولوجيا وفلسفة الوعي عند إدموند هوسرل، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، المجلد ١٢، العدد ٢، ٢٠٢٠م.

ثالثًا: المصادر والمراجع الأجنبية:

1- Javed Akhtar and Nasreen Munni kabir, talking life: Javed Akhtar in conversation with Nasreen Munni kabir, India: westland publications ,Gurugram, 2023.

رابعًا: مواقع الانترنت:

https://www.britannica.com/place/Gwalior-India
https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/sayyid-SIM_6658
https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.108833/page/n297/mode/2up
https://caravanmagazine.in/lede/letters-to-a-young-poet-safia-jan-nisar-akhtar
http://javedakhtar.com/urdu.htm
https://www.rekhta.org/poets/salman-akhtar/profile
https://www.rekhtadictionary.com/meaning-of-aana-1
https://www.rekhtadictionary.com/meaning-of-ikannii
https://prepp.in/news/e-492-mahakali-caves-art-and-culture-notes
https://en.wikipedia.org/wiki/Honey_Irani
https://en.wikipedia.org/wiki/Zoya_Akhtar
https://en.wikipedia.org/wiki/Farhan_Akhtar
https://en.wikipedia.org/wiki/Shabana_Azmi

.http://javedakhtar.com/About.php
.http://javedakhtar.com/About.php
_https://centerforinquiry.org/richard-dawkins-award
https://en.wikipedia.org/wiki/Banyan_
https://en.wikipedia.org/wiki/Vande_Mataram
https://www.britannica.com/biography/Mother-Teresa