محسناتِ شعرِ اقبال

(شعرِ اقبال میں علم بیان اور علمِ بدیع کے محاسن)

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

جملہ حقوق محفوظ ہیں

ناشر:

اشاعت ثانی: ۲۰۱۸ء

صفحات: ۴۱۶

ایمن اور اُمیمہ

کی معصومانہ علمی دل چسپیوں

کے نام

اس خواہش کے ساتھ کہ:

بگنجِ علم و حکمت پاسبان شو
بهارِ دانشی را باغبان شو
(اسلم انصاری)

ترتیب

اقبالیات میں ایک یادگار تحقیق	ڈاکٹر معین الدین عقیل	۷
تعارف	محمد اکرام چغتائی	۱۰
پیش لفظ	ڈاکٹر بصیرہ عنبرین	۱۵

حصہ اوّل

محاسنِ شعرِ اقبال: علمِ بیان کی رُو سے

۱۔ اقبال کا تشبیہی نظام	۲۹
۲۔ اقبال کا استعاراتی نظام	۹۳
۳۔ شعرِ اقبال میں مجازِ مُرسل کے قرینے	۱۴۵
۴۔ اقبال کا کنائی اسلوب	۱۶۷

حصہ دوم

محاسنِ شعرِ اقبال: علمِ بدیع کی رُو سے

۱۔ شعرِ اقبال میں تلمیحات	۲۱۵
۲۔ شعرِ اقبال میں تضمینات	۳۱۶
۳۔ دیگر صنائع بدائع لفظی و معنوی ـــــ شعرِ اقبال میں	۳۴۵
کتابیات	۴۰۸

اقبالیات میں ایک یادگار تحقیق

گذشتہ کئی برسوں سے اقبال کا مطالعہ ہمارے مصنفین اور محققین مختلف موضوعات پر کرتے آئے ہیں اور اس طرح اقبالیات کے اس قدر گوشے سمیٹے جا چکے ہیں کہ اس کی مثال مشرقی ادبیات کی کسی شخصیت کے حوالے سے کم ہی تلاش کی جا سکتی ہے۔ قریب و دور کا شاید ہی کوئی پہلو اقبالیات میں اب ایسا رہا ہو جس کی طرف یکسر کوئی توجہ نہ دی گئی ہو۔ اقبال کی زندگی، عہد، فکر، شاعری اور اسالیب کا کوئی گوشہ غالباً اب ایسا نہیں جسے کسی نے نقد و تحقیق کے لیے اپنا موضوع نہ بنایا ہو۔ ایسے موضوعات میں فکر، عہد اور شاعری سے قطع نظر، کہ جن میں دل چسپی کے پہلو زیادہ رہتے ہیں اور مصنفین انھیں نسبتاً اپنا موضوع بھی خوب خوب بناتے ہیں، اسالیب، فن اور لسانی و فنی محاسن اپنی خشکی اور عمومی بے کیفی کے سبب کم ہی موضوع بنے ہیں۔ ایسے ہی موضوعات میں صنائع بدائع، عروض اور لسانی تشکیلات کا مطالعہ بھی شامل ہے جس کی طرف کم ہی توجہ دی گئی ہے کیوں کہ اس کے تقاضے دشوار گزار چوٹیوں کو سر کرنے کے مترادف ہیں اور بہت کم لکھنے والے ان چوٹیوں کو سر کرنے کی ہمت کر پاتے ہیں ـــــ لیکن بصیرہ عنبرین نے ایسی چوٹیاں کئی بار سر کی ہیں!

تضمیناتِ اقبال بصیرہ عنبرین کی ایسی اوّلین کاوش تھی جس میں نہ صرف اس موضوع کے حوالے سے بل کہ اس کے اچھوتے پن اور پھر فن تضمین اور فارسی و اردو زبانوں میں اس کی روایات پر مشتمل بصیرہ کے مطالعے کی وسعت اس کتاب کے ہر پڑھنے والے کے لیے حیران کن، رشک آفریں اور متاثر کن رہی ہے۔ بہت کم مصنفین اور محققین اپنی پہلی ہی کاوش سے اس طرح متاثر کرتے ہیں جیسے بصیرہ نے اپنی اس منفرد تصنیف اور اپنی دقتِ نظری، تلاش و جستجو اور اپنی بالغ نظری سے اپنے قارئین کو متاثر اور حیران کیا ہے۔ تضمینات کا تعین اور پھر ان کی اصل تک رسائی اور وہ بھی محض اردو شاعری کی روایات تک مخصوص نہیں بل کہ فارسی کی طویل روایات میں

اصل اشعار اور مصرعوں کی تلاش اور ان کے شاعر کی نشان دہی کچھ آسان کام نہ تھا۔ یہ کام اردو شاعری کی کل روایات سے واقفیت کے ساتھ ساتھ فارسی زبان پر عبور اور اس کی کل روایات سے واقفیت کے بغیر ممکن نہ تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ تضمین کے پسِ پشت اقبال کے تنقیدی شعور اور نفسیاتی محرکات کا تجزیہ بھی بصیرہ کے اس منفرد کام کا ایک اضافی وصف ہے۔ اس سارے عمل میں بصیرہ کی تنقیدی اور تحقیقی صلاحیتیں کھل کر سامنے آئی تھیں، اس پر ان کا اگلا قدم ان کی تحقیقی اور تنقیدی بصیرت کی مزید جہات کو ان کی دوسری تصنیف **مقائسۂ ارمغان حجاز، فارسی** میں نمایاں کرنے کا سبب بنا۔ اس اگلی تصنیف میں بصیرہ نے رباعی اور دوبیتی کو موضوع بنایا۔ گویا ایک اور ایسے موضوع پر، جس پر بہت کم کسی نے تحقیقی اور روایتی سطح پر اقبال کے حوالے سے مطالعے اور تحقیق کا ایسا حق ادا کیا ہے جیسا بصیرہ عنبرین کی اس اپنی نوعیت کی منفرد اور مختلف تصنیف میں نظر آتا ہے۔

تعجب ہے کہ بصیرہ اپنے مطالعے کے لیے ایسے موضوعات کا انتخاب کرتی ہیں کہ جنھیں بالعموم چھونے سے بھی لوگ احتراز کرتے ہیں۔ تضمین اور پھر اقبال کی رباعی اور دوبیتی کے حوالے سے بہت کم ہی کچھ کسی اور نے لکھا ہے یا اس میدان میں داخل ہونے کی جسارت کی ہے۔ بصیرہ نے یہ دونوں میدان سر کیے ہیں اور اقبالیات کے ان اچھوتے موضوعات کو اپنے تحقیقی اور تنقیدی مطالعے کا موضوع بنا کر ایک قابل تحسین اور قابل رشک مثال قائم کی ہے۔ اس دوسری تصنیف میں بصیرہ اپنی تنقیدی صلاحیتوں سے بڑھ کر اختلاف نسخ اور ترمیمات و باقیات کی ترتیب و تدوین کی اپنی استعداد اور صلاحیتوں کے توسط سے اپنے تحقیقی مزاج اور منہاج کا ثبوت فراہم کرتی ہیں۔

اقبال کے حوالے سے بصیرہ عنبرین کے یہ دونوں کام اپنی مثال آپ ہیں۔ واقعتاً انھوں نے اقبالیات میں اچھوتے اور دور از کار موضوعات کے انتخاب اور مطالعے کا حق ادا کرنے کی ایک قابل رشک مثال پیش کی ہے۔ ان دونوں تصانیف کے منظر عام پر آنے کے عرصے میں انھوں نے اپنے مختصر مقالات میں بھی مطالعے کے تسلسل کو برقرار رکھا ہے، مگر اب ایک زیادہ مبسوط اور وقیع تصنیف جو اقبال کے اردو کلام کے بیان و بدیع کے محاسن کے مطالعے اور تحقیق و تجزیے پر مشتمل ہے، بصیرہ کی مثالی ہمت و حوصلے اور لیاقت و استعداد کو ہمارے سامنے مزید نمایاں کر رہی ہے۔

کلام اقبال کے اسالیب اور بیان و بدیع کے محاسن پر چھوٹے بڑے چند کام ہی ہوئے

ہیں،لیکن ایک تخصیصی مطالعہ، جو بیان و بدیع کے تمام متعلقہ موضوعات اور مباحث کا احاطہ کرتا ہو میرے علم میں نہیں۔ پھر تنقید، تحقیق اور تجزیاتی عمل کے ذریعے ان محاسن کے تعین کی کوئی جامع کوشش بھی ایسی نہیں جیسی اب اس زیرِنظر تصنیف میں دیکھی جا سکتی ہے۔ بصیرہ عنبرین کو شعری محاسن، صنائع بدائع اور پھر فارسی اور اردو شاعری کی طویل تر روایات سے خاصی واقفیت ہے، جس کا ثبوت ان کی سابقہ تصانیف اور مقالات میں موجود ہے۔ ان کی زیرِنظر تصنیف اپنے موضوع پر اب ایک مستقل کام بل کہ ایک ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ مصنفہ نے اپنے اس کام میں علم بیان اور علم بدیع کے بنیادی مباحث کی روشنی میں اقبال کے شعری محاسن کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ کیا ہے اور اس مطالعے کے دوران محض بیان و بدیع کے عناصر کی جمع آوری تک ہی اپنے کام کو محدود نہیں رکھا بل کہ ان محاسن کے لسانی اور فنی اجزا کے استخراج کو اپنے مطالعے کا جزوِ لازم بھی بنا دیا ہے۔ اس اعتبار سے ان کا یہ کام اپنی نوعیت اور اپنے معیار کے لحاظ سے ایک ایسی کوشش سے متصف ہے جس کی کوئی اور مثال کم از کم میرے علم میں نہیں ہے۔ بصیرہ کا یہ مثالی کام محض ایک سرسری مطالعہ نہیں بل کہ اس موضوع کے تعلق سے مطالعے کی وسعت اور تنقید و تجزیہ کی گہرائی و گیرائی اور پھر موضوع کے فنی مباحث کا جامع طور پر احاطہ بھی کرتا ہے۔ اپنے اس مطالعے کے ضمن میں متعلقہ تمام اہم اور ناگزیر مآخذ ان کے پیشِ نظر رہے اور ان مآخذ اور معاون کتب سے انھوں نے بھرپور استفادہ بھی کیا ہے اور پھر اقبال کے اردو کلام کو، صاف ظاہر ہوتا ہے کہ، لفظاً لفظاً انھوں نے اپنے استخراج نتائج کے لیے پیشِ نظر رکھا ہے۔ اپنے اس مطالعے کے ضمن میں انھوں نے محض فنی محاسن کا تعین ہی نہیں کیا بل کہ تلازمات کو بھی اخذ کرنے اور ان کا تجزیہ کرنے کی بھی ایک جامع کوشش کی ہے۔ ان کا یہ کام اس حوالے سے اور اس سطح پر ایک ایسی انفرادیت کا حامل ہے جس کی کوئی اس جیسی جامع اور مبسوط نظیر میرے علم میں نہیں ہے۔

اقبال پر مختلف فکری اور فنی حوالوں سے متنوع کام ہوئے ہیں اور معیاری کاموں کی بھی کوئی کمی نہیں، لیکن ایسے مثالی کاموں میں، جو یادگار بھی رہیں گے، یقین ہے کہ بصیرہ عنبرین کی یہ تصنیف بھی ان میں شامل رہے گی۔ گویا اقبال پر ہونے والے مثالی اور یادگار کاموں میں ان کے اس زیرِنظر کام کو فراموش نہ کیا جا سکے گا۔ اقبالیات کی دنیا میں بصیرہ کی آمد اور ان کے کیے ہوئے کام خوش آیند ہیں اور ایسے مزید بہتر اور بلند تر امکانات کی نوید بھی دیتے ہیں۔

ڈاکٹر معین الدین عقیل

تعارف

بیسویں صدی عیسوی کے عالمِ بے بدل مولانا مناظر احسن گیلانی مرحوم نے دو جلدوں پر مشتمل مسلمانوں کے نظامِ تعلیم و تربیت پر مفصل، جامع اور مبسوط تصنیف سپردِ قلم کی ہے، جس کے مطالعے سے اس نظام کی ایک امتیازی خصوصیت یہ بیان کی جاتی ہے کہ اس کا آغاز مہد یعنی ماں کی گود سے ہوتا ہے۔ کسی ایسی لکھی پڑھی شخصیت کے متعلق، جس کا عمر بھر حصولِ علم ہی اوڑھنا بچھونا رہا ہو، یہی کہا جاتا ہے کہ وہ مہد سے لحد تک اپنے اسی ذوق و شوق کی آبیاری میں مشغول رہے۔

کس قدر تعجب خیز امر ہے کہ ہماری بیش تر تعلیمی لفظیات کا تعلق طبقۂ اناث سے ہے، مثلاً کسی شخص کا اعلیٰ کردار، بلند اخلاق اور سلیقہ مندی بتانا مقصود ہو تو اُس کی زیورِ تعلیم سے آراستگی کی خوبی کو اجاگر کرنا لازمی سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح اگر کسی درس گاہ نے متعلم کو زندگی گزارنے کے سودمند طور طریقے سکھائے ہوں، یا اُس کی چشمِ شعور کو وا کیا ہو، یا وہاں سے عمدہ آدرش لے کر فارغ التحصیل ہوا ہو، تو وہ اُسے بالعموم اپنی مادرِ علمی قرار دیتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ انسان علم و دانش کے کتنے ہی ہفت خواں طے کر لے، شہرتِ عام کی کتنی ہی چوٹیاں سر کر لے، اس کا آغاز وہی مہد یعنی پالنا ہے، جس میں پڑے پڑے وہ ماں کی لوریاں، لوک گیت اور کہانیاں سنتے سنتے عمر کا یہ سنہری دور گزارتا ہے۔

غالباً اورینٹل کالج برصغیر کا واحد ایسا تعلیمی ادارہ ہے کہ جس یونیورسٹی سے ملحق ہے، اس سے برسوں پہلے قائم ہو چکا تھا۔ پنجاب کی تعلیمی نشاۃ ثانیہ میں اس کالج کی گراں بہا خدمات ناقابلِ فراموش ہیں، جن کی تفصیل استاذی ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار مرحوم کی تاریخ، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور میں مرقوم ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں ولنر صاحب

(A.C.Woolner) اس کے پرنسپل تعینات ہوئے۔ وہ بنیادی طور پر سنسکرت دان تھے، لیکن انھیں خانہ بدوشوں کی زبانوں کی جانکاری کا ایسا شوق پیدا ہوا کہ اسی کالج کے پچھواڑے چنگڑ محلّہ آباد کر دیا، کیوں کہ وہ اس نظریے کو درست مانتے تھے کہ جرمن اسکالرز جن خانہ بدوش قبائل کو Zigeuner کا نام دیتے ہیں، یہ انھی کے جدِّ اعلیٰ ہیں۔ دانش گاہِ پنجاب کا معروف سنسکرت سیکشن، جس پر بھارت کی علمی اشرافیہ نظریں جمائے بیٹھی ہے، انھی کی دین ہے۔ ولنر صاحب کی ایسی ہی خدمات کے باعث آج بھی مال روڈ پر ان کا مجسمہ پورے علمی وقار سے کھڑا ہے۔ پرنسپل تو پرنسپل، یہاں کے اساتذہ بھی چار دانگِ عالم میں اپنا ثانی نہیں رکھتے ـــــ ایک زمانہ تھا، جب وہ گھوڑوں پر سوار کالج آتے اور ان کے تلامذہ ساتھ ساتھ دوڑتے نصابی کتب کے مشکل مقامات کو حل کراتے۔ کیمبرج سے فارغ التحصیل اساتذہ (ڈاکٹر مولوی محمد شفیع قصوری اور پروفیسر شیخ محمد اقبال قصوری) واپس آئے تو مشرقی و مغربی تحقیقی روایات کے اتصال کا ڈول ڈالا گیا۔ اس کے ساتھ ہی گھوڑے کی جگہ کار نے لے لی، لیکن اساتذہ کی اکثریت گھڑ سواری کے بجائے پیدل رواں دواں رہی یا تانگے پر سوار ہوگئی۔ برسوں یہی چلن رہا۔ پاپیادہ اساتذہ کے سرخیل سجاد باقر رضوی مرحوم تھے، جن کے دائیں بائیں چلتے ہوئے تلامذہ اسی طرح استفادہ کرتے تھے، جس طرح گھڑ سوار اساتذہ سے ـــــ جب زمانے نے کروٹ بدلی، معاشرتی پیمانے تبدیل ہوئے تو یہاں کے اساتذہ کی اکثریت چار یا دو پہیوں کی سواریوں پر براجمان ہوگئی اور کچھ طلبا اگلی پچھلی سیٹوں پر بیٹھ کر اُن کے ساتھ خوش گپیوں میں مصروف ہو گئے۔ مجھ جیسے چھوٹے شہر کے وسنیک نے اسی دور میں یہاں قدم رکھا، لیکن اسے روایت پسندی کہیے یا ماضی پرستی، کوششِ پیہم کے باوجود یہاں کے گھڑ سوار اساتذہ کو بُھلا نہیں پایا اور علمی اعتبار سے ہمیشہ انھیں کے نقشِ پا کی کھوج میں رہا۔

پروردگار کے عطا کردہ علم والے تو برملا کہتے ہیں کہ خلقِ خدا کی فلاح مقصود ہو تو جیبوں میں روپے پیسے کی آمد و رفت مستحسن عمل ہے، لیکن یہ دعا بھی ضروری ہے کہ حُبِ مال دل میں نہ سما جائے۔ اس کے برعکس اکتسابی علم والے قلب و ذہن کی بات کرتے ہیں یعنی حصولِ علم کے ذوق و شوق کو مہمیز دی جائے اور ذہن کے بند دریچے بھی کھلتے چلے جائیں۔ سچ پوچھیے تو اس درس گاہ نے ثانی الذکر فریضہ خوب نبھایا اور آئندہ زندگی کے لیے ایک راہ متعین کر دی۔ اس تناظر میں محاورۃً یا تکلفاً نہیں بل کہ حقیقتاً اسے اپنی مادرِ علمی ہی سمجھا لیکن بسا اوقات ایک پھانس سی ذہن میں اٹک

جاتی ہے کہ اس معروف ترکیب کا محلِ استعمال درست بھی ہے یا نہیں؟ اس ذہنی الجھن کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ میرے زمانۂ طالب علمی میں یہاں طالبات کی اتنی زیادہ تعداد تھی کہ بالعموم باہر والوں کو اس پر لڑکیوں کے کالج کا گمان ہوتا تھا جب کہ سبھی معلمین طبقۂ ذکور سے تعلق رکھتے تھے۔ دراصل جب سے یہ کالج قائم ہوا، یہی دستور چلا آ رہا تھا۔ بیچ بیچ میں اِکّا دُکّا کسی کالج برائے خواتین کی معلّمہ یا عالمہ کا نام ملتا ہے مثلاً محترمہ خدیجہ فیروز الدین اور محترمہ رضیہ نور محمد، جنھوں نے یہیں کے اساتذہ کی زیرِ نگرانی اپنے ڈی لٹ اور پی ایچ۔ ڈی کے مقالاتِ خصوصی پر ڈگریاں حاصل کیں۔ ویسے ان دنوں اسے معیوب یا قابلِ اعتراض بھی نہیں سمجھا جاتا تھا۔ ہم پر تو نوآبادیاتی نظام مسلط تھا، آزاد ممالک میں بھی کم و بیش یہی صورت حال تھی۔ علامہ اقبال نے ۱۹۰۷ء میں کچھ وقت جرمن کے رومان پرور شہر ہائیڈل برگ میں گزارا۔ ان کے ثقہ سوانح نگار یہی لکھتے رہے کہ علامہ وہاں کی یونیورسٹی میں پڑھانے والی استانیوں کے ہمراہ دریائے نیکر کے کنارے گھومتے پھرتے رہے ـــــ وہاں جا کر اس یونیورسٹی کی تاریخ اور آرکائیوز سے معلوم ہوا کہ ۱۹۱۹ء سے قبل یہاں کسی پڑھانے والی خاتون کا نام تک نہیں ملتا۔

بلاشبہہ اورینٹل کالج کی شناخت وہ علمی فضا تھی، جو یہاں کے اساتذہ کے اعلیٰ تحقیقی مطالعات نے قائم کر رکھی تھی۔ مزید یہ کہ نظم و ضبط کے طے شدہ اصولوں کی سختی سے پابندی کی جاتی تھی۔ میری نظر میں اس کالج کی مثال اس پُرشکوہ قلعے کے مانند ہے، جس کی فلک بوس دیواریں اور قدِ آدم دروازے دیکھنے والے کو مبہوت کر دیتے ہیں، لیکن جوں ہی اندر داخل ہوں تو یہاں کی کشادگیوں اور وسیع و عریض دالانوں کا پتا چلتا ہے۔ بہ ظاہر یہاں کے ماحول پر سخت گیری کی چھایا دکھائی دیتی ہے لیکن حقیقت میں وسیع القلبی کے مظاہر نمایاں ہیں۔ خدا بھلا کرے اس کالج کے شعبہ فارسی کا، جس نے پہلی بار اپنے اساتذہ میں ایک خاتون کو شامل کیا، لیکن میرے لیے یہاں کا شعبہ اُردو ڈھیروں مبارک باد کا مستحق ہے، جس نے اپنی ہی ایک ذہین اور باہمت طالبہ کو درس و تدریس کے لیے منتخب کیا اور یوں ایک نئی روایت کی بنیاد رکھی۔ اس اولین تقرری کا ایک اور لائق توجہ پہلو یہ ہے کہ اکیسویں صدی عیسوی شروع ہوتے ہی یہ ''انقلابی قدم'' اٹھایا گیا۔ یقیناً خاتون اساتذہ اسے اپنے لیے نیک فال ہی سمجھیں گی۔ ممکن ہے، آئندہ یہ روایت تقویت پکڑتی جائے اور چند عشروں بعد یہ کالج معلمین کے اعتبار سے بھی خواتین ہی کا کالج دکھائی دے۔

متذکرہ بالا تصریحات کا مقصد یہ ہے کہ یونیورسٹی اورینٹل کالج یا بہ الفاظِ دیگر راقم السطور کی ''مادرِ علمی'' کے جس شعبۂ اردو میں زیرِ نظر کتاب کی مصنفہ ڈاکٹر بصیرہ عنبرین صاحبہ نے اولین خاتون معلّمہ کی ذمے داریاں سنبھالی ہیں، وہ دنیاے علم و تحقیق میں ایک اعلیٰ مقام پر فائز ہیں۔ وہ اسی درس گاہ کی طالبہ رہی ہیں۔ انھوں نے ایم۔اے (اردو) میں پنجاب یونیورسٹی میں سب سے زیادہ نمبر حاصل کرنے کا ریکارڈ قائم کیا اور ابھی تک وہ یہ اعزاز سنبھالے ہوئے ہیں۔ فارسی میں بھی ایم۔اے کیا اور امتیازی پوزیشن حاصل کی۔ پنجاب پبلک سروس کمیشن کے امتحان میں پنجاب بھر میں اول آئیں اور فی الفور لاہور کالج برائے خواتین میں ان کا تقرر ہو گیا۔ چند سال بعد اپنی اعلیٰ تعلیمی اسناد و اعزازات کے بل بوتے پر اورینٹل کالج آئیں اور ان دنوں یہیں بہ طور ایسوسی ایٹ پروفیسر اپنے تدریسی فرائض انجام دے رہی ہیں۔ اس دوران میں انھوں نے اپنا مقالۂ خصوصی برائے ڈاکٹریٹ بھی مکمل کر لیا، جس کا نصف حصہ موجودہ کتاب کی صورت میں پیش کیا جا رہا ہے۔ بے شک اورینٹل کالج کے معلمین میں ڈاکٹر بصیرہ عنبرین صاحبہ کی شمولیت ان کے لیے باعث عزت و افتخار ہے اور بلا مبالغہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنی مادرِ علمی کے ماتھے کا جھومر ہیں۔ تمام کائنات میں نہ سہی کم از کم ان کی آمد سے کالج کی حد تک وجودِ زن سے 'رنگ' آیا ہے۔

اقبال کی سوانح، شاعری اور افکار پر اتنا کچھ لکھا گیا ہے کہ ان کی مفصل فہارس بھی مرتب ہو چکی ہیں، الگ سے کتاب خانے قائم ہو گئے ہیں، مخصوص اداروں کے علاوہ ایک پوری یونیورسٹی مطالعۂ اقبال کے فروغ میں کوشاں ہے اور اقبالیات ایک علیحدہ موضوع کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اس موضوع کے اختصاصیین کے قلم بھی رواں ہیں۔ اس ذخیرۂ اقبالیات میں ہر طرح کی تحریریں شامل ہیں۔ شاید یہ بھی کسی نابغۂ روزگار شخصیت کی پہچان ہے۔ اقبالیات کے ماہرین، متخصصین اور عام مصنفین کو اس بھیڑ میں کسی نو وارد کی سربرآوردی کی خواہش یا کوئی نئی راہ نکالنے کی کوشش کوہ کنی سے کم نہیں اور اگر یہ نو وارد کوئی خاتون ہو، تو قاری انگشت بہ دنداں، حیران و پریشان اِدھر اُدھر دیکھتا رہے گا۔ بصیرہ عنبرین صاحبہ کی مساعی لائق تحسین ہے کہ انھوں نے ایک گھسی پٹی اور پیش پا افتادہ گزرگاہ کو چھوڑ کر اپنے لیے ایک نئی راہ نکالی ہے اور وہ بھی کانٹوں بھری یعنی علمِ بدیع اور علمِ بیان کے حوالے سے محاسنِ شعرِ اقبال کا تجزیہ و محاکمہ ___ برسوں پہلے **بحر الفصاحت** (نجم الغنی رام پوری) اور **مراۃ الشعر** (شمس العلما عبدالرحمٰن) کو الٹ پلٹ کر

دیکھ لیا کرتے تھے لیکن سچ پوچھیے تو یہ دونوں کتابیں ہمارے لیے نیند آور گولیوں کی حیثیت رکھتی تھیں۔ ان کی اثر پذیری زیادہ محسوس ہوئی تو قدرے کم اثر والی کتابیں بھی یعنی **مقدمۂ شعر و شاعری** اور **ہماری شاعری** (مسعود حسن رضوی ادیب) زیرِ مطالعہ رہیں۔ جب متبادل خواب آور ''ادویات'' کا استعمال شروع ہوا تو یہ سلسلہ بند ہو گیا۔ اس حوالے سے کم از کم میرے لیے موصوفہ کی جانکاہی اور اپنی نیند پر قابو پانے کی بے پناہ خداداد صلاحیت اچنبھے کی بات ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ انھوں نے اس سے پہلے اپنی ایک تصنیف (**مقائسۂ ارمغانِ حجاز۔ بیاض اور مطبوعہ نسخوں کا تقابلی مطالعہ**) میں اقبال میوزیم (لاہور) میں محفوظ تصنیفاتِ اقبال کی بیاضوں کو بہ طور اساسی ماخذ استعمال کیا۔ اقبال کے اندازِ تحریر اور مسلسل قطع و برید کے عمل سے ان بیاضوں سے استفادہ تو دور کی بات ہے، انھیں پڑھنا بھی کارے دارد ہے۔ چند برس قبل مجھے ذاتی طور پر بھی اس کا احساس ہوا، جب اقبال اکادمی پاکستان نے راقم کو یہ ذمے داری سونپی کہ اقبال میوزیم میں موجود سبھی تحریروں کی نقول تیار کر کے ان کے ہاں منتقل کر دوں۔ اس وقت ان تمام بیاضوں کا ورق ورق دیکھنا پڑا اور یہ اندازہ ہوا کہ ان کا پڑھنا کتنا مشکل ہے۔ بصیرہ عنبرین صاحبہ کی باریک بینی، ژرف انگیزی اور سعی پیہم قابلِ داد ہے کہ وہ اس مشکل مقام سے بھی بہ آسانی گزر گئیں۔

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین صاحبہ کی زیرِ نظر تنقیدی و تحقیقی کاوش **محسّناتِ شعرِ اقبال** یقیناً اقبالیات میں گراں بہا اضافہ ہے اور اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ راستے کی کٹھنائیاں اپنی جگہ، اگر ہمت ''مرداں'' کے ساتھ مددِ خدا بھی شامل ہو تو کشتیِ مراد آسودۂ منزل ہو جاتی ہے۔ اقبال پر تحقیقی معیار اور جامعیت کے اعتبار سے یہ ان کی تیسری کتاب ہے۔ یہ رسمِ دنیا یا دستورِ زمانہ سہی، پھر بھی میں انھیں اس تصنیف کی اشاعت پر مبارک باد اور ہدیۂ تبریک پیش کرتا ہوں۔

محمد اکرام چغتائی

پیش لفظ

اعلیٰ درجے کی شاعری فکر اور فن کے موزوں اور متناسب امتزاج سے ترتیب پاتی ہے۔ ایک بڑا شاعر جہاں موضوعاتی حوالے سے اپنی انفرادی شان کا اظہار کرتا ہے وہاں گوناگوں شعری کرشمہ کاریوں کے ذریعے اپنے پیش کردہ مضامین کو متنوع فنی ابعاد بخشنے پر بھی قادر ہوتا ہے۔ شعریت و معنویت کی ایسی حیرت آفریں آمیزش عموماً اُن شعرا کے ہاں نظر آتی ہے جو ذاتی طرزِ احساس رکھتے ہیں اور اپنے شعر پاروں میں عرفان و حکمت کی پیش کش کے ساتھ ساتھ بیان کا جادو جگانے پر بھی یکساں قدرت رکھتے ہیں۔ اُردو کے شعری منظرنامے میں علامہ محمد اقبال کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے اپنے منفرد اور ممیّز کلام میں اچھوتے خیالات اور بلند تر افکار کی نمود بڑے نادر اور رفیع اسلوب میں کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال کی اوّلین حیثیت حکیم الامت کی ہے اور انھوں نے اپنی تفکر و تفلسف پر مبنی گراں قدر شاعری میں ایک بلند پایہ اور منظّم فکری نظام سے جس طرح متعارف کرایا ہے، وہ صرف انھی سے منسوب ہے ـــــ تاہم دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر یہ پیغام دل کش اور دل پذیر پیرایۂ بیان میں ادا نہ ہوتا تو شاید اس قدر موثّر نہ ہوتا اور نہ ہی اس انداز سے بعد کے بے شمار معروف اور غیر معروف شعرا کے کلام پر اس کے اسلوبی و فنی اثرات دکھائی دیتے ـــــ بات یہی ہے کہ علامہ کو اس امر کا قوی شعور ہے کہ فکر و فلسفے کی پیش کش اس وقت تک خام ہے جب تک شاعر فنی و شعری سطح پر اس میں رنگ نہ بھرے اور یہی پہلو شعر پارے کو دل میں اتر جانے کی خاصیت کا حامل بناتا ہے، بہ قول اقبال:

ع نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

شعری حوالے سے اُردو شاعری پر اقبالؔ کے اثرات سے قطع نظر کرتے ہوئے خالصتاً تنقیدی و تحقیقی سطح پر یہ کہنے میں یقیناً تامّل نہیں ہونا چاہیے کہ علامہ کی مفکرانہ و فلسفیانہ حیثیت نے اقبالیاتی ناقدین و محققین کی توجہ مسلسل اس طرف مبذول کیے رکھی۔ یوں شعرِ اقبال میں پیامی اوصاف کے مقدم ہونے کے باعث ماہرین اقبالیات نے زیادہ تر علامہ کی فلسفیانہ شخصیت اور فکر انگیز پیغام کی مختلف جہتوں کو موضوعِ تنقید و تجزیہ ٹھہرایا۔

ظاہر ہے کہ اس سلسلے میں خاصے ممتاز، بے مثل اور کم عدیل کام بھی سامنے آئے اور بے شمار تنقیدی مضامین، کتب، تحقیقی مقالات، رسائل کے خاص نمبر اور چند ایک دائرۂ معارف وغیرہ ارباب نقد و نظر کی تشفی کا سامان کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں اقبال پر بعض عمدہ تدوینی و تالیفی منصوبے بھی تکمیل کو پہنچے۔ یوں فکری و شخصی سطح پر ان پر رقم کیا گیا سرمایہ اپنی وسعت، تنوع اور معیار کے اعتبار سے خاصا برتر اور نمایاں رہا ہے کہ یہ بھی ہوا کہ فکری حوالے سے بعض موضوعات پر تو اس قدر کثرت اور تواتر سے لکھا گیا کہ نقدِ اقبال میں بے جا تکرار کا پہلو در آیا ـــــ اس تناظر میں دیکھیں تو کلامِ اقبال کا فنّی و شعری پہلو خاصا تشنہ محسوس ہوتا ہے کہ شعریاتِ اقبال پر فکریاتِ اقبال کے مقابلے میں قدرے کم مضامین اور کتب سامنے آئی ہیں۔ خاص طور پر اقبالؔ کے تمام شعری و فنّی کمالات پر کلی طور پر کوئی ایسا تحقیقی مطالعہ دکھائی نہیں دیتا جسے ہم مربوط، مبسوط اور مستحسن کاوش قرار دے سکیں۔ مراد یہ نہیں کہ ناقدین اقبال اس طرح متوجہ نہ ہوئے، بات یہ ہے کہ اس ضمن میں علامہ کے بعض فنّی پہلوؤں پر جزوی طور پر تو مضامین و مقالات لکھے گئے، کچھ منظومات کے فنّی تجزیات بھی ہوئے اور چند اچھی کتابیں بھی اقبالؔ کے بعض خاص شعری ابعاد کا احاطہ کرتی ہوئی نظر آتی ہیں لیکن اگر تناسب کے اعتبار سے دیکھا جائے تو اقبال کے فن پر کیے گئے کام کا غالب حصہ شعرِ اقبال کی فنّی خوبیوں پر شماریاتی نوعیت کے تجزیوں پر مبنی ہے اور ظاہر ہے کہ ان کی حیثیت بنیادی طور پر جمع آوری کی ہے ـــــ ایسے مطالعات میں یہ جائزہ نہیں لیا گیا کہ فنّی محاسن شعرِ اقبال کی تاثیر و معنویت میں کس حد تک دخیل ہیں اور کیوں کر معجز آثار خصائص پیدا کرنے کا سبب بنے ہیں ـــــ کہا جا سکتا ہے کہ پاکستان و ہندستان کے بعض ممتاز اور مستند ماہرینِ اقبالیات کی چند استثنائی مثالوں سے قطعِ نظر شعرِ اقبال کا یہ پہلو زیادہ تر تشنہ ہی رہا ـــــ

پیشِ نظر کتاب: **محسّناتِ شعرِ اقبال** (شعرِ اقبال میں علم بیان اور علمِ بدیع کے محاسن) اسی تشنگی کو محسوس کرتے ہوئے ذخیرۂ اقبالیات میں شامل کی جا رہی ہے۔ اپنی اوّلین حیثیت میں یہ راقمہ کے پی ایچ۔ڈی کے مقالے: **اقبال کی اُردو شاعری۔ فنی محاسن کا تحقیقی و لسانی مطالعہ** کا ابتدائی نصف حصہ ہے جس میں تحسین شعری کے مشرقی و کلاسکی مباحث اور محاسن کی روشنی میں شعرِ اقبال کا تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس حصے میں کل سات اجزا پیش ہیں اور یہ مشرقی شعریات کے علومِ بیان و بدیع سے متعلق بنیادی محاسن کی رو سے اقبال کی شاعری کا مرتبہ متعین کرتے ہیں۔

علومِ شعری میں بیان و بدیع کی اہمیت سے انکار نہیں۔ یہ علوم جہاں کلاسکی شاعری کو قوی بنیادیں فراہم کرتے ہیں وہاں شعرِ نو میں بھی ان کی وساطت سے سبکِ تازہ کی تلاش و جستجو جاری و ساری رہی ہے ___ مجاز اور محسّنات کے پیرایوں نے ہمیشہ سے شعرا کو اپنا اسیر کیے رکھا ہے اور بڑے بڑے فن کار بیان و بدیع کی سحر کاریوں سے استفادہ کرتے رہے۔ اردو شاعری میں میر و سودا، انشا و مصحفی، نسیم و آتش اور ذوق، میر حسن و مرزا شوق، نظیر و انیس، غالب و مومن اور امیر و داغ جیسے ممتاز شعرا ان علوم سے وابستہ محاسن شعری کو کمال بلاغت کے ساتھ برتتے آئے ہیں ___ پھر بیسویں صدی میں کلامِ اقبال نے کلاسک وجدت کے ایک عجیب و غریب مرقعے کی صورت میں ڈھل کر نمایاں طور پر ان شعری علوم پر ماہرانہ گرفت کا ثبوت دیا ہے۔ یہ شاعرِ بے مثال فارسی اور اردو کی کلاسکی شعری روایت سے انجذاب و اکتساب کرتا ہوا اپنی انفرادی صلاحیت کی نمود میں کہیں آگے نکل گیا ہے ___ اقبال نے علمِ بیان اور علمِ بدیع کی شعری خوبیوں کو ان کے متعین دائروں اور حدود و قیود سے بالاتر کر دیا ہے اور یوں متاخرین کے لیے خاصی تازہ اور کشادہ راہیں کھول دی ہیں ___ ان کے ہاں محسّنات و اسالیبِ شعر اور لفظیات و ترکیبات کے بے شمار خزینے موجود ہیں جو شعرائے نو کے لیے خاصی کشش رکھتے ہیں۔

پیشِ نظر کتاب کا حصہ اول: ''محاسنِ شعرِ اقبال: علم بیان کی رُو سے''، علمِ بیان کے چاروں ارکانِ اساسی یعنی تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کے فنّی معیارات، اغراض و مقاصد اور اصول و قواعد کی روشنی میں کلامِ اقبال میں متذکرہ شعری محاسن کے تجزیات و مطالعات پر مبنی

ہے۔ یہ حصہ چار اجزا میں تحریر کیا گیا ہے، جن سے ظاہر ہے کہ اقبال کے ہاں 'بیان' کی یہ خوبیاں اس قدر روانی اور بے ساختگی کے ساتھ جزوِ کلام بنی ہیں کہ باید و شاید۔ اس باب کے پہلے دو اجزا اقبال کے تشبیہی و استعاراتی شعری نظاموں سے متعارف کراتے ہیں۔ یہاں تشبیہ و استعارہ کے فنّی سانچوں کو پیشِ نظر رکھ کر علامہ کے ہاں مختلف صورتوں کا نہ صرف سُراغ لگایا گیا ہے بل کہ ان کے مختلف مجموعوں سے اشعار کا انتخاب کر کے تجزیات کیے گئے ہیں تا کہ معلوم ہو سکے کہ محاسنِ شعری کی نمود کس مجموعے میں کس انداز سے ہوئی اور اقبال نے ان سے کس حد تک انجذاب و اکتساب کیا ہے۔ اس تحقیقی مطالعے کو اس حوالے سے کیے گئے ماقبل کے فنّی مطالعات کے تذکرے سے بھی وقیع بنایا گیا ہے اور بعض موقّر فنی و شعری تنقیدی کاوشوں کا قدرے تفصیلی ذکر ہوا ہے۔ مزید برآں اقبال کے ہاں تشبیہ و استعارہ کی فنّی کرشمہ کاریوں کو خالصتاً ان کے فکر و فلسفے کی روشنی میں تدریجی اعتبار سے پرکھا گیا ہے ___ اس طرح علم بیان کے پہلے دو ارکان پر منحصر یہ تفصیلی حصہ محاسن کی جمع آوری پر مبنی جامد مواد کی حیثیت نہیں رکھتا بل کہ اس میں تجزیاتی رنگ مقدم ہے۔ نیز اس سلسلے میں فکریاتِ اقبال کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے تا کہ معلوم ہو سکے کہ علامہ کا مقصود محض نغمہ گری نہ تھا۔ شعری محاسن ان کے ہاں مقصود بالذات نہیں بل کہ گہری معنویت سے ہم کنار ہیں۔ چوں کہ زیادہ تر ان کا مقصد اپنے کلام میں معنی کی تہہ داری کو اجاگر کرنا ہے، لہٰذا بادی النظر میں ان کی شناخت ممکن نہیں ہو پاتی۔ جہاں تک اس حصے میں شامل مجاز مرسل اور کنایے کے مباحث کا تعلق ہے، ان کو تحریر کرتے ہوئے بھی مذکورہ طریقہ کار اپنایا گیا ہے تاہم ان دونوں موضوعات پر چوں کہ اس حوالے سے پہلی بار کچھ لکھا گیا اس لیے میری کوشش رہی کہ اس حوالے سے شعرِ اقبال میں مستعمل تمام فنی انواع و اشکال زیرِ بحث آ جائیں۔ علاوہ ازیں فکری سطح پر بھی ان محاسنِ شعر کے ذریعے ارسال و ابلاغ کی جو صورتیں پیدا ہوئی ہیں، انھیں نمایاں کر دیا گیا ہے ___ اس طرح یہ چاروں مطالعاتی جائزے اپنی اپنی حیثیت میں اس امر کے استنباط کی کوشش ہیں کہ اقبال کے بے مثل افکار کی بُنت و تعمیر میں علمِ بیان کے کلیدی ارکانِ فنّی کو نظر انداز کر کے شعرِ اقبال کا مطالعہ کرنا سعیِ ناتمام ہے۔

جہاں تک اس کتاب کے دوسرے حصے: ''محاسنِ شعرِ اقبال: علمِ بدیع کی رو سے'' کے

مشمولات کا تعلق ہے، یہ بنیادی طور پر تین ہیں اور تنقیدی طرز کے اعتبار سے یہاں بھی متذکرہ بالا روش کو اپناتے ہوئے کلامِ اقبال کے تنقیدی وفنّی مطالعات رقم ہوئے ہیں۔ ویسے تو اقبالؔ کی شاعری میں بعض استثنائی صورتوں سے ہٹ کر تمام کے تمام معروف اور مستعمل محسّناتِ لفظیہ و معنویہ بھرپور شعری رچاؤ اور تخلیقی حسن کے ساتھ پیوند کلام ہوئے ہیں لیکن 'تلمیح' اور 'تضمین' کے باب میں انھوں نے جو حیرت انگیز تخلیقی استعداد دکھائی ہے اس کا تفصیلی تذکرہ ناگزیر تھا۔ چناں چہ اس حوالے سے دو مفصل اجزا کے تحت اقبال کے اردو کلام کی کم وبیش تمام تلمیحات وتضمینات زیر بحث ہیں۔ میں نے شعرا قبال کا تلمیحاتی مطالعہ کرتے ہوئے اقبال پر اس حوالے سے کیے گئے گذشتہ تحقیقی رویوں کے برعکس محض شعری مثالوں کی جمع آوری اور متعلقہ تلمیحوں کی نشان دہی کے بجائے یہ کوشش کی ہے کہ تمام تر تلمیحات کو موضوعاتی تقسیم کے تحت فکریاتِ اقبال کی روشنی میں تجزیاتی صورت میں ڈھالا جائے تاکہ ہر موضوع کی نسبت سے اقبال کی پیش کردہ تلمیحات کے زاویے نمایاں ہوسکیں___ تضمیناتِ اقبال کے سلسلے میں یہ ذکر ضروری ہے کہ راقمہ کی ایک کتاب **تضمیناتِ اقبال** چوں کہ اس موضوع پر شائع ہوچکی ہے اور یہاں بھی صنائع بدائع کے تذکرے میں علامہ کے اس کلیدی فن سے صرفِ نظر کرنا درست نہیں چناں چہ میں نے اس تصنیف میں اقبالؔ کی تضمینوں کے مطالعے کو ایک نیا انداز دے دیا ہے یعنی یہاں کلام اقبال (اردو) کی تضمینات کو ایک جدول کی صورت میں تمام تر حوالوں اور شعرا کے انتساب کے ساتھ یک جا کر دیا ہے۔ نیز ہر مجموعے کے تضمینی رجحانات پر فنّی اشارات کی روشنی میں جامع تبصرہ بھی شاملِ کتاب ہے۔ اس طرح یہ مطالعہ اپنی نئی صورت میں تحقیقی ذوق کی تشفی کا سامان برنگِ دگر کرتا ہے___ اس دوسرے حصے کے تیسرے جزو میں اقبال کے دیگر تمام لفظی ومعنوی صناعانہ پہلوؤں کو احاطۂ تحریر میں لایا گیا ہے۔ یہ لفظی ومعنوی محسّنات دو مزید حصوں میں زیر بحث آئے ہیں اور یہاں بھی کوشش یہی رہی ہے کہ محض شعری مثالوں کو یک جا کرنے کے بجائے اطلاقی وتجزیاتی پہلو فائق رہے۔ حیرت کی بات ہے کہ اس تحقیق کے نتیجے میں کم وبیش تمام لفظی ومعنوی صنعتیں اقبالؔ کے زیر استعمال نظر آتی ہیں اور کہیں بھی تصنع کا شائبہ تک نہیں، آورد کا گمان نہیں___ ہر جگہ بے ساختگی ہے، روانی اور برجستگی ہے!___ اس قدرے مفصل حصے سے یہ ثابت ہے کہ قلمرو بدیع کے مختلف محسّنات سے اقبال

کی غیر معمولی دل چسپی رہی جو کہ اس مفکر شاعر کی شاعرانہ گرفت کا ایک حیرت انگیز مظہر ہے۔

یہ اقبالؔ کا امتیازِ خاص ہے کہ ان کے ہاں شعوری کاوشوں پر مبنی یہ دونوں علومِ شعری کمال درجے کی بے ساختگی سے برتے گئے ہیں۔ یہاں اس حد تک روانی اور قادرالکلامی کا احساس ہوتا ہے کہ اکثر مقامات پر ان محاسنِ شعری کی دریافت ناممکن دکھائی دیتی ہے۔ بسا اوقات تو کئی کئی بار کسی شعر پارے کی قرأت کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے کن وسائل شعری سے استفادہ کرکے بلاغت ومعنویت کا حصول کیا ہے۔ پیش نظر اوراق اس امر کی تائید کریں کہ اقبال وہ نادر روزگار شاعر ہیں جنھوں نے انتہا درجے کی ذہانت وفطانت اور مشاقیِ فن سے شعری محاسن کو محض وسائل تزئین وآرائش، قیاس کرنے کے بجائے ترسیل وابلاغ کا موثر وسیلہ بنایا ہے۔ ان کے ہاں تمام محسّنات شعری بھرپور رچاؤ کے ساتھ ان کے پیش کردہ معانی ومطالب میں پیوست و پیوند ہوگئے ہیں۔ اس تفصیلی مطالعے سے ظاہر ہے کہ شعری خوبی کوئی بھی ہو اقبال نے اسے روایتی اور تقلیدی انداز میں برتنے کے بجائے فطری برجستگی، خداداد ذہانت اور اعلیٰ درجے کی تخلیقی استعداد کے ساتھ اپنا کر چیزے دگر بنا دیا ہے۔ یہاں یہ محض شعری وفنی محاسن ہی نہیں رہے بل کہ ترسیلِ معنی کا موزوں ومتناسب ذریعۂ اظہار بن گئے ہیں۔ ہر جگہ معنی افضل، ترغیبِ عمل مستحسن اور اصلاحِ احوال مقدم ہے___ تشبیہات واستعارات ہوں یا کنایہ ومجاز مرسل کے مختلف انداز، تلمیحات وتضمینات ہوں یا صنائع بدائع لفظی ومعنوی کی متنوع صورتیں___ اقبال ہر جگہ ممتاز ہیں، ہر مقام پر باکمال ہیں!!

اس تحقیقی کاوش کو پیش کرتے ہوئے اس امر کی نشان دہی ضروری ہے کہ میں نے محاسنِ شعری پر لکھتے ہوئے زیر بحث محسنۂ شعری کی ایک نئی، قدرے مکمل اور جامع تعریف متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایسا کرتے ہوئے اردو، فارسی، عربی اور انگریزی کی اہم لغات، فرہنگیں، دائرۂ معارف، کتبِ ادبی اصطلاحات اور متعدد تحقیقی وتنقیدی کتابیں میرے سامنے رہی ہیں۔ نیز فنی محاسن کی کسوٹی پر شعرا قبال کو پرکھتے ہوئے یہ سعی کی ہے کہ یہ اطلاق ایک جامد اور مروج سانچے کی صورت اختیار کرنے کے بجائے قدرے تازہ، زندہ اور پرکشش عمل دکھائی دے۔ یاد رہے کہ اپنے موقف کی تائید کے لیے اقبال کے کلام سے شعری اسناد بھی بہم پہنچائی گئی

ہیں، جن کے صفحات نمبر، علامہ کے مختلف شعری مجموعوں کے اوّلین حروف کے مختصرات اختیار کر کے (جیسے: ب د، ب ج، ض ک، اح۔۔۔وغیرہ) متن کے ساتھ درج کر دیے ہیں تا کہ تحقیق کو حوالوں کی کثرت سے بچایا جا سکے۔ نیز اقبال کے تمام اشعار علامہ کے اختیار کردہ املا میں منقول ہیں۔ اقبال کے ہاں مختلف شعری خوبیوں کا سراغ لگاتے ہوئے میں نے بارہا کلیاتِ اقبال کا مطالعہ کیا۔ ان محاسنِ شعری کے حوالے سے قدیم و جدید محققین علومِ بیان و بدیع کی پیش کردہ تعریفات، مباحث اور اصول و قواعد کی روشنی میں ان محسّنات کو جانچنا، ان کی شعری حیثیات کا تعین کرنا، ان کی مختلف اقسام سے بحث، ملتی جلتی اشکال کا مطالعہ اور متنوع انواع و اوضاعِ محاسن کی جانچ پرکھ ___ اور پھر ان کی منفرد فکریات کے آئینے میں ان کی قدر و قیمت متعین کرنا اگرچہ کارِ دشوار تھا لیکن علامہ کی شاعری سے محبت و موانست نے میرے لیے اس کام کو آغاز تا انجام باعثِ لطف و انبساط بنائے رکھا۔

تشکرات:

اب جب کہ کتاب کی اشاعت کا مرحلہ آیا ہے تو اوّلاً میں خداوندِ علیم و خبیر کا تشکر بجالاتی ہوں جس نے مجھے یہ تحقیقی کام کرنے کی توفیق عطا فرمائی ___ اس موقعے پر چند مشفق اور مہربان ہستیوں کا شکریہ مجھ پر واجب ہے، جنھوں نے بعض مراحل پر میرے ساتھ تعاون کیا۔ یہ مقالہ استادِ محترم ڈاکٹر تحسین فراقی کی نگرانی میں پایۂ تکمیل کو پہنچا جس کے لیے میں اُن کی ممنون ہوں۔ استادالاساتذہ ڈاکٹر وحید قریشی صاحب (مرحوم) کے لیے میرے دل میں تشکر کے جذبات ہیں کہ بعض فنّی مباحث کی توضیح و تفہیم کے سلسلے میں انھوں نے اپنی علالت کے باوصف مجھے وقت دیا اور یوں مجھے ان سے علمی مشاورت کا اعزاز حاصل ہوا۔ محترم و مکرم جناب ڈاکٹر محمد اسلم انصاری صاحب کی سپاس گزار ہوں کہ بعض دقیق شعری و فنی جہتوں پر ان کی مدلل اور عالمانہ گفت گوؤں سے میں نے رہ نمائی لی۔ یہ تحقیقی منصوبہ میرے والدین کی مسلسل دعاؤں کا نتیجہ بھی ہے۔ سچ تو ہے کہ یہ میرے والدِ محترم (محمد رفیق مرزا صاحب) کے ایک دیرینہ خواب اور والدۂ محترمہ کی دلی آرزو کی تکمیل ہے ___ ہمسرِ گرامی ڈاکٹر وحید الرحمٰن خان نے مقالے کے آغاز و اختتام اور

پھر اشاعت تک بھرپور تعاون کیا جس کے لیے میں ان کی ممنون ہوں۔

ممتاز محقق اور نقاد جناب ڈاکٹر معین الدین عقیل نے اس کتاب پر اپنی موقّر رائے سے نوازا۔ میں ان کی شکر گزار ہوں کہ وہ علمی و تحقیقی حوالے سے میری حوصلہ افزائی فرماتے ہیں۔ محترم محمد اکرام چغتائی صاحب کے لیے تشکر کے جذبات ہیں جن کی تعارفی سطور میرے لیے باعثِ اعزاز ہیں ___ ''بزمِ اقبال'' کے مہتمم پروفیسر محمد مظفر مرزا صاحب کا شکریہ مجھ پر واجب ہے جن کی توجہ اور دل چسپی اس کتاب کی اشاعت کا محرک بنی۔

توقع ہے کہ یہ تصنیف اقبالیاتی تنقیدات و تحقیقات اور شعری و فنّی مطالعات کی روایت میں نقشِ تازہ ثبت کر سکے گی۔

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین
ایسوسی ایٹ پروفیسر شعبۂ اُردو،
پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج،
لاہور

اپریل ۲۰۱۰ء

اس کتاب کی اشاعتِ ثانی کے لیے **دار النوادر** کے مہتمم محمد کبیر الدین رازی صاحب کی ممنون ہوں۔

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین
یکم دسمبر ۲۰۱۷ء

حصہ اوّل

محاسنِ شعرِ اقبال: علمِ بیان کی رُو سے

محاسنِ شعرِ اقبال: علمِ بیان کی رُو سے

مشرقی شعریات میں علمِ بیان کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ علم اپنی اساس لغت کے بجائے مجاز پر اس طرح استوار کرتا ہے کہ لفظوں کے حقیقی، لغوی، وضعی یا عقلی معنوں کے ساتھ ساتھ ان کے غیر وضعی، قیاسی، اور وہمی و خیالی معانی سے بھی جذبات و تخیلات کا مؤثر اور دل پذیر پیرایے میں اظہار ہونے لگتا ہے۔ شعرا ازل ہی سے 'حقیقتِ منتظر' کو 'لباسِ مجاز' میں دیکھنے کے متمنی رہے ہیں لہٰذا علمِ بیان کی وضع کردہ مجازی دنیا میں ان کے لیے ہمیشہ سے خاصی کشش رہی ہے۔ شاعرانہ تخیل کے اظہار کے لیے اس علم میں گنجایش بھی بہت ہے کہ اس کے مختلف حربوں کو اختیار کر کے ان مطالب تک بہ آسانی رسائی ہو سکتی ہے جو تخلیق کار کے نہاں خانۂ ذہن میں پنہاں ہوتے ہیں۔ پھر علوم شعری میں چوں کہ علمِ بیان وہ علم ہے جو الفاظ کے حقیقی کے ساتھ ساتھ مجازی معانی سے بھی بحث کرتا ہے اس لیے شعرا نے اکثر و بیش تر اس کی وساطت سے ابلاغ شعری کا فریضہ پرتاثیر انداز میں انجام دیا ہے۔ اظہار مطلب کے لیے علمِ بیان کی خوبیوں کا وسیلہ اختیار کرنا اس لحاظ سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ اس علم کی غرض و غایت ہی ترسیل و ابلاغ معنی میں رعنائی و لطافت کے عناصر اُجاگر کرنا ہے۔ محققینِ علم بیان نے اس کے بنیادی اجزاے ترکیبی تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ قرار دیے ہیں جن کے استمداد سے تخلیق کار اپنے کلام کی زینت و زیبایش بڑھانے کے ساتھ ساتھ اس کے معنوی ابعاد کو ایجاز و بلاغت سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ علم بیان، خیال کی مختلف پیرایوں میں ادائی کا بڑا موثر اور کارگر ذریعہ ہے۔ یہ علمِ کلامِ بلیغ کی جان اور شاعر کی قادرالکلامی کی دلیل ہے۔ علم بیان کی خوبیاں شعر پارے کی جدت و جودت میں اضافہ کر کے کلام کو منفرد بناتی ہیں اور شعری عمل بڑی حد تک ان کا رہین منت ہے۔ علم بیان کی معراج یہ ہے کہ اس کی وساطت سے کلام میں فصاحت و بلاغت، ایجاز و ایمائیت، حسن و عذوبت اور زور و دلالت کے عناصر پیدا ہو سکیں۔ جن کا حتمی نتیجہ کلام میں ترفع اور بلند آہنگی،

فکر وفن کی یک جائی اور رنگینی وزیبائی کی صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔اسی طرح اس علم کے غیر موثر، ناپختہ اور بھونڈے استعمال سے شعر پارہ محض تکلف وتصنع، لفظی بازی گری اور اعتدال سے انحراف کا مرقع بن کر رہ جاتا ہے اور اس قسم کی شاعری کسی طور بھی قلوب واذہان میں انبساط واہتزاز کے جذبات پیدا نہیں کرسکتی بل کہ ایسی صورت میں اکثر وبیش تر کلام دل پذیر، سجل اور سریع الفہم بننے کے بجائے بے مزا اور بے سُرا ہوکر رہ جاتا ہے۔

'بیان' کے لغوی معنی ''پیدا وظاہر'' یا ''واضح وآشکار'' کے ہیں (۱) سلیمان حییم نے **فرہنگِ جامع** (فارسی۔انگلیسی) میں اسے "Exposition" (پیدا وظاہر)، "Explanation" (تشریح)، "Explanatory Statement"، (بیان تشریحی) اور "Declaration" (اعلانیہ یا ظاہر گفتن) کے معنوں میں مستعار لیا ہے (۲) انگریزی میں "Rhetoric" کو بہ یک وقت علمِ معانی، بیان وبدیع اور فصاحت سے منسلک گردانا جاتا ہے، مثلاً حییم "Rhetoric" میں علم معانی، بیان اور بدیع تینوں کو شامل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''Rhetoric :علم معانی و بیان ..... 'Rhetroical' : معانی ، بیانی، بدیعی۔فصیح، مبنی بر الفاظی مصنوعی.....'' (۳)

اصطلاحاً علمِ بیان سے مراد وہ علم ہے جو ایک مضمون کو کئی طریقوں سے ادا کرنے کے ڈھب سکھاتا ہے اور اس کی مدد سے کسی بات یا خیال کو مختلف پیرایوں میں یوں ادا کیا جاتا ہے کہ دائرۂ کار ترسیل مطلب کا حصول موثّر طور پر ممکن ہو سکے۔اصطلاحی اعتبار سے علمِ بیان کے دائرۂ کار کی توضیح وتفہیم کے سلسلے میں ممتاز محققین علم بلاغت شمس الدین فقیر، دیبی پرشاد سحر بدایونی، مولوی نجم الغنی رام پوری، سجاد مرزا بیگ دہلوی اور جلال الدین احمد جعفری زیبی کے ذیل کے اقتباسات لائق مطالعہ ہیں:

''علم بیان چند قاعدوں کا نام ہے کہ ان کو اگر ایسی طرح سے یاد کریں کہ وہ سب ذہن میں حاضر رہیں تو ایک معنی کو کئی طریق سے ادا کرسکتے ہیں اور وہ طریق مختلف ہوتے ہیں۔بعض ان میں سے اس معنی پر اس طرح سے دلالت کرتے ہیں کہ اس سے وہ معنی صاف سمجھے جاتے ہیں اور بعض سے وہ معنی صاف صاف اور واضح نہیں سمجھے جاتے بل کہ بعد فکر اور تامّل کے سمجھ میں آتے ہیں.....'' (۴)

''علم بیان وہ ہے کہ جس کو مستحضر رکھنے سے ایک معنی کو کئی طریق سے لکھ سکیں کہ ان میں سے کوئی طریق معنی مطلوب پر دلالت واضح رکھتا ہو اور کوئی واضح تر..... جب کوئی لفظ معنی موضوع لہ کے واسطے استعمال کیا جائے، اس کو حقیقت کہتے ہیں اور اگر معنی غیر حقیقی کے واسطے استعمال کریں، اس کو مجاز، مگر اس صورت میں معنی حقیقی اور مجازی میں کچھ علاقہ ضرور ہوگا اور مجاز میں جب کہ موضوع لہ متروک ہوں، پس اگر وہ علاقہ تشبیہ کا ہے اس کو استعارہ اور اگر اور کچھ علاقہ مثل لزوم وسببیّت وغیرہ کا ہو، اس کو مجاز مرسل کہتے ہیں اور اگر معنی موضوع لہ کا بھی ارادہ جائز ہے، اس کو کنایہ کہتے ہیں..... پس چوں کہ استعارہ منحصر ہے ادراکِ ماہیتِ تشبیہ پر، لہٰذا مدار علم بیان کا چار چیز پر ہے، تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ.....'' (۵)

''علم بیان ایسے قاعدوں کا نام ہے کہ اگر کوئی ان کو جانے اور یاد رکھے تو ایک معنی کو کئی طریق سے عبارات مختلفہ میں ادا کرسکتا ہے۔جن میں سے بعض طریق کی دلالت معنی پر بعض طریق سے زیادہ واضح ہوتی ہے۔پس مراد اس سے یہ ہے کہ اگر کوئی شخص بعض معانی ایسے مختلف طریقوں میں ادا کرے کہ ان میں وضوحِ دلالت کا اختلاف نہ ہو بل کہ صرف الفاظ کا اختلاف ہو اس طرح کہ الفاظ مترادف میں معنی کو ادا کرے.....'' (۶)

''یہ ایک صورت مجاز کی ہے یعنی الفاظ کا اپنے حقیقی معنوں میں مستعمل نہ ہونا..... ظاہر ہے کہ جب الفاظ غیر وضعی معنوں میں استعمال ہوں تو یہ ممکن ہے کہ ایک کلام بہ نسبت دوسرے کے زیادہ واضح یا زیادہ دقیق ہو..... وہ علم جو ایسے اصول وقواعد بیان کرتا ہے جن کے ذریعے سے ایک مطلب مختلف عبارتوں میں اس طرح ادا کرسکیں کہ ایک کے معنی بہ نسبت دوسرے کے زیادہ یا کم واضح ہوں، علم بیان کہلاتا ہے.....'' (۷)

''علم بیان، ان چند قاعدوں کا جاننا ہے کہ اگر وہ سب ذہن میں حاضر رہیں تو ایک معنی کو کئی طریقے سے ادا کرسکیں۔وہ طریقے معنی پر دلالت کرنے میں بعض تو واضح ہوتے ہیں اور بعض اوضح..... دلالت کسی چیز کا اس طرح پر ہونا (ہے) کہ اس کے جاننے سے کسی دوسری چیز کا جاننا لازم آئے۔ دلالت کرنے والے کو دال اور جس پر وہ دلالت کرتا ہے، اس کو مدلول کہتے ہیں..... دلالت کی تین

قسمیں ہیں: وضعی، تضمنی، التزامی۔ (i) دلالت وضعی: لفظ اپنے معنی موضوع لہ کے پورے معنی پر دلالت کرے جیسے انسان کی دلالت حیوان ناطق پر۔ (ii) دلالت تضمنی: لفظ اپنے موضوع لہ کے جزو معنی پر دلالت کرے، جیسے انسان کی دلالت صرف حیوان پر۔ (iii) دلالت التزامی: لفظ اپنے موضوع لہ کے خارج از حقیقت معنی پر جو معنی موضوع لہ کے لوازم سے ہو دلالت کرے، جیسے انسان کی دلالت ضاحک پر.....'' (۸)

گویا علم بیان مجاز کی وہ صورت ہے جو چند ایسے اصول وقواعد پر مبنی ہے جن کو مستحضر رکھنے سے ایک ہی معنی کو متنوع طریقوں سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ ان مختلف طریقوں میں سے بعض معنی پر دلالت کرنے میں واضح ہوتے ہیں اور بعض غیر واضح۔ علم بیان کا مدار چار عناصر تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ پر ہے اور یہ علم ان چاروں صورتوں سے اس طرح بحث کرتا ہے کہ ان کی مدد سے کلام میں ابلاغ تام کی نشان دہی ہو سکے۔ اس علم کے متذکرہ مباحث روز مرہ گفتگو کا حصہ ہونے کے باعث بڑی لطافت اور نفاست سے شعری زبان میں شامل ہو جاتے ہیں اور شاعر ان کی وساطت سے اپنے مطمح نظر کی ترسیل بھرپور طور پر کر پاتا ہے۔ یاد رہے کہ بعض محققین فن نے جدید شعری تقاضوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے علم بیان کے اس متعین دائرے کو وسعت دے کر چند مزید مباحث مثلاً تمثیل (Allegory)، علامت (Symbol)، اسطورہ (Myth)، نخست تمثال (Archetype)، حس آمیزی (Synaesthesia)، قول محال (Parodox)، تجسیم (Personification) اور تجرید (Abstraction) کو بھی اس کے اجزا قیاس کیا ہے۔ (۹) تاہم خالصتاً کلاسکی پیمانے کی رو سے علم بیان کے ترکیبی عناصر تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ ہی شمار کیے گئے ہیں اور مشرقی شعریات میں انھی پر علم بیان کی دل کش عمارت استوار ہے۔

علامہ اقبالؔ نے اپنی شعری اقلیم کو علم بیان کے برمحل استعمال سے جدت، رونق اور معنویت بخشی ہے۔ ان کے ہاں اس علم شعری سے شغف اور پسندیدگی کا رجحان ابتدا ہی سے ملتا ہے جس کے باعث وہ اپنے کلام میں فطری بے ساختگی سے فکری گہرائیوں اور فنی کرشمہ کاریوں کا ایک دل پذیر امتزاج پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے علم بیان کی چاروں صورتوں تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کو موثّر طور پر برتا ہے۔ اس سلسلے میں تشبیہات اقبالؔ کا دائرہ بے حد وسیع ہے جو متنوع ابعاد کی حامل ہیں اور علامہ کے مخصوص نظریات وتصورات کی پیش کش میں ممد ومعاون

ثابت ہوتی ہیں۔ خصوصاً تشبیہ تمثیل کو برتتے ہوئے ان کی تشبیہی جادوکاری دیدنی ہے۔ اقبالؔ کے استعارے بھی شعری عروج کو چھوتے ہیں لیکن اس حوالے سے وہ زیادہ تر پیچیدگی و ابہام سے اجتناب کرتے ہیں اور ترسیل مطلب کے ارفع مقاصد کے پیش نظر ''استعارہ در استعارہ'' سے قدرے گریز کر کے روانی وشعریت کو برقرار رکھتے ہیں۔ اس شعری خوبی کو اپناتے ہوئے اساطیری اور تلمیحی وعلامتی رنگ کی تشکیل وترتیب استعارات اقبالؔ کا اختصاصی پہلو ہے جس کی وساطت سے انھوں نے بے مثال معنویت اور ندرت کا حصول کیا ہے۔ مجاز مرسل کی کم وبیش تمام تر معروف اور غیر معروف صورتیں شعر اقبالؔ میں بھرپور طور پر نمود کرتی ہیں اور کمال یہ ہے کہ کسی مقام پر شعوری کاوش یا تصنع وتکلف کا اشتباہ نہیں ہوتا۔ اسی طرح علم بیان کی چوتھی صورت کنایہ کے اعتبار سے بھی اقبالؔ کا کلام ممتاز ہے اور ان کے کنائے اکثر وبیشتر ابہام اور ایہام کے بجائے فرد اور ملت کے مسائل کی گرہ کشائی بڑی عمدگی سے کرتے نظر آتے ہیں۔ اس پر مستزاد یہ کہ کنائے کی مختلف انواع بھی بڑی روانی سے کلام اقبال کا حصہ بن گئی ہیں بل کہ بہت سے مقامات پر کنائے کی قدرے پیچیدہ نوعیتیں اقبالؔ کی خلاّقانہ صلاحیت کے باعث بڑی مشّاقی سے متحرک وموثّر شعری پیکروں میں ڈھل گئی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علم بیان کی متذکرہ اشکال شعرِ اقبالؔ کی رمزیت و معنویت میں اضافہ کرتی ہیں اور ان کے ذریعے انھوں نے اپنی تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو لفظیات و ترکیبات اور نئے شعری قرینوں سے دامنِ شعر کو وسعت دی ہے۔ اقبال نے ان لوازمات فنی کو اپنے کلام کی بلند آہنگی، تاثریت و دل پذیری اور شان وشکوہ کے حصول کا وسیلہ بنایا ہے۔ انھی گوناگوں پہلوؤں کے باعث اقبالؔ، علم بیان سے متعلق فنی محاسن کو برتنے میں اپنے پیش روؤں اور معاصرین پر برتری رکھتے ہیں اور اس قبیل کی نادرہ کاری سے مروّج اسالیب شعری میں ان کے منفرد اور ممتاز مقام کا احساس بھی ہوتا ہے۔ آیندہ اوراق میں شعر اقبالؔ میں علم بیان کے موثّر استعمال سے پیدا ہونے والے منفرد پہلوؤں کا مفصل مطالعہ پیش کیا جاتا ہے:

۱۔ اقبال کا تشبیہی نظام

لفظ ''تشبیہ'' بروزن تفعیل عربی زبان کے لفظ ''شبہ'' سے مشتق ہے جسے باہمی مشابہت (۱۰)، مماثلت (۱۱)، تشابہ (۱۲)، تمثیل، یک سانی و مانندگی (۱۳)، کنایہ و استعارہ (۱۴)، شاعرانہ یا تخیلی تقابل (۱۵)، مشابہ اور ہم شکل کرنا (۱۶)، مثال دینا (۱۷)، مانند کردن (۱۸)، چیزی را بہ چیز دیگر مانند کردن (۱۹)، مانند کردن چیزیست بہ چیز دیگر در صفتی (۲۰)، شبیہ کردن (۲۱)، کشف یا نشان دادن شباھت دو کس، دو چیز یا دو امر متفاوت (۲۲) الشیءَ بالشیءِ مَثَّلَہ، اور الحاق أمر بأمر لصفة مشترکة بینھما (۲۳) کے معنوں میں مراد لیا جاتا ہے۔ انگریزی میں بھی تشبیہ کو زیادہ تر ان سے ملتے جلتے ذیل کے لغوی مطالب سے تعبیر کیا گیا ہے:

"To compare (24), to Assimilate; allegory (25), comparison (26), likening, Parrallel, to like, to draw between two things (27), causing to resemble; making like similitude, simile, metaphor (28), A likeness (29), the Figure (30), Image" (31)

جب کہ اصطلاحاً اس سے مراد ''ایک صفتِ کلام (ہے) جس میں دو باہم مختلف چیزوں میں مماثلت یا موازنے کے لیے Like یا as کا استعمال کیا جاتا ہے۔'' (۳۲) گویا تشبیہ ''اصطلاحِ معانی میں ایک چیز کو دوسری چیز کے ساتھ کسی صفت میں مشابہ کرنے کو کہتے ہیں۔ اس میں وجہ شبہ ظاہر ہو یا نہ ہو۔ جسے تشبیہ دیں اسے مشبہ اور جس سے تشبیہ دیں اسے مشبہ بہٖ کہتے ہیں۔ مشبہ اور مشبہ بہٖ کو طرفینِ تشبیہ، اُس صفت کو وجہ شبہ اور جو اس پر دلالت کرے اسے حرف تشبیہ کہتے ہیں۔'' (۳۳) توضیح کے لیے اوّلاً معروف محققین فن کے زبانِ فارسی میں چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے جن سے تشبیہ کے اصطلاحی مفاہیم تمام تر اجزا کے ساتھ بہ خوبی متبادر ہوتے ہیں:

''چیزی بہ چیزی مانندہ کردن است و درین باب از معنی مشترک میان مشبہ و مشبہ بہٖ چارہ نبود و چون چند معانی بہ یک دیگر افتد و تشبیہ ھمہ را شامل شود پسندیدہ تر بود و تشبیہ کامل تر بود۔ و بہترین تشبیہات آن بود کہ معکوس توان کرد یعنی مشبہ و مشبہ بہٖ را بہ یک دیگر تشبیہ توان کرد۔۔۔ و ناقص ترین تشبیہات آن است کہ وھمی بود و آن را در خارج مثال تصوّر نتوان کرد۔۔۔'' (۳۴)

''این صنعت چنان بود کہ دبیر یا شاعر چیزی بہ چیزی مانندہ کند در صفتی از صفات و اہل لغت آن چیز را کہ مانندہ کنند مشبہ خوانند و آن را کہ بذو مانندہ کنند مشبہ بہٖ و در صنعت تشبیہ نیکوتر و پسندیدہ تر آن باشد کہ اگر عکس کردہ شود و مشبہ بہٖ بہ مشبہ مانند کردہ آید سخن درست بود و معنی راست۔۔۔'' (۳۵)

''و آں صفت چیزیست بہ چیزے کہ مقارب و مشاکل آں باشد از یک جہتِ مخصوصہ یا از جہاتِ متعددہ نہ از جمیعِ جہات۔ اوّل را مشبہ گویند و ثانی را مشبہ بہٖ و ایں ھر دو را طرفینِ تشبیہ گویند و جہت یا جہات متعددہ را کہ ھر دو در آں مشارک باشند وجہ شبہ گویند و حرفِ تشبیہ را کہ واسطۂ اظہار مماثلت آں یکے با دیگرے باشد اداۃ تشبیہ گویند۔ از یں کہ گفتیم معلوم شد کہ برائے تحققِ تشبیہ چہار چیز ضروری است۔ مشبہ و مشبہ بہٖ، وجہ شبہ و اداۃ تشبیہ و ایں چہار را ارکانِ تشبیہ گویند۔۔۔'' (۳۶)

''در لغت بہ معنی چیزی را بہ چیزی دیگر مانند کردن و در اصطلاح یعنی مقائسہ و کشف و یاد آوری شباھت یا شباھت ھایی بین دو چیز یا دو امر متفاوت۔ این کشف حاصل دقت و ذوق و قریحۂ شاعر یا نویسندہ است، بنا براین اگر گفتہ شود خانۂ من شبیہ خانۂ تو است، ھر چند مقائسہ انجام گرفتہ و وجوہ تشابہ درک شدہ است، امّا این گفتہ تشبیہ نیست، زیرا تنھا با درک و کشف خصوصیات مشابہ پنھان در اشیا و عناصر موجود در طبیعت و زندگی است کہ تشبیہ بہ وجود می آید و تصویر خیالی آفریدہ می شود۔'' (۳۷)

''مانندگی یا تشبیہ مانند کردن چیزی است یا کسی بہ چیزی یا کسی دیگر، بر بنیاد پیوندی کہ بہ پندار شاعرانہ در میانۂ آن دو می توان یافت۔ گاہ تشبیہ را با واژگانی ویژہ نشان می دھند۔'' (۳۸)

''تشبیہ مانندہ کردن چیزی است بہ چیزی، مشروط براین کہ آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نہ صدق، یعنی ادعائی باشد نہ حقیقی۔ توضیح این کہ ھمین کہ می گوییم مانندہ کردن (تشبیہ مصدر باب تفعیل است

کہ برایِ تعدیہ است) معنایش این است کہ آن دو چیز علی الظاھر شبیہ بہ ھم نیستند و بین آن ھا شباھت (مانندہ بودن، مصدر ثلاثی مجرد) نیست و این ما ھستیم کہ این مشابہت را ادعا و برقرار می کنیم ۔ امّا چون معمولاً بہ این نکتہ توجہ نمی شود، ماقید مبتنی بر کذب بودن راجھت مزید تأ کید بر تعریف افزودیم۔'' (۳۹)

تشبیہ کی اصطلاحی وفنی تعریفات ہی کے ضمن میں شمس الدین فقیر، دیبی پرشاد سحر بدایونی، سجاد بیگ مرزا دہلوی، مولوی نجم الغنی رام پوری، سید جلال الدین احمد جعفری زینبی اور پنڈت دتاتریہ کیفی کے ذیل کے فنّی اشارات بھی لائقِ اعتنا ہیں:

''تشبیہ لغت میں دلالت ہے اوپر اس بات کے کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے۔ شے اوّل کو مشبہ کہتے ہیں یعنی مانند کیا گیا اور دوسری شے کو مشبہ بہٖ یعنی اس کے ساتھ مانند کیا گیا اور وہ معنی کہ جس میں وہ دونوں شریک ہیں، اس کو وجہ شبہ کہتے ہیں یعنی وجہ مانند ہونے کی، کیوں کہ اگر وہ معنی نہ ہوں تو ان دونوں چیزوں کو آپس میں مشابہت نہ دیں اور علمِ بیان کی اصطلاح میں تشبیہ دلالت ہے دو چیز کی ایک معنی میں شریک ہونے پر اس طرح سے کہ بہ طور استعارہ کے نہ ہو۔۔۔اور بہ طریق تجرید کے بھی نہ ہو اور تجرید علمِ بدیع کی اصطلاح میں یہ ہے کہ شے ذی صفت سے ایک اور شے مانند اس کے یعنی متصّف اسی صفت کے ساتھ حاصل کریں، واسطے مبالغے کے تا کہ معلوم ہو کہ وہ شے ذی صفت پہلی اس صفت میں ایسی کامل ہے کہ اس سے ایک اور شے موصوف بہ ایں صفت حاصل ہوسکتی ہے۔'' (۴۰)

''......تشبیہ عبارت دلالت مشارکت دو چیز سے ہے ایک معنی پر ان دونوں کو اطرافِ تشبیہ یعنی مشبہ اور مشبہ بہٖ کہتے ہیں اور معنی مشترک کو وجہ شبہ۔ ضرور ہے کہ مشبہ اور مشبہ بہٖ اگر حقیقت میں مشترک ہوں گے تو صفت میں مختلف اور یا بالعکس کیوں کہ اگر حقیقت اور صفت دونوں میں اختلاف نہ ہوگا تو تشبیہ باطل ہو جائے گی اور صفت وجہ شبہ مشبہ میں کم اور مشبہ بہٖ میں زیادہ ہونا چاہیے ورنہ تشبیہ سے کچھ فائدہ نہ ہوگا اور تشبیہ سے جو مطلب متکلم کا ہوتا ہے اس کو غرضِ تشبیہ کہتے ہیں اور جو لفظ دلالت تشبیہ پر کرتا ہے اس کو ادات تشبیہ کہتے ہیں۔ پس واضح ہو کہ ارکان تشبیہ کے پانچ چیزیں ہیں، مشبہ، مشبہ بہٖ، وجہ شبہ، غرضِ تشبیہ اور اداتِ تشبیہ۔۔۔'' (۴۱)

''تشبیہ کے معنی ہیں کسی خاص لحاظ سے ایک شے کو کسی دوسری شے جیسا ظاہر کرنا......جس چیز کو کسی دوسری چیز سے تشبیہ دیں وہ مشبہ اور جس سے تشبیہ دی جائے وہ مشبہ بہٖ کہلاتی ہے...... جو معنی مشبہ اور مشبہ بہٖ میں مشترک ہوں وہ وجہ شبہ کہلاتے ہیں......غرض تشبیہ یہ ہے کہ مشبہ کی رفعت، اور حسن یا تحقیر و ذلّت یا رعب و ہیبت وغیرہ صفات ظاہر کیے جائیں...... مانند مثل، سا، جیسا، سوں وغیرہ حروفِ تشبیہ کہلاتے ہیں۔ کلام میں یہ کبھی آتے ہیں اور کبھی نہیں۔ اطراف تشبیہ، وجہ شبہ، غرض تشبیہ، حروفِ تشبیہ، ارکانِ تشبیہ کہلاتے ہیں......ارکانِ تشبیہ کے علاوہ پانچویں چیز اقسام تشبیہ ہیں۔'' (۴۲)

''تشبیہ لغت میں دلالت ہے اس بات پر کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے اور علمِ بیان کی اصطلاح میں تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی جو آپس میں جدا جدا ہوں۔ ایک معنے میں شریک ہونے پر اس طرح کہ بہ طور استعارے کے نہ ہو اور نہ بہ طور تجرید کے ہو۔ تجرید کا بیان علمِ بدیع میں آتا ہے اور تشبیہ کے بیان میں پانچ چیزوں سے بحث ہوتی ہے۔ ۱۔ مشبہ اور مشبہ بہٖ، ان کو طرفینِ تشبیہ کہتے ہیں۔ ۲۔ وجہ تشبیہ ۳۔ غرض تشبیہ ۴۔ ادات تشبیہ۔ یہ چاروں تشبیہ کے ارکان کہلاتے ہیں، ۵۔ اقسام تشبیہ۔۔۔'' (۴۳)

''تشبیہ کے لغت میں یہ معنی ہیں کہ دو چیزیں ایک معنی میں ایک دوسرے کی شریک ہونے پر دلالت کریں۔ اصطلاحِ علمِ بیان میں تشبیہ کی تعریف یہ ہے کہ دو چیزیں باہم ایک معنی میں شریک ہونے پر اس طرح دلالت کریں کہ وہ بہ طور استعارہ اور تجرید کے نہ ہو۔ ان دونوں چیزوں کو مشبہ اور مشبہ بہٖ اور اس معنیِ مشترک کو وجہ شبہ کہتے ہیں۔'' (۴۴)

''تشبیہ کے معنی ہیں یہ جتانا کہ ایک چیز ایک معنی میں بلا تجرید و بلا استعارہ دوسری چیز کی شریک ہے......ان دونوں چیزوں میں اوّل چیز کو مشبہ کہتے ہیں یعنی مانند کیا گیا اور دوسری کو مشبہ بہٖ یعنی اس کے ساتھ مانند کیا گیا اور جو معنی دونوں میں مشترک ہیں۔ اس کو وجہ شبہ یعنی مانند ہونے کی وجہ کہتے ہیں اور جو کلمہ اس مانند ہونے کو ظاہر کرتا ہے اسے حرف تشبیہ کہتے ہیں۔۔۔ حرفِ تشبیہ کو ادات بھی کہتے ہیں اور وہ یہ ہیں: مانند، مثل، جیسا، کا سا، گویا وغیرہ، بعض مقامی خصوصیت رکھتے ہیں جیسے 'کا ایسا' لکھنو سے مخصوص ہے۔ یہ چار چیزیں یعنی مشبہ، مشبہ بہٖ، وجہ شبہ اور حرفِ تشبیہ......تشبیہ کے ارکانِ

چہارگانہ کہلاتے ہیں۔ان میں اوّل دوکواطرافِ تشبیہ بھی کہتے ہیں۔''(۴۵)

معروف انگریزی کتب لغات واصطلاحات میں اس شعری خوبی کے بنیادی خال وخط کومدنظر رکھ کراس پر بالعموم یوں روشنی ڈالی جاتی ہے:

"A word or phrase that compares something to something else, using the words like or as ...".(46)

———

"An expression that describes something by comparing it with something else, using the words "as" or "like" .....(47)

———

"A figure of speech in which one thing is likened to another, in such a way as to clarify and enhance an image. It is an explicit comparison (as opposed to metaphor, q.v., where the comparison is implicit) recognizable by the use of the words "like" or "as". It is equally common is prose and verse and is a figurative device of great antiquity....." (48)

———

"An explicit comparison between two different things, actions, or feelings, using the words "as" or "like",..... A very common figure of speech in both prose and verse, simile is more tentative and decorative than metaphor. A lengthy and more elaborate kind of simile, used as a digression in a narrative work, is the epic simile." (49)

لغات میں مندرج ان قریب المعانی مفاہیم اورعلمائے فن کی مذکورہ بالاموقّر ومعتبر آرا کی روشنی میں علمِ بیان سے متعلق اس شعری وصف کی ایک جامع تعریف کا استخرج کیا جاسکتا ہے جس کے مطابق تشبیہ کے لغوی معنی مانند قرار دینے کے ہیں اور اصطلاحاً تشبیہ دومختلف النوع چیزوں کی ایک معنی میں شرکت پر دلالت کرتی ہے۔اس کے تحت شاعرافادے کی غرض سے دو مختلف چیزوں کوایک شےِ مشترک کی بناپرایک حقیقت یاصفت میں ایک جیسا بنانے کی کوشش کرتا

ہے۔تشبیہ کے اساسی ارکانِ چہارگانہ میں سے پہلا رکن 'مشبہ' اور دوسرا 'مشبہ بہٖ' کہلاتا ہے جب کہ وہ مشترک وصف جو دونوں کے مابین پایا جاتا ہے اسے 'وجہ شبہ' کہتے ہیں اور وہ کلمات جوایک معنی میں شریک ہونے پر دلالت کرتے ہیں، 'کلمات تشبیہ' یا 'اداتِ تشبیہ' کہلاتے ہیں۔تشبیہ میں کلماتِ تشبیہ خواہ مذکور ہوں یا مذکور نہ ہوں لیکن ملحوظ ضرور ہونے چاہئیں۔بعض اوقات تشبیہ دینے کی غرض و غایت کو بھی 'غرض تشبیہ' کے تحت اس کا پانچواں رکن شمار کیا جاتا ہے۔شاعر بنیادی طور پر اسی غرض سے اپنی تشبیہ کی بُنت وتعمیر کرتا ہے۔

متذکرہ اصطلاحی مفاہیم کے مطابق 'شبہ' سے مشتق اس شعری خوبی کو باہمی مشابہت و مماثلت کے لغوی معنوں سے اٹھا کر جب اصطلاحی وفنی نظام کے دائرے میں پرکھا جاتا ہے تو یہ مقائسہ وموازنہ کی ایک ایسی صورت قرار پاتی ہے جس کے تحت ایک چیز کو دوسری چیز سے کسی مشترک وصف خوب یا بد کے پیشِ نظر مقارب ومشاکل قرار دیا جاتا ہے اوراس ضمن میں مشبہ اور مشبہ بہٖ دونوں کے معنی تشبیہ میں شامل ہوجاتے ہیں۔بہترین تشبیہات وہی ہیں کہ جن میں معکوس صورت کا اہتمام کیا جاتا ہے یعنی مشبہ بہٖ کو بھی مشبہ کے مانند قرار دیا جاسکتا ہے اوراس طریقے سے بھی درست وراست معنوں کا حصول ہوسکتا ہے۔جب کہ ناقص ترین تشبیہیں وہی ہوتی ہیں اور معلوم ہے کہ ان کو خارج میں تصور نہیں کیا جاسکتا۔تشبیہ چوں کہ دوامرِ متفاوت میں شباہت کا نام ہے، چناں چہ اصطلاحاً ایسا کرنا مشابہت کا مقابلہ، کشف اور یادآوری ہے۔یہ کشف شاعر یا لکھنے والے کی محنت، ذوق اور اسلوب بیان کا حاصل ہے۔یادرہے کہ صرف انسانی مزاجوں یا انسانی زندگی میں موجود اشیا وعناصر کے مابین پنہاں خصوصیات کا درک وکشف ہی تشبیہ کو وجود میں لاتا ہے اوران کی خیالی تصویریں بنائی جاسکتی ہیں۔تشبیہ کے عمل میں پندارِ شاعرانہ تک رسائی بہت ضروری ہے کیوں کہ کبھی کبھی تشبیہ معکوس الفاظ کے ذریعے بھی اپنا سراغ دیتی ہے۔علمائے بلاغت کی رو سے تشبیہ کے سلسلے میں یہ بات بھی پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ اس میں دواشیا کے مابین قائم کی گئی مشروط مانندگی صدق کے بجائے کذب پر استوار ہوتی ہے یعنی حقیقی کے بجائے اس کی نوعیت ادعائی ہو۔اس کی وضاحت یوں کی جاسکتی ہے کہ جب ہم تشبیہ کے معنی 'مانند کردن' قرار دیتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ شاعر یا تخلیق کار کی پیش کردہ دونوں چیزیں علی الظاہر شبیہ نہیں رکھتیں، بل کہ وہ اس مشابہت کا ادعا کررہا ہے اوراس صورت میں انھیں پیش کرنا چاہتا ہے۔لیکن چوں کہ عموماً ہماری اس نکتے کی طرف توجہ نہیں ہوتی اس لیے زیادہ سہل صورت میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس

مشابہت کے لیے معنی بر کذب کی تاکید مزید ضروری ہے۔

محققین علمِ بیان کی مندرجہ بالا تعریفوں سے یہ بھی ثابت ہے کہ تشبیہ دلالت ہے دو چیزوں کی ایک معنی میں اس طرح شریک ہونے پر کہ وہ بہ طور استعارہ بھی نہ ہوں اور نہ بہ طور تجرید کے آئیں۔ تجرید علم بدیع کے دائرے میں آتی ہے جس سے مراد یہ ہے کہ مبالغے کے حصول کے لیے ایک ذی صفت شے سے ایک اور شے اُسی صفت سے متصف لائی جائے ___ تاکہ معلوم ہو کہ وہ شے ذی صفت اس پہلی صفت سے کامل ہے کہ اس سے ایک اور شے بایں صفت حاصل ہو سکتی ہے۔ نیز تشبیہ چوں کہ مشارکت کرتی ہے کسی خاص لحاظ سے دو چیزوں کو ایک معنی پر (جنھیں اطراف تشبیہ کہا جاتا ہے) لہٰذا اگر طرفین تشبیہ حقیقت میں مشترک ہوں گے تو صفت میں مختلف اور یا پھر اس کے برعکس صورت حال ہوگی کیوں کہ اگر حقیقت اور صفت میں اختلاف نہ ہوگا تو تشبیہ باطل ہو جائے گی اور یہ صفت وجہ مشبہ میں کم اور مشبہ بہ میں زیادہ ہونی چاہیے ورنہ تشبیہ سے کچھ فائدہ حاصل نہ ہوگا۔

اس سلسلے میں محققین فن کا یہ موقف بھی سامنے آتا ہے کہ تشبیہی نظام کے تحت کسی خاص لحاظ سے ایک شے کو دوسری شے جیسا ظاہر کرنے کی مختلف اغراض ہو سکتی ہیں۔ چناں چہ تشبیہ کے کلیدی ارکانِ چہارگانہ کے ساتھ غرض تشبیہ کی بڑی اہمیت ہے اور جیسا کہ بیان ہوا یہ تشبیہی اغراض مختلف ہو سکتی ہیں۔ غرض تشبیہ سے مراد یہ ہے کہ مشبہ کی رفعت اور حسن و تحقیر اور ذلت یا رعب اور ہیبت وغیرہ صفات کو ظاہر کیا جائے۔ انھی اغراض کے پیش نظر جب تشبیہ کے نظام کے تحت ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہوتی ہے تو ایک طرح سے یہ جتلایا جاتا ہے کہ کوئی شے معنی میں بلا تجرید و بلا استعارہ دوسری چیز کے ساتھ مشارکت کر رہی ہے۔ ان تعریفوں سے یہ بھی مترشح ہے کہ تشبیہ، علم بیان کا وہ قرینہ ہے جو تشبیہی الفاظ کے ساتھ ایک چیز کا دوسری سے اتصال اس انداز سے کرتا ہے کہ اس کا امیج یا تصور زیادہ واضح اور بڑھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ استعارے کے برعکس دو مختلف چیزوں، اعمال یا احساسات کے مابین زیادہ قطعی و متنوع، غیر مشتبہ و غیر مبہم، جامع و مانع اور عیاں و مفصل موازنہ ہے۔ استعارے میں یہ مماثلت مضمر و محذوف یا خفی و متضمن ہوتی ہے۔ اس کے مقابلے میں تشبیہ نوعیت کے اعتبار سے استعارے کے مقابلے میں زیادہ ہنگامی و غیر یقینی یا مشروط و تجربی ہوتی ہے۔ یہ محسنہ فنی مائل بہ آرائشگی ہے اور اس میں آرایشی و زیبایشی عنصر غالب ہوتا ہے۔ یہ وسیلہ فن نثر اور شاعری دونوں میں یک ساں طور پر برتا جاتا ہے

اور یہ محسنۂ فنی مجازی و غیر وضعی طریقۂ اظہار کی ایک قدیم، مستند اور مستحسن صورت ہے۔ اس کی ایک مفصل اور قدرے وضاحتی و صراحتی صورت جو کہ بیانیہ شاعری میں جملۂ معترضہ کے طور پر یا اصل موضوع سے انحراف کرتے ہوئے برتی گئی ہے، رزمی و حماسی تشبیہ کہلاتی ہے۔

بہ غور دیکھیں تو تشبیہ محض ایک وسیلۂ شعری سے کہیں زیادہ ایک باضابطہ اور بے مثال فن کا درجہ بھی رکھتی ہے جس کے توسط سے ایک باکمال شاعر گرد و پیش کے مختلف مظاہر میں مشابہت و مماثلت تلاش کر کے انھیں ایک دوسرے سے ملا ڈالتا ہے۔ تشبیہ، شاعر کے پیش کردہ امیج کو بہتر کرنے اور تاثر کو گہرا کرنے میں بھی معاونت کرتی ہے۔ اس شعری خوبی سے استفادے کے لیے شاعر یا تخلیق کار میں نمایاں طور پر ذہانت اور تخلیقی استعداد کا ہونا ضروری ہے۔ ایک اعلیٰ درجے کے تخلیق کار کی خلاقانہ نگاہ عام مشابہتوں پر نہیں پڑتی بل کہ وہ ایسے مختلف مظاہر میں تشابہات قائم کرتا ہے جو بہ آسانی کسی کے حاشیۂ خیال میں نہیں آ سکتے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ چیزوں کے اختلافی پہلوؤں کو ضرور مدنظر رکھتا ہے کیوں کہ تشبیہ قائم ہی اسی صورت میں ہوتی ہے کہ ایک چیز میں دوسری چیز کے تمام تر اوصاف نہ پائے جائیں تاکہ وہ بعینہٖ وہی چیز نہ بن کر رہ جائے۔ ایک قادر الکلام شاعر یہ بھی جانتا ہے کہ تشبیہ میں حقیقت اور صفت کا اختلاف ہی اس کی اصل خوب صورتی ہے وگرنہ تمام تر شعری ریاضت بیکار ہے اور اس سلسلے میں وہ یہ اہتمام کرتا ہے کہ صفتِ وجہ شبہ، مشبہ میں کم اور مشبہ بہ میں زیادہ لائے کہ اس سے بہتری کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعر کو ایک چیز کو دوسری چیز کے مقارب و مشاکل لانے میں خاصی مشکل پیش آتی ہے اور اس ضمن میں اسے اپنی قوتِ مشاہدہ کا امتحان بھی لینا پڑتا ہے کیوں کہ اگر وہ ایسا نہیں کر پاتا تو وہ محض خیالی دنیا کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایک کام یاب شاعر اس امر سے بہ خوبی آگاہ ہوتا ہے کہ تشبیہ میں ایک شے دوسری شے پر زیادہ بلاغت سے دلالت کر سکتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ بعض اوقات قابل قبول مبالغے کے باعث تشبیہ، ''تجرید'' اور ''استعارہ'' جیسی شعری خوبیوں سے بلند تر ہو جاتی ہے۔ وہ اس رمز سے بھی آشنا ہوتا ہے کہ تشبیہ میں 'غرض تشبیہ' کی حیثیت کلیدی ہے اور اس ہی کو مدِنظر رکھ کر توصیف و تحقیر، رعب و ہیبت اور نفرت و محبت وغیرہ کے اوصاف ابھارے جا سکتے ہیں۔ ایک اچھا شاعر بعض اوقات اپنی تشبیہ میں تمثیلی ابعاد پیدا کر کے اسے منفرد اور نادر بنا دینے پر بھی قدرت رکھتا ہے اور اس طرح اس کے ہاں یہ محسنۂ فنی زیادہ وضاحتی پیرایے میں ڈھل جاتی ہے۔ تشبیہ چوں کہ 'طرزِ ادا میں جدت کی جان' ہے لہٰذا باکمال شاعر

اس کی مدد سے روایتی مضامین میں ترفع کا وصف پیدا کر دیتا ہے۔ اعلیٰ درجے کا شاعر تشبیہات کے استعمال سے کلام میں حسن آفرینی کے ساتھ ساتھ جامعیت و معنویت کا حصول بھی کرتا ہے اور اس ضمن میں وہ بڑی دقتِ نظر سے خارجی حقائق سے مدد لیتا ہے اور یوں نہ صرف اپنی شاعری کو تاثیر و عذوبت کا مرقع بنا دیتا ہے بل کہ اس طرح اس کے داخلی واردات کی ترجمانی بھی موثّر طور پر ہو جاتی ہے۔

کلامِ اقبالؔ میں تشبیہ کی شعری حیثیت کا جائزہ لیں تو متذکرہ خصائص علامہ کے کلام میں بھر پور انداز میں جھلک دکھاتے ہیں۔ یہاں ہر مقام پر تشبیہ کو بڑی خوش سلیقگی کے ساتھ برتا گیا ہے اور یہ فنی محض خوبیِ تزئین و آرایش سے کہیں زیادہ معنی کی تہوں کو اجاگر کرنے میں مددگار ثابت ہوئی ہے۔ اقبالؔ کی تشبیہیں نہ صرف ان کی خوش ذوقی کی آئینہ دار ہیں بل کہ پڑھنے والے کے ذوقِ شعری کی تسکین کا سامان بھی کرتی ہیں۔ علامہ بعض اعلیٰ اور نادر تشبیہوں کے خالق اور واضع بھی ہیں اور زیادہ تر اپنے کلام میں اس فنی خوبی کو اپنی اغراضِ شعری کے اس حد تک تابع کر دیتے ہیں کہ شعریت بھی برقرار رہتی ہے اور ترسیل مطلب کا فریضہ بہ طریقِ احسن سرانجام پاتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اقبالؔ اپنے تصورات و نظریات کے ابلاغ کی خاطر ہی اس شعری حربے سے استفادہ کرتے ہیں اور جہاں کہیں انھیں موقع ملتا ہے وہ موضوع کی مناسبت سے اس کے ذریعے اپنے شعری بیانات میں برتری یا کم تری کے اوصاف پیدا کر دیتے ہیں۔ چوں کہ ان کے خیالات اور نظریات بڑی حد تک مبالغہ آمیز اور عینیت و مثالیت سے بھر پور تھے لہٰذا وہ بڑی مشّاقی سے تشبیہ کی وساطت سے پیش کردہ تاثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ اسی طرح بعض مقامات پر اقبال نے دو متضاد تصورات و نظریات میں تفاوت یا فرقِ مدارج و مراتب کے اظہار کے لیے بھی تشبیہ سے کام لیا ہے۔ بسا اوقات تو ان کی اعلیٰ درجے کی تخلیقی استعداد نے روایتی یا عام تشبیہوں کو بھی اس حد تک جدت بخش دی ہے کہ حسن کلام میں اضافے کے ساتھ ساتھ کلام میں خاطر خواہ معنویت بھی برقرار رہی ہے۔ اس ضمن میں ناقدین اقبالؔ کی چند آرا دیکھیے جن سے تشبیہاتِ اقبالؔ کے کچھ پہلو ابھرتے ہیں:

''اقبالؔ تشبیہوں کا بادشاہ ہے اور تشبیہ حسنِ کلام کا زیور ہے۔ اقبالؔ مضمون کی طرفگی اور حسن کو اپنی تشبیہوں سے دوبالا کر دیتا ہے۔''(۵۰)

''اقبالؔ نے نہایت دقیق اور لطیف کیفیات و افکار کو نادر تشبیہ کے ذریعے یوں بیان کیا ہے کہ یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ فلسفے کے پیچ دار مسائل شعر کے قالب میں ڈھالے جا رہے ہیں۔''(۵۱)

''اقبالؔ بہ استثنائے چند اُردو کی پوری شعری روایت میں پہلے شاعر ہیں جو کسی سادہ سے لفظ کو ایک پیچیدہ تصور اور گہرے فلسفیانہ معنی کا حامل بنا دیتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان سے قبل اُردو شاعری میں الفاظ کا یہ سرمایہ درآمد کیا جاتا تھا اور اس میں شاعر کا مافیہ و مدعا بھی ہوتا تھا لیکن اقبالؔ کی انفرادیت و اہمیت یہی ہے کہ انھوں نے ایک سمجھے بوجھے فلسفہ و تصور کو شاعری کی زبان میں اس طرح پیش کیا جسے ہم ان کا لاشعوری تجربہ سمجھ کر قبول کرتے جو کسی بھی شاعر کا بیش قیمت عطیہ ہے۔ اقبالؔ کی تشبیہات کا یہی وہ انفرادی وصف بھی ہے جو انھیں دیگر تمام شعرا پر قدرے بالاتری دلاتا ہے۔''(۵۲)

''.....اقبالؔ کی تشبیہات محض روایتی انداز میں شعری تزئین کا فریضہ انجام نہیں دیتیں بل کہ سچ یہ ہے کہ ان کی باطنی کیفیات میں ایک زبردست جمالیاتی تموّج، فکری گہرائی اور فنی بالیدگی کا الاؤ جلتا رہتا ہے۔ جس کی لو سے خود ہمارے وجود میں بھی گرمی و شادابی کا گزر ہے۔''(۵۳)

''.....علامّہ نے وہ تشبیہات استعمال کی ہیں جن میں مسلسل تگ و دو، کش مکش، سوز و جستجو، اور شوق و آرزو کے اثرات نمایاں ہیں۔ دریا، جو، سیل، آگ، شعلہ، پروانہ اور جگنو اسی لیے علامّہ اقبالؔ کو پسند ہیں.....''(۵۴)

''اقبالؔ کی تشبیہات بالعموم قریب الماخذ ہوتی ہیں اور ان میں قوتِ حس بہ درجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ وہ جدت و تازگی سے لبریز شعر کے حسن کو دوبالا کرتی ہیں.....اقبالؔ کی بعض تشبیہات میں عربی زبان کی تشبیہات کا انداز نمایاں ہے۔ مسجدِ قرطبہ کی بیش تر تشبیہات ایسی ہی ہیں.....بعض تشبیہات کی خوشہ چینی انھوں نے مغربی شعرا کے کلام سے بھی کی ہے.....ان کے علاوہ دوسری تشبیہات کا استنباط انھوں نے دیگر اُردو شعرا کی طرح فارسی شاعری ہی سے کیا ہے۔ (تاہم) انھوں نے ان کی بھی اپنی اُفتادِ طبع کے مطابق نوک پلک درست کی ہے۔ اقبالؔ کا پروانہ، جگنو یا شعلہ دوسرے شعرا کے روایتی

پروانے، جگنو یا شعلے سے بالکل مختلف ہے۔ بلبل وقمری کے بجائے باز اور شاہین کا انتخاب ان کے افکار کا آئینہ دار ہے۔ یہ دونوں پرندے انھیں اس لیے پسند ہیں کہ وہ مظہرِ قوت ہیں۔ مردِ مومن کی صفات کے مالک ہیں، باہمت ہیں، غیور ہیں، بلند پرواز ہیں۔ کہیں اپنا آشیانہ نہیں بناتے..... شاہین کے عنوان سے جو نظم انھوں نے لکھی ہے، اس میں پیش کردہ تشبیہات کا رنگ یہی ہے۔ اس کے علاوہ ناقہ، دخترِ صحرا، اور ملکۂ ابرِ رواں کہنا اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ اقبالؔ تشبیہات استعمال کرنے کا صحیح شعور رکھتے تھے۔ اقبالؔ نے اپنی دل پسند تشبیہات ماہِ نو، جو، خورشید، شعلہ، انجم اور لالہ کو.....عمدگی کے ساتھ اپنے کلام کی زینت بنایا ہے۔'' (۵۵)

ایک بڑے شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ ارکانِ تشبیہ کے تناسب کا ہر ممکن خیال رکھے اور اسے اس امر کا شعور ہو کہ چاروں ارکان میں سے کس کے حذف کرنے سے شعر پارے کے حسن میں اضافہ ہوسکتا ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر سیروس شمیسا نے اپنی معروف تصنیف بیان میں لکھا ہے کہ شاعر کی بنیادی توجہ چاروں اراکین میں سے 'مشبہ' اور 'مشبہ بہٖ' کی جانب رہنی چاہیے اور اس ضمن میں 'مشبہ بہٖ' کو 'مشبہ' سے اعرف واجلی ہونا چاہیے یعنی 'مشبہ بہٖ' میں وجہِ مانندگی 'مشبہ' سے زیادہ قوی اور واضح تر ہونا لازمی ہے۔ تشبیہ دیتے ہوئے شاعر کے لیے یہ بہتر ہے کہ وہ 'وجہ شبہ' کا ذکر نہ کرے کہ اس کی موجودگی سے تشبیہ کی تخیلی صورت برقرار نہیں رہتی اور شعر میں قدرے توضیحی رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ ہاں نئی یا جدید تشبیہ کی صورت میں 'وجہ شبہ' کا ذکر کرنا ضروری ہے تاکہ نامانوسیت کا خاتمہ ہوسکے۔ بعینہٖ تشبیہ میں 'ادات تشبیہ' سے بھی جس حد تک ممکن ہو گریز کرنا افضل ہے تاکہ کلام زیادہ فطری اور بلیغ ہو جائے اور پڑھنے والا بھی بھرپور حظ اُٹھا سکے۔ اسی لیے ایسی تشبیہ جس میں نہ 'وجہ شبہ' کا ذکر ہوتا ہے اور نہ ہی 'ادات تشبیہ' کا 'تشبیہ بلیغ'' کہلاتی ہے۔ (۵۶) میر جلال الدین کزازی نے اسی حوالے سے اپنی بیان نام ہی کی کتاب میں لکھا ہے کہ تشبیہ کے چاروں ارکان میں سے دو رکن 'وجہ شبہ' اور 'اداتِ تشبیہ' کو شاعری میں رد بھی کیا جاسکتا ہے تاہم دوسرے اجزا یعنی 'مشبہ' اور 'مشبہ بہٖ' سے گریز درست نہیں ہے اور ان کے بغیر تشبیہ کی تشکیل ممکن بھی نہیں ہے۔ ان اجزا میں سے 'مشبہ بہٖ' سب سے برتر ہے اور باقی تینوں کی اساس اسی پر ہے کہ یہ جس قدر واضح، رسا اور بلیغ ہوگا، تشبیہ زیادہ کامیاب ہوگی۔ 'مشبہ' اور 'مشبہ بہٖ' کو آپس میں مربوط بھی ہونا چاہیے۔ 'مشبہ' چوں کہ حقیقت میں 'مشبہ بہٖ' کا پرتو ہے۔ اس لیے بھی 'مشبہ بہٖ' کو واضح، رسا اور جان دار ہونا چاہیے تاکہ برتر تشبیہیں وجود میں آسکیں (۵۷) علامہ اقبالؔ نے اجزاے تشبیہ کو برتتے ہوئے ان امور کا

خیال رکھا ہے اور ان کے کلام میں بہت کم تشبیہات ایسی ہیں جو فنی اسقام رکھتی ہیں۔ ذیل میں تشبیہ کے مختلف ارکان کے فنی تقاضوں اور اس کی متعین کردہ اقسام کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے علامہ کے تشبیہی نظام کا جائزہ لیا جاتا ہے:۔

(۱) طرفینِ تشبیہ (مشبہ و مشبہ بہٖ):

تشبیہ میں اس کے دو بنیادی ارکان مشبہ یا ''مانندہ'' (۵۸) اور مشبہ بہ یا ''مانستہ'' (۵۹) یعنی طرفین تشبیہ اکثر اوقات ایک ہی مقام پر ساتھ ساتھ دیکھے جاتے ہیں اور محققینِ فن انھیں تشبیہ کے لیے لازمی گردانتے ہیں۔ مولوی نجم الغنی نے طرفینِ تشبیہ کی فنی حیثیت پر یوں روشنی ڈالی ہے:

''طرفینِ تشبیہ دو چیزیں ہیں، ایک مشبہ، وہ جس کو تشبیہ دی جائے، دوسرے مشبہ بہ، وہ ہے جس سے کسی چیز کو تشبیہ دیں اور مشبہ سے اس صفت میں زیادہ ہو جس کی وجہ سے تشبیہ دی جائے اور یہ زیادتی خواہ از روے حقیقت کے ہو خواہ از روے ادعا کے اور اگر ایسا نہ ہو بلکہ وہ صفت دونوں میں برابر ہو تو تشبیہ صحیح نہ ہوگی کیوں کہ تشبیہ میں ایک کی زیادتی اور ایک کے نقصان کا مقصد ہوتا ہے اور جہاں دونوں کی مساوات کا مقصد ہو تو اس کو تشابہ کہتے ہیں، یعنی یہ اس کے مشابہ ہے ___ پس جہاں وجہ شبہ میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا برابر ہونا مقصود ہو اور یہ مقصود نہ ہو کہ ایک زائد اور دوسرا ناقص ہے، عام ہے اس سے کہ زیادتی اور کمی پائی جائے یا نہ پائی جائے، تو بہتر ہے کہ وہاں تشبیہ کو ترک کر دیں، کیوں کہ تشبیہ میں ایک کی زیادتی اور ایک کا نقصان مقصود ہوتا ہے ___ ''(۶۰)

علماے فن اس امر پر متفق اللسان ہیں کہ طرفینِ تشبیہ حسی اور عقلی دو اقسام پر مشتمل ہیں، جن میں حسّی یا خیالی (۶۱) وہ ہیں جن کا ادراک حواس خمسۂ ظاہری یعنی، بصر، سمع، شم، ذوق، اور لمس کی حسیّات سے کیا جاتا ہے جب کہ طرفین تشبیہ عقلی یا وہمی یا وجدانی (۶۲) وہ ہیں جو حواسِ ظاہرہ سے معلوم نہیں ہو پاتے بل کہ ان کے لیے عقلی وسائل یا وہم کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ سجاد مرزا بیگ دہلوی نے **تسہیل البلاغت** میں اس تقسیم کی بڑے موثّر انداز میں نشان دہی کی ہے۔ تاہم وہ وہمی کو عین حسی خیال کرتے ہیں اور اس کی توجیہہ بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کے مطابق:

''عالم موجودات میں جس قدر چیزیں ہیں، وہ حواس خمسۂ ظاہری یعنی قوتِ باصرہ، سامعہ، شامہ، ذائقہ، اور لامسہ سے محسوس ہوتی ہیں۔ یہ پانچوں قوتیں حواس خمسۂ ظاہری کہلاتی ہیں۔ اس سبب

سے ارکان تشبیہ (۶۳) یعنی مشبہ اور مشبہ بہ بھی جب ایسے ہوں کہ وہ یا ان کا مادہ حواس خمسۂ ظاہری کے ذریعے سے معلوم ہو سکے تو ان کو حسی کہتے ہیں.....لیکن بہت سی چیزیں خصوصاً غیر مادی اشیا ایسی ہیں کہ وہ حواسِ ظاہری سے معلوم نہیں ہو سکتیں.....لیکن اطرافِ تشبیہ بن سکتی ہیں، ان کو عقلی کہتے ہیں۔ (اسی طرح) جب ایسی چیزوں سے جو قوتِ واہمہ کی اختراع ہیں، مشبہ اور مشبہ بہ بنائے جائیں تو وہ وہمی کہلائیں گے..... وہمی کو بھی حسی ہی سمجھنا چاہیے کیوں کہ وہم کا مادہ محسوسات کے دائرے سے خارج نہیں ہو سکتا.....اب رہی وجدانیات یا تاثرات .....جن کا ادراک صرف نفس کر سکتا ہے اور بیان میں نہیں آ سکتیں یا تمام اسما الصفات .....سب غیر حسی اور علماے بلاغت کی اصطلاح کے موافق عقلی ہیں، اس طرح مشبہ اور مشبہ بہ کی صرف دو صورتیں رہ جاتی ہیں، حسی اور عقلی.....(یوں) حسی اور عقلی کے لحاظ سے اطرافِ تشبیہ کی چار قسمیں ہوئیں:

۱) مشبہ اور مشبہ بہ دونوں حسی
۲) مشبہ اور مشبہ بہ دونوں عقلی
۳) مشبہ حسی اور مشبہ بہ عقلی
۴) مشبہ عقلی اور مشبہ بہ حسی

حسی تشبیہات زیادہ پر اثر ہوتی ہیں کیوں کہ ان کا تصور ذہن میں جلد آ جاتا ہے اور مشبہ کی صورت آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔'' (۶۴)

اقبالؔ نے اجزاے تشبیہ، مشبہ اور مشبہ بہ یعنی طرفینِ تشبیہ کو تمام تر فنی تقاضوں کے ساتھ برتا ہے۔ ان کے ہاں یہ اکثر اوقات ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں اور وہ کلام میں ان کی موجودگی کو لازمۂ شعر سمجھتے ہوئے انھیں اس طور پر لاتے ہیں کہ مشبہ اور مشبہ بہ میں سے ایک میں کسی وصف کی زیادتی یا کمی کے باعث کلی مساوات یا 'تشابہ' کی صورت پیدا نہیں ہو پاتی بل کہ اس کے برعکس خفیف سے اختلاف کے ساتھ عمدہ تشبیہ تخلیق ہوتی ہے۔ یہ علامہؔ کی امتیازی خصوصیت ہے کہ ان کی تشبیہیں حسی اوصاف زیادہ رکھتی ہیں اور پانچوں حسیّات کو متحسّس کرنے میں بے مثل ہیں، جیسے:

تشبیہ شامہ:

مطمئن ہے تو، پریشاں مثلِ بُو رہتا ہوں میں زخمیِ شمشیرِ ذوقِ جستجو رہتا ہوں میں
(ب د، ۲۴)

تشبیہ سامعہ:

مری نوا میں نہیں ہے ادائے محبوبی کہ بانگِ صورِ سرافیل، دل نواز نہیں
(ب ج، ۳۸)

تشبیہ لامسہ:

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دُھل گئے ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں!
(۱۱۱، //)

تشبیہ باصرہ:

ارتباطِ حرف و معنی؟ اختلاطِ جان و تن؟ جس طرح اخگر قباپوش اپنی خاکستر سے ہے!
(ض ک، ۵۵)

تشبیہ ذائقہ:

میں تو اس بارِ امانت کو اٹھاتا سرِ دوش کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
(اح، ۴۸)

ان اشعار میں شاعر کا خوشبو کے مانند پریشان رہنا حسِ شامہ، نوا کو صورِ اسرافیل کہنا حسِ سامعہ، ریگِ نواح کاظمہ کا مثلِ پرنیاں نرمی و نعومت کی حامل ہونا حسِ لامسہ، حرف و معنی کا جان و تن اور اخگر کے مانند اپنی خاکستر میں قباپوش ہونا حسِ باصرہ، اور درویش کی ہر سچی اور کھری مگر تلخ بات کو مانندِ نبات قرار دینا حسِ ذائقہ کو بھرپور طور پر متاثر کرتا ہے اور یہ تمام اشعار سراسر حسیاتی شاعری کا درجہ اختیار کیے ہوئے ہیں۔

اطرافِ تشبیہ یا طرفینِ تشبیہ کی مختلف صورتیں بھی شعرِ اقبالؔ میں بڑی روانی کے ساتھ نمود کرتی ہیں۔ وہ حسی و عقلی دونوں طرح کی تشبیہوں سے اپنی شاعری میں رعنائی پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے ہاں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں بہ یک وقت حسی اور عقلی یا وہمی بھی ہیں اور یہ بھی ہوا ہے کہ ان میں سے ایک حسی اور دوسرا عقلی ہو۔ اس طرح انھوں نے طرفینِ تشبیہ کی متذکرہ چاروں صورتیں بہ تمام و کمال برتنے کی بھرپور کاوش کی ہے۔ ان کا امتیازِ خاص یہ ہے کہ پہلی نظر ڈالنے پر اس فنی کرشمہ کاری کا احساس تک نہیں ہوتا بل کہ بہ غور دیکھنے پر ہی پتا چلتا ہے کہ شاعر نے تشبیہ کا

جادو جگایا ہے۔اس سلسلے میں طرفینِ تشبیہ کی اوّل صورت یعنی مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا حسی ہونا تو اکثر اوقات اوراقِ کلامِ اقبالؔ میں نظر آتی ہے۔ایسے شعر پارے کُلی طور پر حسیّات کو متحسس کرتے ہیں اور پڑھنے والا جاگتے احساسات کے ساتھ شعر کا لطف اٹھاتا ہے۔مثلاً:

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں اِدھر ڈوبے، اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے!
(ب د،۲۷۳)

—

روشن تھیں ستاروں کی طرح ان کی سنانیں خیمے تھے کبھی جن کے ترے کوہ و کمر میں
(ب ج،۱۰۴)

—

مثالِ ماہ چمکتا تھا جس کا داغِ سجود خرید لی ہے فرنگی نے وہ مسلمانی!
(ض ک،۳۲)

—

'شاہ' ہے برطانوی مندر میں اک مٹی کا بت جس کو کر سکتے ہیں جب چاہیں پجاری پاش پاش
(ا ح،۲۲)

ان اشعار میں ''اہلِ ایماں'' (جو انسان ہیں)، ''سنانیں'' (نیزے کی نوکیں)، ''داغِ سجود'' اور ''شاہ'' مشبہ حسّی ہیں جب کہ ''خورشید''، ''ستارے''، ''ماہ'' اور ''مٹی کا بت'' مشبہ بہ حسّی ہیں، جن کا ادراک حواسِ خمسۂ ظاہری سے بہ خوبی ہوتا ہے اور طرفینِ تشبیہ دونوں حسّی ہونے کے باعث علاّمہ کے ان اشعار کا شمار مشبہ اور مشبہ بہ کی پہلی صورت میں ہوتا ہے۔

طرفینِ تشبیہ کی دوسری صورت وہ ہے جس کے تحت شاعر مشبہ اور مشبہ بہ دونوں ہی عقلی لے کر آتا ہے۔یاد رہے کہ عقلی طرفینِ تشبیہ وہ ہیں جن کا ادراک حواسِ خمسہ کے بجائے عقلی یا وہم سے ہوتا ہے۔اقبالؔ کے کلام میں اس کا اہتمام بھی ملتا ہے اور ایسے اشعار ان کے کلیدی تصورات و نظریات کی پیش کش میں خصوصیت کے ساتھ معاون ٹھہرے ہیں۔چند شعر دیکھیے:

کہتے تھے کہ پنہاں ہے تصوّف میں شریعت جس طرح کہ الفاظ میں مضمر ہوں معانی
(ب د،۵۹)

—

علم میں بھی سرور ہے لیکن یہ وہ جنّت ہے جس میں حور نہیں
(ب ج،۴۳)

—

فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرارِ فن شعر گویا روحِ موسیقی ہے رقص اس کا بدن!
(ض ک،۱۳۳)

—

موت ہے اک سخت تر جس کا غلامی ہے نام مکر و فنِ خواجگی کاش سمجھتا غلام!
(ا ح،۳۵)

''تصوف میں شریعت کا پنہاں ہونا''، ''علم''، ''شعر'' اور ''غلامی'' مشبہ عقلی اور ''الفاظ میں معانی کا مضمر ہونا''، ''جنت''، ''روحِ موسیقی'' اور ''موت'' مشبہ بہ عقلی ہیں۔دونوں کا ادراک قوت واہمہ کے ذریعے یا عقل اور وہم و قیاس ہی کی وساطت سے ہو سکتا ہے، حواسِ خمسۂ ظاہری سے ممکن نہیں۔

طرفینِ تشبیہ کی تیسری صورت کے تحت علاّمہ تشبیہ میں مشبہ حسی، اور مشبہ بہ عقلی لانے کا اہتمام کرتے ہیں۔اس مقام پر بھی ان کے ہاں معنویت شعوری کاوش پر مقدم رہتی ہے:

وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیلؑ!
(ب د،۲۵۸)

—

آئینہ روشن ہے اس کا صورتِ رخسارِ حور گر کے وادی کی چٹانوں پر یہ ہو جاتا ہے چُور
(۱۵۷،//)

—

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ب ج،۳۰)

—

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار ارم بن گیا دامنِ کوہسار!
(۱۲۲،//)

ان اشعار میں نمودِ 'اخترِ سیماب پا''، ''آئینہ''، ''پھول'' اور ''بہار'' مشبہ حسی ہیں جب کہ (بامِ گردوں سے نمایاں) ''جبینِ جبرئیل''، ''رخسارِ حور''، ''پریاں'' اور ''ارم'' مشبہ بہ عقلی ہیں۔اوّل الذکر کا ادراک حواسِ خمسہ سے ممکن اور ثانی الذکر کا ناممکن ہے۔

اسی طرح طرفینِ تشبیہ کی چوتھی صورت کو برتتے ہوئے اقبالؔ اپنی تشبیہات میں مشبہ عقلی اور مشبہ بہ حسی لانے کا التزام کرتے ہیں۔چناں چہ تشبیہ کا انداز کچھ یوں ہو جاتا ہے:

زندگی ہو مری پروانے کی صورت یا رب! علم کی شمع سے ہو مجھ کو محبت یا رب!
(ب د،۳۴)

—

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغِ اصیل!
(ب ج،۶۳)

—

مثلِ خورشیدِ سحر فکر کی تابانی میں　　بات میں سادہ و آزادہ، معانی میں دقیق!
(ض ک،۱۳۰)

خودی ہے مردہ تو مانندِ کاہ پیشِ نسیم　　خودی ہے زندہ تو سلطانِ جملہ موجودات!
(ا ح،۲۶)

''زندگی''، ''نکتہ ہائے خودی''، ''تابانیِ فکر'' اور ''مرگ خودی'' مشبہ عقلی اور ''پروانہ''، تیغِ اصیل''، ''خورشیدِ سحر'' اور ''کاہ'' مشبہ بہ حسی ہیں۔ تشبیہ کی اطراف کی یہ شکل تیسری صورت کے برعکس ہے اور اقبال کی نادرہ کاری کا عمدہ اظہار ہے۔ تاہم طرفینِ تشبیہ کی متذکرہ چاروں اشکال میں ان کے ہاں زیادہ تر پہلی صورت یعنی مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا حسی ہونا مستعمل ہے اور اس قبیل کی صورتوں میں انھوں نے خوب خوب جدتیں نکالی ہیں۔

طرفین تشبیہ کے سلسلے میں محققین فن کے متعین کردہ اصولوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اقبال نے شعری وفنی شعور کے ساتھ بے مثال تشبیہیں تخلیق کی ہیں۔ وہ مشبہ اور مشبہ بہ کو تشبیہ کے لیے لازم گردانتے ہیں اور حسی وعقلی ہر دو طرح کے اطرافِ تشبیہ کو مدنظر رکھ کر ان کی چاروں صورتوں کو برتنے کی بھرپور کاوش کرتے ہیں۔ البتہ ان کی شاعری میں حسی طرفینِ تشبیہ زیادہ مستعمل ملتے ہیں، جس کے باعث ان کی بیشتر تشبیہیں حواس کو متحسّس کرنے پر قدرت رکھتی ہیں۔ وہ اس امر کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں کہ مشبہ یا مشبہ بہ میں سے ایک، وصف کے اعتبار سے دوسرے پر فائق ہو، تاکہ قدرے اختلاف کے نتیجے میں پُرتاثیر تشبیہ تخلیق پا سکے۔ علاّمہ کے طرفینِ تشبیہ اس لیے بھی متاثر کن ہیں کہ انھوں نے ہر مقام پر شعوری کاوش سے کہیں زیادہ بے ساختگی و برجستگی کا احساس دلایا ہے۔

(۲) وجہ شبہ :

وجہ شبہ یا وجہ مشبہ (۶۵) یا وجہِ تشبیہ (۶۶) یا مانروی (۶۷) وہ مشترک صفت یا معنی ہے، جس میں طرفینِ تشبیہ شریک ہوتے ہیں۔ مولوی نجم الغنی کے مطابق:

''وجہ مشابہت وہ معنے ہیں کہ مشبہ اور مشبہ بہ دونوں اس میں شریک ہوں اور وہ معنی مقصود بھی ہوں اور مشبہ اور مشبہ بہ سے بہت خصوصیت رکھتے ہوں۔ اس کو وجہ شبہ بھی کہتے ہیں۔ اگرچہ شیر اور رستم بہت سی باتوں میں شریک ہیں۔ مثلاً حیوانیت اور جسمیت اور وجود اور حدوث دونوں میں پائے

جاتے ہیں مگر ان میں سے کوئی شے وجہ شبہ نہیں کیوں کہ ان چیزوں کا قصد نہیں کیا جاتا ہے۔ پس وجہ مشابہت کے لیے قصد کا ہونا ضرور ہے۔'' (۶۸)

سجاد بیگ مرزا لکھتے ہیں:

''(وجہ شبہ) وہ ایسا امر مشترک ہے جو مشبہ اور مشبہ بہ دونوں میں پایا جائے۔ تشبیہ کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ تمام اوصافِ ذاتیہ جو مشبہ اور مشبہ بہ میں مشترک پائے جاتے ہیں، وجہ شبہ ہوں بل کہ وجہ شبہ صرف وہ امور یا اوصاف ہوں گے جن کا ظاہر کرنا متکلم کا مقصد ہے، اس لیے وجہ شبہ کی صحیح تعریف یہ ہوسکتی ہے کہ مشبہ اور مشبہ بہ کے مشترکہ امور یا اوصافِ ذاتیہ میں سے وہ امر یا صفت جس کے اظہار کا قصد کیا جائے..... وجہ شبہ کا اکثر ذکر نہیں کرتے لیکن بعض دفعہ اس کو ظاہر بھی کر دیتے ہیں ..... وجہ شبہ اگر حسی ہو تو اطرافِ تشبیہ کا حسی ہونا ضرور ہے لیکن اگر وجہ شبہ عقلی ہو تو اطرافِ تشبیہ کے لیے ضروری نہیں کہ وہ عقلی ہوں بل کہ ممکن ہے کہ دونوں حسی ہوں یا دونوں عقلی یا ایک حسی اور ایک عقلی۔'' (۶۹)

اس اعتبار سے وجہ شبہ، تشبیہ کا ایک اہم جزو ہے جس سے شاعر کے تخیل کی بلند پروازی مترشح ہوتی ہے اور اس کے طرزِ فکر کی جدت کا سراغ بھی ملتا ہے۔ ڈاکٹر سیروس شمیسا کے الفاظ میں:

''۔۔۔ بحثِ وجہ شبہ مهم ترین بحثِ تشبیه است چون وجہ شبہ مبین جہان بینی و وسعت تخیل شاعر است و در نقد شعر بر مبنای وجہ شبہ است که متوجہ نوآوری یا تقلید ہنرمندی شویم۔ ہم چنین در سبک شناسی توجہ به وجہ شبہ اهمیت بسیار دارد، زیرا تغییر سبک ها در حقیقت تغییر و تحول در وجہ شبہ هاست، به این معنی که در هر سبک جدیدی بین اشیا و امور تازه یی به عنوان مشبہ و مشبہ بہ رابطه ایجاد می شود یعنی هنرمند بین دو چیز تازه، شباهتی می یابد و گاهی بین امور کهنه، شباهتی نوین کشف می کند۔ به طور کلی می توان گفت که تغییر نگرش ها را باید در وجہ شبہ ها جست۔ از طرفِ دیگر باید توجہ داشت کی فهم هر اثر هنری مخصوصاً شعر در مرحلۂ اوّل درک و فهم وجہ شبہ های مطرح در آن است و فهم هر وجہ شبہ تازه، کشف اقلیم ذهنی نوینی است۔۔۔'' (۷۰)

اسی حوالے سے میر جلال الدین کزازی لکھتے ہیں:

''مانروی (وجہ شبہ) جانِ تشبیہ است۔ آفرینش هنری در تشبیہ باز بسته به مانروی است۔ پندارِ شاعرانه در مانروی آشکاری گردد۔ اگر مانروی پنداری نوآیین و شگفت و پرورده باشد تشبیہ ارزشِ

ھنری بسیار خواہد داشت؛ وارونۂ آن، اگر مانروی فرسودہ وبی فروغ باشد، تشبیہ ارزش زیباشناختی نمی تواند داشت۔ مانروی است کے سرنوشت تشبیہ را، از دیدِ ھنری، رقم می زند۔ برای گشودن راز تشبیہ می باید مانروی را در آن بازیافت و باز نمود۔ از این روی، مانروی را می توان، بنیادیترین پایہ تشبیہ شمرد کہ مانستہ (مشبہ بہ) نشانۂ آشکار و نمونۂ برترین آن است۔'' (۷۱)

گویا طرفینِ تشبیہ میں وجہ شبہ کا خصوصیت کے ساتھ مشترک ہونا نہایت ضروری ہے اور ایک اعلیٰ درجے کا شاعر اس عنصر کو مطلوب و مقصود ٹھہراتا بھی ہے۔ البتہ اس کے لیے یہ بات بہت اہم ہے کہ اس کی پیش کردہ ''وجہ شبہ میں سیاق و سباق، ترتیب الفاظ، نشست تراکیب اور مصرعوں کے تیور بتا رہے ہوں کہ بہت سی مشہور وجہوں میں سے کون سی وجہ مطلوبِ فن کار ہے۔ یہاں فن کار دھوکا کھائے گا تو کبھی ابلاغ کی منزل تو کجا ایما اور اشارے کے نشان تک بھی نہ پہنچے گا۔'' (۷۲) کبھی کبھی وجہ شبہ کو تضاد سے بھی حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس مقصد کے لیے شاعر دو ضدوں کو باہم تشبیہ دے کر، ان کے متضاد مشترک معنوں کو وجہ شبہ اعتبار کر لیتے ہیں۔ صاحب **بحر الفصاحت** کا خیال ہے کہ ایسے مواقع پر شاعر ''ضدیت کو بہ منزلے تناسب کے سمجھتے ہیں اور اس قسم کی تشبیہ سے غرض دل لگی یا خوش طبعی یا تمسخر اور استہزا ہوتا ہے۔'' (۷۳)

علماے علمِ بلاغت نے وجہ شبہ کی مختلف انواع بھی متعین کی ہیں اور متفقہ طور پر دو حوالوں سے اسے تقسیم کیا ہے۔ پہلی تقسیم کے تحت وجہ شبہ کو حقیقی، تحقیقی (۷۴) یا راستین (۷۵)، اضافی اور اعتباری یا تخیلی و پندارین (۷۶) میں رکھا جاتا ہے، جس میں حقیقی سے مراد وہ وجہ شبہ ہے جو مشبہ اور مشبہ بہ میں فی الحقیقت پائی جاتی ہے۔ اضافی وہ صفت وجہ شبہ ہے جو کسی ذات میں مقرر نہیں ہوتی بل کہ اس سے متعلق ہوتی ہے جب کہ اعتباری وہ صفت ہے جو واقعہ میں وجود نہیں رکھتی بل کہ قوتِ واہمہ نے اسے فرض کر رکھا ہوتا ہے۔ دوسری تقسیم کے تحت وجہ شبہ مفرد یا واحد (۷۷) یا مانروی یگانہ (۷۸)، مرکب یا مانروی چونان یگانہ یا آمیغی (۷۹) اور وجہ شبہ متعدد یا مانروی چندگانہ (۸۰) میں منقسم ہے۔ اگر وجہ شبہ صرف ایک صفت ہو تو مفرد ہے اور اگر کئی اوصاف اس طرح ملا کر وجہ شبہ قرار دیئے جائیں کہ ان سے ایک مجموعی ہیئت تصور کی جا سکے تو مرکب ہے۔ اسی طرح وجہ شبہ متعدد یہ ہے کہ وہ اوصاف جو وجہ شبہ بن سکتے ہوں متعدد ہونے کے باوجود ان سے ایک مجموعی ہیئت حاصل نہ ہو بل کہ ان اوصاف میں سے ہر ایک صفت الگ الگ وجہ شبہ ہو۔ اس ضمن میں وجہ شبہ مرکب اور متعدد کے فرق کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ وجہ شبہ مفرد، مرکب اور متعدد کو حسی و عقلی اعتبار

سے سولہ اقسام میں بیان کیا جاتا ہے۔ (۸۱) جن کی وساطت سے اُردو شعرا نے مشاقِ سخن کا بھرپور اظہار کیا ہے تاہم یہ صورتیں اس قدر پیچیدہ ہیں کہ کسی ایک شاعر کے ہاں ان کا بہ تمام و کمال نظر آنا کم یاب ہے۔

طرفینِ تشبیہ کے ساتھ ساتھ اقبالؔ کے وجہ شبہ بھی لائقِ مطالعہ ہیں اور متذکرہ شعری معیارات پر پورے بھی اُترتے ہیں۔ ان کے ہاں وجوہ شبہ سرتاسر ندرت و جدت سے عبارت ہیں۔ وہ مشبہ اور مشبہ بہ کو کسی ایک خصوصیت یا معنی کے تحت لانے کے لیے بھرپور تخلیقی صلاحیتیں صرف کرتے ہیں اور اپنے متعین کردہ اغراض و مقاصد کے لیے بعض چیزوں کی متنوّع خصوصیات میں سے کچھ کو مشابہت کے لیے مستعار لے لیتے ہیں۔ تشبیہ کے اس اہم جز کی بُنت و تعمیر میں اقبالؔ کی بے پایاں تخیلی استعداد کے ساتھ ساتھ ان کی اعلیٰ قوتِ مشاہدہ بھی معاون ٹھہرتی ہے۔ جبھی تو ان کے وجہ شبہ جدت و ندرت اور تخیلی خصوصیات سے عبارت ہونے کے ساتھ ساتھ زندگی سے قریب تر محسوس ہوتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اقبالؔ کے ہاں وجہ شبہ، عملِ تشبیہ کی روح ہے اور اس محسنۂ شعری پر ان کی کامل گرفت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ علاّمہ نے اپنے تشبیہی نظام میں وجہ شبہ کے لیے سازگار اور موثّر سیاق و سباق کی تشکیل کی ہے اور تراکیب کے دروبست اور مصرعوں کی بنت میں ایسی مہارت دکھائی ہے کہ ذہن مطلوب وجہ شبہ تک بہ آسانی رسائی کرتا ہے۔ یوں تشبیہ کو بہ طور وسیلۂ شعری برتتے ہوئے مکمل ابلاغ بھی ہو جاتا ہے اور شعر میں تمام تر تشبیہی قرینے بھرپور طور پر سامنے آتے ہیں۔ بسا اوقات اقبالؔ طنز و استہزا کی خاطر دو اضداد کو آپس میں تشبیہ دے کر ان کے متضاد مشترک معنوں کو بھی باہم وجہ شبہ کے طور پر لا کر اپنے کلام کی شعریت اور معنویت دو چند کر دیتے ہیں۔ جہاں تک وجہ شبہ کی اقسام کو اپنانے کا تعلق ہے، علاّمہ کے کلام میں ان کی جودت اور روانی بھی متاثر کن ہے۔ محققین بلاغت کی متعین کردہ متذکرہ اقسام کی اوّل الذکر صورت میں علامہ اقبال کے ہاں وجہ شبہ حقیقی، وجہ شبہ اضافی اور وجہ شبہ اعتباری میں بڑی جدت اور تازگی نظر آتی ہے۔ جیسے:

(ا) وجہ شبہ حقیقی:

تیرے احساں کا نسیمِ صبح کو اقرار تھا　　باغ تیرے دم سے گویا طبلۂ عطار تھا
(ب د، ۵۱)

کسے خبر ہے کہ ہنگامۂ نشور ہے کیا؟ تری نگاہ کی گردش ہے میری رستا خیز!
(ب ج،۱۶)

پہلے شعر میں وجہ شبہ حقیقی ''حسی'' ہے اور طرفینِ تشبیہ بھی حسی ہیں۔ ''باغ'' مشبہ اور ''طبلۂ عطار'' مشبہ بہ ہے جب کہ وجہ شبہ حقیقی و حسی ''خوشبو'' ہے۔ دوسرے شعر میں وجہ شبہ حقیقی ''عقلی'' ہے اور طرفینِ تشبیہ بھی عقلی ہی لائے گئے ہیں۔ یہاں ''نگاہ کی گردش'' (یعنی آنکھیں پھیر لینا) مشبہ عقلی، ''رستاخیز'' مشبہ بہ عقلی اور قیامت یا ہلچل برپا کر دینے کی صلاحیت، وجہ شبہ عقلی ہے۔ گویا وجہ شبہ حسی و عقلی دونوں ہی شعرِ اقبال میں نمود کرتی ہیں۔

(ب) وجہ شبہ اضافی:

مرے سخن سے دلوں کی ہیں کھیتیاں سرسبز جہاں میں ہوں میں مثالِ سحاب دریا پاش
(ب د،۲۳۹)

یہاں ''شاعر کی ذات'' مشبہ اور ''سحاب'' مشبہ بہ ہے جب کہ وجہ شبہ اضافی 'دریا پاشی' ہے جو مذکور بھی ہے اور اضافی وجہ شبہ اس لیے ہے کہ سحاب کا کام تو ہر جگہ پر بغیر کسی مقام کی تخصیص کے برسنا ہے۔ یہاں حقیقی وجہ تو اصلاً برسنا ہی ہے لیکن شاعر نے وجہ شبہ اضافی کا اہتمام کر کے یہ مفہوم بہ خوبی پیدا کر دیا ہے کہ یہ بادل کا اضافی وصف ہے کہ اس کے دریا پر برسنے کے نتیجے میں بالآخر کھیتیاں سرسبز ہو جاتی ہیں۔ بعینہٖ شاعر کا ادعا ہے کہ اس کے سخن سے دلوں کی کھیتیاں سرسبز ہوتی ہیں۔ یوں اس شعر میں وجہ شبہ اضافی شاعر کا اپنی سخن وری کے ذریعے دلوں کی کھیتیوں کو سرسبز کرنا ہے، جو ایک اضافہ خوبی یا وصف ہے۔

(ج) وجہ شبہ اعتباری:

یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے! خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے!
(ب ج،۱۲۷)

مشبہ ''موجِ نفس'' اور ''خودی''، مشبہ بہ ''تلوار'' اور ''تلوار کی دھار'' ہیں جب کہ طرفینِ تشبیہ میں وجہ شبہ حقیقی نہیں بل کہ فرضی یا اعتباری ہے۔

علاّمہ کی تشبیہوں کو مؤخر الذکر تقسیم یعنی مفرد، مرکب اور متعدد وجہ شبہ کی حسی و عقلی صورتوں کے لحاظ سے دیکھیں تو بھی ان کے ہاں ہر مقام پر دل نشینی اور ندرت نظر آتی ہے اور

یہاں بھی انھوں نے فنی کرشمہ کاری کا بہ طریق احسن اظہار کیا ہے۔ وجہ شبہ کی یہ تینوں اشکال تمام تر شعری نزاکتوں کے ساتھ پیوندِ شعر ہوئی ہیں اور ان سے اقبال کی تشبیہ کے فن سے دل چسپی کا بھی بہ خوبی اظہار ہوتا ہے۔ شعرِ اقبال میں وجہ شبہ مفرد، مرکب اور متعدد کی حسی و عقلی صورتوں کا اندازہ کرنے کے لیے ان پر فرداً فرداً روشنی ڈالی جاتی ہے:۔

(ا) وجہ شبہ مفرد:

کلامِ اقبال میں وجہ شبہ مفرد کثرت سے ہے اور اقبال نے اس سلسلے میں خوب ندرت دکھائی ہے۔ وجہ شبہ مفرد کی تمام تر حسی و عقلی صورتیں یہاں موجود ہیں اور علامہ نے اس سلسلے میں وجہ شبہ واحد حسی (جس میں مشبہ اور مشبہ بہ بھی حسی ہوں)، وجہ شبہ واحد عقلی (جس میں مشبہ اور مشبہ بہ حسی ہوں)، وجہ شبہ واحد عقلی (جس میں مشبہ اور مشبہ بہ بھی عقلی ہوں)، وجہ شبہ واحد عقلی (جس میں مشبہ حسی ہو اور مشبہ بہ عقلی) اور وجہ شبہ واحد عقلی (جس میں مشبہ عقلی ہو اور مشبہ بہ حسی) سے بڑے قرینے اور خوش سلیقگی سے فائدہ اُٹھایا ہے، جیسے:

ہوگیا مانندِ آب ارزاں مسلماں کا لہو مضطرب ہے تو کہ تیرا دل نہیں دانائے راز
(ب د،۲۶۴)

مشبہ حسی: لہو، مشبہ بہ حسی: آب، وجہ شبہ واحد عقلی: ارزانی۔

آہ! اُمید محبت کی بر آئی نہ کبھی چوٹ مضراب کی اس ساز نے کھائی نہ کبھی
(ب د،۱۲۵)

مشبہ عقلی: محبت، مشبہ بہ حسی: ساز، وجہ شبہ واحد عقلی: چوٹ کھانا۔

زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی!
(ب ج،۴۰)

مشبہ حسی: زمستانی ہوا، مشبہ بہ حسی: شمشیر کی تیزی، وجہ شبہ واحد حسی: تیزی یا کاٹ جو حسِ لامسہ کی رہینِ منّت ہے۔

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار ارم بن گیا دامنِ کوہسار!
(ب ج،۱۲۲)

مشبہ حسی: دامنِ کوہسار، مشبہ بہ عقلی: ارم، وجہ شبہ واحد عقلی: خوب صورتی۔

وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل!
(ض ک،۱۳۲)

مشبہ عقلی: شعر، مشبہ بہ عقلی: نغمۂ جبریل وصورِ اسرافیل، وجہ شبہ واحد عقلی: اثر وتاثیر۔

(ب) وجہ شبہ مرکب:

اقبالؔ وجہ شبہ کی منفرد صورت یعنی وجہ شبہ مرکب برتنے میں بھی ممتاز ہیں۔ وہ بڑی خوش اسلوبی سے شعر میں ایک سے زائد اوصاف لا کر اس طرح وجہ شبہ قرار دیتے ہیں کہ ان سے ایک مجموعی ہیئت حاصل ہو جاتی ہے۔ وہ وجہ شبہ مرکب حسی کا استعمال زیادہ کرتے ہیں اور ایسی تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ کبھی حسی ہوتے ہیں اور کبھی عقلی، مثلاً اس ضمن میں علاّمہ کا اندازِ تشبیہ ملاحظہ ہو:

تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا؟ ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں؟
(ب د،۸۴)

مشبہ حسی: جگنو، مشبہ بہ حسی: مہتاب کی قبا کا تکمہ (بٹن) اور سورج کے پیرہن کا ذرّہ، وجہ شبہ مرکب حسی: روشنی اور گرنا یا نمایاں ہونا۔

جانبِ منزل رواں بے نقشِ پا مانندِ موج اور پھر اُفتادہ مثلِ ساحلِ دریا بھی ہے
(ب د،۱۲۲)

مشبہ حسی: شاعر کی ذات، مشبہ بہ حسی: موج اور ساحلِ دریا، وجہ شبہ مرکب حسی: رواں ہونا اور اُفتادہ ہونا۔

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش جس کی ہر رنگ کے نغموں سے ہے لبریز آغوش
(ب د،۱۲۴)

مشبہ عقلی: زندگانی، مشبہ بہ حسی: ربابِ خاموش، وجہ شبہ حسی: خاموش اور نغموں سے لبریز ہونا۔

ہے رگِ گل صبح کے اشکوں سے موتی کی لڑی کوئی سورج کی کرن شبنم میں ہے اُلجھی ہوئی
(ب د،۱۵۲)

مشبہ حسی: رگ گل کا صبح کے اشکوں یعنی شبنم سے بھیگنا، مشبہ بہ حسی: سورج کی کرن کا شبنم میں الجھا ہوا ہونا، وجہ شبہ مرکب حسی: چمک اور نمی۔

مطلعِ خورشید میں مضمر ہے یوں مضمونِ صبح جیسے خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوشگوار
(ب د،۱۵۴)

مشبہ حسی: مطلعِ خورشید میں مضمونِ صبح کا مضمر ہونا، مشبہ بہ حسی: خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوش گوار کا دکھائی دینا، وجہ شبہ مرکب حسی: مضمر ہونا اور عیاں ہونا۔

(ج) وجہ شبہ متعدد:

بعض اوقات اقبالؔ وجہ شبہ مرکب کے برخلاف شعر میں متعدد اوصاف سے ایک مجموعی ہیئت حاصل کرنے کے بجائے ہر صفت کے لیے الگ وجہ شبہ لاتے ہیں جس سے ان کے کلام کی خوب صورتی اور رعنائی میں اضافہ ہو جاتا ہے، مثلاً:

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تُو پریشاں خاموش صورتِ گل، مانندِ بُو پریشاں
(ب د،۱۷۲)

مشبہ: شاعر کی ذات، مشبہ بہ: گل اور بو، وجہ شبہ متعدد: خاموشی اور پریشانی دونوں صفات کے لیے الگ الگ وجوہ شبہ ہیں۔ یوں گویا یہاں متعدد اوصاف ہیں اور مل کر ایک ہیئت نہیں بناتے۔

ہنگامہ آفریں نہیں اس کا خرامِ ناز مانندِ برق تیز، مثالِ ہوا خموش
(ب د،۱۷۸)

مشبہ: موٹر، مشبہ بہ: برق اور ہوا، وجہ شبہ متعدد: تیزی اور خاموشی۔

اے حلقۂ درویشاں وہ مردِ خدا کیسا ہو جس کے گریباں میں ہنگامۂ رستا خیز!
جو ذکر کی گرمی سے شعلے کی طرح روشن جو فکر کی سُرعت میں بجلی سے زیادہ تیز!
(ب ج،۲۶)

مشبہ: ذکر کی گرمی اور فکر کی سرعت، مشبہ بہ: شعلہ اور بجلی، وجہ شبہ متعدد: گرمی اور سرعت۔

جیسا کہ ذکر ہوا کہ وجہ شبہ کے سلسلے میں اقبالؔ بعض مقامات پر طنز واستہزا کے حصول کی خاطر دو اضداد کو آپس میں تشبیہ دے کر ان کے متضاد معنوں کو بھی باہم وجہ شبہ کے طور پر لاتے ہیں اور اس طریقے سے ان کے کلام کی کاٹ میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ نیز وجہ شبہ سے منسلک اس پہلو کی

وساطت سے انھوں نے اپنی شاعری میں حقارت یا مذمت کے عناصر بڑی روانی کے ساتھ پیدا کیے ہیں، جیسے:

الفاظ و معانی میں تفاوت نہیں لیکن ملّا کی اذاں اور، مجاہد کی اذاں اور!
پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں کرگس کا جہاں اور ہے، شاہیں کا جہاں اور!
(ب ج، ۱۵۶)

—

تری حریف ہے یارب سیاستِ افرنگ مگر ہیں اس کے پجاری فقط امیر و رئیس!
بنایا ایک ہی ابلیس آگ سے تو نے بنائے خاک سے اس نے دو صد ہزار ابلیس!
(ض ک، ۱۴۲۔۱۴۳)

اوّل الذکر مثال میں شاعر نے ملّا اور مجاہد کی اذان کے مابین فرق اور تفاوت کو کرگس اور شاہین کی تشبیہات سے نمایاں کر کے ملّا کی تحقیر کی ہے اور ثانی الذکر میں کارِ خدائی اور سیاستِ افرنگ دو اضداد ہیں جن کو طنز و استہزا کے حصول کے لیے باہم تشبیہ دے کر ان کے متضاد معنوں کو بہ طور وجہ شبہ لایا گیا اور اس طرح ایک دوسرے کے مقابل لا کر دونوں کا فرق یوں ظاہر کیا ہے کہ ابلیسی نظام کی تذلیل کے اسباب پیدا ہو گئے ہیں۔

(۳) حروفِ تشبیہ:

حروفِ تشبیہ یا اداتِ تشبیہ یا ''مانواژ'' (۸۲) بنیادی طور پر عملِ تشبیہ کی نشان دہی کرنے کا وسیلہ یا ذریعہ بنتے ہیں۔ ادات کے لغوی معنی آنے کی ہیں اور اصطلاحِ علمِ بیان میں اس سے مراد ایک چیز کو دوسری کے مشابہ قرار دینے کے لیے بعض الفاظ کا کلام میں در آنا ہے جو اسم، فعل یا حرف ہو سکتے ہیں۔ ان کا ہمیشہ کلام میں آنا بھی ضروری نہیں یعنی یہ کبھی شعر میں آتے ہیں اور کبھی نہیں۔ ''بعض لوگ اداتِ تشبیہ کی غیر موجودگی سے تشبیہ کو استعارہ سمجھ لیتے ہیں۔ حال آں کہ صورت یہ ہے کہ تشبیہ کا ضعف یا اس کی قوت، اس کی ندرت و لطافت اور اس کی ایمائی کیفیت اس چیز میں مخفی ہے کہ شاعر نے ارکانِ تشبیہ میں سے کتنے رکن استعمال کیے ہیں۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ تشبیہ میں غرضِ تشبیہ تو اکثر دریافت کرنا پڑتی ہے، بیان کرنا نہیں پڑتی۔ وجہ شبہ کبھی ہوتی ہے کبھی نہیں ہوتی۔ اسی طرح اداتِ تشبیہ کبھی موجود ہوتے ہیں اور کبھی نہیں ہوتے..... چاروں ارکان میں سے صرف ایک رکن تشبیہ کو مکمل کر دیتا

ہے، یعنی اطرافِ تشبیہ اور باقی ارکان بغیر کسی نقصان کے حذف کیے جا سکتے ہیں۔'' (۸۳)

چناں چہ اداتِ تشبیہ کی پہلی صورت ان کی موجودگی یا عدم موجودگی سے عبارت ہے اور تشبیہ میں اداتِ تشبیہ کی موجودگی یا عدم موجودگی کے پیشِ نظر انھیں واضح طور پر دو اقسام ''مرسل'' اور ''مؤکد'' میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اداتِ تشبیہ کے حوالے سے ان اشارات کی تائید محققینِ فن کے ذیل کے مختصر اقتباسات سے بہ خوبی ہوتی ہے:

''اداتِ تشبیہ بہ معنیِ لفظ کہ بر تشبیہ دلالت کنند، چناں چہ در فارسی لفظ چون و چو و مانندِ آں ہر یکے از این الفاظ علّت است برائے حصولِ تشبیہ۔'' (۸۴)

———

''اگر اداۃِ تشبیہ مذکور باشد آن را تشبیہِ مرسل می گویند والّا تشبیہ مؤکد خوانند۔'' (۸۵)

———

''جس تشبیہ میں اداتِ تشبیہ ہوتے ہیں اس کو مرسل اور جس میں نہیں ہوتے اس کو مؤکد کہتے ہیں اور الفاظ تشبیہ مستعملۂ اُردو، سا، مانند، جیسا، جوں، چون، نظیر، مقابل، مشابہ، برابر، مثل، گویا، عدیل، برنگ، بسان وغیرہ ہیں۔'' (۸۶)

———

''مانواژ واژہ ای است کی بہ یاری آن مانندگی درمیانۂ دوسوی تشبیہ نشان دادہ می شود۔ مانواژ چندان بہرہ ای در پندار شاعرانہ وزیبا شناسی تشبیہ ندارد..... مانواژ در پارسی، واژ گانی اند چون: همچون، چون، چو، مانند، بسان، بہ کردار و جز آنھا..... اگر مانواژ در سخن آوردہ شدہ باشد، تشبیہ را سادہ (مرسل) می نامند..... واگر مانواژ را از سخن بستر دہ، تشبیہ استوار (مؤکد) نامیدہ می شود.....'' (۸۷)

اداتِ تشبیہ کی دوسری صورت ''اضافتِ تشبیہ'' کے طور پر سامنے آتی ہے جس میں مشبہ بہ کو مشبہ کا مضاف بنا لیتے ہیں یعنی مشبہ بہ کو اضافت کے ساتھ مشبہ سے مربوط کیا جاتا ہے۔ ''اضافتِ تشبیہ'' حرفِ تشبیہ کا کام دیتی ہے اور اس کی موجودگی میں حرفِ تشبیہ کی ضرورت نہیں رہتی۔ زیادہ تر اضافتِ تشبیہ کا استعمال زبانِ فارسی میں نظر آتا ہے، تاہم اُردو شاعری میں فارسی کے اثرات کے تحت بلاغت اور جامعیت کے حصول کے لیے اسے برتنے کا رجحان موجود رہا ہے۔ اضافتِ تشبیہ پر مبنی تشبیہوں میں صرف مشبہ، مشبہ بہ اور اضافتِ تشبیہ ہی سے تشبیہ کی بُنت کی جاتی ہے۔ عموماً اس کی دو صورتیں بتائی جاتی ہیں، پہلی یہ کہ اس میں اضافتِ تشبیہ (یعنی ہمزہ اور

زیر) کا اہتمام کیا جائے اور دوسری یہ کہ اس کا اُردو میں (کا، کی، کے، کو وغیرہ کی شکل میں) ترجمہ کر کے اسے جزوِ تشبیہ بنا لیا جائے۔

علاّمہ کی تشبیہات میں اداتِ تشبیہ کی متذکرہ صورتیں بھی خوش آہنگی کے ساتھ مستعمل ملتی ہیں۔ وہ ایک چیز کو دوسری کے مشابہ قرار دینے کے لیے اسم، فعل یا حرف کو کبھی کلام میں لانے کا اہتمام کرتے ہیں اور کبھی نہیں کرتے۔ اس اعتبار سے ان کی ہاں حرفِ تشبیہ کی دونوں اقسام ''مرسل'' اور ''مؤکد'' موجود ہیں۔ چناں چہ تشبیہ مرسل کے تحت وہ اپنی تشبیہات میں مثل، اک، وار، جس طرح، عین، صورت، یعنی، وہ، جیسے، ایسی، سا، سی، صورت، صفت، مثال، آسا، گویا، یوں، مانند، یونہیں، یا، غیرت، کوئی اور فقط جیسے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور نہایت دل پذیر انداز میں اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل کرتے ہیں۔ عموماً حرفِ تشبیہ پڑھنے والے کے لیے تشبیہ کو نہایت سادہ اور بعض اوقات قدرے بے رنگ کر دیتا ہے لیکن اقبالؔ کے ہاں فکری گہرائی اور اسلوب پر گرفت کے پیشِ نظر تشبیہِ مرسل میں بھی حسن و معنویت قائم رہتی ہے۔ مثلاً:

کام دُنیا میں رہبری ہے مرا — مثلِ خضرِ جُستہ پا ہوں میں
(ب د، ۴۱)

پھرا فضاؤں میں کرگس اگرچہ شاہیں وار — شکارِ زندہ کی لذّت سے بے نصیب رہا!
(ب ج، ۱۶۴)

محکوم کے الہام سے اللہ بچائے — غارت گرِ اقوام ہے وہ صورتِ چنگیز!
(ض ک، ۵۴)

جس سمت میں چاہے صفتِ سیلِ رواں چل — وادی یہ ہماری ہے، وہ صحرا بھی ہمارا
(ا ح، ۱۵)

یہاں ''مثل''، ''وار''، ''صورت'' اور ''صفت'' حروفِ تشبیہ ہیں اور ان کی موجودگی سے ''تشبیہ مرسل'' کی صورت ترتیب پائی ہے۔

بعینہٖ ''تشبیہِ مؤکد'' کے تحت وہ حروفِ تشبیہ سے گریز کرتے ہوئے بھی اپنی جودتِ فکر کا بھرپور اظہار کرتے ہیں۔ ایسے مواقع پر اقبالؔ کی تشبیہ کا انداز کچھ یوں ہو جاتا ہے:

سیر کرتا ہوا جس دم لبِ جُو آتا ہوں — بالیاں نہر کو گرداب کی پہناتا ہوں
(ب د، ۲۸)

تو ہے محیطِ بیکراں، میں ہوں ذرا سی آبجو — یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر!
(ب ج، ۷)

عصرِ حاضر ملک الموت ہے تیرا، جس نے — قبض کی روح تری دے کے تجھے فکرِ معاش!
(ض ک، ۸۳)

چھپے رہیں گے زمانہ کی آنکھ سے کب تک — گہر ہیں آبِ ولر کے تمام یک دانہ
(ا ح، ۴۱)

اقبالؔ نے اضافتِ تشبیہ کی دونوں صورتوں کو بھی بڑی مہارت سے برتا ہے۔ وہ حرفِ اضافت کے ذریعے ترکیبی شکل میں بھی اس کا اظہار کرتے ہیں اور ترجمہ کرتے ہوئے بھی اضافتِ تشبیہ کی صورت پیدا کر دیتے ہیں تاہم ان کے کلام میں فارسیت چوں کہ زیادہ ہے، لہٰذا زیادہ تر پہلی صورت نظر آتی ہے۔ جیسے:

لاکھ وہ ضبط کرے پر میں ٹپک ہی جاؤں — ساغرِ دیدۂ پُرنم سے چھلک ہی جاؤں
(ب د، ۸۶)

فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبالؔ آ گیا کیونکر! — میسّر میر و سلطاں کو نہیں شاہینِ کافوری!
(ب ج، ۶۰)

سفر عروسِ قمر کا عماریِ شب میں — طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی!
(ض ک، ۱۰۴)

اُمید نہ رکھ دولتِ دنیا سے وفا کی — رم اس کی طبیعت میں ہے مانندِ غزالہ
(ا ح، ۴۵)

جب کہ کہیں کہیں وہ فارسی تراکیب کا اُردو میں ترجمہ کرتے ہوئے اضافتِ تشبیہ کا رنگ یوں جماتے ہیں:

شگفتہ ہو کے کلی دل کی پھول ہو جائے! — یہ التجائے مسافر قبول ہو جائے!
(ب د، ۹۷)

آج بھی اُس دیس میں عام ہے چشمِ غزال — اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دل نشیں
(ب ج، ۹۹)

تاثیر میں اکسیر سے بڑھ کر ہے یہ تیزاب　　سونے کا ہمالہ ہو تو مٹی کا ہے اک ڈھیر!
(ض ک،۱۵۴)

—

سمجھا لہو کی بوند اگر تُو اسے تو خیر　　دل آدمی کا ہے فقط اک جذبۂ بلند
(ا ح،۳۹)

(۴) غرضِ تشبیہ:

تشبیہ میں غرضِ تشبیہ کی کلیدی اہمیت ہے اور بعض محققین تو اسی کو اصل چیز گردانتے ہیں۔ ''غرضِ تشبیہ وہ ہے کہ تشبیہ ایک چیز کی دوسری چیز سے اس کے واسطے ہو اس لیے کہ اگر غرضِ تشبیہ کچھ نہ ہو تو تشبیہ فعلِ عبث ہوگی۔'' (۸۸) غرضِ تشبیہ شعر میں محذوف ہونے کے باوصف بہت اہم ہے اور ہر شاعر کے پیشِ نظر تشبیہ دینے کے لیے کچھ اغراض ضرور ہوتی ہیں جن سے اس کے تشبیہی نظام کا سراغ ملتا ہے۔ زیادہ تر غرضِ تشبیہ مشبہ سے متعلق ہوتی ہے تاہم کبھی کبھی شاعر اسے مشبہ بہ سے بھی وابستہ کر دیتا ہے اور دونوں صورتوں میں اس کا مقصد تشبیہ میں قوت پیدا کر کے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کرانا ہی ہونا چاہیے۔ بنیادی طور پر غرضِ تشبیہ ہی وہ تصور ہے جس کی خاطر شاعر تشبیہ کا اہتمام کرتا ہے اور اس مقصد کے لیے مشبہ کی رفعت و تحسین، تذلیل و تقبیح، رعب و ہیبت، امکان و امتناع، ندرت و طرفگی اور توضیح و دل نشینی کے ساتھ ساتھ کبھی کبھار مشبہ بہ کی مشبہ پر اکملیت و ارفعیت بھی ظاہر کی جاتی ہے۔ گویا یہ تشبیہ کا بنیادی جوہر ہے، سیّد عابد علی عابد کے الفاظ میں:

''___ اصل چیز تشبیہ میں غرضِ تشبیہ ہے..... غرضِ تشبیہ بہ اتفاقِ انتقادِ مشرق و مغرب معروف سے مجہول کی طرف سفر ہے۔ یہ ایک ذہنی مسافرت ہے جس کے ذریعے پڑھنے والا شاعر کی تشبیہات کے ذریعے ان چیزوں کو جو کاملاً اس کے علم میں نہ آئی تھیں یا کبھی اس کے علم میں نہ آئی تھیں، معروف چیزوں کے وسیلوں سے پہچان لیتا ہے اور یوں مجہول اس کے لیے معروف، نامعلوم اس کے لیے معلوم اور پیچیدہ اس کے لیے سادہ ہو جاتا ہے۔ اگر ایک یہی غرضِ تشبیہ شاعر اپنے پیشِ نظر رکھے تو اسے اپنے فن کے ارتقا میں بہت بڑی حد تک کامیابی نصیب ہوگی۔'' (۸۹)

اقبالؔ کی تشبیہیں اس لیے زیادہ کارگر اور سود مند ہیں کہ وہ غرضِ تشبیہ کی اہمیت سے آگاہ ہیں اور کسی موقعے پر اپنی تشبیہ کو فعلِ عبث نہیں بننے دیتے۔ ان کے ہاں غرضِ تشبیہ اکثر و بیش تر مشبہ کی طرف راجع ہوتی ہے البتہ بعض مواقع پر وہ اسے مشبہ بہ سے منسوب کر کے بھی نہایت

پُر تاثیر بنا دیتے ہیں۔ انھوں نے اپنی تشبیہات میں غرضِ تشبیہ کی وساطت معروف سے مجہول کی جانب بڑے قرینے سے سفر کیا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کی تشبیہات کے ذریعے قاری نامعلوم امور کے متعلق معروف وسیلوں سے آگاہی حاصل کرتا ہے۔ یوں مجہول اس کے لیے معروف، نامعلوم اس کے لیے معلوم اور پیچیدہ اس کے لیے سادہ ہو جاتا ہے۔ ذیل میں اقبالؔ کے ہاں مشبہ اور مشبہ بہ کی طرف رجوع کرنے والی اغراضِ تشبیہ کی نشان دہی کی جاتی ہے:

اول، وہ اغراضِ تشبیہ جن کا تعلق مشبہ سے ہے ان میں سرِ فہرست غرض یہ ہے کہ شاعر تشبیہ دیتے ہوئے مشبہ کی رفعت اور حسن کا اظہار کرے۔ علاّمہ کے تشبیہی اشعار کے پس منظر میں یہ غرض اکثر و بیش تر موجود ہے۔ جیسے:

دل نہیں شاعر کا، ہے کیفیتوں کی رستخیز　　کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں
(ب د،۱۲۳)

—

روشن تھیں ستاروں کی طرح ان کی سنانیں　　خیمے تھے کبھی جن کے ترے کوہ و کمر میں
(ب ج،۱۰۴)

—

فطرت کا سرودِ ازلی اس کے شب و روز　　آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمٰن!
(ض ک،۶۰)

—

میں تو اس بارِ امانت کو اٹھاتا سرِ دوش　　کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
(ا ح،۴۸)

دوم، یہ کہ مشبہ کی تحقیر و تذلیل کا اظہار کیا جائے اور اس طرح وہ سننے والوں کو برا محسوس ہو۔ یہ غرض شعرِ اقبالؔ میں یوں جھلکتی ہے:

اے تارو! نہ پوچھو چمنستانِ جہاں کی　　گلشن نہیں، اک بستی ہے وہ آہ و فغاں کی
(ب د،۲۱۵)

—

یہ عالم، یہ بت خانۂ چشم و گوش　　جہاں زندگی ہے فقط خورد و نوش
خودی کی یہ ہے منزلِ اوّلیں　　مسافر! یہ تیرا نشیمن نہیں
(ب ج،۱۲۸)

—

ہوئی ہے ترکِ کلیسا سے حاکمی آزاد　　فرنگیوں کی سیاست ہے دیوِ بے زنجیر
(ض ک،۱۵۳)

سوم، یہ کہ مشبہ موجود حالت میں اچھا نہ ہو مگر تشبیہ میں غرض یہ ہو کہ مشبہ سننے والوں کو اچھا معلوم ہو:

اپنی اصلیت سے ہو آگاہ اے غافل کہ تو　　قطرہ ہے، لیکن مثالِ بحرِ بے پایاں بھی ہے
(ب د، ۱۹۳)

—

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں　　کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے!
(ب ج، ۱۰)

چہارم، یہ کہ شاعر مشبہ کی رعب و ہیبت کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ اقبالؔ اس امر کا بھی اہتمام کرتے ہیں:

توڑ دیتا ہے بتِ ہستی کو ابراہیمِ عشق　　ہوش کا دارو ہے گویا مستیِ تسنیمِ عشق
(ب د، ۱۱۴)

—

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ　　کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغِ اصیل!
(ب ج، ۶۳)

—

خدنگِ سینۂ گردوں ہے اس کا فکرِ بلند　　کمند اس کا تخیّل ہے مہر و مہ کے لیے
(ض ک، ۸۴)

—

پنجم، یہ کہ تشبیہ سے غرض حصولِ مبالغہ ہو۔ علامہ کے خیالات چوں کہ بہت رفیع تھے لہٰذا اسی ارفعیت کے پیشِ نظر یہ غرضِ تشبیہ ان کے ہاں خاصی نمایاں ہے، مثلاً:

اے حلقۂ درویشاں وہ مردِ خدا کیسا　　ہو جس کے گریباں میں ہنگامۂ رستا خیز!
جو ذکر کی گرمی سے شعلے کی طرح روشن　　جو فکر کی سُرعت میں بجلی سے زیادہ تیز!
(ب ج، ۲۶)

—

ہے گراں سیر غمِ راحلہ و زاد سے تُو　　کوہ و دریا سے گزر سکتے ہیں مانندِ نسیم!
(//، ۶۱)

وہ بحر ہے آدمی کہ جس کا　　ہر قطرہ ہے بحرِ بیکرانہ!
(ض ک، ۸۷)

ششم، تشبیہ سے یہ غرض ہوتی ہے کہ بیان کیا جائے کہ مشبہ کا وجود ممکن ہے اور یہ بات وہاں ہوتی ہے جہاں اس کے ممتنع ہونے کا بھی دعویٰ کر سکتے ہیں اور اس صورت میں یہ ہونا

چاہیے کہ مشبہ، وجہ شبہ کے ساتھ مشہور اور امکانیت میں مسلّم ہو تا کہ مشبہ کے ممکن ہونے پر دلیل ہو۔ مثلاً اقبالؔ کہتے ہیں:

انجمن میں بھی میسّر رہی خلوت اس کو　　شمعِ محفل کی طرح سب سے جُدا سب کا رفیق!
(ض ک، ۱۲۹)

شاعر کا ادّعا یہ ہے کہ مردِ بزرگ کو انجمن میں بھی خلوت نصیب ہوتی ہے اور یہ دعویٰ بہ ظاہر ممتنع معلوم ہوتا ہے اس لیے کہ یہ محال ہے کہ کسی کو انجمن میں خلوت میسّر ہو لیکن جب اس کو شمع کے ساتھ تشبیہ دی تو یہ امر ممکن ہو گیا یا اس کا امکان پیدا ہو گیا۔

ہفتم، یہ کہ مشبہ کے حال کی توضیح مقصود ہو یا قوت و ضعف و زیادتی اور کمی کے متعلق مشبہ کی مقدار ظاہر کرنا چاہیں۔ ایسی تشبیہوں میں مشبہ بہ، مشبہ سے زیادہ واضح اور مشہور ہوتا ہے۔ جیسے:

ایک فریاد ہے مانندِ سپند اپنی بساط　　اسی ہنگامے سے محفل تہ و بالا کر دیں
(ب د، ۱۳۲)

—

صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم　　کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب!
(ب ج، ۱۰۱)

—

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود　　کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقاماتِ وجود
(ض ک، ۱۱۴)

ہشتم، غرض تشبیہ سے یہ ہو کہ مشبہ کا حال سننے والے کے ذہن نشین ہو جائے اور اس قسم میں زیادہ تر غرضِ تشبیہ تمثیلی رنگ میں واقع ہوتی ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ مشبہ بہ، مشبہ سے اکمل اور اشہر ہو تا کہ پڑھنے والے کا ذہن فوراً اس تک رسائی پا سکے۔ مثلاً اقبالؔ لکھتے ہیں:

آہ! مسلم بھی زمانے سے یونہی رخصت ہوا　　آسماں سے ابرِ آذاری اٹھا، برسا، گیا
(ب د، ۱۵۲)

—

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند　　کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی!
(ب ج، ۷۶)

نہم، کہ مشبہ کو نادر اور طرفہ ظاہر کرنا مقصود ہو۔ یہ کیفیت وہمی تشبیہات میں عموماً دو

طرح پائی جاتی ہے۔ اوّل یہ کہ مشبہ بہ فی نفسہ نادر ہو اور دوم یہ کہ مشبہ بہ فی نفسہ نادر نہ ہو لیکن مشبہ جب ذہن میں آئے تو اس کے ساتھ مشبہ بہ کا تصور کم آتا ہو۔ اقبالؔ کے ہاں دونوں صورتوں یعنی مشبہ بہ کے فی نفسہ نادر ہونے یا نہ ہونے کے حوالے سے شعر دیکھیے:

اٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی کوئی حور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی

(ب د، ۵۷)

تیری بنا پایدار، تیرے ستوں بے شمار شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل!

(ب ج، ۹۶)

پہلے شعر میں مشبہ بہ ''حور'' ہے جو چوٹی کھولے کھڑی ہے۔ اور یہ کالی گھٹا چھانے کے لیے نادر مشبہ بہ ہے جب کہ دوسرے شعر میں شام کے صحرا میں ہجومِ نخیل کا ہونا ایک عام بات ہے لیکن شاعر نے اسے مسجدِ قرطبہ کے قطار اندر قطار ستونوں کے لیے مشبہ بہ بنا کر ندرت و طرفگی پیدا کر دی ہے۔

(ب) وہ اغراضِ تشبیہ جن کا تعلق مشبہ بہ کے ساتھ ہے یا جن میں غرضِ تشبیہ، مشبہ بہ کی طرف راجع ہوتی ہے، دو ہیں۔ جن میں سے پہلی یہ ہے کہ وجہ شبہ جس چیز میں ناقص ہو، اس کو مشبہ بہ بنائیں اور دعویٰ یہ کیا جائے کہ وہ مشبہ بہ، مشبہ سے ناقص نہیں بل کہ کامل ہے۔ محققینِ فن اسے ''تشبیہ مقلوب'' سے بھی موسوم کرتے ہیں، مثلاً اقبالؔ کہتے ہیں:

مطلعِ خورشید میں مضمر ہے یوں مضمونِ صبح جیسے خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوشگوار

(ب د، ۱۵۴)

یہاں مطلعِ خورشید میں مضمونِ صبح کا مضمر ہونا، مشبہ اور خلوت گاہِ مینا میں شرابِ خوش گوار کا ہونا، مشبہ بہ ہے جو اپنی روشنی اور جھلک کے اعتبار سے یقیناً، مشبہ سے کم تر یا ناقص ہے لیکن ادعا یہی پیدا ہوتا ہے کہ برتر یا کامل ہے۔

دوسری صورت یہ ہے کہ جس شے کی شان کا اہتمام منظور ہو، اس کو مشبہ بہ بنائیں اور تشبیہ سے غرض یہی ہوتی ہے کہ مشبہ کے بجائے مشبہ بہ کی شان کا اہتمام کیا جائے، اس کو ''اظہار المطلوب'' کا نام بھی دیا جاتا ہے، جیسے:

شمع کی طرح جئیں بزم گہِ عالم میں خود جلیں، دیدۂ اغیار کو بینا کر دیں

(ب د، ۱۳۲)

مشبہ، فرد کی ذات ہے جو مشبہ بہ یعنی ''شمع'' سے یقیناً افضل ہے لیکن یہاں شاعر کو مشبہ بہ کی شان کا اہتمام منظور ہے اور وہ اس کی شان یہ متعین کرتا ہے کہ شمع خود جلتی ہے مگر دوسروں کو روشنی عطا کر دیتی ہے۔

یوں مشبہ اور مشبہ بہ سے وابستہ زیادہ تر اغراض علّامہ کے ہاں نظر آ جاتی ہیں اور انھوں نے ترسیلِ مطلب کے لیے غرضِ تشبیہ سے استفادۂ خاص کیا ہے۔ وہ اس کی کلیدی اہمیت سے آگاہ ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں تشبیہ کارِ عبث نہیں بل کہ معنی آفرینی کا مخزن بن گئی ہے۔

۵) اقسامِ تشبیہ:

تشبیہ کی متعین کردہ بیش تر اقسام کلامِ اقبالؔ میں مستعمل ملتی ہیں۔ خاص طور پر حسی و عقلی تشبیہوں کی ملی جلی اشکال (جن کا تذکرہ آغاز میں کیا گیا) تو اس قدر تنوّع کے ساتھ نظر آتی ہیں کہ پڑھنے والا ان کی مشاقی فن کی داد دیے بغیر نہیں رہ پاتا۔ اسی طرح وجہ شبہ، اداتِ تشبیہ اور غرضِ تشبیہ سے متعلق بعض اقسام بھی گذشتہ اوراق میں بیان کی گئی ہیں جب کہ ارکانِ تشبیہ سے وابستہ دیگر نوعیتیں ذیل میں بیان کی جاتی ہیں:

۱) تشبیہ مفرد:

وہ تشبیہ جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مفرد حسی یا مفرد عقلی ہوتے ہیں۔ اسے ''تشبیہ یگانہ'' بھی کہا جاتا ہے۔ اقبالؔ کی تشبیہات میں یہ صورت نمایاں ہے، جیسے:

آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ دم دے نہ جائے ہستیِ ناپایدار دیکھ

(ب د، ۹۸)

برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

(ب ج، ۳۰)

گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نُور چراغِ راہ ہے، منزل نہیں ہے!

(۸۴،//)

یہاں پہلے شعر میں 'انسان کی زندگی' مشبہ مفرد عقلی، 'شرار' مشبہ بہ مفرد حسی ہے۔ دوسرے شعر میں 'شبنم کا قطرہ' مشبہ 'واحد حسی' اور 'موتی' مشبہ بہ واحد حسی ہے جب کہ تیسرے شعر میں 'عقل'

مشبہ مفرد عقلی اور 'چراغ راہ' مشبہ بہ مفرد حسی ہے۔

۲)تشبیہِ مرکب:

تشبیہِ مرکب یا آمیغی (۹۰) یا تشبیہِ ممثل (۹۱) تشبیہ کی وہ قسم ہے، جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مرکب حسی یا مرکب عقلی ہوتے ہیں۔علاّمہ کی ندرت ومہارت کا زیادہ تر اظہار تشبیہِ مرکب کی صورت میں ہوا ہے اور ویسے بھی مرکب تشبیہوں میں شاعر پیچیدہ واردات، تجربات اور جملہ کوائف کو زیادہ موثّر طور پر پیش کرسکتا ہے۔ بہ ظاہر تشبیہِ مرکب خاصی دقیق محسوس ہوتی ہے مگر اس میں بے حد لطافت پنہاں ہوتی ہے جس کی وساطت سے تخلیق کار اپنے مختلف خیالات اور محسوسات کو ایک وحدت کی صورت میں پیش کرتا ہے۔خصوصاً بیانیہ اصناف میں تو مرکب تشبیہوں سے بڑی رعنائی پیدا ہو جاتی ہے۔اقبالؔ نے اس قسم کے فنی تقاضوں کو پیشِ نظر رکھ کر بڑی عمدہ تشبیہات تخلیق کی ہیں۔مثلاً:

جدائی میں رہتی ہوں مَیں بے قرار پروتی ہوں ہر روز اشکوں کے ہار
(ب د،۳۶)

—

مطلع خورشید میں مضمر ہے یوں مضمونِ صبح جیسے خلوت گاہِ مینا میں شراب خوش گوار
(۱۵۴،//)

یہاں مشبہ 'اشک' اور مشبہ بہ 'ہار' دونوں مرکب حسی ہیں۔''مطلع خورشید میں مضمونِ صبح کا مضمر ہونا'' مشبہ مرکب حسی اور ''خلوت گاہِ مینا میں شراب خوش گوار کا دکھائی دینا'' مشبہ بہ مرکب حسی ہے۔

۳)تشبیہِ مفصل:

یہ تشبیہ کی وہ قسم ہے جس میں شعر میں وجہ شبہ کا تشبیہ کے ضمن میں باقاعدہ ذکر ہوتا ہے۔ یہ صورت شعرِ اقبالؔ میں کم نظر آتی ہے۔مثلاً:

پکاری اس طرح دیوارِ گلشن پر کھڑے ہو کر چٹک او غنچۂ گل! تو مؤذن ہے گلستاں کا
(ب د،۵۶)

—

گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نور چراغِ راہ ہے، منزل نہیں ہے!
(ب ج،۸۴)

یہاں پہلے شعر میں، مشبہ: ''عقل''، مشبہ بہ ''چراغِ راہ'' اور وجہ شبہ: ''نور'' ہے جب کہ دوسرے شعر میں، مشبہ: ''غنچۂ گل''، مشبہ بہ: ''موذن'' اور وجہ شبہ ''چٹک'' ہے جو آواز سے اظہار کر رہی ہے۔اسی طرح تیسرے اور چوتھے شعر میں بالترتیب ''مہ وستارہ'' مشبہ، ''شرارہ'' مشبہ بہ اور ''یک دونفس'' وجہ شبہ مذکور ہے۔''آزاد'' اور ''محکوم'' مشبہ اور ''رگ سنگ'' اور ''رگِ تاک'' مشبہ بہ، جب کہ ''سخت'' اور ''نرم'' وجوہ شبہ ہیں جو محذوف نہیں۔

۴)تشبیہِ ملفوف:

اس قسم کے تحت شعر میں پہلے کئی مشبہ ایک جگہ لاتے ہیں اور اس کے بعد کئی مشبہ بہ ترتیب کے ساتھ لف ونشر مرتب کی طرح کلام میں ذکر کیے جاتے ہیں۔اسے ''تشبیہ در پیچیدہ'' (۹۲) بھی کہا جاتا ہے۔اقبالؔ کہتے ہیں:

بت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں تھا براہیم پدر، اور پسر آزر ہیں
(ب د،۲۰۰)

پہلے مصرعے میں دو مشبہ ''بت شکن'' اور ''بت گر'' ہیں اور دوسرے میں ''براہیم'' اور ''آزر'' دو مشبہ بہ ہیں۔اسی طرح یہ شعر:

الفاظ و معانی میں تفاوت نہیں لیکن ملاّ کی اذاں اور، مجاہد کی اذاں اور!
(ب ج،۱۵۶)

یہاں 'الفاظ ومعانی' مشبہ ہیں اور 'ملا اور مجاہد' مشبہ بہ جو کہ صنعتِ لف ونشر مرتب کی طرح کلام میں ذکر ہوئے ہیں اور تشبیہ ملفوف کی صورت تشکیل پائی ہے۔

۵)تشبیہِ مفروق:

اس قسم کو ''تشبیہ جدا'' (۹۳) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور شاعر اس کے تحت کوشش کرتا ہے کہ ایک شعر میں ایک مشبہ اور ایک مشبہ بہ پہلے لائے، اس کے بعد ایک اور مشبہ اور مشبہ بہ اور اسی طرح مزید ___ علاّمہ اس کا استعمال یوں کرتے ہیں:

بندے کلیمؑ جس کے، پربت جہاں کے سینا نوحؑ نبی کا آ کر ٹھیرا جہاں سفینا
(ب د،۸۷)

اس شعر میں پہلے 'بندے' مشبہ اور 'کلیم' مشبہ بہ، پھر 'پربت' مشبہ اور 'سینا' مشبہ بہ ہیں اور یہ صورت پیدا ہوئی ہے۔ مزید دیکھیے:

تو ہے محیطِ بیکراں، میں ہوں ذرا سی آبجو   یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر!
(ب ج، ۷)

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا   عشق تمام مصطفیٰ! عقل تمام بولہب!
(//، ۱۱۴)

یہاں بھی اوّلاً ایک مشبہ ''تو'' اور مشبہ بہ ''محیطِ بیکراں'' لائے گئے ہیں بعد ازاں ایک اور مشبہ ''میں'' اور مشبہ بہ ''ذرا سی آبجو'' شعر میں نمود کرتے ہیں جب کہ دوسرے شعر میں پہلے ایک مشبہ ''عشق'' اور مشبہ بہ ''مصطفیٰ'' کا ذکر ہوا اور پھر دوسرے مشبہ یعنی ''عقل'' اور مشبہ بہ ''بولہب'' مذکور ہوئے ہیں۔

٦) تشبیہِ تسویہ:

تشبیہِ تسویہ جسے ''تشبیہِ مزدوج'' (۹۴) یا ''تشبیہِ مستوی'' (۹۵) یا ''تشبیہِ یکسان'' (۹۶) بھی کہا جاتا ہے، وہ قسم ہے جس میں شاعر تشبیہ میں کئی مشبہ اور ایک مشبہ بہ لاتا ہے۔ اقبالؔ اس کا اہتمام اکثر کرتے ہیں اور اس کی وساطت سے وہ اپنے کلام میں زور اور دلالت پیدا کرنا چاہتے ہیں، جیسے:

زلزلے ہیں، بجلیاں ہیں، قحط ہیں، آلام ہیں   کیسی کیسی دخترانِ مادرِ ایّام ہیں!
(ب د، ۲۳۰)

تمدّن، تصوف، شریعت، کلام   بتانِ عجم کے پجاری تمام!
(ب ج، ۱۲۴)

پہلے شعر میں زلزلے، بجلیاں، قحط و رآلام چار مشبہ ہیں جب کہ ''دخترانِ مادرِ ایام'' ایک مشبہ بہ ہے۔ دوسرے شعر میں بھی ''تمدن''، ''تصوف''، ''شریعت'' اور ''کلام'' چار ہی مشبہ ہیں لیکن مشبہ بہ واحد ''بتانِ عجم کے پجاری'' ہے۔

۷) تشبیہِ جمع:

تشبیہِ جمع کے تحت اقبالؔ شعر میں ایک مشبہ اور کئی مشبہ بہ لاتے ہیں اور یہ قسم ان کے

ہاں بہت زیادہ مستعمل ہے۔ وہ اسے ایک شعر میں بھی لاتے ہیں اور بسا اوقات اشعارِ مسلسل میں توضیحی رنگ تشکیل دینے کے لیے بھی اس سے استفاضہ ملتا ہے۔ ایک شعر میں اس کی مثال دیکھیے:

زندگانی جس کو کہتے ہیں فراموشی ہے یہ   خواب ہے، غفلت ہے، سرمستی ہے، بے ہوشی ہے یہ
(ب د، ۹۳)

''زندگانی'' ایک مشبہ اور ''خواب''، ''غفلت''، ''سرمستی'' اور ''بے ہوشی'' چار مشبہ بہ ہیں۔ اقبال نے اشعارِ مسلسل میں تشبیہ کی اس قسم سے بڑی ندرت پیدا کی ہے اور ایسی مثالیں کثرت سے ہیں، مثلاً:

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں   یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں؟
آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ   یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں؟
یا شب کی سلطنت میں دن کا سفیر آیا؟   غربت میں آ کے چمکا، گمنام تھا وطن میں؟
تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا؟   ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں؟
حسنِ قدیم کی یہ پوشیدہ اک جھلک تھی   لے آئی جس کو قدرت خلوت سے انجمن میں؟
چھوٹے سے چاند میں ہے ظلمت بھی روشنی بھی   نکلا کبھی گہن سے، آیا کبھی گہن میں
(ب د، ۸۴)

واحد مشبہ: ''جگنو''، متعدد مشبہ بہ، یعنی: 'شمع'، 'ستارہ'، 'مہتاب کی کرن'، 'شب کی سلطنت میں صبح کا سفیر'، 'مہتاب کی قبا کا تکمہ'، 'سورج کے پیرہن کا ذرّہ'، 'حسنِ قدیم کی پوشیدہ جھلک'، 'چاند' (گہن سے نکلا ہوا یا گہن میں آیا ہوا)۔ اسی طرح بالِ جبریل کی نظم ''مسجد قرطبہ'' میں اقبال 'عشق' کو مشبہ قرار دے کر متعدد مشبہ بہ لائے ہیں۔

۸) تشبیہِ قریب:

اسے ''مبتذل'' (۹۷) اور ''تشبیہ رنگ باختہ و بیفروغ'' (۹۸) بھی کہا گیا ہے۔ اس میں وجہِ تشبیہ فوراً سمجھ میں آ جاتی ہے یعنی مشبہ سے مشبہ بہ کی طرف خیال بلا تامّل اور جلد منتقل ہو

جاتا ہے۔ کثرت سے استعمال ہونے کے باعث عموماً ایسی تشبیہوں میں ندرت یا حسن وخوبی نظر نہیں آتی۔ ہاں اقبالؔ اپنے موضوعات کی طرفگی کے پیشِ نظر ایسی تشبیہوں کو بھی دل کشی عطا کر دیتے ہیں، مثلاً:

ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ کھا کھا کے طلب کا تازیانہ
(ب د،۱۱۹)

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار ارم بن گیا دامنِ کوہسار!
(ب ج،۱۲۲)

پہلے شعر میں ''زمانہ'' مشبہ اور ''اشہب'' مشبہ بہ ہے اور وجہ شبہ ''برق رفتاری'' ہے جو فوراً سمجھ میں آ جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں ''دامنِ کہسار'' مشبہ اور ''ارم'' مشبہ بہ ہے اور وجہ شبہ ''خوب صورتی'' ہے جس کی جانب انتقالِ ذہن بہ آسانی ہو جاتا ہے۔

۹)تشبیہِ بعید:

تشبیہ بعید جسے ''تشبیہ غریب'' (۹۹) اور ''تشبیہ دُور وشگفت'' (۱۰۰) کا نام بھی دیا جاتا ہے، تشبیہ کی نادر صورت ہے۔ یہاں وجہ شبہ کا قدرتاً تامّل سے سمجھ میں آنا حسن اور دل کشی کا باعث بنتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں یہ انداز خاصا نمایاں ہے، جیسے:

ہر چیز کی حیات کا پروردگار تو زائیدگانِ نور کا ہے تاجدار تو
(ب د،۴۴)

جمہور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک!
(ب ج،۱۶۲)

پہلے شعر میں ''آفتاب'' مشبہ اور مشبہ بہ ''ہر چیز کی حیات کا پروردگار ہونا'' اور ''زائیدگانِ نور کا تاج دار ہونا'' ہے اور ان تشبیہات میں تامّل ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کے پیشِ نظر سورج کے لازمی ہونے کی وجہ شبہ موجود ہے۔ جب کہ دوسرے شعر میں مشبہ ''اربابِ سیاست'' اور مشبہ بہ ''جمہور کے ابلیس'' ہے اور غور کرنے پر ہی پتا چلتا ہے کہ شاعر نے اہلِ سیاست کو جمہور کے ابلیس کیونکر کہا ہے۔

۱۰)تشبیہِ مجمل:

اگر تشبیہ میں وجہ شبہ مذکور نہ ہو یا محذوف ہو تو اسے ''تشبیہِ مجمل'' کہتے ہیں۔ علاّمہ کی تشبیہوں میں یہ صورت بھی پیدا ہوتی ہے، جیسے:

اے دردِ عشق! ہے گہر آب دار تو نامحرموں میں دیکھ نہ ہو آشکار تو!
(ب د،۵۰)

مشبہ ''دردِ عشق''، مشبہ بہ: ''گہر آب دار'' اور وجہ شبہ، مذکور نہیں ہے۔

۱۱)تشبیہِ تمثیل:

یہ تشبیہ کی وہ قسم ہے جس میں تشبیہِ مرکب کی طرح وجہ شبہ کئی امور سے حاصل ہوتی ہے لیکن وصف حقیقی کے بجائے اعتباری ہوتا ہے۔ ایسی تشبیہ میں مثال دینے یا توضیح کرنے کا انداز پایا جاتا ہے۔ بعض ناقدین اسے تشبیہِ مرکب ہی کی ذیل میں رکھتے ہیں یا اس کی پروردہ قرار دیتے ہیں۔ تاہم اس ضمن میں حقیقی اور اعتباری یا فرضی کا فرق بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ تشبیہ تمثیل میں وجہ شبہ چند امور سے حاصل ہوتی ہے اور اس میں وجہ شبہ کو پُر مایہ ہونا چاہیے۔ اس کی مدد سے شاعر اپنے کلام میں بڑی دل کش شعری فضا تشکیل دے سکتا ہے جو وہ مجسم صورت میں دیتا ہے۔ یاد رہے کہ اصلاً یہ نوع شعری، تمثیل کی فنّی خوبی پر انحصار کرتی ہے جس کے تحت ایک مجموعی حالت یا کیفیت کو دوسری مجموعی حالت یا کیفیت کو کسی ضرب المثل، محاورے یا کسی مثال کے ذریعے بیان کر دیا جاتا ہے۔ تاہم تشبیہ تمثیل میں بیان کا یہ انداز طرفین تشبیہ کے باہمی یا اشترا کی وصف کی بنا پر تشکیل پاتا ہے۔ اقبالؔ نے تشبیہ کی اس مقبولِ عام صورت سے استفادہ خاص کیا ہے۔ وہ اس سلسلے میں فنی طریقۂ کار سے پوری طرح آگاہ ہیں اور اس قسم کے ذریعے حیرت اور استعجاب کے عناصر پیدا کر کے معنی کی دلالتوں کو روشن تر کرتے چلے جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر اقبالؔ کی تمثیلی تشبیہات کی وضاحت مولوی اصغر علی روحی کے تشبیہِ تمثیل کے ضمن میں رقم کیے جانے والے اشارات سے بھرپور طور پر ہوتی ہے۔ مولانا روحی نے **دبیر عجم** میں لکھا ہے کہ تشبیہِ تمثیل میں وجہ شبہ عقلی ہوتی ہے اور مشبہ بہ کسی مستند بات سے وجود میں آتا ہے یا کسی ایسی اصطلاح اور رائج حقیقت پر مبنی ہوتا ہے، جس کی صداقت کو فرضی ہونے کے باوصف سب درست مانتے ہیں۔ نیز اس میں عام طور پر شاعر اپنے دعوے کو استدلال سے دوسرے مصرعے میں ثابت کرتا نظر آتا

ہے(۱۰۱)اقبالؔ کی تشبیہی تمثیلوں میں ایسے اوصاف موجود ہیں اوراس کی وساطت سے انھوں نے عمدہ معنوں کی تفہیم کرائی ہے۔مثلاًبانگِ درا کی نظم ''فراق'' دیکھیے جس میں بڑے موثر انداز میں تشبیہ تمثیل کی صورت پیدا ہوئی ہے:

تلاشِ گوشۂ عزلت میں پھر رہا ہوں میں　　یہاں پہاڑ کے دامن میں آ چھپا ہوں میں
شکستہ گیت میں چشموں کے دلبری ہے کمال　　دعائے طفلکِ گفتار آزما کی مثال
ہے تختِ لعلِ شفق پر جلوسِ اخترِ شام　　بہشتِ دیدۂ بینا ہے حسنِ منظرِ شام
سکوتِ شامِ جدائی ہوا بہانہ مجھے
کسی کی یاد نے سکھلا دیا ترانہ مجھے
یہ کیفیت ہے مری جانِ ناشکیبا کی　　مری مثال ہے طفلِ صغیرِ تنہا کی
اندھیری رات میں کرتا ہے وہ سرود آغاز　　صدا کو اپنی سمجھتا ہے غیر کی آواز
یونہیں میں دل کو پیامِ شکیب دیتا ہوں
شبِ فراق کو گویا فریب دیتا ہوں
(ب د،۱۳۱)

یہاں وجہ شبہ کئی امور سے حاصل ہوئی ہے اور فرضی یا اعتباری ہے۔اس تشبیہ میں دیگر تشبیہوں کی طرح توضیح کا انداز بھی ہے لیکن وصف حقیقی نہیں تاہم اس کی صداقت فرضی ہونے کے باوجود درست مانی جاسکتی ہے، نیز مثال دینے کا رنگ بھی موجود ہے اور شاعر نے ایک تنہا طفلِ صغیر کے قلبی واردات کمال خوبی سے خود اپنی داخلی کیفیات کے ترجمان بنا دیئے ہیں۔

۱۲)تشبیہِ غیرِ تمثیل:

تشبیہِ غیرِ تمثیل وہ ہے کہ جس میں مثالی انداز تو ضرور ہوتا ہے مگر اس میں وجہ شبہ چند امور سے حاصل نہیں ہوتی اور نہ ہی وہمی واعتباری ہوتی ہے بل کہ ایک وجہ ہوتی ہے اور وہ بھی حقیقی ـــــ اقبالؔ کے ہاں انداز دیکھیے:

آہ!مسلم بھی زمانے سے یونہی رخصت ہوا　　آسماں سے ابرِ آذاری، اٹھا، برسا، گیا
(ب د،۱۵۲)

عشق و مستی نے کیا ضبطِ نفس مجھ پہ حرام　　کہ گرہ غنچے کی کھلتی نہیں بے موج نسیم!
(ض ک،)

وہ بزمِ عیش ہے مہمانِ یک نفس دو نفس!　　چمک رہے ہیں مثالِ ستارہ جس کے ایاغ!
(ض ک،۸۵)

پاک ہوتا ہے ظن و تخمیں سے انساں کا ضمیر　　کرتا ہے ہر راہ کو روشن چراغِ آرزو
(ا ح،۳۶)

ان اشعار میں وجوہ شبہ زیادہ امور سے حاصل نہیں ہوئیں بل کہ ہر شعر میں ایک ہی وجہ شبہ ہے اور وہ بھی وہمی و عقلی نہیں بل کہ حقیقی واصلی ہے البتہ مثالی انداز یا دلیل دینے کا انداز سب شعروں میں موجود ہے۔اقبال کے ہاں ایسے اشعار کثرت سے ہیں اور کہا جا سکتا ہے کہ ایسے شعر پارے ان کے کلام میں کسی قدر سبکِ ہندی کا سا رنگ لیے ہوئے ہیں۔

۱۳)تشبیہ معکوس:

تشبیہ معکوس یا ''تشبیہ عکس'' (۱۰۲) یا ''وارونہ'' (۱۰۳) سے مراد یہ ہے کہ شاعر مشبہ کو مشبہ بہ اور پھر مشبہ بہ کو مشبہ قرار دے، مثلاً اقبالؔ تشبیہ معکوس کی صورت میں ''خودی'' کی توصیف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

رائی زورِ خودی سے پربت　　پربت ضعفِ خودی سے رائی!
(ب ج،۵۳)

سُبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں!　　پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں!
(//،۱۲۷)

۱۴)تشبیہ اضمار:

اسے ''تشبیہِ مضّمر'' (۱۰۴) یا ''تشبیہ نہان'' (۱۰۵) بھی کہتے ہیں اور اس کے تحت شاعر اپنے کلام میں اس طرح تشبیہ دیتا ہے کہ بہ ظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مقصود تشبیہ نہیں بلکہ کچھ اور ہے، جب کہ حقیقت میں وہ تشبیہ دیتا ہے۔تشبیہ کی یہ صورت استعارے سے قریب تر ہوتی ہے۔اقبالؔ کے ہاں بعض مقامات پر ایسی صورت حال بھی پیدا ہوئی ہے، جیسے:

علم کے دریا سے نکلے غوطہ زن گوہر بدست وائے محرومی! خزف چینِ لبِ ساحل ہوں میں
(ب د، ۱۰۷)

یہاں ظاہری طور پر محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر اپنی لاحاصلی کو ساحل پر ٹھیکریاں چننے والے سے تشبیہ دے رہا ہے بل کہ زیادہ تر استعارے ہی کا شائبہ ہوتا ہے۔

۱۵)تشبیہ مطلق:

تشبیہ مطلق یا ''صریح'' یا ''تشبیہ مصرّح'' (۱۰۶) وہ ہے کہ جس میں تشبیہ کے چاروں ارکان موجود ہوں۔ شعرا قبالؔ میں ایسی تشبیہیں متعدد ہیں اور توضیح وتشریح معنی میں ان کا خاص مقام ہے، مثلاً:

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
(ب د، ۸۴)

پتیاں پھولوں کی گرتی ہیں خزاں میں اس طرح دستِ طفلِ خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح
(۱۵۲،،)

ہوگیا مانندِ آب ارزاں مسلماں کا لہو مضطرب ہے تو کہ تیرا دل نہیں دانائے راز
(۲۶۴،،)

ان سب شعروں میں چاروں ارکان موجود ہیں، یعنی پہلے شعر میں، مشبہ: جگنو، مشبہ بہ: شمع، وجہ شبہ: روشنی، حرف تشبیہ: یا ـــ دوسرے شعر میں، مشبہ: پھولوں کی پتیاں اور خزاں، مشبہ بہ: رنگین کھلونے اور دستِ طفلِ خفتہ، حرف تشبیہ: اس طرح اور جس طرح ـــ اور وجہ شبہ: گرنا، جب کہ تیسرے شعر میں، مشبہ: لہو، مشبہ بہ: آب، وجہ شبہ: ارزانی، اور حرف تشبیہ: مانند ہے، اس طرح مطلق تشبیہیں وجود میں آئی ہیں۔

۱۶)تشبیہ تام:

وہ ہے کہ جس میں مشبہ اور مشبہ بہ (یعنی طرفین تشبیہ) دونوں کا ذکر ہوتا ہے، مثلاً:

مذہب سے ہم آہنگیِ افراد ہے باقی دیں زخمہ ہے، جمعیتِ ملّت ہے اگر ساز
(ب د، ۲۴۵)

مشبہ: دین، مشبہ بہ: زخمہ۔

۱۷) تشبیہ مشروط:

اسے ''تشبیہ شرطی'' یا ''مقید'' (۱۰۷) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور اس کے تحت شاعر طرفین تشبیہ میں سے ایک کو مشروط کرتا ہے۔ اقبالؔ نے تشبیہ کی اس قسم سے تاثیر کلام میں اضافہ کیا ہے، جیسے:

شاعرِ دل نواز بھی بات اگر کہے کھری ہوتی ہے اس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری
(ب د، ۲۳۵)

یہاں مشبہ، شاعرِ دل نواز کا کھری بات کرنا ہے جسے مشروط طور پر مزرعِ زندگی ہری کرنے (مشبہ بہ) کے وصف کا حامل قرار دیا گیا ہے۔

۱۸)تشبیہ کنایہ:

اسے ''تشبیہ کنایت'' (۱۰۸) یا ''تشبیہ مکنیٰ'' (۱۰۹) بھی کہتے ہیں اور اس میں ایک چیز کو دوسری سے کنایتاً اس طرح تشبیہ دیتے ہیں کہ مشبہ اور حرف تشبیہ کا ذکر نہیں ہوتا۔ مثلاً:

زندگی کی رہ میں چل، لیکن ذرا بچ بچ کے چل یہ سمجھ لے کوئی مینا خانہ بارِ دوش ہے
(ب د، ۲۷۸)

گرچہ ہے دلکشا بہت حسنِ فرنگ کی بہار طائرکِ بلند بال دانہ و دام سے گزر!
(ب ج، ۲۹)

مشبہ اور حرف تشبیہ مذکور نہیں اور زندگی کو کنایتاً ''میناخانہ'' قرار دیا ہے جو بارِ دوش ہے اور ذرا سی تیزی یا کج خرامی سے چکنا چور ہوسکتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں مشبہ اور حرفِ تشبیہ محذوف ہیں اور مردِ مسلمان کو کنائی طور پر ''طائرکِ بلند بال'' کہا گیا ہے۔ یہ کہنے میں مبالغہ نہیں کہ علامہ اقبال کے کلام میں کنایاتی تشبیہات بہت لطف دیتی ہیں اور اپنے اندر ایک جہانِ معنی لیے ہوئے ہیں۔

۱۹)تشبیہ تفضیل:

وہ ہے جس کے تحت ایک شے کو دوسری کے ساتھ تشبیہ دیتے ہیں، پھر اس سے رجوع کر کے مشبہ کو مشبہ بہ پر ترجیح دے دی جاتی ہے۔ اسی نسبت سے اسے ''تشبیہ برتری'' (۱۱۰) بھی

کہتے ہیں:

آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں؟
(ب د،۸۴)

پہلے ''جگنو'' کو آسماں سے اُڑ کر آنے والے ستارے سے تشبیہ دی ہے، پھر اس کے بعد اسے مہتاب کی کرن میں جان پڑنے سے تشبیہ دے کر مشبہ بہ ''مہتاب'' پر فائق ٹھہرا دیا ہے اور تشبیہ کی یہ دل کش صورت پیدا ہوئی ہے۔

۲۰)تشبیہ مقبول:

وہ ہے جس کی تشبیہ کی غرض اچھی طرح سے ظاہر ہو اور مشبہ بہ ایسا ہو کہ وجہ شبہ میں وہ اشہر، اکمل اور مسلّم ہو، جیسے:

بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے
(ب ج،۱۲۴)

وجہ شبہ مشہور و مسلّم ہے اور غرض تشبیہ اچھی طرح سے ظاہر ہو رہی ہے۔

۲۱)تشبیہ بلیغ:

اسے ''تشبیہ رسا'' (۱۱۱) بھی کہتے ہیں اور اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر تشبیہ میں وجہ شبہ اور اداتِ تشبیہ دونوں کے ذکر سے گریز کر کے اسے زیادہ بلیغ اور رسا بنا دیتا ہے۔ اقبالؔ نے تشبیہ کی اس برتر صورت کو بڑے قرینے کے ساتھ برتا ہے، جیسے:

حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ! حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ!
(ب ج،۱۲۹)

یہاں ''حقیقت'' اور ''گفتار'' مشبہ اور ''آئینہ'' اور ''زنگ'' مشبہ بہ ہیں جب کہ حرف تشبیہ اور وجہ تشبیہ محذوف ہیں۔

۲۲)تشبیہ وقوعی:

وہ تشبیہ ہے جس میں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن ہو، مثلاً:

لذّت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہوں میں چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو
(ب د،۴۷)

چڑیوں کے چہچہانے کو کسی باجے کے بجنے سے تشبیہ دی گئی ہے اور یہاں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن نظر آتا ہے۔

۲۳)تشبیہ غیر وقوعی:

وہ ہے جس میں مشبہ بہ کا وقوع میں آنا ممکن نہ ہو، مثلاً:

عشق کی گرمی سے شعلے بن گئے چھالے مرے کھیلتے ہیں بجلیوں کے ساتھ اب نالے مرے
(ب د،۱۲۰)

۲۴)تشبیہ تفصیلی:

وہ ہے جس میں صرف مشبہ کا حال موثّر مشبہ بہ کے ذریعے بیان نہیں کیا جاتا بلکہ مشبہ بہ کی توصیف بھی تفصیلاً بیان کر دی جاتی ہے۔ یہ اپنے اندر چوں کہ مشبہ بہ کی توصیف کے ضمن میں تفصیل کا عنصر لیے ہوتی ہے اس لیے اس کا زیادہ تر استعمال رزمیہ منظومات میں ہوتا ہے اور اس نسبت سے اسے ''تشبیہ حماسی'' (Epic Simile) بھی کہا جاتا ہے (۱۱۲) یہاں علامہ کے ہاں مستعمل اس کی ایک صورت دیکھیے جس میں وہ مشبہ بہ کی تفصیل کچھ اس انداز سے مہیا کر دیتے ہیں:

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش جس کی ہر رنگ کے نغموں سے ہے لبریز آغوش
(ب د،۱۲۴)

۲۵)تشبیہ مؤکد اور مرسل:

جیسا کہ آغاز میں ذکر ہو چکا ہے کہ تشبیہ مؤکد یا ''مضمر الادات'' (۱۱۳) وہ ہے جس میں شاعر اداتِ تشبیہ کا ذکر نہیں کرتا اور ''مرسل'' یا ''سادہ'' (۱۱۴) میں اداتِ تشبیہ مذکور ہوتے ہیں۔ علامہ کے ہاں یہ دونوں صورتیں کثرت سے موجود ہیں، مثلاً:

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا عشق تمام مصطفیٰ! عقل تمام بولہب!
(ب ج،۱۱۴)

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں اِدھر ڈوبے، اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے، اِدھر نکلے!
(ب د، ۲۷۳)

شعرِ اقبالؔ میں تشبیہ کے متذکرہ ارکان وعناصر اور اقسام بڑی جدّت اور تنوّع کے ساتھ مستعمل ملتے ہیں اور کہیں یہ گمان نہیں گزرتا کہ علامہ نے محض مشاقیِ سخن کے اظہار کی خاطر ان سے استفادہ کیا ہے بل کہ یہ حقیقت ہے کہ ہر مقام پر ان کی فطری بے ساختگی قابلِ تحسین ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم نے اپنی کتاب **تشبیہاتِ رومی** میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

''.....جذبات کی زبان تشبیہی ہوتی ہے۔ شاعری زیادہ تر جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ اس لیے موثّر شعر وہی ہوتا ہے جس میں کوئی دل نشین تشبیہ استعمال کی گئی ہو۔ جب دل کسی جذبے سے لبریز ہو تو یہ پیمانہ کسی تشبیہ ہی میں چھلکتا ہے۔ کمالِ لذت کا اظہار بھی خود بہ خود تشبیہ کے ذریعے ہوتا ہے اور فرطِ الم بھی تشبیہی اور شاعرانہ زبان وضع کر لیتا ہے۔'' (۱۱۵)

اس زاویے سے کلامِ اقبالؔ پر نظر ڈالیں تو یہاں بھی کمالِ لذّت اور فرطِ الم دونوں کا اظہار تشبیہ کے قالب میں ہوا ہے۔ اقبالؔ نے اپنی خداداد ذہانت اور جولانیِ طبع سے ایسی شاعرانہ زبان وضع کی ہے جو متنوع تشبیہی پیرایوں میں ڈھلی ہوئی ہے۔ خصوصاً ان کے تشبیہی نظام میں تشبیہ کی نمایاں صورتوں اور اس کے اجزا و عناصر کو برتتے ہوئے اعلیٰ شاعری کے تمام تر امتیازات سامنے آئے ہیں۔ وہ اس امر سے بہ خوبی آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ عمدہ تشبیہ کیونکر تخلیق پاتی ہے اور اس کی تشکیل کرتے ہوئے تخلیق کار کو کن بنیادی تقاضوں کو مدنظر رکھنا پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبالؔ کا دوطرفہ مطالعہ ان کی بڑی معاونت کرتا ہے جس کا ایک سرا مشرقی ادبیات اور دوسرا مغربی وجدید ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ان دونوں کے اتصال سے وہ اپنا منفرد و ممیّز تشبیہی نظام تخلیق کرتے ہیں جس کا بنیادی ادّعا ابلاغ ہے۔ ابتدائی سطح پر ان کے ہاں روایتی و کلاسکی تشبیہات سے استفادے کا رجحان ملتا ہے اور وہ تشبیہ کے مشرقی پیمانوں کو پرکھتے دکھائی دیتے ہیں۔ خاص طور پر فارسی شاعری کے گراں بہا تشبیہاتی سرمایے کے فیضان سے اقبالؔ اپنے مضامین و موضوعات کی رونق اور عذوبت بڑھاتے ہیں۔ وہ روایت کی جاگیر کو بے دریغ نہیں لٹاتے بل کہ اپنے ذاتی طرزِ احساس کی شمولیت سے اس کے دامن کو وسیع تر کرتے چلے جاتے ہیں۔ بعدازاں شعری شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ مغربی تشبیہی سانچوں سے اکتساب و انجذاب کے باعث ان کی تشبیہیں زیادہ سریع الفہم ہو جاتی ہیں۔ یہ محسنۂ شعری ہر جگہ معنی کے ساتھ اس حد تک شیر و شکر ہو جاتی ہے کہ بادی النظر

میں اس کی شناخت مشکل ہو جاتی ہے۔ اقبالؔ قدما کی مستعمل تشبیہوں کو من وعن بھی اپناتے ہیں اور تصرفات کے ذریعے انھیں جدت و تنوع سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ چوں کہ ان کی پیشِ نظر ترسیلِ مطلب کا فریضہ تھا لہٰذا بعض اوقات وہ پرانی تشبیہات کو یک سر ترک کر کے نادر اور تازہ تشبیہوں کی تشکیل کرتے نظر آتے ہیں۔ ایسی تشبیہیں ان کی جودتِ طبع کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے فیض اندوزی کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ چوہدری نذیر احمد نے اپنی کتاب **تشبیہاتِ اقبال** میں علامہ کے تشبیہی نظام پر روشنی ڈالتے ہوئے توجہ دلائی ہے کہ اقبالؔ کی تشبیہوں کے متنوّع ابعاد ہیں۔ کہیں وہ تشبیہات میں کلّی طور پر قدما کا تتبع کرتے ہیں یا انھیں کاملاً ترک کر دیتے ہیں تو کہیں انھوں نے قدیم تشبیہوں میں تصرف کیا ہے یا بعض بالکل نئی تشبیہات سے متعارف کرایا ہے۔ ان کے مطابق کلامِ اقبالؔ میں مختلف ادبیات سے استفادے کے نتیجے میں اسلامی و عربی، فارسی و ہندی اور انگریزی و مغربی تشبیہات کے اثرات محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ نیز اقبالؔ کے بعض اہم تشبیہی رجحانات میں حروفِ مفردہ یا شعری اصطلاحات وغیرہ سے تشبیہات کی تخلیق، اپنی ذات سے متعلق تشبیہات، خودی، عشق و عقل، قوت و شوکت اور مردِ مومن کے تصورات پر مشتمل تشبیہوں کے ساتھ ساتھ جدید تعلیم و تہذیب کی توضیح پر مبنی تشبیہات کی تشکیل شامل ہے۔ بسا اوقات علامہ اپنی تخلیقی استعداد اور فطری لیاقت سے بعض نادر اور فقید المثال تشبیہیں تخلیق کر کے اس فن پر اپنی قدرت کاملہ کا اظہار کرتے ہیں۔ ایسی تشبیہوں کے مطالعے سے یہ احساس ابھرتا ہے کہ یہ علامہ ہی کے معجز آثار قلم سے وجود میں آ سکتی تھیں۔ یوں نذیر احمد نے مشرق و مغرب کے تشبیہاتی سرمایے کے آئینے میں اقبالؔ کی تشبیہوں کا مرتبہ متعین کرنے کی کاوش کی ہے۔ ذیل میں اس ضمن میں ان کی کتاب سے چند اقتباسات درج کیے جاتے ہیں:

''ان کی شاعری پیغمبری کا ایک جز ہے۔ اس لیے عشق کے سفلی جذبات سے پاک ہے اور وہ تمام تشبیہات و استعارات جو عشقیہ پامال مضامین کی وضاحت کے لیے دوسرے شاعروں نے استعمال کیے ہیں، اقبالؔ کی بارگاہ خیال میں بار نہیں پا سکے۔ اس بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ متروکاتِ اقبالؔ ہیں۔ (اس کے ساتھ ساتھ)۔۔۔ ان کے کلام میں کئی ایسی قدیم تشبیہات ہیں جن سے شعرائے سلف کام لیتے رہے ہیں اور جو شاید زبانِ اُردو کے ساتھ ہمیشہ زندہ و پایندہ رہیں گی۔'' (۱۱۶)

''اقبالؔ کی کارگاہِ فکر میں جہاں علمی، ادبی، فارسی، عربی اور انگریزی تشبیہات و استعارات کی ایجاد

ہوتی تھی۔ وہیں ہندستانی یا ملکی اثرات بھی ان کی زبان و بیان پر اپنے نقوش مرتسم کرتے رہتے تھے۔ اگرچہ زیادہ تر تشبیہات فارسی سے ماخوذ ہیں لیکن ہندستانی تشبیہات کا بھی ایک معتدبہ حصہ ان کے کلام میں موجود ہے۔'' (۱۱۷)

''اقبالؔ کا ایک خاص زاویۂ نظر ہے جو دوسرے شاعروں سے بالکل مختلف ہے۔ ان کا ایک خاص رنگ ہے جو کسی رنگ میں شامل نہیں ہوتا۔۔۔ وہ بعض اشیا کو ایسے نئے معنی عطا کرتے ہیں جو ان سے پہلے کسی کو نہ سوجھے ہوں۔ حباب کو دیکھا تو پہلے دوسرے شاعروں کی طرح اسے مختصر سے مختصر زندگی والا پایا اور تشبیہات میں تقریباً وہی باتیں وجہ مشابہت ٹھہرائیں جو دوسرے شاعر ٹھہراتے چلے آئے تھے۔ پھر اپنے خاص زاویۂ نظر سے دیکھا تو معلوم ہوا کہ حباب بڑا خوددار ہے۔ دریا میں رہتا ہے اور خودداری کی وجہ سے کسی کے آگے دست سوال دراز نہیں کرتا، بل کہ اپنے پیالے کو بھی نگوں رکھتا ہے۔۔۔ اسی طرح کلیم اور طور کے واقعے پر نظر ڈالی اور پہلے دوسرے شعرا کے مانند تشبیہات وضع کیں۔ پھر غور کیا تو موسیٰ علیہ السلام کو ربّ ارنی، ربّ ارنی کہتے ہوئے اور دیدار کی دریوزہ گری کرتے ہوئے دیکھا، تو یہ ادا پسند نہ آئی کیوں کہ اقبالؔ ''غیروں کے بارِ احسان، منّتِ احسان اور دستِ سوال کا دراز کرنا'' پسند نہیں فرماتے حال آں کہ کئی شعرا نے ''دریوزہ گری اور دیدار کی گدائی'' کا مضمون بڑے فخر سے باندھا ہے ___'' (۱۱۸)

تشبیہات اقبالؔ ہی کے ضمن میں ایک موقّر تحقیق ڈاکٹر سعد اللہ کلیم نے اپنی تصنیف **اقبالؔ کے مشبہ بہٖ اور مستعار منہ** کی صورت میں پیش کی ہے جس میں ان کا بنیادی موقف یہ ہے کہ شعرا اقبالؔ میں مشبہ اور مستعار لہ کے مقابلے میں مشبہ بہٖ اور مستعار منہ کی زیادہ اہمیت ہے۔ ان کے مطابق اس امر کا سراغ لگانا ضروری ہے کہ اقبال نے کون سے مشبہ بہٖ اور مستعار منہ کثرت سے استعمال کیے اور ان میں سے بعض کو ایک خاص عہد تک برت کر کیونکر چھوڑ دیا۔ اس طرح یہ جائزہ لینا ممکن ہو جاتا ہے کہ علامہ کے فکری و نظری ارتقا کے اثرات ان کے فن پر کس حد تک مرتب ہوئے۔ ڈاکٹر سعد اللہ کلیم کے خیال میں اگر شعر کی محض عام سی تفہیم سے ہٹ کر شعرا اور شاعر قدرے دور اور معاشرے تک رسائی مطلوب ہو تو مشبہ کے مقابلے میں مشبہ بہٖ اور مستعار لہ کے مقابلے میں مستعار منہ، کی قدر و قیمت بہت زیادہ ہے۔ اس قبیل کے مطالعے سے اقبالؔ کے مقاصد حیات اور اُن کی اجتماعی اور قومی امنگوں کا رشتہ ان کی شخصیت کے عمق میں جا کر اسی نقطۂ

مستنیر سے جڑ جاتا ہے جس سے اُن کے جبلّی و فکری میلانات کو زندگی اور توانائی مل رہی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں اقبالؔ خود، اقبالؔ کا عینی شاہد بن کر ابھرتا ہے۔ (۱۱۹) صرف تشبیہ کے حوالے سے دیکھا جائے تو انھوں نے اقبالؔ کے مشبہ بہٖ کو روشنی، حدت اور چمک پر مبنی مشبہ بہٖ، فطرت کے مناظر و مقامات پر مبنی مشبہ بہٖ اور فنون لطیفہ پر مشتمل مشبہ بہٖ میں تقسیم کیا ہے۔ روشنی، حدت اور چمک پر مشتمل مشبہ بہٖ میں لہو، دل، طور، آئینہ، شعلہ، شرر، شمع، ستارے، چاند اور سورج شامل ہیں۔ مناظر فطرت کے سلسلے میں گلستان اور اس کے متعلقات (گل و بلبل، نرگس اور لالہ وغیرہ)، صحرا کے متعلقات (کارواں، حدی، محمل، ناقہ، لیلیٰ، قیس، آہو، طناب، خیمہ وغیرہ)، بحر اور اس کے متعلقات (جو، دریا، یم، قلزم، موج وغیرہ) پر مبنی مشبہ بہٖ اور فطرت سے متعلق حرکی مظاہر (برق، کرن، صبا، رخش وغیرہ) کے مشبہ بہٖ اہمیت کے حامل ہیں۔ جب کہ فنون لطیفہ پر مبنی مشبہ بہٖ میں انھوں نے موسیقی کے متعلقات (نے، لَے، نوا، نغمہ، رباب، بربط، چنگ، سرود، آہنگ، مقام، پردہ، زیر و بم، ساز، نالہ، اور مضراب وغیرہ) اور شراب اور اس کے متعلقات (مَے، ساقی، مینا، بادہ، میکدہ، ساغر، خم وغیرہ) کو اقبالؔ کے نمایاں ترین مشبہ بہٖ شمار کرتے ہوئے ان کی شعری و نظری جہتوں کو واضح کرنے کی بھرپور کاوش کی ہے۔

شعرا اقبالؔ میں تشبیہ کو تدریجی حوالے سے دیکھا جائے تو علامہ کے ہاں اس وسیلۂ شعری کے مختلف انداز نظر آتے ہیں اور انھوں نے اس کو متنوع موضوعات کی ترسیل و تبلیغ کے لیے برتا ہے۔ **بانگ درا** میں کثرت سے تشبیہیں ملتی ہیں اور گوناگوں پہلوؤں سے عبارت ہیں۔ خصوصاً اقبالؔ نے مختلف مناظر کی تشکیل کرتے ہوئے تشبیہ سے استفادۂ خاص کیا ہے۔ انھوں نے اپنے افکار عالیہ، مخصوص تصورات و نظریات اور داخلی واردات و احساسات کا پرتاثیر اظہار کرنے کے لیے بھی اس طرف توجہ کی ہے۔ اس کے استمداد سے وہ بڑی مہارت کے ساتھ فرد اور ملت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں، مختلف مقامات سے منسوب تاریخی وقائع تازہ کر کے ماضی کی بازیافت کرتے نظر آتے ہیں، تسلسل اور تقابل کے اوصاف ابھارنے کے لیے بھی تشبیہ سے معاونت لیتے ہیں اور اکثر اوقات اپنے تمثیلی و تجسیمی اور مکالماتی شعر پاروں میں اعلیٰ درجے کی تشبیہوں سے قوت اور تاثیر پیدا کر دیتے ہیں۔ اسی طرح اقبالؔ نے تاریخی، تلمیحی یا اساطیری اشخاص و وقائع کا تذکرہ کرتے ہوئے تشبیہ کی ندرت سے علامتی آہنگ کی تشکیل کی ہے۔ بعینہٖ وہ شخصی اوصاف کا عین مین نقشہ اتارنے کے لیے تشبیہ سے مدد لیتے ہیں۔ سیاست حاضرہ اور افراد و

ملت سے متعلق اشعار میں تو وہ تشبیہ کی نادرہ کاری سے جس تاثیر و عذوبت کا حصول کرتے ہیں، اس کا کوئی متبادل نہیں ہے۔ یوں تشبیہ کے ان گلہاے رنگ رنگ سے علامہ نے **بانگ درا** کی تزئین و آرایش بھرپور معنویت کے ساتھ کردی ہے۔ یہاں ہر مقام پر روانی، بے ساختگی اور برجستگی لائق داد ہے اور کہیں بھی تصنع یا بناوٹ ترسیل مطلب میں مانع نہیں۔ اس مجموعے میں میں مختلف مناظر کی تخلیق کرتے ہوئے اقبالؔ کے ہاں تشبیہ کے استعمال سے کچھ اس طرح کا انداز ابھرا ہے:

عدم کو قافلۂ روز تیز گام چلا — شفق نہیں ہے، یہ سورج کے پھول ہیں گویا!
(ص۹۵)

آسماں بادل کا پہنے خرقۂ دیرینہ ہے — کچھ مکدّر سا جبینِ ماہ کا آئینہ ہے
(ص۱۴۹)

سینۂ دریا شعاعوں کے لیے گہوارہ ہے — کس قدر پیارا لبِ جو مہر کا نظّارہ ہے!
(ص۱۵۲)

شعلۂ خورشید گویا حاصل اس کھیتی کا ہے — بوئے تھے دہقانِ گردوں نے جو تاروں کے شرار
(ص۱۵۳)

آہ! سیمابِ پریشاں، انجمِ گردوں فروز — شوخ یہ چنگاریاں، ممنونِ شب ہے جن کا سوز
(ص۲۳۳)

بانگ درا میں اقبالؔ نے تشبیہ کے پیکر میں اپنے افکار تازہ کی نمود کمال درجے کی بلاغت کے ساتھ کردی ہے اور یہاں وہ مختلف فکری امور کی پیش کش میں اسے معاون ٹھہراتے ہیں، جیسے:

یہ استغنا ہے پانی میں نگوں رکھتا ہے ساغر کو — تجھے بھی چاہیے مثلِ حباب آبجو رہنا
(ص۷۵)

سلسلہ ہستی کا ہے اک بحرِ ناپیدا کنار — اور اس دریائے بے پایاں کی موجیں ہیں مزار
(ص۱۵۱)

زندگی کی آگ کا انجام خاکستر نہیں! — ٹوٹنا جس کا مقدّر ہو، یہ وہ گوہر نہیں!
(ص۲۳۱)

اقبالؔ نے اپنے مخصوص تصورات و نظریات کے ابلاغ میں بھی تشبیہ سے مدد لی ہے، مثلاً دیکھیے وہ ''وحدت الوجود'' اور ''وحدت الشہود'' کے مابین تفاوت، وطنیت و قومیت کے محدود تصور پر ملت اسلامیہ کے بے حدود و ثغور تصور کی فوقیت، دین و مذہب کی افادیت اور سخن وری کی غرض و غایت کے ضمن میں اپنے مخصوص تصورات کی توضیح و صراحت بہ ذریعہ تشبیہ کس قدر جامعیت سے کردیتے ہیں:

نفیِ ہستی اک کرشمہ ہے دلِ آگاہ کا — لا کے دریا میں نہاں موتی ہے 'الّا اللہ' کا
(ص۱۱۴)

مذہب سے ہم آہنگیِ افراد ہے باقی — دیں زخمہ ہے، جمعیتِ ملّت ہے اگر ساز
(ص۲۴۵)

بانگ درا کے تشبیہی اشعار کا معتدبہ حصہ ایسا ہے جس میں علامہ نے اپنے داخلی واردات و احساسات کا اظہار کیا ہے۔ ایسے اشعار سے اقبالؔ کے نہاں خانۂ دل میں برپا ہنگاموں سے آگاہی ہوتی ہے اور ان کی شخصیت کے اسرار کھلتے چلے جاتے ہیں، مثلاً:

بے نیازی سے ہے پیدا میری فطرت کا نیاز — سوز و سازِ جستجو مثلِ صبا رکھتا ہوں میں
(ص۱۲۳)

فیضِ ساقی شبنم آسا، ظرفِ دل دریا طلب — تشنہ دائم ہوں، آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں
(//)

دل نہیں شاعر کا، ہے کیفیتوں کا رستخیز — کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں
(//)

نغمۂ یاس کی دھیمی سی صدا اُٹھتی ہے — اشک کے قافلے کو بانگِ درا اُٹھتی ہے
(ص۱۲۵)

فرد اور ملت کی بحالی اور بقا کے معاملات پر اظہارِ خیال، اقبالؔ کا محبوب موضوع ہے۔ اس مجموعے میں انھوں نے تشبیہی اوصاف سے اس قبیل کے موضوعات کو بھی تاثیر اور تازگی بخش دی ہے:

وجود افراد کا مجازی ہے، ہستیِ قوم ہے حقیقی — فدا ہو ملّت پہ، یعنی آتش زنِ طلسمِ مجاز ہو جا
(ص۱۳۰)

جو مثالِ شمع روشن محفلِ قدرت میں ہے　　آسماں اک نقطہ جس کی وسعتِ فطرت میں ہے
(ص۲۳۲)

—

خدائے لم یزل کا دستِ قدرت تو، زباں تو ہے　　یقیں پیدا کر اے غافل کہ مغلوبِ گماں تو ہے
(ص۲۶۹)

اسی طرح بعض تشبیہات ماضی کا نقشہ اتارنے یا مسلم زوال کی عکاسی کرنے میں ممد و معاون ٹھہری ہیں، جیسے:

تھا یہاں ہنگامہ ان صحرا نشینوں کا کبھی　　بحر بازی گاہ تھا جن کے سفینوں کا کبھی
(ص۱۳۳)

—

آہ! مسلم بھی زمانے سے یونہی رخصت ہوا　　آسماں سے ابرِ آذاری اُٹھا، برسا، گیا
(ص۱۵۲)

اس مجموعے میں اقبالؔ نے دو مختلف حقائق کے مابین موازنہ و مقائسہ کرتے ہوئے بھی وسیلۂ تشبیہ کو بہ روے کار لانے کی بھرپور کاوش کی ہے جس کے باعث کلام خاصا پُرزور اور بامعنی ہو جاتا ہے۔ مثلاً دیکھیے عقل اور دل کے درمیان تشبیہ کی وساطت سے تقابل و تفاوت کے عناصر کس بلاغت سے ابھارتے ہیں:

کام دُنیا میں رہبری ہے مرا　　مثلِ خضرِ جستہ پا ہوں میں
بوند اک خون کی ہے تو لیکن　　غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں
(ص۴۲)

بانگ درا میں اقبالؔ نے بعض شخصی منظومات رقم کرتے ہوئے بھی تشبیہ کی مدد سے عمدہ معنی پیدا کیے ہیں۔ اس حوالے سے وہ جہاں حضرت بلالؓ اور حضرت محبوب الٰہیؒ جیسی موقّر مذہبی شخصیات سے محبت کا اظہار تشبیہی رنگ میں کرتے ہیں وہاں اپنے پیش رو اور معاصر اکابرین میں غالب، داغ، جسٹس شاہ دین ہمایوں اور اپنے بھائی شیخ عطا اللہ سے موانستِ قلبی ظاہر کرنے کے لیے بھی اس کارگر شعری وسیلے کا سہارا لیتے ہیں۔ مثلاً متذکرہ حوالوں سے تشبیہی اشعار بالترتیب ملاحظہ ہوں:

مدینہ تیری نگاہوں کا نور تھا گویا　　ترے لیے تو یہ صحرا ہی طور تھا گویا
(ص۸۱)

—

دلوں کو چاک کرے مثلِ شانہ جس کا اثر　　تری جناب سے ایسی ملے فغاں مجھ کو
(ص۹۷)

—

تھا سراپا روح تو ، بزمِ سخن پیکر ترا　　زیبِ محفل بھی رہا، محفل سے پنہاں بھی رہا
(ص۲۶)

—

وہ گلِ رنگیں ترا رخصت مثالِ بو ہوا　　آہ! خالی داغؔ سے کاشانۂ اُردو ہوا
(ص۹۰)

—

وہ جواں، قامت میں ہے جو صورتِ سروِ بلند　　تیری خدمت سے ہوا جو مجھ سے بڑھ کر بہرہ مند
(ص۲۲۹)

اس مجموعے میں کہیں کہیں سیاست حاضرہ پر اظہار خیال کرتے ہوئے بھی اقبالؔ نے تشبیہی پیرایۂ بیان سے تنوع اور جدت کا حصول کیا ہے۔ ایسے مواقع پر تشبیہ کی وساطت سے طنز کی کاٹ بھی دوچند ہو جاتی ہے:

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام　　جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
(ص۲۶۱)

—

دستِ دولت آفریں کو مُزد یوں ملتی رہی　　اہلِ ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو زکات
(ص۲۶۲)

تشبیہاتِ اقبالؔ میں اس وقت بڑی جدت اور دل کشی پیدا ہو جاتی ہے جب ان کی نمود بعض دوسرے شعری محاسن کے ہمراہ ہوتی ہے۔ مثلاً اس ضمن میں **بانگ درا** میں زیادہ تر تشبیہ کو اساطیر و تلمیحات، تمثیل و تجسیم اور شعری مکالمات پر مبنی شعر پاروں میں برتا گیا ہے۔ اقبالؔ کا کمال یہ ہے کہ وہ ان مختلف شعری خوبیوں کے ساتھ تشبیہات کو سموتے ہوئے فطری بے ساختگی اور برجستگی کو برقرار رکھتے ہیں اور کہیں بھی کلام کی سلاست اور روانی مجروح نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں ان کی بعض تشبیہیں تو بالآخر علامتی انداز پر منتج ہو کر داد وصول کرتی نظر آتی ہیں۔ ان متنوع خصوصیات پر مبنی تشبیہوں کی مثالیں دیکھیے:

بن کے گیسو رُخِ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں　　شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہوں
(ص۲۸)

—

میری صورت تو بھی اک برگِ ریاضِ طور ہے　　میں چمن سے دُور ہُوں، تو بھی چمن سے دور ہے
(ص۲۴)

نغمۂ امید تیری بربطِ دل میں نہیں　　ہم سمجھتے ہیں یہ لَیلا تیرے محمل میں نہیں
(〃)

تاروں کے موتیوں کا شاید ہے جوہری تو　　مچھلی ہے کوئی میرے دریائے نور کی تو
(ص۱۷۲)

حسنِ ازل ہے پیدا تاروں کی دلبری میں　　جس طرح عکسِ گل ہو شبنم کی آرسی میں
(ص۱۷۴)

اے تارو! نہ پوچھو چمنستانِ جہاں کی　　گلشن نہیں، اک بستی ہے وہ آہ و فغاں کی
(ص۲۱۵)

اسی طرح **بانگِ درا** کی نظم ''حسن و عشق'' کا ایک بند دیکھیے جس میں اقبال نے تشبیہ و تمثال کو ترکیب دے کر چیزے دگر بنا دیا ہے:

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیٔ سیمینِ قمر　　نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گُم، نُور کا لے کر آنچل　　چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم　　موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہیں دل میرا
(ص۱۱۶)

بانگ درا میں اقبال کی تشبیہ کی جانب اس حد تک توجہ ہے کہ انھوں نے بعض اوقات ایک ہی نظم میں تسلسل کے ساتھ تشبیہیں استعمال کی ہیں یا پھر ان کے ہاں ایسی منظومات موجود ہیں جن میں بہ کثرت تشبیہات کی جانب رجحان ملتا ہے۔ جیسے ''ہمالہ''، ''ابرِ کہسار''، ''ماہِ نو''، ''انسان اور بزمِ قدرت''، ''جگنو''، ''والدہ مرحومہ کی یاد میں''، ''شیکسپیئر'' اور ''طلوعِ اسلام'' میں کافی زیادہ تشبیہیں مستعمل ملتی ہیں جب کہ تسلسل کے ساتھ تشبیہوں کے استعمال کے ضمن میں ''انسان اور بزمِ قدرت'' اور ''جگنو'' اہم نظمیں ہیں، مثلاً دیکھیے نظم ''انسان اور بزمِ قدرت'' میں

تشبیہات کیسی دل پذیر ہیں:

صبح خورشیدِ درخشاں کو جو دیکھا میں نے　　بزمِ معمورۂ ہستی سے یہ پوچھا میں نے
پرتوِ مہر کے دم سے ہے اُجالا تیرا　　سیمِ سیّال ہے پانی ترے دریاؤں کا
مہر نے نور کا زیور تجھے پہنایا ہے　　تیری محفل کو اسی شمع نے چمکایا ہے
گل و گلزار ترے خلد کی تصویریں ہیں　　یہ سبھی سورۂ وَالشّمس کی تفسیریں ہیں
سرخ پوشاک ہے پھولوں کی، درختوں کی ہری　　تیری محفل میں کوئی سبز، کوئی لال پری
ہے ترے خیمۂ گردوں کی طِلائی جھالر　　بدلیاں لال سی آتی ہیں اُفق پر جو نظر
کیا بھلی لگتی ہے آنکھوں کو شفق کی لالی　　مئے گلرنگ خُمِ شام میں تو نے ڈالی
(ص۵۴)

آخر میں **بانگ درا** کے دعائیہ اشعار میں تشبیہاتِ اقبال کا رنگ و آہنگ ملاحظہ ہو:

شمع کی طرح جئیں بزم گہِ عالم میں　　خود جلیں، دیدۂ اغیار کو بینا کر دیں
(ص۱۳۲)

میں بلبلِ نالاں ہوں اک اجڑے گلستاں کا　　تاثیر کا سائل ہوں، محتاج کو داتا دے
(ص۲۱۳)

مثلِ ایوانِ سحر مرقد فروزاں ہو ترا!　　نور سے معمور یہ خاکی شبستاں ہو ترا!
(ص۲۳۶)

اقبال کے دوسرے اُردو مجموعے **بالِ جبریل** میں بھی تشبیہ کے حربے سے متفرق فکری و شعری ابعاد کی نمود ہوئی ہے۔ علامہ یہاں بھی منظر یہ تشبیہوں کی تشکیل کرتے ہیں لیکن اب ان کی زیادہ تر توجہ اپنے کلیدی تصورات و نظریات یعنی مردِ مومن، خودی و بے خودی، عشق و عقل اور تحرک و تیقن کے تصورات کی جانب ہے، جنھیں وہ اپنے قارئین کے قلوب و اذہان میں جاگزیں کرانے کے لیے تشبیہ کے حربے سے استفادہ کرتے ہیں۔ اس مجموعے میں ایسی تشبیہیں مل جاتی ہیں جو اقبال کے داخلی واردات کی عکاسی میں معاون ٹھہری ہیں اور بعض ایسی تشبیہات بھی موجود ہیں جن کے پس منظر میں اقبال کی ذات ایک مفکر کے طور پر عصری سیاسی حالات پر المیہ و طنزیہ نگاہ ڈالتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہاں تشبیہات پر مشتمل ایسے شعر پارے بھی دکھائی دیتے ہیں جن سے علامہ

کے بے مثل افکار کی نمود پُر تاثیر انداز میں ہوئی ہے اور مسلمانوں کے تاب ناک ماضی کے بعض نقشے بھی تشبیہی پیکر میں ڈھل کر زیادہ قوی ہو گئے ہیں۔ اوّلاً بالِ جبریل کی چند منظریہ تشبیہیں ملاحظہ ہوں، جو **بانگ درا** کے مقابلے میں زیادہ رواں ہیں:

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن　　مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار　　اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ص ۳۰)

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب　　لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب!
سادہ و پُرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت　　کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب!
(ص ۱۰۰)

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دُھل گئے　　ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں!
(ص ۱۱۱)

بالِ جبریل میں اقبالؔ کے کلیدی تصورات کی پیش کش میں تشبیہ کی بُنت و تعمیر قابلِ ستایش ہے۔ مثلاً اب ان کے تصورِ مردِ مومن کے نقوش واضح تر ہو جاتے ہیں اور وہ اسے شاہین کی تشبیہ سے متعلق کر کے زیادہ اثر انگیز بنا ڈالتے ہیں۔ بعینہٖ تصورِ خودی، تصورِ عشق و عقل اور یقین و ایقان کے مضامین تشبیہ کے پیرایے میں ڈھل کر زیادہ قابلِ فہم اور قابلِ مطالعہ ہو گئے ہیں، مثلاً متذکرہ حوالوں سے شعری اسناد ملاحظہ ہوں:

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں　　کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے!
(ص ۱۰)

عشق کی تیغِ جگر دار اُڑا لی کس نے؟　　علم کے ہاتھ میں خالی ہے نیام اے ساقی!
(ص ۱۲)

کوہ شگاف تیری ضرب، تجھ سے کشادِ شرق و غرب　　تیغِ ہلال کی طرح عیشِ نیام سے گزر!
(ص ۲۹)

یقیں مثلِ خلیل آتش نشینی!　　یقیں اللہ مستی، خود گزینی!
سن اے تہذیبِ حاضر کے گرفتار　　غلامی سے بتر ہے بے یقینی!
(ص ۸۱)

تُند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو　　عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام
(ص ۹۴)

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے　　فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے
(ص ۱۲۸)

بالِ جبریل کی وہ تشبیہیں بڑی پُر تاثیر ہیں جنھیں علامہ نے اپنے داخلی کرب کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ ایسے مقامات پر ان کے کلام میں تغزّلی یا تصلیف کا پہلو در آتا ہے اور وہ اپنے شعری اہداف کی توضیح بہ ذریعہ تشبیہ کر دیتے ہیں:

تو ہے محیطِ بیکراں، میں ہوں ذرا سی آبجو　　یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر!
(ص ۷)

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند　　کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی!
(ص ۷۶)

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات　　کہنہ ہے بزمِ کائنات، تازہ ہیں میرے واردات!
(ص ۱۱۲)

اس مجموعے کی ایسی تشبیہیں بھی لائقِ داد ہیں جن کے ذریعے علامہ عصری سیاسی حالات و واقعات پر طنزیہ نگاہ ڈالتے اور یہاں ان کا انداز **بانگ درا** سے کافی مختلف اور قدرے دوٹوک محسوس ہوتا ہے:

بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے　　مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے
(ص ۱۲۴)

شہری ہو دہاتی ہو مسلمان ہے سادہ　　مانندِ بتاں پجتے ہیں کعبے کے برہمن!
نذرانہ نہیں! سود ہے پیرانِ حرم کا　　ہر خرقۂ سالوس کے اندر ہے مہاجن
(ص ۱۶۶)

اسی طرح انھوں نے ماضی کی بازآفرینی کے لیے تشبیہ سے خوب خوب استفادہ کیا ہے اور فکری آہنگ بخش کر تشبیہ کے رنگ کو زیادہ گہرا کر دیا ہے۔ جیسے:

آج بھی اُس دیس میں عام ہے چشمِ غزال　　اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دل نشیں
(ص۹۹)

روشن تھیں ستاروں کی طرح ان کی سنانیں　　خیمے تھے کبھی جن کے ترے کوہ و کمر میں
(ص۱۰۴)

آخر میں اس مجموعے سے فکرِ اقبالؔ کے تشبیہی آہنگ پر مبنی اشعار دیکھیے، جن کی تاثیر و عذوبت یقیناً قابلِ تعریف ہے:

سفر زندگی کے لیے برگ و ساز　　سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز
(ص۱۲۶)

حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ!　　حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ!
(ص۱۲۹)

ضرب کلیم میں اقبالؔ نے تشبیہ کو تلقینِ عمل اور پیغام رسانی کے لیے مستعار لینے کے ساتھ ساتھ اپنے بنیادی تصورات کی پیش کش میں معاون ٹھہرایا ہے۔ وہ تشبیہ کی وساطت سے یہاں بھی ملت اسلامیہ کی ابتر صورت حال کا نقشہ کمال مہارت سے صفحۂ قرطاس پر اُتار دیتے ہیں۔ کہیں کہیں انھوں نے **ضرب کلیم** کے دوٹوک انداز کو منظر یہ تشبیہوں سے بھی رعنائی عطا کی ہے، جیسے:

سفر عروسِ قمر کا عماریِ شب میں　　طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی!
(ص۱۰۴)

یہاں تشبیہ تلقینِ عمل کے سلسلے میں اقبال کے موقّف میں پختگی اور دلالت میں اضافے کا باعث بنی ہے، جس سے ان کا نقطۂ نظر زیادہ صراحت سے سامنے آجاتا ہے:

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود　　کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقاماتِ وجود
(ص۱۱۴)

مانندِ سحر صحنِ گلستاں میں قدم رکھ　　آئے تہِ پا گوہرِ شبنم تو نہ ٹوٹے
(ص۱۲۰)

عمل کی یہی تشویق و تلقین بالآخر تنبیہی رنگ اختیار کر لیتی ہے اور اقبالؔ تشبیہی وسیلے سے

بڑے موثر اور مدلل اسلوب میں اہلِ ملت کو پیغام دینے لگتے ہیں:

یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے　　صنم کدہ ہے جہاں، لَآ اِلٰہَ اِلَّا اللہ
(ص۱۵)

محکوم کے الہام سے اللہ بچائے　　غارت گرِ اقوام ہے وہ صورتِ چنگیز!
(ص۵۴)

وہ نبوّت ہے مسلماں کے لیے برگِ حشیش　　جس نبوّت میں نہیں قوت و شوکت کا پیام!
(ص۵۶)

یہ نکتہ پیرِ دانا نے مجھے خلوت میں سمجھایا　　کہ ہے ضبطِ فغاں شیری، فغاں رُوباہی و میشی!
(ص۱۳۴)

ضرب کلیم میں سب سے زیادہ تشبیہیں عصرِ حاضر کی سیاسی زبوں حالی کا نقشہ پیش کرتی ہیں۔ خصوصاً ملت اسلامیہ پر مغرب کے اثرات کو اقبالؔ اس محسنۂ شعری کے ذریعے اجاگر کیا ہے اور وہ اسے عہدِ حاضر کے مسلمانوں کے لیے سّمِ قاتل گردانتے ہیں۔ یہاں علامہ تشبیہ کی شعری ضرورت کو اس لیے بھی محسوس کرتے ہیں کہ سیاست حاضرہ جیسے خشک موضوع میں شعری حسن پیدا کر کے اسے قابلِ تاثیر بنایا جاسکتا ہے، چند شعر ملاحظہ ہوں:

عصرِ حاضر ملک الموت ہے تیرا، جس نے　　قبض کی روح تری دے کے تجھے فکرِ معاش!
(ص۸۳)

وہ بزمِ عیش ہے مہمانِ یک نفس دو نفس!　　چمک رہے ہیں مثالِ ستارہ جس کے ایاغ!
(ص۸۵)

مشرق نہیں گو لذتِ نظارہ سے محروم!　　لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش!
(ص۱۰۸)

ہوئی ہے ترکِ کلیسا سے حاکمی آزاد　　فرنگیوں کی سیاست ہے دیوِ بے زنجیر
(ص۱۵۳)

جہاں تک اقبالؔ کے مخصوص تصورات و نظریات کی تشبیہ کے ذریعے توضیح و صراحت کا تعلق ہے، اس ضمن میں اس شعری مجموعے میں زیادہ تصورِ مردِ مومن، تصورِ خودی اور فنونِ لطیفہ کے متعلق نظریات کو تشبیہی پیرایۂ بیان میں موزوں کیا گیا ہے، جیسے:

چھتے نہیں کنجشک و حمام اس کی نظر میں   جبریل و سرافیل کا صیاد ہے مومن!
(ص۴۵)

فطرت کا سرودِ ازلی اس کے شب و روز   آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمٰن!
(ص۶۰)

انجمن میں بھی میسّر رہی خلوت اس کو   شمعِ محفل کی طرح سب سے جدا سب کا رفیق!
(ص۱۲۹)

شعر سے روشن ہے جانِ جبرئیل و اہرمن   رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرورِ انجمن
فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرارِ فن   شعر گویا روحِ موسیقی ہے رقص اس کا بدن!
(ص۱۳۳)

دیگر مجموعوں کی طرح **ضرب کلیم** میں بھی خال خال ایسے شعر مل جاتے ہیں، جن میں تشبیہ سے تفکر و تفلسف کے عناصر پیدا ہوئے ہیں اور اقبال ایک مفکر کے طور پر زندگی کے منظر نامے پر بھرپور نگاہ ڈالتے نظر آتے ہیں، مثلاً:

نگاہ موت پہ رکھتا ہے مردِ دانش مند   حیات ہے شبِ تاریک میں شرر کی نمود
(ص۶۸)

وہ بحر ہے آدمی کہ جس کا   ہر قطرہ ہے بحرِ بیکرانہ!
(ص۸۷)

ارمغان حجاز میں تشبیہات کی طرف اقبال کی توجہ قدرے کم رہی۔ البتہ یہاں کہیں کہیں منظریہ اور تلمیحی و تاریخی تشبیہوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس سے زیادہ تر ان کا مقصود کسی انقلاب آفریں حقیقت کا اظہار کرنا ہی ہوتا ہے۔ اس مجموعے میں علامہ کی نظر زیادہ تر عصری مسائل کی طرف ہے، لہٰذا وہ ان کی پیش کش کرتے ہوئے کبھی کبھار تشبیہی پیرایہ اپنا لیتے ہیں۔ اسی طرح بعض تشبیہوں کے ذریعے ان کے کلام میں تفکر اور تلقین پر مبنی اسلوب بھی ابھرا ہے۔ مثلاً اقبال کے نو بہ نو افکار کی چند جھلکیاں دیکھیے جن میں تشبیہ سے جدت و ندرت کے عناصر ابھرے ہیں:

خیالِ جادہ و منزل فسانہ و افسوں   کہ زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود!
(ص۲۴)

پاک ہوتا ہے ظن و تخمیں سے انساں کا ضمیر   کرتا ہے ہر راہ کو روشن چراغِ آرزو
(ص۳۶)

سمجھا لہو کی بوند اگر تو اسے تو خیر   دل آدمی کا ہے فقط اک جذبۂ بلند
(ص۳۹)

اُمید نہ رکھ دولتِ دنیا سے وفا کی   رم اس کی طبیعت میں ہے مانندِ غزالہ
(ص۴۵)

جب کہ تلقینی اسلوب میں تشبیہ کا انداز کچھ یوں ہے:

جس سمت میں چاہے صفتِ سیلِ رواں چل   وادی یہ ہماری ہے، وہ صحرا بھی ہمارا
(ص۱۵)

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبیری   کہ فقرِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری
(ص۳۸)

ارمغان حجاز میں اقبال کی نکتہ رس طبیعت نے عصری سیاسی صورتِ حال سے بھی بڑے بلیغ اور عالمانہ معانی اخذ کیے ہیں اور انھیں تشبیہ کا پیرہن دے کر بڑی رونق بخش دی ہے۔ اسی طرح بسا اوقات وہ تضاد و تقابل کے حصول کے لیے بھی تشبیہوں کا استعمال کرتے ہیں اور اپنے مواقف کو روشن تر کر دیتے ہیں، جیسے:

موت ہے اک سخت تر جس کا غلامی ہے نام   مکر و فنِ خواجگی کاش سمجھتا غلام!
(ص۳۵)

خودی ہے مُردہ تو مانندِ کاہ پیشِ نسیم   خودی ہے زندہ تو سلطانِ جملہ موجودات!
(ص۲۶)

آزاد کی رگ سخت ہے مانندِ رگِ سنگ   محکوم کی رگ نرم ہے مانندِ رگِ تاک
(ص۴۰)

جیسا کہ ذکر کیا گیا کہ **ارمغان حجاز** میں منظریہ تشبیہیں بہت کم ہیں اور اگر ہیں بھی تو شاعر کی کسی نہ کسی داخلی کیفیت کے ساتھ منسلک ہیں اور کسی خاص منظر نامے کا نقشہ کھینچتے ہوئے ان کی شمولیت سے رعنائی بیان مزید بڑھ جاتی ہے، مثلاً دیکھیے علامہ انقلاب آفریں صورت حال کی تشکیل تشبیہ کی وساطت سے کیسے دل نشیں پیرایے میں کرتے ہیں:

زلزلے سے کوہ و در اُڑتے ہیں مانندِ سحاب　　زلزلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود
(ص۲۱)

حاجت نہیں اے خطّۂ گُل شرح و بیاں کی　　تصویر ہمارے دل پرخوں کی ہے لالہ
(ص۴۵)

کلی طور پر تشبیہات اقبال کو تشبیہ کے باضابطہ فن کے آئینے میں دیکھیں تو کہا جا سکتا ہے کہ علامہ کے تمام اُردو مجموعوں میں یہ شعری خوبی اپنے متنوّع خصائص کے اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل رہی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اقبال نے تشبیہ کو اپنے شعری نظام کے ایک مستقل حصے کے طور پر متعارف کرایا ہے۔ کلام اقبالؔ میں روایتی و کلاسکی تشبیہات کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ ان کی وساطت سے انھوں نے اپنے بے مثل اور کم عدیل افکار کی پیش کش کی ہے۔ خاص طور پر ان کا تصور خودی (۱۲۰) جو فکریات اقبالؔ کا جوہر ہے تشبیہوں ہی کے پیکر میں ڈھل کر اپنی تمام تر معنویت کا اظہار کرتا ہے۔ اقبالؔ کی تشبیہوں کے گوناگوں ابعاد ہیں جن میں سرفہرست ان کی منظر یہ یا رومانوی اور جمالیاتی تشبیہیں ہیں۔ اقبالؔ کا امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنے فلسفیانہ افکار کی توضیح وصراحت کے لیے بھی تشبیہ سے مدد لی ہے اور یوں خدا، انسان اور کائنات سے متعلق بعض فکر انگیز مباحث کو بڑی خوش اسلوبی سے سلجھانے کی کاوش کی ہے۔ اقبالؔ کی تلمیحی و اساطیری تشبیہوں کی افادیت بھی مسلّمہ ہے اور بعض اوقات مختلف مقامات یا جغرافیائی خطوں سے انسلاک کے باعث بھی ان کی تشبیہیں بڑی جان دار اور پرکشش ہو جاتی ہیں۔ مزید برآں علامہ کی تمثیلی، رومانوی اور جدید انداز کی تشبیہات پر انگریزی ادب کے اثرات (۱۲۱) بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ عبیدالرحمٰن ہاشمی نے اپنی کتاب **شعریاتِ اقبالؔ** میں ایسی خصوصیات کی حامل تشبیہوں کے ضمن میں لکھا ہے کہ:

''(اقبالؔ کے تشبیہی) الفاظ کی پشت پر شاعر کے غیر مرئی خوابوں اور طلسماتی دھندلکوں کی ایک لطیف دنیا آباد ہے جو قاری کو ایک ایسے عالم میں پہنچا دیتی ہے جہاں ماضی اور حال ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں۔ جہاں صدیوں کا وقفہ ایک دن اور ایک دن چند ساعت سے زیادہ نہیں معلوم ہوتا، رومانی احساس اور جذبے کا یہ وفور ہمیں مغرب کے رومانوی عہد کی یاد دلاتا ہے جس میں فن کا مدعا روح کا رقص اور فن کاری ایک نغمۂ سرمدی کے مصداق تھا۔'' (۱۲۲)

تاہم علامہ کے ہاں فن کا مدعا محض روح کا رقص اور فن کاری محض ایک نغمۂ سرمدی ہی

نہیں بل کہ یہاں تو ہمیں تہذیب و سیاست، فکر و فلسفہ اور دینی شعور کے ابلاغ و اظہار کے لیے بھی وسیلۂ تشبیہ کو اختیار کرنے کا رجحان نظر آتا ہے۔ جبھی تو عبیدالرحمٰن ہاشمی نے اقبالؔ کی تشبیہوں میں رومانیت اور جمالیات کے پہلوؤں کی دریافت کے ساتھ ساتھ مابعدالطبیعیاتی فکر، عمرانی، سیاسی، تہذیبی اور فلسفیانہ افکار اور دینی مآخذ سے حاصل کردہ تشبیہات کی جانب بھی توجہ دلائی ہے۔ (۱۲۳)

بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ تشبیہات اقبالؔ روایت و جدت کا عمدہ امتزاج ہیں۔ یہ فن تشبیہ کے تمام تر شعری و فنی تقاضوں کو پورا کرتی ہیں اور فکری و نظری اعتبار سے بھی ممتاز ہیں۔ اقبالؔ نے تشبیہ کے ذریعے اچھوتے خیالات کی قطعی، واضح، روشن اور ٹھوس صورتوں میں پیش کش کی ہے اور روایت سے اکتساب کے ساتھ ساتھ اجتہادی رویہ اپنانے کے باعث ہی ایسی قابل قدر تشبیہوں کی تشکیل ممکن ہو پائی ہے۔ علامہ کے ہاں تشبیہ محض تزئین شعری سے بڑھ کر معنی آفرینی کا ذریعہ بنی ہے۔ اقبال تشبیہ کی حقیقی و اصلی غرض و غایت سے آگاہ ہیں اور اپنے تصور حسن و رعنائی اور حرکی نظام فکر و اقدار میں کامل ربط پیدا کر کے اعلیٰ تشبیہوں کی صورت میں اپنی بصیرت کا اظہار کرتے ہیں۔ معنی کی تہہ داری، شعر کی رمزیت و ایمائیت اور معنویت میں اضافے کے سلسلے میں اقبالؔ کی تشبیہیں نئے رنگ و آہنگ کی حامل ہیں۔ یہ تشبیہیں ان کے زرخیز اور نادرہ کار تخیل کی بدولت اپنے اندر تجسیمی، تمثالی اور علامتی اوصاف رکھتی ہیں جن کے باعث شعرا قبالؔ میں تشبیہ ایک موثّر اور کارآمد شعری وسیلہ بن گئی ہے۔ سید عابد علی عابد، تشبیہات اقبالؔ کے اس قبیل کے عناصر کو پیش نظر رکھ کر بجا طور پر لکھتے ہیں کہ:

''اقبالؔ نے نہایت دقیق اور لطیف کیفیات و افکار کو نادر تشبیہ کے ذریعے یوں بیان کیا ہے کہ یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ فلسفے کے پیچ دار مسائل شعر کے قالب میں ڈھالے جا رہے ہیں۔'' (۱۲۴)

۲۔ اقبال کا استعاراتی نظام

استعارے کو لغوی طور پر مستعار لینا (۱۲۵)، مانگنا (۱۲۶)، عارضی طور پر کسی سے کوئی چیز لینا (۱۲۷) یا کسی سے کوئی شے بہ طور عاریت چاہنا (۱۲۸) اُدھار لینا (۱۲۹)، کسی امر کے عاریتاً خواستگار ہونا (۱۳۰)، ایرمان جویی (ایرمان= عاریت) یا سپنجیدن (سپنج = عاریت) (۱۳۱)، مجازت وتشابہ (۱۳۲) اور کسی چیز کے دست بہ دست لانے (۱۳۳) کے معنوں میں مراد لیا جاتا ہے۔ یہ علمِ بیان کی وہ صورت ہے ''جس میں کوئی اصطلاح یا جملہ کسی ایسی شے کے بارے میں کہا جاتا ہے جس پر وہ لغوی معنوں میں منطبق نہیں ہوتا۔ مقصد دو اشیا کے درمیان مشابہت بتانا ہوتا ہے'' (۱۳۴) استعارے کو ایسی عبارت بھی قرار دیا جاسکتا ہے جس میں کسی ایک چیز کو دوسری قابلِ موازنہ شے کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے (۱۳۵) اصطلاحی اعتبار سے استعارہ ''کسی لفظ کو اصل معنی کے بجائے کسی اور معنی میں استعمال کرنا (ہے) جب کہ ان دونوں معنوں (اصلی اور مرادی) میں تشبیہ کا تعلق ہو (۱۳۶) علامہ شمس قیس رازی نے **المعجم فی معاییر اشعار العجم** میں علم بیان میں شامل اس کارگر محسنۂ شعری کے اصطلاحی مفہوم اور دائرہ کار کے ضمن میں لکھا ہے کہ:

''استعارات..... آن است کہ اطلاق اسمی کنند بر چیزی کہ مشابہ حقیقت آن اسم باشد در صفتی مشترک، چنان کہ مردِ شجاع را شیر گویند بہ سبب دلیری واقدامی کہ مشترک است میان ہر دو؛ و مردم کند طبعِ نادان را خر خوانند بہ واسطۂ بلادتی کہ مشترک است میان اُو و خر؛ و این صفت با سایر مجازات دیگر در جملۂ لغات مستعمل است و در نظم و نثر اصناف مردم متداول۔ و آن چہ از وجوہ استعارات، مطبوع و دل پسند اُفتد و در موضع استعمال مقارب و مشابہ لغتی اصلی آید، در عذوبتِ سخن و روانِ کلام بیفزاید و دلیلِ بلاغت و فصاحت مرد باشد و در دلالتِ معنی مقصود از استعمال حقیقت بلیغ تر باشد.....'' (۱۳۷)

رشید الدین وطواط، **حدایق السحر فی دقایقِ الشعر** میں لکھتے ہیں:

''معنی استعارت چیزی عاریت خواستن باشد و این صفت چنان باشد کہ لفظی را معنی باشد حقیقی پس دبیر یا شاعر آن لفظ را از آن معنیِ حقیقی نقل کند و بجای دیگر بر سبیلِ عاریت بہ کار بند و این صفت در ھمۂ زبانھا بسیار است و چون استعارت بعید نباشد و مطبوع بود سخن را آرایش تمام حاصل گردد.....'' (۱۳۸)

جلال الدین ہمائی **فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی** میں ارکانِ استعارہ کی توضیح یوں کرتے ہیں:

''استعارہ عبارت است از آن کہ، یکی از دو طرفِ تشبیہ را ذکر و طرفِ دیگر را ارادہ کردہ باشند.....لفظ را مستعار و معنی مراد یا مشبہ را مستعار لہ و مشبہ بہ را مستعار منہ و وجہ شبہ را جامع می گویند.....'' (۱۳۹)

اسی طرح میمنت میر صادقی نے **واژہ نامۂ ہنر شاعری** میں استعارہ و تشبیہ کا تقابل کرتے ہوئے اس شعری خوبی پر تفصیلاً اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

''استعارہ (Metaphor).....در اصطلاح آن است کہ لفظی در غیر معنی حقیقی خود بہ کار رود۔ از این جہت، استعارہ، نوعی از مجاز محسوب می شود، با این خصوصیت کہ ارتباط و علاقۂ بین معنیِ حقیقی و مجازی در آن، مشابہت است، بہ ھمین جہت، آن را 'مجاز استعاری' نیز نامیدہ اند۔ استعارہ، در عینِ حال، بہ علّتِ وجود علاقۂ مشابہت، نوعی تشبیہ نیز بہ حساب می آید، با این خصوصیت کہ در آن، از ھمۂ ارکان تشبیہ، تنہا مشبہ بہ ذکر شدہ و سہ رکن دیگر (مشبہ، وجہ شبہ و ادات تشبیہ) کنار گذاشتہ شدہ است۔ از این جہت آن را تشبیہِ محذوف نیز نامیدہ اند..... بسیاری از استعارہ ہا، حاصل خلاصہ شدن تشبیہات ھستند، بدین ترتیب کہ کلمہ ای کہ در استعارہ بہ کار می رود حاوی معنی وسیع و گستردہ ای است کہ درکِ آن بہ خواننده و شنونده واگذار می شود۔ با این ھمہ بعضی اعتقاد دارند کہ تشبیہ از استعارہ، زندہ تر و پر تحرک تر و در نتیجہ موثر تر است و وجود ارکان تشبیہ در کلام آن را رساتر می کند، امّا بعضی تاثیر استعارہ را بیشتر و قوی تر از تشبیہ می دانند؛ با این استدلال کہ در تشبیہ یک یا چند مورد مشابہت بین مشبہ و مشبہ بہ مورد نظر گوینده است، در حالی کہ در استعارہ، مشبہ بہ کلاً جایی گزین مشبہ می شود.....کلمہ ای را کہ در غیر معنیِ حقیقی بہ کار رفتہ 'مستعار' و معنی مورد نظر یا مشبہ را 'مستعار لہ' و مشبہ بہ را 'مستعار منہ' و وجہ شبہ را 'جامع' می گویند.....'' (۱۴۰)

اسی ضمن میں عبدالحسین سعیدیان کا بیان بھی ملاحظہ ہو:

''.....استعارہ ھمان تشبیہ است با دو تفاوت اول این کہ استعارہ از تشبیہ رساتر و شیواتر است دوم

حذف یکی از طرفین تشبیہ کہ در آن (استعارہ) صورت گرفتہ است۔ بنابراین استعارہ عبارت است از ذکر مشبہ بہ و ارادہ کردن مشبہ از آن، یا می توان آن را یک نوع مجاز لغوی پنداشت چہ در واقع لفظی را بہ واسطۂ کمال شباہت در یکی از صفات بجای لفظِ دیگر استعمال کنند مانند سرو خرامان بجای گفتن شخص بلند قامت چہ اشتراک و تشابہی میان شخص بلند قد و سرو وجود دارد.....'' (۱۴۱)

اصطلاحی اعتبار سے استعارے کی تفہیم و توضیح کے سلسلے میں دیبی پرشاد سحر بدایونی، سجاد بیگ مرزا دہلوی اور سید جلال الدین احمد جعفری زینبی کی پیش کردہ تعریفات بھی خاصی معاونت کرتی ہیں:

''.....مجاز میں جب معنی حقیقی و مجازی کے درمیان علاقہ تشبیہ کا ہوتا ہے، اس کو استعارہ کہتے ہیں اور غرض استعارے سے یہ ہے کہ مشبہ کو عین مشبہ بہ قرار دیں، پس حالت استعارہ میں مشبہ کو مستعار لہ و مشبہ بہ کو مستعار منہ و وجہ شبہ کو وجہ جامع کہتے ہیں.....اور بہ طور تشبیہ مستعار لہ و مستعار منہ کبھی دونوں حسّی یا عقلی ہوتی ہیں، کبھی ایک حسّی ایک عقلی.....'' (۱۴۲)

''.....اصطلاح میں وہ لفظ جو غیر وضعی معنوں میں استعمال ہو اور حقیقی و مجازی معنوں میں تشبیہ کا علاقہ ہو نیز مشبہ یا مشبہ بہ کو حذف کر کے ایک کو دوسرے کی جگہ استعمال کرتے ہیں لیکن کوئی ایسا قرینہ بھی ساتھ ہی ظاہر کرتے ہیں جس سے معلوم ہو جائے کہ متکلم کی مراد حقیقی معنوں کی نہیں ہے۔ معنی مشبہ کو 'مستعار لہٗ' (مانگا ہوا اس کے واسطے)، معنی مشبہ بہ کو 'مستعار منہٗ' (مانگا ہوا اس سے)، اس لفظ کو جو مشبہ بہ کے معنی پر دلالت کرے، مستعارٗ وجہ شبہ کو 'وجہ جامع' کہتے ہیں..... یہ خیال رہے کہ جب مشبہ کو حذف کر کے مشبہ بہ کو ذکر کرتے ہیں تو متکلم کا مقصد یہ ہوتا ہے گویا مشبہ بہ عین مشبہ ہے اور اس لحاظ سے بعض علما استعارہ کو مجاز عقلی کہتے ہیں یعنی جو چیز واقع میں نہ ہو اس کو واقعی فرض کر لینا عقل کا کام ہے لیکن دراصل استعارے میں یہ دعویٰ کہ مشبہ عین مشبہ بہ ہے بہ طور مبالغہ ہوتا ہے نہ بہ طور حقیقت.....اس سے معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ مجاز لغوی ہے.....'' (۱۴۳)

''استعارے کا حاصل یہ ہے کہ مشبہ کو عین مشبہ بہ ادعا کرنا.....بعض نے استعارے کو مجاز لغوی کہا ہے یعنی وہ ایک ایسا لفظ ہے کہ اس کا استعمال اس کے معنی میں نہیں ہوا ہے بل کہ اس کے غیر میں استعمال ہوا ہے۔ بعض نے استعارہ کو مجاز عقلی کہا ہے یعنی وہ امر عقلی میں تصرف کر لینے کا نام ہے

کیوں کہ اس کا مشبہ پر اطلاق اس طرح ہوتا ہے کہ مشبہ کو جنس مشبہ بہ میں داخل مان لیتے ہیں۔ حق بھی یہی ہے کہ استعارہ مجاز عقلی ہے.....'' (۱۴۴)

ان تحقیقی آرا کے مطابق استعارے میں اطرافِ تشبیہ میں سے ایک کا ذکر ہوتا ہے اور دوسری طرف کا ارادہ کیا جاتا ہے۔ لفظ کو مستعار لیا جاتا ہے اور صفت کو مراد۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ معنی مورد یعنی مشبہ کو مستعار لہ اور مشبہ بہ کو مستعار منہ اور وجہ شبہ کو وجہ جامع بنا لیا جاتا ہے۔ گویا استعارہ لغوی اعتبار سے کسی شے یا وصف کو مستعار لینے یا عاریتاً چاہنے کے معنوں میں مستعمل ہے اور اصطلاحی لحاظ سے یہ ایک ایسے لفظ، جملہ یا عبارت کو قرار دیا جاتا ہے جس میں کسی شے یا مظہر کو اس سے قدرے برتر وصف کی حامل دوسری قابل موازنہ شے یا مظہر میں ڈھال کر بیان کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ محققین علم بلاغت کے بیان کردہ لغوی اور اصطلاحی مفاہیم سے ظاہر ہے کہ استعارہ کسی چیز پر ایسے اسم کے اطلاق سے عبارت ہے جو اس کی حقیقت سے کسی مشترک وصف کی بنا پر مشابہ ہو۔ یہ خوبی دوسرے تمام مجازات میں بھی ہوتی ہے اور نظم و نثر کی مروجہ اصناف میں اس سے قابل قدر فائدے اٹھائے گئے ہیں۔ استعارات کی کلام میں شمولیت سے شعری اصناف مطبوع اور دل پسند ٹھہرتی ہیں اور نہ صرف عذوبت سخن اور روانی کلام میں اضافے کا سبب بنتی ہیں بل کہ تخلیق کار کی بلاغت و فصاحت کی دلیل بھی ہیں۔ استعارے کی وساطت سے معنی مقصود کی دلالت میں حقیقی معنوں کی شمولیت کے باعث بات بلیغ تر ہو جاتی ہے۔ زبان و ادبیات میں ایسے استعارے مستحسن خیال نہیں کیے گئے ہیں جو زیادہ پیچیدہ ہوں یا بعید کے ہوں بل کہ اس کے برعکس وہ استعارے پسندیدہ ہیں جو جائز پیچیدگی رکھتے ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے استعاروں سے کلام تمام تر آرایش حاصل کر لیتا ہے۔ استعارے کو 'مجاز استعاری' بھی کہا گیا، اس وجہ سے کہ استعارہ مجاز کی ایک صورت ہے اور اس میں خصوصیت یہ ہے کہ معنی حقیقی و مجازی کے درمیان ارتباط و علاقہ، مشابہت کا ہو اور اس میں ارکان تشبیہ میں سے صرف مشبہ بہ کا ذکر ہوتا ہے۔ چناں چہ اس نسبت سے اسے 'تشبیہ محذوف' کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح استعارے کو بعض محققین نے ''مجاز لغوی' قرار دیا ہے اور ان کے مطابق جب مشبہ کو حذف کر کے مشبہ بہ کو مذکور لاتے ہیں تو متکلم کا مقصد یہ ہوتا ہے گویا مشبہ بہ عین مشبہ ہے۔ چناں چہ اس لحاظ سے علما کے مطابق استعارہ 'مجاز لغوی' ہے یعنی جو چیز واقع میں نہ ہو، اس کو واقعی فرض کر لینا عقل کا کام ہے لیکن دراصل استعارے میں یہ دعوی کہ مشبہ عین مشبہ بہ ہے، بہ طور مبالغے کے ہوتا ہے نہ بہ طور حقیقت کے۔ اسی سے معلوم

ہوتا ہے کہ استعارہ مجاز لغوی ہے۔ اسی طرح بعض اسے 'مجاز عقلی' قیاس کرتے ہیں کہ استعارہ چوں کہ امر عقلی میں تصرف کر لینے کا نام ہے اس لیے اس کا مشبہ پر اطلاق اس طرح ہوتا ہے کہ مشبہ کو جنس مشبہ بہ میں داخل مان لیتے ہیں، چناں چہ یہ 'مجاز عقلی' ہے۔

یاد رہے کہ استعارہ تشبیہ کے مقابلے میں زیادہ فصیح و بلیغ ہے۔ تشبیہ ہی کی طرح استعارے میں بھی مستعار لہ اور مستعار منہ کی مشابہت کبھی حسی و عقلی یا عقلی و حسی ہوتی ہے تو کبھی دونوں حسی یا دونوں عقلی کی صورت میں نمود کرتی ہے۔ محققین نے اس امر پر بھی اصرار کیا ہے کہ استعاروں میں سے اکثر تشبیہات ہی کے خلاصے اپنے اندر سموئے ہوئے ہوتے ہیں، اس طریقے سے کہ استعارے میں جو کلمہ استعمال ہوتا ہے وہ تشبیہ کے مقابلے میں زیادہ وسعت اور پھیلاؤ رکھتا ہے۔ اس کے مقابلے میں بعض کا یہ اعتقاد بھی ہے کہ تشبیہ استعارے سے زیادہ پُرکشش اور متحرک ہوتی ہے اور اس حوالے سے اسے مقابلتاً زیادہ موثر قرار دیا جا سکتا ہے کیوں کہ اس میں شامل ارکانِ تشبیہ کا وجود کلام کو بلاغت عطا کر دیتا ہے۔ اس سے متضاد رائے بھی موجود ہے اور اس ضمن میں یہ استدلال پیش کیا جاتا ہے کہ تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ کے مابین ایک یا چند مشابہتیں شاعر کے موردِ نظر ہوتی ہیں جب کہ استعارے میں مشبہ بہ کلی طور پر مشبہ کی جگہ لے لیتا ہے اس لیے یہ زیادہ بامعنی ہے۔

مجموعی طور پر ان فنّی آرا سے اس امر کا استنباط ہوتا ہے کہ استعارہ بیان کی وہ خوبی ہے جس کے تحت شاعر کسی لفظ کو حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں یوں استعمال کرتا ہے کہ ان دونوں معانی کے مابین تشبیہ کا تعلق ہوتا ہے۔ مجاز سے وابستہ ہونے کے باعث علمائے فن نے اسے ''مجاز استعاری'' سے موسوم بھی کیا ہے۔ استعارے میں تشبیہ کے ارکان میں سے صرف ایک رکن ''مشبہ بہ'' کا ذکر ہوتا ہے بل کہ یہاں ''مشبہ'' کو ''مشبہ بہ'' بنا لیا جاتا ہے۔ استعارے میں وہ کلمہ جو اپنے حقیقی معنی کی جگہ استعمال ہوتا ہے ''مستعار'' کہلاتا ہے جب کہ موردِ نظر معنی یا مشبہ کو ''مستعار لہٗ''، مشبہ بہ کو ''مستعار منہ'' اور وجہ شبہ کو ''وجہ جامع'' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ طرفین استعارہ یعنی مستعار لہ اور مستعار منہ کبھی دونوں حسّی یا عقلی ہوتے ہیں اور کبھی ان میں سے ایک کو حسّی اور دوسرے کو عقلی لانے کا اہتمام بھی کیا جاتا ہے۔ چوں کہ استعارے میں مشبہ کو عین مشبہ بہ فرض کر کے امر عقلی میں تصرف کیا جاتا ہے، اس لیے بعض اوقات اسے ''مجاز عقلی'' قرار دیا جاتا ہے۔ تاہم بعض محققین علمِ بلاغت کے خیال میں شاعر مشبہ کو مشبہ بہ بطور حقیقت کے قرار نہیں دیتا بل کہ

ایسا بہ طور مبالغہ ہوتا ہے، اس لیے استعارہ مجاز عقلی نہیں بل کہ مجاز لغوی ہے۔ البتہ اس محسنۂ شعری کو مجاز عقلی قرار دینا زیادہ قرین قیاس اس لیے بھی محسوس ہوتا ہے کہ مجاز کی نوعیت ہمیشہ عقلی ہوتی ہے۔

انگریزی میں استعارہ (Metaphor) کے ارکان میں سے ''مستعار'' "Image" اور مستعار منہ "Idea" سے موسوم کیے جاتے ہیں۔ یہاں استعارے کے مغربی مفہوم کی توضیح و صراحت کے ضمن میں معروف اصطلاحی کتب سے اخذ شدہ چند اقتباسات قابل مطالعہ ہیں:

"Metaphor—— a word or phrase used in an imaginative way to describe something alse, in order to show that the two things have the same qualities and to make the description more powerful....."(145)

———

"Metaphor (GK, 'carring from one place to another') A figure of speech in which one thing is described in terms of another. The basic figure in poetry. A comparison is usually implicit; whereas in simile it is explicit·····" (146)

———

"The most important and widespread figure of speech, in which one thing, idea, or action is referred to by a word or expression normally denoting another thing, idea, or action, so as to suggest some common quality shared by the two. In metaphor, this resemblence is assumed as an imaginary identity rather than directly stated as a comparison: referring to a man as that pig, or saying he is a pig is metaphorical, whereas he is like a pig is a simile. Metaphors may also appear as verbs (a talent may blossom) or as adjectives (a novice may be green) or in longer idiomatic phrases, e.g. to throw the baby out with the bath water. The use of metaphor to create new combinations of ideas is a major feature of poetry, although it is quite possible to write poems

without metaphor. Much of our every day language is also made up of metaphorical words and phrases that pass unnoticed as 'dead' metaphors, like the branch of an organization. A mixed metaphor is one which the combination of qualities suggested is illogical or ridiculeus……"(147)

"Metaphor …… (1) a way of describing something by comparing it to something else, that has similar qualities, without using the words 'like' or 'as'.

(2) Mixed metaphor: the use of two different metaphors at the same time to describe something, especially in a way that seems silly or funny.

(3) something in a book, painting, film etc that is intended to represent a more general idea or quality; symbol: [+ for] their relationship is a metaphor for the failure of communication in the modern world."(148)

یعنی استعارہ اظہار کا وہ بنیادی قرینہ ہے جس کے تحت ایک چیز کو دوسری کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے۔ان اقتباسات سے مترشح ہے کہ یہ ایسا لفظ یا جملہ ہے جسے کسی دوسری چیز کی توضیح کے لیے تخیلاتی طور پر برتا جاتا ہے اور مقصد اس سے یہی ہوتا ہے کہ دو ایک جیسے اوصاف پر مبنی مظاہر کو دکھا کر طرزِ بیان کو زیادہ کارگر اور موثّر بنایا جائے۔ یوں ایک چیز، خیال یا عمل کو کسی دوسرے لفظ یا تاثر کی مدد سے بیان کرنا استعارہ کہلاتا ہے اور یہ شاعری میں غیر لغوی یا غیر وضعی استعمال کا ایک بنیادی طرز اظہار ہے جو مسلمہ ہے اور دوررس نتائج کا حامل ہے۔ یہ طرزِ اظہار ایک چیز، خیال یا عمل کو دوسری سے ملقب کرنے یا اس کی تعبیر کرنے کے لیے برتتا ہے۔تشبیہ میں مشابہت براہِ راست ہوتی ہے جب کہ استعارے میں یہ مشابہت خیالی یا غیر حقیقی شناخت کے طور پر فرض کی جاتی ہے۔اسی لیے اس میں مشابہتی الفاظ استعمال نہیں ہوتے۔استعارے افعال یا مصادر کے طور پر بھی ظاہر ہوتے ہیں اور کسی صفت، کہاوتی بیان یا محاوراتی جملوں کی صورت میں بھی سامنے

آتے ہیں۔ اگرچہ یہ عین ممکن ہے کہ استعارات سے عاری شعر کہے جائیں تاہم استعاروں کو خیالات کی ایک نئی بنت کے لیے تخلیق کرنا شاعری کا ایک لازمی جز ہے۔ ہماری روزمرہ زندگی کا ایک بڑا حصہ بھی استعاراتی الفاظ اور جملوں پر مبنی اور ہماری معمول کی گفتگو کا لازمی حصہ ہے، مردہ استعاروں کی حیثیت رکھتا ہے اور اسی وجہ سے یہ دل پذیر اور قابل توجہ نہیں — تشبیہ میں دو چیزوں کا تقابل براہ راست یا بلاواسطہ (Explicit) جب کہ استعارے میں عموماً بالواسطہ (Implicit) ہوتا ہے۔ نیز استعارے میں تشبیہ کے برعکس براہ راست موازنے یا مقابلے کے بجائے دو اشیا یا مظاہر کی مشابہت ایک تخیلاتی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ استعارے افعال کے طور پر بھی نمود کرتے ہیں، صفات کے طور پر بھی اور طویل محاوراتی جملے بھی استعاراتی اظہار بیان میں شامل ہو سکتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ استعاروں سے عاری شاعری بھی کی جا سکتی ہے لیکن اس محسنۂ شعری کو خیالات کے نئے تلازمات کی تشکیل کے لیے اختیار کرنا تخلیق شعر کا اختصاصی پہلو ضرور ہے۔ استعارات کے ضمن میں مرکب استعارے (Mixed Mataphors) زیادہ تر طنزیہ یا تمسخرانہ رنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔ کبھی کبھار استعاروں کو کسی عمومی بات یا خصوصیت کی تکرار کے لیے بھی برتا جاتا ہے اور ایسے مواقع پر شعر پارے میں استدلالی رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

دیگر محاسن شعری کی طرح کلام میں استعارے سے حسن اور دل کشی اسی صورت میں پیدا ہو سکتی ہے کہ اس میں اختراعی و تخلیقی ابعاد موجود ہوں۔ اس فنی خوبی سے پوری طرح استفادہ کرنے کے لیے ذوق سلیم کا ہونا ضروری ہے کہ اس کی وساطت سے پُرمعنی اور لطیف استعارے تخلیق ہو پاتے ہیں۔ ایک قادرالکلام شاعر کو استعارے اور کذب کے فرق کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے اور اس امر سے آگاہ ہونا چاہیے کہ ''استعارے کی بنا تاویل پر ہے، یعنی مشبہ کے لیے یہ ادّعا کرتے ہیں کہ وہ مشبہ بہٖ کی جنس سے ہے اور اس میں یہ قرینہ پایا جاتا ہے کہ یہاں پر موضوع لہ مراد نہیں ہے بہ خلاف کذب کے کہ اس میں تاویل اور قرینہ نہیں ہوتا...... استعارے میں کبھی ایک چیز قرینہ ہوتی ہے...... کبھی کئی چیزیں قرینہ ہوتی ہیں......''(۱۴۹) ایک باکمال شاعر اسی لیے مختلف قرینوں کا اہتمام کرتے ہوئے نو بہ نو شعر پاروں میں اپنے مطمح نظر کو استعاراتی پیرایۂ بیان میں ڈھالنے پر قدرت رکھتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ استعارہ کلام کا زیور ہے اور شاعری میں جدت وندرت کے حصول کا یہ بڑا اہم وسیلہ سمجھا جاتا ہے۔ اس فنی خوبی کو خوش سلیقگی سے برتنے پر بے مثل لطافت ہاتھ آتی ہے۔ تاہم یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ اس کو استعمال میں لاتے ہوئے تکلف

اور تخیل حدِ اعتدال میں رہے وگرنہ کلام میں غرابت پیدا ہو جائے گی۔ چوں کہ استعارے کی کثرت ''استعارہ در استعارہ'' یا خیال بندی کو جنم دیتی ہے جو زیادہ تر معنی آفرینی کے لیے سمِ قاتل ہے اس لیے تخلیق کار کو پیچیدہ استعاروں سے اجتناب ہی کرنا چاہیے۔ اگر شاعر اس امر پر بھی نگاہ رکھے کہ استعارہ علوم شعریہ کے بعض دیگر مباحث مثلاً تمثیلی و تمثالی پہلوؤں اور تلمیحی و ترکیبی عناصر میں بھی قوت و تاثیر اور بلا کی معنویت پیدا کرنے پر قدرت رکھتا ہے، تو وہ اس کو کمال درجے کی خلاّقی کے ساتھ استعمال کر سکتا ہے اور یوں اس کے قلم سے بامعنی و پُرکار استعارے وجود میں آتے ہیں۔ اس ضمن میں سید عابد علی عابد نے **البیان** میں کیا خوب لکھا ہے:

> ''استعارے کے سلسلے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ تشبیہ کی طرح عامیانہ پن اور ابتذال جس قدر کم ہوگا، اسی قدر لطافت، ندرت، دل کشی اور دل پذیری زیادہ ہوگی اور یہی استعارے کی خوبی ہوگی کہ شعر سنتے ہی طبیعت پھڑک اٹھے اور ایک اہتزاز کی کیفیت پیدا ہو۔ اچھے استعاروں اور اچھی تشبیہوں کی تعریف یا توصیف کی ضرورت نہیں۔ وہ خود منھ سے بولیں گے کہ ہمیں ایک کاری گر خلاّق نے کارخانۂ اختراع میں ڈھالا ہے..... استعارے کے مباحث دراصل علوم شعریہ کے لیے جانِ کلام کی صورت رکھتے ہیں کہ پیکر تراشی، تمثال نگاری، تخیل کی اختراعی قوت اور ابداعی تصرف کا پتا استعارے ہی کی خوبی اور محبوبی سے معلوم ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ استعارے کی خوبی سے ذوق سلیم کا گہرا تعلق ہے۔ جب تک خدا نے انسان کو اس نعمت سے بہرہ یاب نہ کیا ہوگا، وہ استعارے کے حسن اور اس کی دل پذیری اور دل نشینی کے شعور سے محروم رہے گا۔'' (۱۵۰)

علامہ اقبالؔ، استعارے کی اصل روح اور اس کی فنی غرض و غایت سے اچھی طرح آگاہ تھے۔ مشرقی و مغربی ادبیات میں اس محسنۂ شعری کے مختلف ابعاد کا مطالعہ کرنے سے فطری طور پر ان کے ہاں یہ احساس پیدا ہوا کہ استعارہ شعر پارے میں زیادہ بلاغت اور معنویت پیدا کرتا ہے۔ اگر تخلیق کار استعارے کے استعمال میں زیادہ پیچیدگی اور ابہام سے گریز کرے اور اسے بے ساختہ اور نیچرل انداز میں برتے تو اس کی وساطت سے وہ اپنے جذبات و احساسات کو زیادہ لطافت اور برجستگی سے بیان کر سکتا ہے۔ وہ اس امر سے باخبر تھے کہ استعارہ جیسی بلیغ شعری خوبی اصلاً کسی شاعر یا تخلیق کار کی آرزوؤں اور تمناؤں کا تخیلی اظہار ہے۔ چناں چہ وہ اس کارگر قوت بیان سے نہ صرف اپنے کلام کے ظاہری حسن اور تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں بل کہ معنی آفرینی کے

حصول کے لیے اسے ایک دل کش پیرایۂ بیان قیاس کرتے ہوئے نئے نئے مفاہیم پیدا کرتے ہیں۔ شعرا اقبالؔ میں استعارے سے بہ یک وقت تاثیر و عذوبت اور توضیح و صراحت کے مقاصد حاصل کیے گئے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اقبالؔ کی شاعری کا امتیازی وصف اس کی پیامی حیثیت ہے تاہم علامہ اپنے کلام میں اکثر مقامات پر شعریت کو مقدم رکھتے ہوئے استعاراتی رنگ بھی اپناتے ہیں۔ استعارات اقبالؔ کا مطالعہ اس امر سے آشنا کرتا ہے کہ اقبالؔ نے اپنی شاعری میں کسی موقعے پر حد درجہ پیچیدگی یا ابہام پیدا نہیں ہونے دیا اور نہ ہی وہ بالکل سیدھے اور سپاٹ انداز میں روایتی استعاروں کو اپنے کلام میں پنپتے نظر آتے ہیں۔ اس کے برعکس انھوں نے بہت سے روایتی اور فرسودہ استعاروں کو نئی آب و تاب عطا کی ہے اور یہ تازہ تر استعارے ان کے داخلی واردات سے ہم آہنگ ہو کر بڑے پر تاثیر دکھائی دیتے ہیں۔ شعرا اقبالؔ میں اکثر مقامات پر ایسے اچھوتے اور نادر استعارے ملتے ہیں جن کو اپنے کلام میں سموتے ہوئے علامہ نے تزئین و آرایش کے بجائے تخلیق معانی کو مقدم رکھا ہے۔ استعارات اقبالؔ میں اس وقت بڑی تازگی اور ندرت نظر آتی ہے جب وہ علائم و رموز کے پیکر میں ڈھل کر زیادہ دلالت اور قطعیت پیدا کر دیتے ہیں۔ بعض اوقات اقبالؔ نے اپنے استعاروں کو تجسیم و تمثیل کی ہم آہنگی سے زیادہ پرکشش اور دل کش بھی بنا دیا ہے۔ بعینہٖ علامہ کے بعض استعارے بڑے متحرک، زندہ اور توانا ہیں جو پڑھنے والوں کے قلوب و اذہان میں حرکت و عمل اور حرارت زیست کے عناصر ابھارتے ہیں اور ان کی موجودگی سے شعرا اقبالؔ کی جدت و جودت اور لطافت و معنویت میں قابل قدر اضافہ ہوا ہے۔ یوں استعارات کی وساطت سے فردِ واحد سے لے کر ملتِ واحدہ تک کے مسائل کی پیش کش پرکشش اور کارگر اسلوب میں کرنا، علامہ کا اختصاصی پہلو ٹھہرتا ہے جس کے ذریعے انھوں نے اپنی شاعری کو مقصدیت سے ہم کنار کیا ہے۔ ''حقیقت یہی ہے کہ اقبالؔ کے کلام میں جو متحرک فضا نظر آتی ہے، وہ ان کی فکر کا ان کے استعاراتی نظام کے ساتھ شیر و شکر ہو جانے کا نتیجہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے استعارات جہاں ایک طرف تصویر آفرینی، پیکر تراشی اور آرایش کلام کا شاعرانہ حق ادا کرتے ہیں، وہیں وہ معنی آفرینی اور لسانی توسیع کا بھی اہم فریضہ انجام دیتے ہیں۔ اقبالؔ کے استعاراتی الفاظ و تراکیب نے معانی کی نئی جہات روشن کی ہیں جن کے سبب اقبالؔ کی زبان دوسرے شاعروں کے مقابلے میں زیادہ وسیع معنوں کی حامل ہوگئی ہے۔'' (۱۵۱) اقبال کے استعاراتی نظام میں ایک ارتقائی صورت ملتی ہے۔ ان کے پیش کردہ تمام تر

استعارے بہ تدریج قوت پکڑتے ہیں اور علامہ کے افکار کی پیش کش میں فعال کردار ادا کرتے ہیں۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن نے اپنے مضمون 'اقبالؔ کی جمالیات میں علامتوں اور استعاروں کا عمل' میں استعاراتِ اقبال کے اس بنیادی پہلو کی طرف یوں توجہ دلائی ہے:

''ان کے استعاروں کا پہلا سرچشمہ اُردو اور فارسی کی کلاسکی روایات ہیں اور انھوں نے کلاسکی اور روایتی استعاروں کی نئی صورتیں عطا کی ہیں جن سے مفاہیم کا دائرہ پھیلا ہے اور علامتوں کی کچھ جہتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ ان کے الفاظ، استعارات اور تلازمات میں بنیادی تفکر اور پیام بری کے گہرے احساس کی وجہ سے وجدانی کیفیت پیدا ہوئی ہے اور ایک بڑے سفر میں یہ کیفیت رویہ بن گئی ہے___ ابتدائی تخلیقات کے بعد یہ کلاسکی اور روایتی استعارے فن کار کی تخلیقی فکر کے سرچشمے کے اور قریب رہ کر تاب ناک بن جاتے ہیں اور نئے مفاہیم کی جانب اشارہ کرنے لگتے ہیں۔ پھر___ صورت گری کے عمل میں ابہام پیدا ہوتا ہے اور پیکروں اور استعاروں کو دیکھنے کے لیے ''وژن'' بھی ملتا ہے۔ ان جانے پہچانے استعاروں اور پیکروں کے ساتھ تراکیب، تلمیحات اور دوسرے تمثال کی مدد سے نئی تصویریں ابھرنے لگتی ہیں۔ کلاسکی تصورات اور روایتی خیالات کی منجمد کیفیتوں کے ساتھ نئی جہتوں اور نئے اشاروں کا احساس بھی ملتا ہے اور ساتھ ہی نئی تصویریں بھی جلوہ گر ہوتی ہیں اور ذہن کو مختلف تجربوں (ماضی اور حال) سے قریب تر کرتی ہیں۔ اسطور کے پاس بھی لے جاتی ہیں اور فن کار کے مرکزی رویوں سے بھی آشنا کرتی ہیں۔ (اس لیے اقبالؔ کے) استعاروں کے مفاہیم بدلتے ہیں اور ان میں اکثر علامتوں اور ذیلی علامتوں کی صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔'' (۱۵۲)

اقبال کی شاعری حرکت و حرارت کا پیغام دیتی ہے۔ استعارے کے باب میں بھی یہ خصوصیت برقرار رہی ہے اور علامہ کے نمایندہ استعارات وہی ہیں جن میں یہ بنیادی رنگ کارفرما ہے۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی اپنے مضمون 'اقبالؔ کے استعاروں کا حرکی نظام' میں استعاراتِ اقبالؔ کی اس نوعیت سے متعارف کراتے ہوئے یوں رقم طراز ہیں:

''(اقبالؔ کے) تقریباً تمام ہی استعارے اپنی تازہ کاری اور لطافت کے سبب ہمیں سرشار کرتے ہیں لیکن جو استعارے خصوصیت کے ساتھ ہماری توجہ اپنی طرف منعطف کرتے ہیں ان کا تعلق جگر سوزی، آغوشِ موج، سوز ناتمام، جنون و ویرانہ، آہوے حرم، وسعت صحرا، چراغ حرم، سرشت سمندری، انگارۂ خاکی، اور سیل تندرو، وغیرہ سے ہے جن میں بعض مفرد ہیں اور بعض مرکب۔ ان کی اصل لطافت درحقیقت شعر کے پورے تناظر میں دیکھنے کے بعد ان حسّی پیکروں کی بنا پر ابھرتی ہے

جو بڑی خاموشی کے ساتھ ہمیں عمل، حرکت، فعالیت اور حیاتیاتی ارتقا کے مطالعے کی دعوت دیتے ہیں لیکن ان کا الگ الگ مطالعہ بھی ہمیں شاعر کے تصورِ حرکت اور اس کی چشمِ نم ناک کی دل کش لطافتوں کے قریب پہنچا دیتا ہے، جو عالم رنگ و بو میں کسی اہم انقلاب کے انتظار میں کھلی ہوئی ہے اور اس کی آہٹ کے تصور سے مسرور ہے، چناں چہ جگر سوزی، سوز ناتمام، انگارۂ خاکی اور سرشت سمندری شاعر کے باطنی تجربات کا ایک مجرد عکس بن کر ابھرتے ہیں..... ان سے ایک نئی ٹیس، نئی سوزش اور تپش کا لطف حاصل ہوتا رہے، شاعر کے نزدیک یہی زندگی ہے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ فریب نظر اور سکون و ثبات سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا.....'' (۱۵۳)

ذیل میں استعارے کے بنیادی فنی مباحث، ارکان اور اس کی متنوع اقسام کی روشنی میں اقبالؔ کے استعاراتی نظام کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے:

(۱) ارکانِ استعارہ:

محققینِ علم بیان نے تشبیہ کی طرح استعارے کے بنیادی ارکان کی نشان دہی بھی کی ہے، جو ''مستعار منہ''، ''مستعار لہ''، ''مستعار'' اور ''وجہ جامع'' کہلاتے ہیں۔ ان میں ''مستعار منہ'' کسی لفظ کے درست اور حقیقی معنی ہیں اور یہ تشبیہ میں مشبہ بہ کے برابر ہے، ''مستعار لہ'' کسی لفظ کے مجازی معنی ہیں اور یہ مشبہ کے مساوی ہے۔ ''مستعار'' وہ لفظ ہے جس کے معنی مجازی مراد لیے جاتے ہیں جب کہ ''وجہ جامع'' وہ مشترک وصف ہے جو طرفین استعارہ (مستعار منہ و مستعار لہ) میں پایا جاتا ہے۔ طرفین استعارہ کا کبھی باہم ایک جگہ ہونا ممکن ہوتا ہے اور کبھی ناممکن اور وجہ جامع کی بھی مزید چار صورتیں ہیں یعنی یہ کبھی مستعار منہ اور مستعار لہ کے معنی کا جز ہوتی ہے اور کبھی ان دونوں کے مفہوم کا جز نہیں ہوتی، کبھی وجہ جامع جلد سمجھ میں آ جاتی ہے اور کبھی نادر ہونے کے باعث ظاہر نہیں ہو سکتی اور عام لوگوں کو بہ دقت سمجھ میں آتی ہے۔

اقبالؔ کے ہاں ارکان استعارہ کے استعمال کی مختلف صورتیں ہیں اور وہ ان کی موجودگی سے اپنے کلام میں دل کشی اور دل پذیری پیدا کرتے ہیں، جیسے:

اپنے صحرا میں بہت آہو ابھی پوشیدہ ہیں بجلیاں برسے ہوئے بادل میں بھی خوابیدہ ہیں!
(ب د، ۲۱۴)

___

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی ؟ باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں!
(ب ج،۱۰۴)

اس سیلِ سبک سیر و زمیں گیر کے آگے عقل و خرد و علم و ہنر ہیں خس و خاشاک
(ض ک،۲۹)

ہو تیرے بیاباں کی ہوا تجھ کو گوارا اس دشت سے بہتر ہے نہ دلّی، نہ بخارا
(ا ح،۱۵)

ان اشعار میں ''صحرا''، ''آہو''، ''بجلیاں''، ''برسے ہوئے بادل''، ''حسینوں''، ''حنا''، ''خونِ جگر''، ''سیلِ سبک سیر و زمیں گیر''، ''خس و خاشاک''، ''بیاباں'' اور ''دشت'' کے الفاظ استعارات کے طور پر آئے ہیں اور اقبالؔ نے ان مستعار الفاظ کے حقیقی معنوں کے بجائے مرادی یا مجازی معنوں سے اپنی کاری گری کا اظہار کیا ہے۔ یہاں وہ ان استعاروں کی وساطت سے حقائق کا ذکر بڑی لطافت سے کر گئے ہیں اور یہی کام یاب استعارے کی خوبی ہے۔

(۲) اقسام استعارہ:

استعارے کو بناوٹ یا ساختار (Structure) کے اعتبار سے عموماً درج ذیل تین بنیادی انواع میں تقسیم کیا جاتا ہے:

(ا) استعارۂ مصرّحہ
(ب) استعارۂ مکنیّہ
(ج) استعارۂ تمثیلیہ

(ا) استعارئہ مصرّحہ:

استعارے کی اس قسم کو ''استعارہ بالتصریح'' (۱۵۴)، ''استعارۂ تصریحیہ'' (۱۵۵)، ''استعارۂ آشکار'' (۱۵۶) ''استعارۂ تحقیقیہ'' یا استعارۂ محققہ'' (۱۵۷) بھی کہتے ہیں۔ اس کے تحت تخلیق کار اپنے شعر پارے کی بنیاد مستعار منہ (مشبہ بہ) پر رکھتا ہے۔ چناں چہ یہاں مستعار لہ (مشبہ) محذوف اور مستعار منہ (مشبہ بہ) مذکور ہوتا ہے اور کہنے والے کا مقصود مستعار لہ (مشبہ) ہی ہوتا ہے۔ استعارۂ مصرّحہ میں مستعار منہ (مشبہ بہ) ہمیشہ حسّی ہونا چاہیے اور شاعر کے لیے یہ

امر ضروری ہے کہ وہ قرینہ اس بات پر قائم کرے کہ اس نے الفاظ کو معانی لغوی میں استعمال نہیں کیا۔ ایسے استعارے زیادہ واضح اور صریح ہوتے ہیں اور یہ استعارے کی سب سے عمدہ صورت ہے جو نہ زیادہ زود فہم ہے اور نہ دیر فہم۔ مولوی نجم الغنی رام پوری نے ''استعارۂ مصرّحہ'' کو مزید دو صورتوں ''تحقیقیہ'' اور تخئیلیہ'' میں منقسم کیا ہے۔ ان کے مطابق ''تحقیقیہ'' یہ ہے کہ مشبہ متروک متحقق ہو خواہ بہ اعتبارِ حس کے خواہ بہ اعتبار عقل کے اور ''تخئیلیہ'' یہ ہے کہ اس کے معنی نہ بہ اعتبار حس ہو نہ عقل بل کہ وہم کی مدد سے اس کی اختراع ہوئی ہو (۱۵۸) تاہم زیادہ تر محققین نے ''تحقیقیہ'' اور ''استعارۂ مصّرحہ'' کو ایک دوسرے کے مماثل قیاس کیا ہے اور اس کی مذکورہ بالا تعریف ہی متعین کی ہے۔

شعرا اقبالؔ میں استعارۂ مصرّحہ کی کافی مثالیں موجود ہیں اور انھوں نے مستعار منہ کی تصریح سے عمدہ معنی پیدا کیے ہیں، جیسے:

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے، ترا آئینہ ہے وہ آئینہ کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں
(ب د،۲۸۱)

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!
(ب ج،۹۵)

تڑپ رہے ہیں فضاہائے نیلگوں کے لیے وہ پر شکستہ کہ صحنِ سرا میں تھے خور سند!
(ض ک،۱۲)

منجّم کی تقویمِ فردا ہے باطل گرے آسماں سے پُرانے ستارے!
(ا ح،۴۲)

ان اشعار میں ''آئینہ''، ''رنگ''، ''خشت و سنگ''، ''چنگ''، ''حرف و صوت''، ''پر شکستہ'' اور ''پرانے ستارے'' تمام مستعار منہ ہیں جن کی تصریح کر کے بالترتیب محذوف مستعار لہ ''دل''، ''فن مصوری''، ''فن تعمیر''، ''فن موسیقی''، ''فن شاعری''، ''دل شکستہ مسلمان''، اور ''ملوکانہ استبداد کا زوال'' مراد لیے گئے ہیں جو بلاشبہہ علامہ کی فنی مہارت کی دلیل ہے۔

استعارۂ مصرّحہ کی مختلف صورتیں:

محققین بیان نے استعارۂ مصرّحہ کی مختلف صورتیں متعین کی ہیں، مثلاً طرفین استعارہ

(مستعار منہ و مستعار لہ) کے مناسبات کے ذکر اور عدم تذکرے کے اعتبار سے استعارۂ مصرّحہ کو چار اقسام استعارۂ مُطلقہ، مجرّدہ، مرشحہ اور موشحہ میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں مناسباتِ طرفینِ استعارہ کے حوالے سے مذکورہ اقسام بڑے پُرتاثیر رنگ میں اپنی نمود کرتی ہیں اور انھوں نے بغیر کسی بناوٹ اور تصنع کے اس امر کا اہتمام کیا ہے۔

پہلی تقسیم:

علامہ کے کلام میں استعارۂ مصّرحہ کی اولین تقسیم یعنی طرفینِ استعارہ کے مناسبات کے ہونے یا نہ ہونے کے حوالے سے متعین کردہ صورتیں کچھ یوں ہیں:

(۱) استعارۂ مُطلَقہ:

اسے ''استعارۂ مصرّحہ مطلقہ'' (۱۵۹) یا ''استعارۂ رھا'' (۱۶۰) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس صورت کے تحت اقبالؔ، مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں کے مناسبات و ملائمات یا صفات میں سے کوئی چیز مذکور نہیں کرتے اور ملائماتِ طرفین کی عدم موجودگی میں یہ رنگ اُبھرتا ہے:

مدتوں ڈھونڈا کیا نظّارۂ گل خار میں آہ! وہ یوسف نہ ہاتھ آیا ترے بازار میں
(ب د، ۶۴)

نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو الٹ دیا تھا سنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے وہ شیر پھر ہوشیار ہوگا
(۱۴۰، //)

پریشاں کاروبارِ آشنائی! پریشاں تر مری رنگیں نوائی!
(ب ج، ۸۱)

ان اشعار میں ''یوسف'' کا استعارہ محبوب سے، ''شیر'' کا استعارہ مسلم نوجوان سے اور ''رنگیں نوائی'' کا استعارہ شاعری سے کیا گیا ہے اور ہر جگہ مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں میں سے کسی کے مناسبات کا ذکر نہیں ہوا۔

(۲) استعارۂ مجرّدہ:

اسے ''استعارۂ مصرّحہ مجرّدہ'' (۱۶۱) اور ''استعارۂ پیراستہ'' یا ''تجرید'' (۱۶۲) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور اس صورت کے تحت اصولِ فنّی کے مطابق اقبالؔ نے اپنے استعاراتی بیان

میں صرف مستعار لہ کے مناسبات و ملائمات یا صفات کا تذکرہ کیا ہے، جیسے:

بھٹکے ہوئے آہو کو، پھر سُوئے حرم لے چل اس شہر کے خوگر کو، پھر وسعتِ صحرا دے
(ب د، ۲۱۲)

بولا مہ کامل کہ وہ کوکب ہے زمینی تم شب کو نمودار ہو، وہ دن کو نمودار!
(ب ج، ۱۴۵)

تو اے مسافرِ شب خود چراغ بن اپنا کر اپنی رات کو سوزِ جگر سے نورانی
(۱۴۶، //)

جس گھر کا مگر چراغ ہے تو ہے اس کا مذاق عارفانہ!
(ض ک، ۸۷)

ان اشعار میں اقبالؔ نے مردِ مسلمان، انسان، فردِ ملت اور جاوید کے لیے بالترتیب ''آہو''، ''کوکب''، ''مسافرِ شب'' اور ''چراغ'' کے استعارے کیے ہیں اور صرف متذکرہ مستعار لہ کے مناسبات کا ذکر ہی ملتا ہے۔

(۳) استعارۂ مرشحہ:

اسے ''استعارۂ مصرّحۂ مرشحہ'' (۱۶۳) اور ''استعارۂ پروردہ'' (۱۶۴) بھی کہا جاتا ہے۔ اس کی رو سے استعارے میں صرف مستعار منہ کے مناسبات لائے جاتے ہیں، مثلاً اقبالؔ لکھتے ہیں:

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے، وہ بستیوں میں پھر آبسیں گے برہنہ پائی وہی رہے گی، مگر نیا خارزار ہوگا
(ب د، ۱۴۰)

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی؟ باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں!
(ب ج، ۱۰۴)

آغوشِ صدف جس کے نصیبوں میں نہیں ہے وہ قطرۂ نیساں کبھی بنتا نہیں گوہر
(ض ک، ۹۴)

مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک!
(۱۲۴، //)

جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند　　کون کر سکتا ہے اس نخلِ کہن کو سرنگوں؟
(ا ح،۶)

یہاں ''آوارۂ جنوں''، ''حنا''، ''گوہر''، ''آگ'' اور ''نخلِ کہن'' مستعار منہ ہیں اور اقبالؔ نے اپنے ان شعروں میں صرف ان ہی کے مناسبات اور صفات کا تذکرہ کیا ہے۔ لہٰذا استعارۂ مرشحہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

(۴) استعارۂ موشحہ:

استعارۂ موشحہ وہ ہے جس میں مستعار لہ اور مستعار منہ دونوں ہی کے مناسبات ذکر کیے جاتے ہیں، مثلاً:

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں　　کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے!
(ب ج،۱۰)

غمیں نہ ہو کہ بہت دور ہیں ابھی باقی　　نئے ستاروں سے خالی نہیں سپہرِ کبود!
(ض ک،۱۱۰)

''انسان'' اور ''نئی فکر کے حامل افراد'' مستعار لہ ''ٹوٹا ہوا تارا'' اور ''نئے ستارے'' مستعار منہ ہیں اور دونوں شعروں میں علامہ نے طرفینِ استعارہ کے مناسبات یا صفات کو مذکور کر کے استعارۂ موشحہ کی صورت پیدا کی ہے۔

دوسری تقسیم:

استعارۂ مصرّحہ کی دوسری تقسیم طرفینِ استعارہ، مستعار منہ اور مستعار لہ کی بنیاد پر کی گئی ہے اور اس ضمن میں اسے درج ذیل دو قسموں میں بانٹا جاتا ہے:

(۱) استعارۂ وفاقیہ:

اسے ''ھمساز'' (۱۶۵) یا ''استعارۂ وفاقی'' (۱۶۶) بھی کہتے ہیں اور اس سے مراد یہ ہے کہ طرفینِ استعارہ یعنی مستعار منہ اور مستعار لہ اس قسم کے ہوں کہ ان کا باہم ایک جگہ یا فردِ واحد میں جمع ہونا ممکن ہو۔ ''وفاق'' بہ معنی موافقت کرنے کے ہے، اس لیے اس صورت کے تحت اجتماعِ طرفین ممکن ہو جاتا ہے۔ جیسے:

پریشاں ہوں میں مشتِ خاک، لیکن کچھ نہیں کھلتا　　سکندر ہوں کہ آئینہ ہوں یا گردِ کدورت ہوں
(ب د،۶۹)

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی!　　خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند!
(ب ج،۲۰)

وہ میرا رونقِ محفل کہاں ہے　　مری بجلی، مرا حاصل کہاں ہے!
(۸۴،//)

پہلے شعر میں ''مشتِ خاک'' کا استعارہ انسان سے ہے جو بہ یک وقت خاک کی مٹھی بھی ہے اور پریشان یا منتشر بھی ہے اور ایسا ممکن ہے جب کہ دوسرے شعر میں بھی مستعار لہ ''انسان'' ہے اور مستعار منہ ''خاکی ہونا''۔ فردِ واحد کا بہ یک وقت خاکی ہونا اور خاک سے پیوند نہ رکھنا چوں کہ ممکن ہے، لہٰذا یہاں استعارۂ وفاقیہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں ''محبوب'' مستعار لہ ہے ''رونقِ محفل'' اور ''بجلی و حاصل'' مستعار منہ اور طرفینِ استعارہ کا ایک ہی شخص میں جمع ہونا عین ممکن بھی ہے۔ یوں اقبالؔ نے استعارۂ وفاقیہ کے استعمال سے لطافت کلام میں اضافہ کر دیا ہے۔

(۲) استعارۂ عنادیہ:

اسے ''استعارۂ عنادی'' (۱۶۷) اور ''استعارۂ ناسازی'' (۱۶۸) سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ 'عناد' کے معنی چوں کہ دشمنی یا ناسازی کے ہیں، لہٰذا اس کے تحت اجتماعِ طرفین استعارہ فردِ واحد میں ایک ہی مقام پر ممکن نہیں ہوتا۔ اس کی بڑھی ہوئی صورت یہ ہے کہ خوش طبعی اور طنز و استہزا کے لیے دو ایسی اضداد کو باہم استعارہ کر لیتے ہیں، جن کا جمع ہونا محال ہوتا ہے۔ اس انداز کو محققین نے ''استعارۂ تھکمیہ'' یا ''تملیحیہ'' (۱۶۹) یا ''استعارۂ ریشخند'' (۱۷۰) کا نام دیا ہے۔ شعرا اقبالؔ سے اجتماعِ طرفین میں عناد کی مثالیں دیکھیے جن میں وہ متضاد اوصاف جمع کر دیتے ہیں:

ہونکو نام جو قبروں کی تجارت کر کے　　کیا نہ بیچو گے جو مل جائیں صنم پتھر کے؟
(ب د،۲۰۱)

بجھائے خواب کے پانی نے اخگر اس کی آنکھوں کے　　نظر شرما گئی ظالم کی درد انگیز منظر سے!
(۲۱۸،//)

دہقاں ہے کسی قبر کا اگلا ہوا مردہ بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے!
(ضَ ک،۱۵۱)

گرچہ مکتب کا جواں زندہ نظر آتا ہے مردہ ہے! مانگ کے لایا ہے فرنگی سے نفس!
(//،۱۷۱)

خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ کرتے ہیں اشکِ سحرگاہی سے جو ظالم وضو
(ا ح،۱۲)

دنیا کو ہے پھر معرکۂ روح و بدن پیش تہذیب نے پھر اپنے درندوں کو ابھارا
(//،۱۶)

ان اشعار میں علامہ نے بدنام کا استعارہ نکو نام سے، حساسیت کا استعارہ ظالم سے، بدحال کا استعارہ قبر کے اگلے ہوئے مردے سے، زندہ کا استعارہ مردہ سے، خداترس کا استعارہ ظالم اور مہذب کا استعارہ درندے سے کر کے نہایت عمدگی سے استعارۂ عنادیہ کی صورتیں پیدا کی ہیں اور ظاہر ہے کہ ان سے شعر پاروں میں طنز و استہزا کے پہلو بھی ابھرے ہیں۔

تیسری تقسیم :

استعارۂ مصرّحہ کی تیسری تقسیم وجہ جامع کی بنیاد پر کی جاتی ہے اور محققین بیان نے اس کی درج ذیل چار اقسام متعین کی ہیں:

اوّل: یہ کہ وجہ جامع طرفین استعارہ یعنی مستعار منہ و مستعار لہ کے معنی کا جز ہوتی ہے، اس لیے اسے بہ آسانی ان میں تلاش کیا جا سکتا ہے، مثلاً اقبالؔ لکھتے ہیں:

برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑی روتی ہے دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے؟
(ب د،۱۷۳)

مژدہ اے پیمانہ بردارِ خمستانِ حجاز! بعد مدت کے ترے رندوں کو پھر آیا ہے ہوش
(//،۱۸۸)

پہلے شعر میں غافل رہنے کا استعارہ سونے کے ساتھ کیا اور غفلت و بے پروائی وجہ جامع ہے جو مستعار منہ اور مستعار لہ کے مفاہیم میں داخل ہے۔ فرق اس قدر ہے کہ مستعار منہ میں شدید اور مستعار لہ میں ضعیف ہے۔ یعنہٖ دوسرے شعر میں بیداری کا استعارہ ہوش کے ساتھ

کیا گیا ہے اور پروا کرنا اور غافل نہ رہنا، طرفین استعارہ کے مفہوم میں داخل ہے، یوں وجہ جامع کی پہلی صورت پیدا ہوئی ہے۔

دوم: یہ کہ وجہ جامع کو مستعار منہ و مستعار لہ کے مفہوم و معنی کا جز نہ ہونے کے باعث، اس کا طرفین استعارہ میں بہ آسانی دریافت کرنا ممکن نہیں ہوتا، جیسے:

ذوقِ گویائی خموشی سے بدلتا کیوں نہیں میرے آئینے سے یہ جوہر نکلتا کیوں نہیں
(ب د،۴۳)

مرے خورشید! کبھی تو بھی اٹھا اپنی نقاب بہرِ نظارہ تڑپتی ہے نگاہِ بے تاب
// // // // // // // //

اپنے خورشید کا نظّارہ کروں دور سے میں صفتِ غنچہ ہم آغوش رہوں نور سے میں
(//،۱۱۸)

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے
(//،۱۲۰)

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی رہ گئے صوفی و ملّا کے غلام اے ساقی!
(ب ج،۱۲)

ان اشعار میں اقبالؔ نے دل کو آئینے سے، محبوب رعنا کو خورشید سے اور مرد شجاع اور نڈر کو شیر مرد سے استعارہ کیا ہے اور ظاہر ہے کہ شفافیّت و حساسیت، دل اور آئینے، نورانیت، سورج اور خوبصورت آدمی اور شجاعت، شیر اور بہادر آدمی کو عارض ہیں مگر ان کے مفہوم میں داخل نہیں۔ پس وجہ جامع علامہ کے ان استعاروں کے طرفین میں شامل نہیں بل کہ خارج ہے۔

سوم: یہ ہے کہ وجہ جامع استعارے میں پوشیدہ یا دیر یاب نہیں ہوتی بل کہ بادی النظر میں ظاہر ہونے کے باعث جلد سمجھ میں آ جاتی ہے۔ یہ زیادہ نادر اور عُجب نہیں اور یہی وجہ ہے کہ زیادہ مستعمل اور عامۃ الناس میں مقبول ہوتی ہے۔ اس عنصر کی وجہ سے ایسی وجہ جامع پر مبنی استعارے ''استعارۂ عامیّۂ مبتذلہ'' یا ''استعارۂ نزدیک و آشنا'' (۱۷۱) کہلاتے ہیں۔ بہت زیادہ صرف کرنے سے چوں کہ ابتذال پیدا ہوتا ہے، اس لیے بعض محققین نے اسے ''استعارۂ مبتذلہ'' (۱۷۲) سے بھی موسوم کیا ہے۔ مثلاً اقبالؔ کے ذیل کے شعروں میں وجہ جامع بلا تامّل یا بغیر کسی تفحص کے سمجھ میں آ جاتی ہے:

مرے خورشید! کبھی تو بھی اٹھا اپنی نقاب　　بہرِ نظارہ تڑپتی ہے نگاہِ بیتاب
(ب د،۱۱۸)

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن　　مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
(ب ج،۳۰)

ہُوا حریفِ مہ و آفتاب تو جس سے　　رہی نہ تیرے ستاروں میں وہ درخشانی
(ض ک،۳۲)

اپنے نُورِ نظر سے کیا خوب　　فرماتے ہیں حضرتِ نظامی
''جائے کہ بزرگ بایدت بود　　فرزندیِ من ندارد سود!''
(۸۸،//)

خیالِ جادہ و منزل فسانہ و افسوں　　کہ زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود!
(ا ح،۲۴)

یہاں ''خورشید'' محبوب سے، ''چراغ'' لالہ سے، ''ستارے'' نژادِ نو سے، ''رحیل بے مقصود'' زندگی سے اور ''نورِ نظر'' فرزند سے استعارہ ہے اور تمام شعروں میں وجہ جامع نادر نہیں بل کہ ظاہر، عام اور مستعمل ہے۔ چناں چہ استعارۂ عامیّہ یا مبتذلہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

چہارم: یہ ہے کہ وجہ جامع دُور و دیر یاب ہوتی ہے، نادر ہونے کے باعث بہ آسانی سمجھ میں نہیں آتی اور سوائے خواص کے عامۃ الناس اسے سمجھنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ اسی نسبت سے وجہ جامع کی اس صورت کو ''استعارۂ مخفی یا غریبہ'' (۱۷۳)، ''استعارۂ خاص'' (۱۷۴) یا ''استعارۂ دور و شگفت'' (۱۷۵) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اپنی ندرت وجدت کے باعث یہ قسم قلمروِ استعارہ میں بہت ارزش کی حامل ہے اور اس کی تفہیم کرتے ہوئے قاری کا ذہن بڑی مسرت اور اہتزاز محسوس کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ بعض اوقات استعارے کی یہ نوعیت شعر میں غرابت پیدا کر دیتی ہے لیکن شعرا قبالؔ کا حیران کن پہلو یہ ہے کہ علامہ نے اس ضمن میں بھی تازگی، بے ساختگی اور لطافت کو برقرار رکھا ہے، جیسے:

خدا کی شان ہے ناچیز، چیز بن بیٹھیں!　　جو بے شعور ہوں یوں با تمیز بن بیٹھیں!
(ب د،۳۱)

اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے　　برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے
(۳۱،//)

بت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں　　تھا براہیم پدر، اور پسر آزر ہیں
(۲۰۰،//)

ترے نیستاں میں ڈالا مرے نغمۂ سحر نے　　مری خاکِ پے سپر میں جو نہاں تھا اک شرارہ!
(ض ک،۳۶)

ان اشعار میں ''کوئی چیز بن بیٹھنا'' اپنی حیثیت کا احساس دلانے کا استعارہ ہے جو بہ ظاہر مبتذل نظر آتا ہے لیکن یہ کہہ دینے سے کہ خدا کی شان ناچیز، چیز بن بیٹھیں، کسی قدر ندرت آ گئی ہے۔ اسی طرح مسلم نوجوانوں کو پروانے کہہ کر ان کے اندر حرارت عمل پیدا کرنے کے لیے 'برق' کا استعارہ عام ہے مگر علامہ نے اس کے ساتھ 'دیرینہ' کا اضافہ کر کے اسے خاص بنا دیا ہے۔ بعینہٖ 'بت گر' اور 'بت شکن' کے استعاروں کو ابراہیمؑ اور آزر کی تلمیحات سے جوڑ کر نادر بنا دیا گیا ہے۔ آخری شعر میں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں شاعر نے خود کو روایتی انداز میں محض 'خاک' کہنے کے بجائے، 'خاکِ پے سپر' کے استعارے سے متعارف کروا کے استعارۂ غریبہ یا استعارۂ خاص کی صورت اُبھاری ہے۔

چوتھی تقسیم: استعارۂ مصرّحہ کی چوتھی تقسیم طرفین استعارہ (مستعار منہ و مستعار لہ) اور وجہ جامع، تینوں کی بنیاد پر کی جاتی ہے اور اس سلسلے میں اسے چھے اقسام میں منقسم کیا گیا ہے، جن سے متعارف کراتے ہوئے صاحبِ **بحر الفصاحت** لکھتے ہیں:

''..... یہ چھے قسم پر ہے اس لیے کہ مستعار منہ اور مستعار لہ یا حسّی ہوتے ہیں یا ایک ان میں سے حسّی ہوتا ہے اور ایک عقلی مثلاً مستعار منہ حسّی ہوتا ہے اور مستعار لہ عقلی یا مستعار منہ عقلی ہوتا ہے، مستعار لہ حسی، پس چار صورتیں ہوئیں جن میں وجہ جامع ہمیشہ عقلی ہوتی ہے کیوں کہ وجہ شبہ جس کا نام جامع ہے، وہ طرفین کے ساتھ قائم ہوتی ہے۔ پس جب کہ دونوں عقلی ہوں گے تو ان کے ساتھ وجہ جامع قائم ہوگی اور اگر ان میں سے ایک عقلی ہوگا اور ایک حسّی، تب بھی وجہ جامع کا عقلی ہونا ضرور ہے اس لیے کہ عقلی کا قیام حسّی کے ساتھ مستحیل ہے اور جب کہ مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں حسّی ہوتے ہیں تو وجہ جامع کبھی عقلی ہوتی ہے، کبھی حسّی اور کبھی مختلف یعنی بعض حسّی اور بعض عقلی..... اس طرح چھے قسمیں ہو گئیں.....'' (۱۷۶)

ذیل میں شعرِ اقبالؔ کی روشنی میں طرفین استعارہ اور وجہ جامع کی بنیاد پر قائم کی گئی ان چھے صورتوں کا جائزہ لیا جاتا ہے:

(۱) مستعار له، مستعار منه اور وجه جامع، تینوں حسی:

کلام اقبالؔ میں مستعار لہ، مستعار منہ اور وجہ جامع تینوں حسّی ہونے کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ حواسِ خمسہ ظاہری کی مناسبت سے اس قسم کی مزید پانچ حالتیں حسّی متعلق بہ باصرہ، حسّی متعلق بہ سامعہ، حسّی متعلق بہ شامہ، حسّی متعلق بہ ذائقہ اور حسّی متعلق بہ لامسہ قرار پاتی ہیں۔ جیسے:

حسّی متعلق بہ باصرہ:

گزر جا بن کے سیلِ تُند رو کوہ و بیاباں سے گلستاں راہ میں آئے تو جُوئے نغمہ خواں ہو جا
(ب د، ۲۷۴)

مردِ مسلمان کے شدائد سے گزرنے کو ''سیلِ تندرو'' اور خوش آیند حالات سے گزرنے کو ''جُوئے نغمہ خواں'' سے استعارہ کیا، یوں مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں حسّی ہیں اور وجہ جامع متذکرہ مظاہر کی تیزی اور آہستگی ہے جو حس باصرہ سے متعلق ہے۔

حسّی متعلق بہ سامعہ:

چھیڑتی جا اس عراقِ دلنشیں کے ساز کو اے مسافر! دل سمجھتا ہے تری آواز کو
(ب د، ۲۳)

ندی کے پہاڑوں سے ٹکرانے سے پیدا ہونے والی آواز کو عراقِ دلنشیں (ایک راگنی) سے استعارہ کیا۔ طرفین استعارہ دونوں حسّی ہیں اور وجہ جامع یعنی دل نشیں آواز، متعلق بہ حسِ سامعہ ہے۔

حسّی متعلق بہ شامہ:

شرابِ بے خودی سے تا فلک پرواز ہے میری شکستِ رنگ سے سیکھا ہے میں نے بن کے بو رہنا
(ب د، ۷۴)

شاعر کی فلک تک پرواز کو ''بو'' سے استعارہ کیا، طرفین حسّی ہیں اور وجہ جامع ''بو کا چاروں اور پھیلنا'' ہے جو حسّی متعلق بہ شامہ ہے۔

حسّی متعلق بہ ذائقہ:

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا وہی جام گردش میں لا ساقیا
(ب ج، ۱۲۴)

شرابِ کہن، بادۂ ناب سے استعارہ کیا اور یہاں وجہ جامع ''مزا'' ہے جو حسّی متعلق بہ ذائقہ ہے۔

حسّی متعلق بہ لامسہ:

ہو حلقۂ یاراں تو بریشم کی طرح نرم رزمِ حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن!
(ض ک، ۴۵)

پہلا مصرع تشبیہ لامسہ پر مبنی ہے جب کہ دوسرا مصرع استعاراتی ہے۔ یہاں مومن کے رزمِ حق و باطل میں قوت و شوکت اور صلابت کے ساتھ ہنگامہ آرا ہونے کو ''فولاد'' سے استعارہ کیا ہے، طرفین استعارہ حسّی ہیں اور وجہ جامع سختی کا عنصر ہے، جو حسّی متعلق بہ لامسہ ہے۔

(۲) طرفین حسّی اور وجه جامع عقلی:

اس قسم کے تحت شاعر طرفین استعارہ (مستعار منہ، مستعار لہ) کو تو حسّی لانے کا اہتمام کرتا ہے لیکن وجہ جامع عقلی ہوتی ہے۔ جیسے:

دہقاں ہے کسی قبر کا اُگلا ہوا مردہ بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے!
(ض ک، ۱۵۱)

یعنی ''دہقاں'' اور ''مردہ'' دونوں حسّی ہیں لیکن ان کے مابین واقع وجہ جامع جو کہ زندگی کی رمق کا نہ ہونا ہے، عقلی ہے۔

(۳) مستعار له حسّی اور مستعار منه و وجه جامع عقلی:

اس کے تحت اقبالؔ نے مستعار لہ کو حسّی اور مستعار منہ و وجہ جامع کو عقلی لانے کا یوں التزام کیا ہے:

وہ میرا رونقِ محفل کہاں ہے مری بجلی مرا حاصل کہاں ہے
(ب ج، ۸۴)

مستعار لہ حسّی ''محبوب''، مستعار منہ عقلی ''رونق محفل'' اور وجہ جامع عقلی ''محفل آرائی کی صلاحیت'' ہے۔

(۴) مستعار منہ حسّی ، مستعار لہ اور وجہ جامع عقلی:

علامہ اس نوع کی رو سے مستعار منہ کو حسّی اور مستعار لہ اور وجہ جامع کو عقلی لا کر شعر کے استعاراتی بیان کو تاثیر بخشتے ہیں:

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی ؟ باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں!
(ب ج،۱۰۴)

دوسرے مصرعے میں ''خون جگر'' محنت شاقہ سے استعارہ کیا ہے۔ چناں چہ مستعار منہ حسّی خون جگر، مستعار لہ عقلی سخت محنت اور وجہ جامع عقلی مسلسل ریاضت ومحنت ہے۔

(۵) مستعار منہ، مستعار لہ اور وجہ جامع تینوں عقلی:

اقبالؔ نے تینوں ارکان استعارہ یعنی مستعار منہ، مستعار لہ اور وجہ جامع کو عقلی لانے کا اہتمام اس طرح کیا ہے:

برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑتی روتی ہے دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے؟
(ب د،۱۷۳)

غافل ہونے کا استعارہ سونے کے ساتھ کیا ہے اور وجہ جامع بے پروائی اور غفلت ہے اور یوں یہ تینوں عقلی ہیں۔ اس لیے کہ غافل رہنے اور غفلت و بے پروائی کا عقلی ہونا ظاہر ہے اور سونے سے مراد احساس کا باقی نہ رہنا ہے جو بیداری میں حاصل ہوتا ہے اور اس کے عقلی ہونے میں بھی کوئی شبہہ نہیں۔

(۶) طرفین حسّی اور وجہ جامع مرکب:

اس قسم کے تحت شاعر طرفین استعارہ کو حسّی اور وجہ جامع کو مرکب لاتا ہے یعنی بعض امر حسّی اور بعض عقلی ہوتے ہیں، مثلاً:

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے
(ب د،۱۲۰)

یہاں شخصِ جلیل القدر (یعنی محبوب) کا استعارہ خورشید سے کیا ہے جو حسن (حسی) اور شان (عقلی) کی بزرگی و برتری کی مجموعہ وجہ جامع ہے۔ مولوی نجم الغنی نے اس قسم کے استعاروں کو نادر قرار دیا ہے اور ان کے مطابق ایسے استعارے کم واقع ہوتے ہیں، گویا حقیقت میں یہ دو استعارے ہیں (۱۷۷) علامہ کی قدرت کلام دیکھیے کہ ان کے استعارے اس رنگ سے بھی خالی نہیں ہیں۔

پانچویں تقسیم: استعارۂ آشکار کو مستعار (یعنی وہ لفظ یا کلمہ جو اپنے حقیقی معنی کی جگہ استعمال ہوتا ہے) کی بنیاد پر بھی دو انواع میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جو یہ ہیں:

(۱) استعارۂ اصلیّہ:

جس استعارے میں لفظ مستعار اسمِ جنس ہو، اسے ''استعارۂ اصلیّہ'' یا استعارۂ پایہ'' (۱۷۸) کہتے ہیں۔ مراد یہ ہے کہ استعارۂ اصلیّہ ایسی بہت سی چیزوں پر صادق آ سکتا ہے، جو کوئی مشترک وصف رکھتی ہیں۔ شعرا قبالؔ میں اس نوعیت کی کافی مثالیں ملتی ہیں، جیسے:

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل مجھے خوبیِ قسمت سے آخر مل گیا وہ گل مجھے
(ب د،۱۲۰)

—

ایک بلبل ہے کہ ہے محوِ ترنّم اب تک؟ اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک
(۱۷۰،//)

—

ابرِ نیساں! یہ تنک بخشیِ شبنم کب تک؟ مرے کہسار کے لالے ہیں تہی جام ابھی
(۲۷۹،//)

—

خرد سے راہرو روشن بصر ہے خرد کیا ہے؟ چراغِ رہگذر ہے
(ب ج،۸۵)

ان شعروں میں ''گل''، ''بلبل''، ''لالے'' اور ''چراغ رہ گزر'' الفاظ مستعار ہیں جنھیں بالترتیب محبوب، شاعر کی ذات، مردِ مسلمان اور تعقل کے لیے استعارہ کیا گیا ہے اور ظاہر ہے کہ یہ تمام اسم جنس ہیں، لہٰذا استعارۂ اصلیہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

(۲) استعارۂ تبعّیہ:

اسے ''استعارۂ پیرو'' (۱۷۹) بھی کہتے ہیں اور یہ اس طرح ہے کہ لفظ مستعار، فعل یا مشتقاتِ فعل سے ہوتا ہے۔ اس ضمن میں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ فعل یا مشتقات فعل کے معنی میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی کہ تشبیہ کے وصف سے متصف ہو سکے بل کہ یہاں فعل کا مصدر مشبہ ہوتا ہے، مثلاً اقبالؔ لکھتے ہیں:

فرشتے سکھاتے تھے شبنم کو رونا ہنسی گل کو پہلے پہل آ رہی تھی
(ب د، ۵۷)

میرے مٹنے کا تماشا دیکھنے کی چیز تھی کیا بتاؤں ان کا میرا سامنا کیونکر ہوا؟
(//، ۱۰۰)

اڑ بیٹھے کیا سمجھ کے بھلا طور پر کلیم طاقت ہو دید کی تو تقاضا کرے کوئی
(//، ۱۰۲)

ہم مشرق کے مسکینوں کا دل مغرب میں جا اٹکا ہے وال کنٹر سب بلّوری ہیں یاں ایک پرانا مٹکا ہے
(//، ۲۸۵)

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی! ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی!
(ب ج، ۱۲)

بیچاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے ڈر ہے خبرِ بد نہ مرے منہ سے نکل جائے
(ض ک، ۱۵۶)

ان اشعار میں استعارۂ تبعیہ کی صورت یوں پیدا ہوئی ہے کہ 'رونا' بذاتِ خود فعل ہے جو شبنم کے لیے مستعار ہوا ہے، پھر دوسرے شعر میں 'مٹنا' مصدر ہے جس سے مراد فنا ہونا ہے اور دونوں میں استعارہ ہے۔ اگلے شعر میں 'اڑ بیٹھے' فعل ماضی ہے مگر اڑ بیٹھنے اور ضد کرنے میں استعارہ ہے، جو مصدر ہیں۔ اسی طرح ''دل جا اٹکا ہے'' فعل حال ہے اور دل اٹکانے اور عاشق ہونے میں استعارہ ہے اور یہ دونوں بھی مصادر ہیں۔ بعینہٖ 'ہاتھ آ جانا' سے مراد مل جانا اور 'دم توڑنا' سے مقصود زوال پذیر ہو جانا ہے اور یہ تمام مصدر ہی ہیں، جن کے مابین استعارات قائم کیے گئے ہیں۔

(ب) استعارہ بالکنایہ:

بناوٹ کے اعتبار سے استعارے کی دوسری قسم ''استعارہ بالکنایہ'' ہے جسے ''استعارۂ مکنّیہ'' (۱۸۰) یا ''استعارۂ مکنّیہ تخییلیّہ'' (۱۸۱) بھی کہا جاتا ہے۔ کسی امر کی تصریح و توضیح نہ کرنے کا نام چوں کہ کنایہ ہے، لہٰذا استعارے کی یہ صورت ''استعارہ بالتصریح'' کی طرح صراحت کے بجائے پوشیدگی کا عنصر رکھتی ہے۔ استعارہ بالکنایہ میں مستعار لہ مذکور اور مستعار منہ متروک ہوتا ہے اور کوئی شے کہ مشبہ بہ سے تعلق رکھتی ہے، مشبہ کے واسطے ثابت کی جاتی ہے یعنی مستعار لہ کے مذکور اور مستعار منہ کے محذوف ہونے کے ساتھ ساتھ اس صورت کے لیے شرط یہ ہے کہ مستعار منہ کے مناسبات ضرور بیان کیے جائیں۔ اس طرح تخلیق کار یہ مقصد رکھتا ہے کہ مستعار منہ عین مستعار لہ ہے۔ استعارہ بالکنایہ میں بات کی ادائی کنایتاً ہوتی ہے، اس وجہ سے یہ شعر پارے میں ایمائی اور رمزی حسن پیدا کر دیتا ہے۔ کنائے اور تخئیل کو باہم جدا نہیں کیا جا سکتا، اس لیے محققین فن نے ''استعارہ بالکنایہ'' اور ''استعارہ تخییلیہ'' کی تعاریف ساتھ ساتھ بیان کی ہیں، مثلاً مولوی نجم الغنی لکھتے ہیں:

''استعارہ بالکنایہ، یہ ہے کہ نفس میں تشبیہ دی جاتی ہے اور سوائے مشبہ کے کوئی چیز ذکر نہیں کی جاتی اور بعض چیزیں جو مشبہ بہ کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں، وہ مشبہ کے لیے ثابت کی جاتی ہیں، پس ان کا ثابت کرنا اس تشبیہ پر جو نفس میں مضمر ہے، دلالت کرتا ہے۔ اسی تشبیہ مضمر کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں یعنی ایسا استعارہ جو کنائے کے ساتھ ہو کیوں کہ اس میں مشبہ بہ کی تصریح نہیں ہوتی ہے.....اور وہ چیز جو مشبہ بہ سے خصوصیت رکھتی ہے، اس کو مشبہ کے لیے ثابت کرنے کا نام استعارۂ تخییلیہ ہے کیوں کہ جب کوئی ایسی چیز جو مشبہ بہ سے خصوصیت رکھتی ہے، مشبہ کے لیے مانگی جاتی ہے تو یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ مشبہ جنس سے مشبہ بہ کے ہے.....'' (۱۸۲)

بہ قول جلال الدین احمد جعفری زیدی:

''اگر مشبہ کا ذکر کریں اور مشبہ بہ کو حذف کر کے اس کے چند لوازم ذکر کریں تو ایسی صورت میں مشبہ کا ذکر اور مشبہ بہ کا حذف کرنا استعارہ بالکنایہ ہے اور مشبہ بہ محذوف کے لوازم کو مشبہ کے واسطے ثابت کرنا استعارۂ تخییلیہ کہلائے گا.....'' (۱۸۳)

مصنف بہار بلاغت لکھتے ہیں:

''مشبہ بہ متروک کے ساتھ تصور میں تشبیہ دینے کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں۔ کسی چیز کی تصریح نہ کرنے کا نام کنایہ ہے یعنی استعارہ بالکنایہ سے مراد مشبہ کا ذکر کرنا اور مشبہ بہ کو نصب قرینہ لے آنا اور قرینہ اس جگہ استعارۂ تخیّلیہ ہے، دوسرے لفظوں میں مشبہ بہ محذوف کے اثبات لوازم کو استعارۂ تخیّلیہ کہتے ہیں۔''(۱۸۴)

شعرا اقبالؔ میں استعارہ بالکنایہ کا رنگ **بانگ درا** کے ذیل کے شعروں میں بڑی عمدگی سے اُبھرا ہے جن میں شاعر نے خود کو پرندے کے مشابہ قرار دے کر اس کے واسطے گھونسلے، قفس یا دام وغیرہ کو ثابت کیا ہے:

لاؤں وہ تنکے کہیں سے آشیانے کے لیے — بجلیاں بے تاب ہوں جن کو جلانے کے لیے
وائے ناکامی فلک نے تاک کر توڑا اسے — میں نے جس ڈالی کو تاڑا آشیانے کے لیے
// // // // // // // //
جمع کر خرمن تو پہلے دانہ دانہ چن کے تو — آ ہی نکلے گی کوئی بجلی جلانے کے لیے
پاس تھا ناکامیِ صیّاد کا اے ہم صفیر — ورنہ میں اور اُڑ کے آتا ایک دانے کے لیے؟
(ص۹۹۔۱۰۰)

یہاں شاعر کی ذات مستعار لہ ہے، جو مذکور ہے اور پرندہ ہونا، مستعار منہ ہے جو محذوف ہے مگر اس کے تلازمے یا مناسبات ضرور موجود ہیں جو ان غزلیہ اشعار میں استعارہ بالکنایہ کی صورت پیدا کر دیتے ہیں۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے:

نگاہِ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اُڑ جائیں — نہ آہ سرد کہ ہے گوسفندی و میشی!
(ب ج،۳۰)

خودی میں ڈوب زمانے سے نا اُمید نہ ہو — کہ اس کا زخم ہے در پردہ اہتمامِ رفو!
(ض ک،۱۶۵)

اقبالؔ نے ''شیر'' کا استعارہ مردِ شجاع کے لیے استعمال کیا ہے، یعنی ''شیر'' مستعار لہ ہے جس کا ذکر ہوا اور ''مردِ شجاع'' مستعار منہ ہے جو مذکور نہیں مگر اس کے تلازمے ضرور موجود ہیں۔ بعینہٖ خودی کو تلوار سے اس کا ذکر کیے بغیر تشبیہ دی جس سے شعر میں استعارہ بالکنایہ کی صورت ابھری ہے۔

انواعِ استعارہ بالکنایہ:

ڈاکٹر سیروس شمیسا نے استعارہ بالکنایہ کو ''استعارۂ مکنّیہ تخیّلیہ'' کا نام دیتے ہوئے، اسے دو انواع میں منقسم کیا ہے(۱۸۵) جو یہ ہیں:

(۱) به صورت اضافه:

اسے ''اضافۂ استعاری'' بھی کہہ سکتے ہیں، جس کی مزید دو صورتیں ہیں:

اوّل: یہ کہ اس میں مضاف الیہ اسم ہوتا ہے، جیسے رخسارِ صبح، رُوے گل، دستِ روزگار، کامِ ظلم اور چنگالِ مرگ وغیرہ۔

دوم: وہ اضافت ہے کہ جس میں مضاف الیہ صفت ہوتا ہے، جیسے عزمِ تیز گام___

یاد رہے کہ وہ اضافت جس میں مضاف الیہ اسم ہو، وہاں مشبہ مضاف الیہ ہوتا ہے اور جس میں مضاف الیہ صفت ہو، وہاں مشبہ مضاف ہوتا ہے۔ اقبالؔ نے ''اضافتِ استعارہ'' سے اپنے کلام میں بڑی عمدگی سے بلاغت اور معنویت پیدا کی ہے، مثلاً اضافت کی دونوں صورتیں، ان کے ہاں یوں نمود کرتی ہیں:

میں صورتِ گل دستِ صبا کا نہیں محتاج — کرتا ہے مرا جوشِ جنوں میری قبا چاک
(ب ج،۹۰)

آں عزمِ بلند آور آں سوزِ جگر آور — شمشیرِ پدر خواہی بازوئے پدر آور
(ا ح،۴۶)

پہلے شعر میں مضاف الیہ کے اسم ہونے کی صورت میں مشبہ ''گل'' اور ''صبا'' ہے جب کہ دوسرے شعر میں مضاف الیہ کے صفت ہونے کے باعث مشبہ مضاف یعنی ''عزم'' ہے۔

(۲) به صورت غیر اضافی:

یہ وہ قسم ہے جس کے تحت شاعر استعارہ بالکنایہ اور استعارۂ تخیّلیہ کے مابین فاصلہ روا رکھتا ہے یعنی کسی امر کا کنایتاً ذکر کرنے کے بعد اس کے لیے خیالی طور پر کوئی مثال لے کر آتا ہے مثلاً اقبالؔ اپنے ذیل کے شعر میں زمانے کو کنایاتی طور پر اپنے دل میں فنا پذیری کے لیے مستعار لیتے ہیں اور اس کے بعد اس کے لیے ہر چیز کو خام رکھنے والی ہوا کا استعارہ تخیّل کر کے استعارہ بالکنایہ غیر اضافی کی

صورت پیدا کر دیتے ہیں:

پختہ افکار کہاں ڈھونڈنے جائے کوئی　　اس زمانے کی ہوا رکھتی ہے ہر چیز کو خام!
(ض ک، ۸۱)

بعض اوقات استعارہ بالکنایہ کے تحت شاعر طرفینِ استعارہ میں سے مستعار منہ کو آدمی یا جان دار کے طور پر لا کر بے جان چیزوں کو زندگی بخش دیتا ہے۔ گویا وہ استعارۂ کنائی کی بنیاد ''آدمی گونگی یا جاندار گرانی'' یعنی Animism (۱۸۶) پر رکھتا ہے اور جب استعارۂ مکنّیہ تخییلیّہ میں مشبہ متروک اکثر موارد میں انسانی اوصاف رکھتا ہے، تو اسے اصطلاحِ استعارہ میں ''انسان مدارانہ'' یا Anthropomorphic (۱۸۷) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ مغرب میں استعارۂ کنائی کی یہ صورت تجسیم یا تشخیص (Personification) (۱۸۸) کہلاتی ہے اور سخن وراس کا استعمال کرتے ہوئے بڑی مہارت اور ذہانت سے اشیا و مظاہر یا موجوداتِ غیر ذی روح کو مجسّم صفات ٹھہرا کر خصائصِ انسانی سے نواز دیتا ہے۔ اقبالؔ نے بھی استعارہ بالکنایہ کے اس تخصیصی پہلو کو بڑی قادر الکلامی کے ساتھ برتا ہے۔ وہ اس کی وساطت سے اپنے کلام کی بلاغت اور معنویت میں اضافہ کر دیتے ہیں اور کہیں بھی شعر پارے کے فطری بہاو اور روانی میں فرق نہیں آنے دیتے، مثلاً ذیل کے اشعار میں تجسیم یا تشخیص کے پہلو استعارۂ کنائی کی صورت میں بڑی خوبی سے در آئے ہیں:

تارے میں وہ، قمر میں وہ، جلوہ گہِ سحر میں وہ　　چشمِ نظّارہ میں نہ تُو سُرمۂ امتیاز دے
(ب د، ۱۱۳)

کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل　　چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب!
(//، ۲۵۶)

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک　　مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
(ا ح، ۱۱)

پہلے دو شعروں میں بالترتیب ''چشمِ نظارہ'' اور ''چشمِ دل'' مستعار لہ مذکور، ''قوتِ بصارت'' اور ''قوتِ بصیرت'' مستعار منہ متروک ہیں اور ان کنائی استعاروں کو دیکھنے کی مجسم انسانی صفت سے ملا کر تشخیص و تجسیم کے عناصر اُبھارے گئے ہیں، بعینہٖ تیسرے شعر میں مستعار لہ ''دستِ فطرت'' اور مستعار منہ ''قوت اختیار'' ہے جو مذکور نہیں اور اس کنائی استعارے میں اقبالؔ نے غیر ذی روح مظہر یعنی ''فطرت'' کے ساتھ لفظ ''دست'' کا اضافہ کر کے اسے مجسم

انسانی وصف سے نوازا ہے اور تجسیم یا تشخیص کی بڑی نادر صورت پیدا ہوئی ہے۔

(ج) استعارہ تمثیلیہ:

بناوٹ کے اعتبار سے استعارے کی تیسری قسم استعارۂ تمثیلیہ ہے جسے ڈاکٹر سیروس شمیسا نے ''استعارۂ قیاسیہ'' کا نام دیا ہے (۱۸۹) جب کہ اس صورت کو مولوی نجم الغنی ''تمثیل بہ طریقِ استعارہ''، ''تمثیل'' اور ''مجاز مرکب'' کہتے ہیں (۱۹۰) علاوہ ازیں میر جلال الدین کزازی کے مطابق اسے ''استعارۂ مرکب یا آمیغی'' سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے (۱۹۱) استعارے کی اس قسم میں مستعار لہ، مستعار منہ اور وجہِ جامع کئی چیز سے حاصل ہوتے ہیں۔ تشبیہ تمثیل کے مقابلے میں یہ مطلق تمثیل ہے اور اس سبب سے اسے ''تمثیلِ مطلقاً'' بھی کہتے ہیں (۱۹۲) یہ ایسا استعارہ ہے جس میں ذکر مشبہ بہ کا اور ارادہ مشبہ کا ہوتا ہے اور دو صورتوں میں سے ایک صورت کو دوسری کے ساتھ تشبیہ دی جاتی ہے۔ استعارۂ تمثیلیہ میں استعارہ لفظ کے بجائے جملے میں ہوتا ہے یعنی ہم ایسے مشبہ بہ سے سروکار رکھتے ہیں جو جملے کی شکل میں ہو اور اس صورت میں ہم قدرے تامّل سے اس تمثیل یا قیاس تک پہنچ جاتے ہیں، جس کا شاعر نے اہتمام کر رکھا ہوتا ہے۔ اس کی بنیاد حقیقی کے بجائے خیالی و عقلی ہوتی ہے جس میں مشبہ بہ ایک مرکب ہوتا ہے جو حکمِ مثال رکھتا ہے۔ یاد رہے کہ یہ ''ارسال المثل'' سے مختلف ہے اور ارسال المثل میں مشبہ کا بھی ذکر ہوتا ہے۔ تمثیلی و مرکب استعارے بہ ظاہر لغو اور ناممکن لگتے ہیں لیکن ان سے کلام کی معنویت میں خاطر خواہ اضافہ ہو سکتا ہے۔ تاہم اس ضمن میں شاعر کو اس امر کا خیال رکھنا چاہیے کہ مشبہ بہ زیادہ طویل نہ ہو یعنی کوئی روایت یا حکایت نہ ہو، کیوں کہ ایسی صورت میں یہ استعارۂ تمثیلیہ کے بجائے محض تمثیل (Allegary) بن جائے گی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کبھی کبھار تمثیلی و مرکب استعاروں میں بہت سی داستانوں کے خلاصے پنہاں ہوتے ہیں اور ایسے تمثیلی استعارے عموماً کنائے کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ اقبالؔ کے اشعار میں مکمل طور پر یہ صورت تو نہیں تاہم ایک قسم کی کُلّی حالت کو دوسری قسم کی مجموعی حالت سے استعارہ کر کے استعارۂ تمثیلیہ کی صورت کسی قدر یوں تخلیق ہوئی ہے:

ہمیشہ مور و مگس پر نگاہ ہے ان کی　　جہاں میں ہے صفتِ عنکبوت ان کی کمند!
(ض ک، ۱۵۷)

شعرا اقبالؔ میں استعارے کی متذکرہ اقسام اور دیگر فنّی مباحث کا عملی اطلاق دیکھ کر

حیرت و استعجاب کا پیدا ہونا یقینی ہے۔ ان ارکان و اقسام کے ساتھ ساتھ فکری حوالے سے بھی استعاراتِ اقبال میں بوقلمونی نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبالؔ نے اسے محسنۂ شعری کو ''جانِ کلام'' خیال کرتے ہوئے جس طرح معنی آفرینی کی ہے، وہ نہایت متاثر کن ہے۔ اسی سبب سے ناقدانِ اقبالؔ نے علاّمہ کے استعاراتی اندازِ بیان کو تحسینی نگاہ سے دیکھا ہے اور اس کا مرتبہ متعیّن کرنے کی موثّر کاوشیں بھی کی ہیں۔ اس سلسلے میں اولاً تو سیّد عابد علی عابد کے شعرِ اقبالؔ میں منقول مختصر اشارات لائقِ اعتنا ہیں جن کی وساطت سے انھوں نے استعاراتِ اقبالؔ کو لطافت، معنویت اور توضیح و صراحت کے اوصاف کے حامل ہونے کے باعث سراہا ہے۔ عابد علی عابد ان استعاروں کو اقبالؔ کے کوائفِ باطنی اور واردات قلبی کے بیان میں حیرت انگیز قوتِ ابلاغ و اظہار کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے بہ تدریج قوت پکڑنے والے ان استعاروں کا بڑی جامعیت سے تجزیہ کیا ہے۔ وہ علامہ کے استعاروں کے پس منظر میں کارفرما عجیب و غریب مشابہتوں کی ستایش کرتے ہوئے یہ موقّف قائم کرتے ہیں کہ جہاں کہیں اقبالؔ کو اپنے تصورات و افکار اور تعقلات کی پیچیدہ دلالتوں کو پڑھنے والوں کے ذہن تک منتقل کرنا مطلوب ہوتا ہے، وہاں ان کے استعاروں کی لطافت عروج تک پہنچ جاتی ہے۔ چناں چہ اقبال کی شاعری میں ایسے کئی مقام آتے ہیں جہاں انھوں نے نہایت دقیق اور لطیف کیفیات و افکار کو استعارے کی زبان میں بڑی چابک دستی سے ڈھالا ہے اور یوں ''حقیقت کی گونا گونی اور اس کے مظاہر کا تنوع فلسفیانہ تعقلات کی صورت میں پڑھنے والوں تک نہیں پہنچتا بل کہ یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر کو ان حقائق کا وجدانی شعور حاصل ہوا ہے۔'' (۱۹۳) استعارات اقبالؔ کے ضمن میں قدرے مفصل اور قابل قدر کام ڈاکٹر سعد اللہ کلیم کا ہے، جو اقبالؔ کے **مشبہ بہ و مستعار منہ** کے عنوان سے سامنے آیا۔ اس موضوع کے تحت ڈاکٹر صاحب نے استعارے کے باب میں اقبالؔ کے مستعار منہ کا سراغ لگایا ہے۔ ان کے مطابق:

''اقبالؔ کے کلام میں بعض مشبہ بہ اور مستعار منہ مستقل حیثیت اختیار کر کے علامت کے زمرے میں آ گئے ہیں اور اس لیے زیادہ تر ایک معیّنہ مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں لیکن بعض ایسے الفاظ بھی ہیں جن کا شاعر نے مستقل طور پر کوئی مفہوم متعین نہیں کیا پھر بھی بار بار اس کا خیال ان کے طرف لوٹا ہے۔ اس سے اس کی بعض اشیا اور بعض الفاظ سے خاص طرح کی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے اور ظاہر ہے ہر خارجی وابستگی کے کچھ داخلی نفسیاتی محرکات ہوتے ہیں۔'' (۱۹۴)

صرف مستعار منہ کے حوالے سے دیکھا جائے تو ڈاکٹر سعد اللہ کلیم نے انھیں تین وسیع تر دائروں میں پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ پہلا دائرہ رنگ و نور پر مبنی مستعار منہ کا احاطہ کرتا ہے اور اس ضمن میں وہ لہو، طور، آئینہ، قلب، لعل و جواہر، شعلہ و شرر، شمع، ستاروں، چاند اور سورج جیسے مستعار منہ کو پیش نظر رکھ کر ان کی نفسیاتی و شعری توجیہہ یوں پیش کرتے ہیں:

''تب و تاب اور روشنی رکھنے والی اشیا کی طرف اقبالؔ کا خصوصی طور سے متوجہ ہونا اس لحاظ سے قدرتی تھا کہ زمین پر اسے ہر طرف تاریکی نظر آتی تھی۔ تاریکی کا احساس انسانی خیالات کے رشتے زمین سے توڑ کر آسمان کے ساتھ وابستہ کرنا چاہتا ہے۔ آسمان کی فضا میں روشنی کا شعور ستاروں سے، چاند سے اور سورج ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ تاریکی میں ہی شعلہ و شرر اور شمع بھی انسان کے لیے جاذب توجہ بنتے ہیں لیکن سورج کی ایک صفت یہ ہے کہ وہ زمین پر پھیلی ہوئی تاریکیوں کو دور کر کے زمینی حقیقتوں کو انسان کے ذہن پر پھر سے روشن کر دیتا ہے اور اس طرح گویا سورج کی شعاعوں کے ساتھ انسان کا تخیل پھر سے زمین کی طرف لوٹ آتا ہے۔ اقبالؔ شروع میں ایک گہری اُداسی اور مایوسی کا شکار ہے۔ اندھیروں سے گھبرا کر وہ روشنی اور نور کی تلاش میں آسمان کی طرف اور اس سے متعلق علاماتِ نور کی طرف متوجہ ہوتا ہے لیکن وہ ستاروں کی گذرگاہوں میں کھو نہیں جاتا اور نہ چاند کے غاروں میں ہندی مفکر وشوامتر (جہاں دوست) کے مانند ہمیشہ کے لیے مراقبوں میں گم ہو جاتا ہے بل کہ وہ سورج کی کرنوں کے ساتھ بلندیوں سے پھر پستیوں کی جانب رخ کرتا ہے اور اس کی تمام تر توجہ جو انسان کے خارجی پیکر کی ظاہری تیرگی کی بنا پر بکھر گئی تھی، اب پھر انسان کے اندر اس نور کی دریافت کرتی ہے کہ جس کی مناسب تربیت سے اس کا فروغ تجلی پوری کائنات کو جگمگا سکتا ہے.....'' (۱۹۵)

اقبالؔ کے مستعار منہ کا دوسرا دائرہ گلستانی، صحرائی اور آبی کے ساتھ ساتھ حرکی تلازمات کا احاطہ کرتا ہے اور ڈاکٹر سعد اللہ کلیم کے مطابق اقبالؔ نے اس سلسلے میں بھی تحرک و حرارت کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ وہ متذکرہ عناصر فطرت پر مبنی اقبالؔ کے مستعار منہ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اگرچہ پرندوں میں ان کی خاص علامت ''شاہین'' ہے۔ بلبل کو حلقۂ گلستاں میں اس لیے شامل رکھا گیا ہے کیوں کہ اس کا تعلق اور اس کی تمام تر روایتی شعری اہمیت کا محرک ''گل'' ہے۔ ''گل'' کو

بھی کلام اقبالؔ میں برتا ضرور گیا ہے اور جہاں بلبل کا ذکر آیا ہے، تقریباً وہیں گل بھی موجود ملتا ہے لیکن پھولوں میں ''نرگس'' اور ''لالہ'' کا استعمال اقبالؔ کے کلام میں خصوصی توجہ کا متقاضی ہے..... ''گل چیں''، ''چمن'' اور ''نرگس'' تینوں ایسے مستعار منہ ہیں جو ہندستان اور عالم اسلام کے اس دور کے سیاسی حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنے مستعار لہ کا واضح اعلان کرتے نظر آتے ہیں۔ مجموعی طور پر نرگس کی بے بصری کا احساس شاعری میں کارفرما ہے یا وہ پیہم انتظار کی کیفیت کا خارجی مظہر ہے..... پھولوں میں آپ نے خصوصی توجہ کا مرکز ''لالہ'' کو بنایا..... لالہ کے ساتھ خصوصی لگاو شاعر کے میلان طبع اور افکار و خیالات کی سمت متعین کرنے میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے..... (اسی سلسلے میں) وہ خاص پہلو جو علامہ کے لیے باعث توجہ بنے یہ ہیں، لالہ کا سرخ رنگ، سرخ رنگ سے اقبالؔ کو بڑا لگاو تھا، غالباً اس لیے کہ یہ بہ یک وقت جذبات کی شدت، زندگی کی حدت و حرارت اور حسن و نکھار کا مظہر ہے، پھر لالہ کا سیاہ داغ جو سوز دروں کی علامت ہے، اس کا خود رو ہونا کہ اس طرح وہ اپنی حنابندی کے لیے کسی غیر کی مشاطگی کا محتاج نہیں اور لالہ کا صحرا سے متعلق ہونا کہ صحرا اور صحرائی زندگی سے اقبالؔ کو جو خصوصی لگاؤ تھا، وہ محتاج بیان نہیں.....'' (۱۹۶)

''شاعر کو صحرا اور اس سے تعلق رکھنے والی ہر شے سے والہانہ لگاؤ رہا ہے۔ صحرا اقبالؔ کے نزدیک وہ خوش نصیب خطۂ ارض ہے جس کے بطن سے رسول کریم ﷺ پیدا ہوئے۔ جس کی کشادہ افق سے امتوں نے طلوع کیا، جس زمین کو اقبالؔ کے محبوب کی قدم بوسی کا شرف حاصل رہا ہے۔ مسکن محبوب کے ہونے کے علاوہ صحرا کی کشادگی یوں بھی اہل جنون کو اپنی طرف کھینچتی رہی ہے۔ صحرائی زندگی کا تحرک بھی اقبالؔ کے لیے باعث کشش ہے۔ کسی ایک مقام سے مستقل وابستگی اقبالؔ کے نزدیک انسان پر جمود طاری کر دیتی ہے اور اس کی سوچ پر جو حدود عائد کرتی ہے، صحراؤں کی متحرک اور خانہ بہ دوش زندگی اس کی مکمل نفی ہے..... صحرا کے متعلقات میں..... ''کارواں'' قومی اور ملی زندگی کے اجتماعی تحرک کا ترجمان بھی ہے۔ ''حدی'' اس نوا، نغمے یا شعر کی طرف بھی ذہن کو متوجہ کرتی ہے جس کی سماعت سے زندگی کی حرکت میں تیزی آ جائے۔ اسی طرح ''آہو'' اپنی تیزی'' طراری اور خبرداری کے علاوہ اپنی خوب صورت کالی آنکھوں کے لیے بھی باعث کشش ہو سکتا ہے۔ ''لیلیٰ'' اور ''قیس'' کی اپنی الگ ایک رومانوی حیثیت بھی ہے لیکن مجموعی طور پر ان سب کی مشترک صفت صحرائی زندگی سے ان کا تعلق ہے۔ صحرائی زندگی انسان کو دور تک دیکھنے، مدہم اور مبہم آوازوں کو

سننے، ہوا کو سونگھ کر موسمی کیفیات کا اندازہ کرنے اور مستقبل میں پیش آنے والے چھپے ہوئے خطرات کا وجدانی شعور عطا کرتی ہے۔ اس قبیلوں اور قافلوں میں بٹی ہوئی زندگی کے ظاہری بکھراو میں ایک قدرتی اتحاد و ربط موجود ہے جو زندگی کی کثرت میں وحدت کے شعور کو ابھارتا ہے۔ صحرا کی زندگی ''نہ ہونے'' پر صبر کرنا بھی سکھاتی ہے اور ''جو کچھ ہے'' اس کی قدر کرنا بھی سکھاتی ہے۔ چناں چہ اس کے متعلقہ الفاظ کا مطالعہ ہمیں اقبالؔ کے ذہن میں جس مثالی زندگی کا خاکہ ہے، اس کے خدوخال متعین کرنے میں معاون ہے.....'' (۱۹۷)

''موج کی حرکت میں شاعر کے لیے جو خصوصی اپیل ہے، وہ اس بات سے ظاہر ہے کہ اس نے ''جھیل'' کے لفظ کو کہیں استعمال نہیں کیا۔ گہرائی اس میں بھی ہے لیکن حرکت نہیں۔ اس کی جگہ سکون اور ٹھہراو ہے۔ ایسی گہرائی جس میں سکون اور ٹھہراؤ ہو، اقبالؔ کے نظریات سے ہم آہنگ نہیں تھی..... ''ندی'' کلام اقبالؔ میں زیادہ تر زندگی کی علامت رہی ہے..... اس کا بلندی سے پستی پر گرنا، پانی کی منجدھار کا الگ الگ بوندوں میں بٹ جانا، تھوڑی دور تک مسلسل بہاو کی خارجی صورت کا اوجھل ہو جانا اور آگے جا کر پھر ایک دھارے کی صورت اختیار کر لینا، ان اشاروں میں زندگی کی ساری کہانی چھپی ہوئی ہے۔ البتہ ندی جب اس حد سے آگے بڑھ کر کسی دریا، کسی قلزم میں اپنے آپ کو گم کر دیتی ہے تو اس مقام پر علامہ بڑی الجھن کا شکار نظر آتے ہیں..... علامہ کے نزدیک قطرہ ہو یا ندی وہ جب دریا یا سمندر میں گر جائے تو اس کی اپنی منفرد حیثیت ختم ہو جاتی ہے، جس کا شاعر روادار نہیں.....'' (۱۹۸)

''..... برق، کرن، صبا، رخش..... اگرچہ شاعر کے لیے اپنی تیز حرکت ہی کی بنیاد پر قابل توجہ رہے مگر حرکت کے علاوہ اس کے اندر کچھ دوسری صفات بھی قابل غور ہیں۔ (ان استعاروں کی وساطت سے) اقبالؔ نے اپنی شاعری سے ابھرنے والے اس معیاری کردار کے بعض پہلوؤں کی عکاسی بھی کی ہے، جسے وہ مردِ مومن، مرد کامل، مرد مسلمان، قلندر، درویش خدامست وغیرہ کئی ناموں سے یاد کرتے ہیں..... ہوا اور صبا کو بھی علامہ نے زیادہ تر حرکت ہی کے ضمن میں برتا ہے۔ صبا کا چمن کے ساتھ تعلق اور ''بوے گل'' پھیلانے کا عمل شاعر کے ذہن میں قرون اولیٰ کے مسلمانوں کی یاد بھی تازہ کر دیتا ہے جو دشت و صحرا کے علاوہ بحر ظلمات میں بھی گھوڑے دوڑاتے پھرے کہ ''بوے گل'' دنیا

کے کونے کونے میں پھیل جائے..... جہاں تک کرن کا تعلق ہے، اس کی روشنی اپنی جگہ مگر علامہ کے نزدیک زیادہ قابل توجہ اس کا اضطراب ہی ہے ..... اس اضطراب اور بے تابی کے سلسلے میں ''سیماب'' اور ''سپند'' کو بھی لیا جاسکتا ہے۔ یہ اگرچہ رفتار سے محروم ہیں لیکن ان کے اندر ایک فطری اضطراب موجود ہے اور یہی وہ اضطراب ہے جو آگے چل کر برق کی تیزی کو جنم دیتا ہے.....'' (۱۹۹)

سعداللہ کلیم نے اقبالؔ کے مستعار منہ کا تیسرا دائرہ مے ونغمہ کے متعلقات پر مبنی قرار دیا ہے اور اس حوالے سے لکھا ہے کہ:

''موسیقی اور اس کے متعلقات کے استعمال میں مولانا رومؒ کے اثرات واضح ہیں۔ شراب اور اس کے متعلقات پڑھنے والے کے خیال کو حافظ شیرازی کی طرف منتقل کر دیتے ہیں..... کلام اقبالؔ میں مذکورہ مشبہ بہ اور مستعار منہ کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ جہاں شراب کا ذکر ہے وہیں موسیقی کا ذکر بھی ملتا ہے۔ یعنی دونوں کے متعلقات تقریباً ساتھ ساتھ چلے ہیں۔ اسی طرح محسوس ہوتا ہے کہ شعر میں جہاں تخلیقی روشدت سے نمایاں ہے، وہاں مے ونغمہ کے استعارے زیادہ آئے ہیں۔ جہاں عقل کا غلبہ ہے، وہاں ان کا استعمال اسی نسبت سے کم ہے۔ شاعر کے ذہن میں عشق کے مضمون سے مے ونغمہ کی وابستگی بھی قابل غور ہے۔ دُعا یا مناجات یا کسی بھی دوسری حضوری کے لمحات میں جہاں وجدان کی کیفیت غالب ہے، ان کا استعمال بڑھ گیا ہے..... مے ونغمہ کے متعلقات..... دوسرے تمام مشبہ بہ یا مستعار منہ کے مقابلے میں زیادہ ہیں (اور) اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ شاعر کا موضوع، زندگی کے خارجی احوال سے زیادہ زندگی کا باطنی پہلو ہے۔ داخل کی طرف یہ رجحان اور داخل سے خارج کو متشکل کرنے کا یہ نظریہ علامہ کے نظام فلسفہ کی ایک اہم کڑی ہے اور مذکورہ تمام مستعار منہ اور مشبہ بہ داخلی کیفیات کی تجسیم کی صورت میں سامنے آتے ہیں.....'' (۲۰۰)

قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی نے اپنی کتاب **شعریات اقبالؔ میں اقبالؔ کے استعاراتی** اسلوب کا موضوعاتی وفکری نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا ہے اور وہ ان کے استعاروں کی مختلف صورتوں سے نہایت خوش اسلوبی سے متعارف کراتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے اسناد شعری کا بھی کثرت سے اہتمام کیا ہے اور خصوصیت کے ساتھ جمالیاتی حوالے سے علامہ کے استعارات کی مختلف نوعیّتوں کو پرکھنے کی کاوش کی ہے۔ وہ استعارات اقبالؔ کو خالص جمالیاتی استعاروں، سیاسی، تہذیبی اور عمرانی شعور پر مبنی استعاروں، مابعد الطبیعیاتی فکر کے حامل استعاروں، فکری گہرائی،

وجودی تصورات، مخصوص تصور انسان پر مشتمل استعاروں اور اساطیری اور دینی شعور کے حامل جمالیاتی استعارات میں تقسیم کرتے ہوئے اقبالؔ کے ہاں اس محسنۂ شعری کی انفرادیت، ندرت اور فنی اوصاف سے روشناس کروا گئے ہیں۔ قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی کے مطابق اقبالؔ کے جمالیاتی استعارات خالصتاً حسن کاری اور حسن پرستی کا اشاریہ ہیں اور ان سے علامہ کی رومانوی بصیرت کی برتری کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ جمالیاتی استعارے ہر مجموعے میں نئی شان سے آئے ہیں، جیسے:

کمالِ نظمِ ہستی کی ابھی تھی ابتدا گویا — ہویدا تھی نگینے کی تمنّا چشمِ خاتم سے
(ب د، ۱۱۱)

آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک — بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی!
نالۂ صیّاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور — خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی!
(ب د، ۱۹۴، ۱۹۵)

اندھیری شب ہے، جدا اپنے قافلے سے ہے تو — ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا، قندیل!
(ب ج، ۶۳)

مری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن — زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی!
(ض ک، ۱۴۲)

وہ جمالیاتی استعاروں کے ملّی، سیاسی، تہذیبی اور عمرانی شعور سے بھی مطلع کرتے ہیں اور اس حوالے سے علامہ کی ذہنی بالیدگی کی نشان دہی شعری حوالے سے یوں کرتے ہیں:

بُوئے گل لے گئی بیرون چمن، رازِ چمن — کیا قیامت ہے کہ خود پھول ہیں غمّازِ چمن
(ب د، ۱۶۹)

میں تجھ کو بتاتا ہوں تقدیرِ امم کیا ہے — شمشیر و سناں اوّل، طاؤس و رباب آخر!
(ب ج، ۵۲)

نہ جدا رہے نوا گر تب و تابِ زندگی سے — کہ ہلاکِ امم ہے یہ طریق نے نوازی!
(ض ک، ۴۷)

کیا مسلماں کے لیے کافی نہیں اس دور میں — یہ الٰہیّات کے ترشے ہوئے لات و منات؟
(ا ح، ۱۴)

مابعدالطبیعیاتی فکر کے حامل جمالیاتی استعارات کی بابت عبیدالرحمٰن ہاشمی کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ایسے استعارے اقبالؔ کی شاعرانہ فکر میں بھرپور معنویت کے ساتھ ابھرے ہیں۔ ان کی وساطت سے علامہ نے وحدۃ الوجودی تصوف کے حوالے سے اپنے تصورات کی توضیح کے ساتھ ساتھ خدا اور بندے کے تعلق کی پوری آفاقی بصیرت سے نمایاں کیا ہے۔ بلاشبہہ یہ استعاراتِ اقبالؔ کا ایک جدت آفریں اور دل آویز پہلو ہے:

وہی اک حسن ہے، لیکن نظر آتا ہے ہر شے میں — یہ شیریں بھی ہے گویا، بیستوں بھی، کوہکن بھی ہے
(ب د، ۷۶)

غوّاصِ محبت کا اللہ نگہباں ہو — ہر قطرۂ دریا میں، دریا کی ہے گہرائی!
(ب ج، ۱۲۲)

نگاہِ کم سے نہ دیکھ اس کی بے کلاہی کو — یہ بے کلاہ ہے سرمایۂ کلہ داری!
(ض ک، ۱۷۱)

ان کے مطابق اقبالؔ کے تخلیقی عمل میں تعقل و تفکر کے عناصر ان کے ہاں فکری گہرائی کے حامل استعارے تشکیل دیتے ہیں۔ انھوں نے حیات و کائنات کے تقریباً تمام پہلوؤں کو اس قبیل کے جمالیاتی استعارات میں سمو دیا ہے:

کلی زورِ نفس سے بھی وہاں گل ہو نہیں سکتی — جہاں ہر شے ہو محرومِ تقاضائے خودافزائی
(ب د، ۲۴۴)

سفر زندگی کے لیے برگ و ساز — سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز
(ب ج، ۱۲۶)

اقبالؔ کے جمالیاتی استعارات میں وجودی تصورات کی نمود کے سلسلے میں قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی کا یہ خیال ہے کہ شعرِ اقبالؔ میں اس حوالے سے خود آگہی اور معرفتِ ذات کا عنصر نمایاں ہے اور یہ وہ راستہ ہے جس میں انسانی عقل اور علم اپنی دسترس کے لحاظ سے ہیچ کا رہ اور نظر کا حجاب ہیں:

نہ خدا رہا نہ صنم رہے، نہ رقیبِ دیر و حرم رہے — نہ رہی کہیں اسد اللّٰہی، نہ کہیں ابولہبی رہی
(ب د، ۲۸۲)

مرے خاک و خوں سے تو نے یہ جہاں کیا ہے پیدا — صلۂ شہید کیا ہے؟ تب و تاب جاودانہ
(ب ج، ۱۵)

ترے دشت و در میں مجھ کو وہ جنوں نظر نہ آیا — کہ سکھا سکے خرد کو رہ و رسمِ کار سازی!
(ض ک، ۴۷)

اسی طرح جمالیاتی استعاروں کے تصور انسان کی توضیح پر مبنی ابعاد سے متعارف کرواتے ہوئے صاحبِ **شعریات اقبال** نے اقبالؔ کو عالمگیر بشریت اور انسانی دردمندی کا نقیب قرار دیا ہے، جو ایسے شعر کہتا ہے:

پریشاں ہوں میں مشتِ خاک، لیکن کچھ نہیں کھلتا — سکندر ہوں کہ آئینہ ہوں یا گردِ کدورت ہوں
(ب د، ۶۹)

مہ و ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا — وہ مشتِ خاک ابھی آوارگانِ راہ میں ہے!
(ب ج، ۶۸)

غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال — خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے؟
(ا ح، ۲۵)

وہ اقبالؔ کے اساطیری استعارات کا سراغ لگاتے ہوئے بڑی عمدگی سے ان کے ڈانڈے تاریخ اور فرضی اور حقیقی روایات سے جوڑ دیتے ہیں اور توضیح کرتے ہیں کہ ایسے بیش تر مواقع پر استعاراتِ اقبالؔ میں علامتی حسن پیدا ہوا ہے۔ بالخصوص آخر میں وہ دینی بصیرت پر مبنی جمالیاتی استعاروں کا تعارف پیش کرتے ہیں اور انھوں نے بجا طور پر نشان دہی کی ہے کہ اقبالؔ کی شاعری میں مذہبی تصورات خارجی سطح پر تیرنے کے بجائے فکری محیط کی اتھاہ گہرائیوں میں ایک زیریں لہر کے طور پر رواں دواں رہتے ہیں اور ان کی واگذاشت اسی وقت ہوتی ہے جب شاعر کی مجموعی فکر حرکت میں آتی ہے، مثلاً دونوں حوالوں سے شعر دیکھیے:

ترا اے قیس! کیونکر ہو گیا سوزِ دروں ٹھنڈا؟ — کہ لیلیٰ میں تو ہیں اب تک وہی اندازِ لیلائی
(ب د، ۱۵۴)

ہوں آتشِ نمرود کے شعلوں میں بھی خاموش — میں بندۂ مومن ہوں، نہیں دانۂ اسپند!
(ب ج، ۲۱)

جائے حیرت ہے بُرا سارے زمانے کا ہوں میں مجھ کو یہ خلعت شرافت کا عطا کیونکر ہوا؟
(ب د، ۱۰۰)

___

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی! خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند!
(ب ج، ۲۰)

شعرِ اقبالؔ کے متذکرہ استعاراتی ابعاد کی روشنی میں قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی نے مجموعی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے:

''اقبالؔ کے اصلی فنی بانکپن اور عظمت کے ضامن ان کے تراشیدہ استعارات ہی ہیں، جو اپنی پراسرار طلسمی معنویت کے پیشِ نظر نہایت قابلِ قدر ہیں۔ شاعر کے ذہن میں جوں ہی فکر کا کوندا لپکتا ہے وہ اپنی واگذاشت کے لیے فوری طور پر کسی استعارے کو خلق کرتا ہے۔ یہ عمل تخلیقی زندگی کے ہر مرحلے میں اور ہر آن ہوتا ہے جس کے نتیجے میں استعارات برابر خلق ہوتے رہتے ہیں۔ اس لحاظ سے اقبالؔ کی شاعری کو استعاروں کی شاعری کہنا برمحل معلوم ہوتا ہے جو ابتدا سے انتہا تک ارتقا کے مراحل سے گزرتے ہوئے ان کی پوری شعری کائنات پر حاوی نظر آتے ہیں۔ استعاروں کے اس ہجوم میں ہماری نظر عموماً ان استعاروں سے الجھتی ہے جو راکھ کے ڈھیر میں چنگاری کے مانند دمکتے رہتے ہیں۔ ان کی ہر کروٹ اور ہر جہت سے حسن کی شعاعیں اس انداز سے پھوٹتی ہیں گویا یہ ترشے ہوئے بیش قیمت ہیرے ہیں جو شاعر نے اپنے شعروں میں جمع کر دیئے ہیں۔ ان میں سے بیش تر کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ شاعرانہ ذہن کی جدت ادا کے وسیلے سے شعری ادب میں پہلی بار سامنے آتے ہیں جو ہمارے دلوں میں شاعر کے لیے ایک جذبۂ احترام بھی پیدا کرتے ہیں اور اس مسرت کا بھی احساس دلاتے ہیں جو ادب میں استعاراتی تنوع اور ہمہ جہتی کے سبب پیدا ہوتی ہے۔''(۲۰۱)

اقبال کے استعاراتی نظام کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ان کے استعاروں کا تدریجی مطالعہ کیا جائے تو بڑی متنوع تبدیلیوں کا احساس ہوتا ہے۔ **بانگ درا** کے استعارے گوناگوں ابعاد سے عبارت ہیں اور ان کی معاونت سے علامہ نے ترسیلِ مطلب کا اظہار موثّر طور پر کیا ہے۔ یہاں دل کش مناظر کی تشکیل کرتے ہوئے استعارے بھی ہیں اور وطن کی محبت کو دل و جاں میں جاگزیں ہو جانے والے استعارات بھی خاصے متوجہ کرتے ہیں۔ اس شعری مجموعے میں شاعر نے اس کارگر محسنۂ شعری کو تحرک اور تلقینِ عمل، رجائیہ و دعائیہ جذبات کے انخلا، بلند نظری کے اظہار، تقابل و موازنہ، فرد اور ملت کے مسائل کی گرہ کشائی، فکریات کی ترسیل اور داخلی واردات کی تاثیر و شدت

میں اضافے کے لیے بڑے بھرپور آہنگ میں برتا ہے۔ خاص طور پر ایسے مقامات لائقِ تحسین ہیں جہاں یہ استعارے قوت پکڑ کر علامت کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ پھر ان استعاروں کے تلمیحی و اساطیری پہلو بھی شعرِ اقبالؔ میں ایجاز و بلاغت پیدا کرنے میں معاون ٹھہرے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ بات یقینی طور پر کہی جا سکتی ہے کہ استعارات کا جس قدر تنوع **بانگ درا** میں نظر آتا ہے، وہ دوسرے مجموعوں میں اس انداز سے نہیں ملتا___ مثلاً اس سلسلے میں اقبالؔ کے چند منظریہ اور وطن کی محبت سے سرشار استعارے دیکھیے:

کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر
(ص ۳۸)

___

نظّارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی
(ص ۸۴)

___

رفعت ہے جس زمیں کی بامِ فلک کا زینا جنّت کی زندگی ہے جس کی فضا میں جینا
(ص ۸۷)

___

چمن میں حکمِ نشاطِ مدام لائی ہے قبائے گل میں گہر ٹانکنے کو آئی ہے
(ص ۹۱)

___

خورشید، وہ عابدِ سحر خیز لانے والا پیامِ ''برخیز''
مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر پیتا ہے مئے شفق کا ساغر
(ص ۱۲۷)

اقبالؔ نے **بانگ درا** میں استعارے جیسی دل کش فنی خوبی کو تلقینِ عمل کے لیے بھی مستعار لیا ہے اور بسا اوقات وہ اس سے استفادہ کرتے ہوئے تحرک کے عناصر پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے استعارے سرتاسر متحرک ہیں اور ایسے ہی جذبوں کو فعالیت عطا کرتے ہیں، جیسے:

پاک رکھ اپنی زباں، تلمیذِ رحمانی ہے تو! ہو نہ جائے دیکھنا تیری صدا بے آبرو!
(ص ۵۳)

___

فیضِ ساقی شبنم آسا، ظرفِ دل دریا طلب تشنۂ دائم ہوں، آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں
(ص ۱۲۳)

___

بے خبر! تو جوہرِ آئینۂ ایام ہے　　تو زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے!
(ص۱۹۲)

گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے　　گلستاں راہ میں آئے تو جُوئے نغمہ خواں ہو جا
(ص۲۷۴)

یہ اقبالؔ کا خاص انداز ہے کہ وہ اکثر و بیش تر رجاو دُعا کا دامن تھام کر ملت اسلامیہ کے حوالے سے اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ استعاراتی پیرایۂ بیان ایسے مواقع پر بھی اسلوب اقبالؔ کو جاودانی اور رعنائی بخشتا نظر آتا ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے وہ بستیوں میں پھر آبسیں گے　　برہنہ پائی وہی رہے گی، مگر نیا خار زار ہوگا
(ص۱۴۰)

اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر　　فنا کی نیند مئے زندگی کی مستی ہے
(ص۱۴۷)

اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے　　برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے
(ص۱۶۹)

رنگ گردُوں کا ذرا دیکھ تو عنّابی ہے　　یہ نکلتے ہوئے سورج کی افق تابی ہے!
(ص۲۰۵)

کوئی ایسی طرزِ طواف تو مجھے اے چراغِ حرم بتا　　کہ ترے پتنگ کو پھر عطا ہو وہی سرشتِ سمندری!
(ص۲۵۲)

بانگ درا کے بعض استعاروں سے اقبالؔ کی بلند نظری کا اظہار یوں ہوا ہے کہ پڑھنے والے کے دل میں حرکت و حرارت کے ارفع و اعلیٰ جذبات مچلنے لگتے ہیں اور علامہ کے ایسے استعارے کلی طور پر تحرک و تیقن کے استعارے ہیں:

جلا سکتی ہے شمعِ کشتہ کو موجِ نفس ان کی　　الٰہی! کیا چھپا ہوتا ہے اہلِ دل کے سینوں میں
(ص۱۰۴)

کسی ایسے شرر سے پھونک اپنے خرمنِ دل کو　　کہ خورشیدِ قیامت بھی ہو تیرے خوشہ چینوں میں
(ص۱۰۴)

سوتوں کو ندّیوں کا شوق، بحر کا ندّیوں کو عشق　　موجۂ بحر کو تپش ماہِ تمام کے لیے
(ص۱۲۴)

کیفیت باقی پرانے کوہ و صحرا میں نہیں　　ہے جنوں تیرا نیا، پیدا نیا ویرانہ کر
(ص۱۹۱)

بعض اوقات علاّمہ حقائق و تصورات کے مابین مقائسہ و موازنہ کا اہتمام کرنے کے لیے بھی اس محسنۂ شعری سے فائدہ اٹھاتے ہیں، جیسے ذیل کے اشعار میں عقل و دل میں مقابلے کی صورت پیدا ہوگئی ہے اور اقبال نے تخیلی و استدلالی رنگ کی آمیزش سے اپنے پیش کردہ استعاروں کو نیا روپ رس بخش دیا ہے:

ہوں مفسّر کتابِ ہستی کی　　مظہرِ شانِ کبریا ہُوں مَیں
بوند اک خون کی ہے تُو لیکن　　غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں
〃　〃　〃　〃　〃　〃　〃
شمع تو محفلِ صداقت کی　　حسن کی بزم کا دِیا ہوں میں
تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا　　طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں
کس بلندی پہ ہے مقام مرا
عرش ربِّ جلیل کا ہوں میں
(ص۴۱، ۴۲)

اقبالؔ نے اس بلیغ شعری خوبی کے توسط سے فرد اور ملت کے مسائل کی گرہ کشائی بھی کی ہے کیوں کہ وہ ایسے مواقع پر براہِ راست اسلوب کے بجائے استعاراتی پیرایے میں بات کرنا زیادہ موثّر سمجھتے ہیں، جیسے:

اے دُرِ تابندہ! اے پروردۂ آغوشِ موج!　　لذّتِ طوفاں سے ہے نا آشنا دریا ترا
(ص۱۸۵)

وسعتِ گردوں میں تھی ان کی تڑپ نظارہ سوز　　بجلیاں آسودۂ دامانِ خرمن ہو گئیں
دیدۂ خونبار ہو منت کشِ گلزار کیوں؟　　اشکِ پیہم سے نگاہیں گل بدامن ہوگئیں
(ص۱۸۸)

پھول بے پروا ہیں، تو گرمِ نوا ہو یا نہ ہو　　کارواں بے حس ہے، آوازِ درا ہو یا نہ ہو
(ص۱۸۶)

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا　　تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ص۲۷۱)

اقبالؔ کی معلّٰی ومنزّہ فکریات کے اظہار وابلاغ کے سلسلے میں بھی استعارے کی قدر و قیمت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، مثلاً علامہ کے تفکر و تفلسف کی چند جھلکیاں برنگِ استعارہ ملاحظہ ہوں:

مُدام گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا　　جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے
(ص۱۰۶)

تمیزِ لالہ و گل سے ہے نالۂ بلبل　　جہاں میں وا نہ کوئی چشمِ امتیاز کرے
(ص۱۰۶)

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے　　بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا
(ص۲۶۸)

اسی طرح جہاں استعارے علامہ کے داخلی واردات میں تاثیر اور شدت بڑھانے کا باعث بنے ہیں، وہاں جداگانہ رنگ ابھرا ہے اور قلبی جذبات کچھ یوں چھلکے ہیں:

نظر ہے ابرِ کرم پر، درختِ صحرا ہوں　　کیا خدا نے نہ محتاجِ باغباں مجھ کو
(ص۹۶)

کوئی دم کا مہماں ہوں اے اہلِ محفل　　چراغِ سحر ہوں، بجھا چاہتا ہوں
(ص۱۰۵)

غازۂ اُلفت سے یہ خاکِ سیہ آئینہ ہے　　اور آئینے میں عکسِ ہمدمِ دیرینہ ہے
(ص۱۲۰)

کتنے بے تاب ہیں جوہر مرے آئینے میں　　کس قدر جلوے تڑپتے ہیں مرے سینے میں!
(ص۱۷۰)

استعارات اقبالؔ کا تلمیحی پہلو بھی لائق داد ہے اور بانگ درا میں اس فقید المثال شاعر نے اکثر اوقات تلمیحی و اساطیری استعاروں کو علامتی رنگ و آہنگ بخش کر اپنے کلام کی معنویت دو چند کر دی ہے۔ اس قبیل کے اشعار کی تعداد اس مجموعے میں اچھی خاصی ہے اور بعض اوقات تو

علاّمہ نے اپنے استعاراتی بیانات میں بڑے بڑے حقائق کو بہ سہولت سمو دیا ہے جو یقیناً براہ راست اظہار کی صورت میں ناممکن ہوتا، مثلاً تلمیحی و علامتی ابعاد پر مبنی استعاروں کا انداز دیکھیے:

ہر دل مئے خیال کی مستی سے چُور ہے　　کچھ اور آج کل کے کلیموں کا طُور ہے
(ص۵۱)

سفینۂ برگِ گل بنا لے گا قافلہ مُورِ ناتواں کا　　ہزار موجوں کی ہو کشاکش، مگر یہ دریا سے پار ہوگا
(ص۱۴۱)

نالۂ صیّاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور　　خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی!
(ص۱۹۵)

وہ بھی دن تھے کہ یہی مایۂ رعنائی تھا!　　نازشِ موسمِ گل لالۂ صحرائی تھا!
(ص۲۰۰)

نوا پیرا ہو اے بلبل کہ ہو تیرے ترنّم سے　　کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا!
(ص۲۶۹)

بالِ جبریل کا استعاراتی پیرایۂ بیان بھی متنوع موضوعات کی پیش کش میں نہایت پر تاثیر محسوس ہوتا ہے۔ اس مجموعے میں اقبالؔ نے استعارے کو فرد کے لیے تلقینِ عمل کے طور پر بھی برتا ہے اور اپنے کلیدی تصورات کی ترسیل و تفہیم میں بھی اسے بہ خوبی معاون ٹھہرایا ہے۔ یہاں استعارہ شاعر اور خدا کی ذات کے مابین مکالمے کے دوران خوب چمکا ہے اور بعض اوقات حمدیہ و نعتیہ اشعار رقم کرتے ہوئے بھی اس محسنۂ شعری کی مدد سے دل کش نکات ابھرے ہیں۔ بالِ جبریل کے استعارے شاعر کی بلند نظری کا احساس کرنے میں معاونت کرتے ہیں اور علامتی آہنگ ان کی خاصیت ہے۔ اسی طرح کبھی کبھار کسی پُرکشش منظر نامے کی تشکیل میں بھی ان استعاروں کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، جیسا کہ ذیل کے شعروں میں منظر دیدنی ہے:

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب　　لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب!
سادہ و پُرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت　　کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب!
(ص۱۰۰)

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں　　چشمۂ آفتاب سے نور کی ندّیاں رواں!
حُسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود　　دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں!

سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب ! کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں!
(ص۱۱۱)

جب کہ تلقینِ عمل کے لیے اقبالؔ کے استعاراتی بیان کی صورت کچھ یوں ہے کہ ناصحانہ رنگ عجیب وغریب شعری طلسم لیے ہوئے ہے کہ پڑھنے والا اس سحر میں گم ہوکر رہ جاتا ہے:

خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں وہ گلستاں کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیّاد!
(ص۸)

ظلامِ بحر میں کھو کر سنبھل جا تڑپ جا پیچ کھا کھا کر بدل جا
نہیں ساحل تری قسمت میں اے موج! اُبھر کر جس طرف چاہے نکل جا!
(ص۸۰)

تو اے مسافرِ شب خود چراغ بن اپنا کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی
(ص۱۴۶)

میں شاخِ تاک ہوں، میری غزل ہے میرا ثمر مرے ثمر سے مئے لالہ فام پیدا کر!
(ص۱۴۷)

کھلتے نہیں اس قلزمِ خاموش کے اسرار جب تک تو اسے ضربِ کلیمی سے نہ چیرے
(ص۱۶۷)

اقبالؔ نے استعارے کو اپنے کلیدی تصورات کی تفہیم کے لیے بھی مستعار لیا ہے اور اس شعری خوبی کی وساطت سے وہ اپنے نمایندہ فکری وفلسفیانہ تصورات یعنی خودی و بے خودی، عشق وعقل، تصورِ فقر اور تصورِ مردِ مومن اور اپنے مخصوص تصورِ فن وغیرہ کی عمدگی سے صراحت کر دیتے ہیں۔ اس طرح شعر پارے میں خاطر خواہ رونق وزیبائی کے ساتھ ساتھ معنی آفرینی پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً:

خرد سے راہرو روشن بصر ہے خرد کیا ہے؟ چراغِ رہگذر ہے
درونِ خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا چراغِ رہگذر کو کیا خبر ہے!
(ص۸۵)

رنگ ہو یا خشت وسنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!
(ص۹۵)

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی؟ باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں!
(ص۱۰۴)

خودی شیرِ مولا، جہاں اس کا صید! زمیں اس کی صید، آسماں اس کا صید!
(ص۱۲۸)

ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری جوانمرد کی ضربتِ غازیانہ
(ص۱۶۵)

اسی طرح شاعر اور خدا کی ذات کے مابین مکالمے کی صورت استعاراتی رنگ میں بڑی عمدگی سے نمود کرتی ہے۔ یہ اقبال کا محبوب انداز ہے اور اس کی پُرمعنی جھلکیاں کلام اقبال میں اکثر مقامات پر دیکھی جاسکتی ہیں، مثال کے طور پر:

دگرگوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی! دلِ ہر ذرّہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی!
(ص۱۱)

حرم کے دل میں سوزِ آرزو پیدا نہیں ہوتا کہ پیدائی تری اب تک حجاب آمیز ہے ساقی!
(//)

تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ ترے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی!
(ص۱۲)

مٹا دیا مرے ساقی نے عالمِ من و تو پلا کے مجھ کو مئے لَآ اِلٰہَ اِلَّا ھُوَ
(ص۱۳)

یاد رہے کہ اقبالؔ، حمدیہ ونعتیہ ارادت مندی کا اظہار بھی استعاراتی پیرایے میں بڑی اثر انگیزی کے ساتھ کر گئے ہیں، چند شعر دیکھیے:

پھر وہ شرابِ کہن مجھ کو عطا کر، کہ میں ڈھونڈ رہا ہوں اسے توڑ کے جام وسبو!
چشمِ کرم ساقیا، دیر سے ہیں منتظر جلوتیوں کے سُبو، خلوتیوں کے کدو!
(ص۹۲)

لوح بھی تو، قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب! گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب!
عالمِ آب وخاک میں تیرے ظہور سے فروغ ذرّۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب!
(ص۱۱۳)

بالِ جبریل کے استعارات بھی **بانگ درا** کی طرح اکثر مواقع پر شاعر کی بلند نظری اور بلند ہمتی کا پتا دیتے ہیں۔ اقبالؔ کا بلند معیار نظامِ زیست اس فنی خوبی میں ڈھل کر دل پذیر رنگ دکھاتا ہے، مثلاً دیکھیے کتنے کارگر تیکھے اسلوب میں کہتے ہیں:

بجلی ہوں نظر کوہ و بیاباں پہ ہے میری　　میرے لیے شایاں خس و خاشاک نہیں ہے!
(ص۳۴)

اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ　　دریا سے اُٹھی، لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی!
(ص۱۲۲)

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بیتابی　　خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیمابی!
(ص۱۳۱)

اس مجموعے میں بھی تلمیحی و علامتی انداز کے حامل استعارے بڑے جان دار ہیں اور شاعر کی فکری گہرائی کے مویّد بھی۔ ان کے ذریعے اقبالؔ نے رمزی و ایمائی اور طنزیہ و استہزائی رنگ بھی ابھارا ہے اور یہی وہ استعارے ہیں جو پیغامِ اقبال کو قوی تر بناتے ہیں، مثلاً:

رہے ہیں اور ہیں فرعون میری گھات میں اب تک　　مگر کیا غم کہ میری آستیں میں ہے یدِ بیضا!
(ص۲۵)

خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے　　قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے!
(ص۱۰۵)

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے!　　اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے!
(ص۱۲۷)

جہاں تک **ضربِ کلیم** کا تعلق ہے، اس مجموعے میں برتے گئے استعارے زیادہ تر اقبالؔ کے داخلی واردات و احساسات کی پیش کش کے ساتھ ساتھ ان کے بنیادی تصورات و نظریات کے بیان میں کام یاب ٹھہرے ہیں۔ کہیں کہیں ان استعاروں سے تلقینِ عمل کا فریضہ بھی انجام دیا گیا ہے اور یوں کہا جا سکتا ہے کہ ان کے ذریعے زیادہ تر اقبالؔ کے تفکر و تفلسف کی جھلکیاں ہی شعر کے قالب میں ڈھلی ہیں۔ یہاں اوّلاً داخلی واردات و احساسات کا اظہار استعارے کے پیکر میں ملاحظہ ہو:

عطا ہوا ہے خس و خاشاکِ ایشیا مجھ کو　　کہ میرے شعلے میں ہے سرکشی و بے باکی!
(ص۱۲)

تاثیر ہے یہ میرے نفس کی کہ خزاں میں　　مرغانِ سحر خواں میری صحبت میں ہیں خورسند!
(ص۲۳)

اسی طرح علامہ کے نمایندہ تصورات و نظریات استعارے کے پیکر میں ڈھل کر یوں سامنے آتے ہیں:

خودی کا سرِّ نہاں لَآ اِلٰہَ اِلَّا اللّٰہ　　خودی ہے تیغ، فساں لَآ اِلٰہَ اِلَّا اللّٰہ
(ص۱۵)

وہ علم اپنے بتوں کا ہے آپ ابراہیم　　کیا ہے جس کو خدا نے دل و نظر کا ندیم
(ص۲۶)

مقصد ہو اگر تربیتِ لعلِ بدخشاں　　بے سود ہے بھٹکے ہوئے خورشید کا پرتو!
(ص۸۴)

مردِ بے حوصلہ کرتا ہے زمانے کا گِلہ　　بندۂ حُر کے لیے نشترِ تقدیر ہے نوش!
(ص۱۷۲)

تلقینِ عمل کے سلسلے میں **ضربِ کلیم** کے استعاروں کا انداز دیکھیے:

ہوا حریف مہ و آفتاب تو جس سے　　رہی نہ تیرے ستاروں میں وہ درخشانی
(ص۳۲)

غمیں نہ ہو کہ بہت دور ہیں ابھی باقی　　نئے ستاروں سے خالی نہیں سپہرِ کبود!
(ص۱۱۰)

اے جانِ پدر نہیں ہے ممکن　　شاہیں سے تدرو کی غلامی
(ص۸۸)

بعینہٖ تفکر و تفلسف استعاروں سے اس مجموعے کی دلالت میں قابلِ قدر اضافہ ہوا ہے، جیسے:

کسے خبر کہ جنوں میں کمال اور بھی ہیں　　کریں اگر اسے کوہ و کمر سے بیگانہ!
(ص۱۰۱)

سفر آمادہ نہیں منتظرِ بانگِ رحیل ہے کہاں قافلۂ موج کو پروائے جرس!
(ص۱۷۰)

ممکن نہیں تخلیق خودی خانقہوں سے اس شعلۂ نم خوردہ سے ٹوٹے گا شرر کیا!
(ص۱۷۳)

فولاد کہاں رہتا ہے شمشیر کے لائق پیدا ہو اگر اس کی طبیعت میں حریری!
(ص۱۷۴)

ارمغان حجاز کے استعارے حکیمانہ افکار کی پیش کش میں معاونت کرتے ہیں اور یہاں بھی اقبالؔ نے اپنے افکار ونظریات کے ابلاغ میں ان سے مدد لی ہے۔ مزید برآں عصری مسائل کی گرہ کشائی میں بھی ان استعاروں کا اہم کردار ہے۔ کبھی کبھار حکیمانہ افکار کے ساتھ ساتھ رجائی احساسات سے مملو استعاراتی طرز بیان نے بھی اس مجموعے کے اسلوب کو معنویت عطا کردی ہے۔ بعض اوقات اقبال، علامتی استعاروں کی تخلیق سے موضوع زیر بحث میں بلاغت و رمزیت بھی پیدا کردیتے ہیں، مثلاً متذکرہ حوالوں سے اشعار ملاحظہ ہوں:

زاغِ دشتی ہو رہا ہے ہمسرِ شاہین و چرغ کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاجِ روزگار
(ص۱۰)

حفاظت پھول کی ممکن نہیں ہے اگر کانٹے میں ہو خوئے حریری!
(ص۳۲)

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبّیری کہ فقرِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری
(ص۳۸)

چھپے رہیں گے زمانہ کی آنکھ سے کب تک گہر ہیں آبِ ولر کے تمام یک دانہ
(ص۴۱)

فلک کو کیا خبر یہ خاکداں کس کا نشیمن ہے غرض انجم سے ہے کس کے شبستاں کی نگہبانی
(ص۵۰)

استعارات اقبالؔ کا یہ تفصیلی اور توضیحی مطالعہ اس امر پر شاہد ہے کہ استعارے کے فن اور اس کی غرض وغایت پر علامہ کی گہری نظر تھی اور مشرقی ومغربی شعری روایات کے مطالعے نے ان پر علم بیان کی اس خوبی کے تمام تر خصائص روشن کردیے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان استعاروں میں روایت اور جدت کا بڑا خوبصورت امتزاج دکھائی دیتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان کے ابتدائی

کلام میں استعارات کا رنگ کسی قدر ماقبل کے شعرا کی طرح روایتی اور تقلیدی ہے لیکن بہت جلد وہ اس سے بلند ہو جاتے ہیں اور قدیم استعاراتی انداز میں تصرف کرکے نئے، نادر اور اچھوتے استعارے تخلیق کرنے لگتے ہیں۔ اس اعتبار سے علامہ نے اپنے پیش رو اور معاصر شعرا کے مقابلے میں اجتہادی رویے کا اظہار کیا۔ انھوں نے بنیادی طور پر اس محسنۂ شعری کے ایجاز و بلاغت کے وصف سے متاثر ہوکر بے مثال شعر پارے رقم کیے۔ یہی پہلو ان کے کلام کو علامتی ورمزی آہنگ سے ہم کنار کردیتا ہے اور وہ اپنے منفرد موضوعات کی ترسیل بڑی بلاغت کے ساتھ کرنے لگتے ہیں۔ بعض اوقات ان کے استعارے تلمیح اور تاریخ کے ساتھ منسلک ہوکر لطافت پیدا کرتے ہیں اور یوں بھی ہوا ہے کہ ان کے استمداد سے جاندار اور متحرک منظریہ تمثالوں کی تشکیل ممکن ہو پائی ہے۔ استعارات اقبالؔ، حواس پنجگانہ کو متحسّس کرنے پر بھی قادر ہیں اور حرکی پہلوؤں کی موجودگی کے باعث شاعری میں متحرک جمالیاتی اوصاف ابھارتے ہیں۔ بعض استعارے کثرت استعمال کی وجہ سے علامہ کے محبوب استعارات کا درجہ بھی اختیار کرلیتے ہیں اور ان میں سے زیادہ تر وہ ہیں جن کا تعلق تاریخ واساطیر سے ہے۔ اپنی تمام تر جہات میں اقبالؔ کے استعاروں کا امتیازی وصف آرایش کمال کے بجائے معنی آفرینی کا حصول ہے۔ ان کے استعارے تازہ کاری اور لطافت سے بھرپور ہوتے ہیں اور یہ امر مسلمہ ہے کہ ایک پیامی شاعر کے ہاں لطافت وعذوبت کا ہونا بہت ضروری ہے ورنہ کلام میں ثقالت پیدا ہوسکتی ہے۔ استعارات اقبالؔ میں علامہ کے باطنی سوز اور اضطراب ذہنی کی تمام تر جھلکیاں بھی دیکھی جاسکتی ہیں۔ یہ استعارے تیقن وتحرک، سیماب پائی، جگرسوزی اور حرارت عمل کے جذبوں سے مملو ہیں اور حیات وکائنات سے وابستہ تمام پہلوؤں کا بڑی عمدگی سے احاطہ کرتے ہیں۔ استعارات کے سلسلے میں اقبالؔ کا ایک استثنائی پہلو لغات شعری میں بے پایاں اضافے کرنا اور متنوع شعری اسالیب میں یک ساں مہارت کے ساتھ اس شعری خوبی کو برتنا ہے۔ یہ استعارے شاعر مشرق کے مطمحِ نظر سے کلی طور پر ہم آہنگ ہیں اور ان کے کوائف باطنی اور واردات قلبی کے بیان میں حیرت انگیز ابلاغ واظہار کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ اپنی لطافت، خوش گوار پیچیدگی، نزاکت ورمزیت اور ندرت وانفرادیت کے باعث اقبالؔ کے استعارے بڑے دل پذیر اور حیرت انگیز ہیں۔ خاص طور پر دقیق تصورات وافکار اور تعقلات و نظریات کی ترسیل ان نادر استعاروں کی وساطت سے ایسے پُرتاثیر اسلوب میں ہوئی ہے کہ پڑھنے والا علامہ کی فن کارانہ مہارت کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا اور یہ بجا طور پر کہا جاسکتا ہے کہ کلام اقبالؔ میں استعاراتی انداز بیان ایک موثّر، موفّق اور جان دار شعری حربہ ہے۔

۳۔ شعرِ اقبال میں مجازِ مُرسل کے قرینے

مجاز کے لغوی معنی راہ (۲۰۲)، راستہ (۲۰۳)، راہ گذر (۲۰۴)، ضد حقیقت (۲۰۵)، غیر حقیقی (۲۰۶)، غیر اصلی، فرض کیا ہوا، مرادی، مصنوعی یا نقلی (۲۰۷)، جو حقیقت نہ ہو، حقیقت کے برعکس یا اصلی کے بجائے اعتباری وجود (۲۰۸)، طریق، گلوگاہ (درّہ)، بو غاز یا بغاز (فانہ)، مضیق (تنگ جگہ یا مقام) یا ایسے راستے کے ہیں جس سے ایک سے دوسری طرف جاسکیں (۲۰۹) علمِ بیان کی رو سے ''مجازِ مُرسل اُس لفظ (کلمے) کو کہتے ہیں جو ایسے معنی میں استعمال کیا جائے جو اصلی نہ ہوں یعنی وہ معنی موضوع لہ کے غیر ہوں اور معنی حقیقی اور معنیِ مجازی میں تعلق سوائے تشبیہ کے اور کوئی ہو۔'' (۲۱۰) مجاز مرسل کے اصطلاحی معنوں کی توضیح وصراحت کے لیے محققینِ فن کے ذیل کے اقتباسات لائق مطالعہ ہیں:

''مجاز مرسل اس لفظ کو کہتے ہیں کہ اس کو استعمال کیا ہوا ایسے معنی میں کہ وہ معنی موضوع لہ کے غیر ہوں اور ان دونوں معنی میں سوا مشابہت کے کچھ اور علاقہ ہو۔۔۔ مجازِ مُرسل کا علاقہ کئی قسم پر ہے۔۔۔'' (۲۱۱)

''مخفی تر ہے کہ جو لفظ سوائے معنی موضوع لہ کے اور معنی میں مستعمل ہو اور وہاں کوئی قرینہ ایسا پایا جائے جو اصلی معنی مراد لینے سے مخاطب کو روک دے اور ان دونوں معنی میں کوئی علاقہ سوائے علاقۂ تشبیہ کے ہو، اس کو مجاز مرسل کہتے ہیں اور جو علاقہ مجاز مرسل میں درمیان معنی اصل حقیقی اور معنی مجازی کے ہوتا ہے، اس کی قسمیں ۲۴ کے قریب ہیں۔۔۔'' (۲۱۲)

''کوئی کلمہ اپنے مجازی معنے یعنی معنی غیر موضوع لہ میں مستعمل ہو اور معنی حقیقی اور مجازی میں علاقہ سوائے تشبیہ کے کچھ اور ہو۔۔۔'' (۲۱۳)

''۔۔۔ در تعریفِ مجاز گفتہ اند کہ آں نقل لفظے است از معنیِ موضوع لہ بسوے غیر آں بہ نحوی کہ میانِ ہر دو نوعے از علاقہ متحقق باشد۔ و در مجاز انتقال از ملزوم بہ لازم می باشد و چوں قرینۂ صارفہ از ارادۂ ملزوم در آں قائم است جائز نباشد کہ با ارادۂ معنیِ لازم معنیِ ملزوم را ہم مراد دارند۔ پس آں علاقہ اگر علاقۂ تشبیہ است آں را استعارہ گویند ورنہ مجاز مرسل و مجاز مرسل را علاقہ ہا بسیار است۔۔۔'' (۲۱۴)

''۔۔۔ استعمالِ لفظ در غیر معنیِ اصلی، باید مناسبتی داشتہ باشد کہ آں مناسبت را علاقہ می گویند..... علاقہ انواع متعدد دارد، مانند علاقۂ سبب و مسبب و علاقۂ حال و محل و علاقہ جزء و کل و علاقۂ مجاورت و ملازمت و علاقۂ مشابہت و امثالِ آں..... درصورتی کہ علاقہ میانِ معنیِ مجازی و حقیقی، علاقۂ مشابہت باشد، آں را استعارہ می گویند۔ و اگر علاقہ، چیزی غیر از مشابہت باشد، آں را مجاز مرسل می نامند.....'' (۲۱۵)

''۔۔۔ مجازی کہ پیوندِ وارتباط (علاقہ) آں مشابہت نہ باشد..... آں را مجاز مرسل نامیدہ اند۔ ایں نوع را از آں جہت مرسل نامیدہ اند کہ در آں قیدِ مشابہت وجود ندارد۔ در مجاز مرسل تعداد نوع علاقہ ہا و ارتباط ہا بین معنی حقیقی و مجازی نامحدود است و بستگی بہ نیروی تخیل گوینده و درک و دریافت خواننده دارد۔ اما علمای بلاغتِ قدیم، بہ طور معمول تا دہ نوع علاقہ و ارتباط را بین ایں دو نوع معنی در مجاز مرسل در نظر گرفتہ اند کہ بعضی از آں ہا عبارتند از:..... علاقۂ کل و جزء..... علاقہ حال و محل..... علاقۂ لازم و ملزوم..... علاقۂ سببیّت.....'' (۲۱۶)

انگریزی میں مجاز مرسل کو "Passing by"، "Passing Through"، "Passing Beyond"، "road" اور "Passage" کے لغوی معانی (۲۱۷) میں تفہیم کیا جاتا ہے جب کہ معروف لغت نویس سلیمان حلیم نے اصطلاحاً اسے کسی قدر "Trope" کے متبادل (۲۱۸) بھی قرار دیا ہے۔ پیش کردہ تعاریف ومفاہیم کی روشنی میں مجاز مرسل کے یہ معنی متبادر ہوتے ہیں کہ مجاز مرسل بنیادی طور پر مجاز (الفاظ وکلمات کو حقیقی کے بجائے فرضی معنوں میں مستعار لینا) کی وہ صورت ہے جس کے تحت مجاز استعاری (جس کے تحت لفظوں کو حقیقی کے بجائے فرضی معنوں میں اس طرح مراد لیا جاتا ہے کہ ان کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق ہو) کے برعکس الفاظ و

کلمات کو ان کے حقیقی معنوں کے بجائے فرضی یا مرادی معنوں میں یوں استعمال کیا جاتا ہے کہ حقیقی ومجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق نہیں ہوتا اور اس میں کوئی ایسا قرینہ پایا جاتا ہے جو اصل معنی مراد لینے سے مخاطب کو روک دیتا ہے۔ زیادہ صراحت کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ مجاز مرسل وہ لفظ یا کلمہ ہے جسے ایسے مفہوم میں برتا جائے جو معنی موضوع لہ کے برعکس ہو یا اس کا غیر ہو اور اس طرح دونوں معنوں میں تشبیہ کے تعلق کے بجائے کوئی اور تعلق پایا جائے جو کئی نوعیّتوں کا ہو سکتا ہے۔ مجاز مرسل میں حقیقی ومجازی معنوں میں پائے جانے والے قرینے یا علائق ہی اس کے اصلی وحقیقی معنی مراد لینے سے روکتے ہیں۔ اس میں ملزوم سے لازم کی طرف انتقالِ ذہن ہوتا ہے اور چوں کہ ملزوم کے ارادے سے لازم کا ذکر ہوتا ہے اس لیے یہ جائز نہیں ہے کہ معنی لازم کے ارادے سے معنی ملزوم کو بھی مراد لیا جائے۔ یہ بات ظاہر ہے کہ لفظ کا اپنے اصلی معنی کے خلاف استعمال کوئی نسبت رکھتا ہے اور اس مناسبت کو مجاز مرسل کے تناظر میں فن کی زبان میں علاقہ کہنا چاہیے۔ جیسا کہ ذکر ہوا یہ علائق متعدد صورتوں میں ہو سکتے ہیں ــــ جیسے علاقۂ سبب ومسبب، علاقۂ حال ومحل، علاقۂ جز وکل، علاقۂ مجاورت اور ملازمت، علاقۂ مشابہت ومماثلت وغیرہ ــــ اور وہ صورت کہ جس میں معنی حقیقی اور مجازی کے مابین علاقۂ مشابہت ہو، اسے استعارہ کہتے ہیں اور اگر اس کے برعکس بات ہو تو وہ مجاز مرسل ہے کہ یہ مجاز کی وہ صورت ہے جس میں پیوند وارتباط کی یا علاقے کی مشابہت نہیں ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں اس محسنۂ شعری کے تحت قیدِ مشابہت وجود نہیں رکھتی۔ مجاز مرسل میں علائق کی تعداد اور انواع یا معنی حقیقی اور معنی مجازی کے مابین ارتباط وانسلاک لامحدود ہے اور اس کا انحصار زیادہ تر کہنے والے کی پرواز تخیل پر ہے تاہم محققین علماے بلاغت نے مجاز مرسل کی کم وبیش ۲۴ تک صورتیں متعین کی ہیں، جن میں علاقۂ جز وکل، علاقۂ سبب ومسبب، علاقۂ ظرف ومظروف، علاقۂ آلہ و واسطہ، علاقۂ مقید ومطلق، علاقۂ مجاورت، علاقۂ مضاف ومضاف الیہ، علاقۂ لازم وملزوم اور علاقۂ عام وخاص معروف ترین اشکال ہیں۔

علامہ اقبالؔ نے علمِ بیان کی دیگر صورتوں کی طرح مجاز مرسل کے استعمال میں بھی اپنی جدت وندرت کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ انھوں نے اس محسنۂ شعری کو برتتے ہوئے کہیں بھی اپنی شاعری کو حسابی طرز پر استوار نہیں ہونے دیا بل کہ ان کے ہاں ہر مقام پر تخلیقی اپروچ نمایاں ہے جس کے باعث کلامِ اقبال میں روانی، برجستگی اور بے ساختگی کے اوصاف موثّر طور پر ابھرے ہیں۔

اگرچہ کلاسکی شعریات کے بالاستعیاب مطالعے کے باعث اقبالؔ پر مجاز مرسل کی تمام صورتیں روشن تھیں تاہم ان کے ہاں زیادہ تر اس فنی خوبی کے وہ علاقے یا قرینے مستعمل رہے جن کی روانی اور سادگی مسلّمہ ہے۔ علاّمہ اپنے تازہ اور پرکار اسلوب کی وساطت سے مجاز مرسل کو اس طریقے سے استعمال کرتے ہیں کہ کہیں بھی صناعی وکاری گری یا لفظی موشگافی کا احتمال نہیں ہوتا بل کہ اس کے برعکس ان کے ہر شعری مجموعے میں زیادہ تر مصنوع کے بجائے مطبوع کلام ہی کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ اقبالؔ کی بنیادی توجہ چوں کہ اظہارِ مطلب کی طرف تھی اس لیے دیگر فنّی محاسن کی طرح ان کی شاعری میں مجاز مرسل کی بھی فوری طور پر شناخت نہیں ہو پاتی بل کہ قدرے تامّل ہی سے احساس ہو پاتا ہے کہ شاعر نے اس شعری خوبی سے متعلق کس قرینے کا اظہار کیا ہے۔ یاد رہے کہ اعلیٰ پائے کی شاعری کا امتیاز بھی یہی ہے کہ اس میں فکر وفن اس حد تک شیر وشکر ہو جاتے ہیں کہ بادی النظر میں محاسن شعری کی دریافت مشکل ہو جاتی ہے۔ علاّمہ کے تمام تر شعر پارے ایسی ہی بالیدگیِ فکر اور ریاضتِ فنی کی یک جائی کے عکاس ہیں اور اسی سبب سے ان کے ہاں مجاز مرسل جیسی پرکار شعری خصوصیت کی نمود بڑے دل کش، حیرت انگیز اور لائقِ تقلید اسلوب میں ہوئی ہے۔

ذیل میں شعرِ اقبالؔ میں مستعمل مجاز مرسل کے نمایندہ قرینے زیرِ بحث لائے جاتے ہیں:

۱) جز بول کر کل مراد لینا:

مجاز مرسل کے اس قرینے کو ''بہ پیوندِ جز وکل'' (۲۱۹) یا ''ذکرِ جز و ارادۂ کل'' (۲۲۰) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام میں ایسے لفظ کو جو جز کے واسطے وضع کیا گیا ہو، کل کے واسطے استعمال میں لاتا ہے۔ تاہم اس صورت میں جز کے لیے ضروری ہے کہ وہ کل کا اہم ترین حصہ ہو۔ اس صورت کی وساطت سے شعر پارے میں توضیح و صراحت کے مقابلے میں بلاغت کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے۔ شعرِ اقبالؔ میں کلامِ بلیغ کی تشکیل میں یہ خصوصیت بڑی نمایاں ہے اور اس پر مبنی شعر کثرت سے دکھائی دیتے ہیں، جیسے:

اُمیدِ حور نے سب کچھ سکھا رکھا ہے واعظ کو ـــ یہ حضرت دیکھنے میں سیدھے سادے بھولے بھالے ہیں
(ب د، ۱۰۱)

توحید کی امانت سینوں میں ہے ہمارے ـــ آساں نہیں مٹانا نام و نشاں ہمارا
(//، ۱۵۹)

اے موجِ دجلہ! تو بھی پہچانتی ہے ہم کو   اب تک ہے تیرا دریا افسانہ خواں ہمارا
(//،۱۰۱)

بازو ترا توحید کی قوت سے قوی ہے   اسلام ترا دیس ہے تو مصطفوی ہے
(//،۱۶۰)

شان آنکھوں میں نہ جچتی تھی جہانداروں کی   کلمہ پڑھتے تھے ہم چھاؤں میں تلواروں کی
(//،۱۶۴)

رگِ تاک منتظر ہے تری بارشِ کرم کی   کہ عجم کے مے کدوں میں نہ رہی مئے مغانہ!
(ب ج،۱۵)

میں نے اے میرِ سپہ تیری سپہ دیکھی ہے   قُل ھُوَ اللہ کی شمشیر سے خالی ہیں نیام!
(ض ک،۲۵)

خرد نے کہہ بھی دیا لآ اِلٰہ تو کیا حاصل   دل و نگاہ مسلماں نہیں تو کچھ بھی نہیں
(//،۳۵)

خودی ہے زندہ تو دریا ہے بیکرانہ ترا   ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل وفُرات!
(ا ح،۲۶)

ان اشعار میں ''حور''، ''توحید''، ''موج''، ''کلمہ''، ''رگِ تاک''، **''قل ھو اللّٰہ''**، اور'' **لاالٰہ**'' اجزا ہیں اور اقبال نے ان کا تذکرہ کر کے ان کے کل یعنی ''جنت''، ''دریا''، '' **لاالٰہ الا اللہ محمد الرسول اللّٰہ**'' ﷺ، ''سورۃ الاخلاص''، اور کامل ''کلمہ طیبہ'' مراد لیے ہیں۔

۲) کل بول کر جزو مراد لینا:

اسے ''کلیّت'' یا ''بہ پیوندِ کل و جز'' (۲۲۱) اور ''ذکرِ کل وارادۂ جز'' بھی کہتے ہیں (۲۲۲) اور اس کی وساطت سے شاعر ایسے لفظ کو جو کل کے واسطے وضع کیا گیا ہو، جز کے لیے استعمال میں لاتا ہے یعنی کل بول کر جز مراد لیتا ہے۔ اقبال مجاز مرسل کی اس صورت سے بھی ترسیلِ مطلب کا فریضہ بہ طریقِ احسن انجام دیتے ہیں اور یہ صورت بھی متعدد مقامات پر نظر آتی ہے، مثلاً:

تجھ کو معلوم ہے لیتا تھا کوئی نام ترا؟   قوتِ بازوئے مسلم نے کیا کام ترا!
(ب د،۱۶۴)

دستِ جنوں کو اپنے بڑھا جیب کی طرف   مشہور تو جہاں میں ہے دیوانۂ حجاز
(//،۱۹۸)

دارالشفا حوالیِ بطحا میں چاہیے   نبضِ مریض پنجۂ عیسیٰ میں چاہیے
(//،۱۹۸)

مجھے تہذیبِ حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی   کہ ظاہر میں تو آزادی ہے، باطن میں گرفتاری!
(ب ج،۳۸)

تیغ و تفنگ دستِ مسلماں میں ہے کہاں   ہو بھی تو دل ہیں موت کی لذت سے بے خبر!
(ض ک،۲۸)

اقبال نے ان اشعار میں بڑی روانی اور بے ساختگی سے کل کا تذکرہ کر کے اجزا مراد لیے ہیں۔ یعنی ''قوت بازوے مسلم'' کُل ہے کہ شمشیر چلانے کے لیے بازو سے ضرور کام لیا جاتا ہے مگر طاقت ہاتھ کی ہوتی ہے۔ ''دستِ جنوں'' کُل ہے کہ پورا ہاتھ نہیں بڑھایا جاتا بلکہ انگلیاں بڑھائی جاتی ہیں۔ ''پنجۂ عیسیٰ'' کُل ہے کہ پورے پنجے کو نبض پر نہیں رکھا جاتا، صرف پوریں رکھی جاتی ہیں۔ ''تہذیبِ حاضر'' کُل ہے جس کا تذکرہ کر کے جز یعنی مغربی تہذیب مراد لی گئی ہے۔ ''تیغ وتفنگ کا دستِ مسلمان میں ہونا'' بھی کل ہی ہے کہ تیغ وتفنگ پورے ہاتھ سے نہیں انگلیوں کی گرفت سے پکڑے جاتے ہیں۔

۳) مسبب بول کر سبب مراد لینا:

اسے ''ذکرِ مسبب (معلول، کنش) وارادۂ سبب (باعث، کنندہ)'' (۲۲۳) یا ''بہ پیوندِ مسبب وسبب'' اور ''علاقۂ مسببیّت'' (۲۲۴) سے بھی عبارت کیا گیا ہے۔ اس صورت کے تحت شاعر اس لفظ کو جو مسبب کے واسطے موزوں ہو، سبب کے لیے استعمال کرتا ہے۔ اقبال کے ہاں اس کا انداز کچھ یوں ہے:

چمن افروز ہے صیاد میری خوشنوائی تک   رہی بجلی کی بیتابی، سو میرے آشیاں تک ہے
(ب د،۱۰۲)

کسے خبر کہ سفینے ڈبو چکی کتنے؟   فقیہہ و صوفی و شاعر کی ناخوش اندیشی!
(ب ج،۳۰)

گرمِ فغاں ہے جرس اُٹھ کہ گیا قافلہ واے وہ رہرو کہ ہے منتظرِ راحلہ!
(۷۲،//)

جس گھر کا مگر چراغ ہے تو ہے اس کا مذاق عارفانہ!
(ض ک،۸۷)

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم بے سُود نہیں روس کی یہ گرمیِ رفتار!
(۱۳۶،//)

''خوش نوائی'' کا مطلب اچھی آواز میں گانا ہے اور اچھی آواز سبب ہے خوش نوائی کا، ''ناخوش اندیشی'' کے معنی منفی سوچ کے ہیں اور منفی سوچ سبب ہے ناخوش اندیشی کا، اسی طرح ''گرمِ فغاں'' کے معنی شدت سے رونے کے ہیں اور شدت سے رونا سبب ہے گرم فغانی کا، ''گھر کا چراغ'' فرزند کی جگہ لایا گیا ہے، گویا یہ اجالے کا سبب ہے۔ ''گرمیِ رفتار'' سے مراد انقلاب ہے اور انقلاب سبب ہے گرمیِ رفتار کا ___ یوں علاّمہ نے مسبب بول کر سبب مراد لیے ہیں جس سے اشعار کی معنویت میں اضافہ ہو گیا ہے۔

۴) سبب بول کر مسبّب مراد لینا:

اس سے مراد یہ ہے کہ سبب کو بجاے مسبب کے بولیں۔ اسے ''ذکرِ سبب (علت) وارادۂ مسبب (معلول)'' یا ''علاقہ سببیت'' (۲۲۵) اور ''بہ پیوندِ سبب و مسبّب'' (۲۲۶) بھی قرار دیا جاتا ہے۔ مجاز مرسل کے اس قرینے کی طرف بھی اقبال کا خاصا رجحان ہے، مثلاً علاّمہ کے شعر دیکھیے:

نظر ہے ابرِ کرم پر، درختِ صحرا ہوں کیا خدا نے نہ محتاجِ باغباں مجھ کو
(ب د،۹۶)

ڈالی گئی جو فصلِ خزاں میں شجر سے ٹوٹ ممکن نہیں ہری ہو سحابِ بہار سے
(۲۴۸،//)

جسے نانِ جویں بخشی ہے تو نے اُسے بازوے حیدرؓ بھی عطا کر
(ب ج،۹)

وہی دیرینہ بیماری! وہی نامحکمی دل کی! علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی!
(۱۱،//)

ہاتھ ہے اللہ کا، بندۂ مومن کا ہاتھ غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز
(۹۷،//)

بے جرأتِ رندانہ ہر عشق ہے رُو باہی بازو ہے قوی جس کا وہ عشق ید اللّٰہی!
(ض ک،۱۷۴)

آں عزمِ بلند آور آں سوزِ جگر آور شمشیرِ پدر خواہی بازوئے پدر آور
(ا ح،۴۶)

ان اشعار میں ''ابرِ کرم'' سبب ہے بارش کا، جو مسبب ہے۔ ''سحابِ بہار'' سبب ہے بہار کی بارش کا، ''بازوے حیدر'' میں بازو سبب ہے اور قوت و بہادری مسبب، ''آبِ نشاط انگیز'' سبب ہے اور نشاط انگیزی مسبب، ہاتھ سے مراد قدرت ہے، قدرت مسبب ہے اور ہاتھ اس کا سبب، بعینہٖ آخر کے دو شعروں میں بھی بازو سبب اور قوت اور طاقت مسبب ہیں۔ اس طرح ان تمام اشعار میں اقبالؔ نے سبب کا تذکرہ کر کے اس سے مسبب مراد لیا ہے جس کے باعث معنویت کے نئے رنگ ابھرے ہیں۔

۵) کسی چیز پر کسی اسم کا اطلاق بہ اعتبار زمانۂ سابق کرنا:

مجاز مرسل کی اس صورت یا علاقے کو ''بہ پیوند 'آنچہ بودہ است'' (۲۲۷) اور ''علاقۂ ماکان'' (۲۲۸) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر کسی چیز پر کسی اسم کا اطلاق بہ اعتبارِ زمانۂ سابق کرے۔ فارسی اور اُردو شاعری میں اس کی معروف ترین شکل انسان کو 'مُشتِ خاک'' قرار دینا ہے۔ یہ صورت اقبالؔ کے ہاں بھی کثرت سے نمود کرتی ہے اور وہ کئی مقامات پر حضرتِ انسان کو 'مُشتِ خاک''، ''مُشتِ خاکستر'' اور ''مشتِ غبار'' وغیرہ کے اسما سے پکارتے نظر آتے ہیں جو ظاہر ہے کہ زمانۂ سابق سے متعلق ہیں، مثلاً چند شعر ملاحظہ ہوں:

پریشاں ہوں میں مشتِ خاک، لیکن کچھ نہیں کھلتا سکندر ہوں کہ آئینہ ہوں یا گردِ کدورت ہوں
(ب د،۶۹)

عشق کی آشفتگی نے کر دیا صحرا جسے مشتِ خاک ایسی نہاں زیرِ قبا رکھتا ہوں میں
(۱۲۳،//)

خفتہ خاکِ پے سپر میں ہے شرارا اپنا تو کیا؟ عارضی محمل ہے یہ مشتِ غبار اپنا تو کیا؟
(۲۳۱،//)

کس قدر بیباک دل اس ناتواں پیکر میں تھا شعلۂ گردوں نورد اک مشتِ خاکستر میں تھا!
(۲۵۴،//)

مہ و ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا وہ مشتِ خاک ابھی آوارگانِ راہ میں ہے!
(ب ج،۶۸)

اس خاک کو اللہ نے بخشے ہیں وہ آنسو کرتی ہے چمک جن کی ستاروں کو عرقناک!
(۶۹،//)

ہے مری جرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پود!
(۱۴۴،//)

خودی کی پرورش و تربیت پہ ہے موقوف کہ مشتِ خاک میں پیدا ہو آتشِ ہمہ سوز!
(ض ک،۷۵)

چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشتِ غبار
(ا ح،۱۰)

۶) کسی چیز پر کسی اسم کا اطلاق بہ اعتبارِ زمانۂ آیندہ کرنا:

مجاز مرسل کی اس صورت کے تحت شاعر کسی شے پر ایک ایسے اسم کا اطلاق کرتا ہے کہ زمانۂ آیندہ میں وہ نام اس پر صادق آ جائے۔ اسے ''بہ پیوند'، آنچہ خواھد بود' (۲۲۹) اور ''علاقۂ مایکون'' (۲۳۰) بھی کہتے ہیں۔ اقبالؔ کے ہاں دنیا کی ہر شے کے فانی ہونے کے پیشِ نظر انسان اور مظاہر کائنات کے لیے ''مسافر'' کے اسم کا اطلاق ملتا ہے یا بعض اوقات وہ انسان کے لیے ''راہی'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں جو زمانۂ آیندہ کی مناسبت سے نظر آتا ہے۔ اسی طرح وہ زندہ افراد کے لیے ان کی کم ہمتی کے پیشِ نظر ''مردہ'' کے لفظ کا اطلاق کر دیتے ہیں یا بعض اوقات بلند ہمتی کی شرط لگا کر انسان کو ''فروغِ دیدۂ افلاک'' کہہ دیتے ہیں جو ظاہر ہے کہ اُس کی موجودہ حالت نہیں۔ اس ضمن میں چند ابیات:

ہر شے مسافر ہر چیز راہی! کیا چاند تارے، کیا مرغ و ماہی!
(۵۳،//)

عیشِ منزل ہے غریبانِ محبت پہ حرام سب مسافر ہیں بظاہر، نظر آتے ہیں مقیم!
(۶۱،//)

ترا جوہر ہے نوری، پاک ہے تو فروغِ دیدۂ افلاک ہے تو
ترے صیدِ زبوں افرشتہ و حور کہ شاہینِ شہِ لولاکؐ ہے تو!
(۸۴،//)

دہقاں ہے کسی قبر کا اُگلا ہوا مردہ بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے!
(ض ک،۱۵۱)

گرچہ مکتب کا جواں زندہ نظر آتا ہے مردہ ہے! مانگ کے لایا ہے فرنگی سے نفس!
("،۱۷۱)

محکوم ہو سالک تو یہی اس کا 'ہمہ اوست' خود مردہ و خود مرقد و خود مرگ مفاجات!
(ا ح،۳۸)

۷) ظرف بول کر مظروف مراد لینا:

مجاز مرسل کی اس صورت میں ظرفیت کے علاقے کی وجہ سے ظرف کو بجائے مظروف کے استعمال کرتے ہیں اور اسے ''بہ پیوند جای و جا یگیر'' اور ''محل و حال= محلّیت'' (۲۳۱) اور ''ذکرِ محل و ارادۂ حال'' (۲۳۲) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ شعرِ اقبالؔ میں مجاز مرسل کا یہ علاقہ خاصا مستعمل ملتا ہے اور اس کے متنوّع انداز ہیں، مثلاً کہیں اقبال زمانے کو بہ طور ظرف لا کر اس سے اہلِ زمانہ (مظروف) مراد لیتے ہیں تو کہیں بعض خطّوں کا ظرف کے طور پر ذکر کر کے وہاں کے رہنے والوں (مظروف) کی طرف اشارہ کر دیتے ہیں، جیسے:

جو ہے پردوں میں پنہاں، چشمِ بینا دیکھ لیتی ہے زمانے کی طبیعت کا تقاضا دیکھ لیتی ہے
(ب د،۷۲)

زمانے کے انداز بدلے گئے　　نیا راگ ہے، ساز بدلے گئے
(ب ج،۱۲۳)

عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوقِ جمال　　عجم کا حسنِ طبیعت، عرب کا سوزِ دروں!
(ض ک،۴۹)

کوئی پوچھے حکیمِ یورپ سے　　ہند و یوناں ہیں جس کے حلقہ بگوش!
کیا یہی ہے معاشرت کا کمال؟　　مرد بیکار و زن تہی آغوش!
(۹۳،۹۲،//)

اسی طرح کہیں وہ کلاسکی شعری روایت کے تتبع میں بہ ظاہر ساغر و مینا اور پیمانوں (ظرف) سے لطف اندوز ہونے کی بات کرتے ہیں اور مراد اُن کی شراب (یعنی مظروف) سے ہوتی ہے:

مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر　　پیتا ہے مئے شفق کا ساغر
(ب د،۱۲۷)

کنار از زاہداں برگیر و بیباکانہ ساغر کش　　پس از مدت ازیں شاخِ کہن بانگِ ہزار آمد!
(۲۷۵،//)

تیرے پیمانوں کا ہے یہ اے مئے مغرب اثر　　خندہ زن ساقی ہے، ساری انجمن بے ہوش ہے
(۲۷۸،//)

چہروں پہ جو سرخی نظر آتی ہے سرِ شام　　یا غازہ ہے یا ساغر و مینا کی کرامات
(ب ج،۱۰۸)

۸) مظروف بول کر ظرف مراد لینا:

اسے ''بہ پیوندِ جایگیر وجای'' یا ''حال و محل= حالیت'' (۲۳۳) اور ''ذکرِ حال وارادۂ محل'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے (۲۳۴) اس سلسلے میں شاعر پہلی صورت کے برعکس مظروف بول کر ظرف مراد لیتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں مجاز مرسل کا یہ قرینہ بھی متعدد مقامات پر برتا گیا ہے تاہم ان کے ہاں موضوعاتی تنوع کے پیشِ نظر کلاسکی و روایتی انداز کے برعکس نئے موضوعات و مضامین پر مبنی بڑے ہی پُرکار شعر ترتیب پا گئے ہیں، جیسے:

نشا پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے　　مزا تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی
(ب د،۲۰۸)

نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں　　نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی، نہ وہ خم ہے زلفِ ایاز میں
(۲۸۱،//)

میخانۂ یورپ کے دستور نرالے ہیں　　لاتے ہیں سرور اوّل، دیتے ہیں شراب آخر!
(ب ج،۵۲)

کامل وہی ہے رندی کے فن میں　　مستی ہے جس کی بے منتِ تاک!
(ض ک،۱۱۳)

ان اشعار میں ''نشہ'' مظروف ہے کہ نشہ نہیں پلایا جاتا ''شراب'' (ظرف) پلائی جاتی ہے۔ ''عشق'' اور حسن'' بہ طور مظروف آئے ہیں اور عاشق و محبوب ظرف کے طور پر کہ یہ گرمی اور تڑپ رکھتے ہیں۔ اسی طرح ''مے خانہ'' سرور نہیں لاتا، یہ مظروف ہے اور اس کا ظرف شراب ہے جس سے مستی حاصل ہوتی ہے، بعینہٖ ''تاک'' مظروف ہے جو خود مست نہیں کرتی بل کہ اس سے کشید کی گئی شراب نشہ فراہم کرتی ہے، جو ظرف ہے۔ یوں علاّمہ نے ان اشعار میں مظروف کا تذکرہ بجائے ظرف کے لا کر کلام کی دل پذیری اور ایمائیت میں خاصا اضافہ کر دیا ہے۔

۹) کسی شے کا آلہ اور واسطہ مذکور کر کے اس سے وہی شے مراد لینا:

مجاز مرسل کی اس صورت کو ''علاقۂ آلیت'' (۲۳۵) اور ''بہ پیوند نام ابزار'' (اسم آلت) (۲۳۶) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ آلہ اور واسطہ ہونے کے اس علاقے کے تحت شاعر کسی شے کا آلہ یا واسطہ مذکور کر کے اس سے وہی شے مراد لیتا ہے، جس کا یہ آلہ ہو۔ جیسے دیکھیے اقبالؔ زبان کا ذکر کر کے (جو کہ آلۂ سخن ہے) کس طرح اُس سے وہی شے مراد لیتے ہیں:

گویا زبانِ شاعرِ رنگیں بیاں نہ ہو　　آوازِ نے میں شکوۂ فرقت نہاں نہ ہو
(ب د،۵۰)

نہیں منّت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری　　خموشی گفتگو ہے بے زبانی ہے زباں میری
یہ دستورِ زباں بندی ہے کیسا تیری محفل میں؟　　یہاں تو بات کرنے کو ترستی ہے زباں میری
(ب د،۶۸)

عطا ایسا بیاں مجھ کو ہوا رنگیں بیانوں میں — کہ بامِ عرش کے طائر ہیں میرے ہم زبانوں میں
(ب د، ۷۰)

تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے — لیلیِ معنی وہاں بے پردہ، یاں محمل میں ہے
(ب د، ۸۹)

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیق — یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق!
(ب ج، ۳۴)

۱۰) کسی چیز کا اس کے مادّے کے نام سے ذکر کرنا:

اسے ''علاقۂ جنس'' (۲۳۷) بھی کہتے ہیں اور یہ اس طرح ہے کہ بعض اوقات مجاز مرسل کے تحت شاعر اپنے شعر پارے میں کسی چیز کا ذکر اس کے مادے کے نام سے کر دیتا ہے۔ خصوصاً اس ضمن میں کائنات کو ''آب و گل'' کے مادے سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ علامہ اقبالؔ کے ہاں یہ رجحان اکثر و بیش تر دکھائی دیتا ہے اور وہ متعدد مقامات پر انسان اور دنیا کا ذکر آب و گل کے مادے سے کرتے ہیں اور کیا خوب کرتے ہیں، جیسے:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں — آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
(ب ج، ۱۸)

کمالِ ترک نہیں آب و گل سے مہجوری — کمالِ ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری!
(۴۲، //)

گراں گرچہ ہے صحبتِ آب و گل — خوش آئی اسے محنتِ آب و گل
(۱۲۵، //)

ہے فلسفہ میرے آب و گل میں — پوشیدہ ہے ریشہ ہائے دل میں
(ض ک، ۱۸)

آب و گل تیری حرارت سے جہانِ سوز و ساز — ابلہِ جنت تری تعلیم سے دانائے کار
(ا ح، ۱۰)

دل و نظر بھی اسی آب و گل کے ہیں اعجاز؟ — نہیں، تو حضرتِ انساں کی انتہا کیا ہے؟
(۲۵، //)

۱۱) عام بول کر خاص مراد لینا:

اس صورت کے تحت شاعر عام اسم کو خاص کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ اسے ''ذکرِ عام و ارادۂ خاص'' (۲۳۸) اور ''بہ پیوندِ عام و خاص'' (۲۳۹) بھی کہا جاتا ہے اور عموم و خصوص کے اس علاقے سے شاعر کا مقصود شعر پارے میں ندرت و جدت کا اظہار کرنا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں اس کی معروف ترین صورت یہ ہے کہ وہ لفظ ''پیغمبر'' کو جو کہ خدا کے ہر فرستادہ نبی کے لیے استعمال ہوتا ہے اور اس اعتبار سے عمومیت کا حامل ہے، حضور نبی کریم ﷺ کے لیے بالخصوص برت لیتے ہیں، جیسے:

ہاتھ بے زور ہیں، الحاد سے دل خوگر ہیں — امتی باعثِ رسوائیِ پیغمبرؐ ہیں
(ب د، ۲۰۰)

عصرِ حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف — ہو نہ جائے آشکارا شرعِ پیغمبر کہیں
الحذر آئینِ پیغمبرؐ سے سو بار الحذر — حافظِ ناموس زن، مرد آزما، مرد آفریں
(ا ح، ۱۲، ۱۳)

۱۲) خاص بول کر عام مراد لینا:

یہ پہلی صورت کے برعکس ہے اور اس میں خاص چیز کو کسی عام چیز کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ مجاز مرسل کا یہ علاقہ ''ذکر خاص و ارادۂ عام'' (۲۴۰) اور ''بہ پیوندِ خاص و عام'' (۲۴۱) کے اسما سے بھی معروف ہے۔ اس ضمن میں زیادہ تر شعرا کے ہاں یوسف کہہ کر 'مردِ حسین' مراد لی جاتی ہے۔ اقبالؔ اس سے قدرے مختلف انداز اپناتے ہوئے یوسفؑ کے خاص اسم کو اپنے عصر کی تہذیبی صورت حال سے مربوط کر کے یوں عمومیت عطا کرتے ہیں:

پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا — تو وہ یوسف ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا
(ب د، ۲۰۵)

اسی طرح کلیمؑ اور حسینؓ کو عمومیت کا درجہ کچھ اس طرح دیتے ہیں:

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ — تو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی!
(ب ج، ۱۲۱)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں　　گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات!
(ب ج،۱۱۲)

۱۳) لازم کہہ کر ملزوم مراد لینا:

مجاز مرسل کے اس قرینے کو ''علاقۂ لازمیت'' (۲۴۲) اور ''بہ پیوند بایستہ و بایا'' یا ''بایستگی و لازمیّت'' (۲۴۳) سے بھی عبارت کیا گیا ہے۔ اس کے تحت شاعر یہ کرتا ہے کہ لازم کو سخن میں لاکر اس سے ملزوم مراد لے لیتا ہے۔ مثال کے طور پر ''ماہتاب'' جس کے معنی نورِ ماہ یا چاندنی کے ہیں، مجازاً اسے چاند یا چندرما کے طور پر بیان کیا جاتا ہے۔ گویا ''ماہتاب'' لازم ہے اور ''ماہ'' ملزوم۔ اقبالؔ بھی بعض مقامات پر اپنی شاعری میں ''ماہتاب'' (پرتوِ ماہ یا تابشِ ماہ) کو بہ طور لازم لاکر اس سے ماہ (=ملزوم) مراد لیتے ہیں، جیسے:

آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ　　یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں؟
(ب د،۸۴)

زندگانی تھی تری مہتاب سے تابندہ تر　　خوب تر تھا صبح کے تارے سے بھی تیرا سفر
(۲۳۶،//)

رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر　　انجمِ کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب!
(۲۵۵،//)

تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ　　ترے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی!
(ب ج،۱۲)

۱۴) ملزوم بول کر لازم مراد لینا:

مجاز مرسل کا یہ علاقہ ''بہ پیوندِ بایا و بایستہ''، ''ملزوم و لازم''، ''بایایی'' اور ''ملزومیّت'' (۲۴۴) یا ''علاقۂ ملزومیت'' (۲۴۵) بھی کہلاتا ہے اور اس کے مطابق ملزوم بول کر اس سے لازم مراد لیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اقبالؔ آتش یا آگ (ملزوم) کو بجائے حرارت و سوز (لازم) لاکر ملزومیّت کا علاقہ یوں پیدا کر دیتے ہیں:

اب کہاں وہ بانکپن! وہ شوخیِ طرزِ بیاں!　　آگ تھی کافور پیری میں جوانی کی نہاں
(ب د،۸۹)

نغمے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے　　طور مضطر ہے اُسی آگ میں جلنے کے لیے!
(۱۶۹،//)

عہدِ نو برق ہے، آتش زنِ ہر خرمن ہے　　ایمن اس سے کوئی صحرا، نہ کوئی گلشن ہے
(۲۰۵،//)

غضب ہے عینِ کرم میں بخیل ہے فطرت　　کہ لعلِ ناب میں آتش تو ہے شرارہ نہیں!
(ب ج،۴۴)

وہ آتش آج بھی تیرا نشیمن پھونک سکتی ہے　　طلب صادق نہ ہو تیری تو پھر کیا شکوۂ ساقی!
(۵۸،//)

کیا عجب! میری نواہائے سحر گاہی سے　　زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے!
(۶۵،//)

زمانہ اب بھی نہیں جس کے سوز سے فارغ　　میں جانتا ہوں وہ آتش ترے وجود میں ہے!
(ض ک،۱۵۹)

آگ اس کی پھونک دیتی ہے برنا و پیر کو　　لاکھوں میں ایک بھی ہو اگر صاحبِ یقیں!
(۱۷۶،//)

۱۵) قرینۂ مجاورت:

مجاورت کے معنی نزدیکی کے ہیں اور مجاز مرسل کی اس صورت کے تحت ایک قریب و نزدیک کا اطلاق دوسرے قریب و نزدیک پر ہوتا ہے یعنی کلام میں کسی ایک لفظ کے ذکر سے قریبی و نزدیکی کے باعث کوئی دوسرا لفظ قاری کے ذہن میں آجاتا ہے۔ اسے ''بہ پیوندِ ہم سایگی و نزدیکی'' (۲۴۶) بھی کہتے ہیں۔ مثلاً عربی زبان کے لفظ ''صف'' کے معنی قطار، پرے، سلسلے، تانتے یا ٹکڑی کے ہیں اور اسے فرش، بچھونے، بوریا اور چٹائی کے معنوں میں بھی لیا جاتا ہے، جس پر نمازی ایک برابر، ایک ہی خط میں کھڑے ہوتے ہیں یا پھر یہ مجازاً مطلق لڑائی کے معنوں میں جنگ جوؤں کا زمین پر آمنے سامنے جنگ کے لیے پرا جمانا ہے جسے ''صفِ جنگ'' یا ''صفِ جنگاہ'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے (۲۴۷) اقبالؔ کے ہاں لفظ ''صف'' کے ساتھ دوسرے الفاظ کی مجاورت کا انداز ملاحظہ ہو:

جا کے ہوتے ہیں مساجد میں صف آرا، تو غریب زحمتِ روزہ جو کرتے ہیں گوارا، تو غریب
(ب د، ۲۰۲)

مرا مسند پہ سو جانا بناوٹ تھی، تکلف تھا کہ غفلت دور ہے شانِ صف آرایانِ لشکر سے
(۲۱۸، //)

صفِ جنگاہ میں مردانِ خدا کی تکبیر جوشِ کردار سے بنتی ہے خدا کی آواز!
(ب ج، ۱۵۰)

۱۶) صفت بول کر موصوف مراد لینا:

اس صورت میں صفت کا تذکرہ کر کے اس سے موصوف مراد لی جاتی ہے گویا موصوف اس میں محذوف ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں نمایاں مثال لفظ ''مصطفیٰؐ'' کی دی جا سکتی ہے جس کے لغوی معنی برگزیدہ کے ہیں اور یہ نبی آخر الزماں حضرت محمد ﷺ کی صفت ہے اور اکثر آپ ﷺ کے اسمِ گرامی کی جگہ استعمال کر لیا جاتا ہے۔ اقبالؔ نے بھی اکثر مقامات پر آپ ﷺ کے نامِ مبارک کے بجائے اس صفت کا ذکر کیا ہے، جیسے:

بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفیٰ خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش!
(ب د، ۲۵۷)

عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰؐ عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام!
(ب ج، ۹۴)

اگر قبول کرے دینِ مصطفیٰؐ انگریز سیاہ روز مسلماں رہے گا پھر بھی غلام
(ض ک، ۶۲)

بمصطفیٰؐ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست اگر بہ او نرسیدی تمام بولہبی است!
(ا ح، ۴۹)

۱۷) موصوف بول کر صفت مراد لینا:

یہ پہلی صورت کے برعکس ہے اور اس کے تحت شاعر موصوف کا ذکر کر کے صفت مراد لیتا ہے جس سے شعری بیان بلاغت و معنویت سے ہم کنار ہو جاتا ہے، مثلاً اقبالؔ لکھتے ہیں:

بت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں تھا براہیمؑ پدر، اور پسر آزر ہیں
(ب د، ۲۰۰)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ و فُرات!
(ب ج، ۱۱۲)

خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر میخانۂ حافظ ہو کہ بتخانۂ بہزاد!
(ض ک، ۱۳۱)

یہاں بالترتیب ابراہیم علیہ السلام، آزر، حسینؓ، حافظ اور بہزاد موصوف ہیں، جن کا شعر میں ذکر کر کے اصلاً ان کی صفات مراد لی گئی ہیں۔

۱۸) مضاف کو حذف کر کے مضاف الیہ کا ذکر کرنا:

اس علاقے کی رو سے مضاف کو حذف کر کے مضاف الیہ کا ذکر کیا جاتا ہے، جیسے ذیل کے اشعار میں اقبالؔ نے اہلِ زمانہ کے بجائے صرف ''زمانہ'' (مضاف الیہ) کا ذکر کیا ہے اور اس کے مضاف کو حذف کر دیا ہے:

زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے محشر اُٹھے گا گفتگو کا مری خموشی نہیں ہے، گویا مزار ہے حرفِ آرزو کا
(ب د، ۱۳۶)

حیا نہیں ہے زمانے کی آنکھ میں باقی خدا کرے کہ جوانی تری رہے بے داغ!
(ب ج، ۱۱۶)

اندیشہ ہُوا شوخیِ افکار پہ مجبور فرسودہ طریقوں سے زمانہ ہوا بیزار!
(ض ک، ۱۳۶)

چہ کافرانہ قمارِ حیات می بازی کہ با زمانہ بسازی بخود نمی سازی
(ا ح، ۴۳)

۱۹) مضاف الیہ کو حذف کر کے مضاف کا ذکر کرنا:

اس کے مطابق مضاف الیہ کو حذف کر کے صرف مضاف کا ذکر کیا جاتا ہے اور اس سے مضاف الیہ بھی مراد لے لی جاتی ہے، جیسے:

تو کبھی اس قوم کی تہذیب کا گہوارہ تھا　　حسنِ عالم سوز جس کا آتشِ نظّارہ تھا
(ب د،۱۳۳)

یہاں ''تہذیب'' کہہ کر شاعر کے پیشِ نظر ''تہذیب وتمدن'' ہے اور اس نے مضاف الیہ کو حذف کر کے صرف مضاف کا ذکر کیا ہے۔ یہی صورتِ حال ذیل کے شعر میں ہے:

ترکانِ 'جفا پیشہ' کے پنجے سے نکل کر　　بیچارے ہیں تہذیب کے پھندے میں گرفتار!
(ض ک،۱۵۳)

۲۰) علاقۂ بدلیت و پی آمد:

ڈاکٹر سیروس شمیسا کے مطابق مجاز مرسل کے اس علاقے کے تحت شاعر ''علاقۂ لازم و ملزوم'' کی طرح کسی لفظ کے اصلی کے بجائے مجازی معنی یوں مراد لیتا ہے کہ وہ اسی لفظ کی بدلیت کے طور پر مستعمل ہوتے ہیں۔ (۲۴۸) چناں چہ ''خون'' یا ''خون خواری'' کو خون بہا لینے یا قصاص لینے کے معنوں میں لیا جاتا ہے۔ جیسے ذیل کے شعر میں اقبالؔ نے ''خون'' کو خون بہا اور قصاص کے معنی میں یوں لیا ہے:

اُن شہیدوں کی دیت اہلِ کلیسا سے نہ مانگ　　قدر و قیمت میں ہے خوں جن کا حرم سے بڑھ کر!
(ض ک،۵۵)

۲۱) علاقۂ قوم و خویشی:

ادبیات میں مجاز مرسل کی یہ صورت بھی دکھائی دیتی ہے کہ بیٹے کو باپ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ (۲۴۹) اس کی واضح مثال حسین بن منصور حلاج کی ہے، جسے والد کی نسبت سے منصور یا منصور حلاج اور حلاج کہہ لیا جاتا ہے۔ اقبالؔ بھی اس ڈھب کو اپناتے ہیں، جیسے:

رندی سے بھی آگاہ، شریعت سے بھی واقف　　پوچھو جو تصوّف کی، تو منصور کا ثانی
(ب د،۶۰)

—

رقابت علم و عرفاں میں غلط بینی ہے منبر کی　　کہ وہ حلاّج کی سولی کو سمجھا ہے رقیب اپنا
(ب ج،۲۳)

—

فردوس میں رومی سے یہ کہتا تھا سنائی　　مشرق میں ابھی تک ہے وہی کاسہ، وہی آش!
حلاّج کی لیکن یہ روایت ہے کہ آخر　　اک مردِ قلندر نے کیا رازِ خودی فاش!
(ض ک،۱۱۸)

۲۲) علاقۂ غلبہ:

علاقۂ غلبہ یہ ہے کہ اس میں اقلیت کو بہ نامِ اکثریت پڑھتے ہیں (۲۵۰) یعنی اکثریت کے غلبے کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے، مثلاً اقبالؔ نے اندلس کے تمام لوگوں کو ''خوش دل وگرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں'' اکثریت کی وجہ سے کہا ہے، حال آں کہ ہوسکتا ہے کہ تمام اندلسی ایسے نہ ہوں:

آہ وہ مردانِ حق! وہ عربی شہسوار　　حاملِ ''خلقِ عظیم'' صاحبِ صدق و یقیں
〃　〃　〃　〃　〃　〃
جن کے لہو کی طفیل آج بھی ہیں اُندلسی　　خوش دل وگرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں
(ب ج،۹۸)

۲۳) علاقۂ احترام:

یہ اس طرح ہے کہ تو کی جگہ ''آپ'' کا استعمال کریں یا اسی طرح مزید احترام کے علاقے پیشِ نظر رکھے جائیں۔ (۲۵۱) مثلاً اقبالؔ کی بچوں کے لیے نظم کا ٹکڑا اس امر کی کسی قدر توضیح کرتا ہے:

مکڑے نے کہا دل میں، سنی بات جو اس کی　　پھانسوں اسے کس طرح یہ کمبخت ہے دانا
سو کام خوشامد سے نکلتے ہیں جہاں میں　　دیکھو جسے دنیا میں خوشامد کا ہے بندا
یہ سوچ کے مکھّی سے کہا اُس نے بڑی بی!　　اللہ نے بخشا ہے بڑا آپ کو رتبا!
ہوتی ہے اُسے آپ کی صورت سے محبّت　　ہو جس نے کبھی ایک نظر آپ کو دیکھا
آنکھیں ہیں کہ ہیرے کی چمکتی ہوئی کنیاں　　سر آپ کا اللہ نے کلغی سے سجایا
(ب د،۳۰)

۲۴) علاقۂ تضاد:

مجاز مرسل کے اس علاقے یا قرینے کے تحت شاعر کسی لفظ یا کلمے کو بالکل اس کے برعکس یا اس کی ضد کے طور پر استعمال میں لاتا ہے۔ جیسے بداقبالی اور بدبختی کے موقعے پر 'مژدہ' کا لفظ برتنا

یا کمزور اور بے دست و پا کو 'رستمِ دستاں' کہہ دینا۔ مجاز کے اس تضاد کے علاقے کو ''استعارۂ تہکمیہ'' بھی کہتے ہیں اور یہ زیادہ تر ''ریشخند'' یا ''طنزِ لفظی'' (Verbal Irony) کے لیے مستعار لیا جاتا ہے۔ (۲۵۲) یاد رہے کہ کبھی کبھار اس علاقۂ تضاد سے اظہارِ عظمت بھی کیا جاتا ہے، جسے ڈاکٹر سیروس شمیسا نے اپنی کتاب بیان میں ''مجازِ تعظیم یا فروتنی'' سے تعبیر کیا ہے اور اس صورت میں بھی شعر میں معنی کے برعکس تفہیم ہوتی ہے۔ (۲۵۳) اقبالؔ کے کلام سے علاقۂ تضاد کے ضمن میں ذیل کے دو ظریفانہ قطعات بہ طور مثال قابلِ مطالعہ ہیں:

یہ کوئی دن کی بات ہے، اے مردِ ہوشمند! — غیرت نہ تجھ میں ہوگی، نہ زن اوٹ چاہے گی
آتا ہے اب وہ دور، کہ اولاد کے عوض — کونسل کی ممبری کے لیے ووٹ چاہے گی
(ب د، ۲۸۴)

سنا ہے میں نے کل یہ گفتگو تھی کارخانے میں — پرانے جھونپڑوں میں ہے ٹھکانا دستکاروں کا
مگر سرکار نے کیا خوب کونسل ہال بنوایا — کوئی اس شہر میں تکیہ نہ تھا سرمایہ داروں کا
(۲۹۱،//)

یہاں ''مردِ ہوش مند'' اور ''کیا خوب'' اپنے معنی کے برعکس استعمال ہوئے ہیں اور یوں مجاز مرسل کا علاقۂ تضاد ابھرا ہے۔

۲۵) علاقۂ شباہت:

مجاز مرسل کے اس علاقے کے تحت ایک لفظ کو شباہت کی مناسبت سے دوسرے لفظ کی جگہ لاتے ہیں مثلاً چشم کی جگہ نرگس اور خورشید کے بجائے گل زرد کہا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر سیروس شمیسا اسے مجاز کی اہم ترین صورت قرار دیتے ہیں اور اسے ''مجاز ادبی'' سے موسوم کرتے ہیں۔ ان کے مطابق اسے ''مجاز بالا ستعارہ'' یا تخفیف سے استعارہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ تاہم مجاز ہائے دیگر کی طرح اسے ''مجاز مفرد مرسل'' کے بجائے ''مجاز مرسل مرکب'' بھی کہتے ہیں (۲۵۴) مثلاً اقبالؔ، وجودِ انسانی کو ''انگارۂ خاکی''، محنتِ شاقہ کو ''خونِ جگر''، فرد کو ''جوے آب'' اور آرزو کو ''چراغ'' کہہ کر شباہت کی بنا پر ایک لفظ کے بجائے دوسرا لفظ لا کر مجاز مرسل کا یہ قرینہ یوں پیدا کرتے ہیں:

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا — تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ب د، ۲۷۱)

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت — معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!
(ب ج، ۹۵)

اے جوئے آب بڑھ کے ہو جو یائے تند و تیز! — ساحل تجھے عطا ہو تو ساحل نہ کر قبول!
(ض ک، ۷۳)

پاک ہوتا ہے ظن و تخمیں سے انساں کا ضمیر — کرتا ہے ہر راہ کو روشن چراغِ آرزو
(ا ح، ۳۶)

اقبالؔ کے کلام میں مجاز مرسل کے بیان کردہ ان قرینوں کے علاوہ مزید علائق بھی ہو سکتے ہیں، اس لیے کہ فن کارانہ طور پر برتی گئی زبان کا دامن ان سے خالی نہیں ہوتا اور شاعرانہ تخیل کی رسائی کے مطابق مجاز مرسل کے قرینے ویسے بھی نئی سے نئی صورت اختیار کر سکتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مجاز مرسل بات کہنے کے ڈھب سکھاتا ہے۔ اس فنّی خوبی کے ہر علاقے میں نیا لطف محسوس ہوتا ہے اور بعض اوقات تو مجاز مرسل کے یہ قرینے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ شعرا اقبالؔ میں مجاز مرسل کی یہ تمام تر شعری صورتیں لفظی مہارت سے بڑھ کر معنی آفرینی کے لیے مستعمل نظر آتی ہیں اور ان کی وساطت سے مختلف اوضاع و احوال کی بہ خوبی تفہیم ہوتی ہے۔ انھی علائق و قرائن کے باعث کہیں کہیں علامہ نے اپنے کلام میں کنائی اور رمزی اسلوب کو بھی گہرائی عطا کر دی ہے۔ جیسا کہ یہ کہا گیا کہ مجاز زبان کی بے منطقی تفسیر ہے اور اس کی ضرورت اس وقت پیش آتی ہے جب زبان منطق سے خارج ہو جائے، لہٰذا اقبالؔ کے عینیت پسندانہ نظریات کے ابلاغ میں یہ محسنۂ شعری بڑی حد تک کام یاب رہی ہے۔ یوں سمجھیے کہ علامہ کے ہاں مجاز مرسل ایک ایسی گذرگاہ ہے جس سے نکل کر ہم ایک نئے، کشادہ اور تازہ راستے پر جا پڑتے ہیں۔ ان کی قوتِ متخیلہ اور قوتِ درک و دریافت نے مجاز مرسل کی وساطت سے ابلاغِ فکر اور نمودِ تخیل کے نئے نئے زاویے دکھائے ہیں۔ پھر چوں کہ اقبالؔ نے کلاسکی مشرقی شعریات کا دقتِ نظر سے مطالعہ کر رکھا تھا اور اس سرمایۂ شعری سے شعوری و غیر شعوری اکتساب کے نتیجے میں شاعری کی بیش تر دلالتیں اور قرینے ان پر روشن تھے۔ چناں چہ انھوں نے اگلوں کے برعکس مجاز مرسل کو پیغام رسانی کا وسیلہ بنا کر اُردو شاعری میں بے مثل اضافے کیے اور اس محسنۂ شعری کو نئے رنگ و آہنگ سے متعارف کرا دیا۔ یہ کہنے میں قطعاً باک نہیں ہونا چاہیے کہ شعرا اقبالؔ کی دل پذیری اور ایمائیت میں مجاز مرسل کے تخلیقی انداز میں برتے گئے ان مختلف قرینوں نے بڑی رونق، معنویت اور جاذبیت پیدا کر دی ہے۔

۴۔ اقبال کا کنائی اسلوب

قلمروِ بیان کا چوتھا شعری ستون ''کنایہ'' لغوی اعتبار سے زیادہ تر سخنِ پوشیدہ (۲۵۵)، تعریض (۲۵۶)، پہلو دار یا کاٹ اور دشنام پر مبنی کلام، گوشۂ (طنزیہ اشارہ)، نیش (ڈنک دار بات) اور درشت گوئی کے معنوں میں (۲۵۷) مستعار لیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے کنائے سے مراد اشارتاً، ضمناً، یا مجازاً بات کرنا، اشارہ و رمز میں کہنا، صاف اور صریح الفاظ میں نہ کہنا، بات کو مرادی یا مجازی معنی میں لینا (۲۵۸)، ذکرِ لازم اور ارادۂ ملزوم یا اس کے برعکس شعری اظہار کرنا (۲۵۹) یا ڈھکے چھپے انداز میں یوں بات کرنا ہے کہ اس کے معنی صریح و ظاہر نہ ہوں (۲۶۰) گویا یہ ایک ایسا کلمہ ہے جو اپنے حقیقی معنوں کے بجائے دوسرے معانی و مطالب کے لیے مستعمل ہو (۲۶۱) یا وہ لفظ ہے جو اپنے اصلی مفہوم کی جگہ دیگر مدلول یا منشا و مقصود کے لیے برتا جائے (۲۶۲) بعض اوقات اس محسنۂ شعری کو کسی شخص کے ذاتی نام کی جگہ اسے صفاتی یا عرفی نام سے مخاطب کرنے یا کسی اسمِ خاص کو اصلی معنی سے ہٹا کر استعمال کرنے کے معنوں میں بھی لیا جاتا ہے۔ (۲۶۳) جب کہ ''اصطلاحِ علم بیان میں (کنایہ) ایسے کلمے کو کہتے ہیں جس کے لازمی معنی مراد ہوں اور اگر حقیقی معنی مراد لیے جائیں تو بھی جائز ہے۔'' (۲۶۴) محققینِ فن نے کنائے کے فنی حدود و قیود کو سامنے رکھ کر اس کی تعریف اور دائرۂ کار متعین کرنے کی کاوشیں کی ہیں۔ اس سلسلے میں شمس الدین فقیر کی رائے کچھ یوں ہے:

''معلوم کیا چاہیے کہ کنایہ لغت میں پوشیدہ سخن کہنے کو کہتے ہیں۔ یعنی بات کھول کر نہ کہنے کو اور علمِ بیان کی اصطلاح میں کنایہ دو چیز کو کہتے ہیں۔ اوّل معنی مصدری یعنی ذکر کرنا لازم کا اور مراد ہونا ملزوم کا مع جائز ہونے ارادہ لازم کے اور دوسرا وہ لفظ ہے کہ اس کے معنی مراد نہ ہوں بل کہ وہ چیز مراد ہو کہ اس کے معنی کو لازم ہے اور اگر اس کے معنی بھی مراد رکھیں تو بھی جائز ہو۔۔۔'' (۲۶۵)

مولوی نجم الغنی رام پوری لکھتے ہیں:

''کنایہ لغت میں پوشیدہ بات کہنے کو کہتے ہیں اور علمِ بیان کی اصطلاح میں کنایہ اس لفظ کو کہتے ہیں جو اپنے معنی موضوع لہ میں مستعمل ہو لیکن مقصود وہ معنی نہ ہوں بل کہ ایک دوسرے معنی ہوں جو اُن پہلے معنی کے ملزوم ہوں اور ان دوسرے معنی کا مقصود ہونا معنی موضوع لہ کے ارادہ کرنے کے منافی نہیں کیوں کہ استعمال اس لفظ کا موضوع لہ میں ہوا ہے تو ان معنی کے مقصود ہونے کے دوسرے معنی میں کوئی حرج پیدا نہ ہوگا۔ پس کنائے میں لازم یعنی موضوع لہ بھی مراد ہوتا ہے مگر فرق اتنا ہے کہ یہ بالعرض مراد ہوتا ہے اور دوسرے معنی میں جو ملزوم ہیں، وہ بالذات مراد ہوتے ہیں کیوں کہ موضوع لہ کا مراد ہونا محض اس غرض سے ہے کہ جب سننے والے کے ذہن میں اس کی تصویر حاصل ہو جائے تو دوسرے معنی کی طرف جن سے کنایہ واقع ہوتا ہے، انتقال ہو سکے۔'' (۲۶۶)

سید جلال الدین احمد جعفری زینبی کے مطابق:

''کنایہ لغت میں ترکِ تصریح کو کہتے ہیں۔ اصطلاح میں لفظ سے اس کے لازم معنی مراد لیں اور معنی ملزوم کا مراد لینا بھی جائز ہو۔ کنایہ میں لزوم عادتاً ہوتا ہے یا عقلاً۔'' (۲۶۷)

بہ قول محمد قلندر علی خان:

''کنایہ کے لغوی معنی 'ترکِ تصریح کردن' ہیں یعنی پوشیدہ سخن کرنا یا بات کھول کر نہ کہنا اور اصطلاحاً ایسے لفظ سے مراد ہے کہ اس کے لازم معنی کا ارادہ کریں اور اُسی کے خواص کا ذکر کریں۔ مجاز میں ترک ارادۂ ملزوم ملحوظ ہوتا ہے۔'' (۲۶۸)

کنائے کی مزید توضیح مولوی اصغر علی روحی، جلال الدین ہمائی، سیروس شمیسا اور میمنت میر صادقی کی زبانِ فارسی میں مرقوم ذیل کی تعریفات سے بہ طریقِ احسن ہو جاتی ہے:

''مراد از کنایہ آن است کہ متکلم ارادۂ معنی از معانی کند و آن را بہ لفظے کہ در لغت برائے آن موضوع است ذکر نہ کند بل ذکر معنیٔ کند کہ وجود تالی معنیٔ مراد است و معنیٔ تالی را بر معنیٔ مراد بہ منزلۂ دلیل قائم کردہ بدیں معنی بداں معنی اشارت کند۔۔۔ می گوئیم کہ در کنایہ انتقال از لازم بہ ملزوم می باشد مع جواز ارادۂ ملزوم۔ ولزوم دریں مقام عام است ازیں کہ عادتاً باشد یا عقلاً ___'' (۲۶۹)

''کنایہ در لغت بہ معنی پوشیدہ سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است کہ دارای دو معنی قریب و بعید

باشد، واین دو معنی لازم وملزوم یک دیگر باشند، پس گوینده آن جملہ را چنان ترکیب کند و بہ کار برد کہ ذہنِ شنونده از معنیِ نزدیک بہ معنیِ دور منتقل گردد۔۔۔'' (۲۷۰)

''کنایہ جملہ یا ترکیبی (از قبیل ترکیباتِ وصفی: آزادۂ تہی دست، ترکیباتِ اضافی: آبِ رواں، صفات مرکب: بی نمک، مصادر مرکب: لب گزیدن) است کہ مرادِ گوینده معنای ظاهری آن نہ باشد، اما قرینۂ صارفہ یی هم کہ ما را از معنای ظاهری متوجہ معنای باطنی کند وجود نہ داشتہ باشد۔ از این رو کنایہ یکی از حساس ترین مسائلِ زبان است و چہ بسا خواننده مرادِ نویسنده را از کنایہ در نیابد۔ پس فقط کسانی کہ با یک زبان آشنایی کامل دارند از عہدۂ فہم کنایاتِ آن بری آیند۔۔۔ بہ الفاظ و معنای ظاهری، مَکْنی بہ و بہ معنای مقصود مَکْنی عنہ می گویند..... کنایہ بہ لحاظ الفاظ و معنای ظاهری (مَکْنی بہ) در محور هم نشینی و بہ لحاظ معنای باطنی کہ مراد گوینده است (مکنی عنہ) در محور جانشینی است.....'' (۲۷۱)

''در لغت بہ معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح، سخنی است کہ دارای دو معنی نزدیک (حقیقی) و دور (مجازی) باشد، بہ طوری کہ این دو معنی، لازم وملزوم یک دیگر باشند تا شخص با اندکی تأمل، معنیِ دوم را کہ لازمۂ معنیِ اول است، درک کند۔۔۔ اما در بین آن ها (هر دو معنی) ارتباط و پیوندی وجود دارد کہ شنونده را از یکی بہ دیگری انتقال می دهد۔ برای رسیدن از معنیِ اول بہ معنیِ دوم، معمولاً قرینہ ای لازم است اما در کنایہ این قرینہ آشکار نیست و بیشتر جنبۂ معنوی دارد۔'' (۲۷۲)

محققینِ علمِ بیان کے ان بیانات سے اس نتیجے کا استخراج ہوتا ہے کہ کنایہ دراصل پوشیدہ سخن گوئی، ترکِ تصریح یا کھول کر بات نہ کہنے کے طریقے سکھاتا ہے۔ جیسا کہ بیان ہوا، علمِ بیان کی اصطلاح میں اس کی دو صورتیں ہیں، اول: معنی مصدری کی صورت کہ جس کے تحت لازم کا ذکر کر کے ملزوم مراد لیا جاتا ہے مع ارادۂ لازم کے جائز ہونے کے ___ اور دوم یہ کہ اس لفظ کے معنی مراد نہیں لیے جاتے بل کہ وہ چیز مراد لی جاتی ہے جو اس کے معنی کو لازم ہو اور اگر اس کے معنی بھی مراد رکھیں تو بھی جائز ہے۔ زیادہ وضاحت کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ کنائے میں لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں جو آپس میں لازم وملزوم ہوتے ہیں لہٰذا کہنے والا ان دونوں کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ سننے والے پڑھنے والے کا ذہن معنیِ نزدیک سے معنیِ بعید تک منتقل ہو سکے۔ لزوم کنایہ لازم میں عادتاً ہوتا ہے یا عقلاً۔ کنائے سے شاعر کا مقصود لفظ کے لازم معنی مراد لینا ہے اور معنیِ ملزوم کا

مراد لینا بھی جائز ہے۔ اس میں لازم یعنی موضوع لہ بالعرض مراد ہوتا ہے اور دوسرے معنی جو ملزوم ہیں وہ بالذات مراد ہوتے ہیں کیوں کہ موضوع لہ کا مراد ہونا صرف اس لیے ہے کہ جب سننے والے کے ذہن میں اس کی تصویر حاصل ہو جائے تو اُن دوسرے معنوں کی طرف جن سے کنایہ واقع ہوتا ہے، ذہن منتقل ہو سکے۔ اسی طرح بسا اوقات کنائے سے لغوی و مجازی دونوں معنوں کا احتمال ظاہر کیا جاتا ہے تاہم بعض محققین نے یہ رائے بھی دی ہے کہ کنائے میں لفظ کے محض لغوی معنی مراد نہیں لیے جاتے لیکن وہ معنی ضرور مراد ہوتے ہیں جو لغوی معنوں سے بہ طورِ لزوم پیدا ہوں۔ جیسے انھی معنوں کو مولوی اصغر علی روحی نے ''معانیِ تالی'' کہا ہے اور اس کی توضیح کرتے ہوئے **دبیر عجم** میں ''تالی پس آینده، مراد از آں لازم است'' کا حاشیہ دیا ہے (۲۷۳) گویا وہ اس سے معنیِ لازم مراد لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ کنائے میں لازم سے ملزوم کی طرف مع جواز ارادۂ ملزوم انتقال ہوتا ہے اور لزوم اس مقام پر عام ہے اور یہ عادتاً ہوتا ہے یا عقلاً۔ کنایات پر مبنی شعری سرمایہ بتاتا ہے کہ کنایہ ایک لفظ پر بھی مشتمل ہو سکتا ہے اور ایک جملے یا ترکیب پر بھی۔ یہ بیان کی حساس ترین صورت ہے جس سے لکھنے والے یا شاعر کے مقصود و منشا سے آگاہی ہو پاتی ہے لہٰذا اس کے لیے زبان پر گرفت ہونا ضروری ہے۔ کنائے کے ظاہری الفاظ و معانی ''مکنی بہ'' اور معنیِ مقصود ''مکنی عنہ'' کہلاتے ہیں اور ان دونوں معنوں کے درمیان ارتباط و انسلاک ضروری ہے۔ اس سلسلے میں معنیِ اول سے معنیِ دوم تک رسائی کے لیے عام طور پر ایک قرینے کا ہونا ضروری ہے اور کنائے میں یہ قرینہ آشکار نہیں ہوتا بل کہ معنی میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ ادب میں کنایات کی ضرورت اور افادیت سے انکار نہیں اور کسی بھی زبان کے ضرب الامثال کی تشکیل میں انھیں نظر انداز کرنا امر محال ہے، اسی سبب سے ہر قوم اپنے مزاج کے اعتبار سے اپنے کنایات خود وضع کرتی ہے۔ یوں فنی اعتبار سے کنائے کی قدر و قیمت سے انحراف نہیں کیا جا سکتا اور یہ علمِ بیان کی وہ خاص صورت ہے جو کلام کی شعریت و عذوبت اور لطافت و بلاغت کو دو چند کر دیتی ہے۔

ادبیاتِ غربی میں کنائے کے متبادل یا کسی قدر قریبی مفہوم میں "Antonomasia" کی اصطلاح رائج ہے، جس کے لغوی معنی کسی چیز کو خاص نام سے ذکر کرنا یا پکارنا، "Nickname" (۲۷۴) یا طنزیہ و طعن آمیز یا رمزیہ بیان (Sarcastic Remark) اور در پردہ حوالہ یا بر سبیلِ تذکرہ تجویز (Emblem) کے لیے جاتے ہیں (۲۷۵) اور اس کے تحت کسی عبارت یا خصوصیت کو کسی نام یا چیز کی جگہ استعمال میں لایا جاتا ہے تاکہ اس وسیلے سے اس کی خصوصیات کی قدر و قیمت کی نشان

دہی کی جا سکے۔اسی طرح بسا اوقات کنائے کو دیگر محاسن شعری کے عین مین قرار دیا جاتا ہے۔مثلاً لغوی اعتبار سے اسے استعارے (Metaphor)، علامت (Symbol)، تلمیح (Allusion) یا مجازِ مرسل کی بعض صورتوں مثلاً نام کی جگہ آبائی لقب یا کنیت استعمال کرنا (Patronymic) یا ایک لفظ کی خاص نسبت کی وجہ سے دوسرے لفظ سے بدل دینا (Metonymy) کے متبادل بھی قیاس کیا جاتا ہے۔(۲۷۶) تاہم زیادہ تر اسے کسی چیز کو خاص اسم سے پکارنے یعنی Antonomasia کے معنوں میں ہی لیا جاتا ہے، جس کے بارے میں وضاحت کرتے ہوئے J.A. Cuddon لکھتے ہیں:

"***Antonomasia*** (GK, naming instead) A figure of speech in which an epithet, or the name of an office or dignity, is subsituted for a proper name. So 'The Bard' for shakespeare, 'a Gamaliel' for a wise man, 'a Casanova' for a womanizer, and 'a Hitler' for a tyrant– – –" (277)

یا Chris Baldick کے مطابق:

"A figure of speech that replaces a proper name with an epithet (the Bard for shakespeare). Official address (his Holiness for Pope), or other indirect description; or one that applies a famous proper name to a person alleged to share some quality associated with it, e.g. a casanova, a little Hitler. Antonomasia is common in epic Poetry."(278)

جہاں تک کنائے کی مجاز سے مماثلت کا تعلق ہے، اس ضمن میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کنایہ دو معنی رکھنے کے باعث بہ ظاہر مجازِ مرسل سے ملتا جلتا نظر آتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ کنائے میں لفظوں کے ظاہری اور مخفی معانی بہ یک وقت موجود ہوتے ہیں اور دونوں ہی مراد لیے جا سکتے ہیں جب کہ مجاز میں حقیقی کے بجائے صرف مجازی معنی مقصود ہوتے ہیں۔کنائے اور مجاز کے مابین اس تفاوت کی توضیح مولوی نجم الغنی نے **بحر الفصاحت** میں بڑی عمدگی سے کی ہے، لکھتے ہیں:

''کنائے اور مجاز میں دو طرح سے فرق ہے۔ایک تو یہ کہ کنائے میں لازم یعنی غیر حقیقی مراد رکھتے ہیں اور اگر ملزوم یعنی معنیِ حقیقی مراد رکھیں تو بھی جائز ہے اور مجاز میں فقط لازم مراد ہوتا ہے۔دوسرا فرق یہ ہے کہ مجاز میں معنیِ حقیقی اور غیر حقیقی میں کوئی قرینہ بھی پایا جاتا ہے اور کنائے میں قرینہ نہیں۔''(۲۷۹)

سبک شناسی میں کنائے کی اہمیت مسلّمہ ہے مگر یہ ضرور ہے کہ اس کی افادیت بڑی حد تک اس کے موفّق و موثّر استعمال پر منحصر ہے۔ایک باکمال سخن ور اپنی خاص مہارت سے پر معنی کنایوں کی تخلیق کرتا ہے جس سے پڑھنے والا نہ صرف بھرپور طور پر حظ اُٹھاتا ہے بل کہ ان سے ایک جہانِ معنی بھی اخذ کر لیتا ہے۔کنائی اسلوب پر مبنی شعر پارے ویسے بھی پڑھنے والے یا سننے والے کو تلاش اور جستجو پر اُکساتے ہیں اور وہ ان پر بار ہا نظر دوڑا کر شاعر کی فکر تک رسائی کی کدو کاوش کرتا ہے۔دل چسپ امر یہ ہے کہ اس قبیل کی تلاش و جستجو کے دوران میں شعر پارہ بہ ذاتِ خود اس کے ذہنی عمل کا بھی ایک حصہ بن جاتا ہے اور یوں وہ موثّر طور پر اس کی مخصوص تعبیرات کرنے کا اہل ہو جاتا ہے۔عموماً کنایہ عوام کی زبان سے تشکیل پاتا ہے اور یہ کہہ سکتے ہیں کہ وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ یہ شاعر کے تجربے کا حصہ بن کر شعری صورت میں اپنی نمود زیادہ بھرپور انداز میں کرتا ہے۔کنائے بنتے اور دم توڑتے رہتے ہیں۔البتہ بعض ''سخت جان کنائے'' کثرت اور تسلسل سے برتے جانے کے باعث دوام حاصل کر لیتے ہیں۔کنائے کی بُنت و تعمیر میں کسی خطے کا خاص مزاج بھی خاصا دخیل ہوتا ہے اور یہ محسنۂ شعری اپنے انھی متنوع ابعاد کے باعث زبان و ادب کا جزِ خاص بنی رہی ہے۔یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ صرف وہی شعرا کنائے کے فنی رموز پر عبور حاصل کر سکتے ہیں جن کی ایک طرف تو زبان و ادب پر کامل گرفت ہو تو دوسری جانب وہ زبان کے ثقافتی ذائقوں سے آشنا ہوں اور اسی قبیل کے شعرا کے کلام میں زیادہ تر کنایات کا اثر و نفوذ دیکھا گیا ہے۔

علامہ اقبالؔ کا شمار ایسے ہی بالغ نظر اور کثیر المطالعہ شاعروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اشیا و اسما کو نئے اور برتر معانی دینے کی دل پذیر کاوش کی ہے۔کلامِ اقبالؔ شاہد ہے کہ علامہ بہت سے مقامات پر بڑی خوب صورتی سے کنایاتی اُسلوب اپنا کر شعر پارے کی لطافت و معنویت میں اضافہ کر گئے ہیں۔اس شعری خوبی کے اظہار میں بھی ان کے ہاں دیگر محاسن شعری کی طرح اجتہادی و انفرادی اندازِ نظر ملتا ہے۔وہ کنائے کو برتتے ہوئے مقصدیت کو ہر لحظ مقدم رکھتے ہیں مگر اس فنّی مہارتِ کے ساتھ کہ کلام میں لطافت، تاثیر اور جدت قائم رہتی ہے۔یہاں وہ کسی بھی مقام پر صنعت گری کو دل نشینی پر فائق نہیں ٹھہراتے۔ان کا کمالِ خاص یہ بھی ہے کہ اپنی طبیعت کے فطری تنوع اور جدت کے پیشِ نظر اُنھوں نے اُردو شاعری کو بعض بہت کارگر کنائے عطا کیے

اور اسے علمِ بیان کے ایک پرتاثیر شعری حربے کے طور پر نئے اور اچھوتے انداز میں متعارف کرایا۔ چوں کہ محققینِ علم بیان نے کنائے کی مختلف نوعیتیں یا اقسام بھی متعین کر رکھی ہیں لہٰذا بیان کی یہ صورت گوناگوں زاویے رکھتی نظر آتی ہے۔ علاّمہ نے ان زاویوں کو کمال درجے کی روانی اور فطری بہاو کے ساتھ پیوندِ شعر کیا ہے اور کہیں بھی شعوری کاوش کا اشتباہ تک نہیں ہوتا۔

کنائے کی مختلف نوعیّتوں یا اقسام کے سلسلے میں عام طور پر اس شعری خوبی کو ''مکنی بہٖ (ظاہری الفاظ و معانی) اور ''مکنی عنہٗ'' (معنیِ مقصود) کے اعتبار سے ''کنایۂ قریب'' اور ''کنایۂ بعید'' میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ میمنت میر صادقی نے **واژہ نامۂ هنرِ شاعری** میں ان کی تعریفیں یوں بہم پہنچائی ہیں:

''کنایۂ قریب آن است کہ انتقال از لفظ (مکنی) بہ معنیِ منظور (مکنی عنہ) بہ آسانی انجام گیرد۔'' (۲۸۰)

''کنایۂ بعید آن است کہ درکِ منظور (مکنی عنہ) بہ سہولت ممکن نباشد و رسیدن از معنیِ ظاہری کلام بہ معنی منظور، نیاز بہ توجہ بہ واسطہ ھا و ارتباط ھای بیشتری بین این دو داشتہ باشد۔'' (۲۸۱)

گویا وہ کنایہ جس میں ذہن معنیِ منظور تک بہ آسانی رسائی کرے ''کنایۂ قریب'' ہے اور وہ صورت جس میں واسطوں کی کثرت کے باعث ایسا کرنا بہ سہولت ممکن نہ ہو، ''کنایۂ بعید'' کہلاتی ہے۔ اقبالؔ کے ہاں زیادہ تر کنایۂ قریب کی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً چند شعر دیکھیے:

ہاں یہ سچ ہے، چشم بر عہدِ کہن رہتا ہوں میں اہلِ محفل سے پرانی داستاں کہتا ہوں میں
(ب د، ۱۹۶)

یہ گنبدِ مینائی! یہ عالمِ تنہائی! مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی!
(ب ج، ۱۲۱)

تیرے حرم کا ضمیر اسود و احمر سے پاک ننگ ہے تیرے لیے سرخ و سپید و کبود
(ض ک، ۱۱۲)

آب و گل تیری حرارت سے جہانِ سوز و ساز ابلہِ جنت تری تعلیم سے دانائے کار
(ا ح، ۱۰)

یہاں ''چشم بر عہدِ کہن'' ماضی پر نظر رکھنے کا کنایہ ہے کہ ''چشم بر چیزی داشتن'' کنایتاً کسی شے یا امر پر نگاہ رکھنا ہے۔ ''گنبدِ مینائی'' فلک، ''اسود و احمر'' اور ''سرخ و سپید و کبود''، ''رنگ و

تعصب''، ''آب و گل''، دنیا اور ''ابلہِ جنت''، انسان سے کنائے ہیں اور یہ جن الفاظ پر مبنی ہیں ان سے بہ آسانی معنیِ مطلوب تک رسائی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا یہ کنایۂ قریب کی صورتیں ہیں۔ جب کہ کنایۂ بعید کی صورت ملاحظہ ہو:

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی رہ گئے صوفی و مُلّا کے غلام اے ساقی!
(ب ج، ۱۲)

رشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم عصا نہ ہو تو کلیمیؑ ہے کارِ بے بنیاد!
(۷۰،//)

مجذوبِ فرنگی نے بانداز فرنگی مہدی کے تخیّل سے کیا زندہ وطن کو
(ض ک، ۵۹)

فرهنگِ کنایات میں منصورِ ثروت نے ''شیر مرد'' کے کنائے کی توضیح میں لکھا ہے کہ شیر مرد، مردِ دلیر و شجاع سے کنایہ ہے اور اس سے وہ لوگ مراد ہیں جو راہِ عالمِ ملکوت و جبروت میں سرد و گرم مجاہدات کرتے ہیں۔ ایسے لوگ مسافرتِ عالمِ لاہوت میں تلخ و ترش ریاضات کر کے اپنے نفس کی حفاظت کرتے ہیں، خود کو خدا سے مانوس کر لیتے ہیں اور مصائب سے لذت اُٹھانے والے اور نعیمِ ہر دو جہاں سے نفرت کرنے والے سالک بن جاتے ہیں (۲۸۲) علاّمہ یہاں اس کنائے کو اسی مفہوم میں لائے ہیں اور ظاہر ہے کہ پوشیدگی و اخفا کے اعتبار سے یہ شعرِ اقبالؔ میں کنایۂ بعید کی عمدہ مثال ہے۔ دوسرے شعر میں ''رشی'' سے لفظی طور پر مراد ہندو سادھو یا گیانی ہے اور قدرے تفحص سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبالؔ کے ہاں یہ گاندھی سے کنایہ ہے۔ اسی طرح ''مجذوبِ فرنگی''، نٹشے سے کنایہ ہے جو فرنگیانہ افکار میں غلطاں و پیچاں ہے۔ دونوں کنایوں کی تفہیم چوں کہ قدرے تامّل سے ہو پاتی ہے۔ لہٰذا انھیں کنایۂ بعید کی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔

کنائے کی تقسیم کی اس عمومی صورت کے پیشِ نظر محققینِ فن نے اسے دو حوالوں سے اقسام میں رکھ کر اس کا مطالعہ کرنے کی کاوش کی ہے۔ پہلی تقسیم معنائے کنائی (مکنی عنہ) کی بنیاد پر ہے، جس کی تین ذیلی صورتیں ہیں جب کہ دوسری تقسیم کنائے کی کیفیت یا حالت یا وضوح و خفا کے اعتبار سے ہے اور اس کی مزید چار صورتیں ہیں۔ ذیل میں اقبالؔ کے کلام میں کنائے کی متذکرہ دونوں اقسام کی مختلف صورتوں کا جائزہ لیا جاتا ہے:۔

(ل)انواعِ کنایه به لحاظ مَکْنی عنه:

مکنی عنہ یا معنیٔ مقصود کے اعتبار سے کنائے کو تین انواع میں منقسم کیا گیا ہے جن کی ضمنی اقسام بھی ہیں، جو کچھ اس طرح ہیں:۔

۱) کنایه از موصوف (اسم):

اس صورت کے تحت کنایہ کوئی صفت ہوتی ہے اور اس سے موصوف کی ذات مراد لی جاتی ہے یعنی کسی کی ذات میں کوئی صفت، خصوصیت سے پائی جاتی ہے، لہٰذا جب اس صفت کا ذکر کریں تو موصوف ذہن میں آ جاتا ہے۔ اس کی مزید دو صورتیں ہیں:

اوّل: یہ کہ وہ صفت جو کسی موصوف سے تعلق رکھتی ہے، ایک ہو اور اس سبب سے موصوف کی طرف بہ آسانی اطلاق ہو سکے۔ اسے کنایۂ قریب کہتے ہیں۔ مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

اے شمع! انتہائے فریبِ خیال دیکھ — مسجودِ ساکنانِ فلک کا مآل دیکھ
(ب د، ۴۶)

وہی دیرینہ بیماری! وہی نامحکمی دل کی! — علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی!
(ب ج، ۱۱)

فروغِ مغربیاں خیرہ کر رہا ہے تجھے — تری نظر کا نگہباں ہو صاحبِ مازاغ!
(ض ک، ۸۵)

ان اشعار میں ایسی صفات کے ذکر سے موصوف مراد لیے گئے ہیں جو غیر کے ساتھ قائم نہیں ہو سکتیں بل کہ ان سے صرف موصوف کی ذات ہی مطلوب ہے۔ ''مسجودِ ساکنانِ فلک'' کی صفت انسان سے، ''آبِ نشاط انگیز'' کی شراب سے اور ''صاحبِ مازاغ'' کی صفت خالصتاً حضور ﷺ کی ذات مبارکہ سے منسوب ہے۔ یہ تینوں صفات جو اپنے اپنے موصوف سے متعلق ہیں، ایک ہیں اور اس وجہ سے موصوف کی طرف بہ آسانی ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ کنایۂ قریب کی مثالیں ہیں۔

دوم: یہ کہ کئی صفتیں مل کر ایک موصوف کے ساتھ مختص ہوں یعنی ان تمام صفات کا مجموعہ بول کر ان سے موصوفِ معیّن مراد لیا جائے۔ کئی صفات سے موصوف کی ذات کی جانب

ذہن کا منتقل ہونا چوں کہ آسان نہیں ہے لہٰذا اسے کنایۂ بعید سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یاد رہے کہ یہ مختلف صفات الگ الگ اور چیزوں میں ضرور پائی جاتی ہیں مگر مجموعی صورت میں صرف ایک موصوف کے ساتھ منسوب ہوتی ہیں۔ اقبال کے ہاں اس ضمن میں یہ انداز ملتا ہے:

وہ شمعِ بارگہِ خاندانِ مرتضوی — رہے گا مثلِ حرم جس کا آستاں مجھ کو
نفس سے جس کے کھلی میری آرزو کی کلی — بنایا جس کی مروّت نے نکتہ داں مجھ کو
″ ″ ″ ″ ″ ″ ″ ″
وہ میرا یوسفِ ثانی، وہ شمعِ محفلِ عشق — ہوئی ہے جس کی اخوّت قرارِ جاں مجھ کو
جلا کے جس کی محبت نے دفترِ من و تو — ہوائے عیش میں پالا، کیا جواں مجھ کو
(ب د، ۹۷)

وہ کلیمِ بے تجلّی! وہ مسیحِ بے صلیب! — نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب!
کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہِ پردہ سوز — مشرق و مغرب کی قوموں کے لیے روزِ حساب!
اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا طبیعت کا فساد — توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب!
(ا ح، ۸)

ان شعروں میں بالترتیب اُستادِ اقبال، مولوی میر حسن، برادر بزرگ اقبال، شیخ عطا محمد اور کارل مارکس کا کنائی طور پر یوں ذکر ہوا ہے کہ ایک سے زائد خصوصیات یا صفات لا کر انھیں ایک موصوف کے ساتھ مختص کر دیا گیا ہے۔ اس طرح یہاں کنایۂ بعید کی صورت پیدا ہوئی ہے کیوں کہ ان تک ذہن کی رسائی قدرے غور و خوض سے ہو پاتی ہے۔

۲) کنایه از صفت:

اس قسم کے تحت کنائے سے صرف صفت مقصود ہوتی ہے اور شاعر اپنے کلام میں ایک صفت کا ذکر کر کے اس سے ایک اور صفت مراد لیتا ہے۔ اس کی بھی مزید دو صورتیں ہیں:

اوّل: کنایۂ قریب یا نزدیک کی صورت کہ اس میں لازم و ملزوم میں کوئی واسطہ نہیں ہوتا اور یہ بھی دو طرح سے ہے:

(الف) وہ صورت کہ جس میں کنایہ واضح ہوتا ہے اور لازم سے ملزوم تک ذہن بغیر کسی رکاوٹ کے پہنچ جاتا ہے، اس کو ''کنایۂ آشکار'' (۲۸۳) کہتے ہیں۔ علّامہ کے کلام میں اس کی بے شمار

مثالیں ملتی ہیں اور اس حوالے سے ان کے کنائے خاصے واضح، آشکار اور معروف ہوتے ہیں، جیسے:

فاطمہ! گو شبنم افشاں آنکھ تیرے غم میں ہے　　نغمۂ عشرت بھی اپنے نالۂ ماتم میں ہے
(ب د، ۲۱۴)

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز　　کہ سازگار نہیں یہ جہانِ گندم و جَو
(ب ج، ۴۷)

نے پردہ، نہ تعلیم، نئی ہو کہ پرانی　　نسوانیتِ زن کا نگہباں ہے فقط مرد
جس قوم نے اس زندہ حقیقت کو نہ پایا　　اُس قوم کا خورشید بہت جلد ہوا زرد
(ض ک، ۹۶)

چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر　　جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشتِ غبار
(ا ح، ۱۰)

رونے کے لیے ''شبنم افشاں''، انسان کے لیے ''لالۂ دل سوز'' اور دنیا کے لیے ''جہانِ گندم و جَو''، زوال کے لیے ''خورشید زرد ہونا'' اور انسان کے لیے ''مشتِ غبار'' واضح کنائے ہیں جن میں ذہن لازم سے ملزوم تک بہ آسانی رسائی کرتا ہے۔

(ب) دوسری صورت وہ ہے جس میں کنایہ خفی ہوتا ہے یعنی لازم سے ملزوم تک ذہن تامّل کے بعد پہنچتا ہے۔ اس نسبت سے اسے ''کنایۂ خفی'' یا ''کنایۂ نہان'' (۲۸۴) بھی کہتے ہیں۔ کنائے کی اس صورت کے لیے معنیِ حقیقی کا پایا جانا لازمی ہے۔ یعنی یہاں واقعتاً یا ظاہری طور پر بھی کوئی خصوصیت موجود ہو حال آں کہ عمومی طور پر کنائے میں یہ امر ضروری نہیں ہے۔ شعرا اقبالؔ سے مثالیں دیکھیے:

بجھائے خواب کے پانی نے اخگر اُس کی آنکھوں کے　　نظر شرما گئی ظالم کی درد انگیز منظر سے!
(ب د، ۲۱۸)

موجِ دودِ آہ سے آئینہ ہے روشن مرا　　گنجِ آب آورد سے معمور ہے دامن مرا
(//، ۲۲۷)

اس خاک کو اللہ نے بخشے ہیں وہ آنسو　　کرتی ہے چمک جن کی ستاروں کو عرقناک!
(ب ج، ۶۹)

ہمیشہ مور و مگس پر نگاہ ہے ان کی　　جہاں میں ہے صفتِ عنکبوت ان کی کمند!
(ض ک، ۱۵۷)

اقبالؔ نے ان اشعار میں کسی قدر ''کنایۂ خفی'' یا ''کنایۂ نہان'' کی صورتیں پیدا کی ہیں۔ ان کے پیشِ نظر چوں کہ ترسیل و ابلاغ اور مقصدیت و افادیت کے وسیع تر مقاصد تھے۔ لہٰذا وہ اس ضمن میں زیادہ پیچیدگی کا اظہار نہیں کرتے۔ یہاں نیند کی شدت سے آنکھوں کے سرخ ہونے کو کنایتاً ''اخگر'' کہا گیا ہے جس کا احساس قدرے سوچ بچار کے بعد ہوتا ہے اور یہ ایک حقیقی بات بھی ہے۔ دل کو کنائے کے طور پر ''آئینہ'' کہہ کر اسے ''موجِ دُودِ آہ'' سے روشن قرار دیا ہے اور دل میں غم کے اس سرمایے کو اچانک ہاتھ آ جانے والے خزانے کا کنائی اسم دیا ہے۔ دونوں باتیں امرِ واقعی ہیں کہ آئینہ سانس کی لہر سے شفاف ہو جاتا ہے اور ''گنجِ آب آورد'' جسے ''گنجِ باد'' یا ''گنجِ باد آورد'' بھی کہا جاتا ہے، حقیقی طور پر اچانک ملنے والا ایک خزانہ تھا جسے قیصر روم نے خسرو پرویز کے خوف سے آبی راستے سے محفوظ مقام تک پہنچانے کی کوشش کی تھی مگر طوفانِ آب و باد کے نتیجے میں یہ اُسی فوجی چھاونی کے نزدیک پہنچ گیا، جہاں خسرو پرویز نے ڈیرے جما رکھے تھے۔ تیسرے شعر میں ''خاک'' انسان سے کنایہ ہے جس کے آنسوؤں کے سامنے واقعتاً ستاروں کی چمک ماند پڑ جاتی ہیں۔ ''مور و مگس'' اور ''عنکبوت'' کم زوری اور پستی سے کنائے ہیں اور ان کی تفہیم بھی بہ سہولت نہیں ہوتی اور حقیقی طور پر بھی یہ کم تر اور عارضی چیزیں ہیں۔

دوم: کنایۂ بعید کی صورت ہے کہ جس میں لازم و ملزوم میں کچھ واسطہ ہوتا ہے اور اس کی نوعیت یہ ہے کہ پہلے پہل قاری لازم سے کچھ اور سمجھے اور بعد ازاں ملزوم ___ اسے ''کنایۂ دور'' (۲۸۵) یا ''ارداف'' (۲۸۶) بھی کہتے ہیں۔ شعرِ اقبالؔ میں ایسی صورتیں کم پیدا ہوئی ہیں لیکن جہاں کہیں ایسی مثالیں نظر آتی ہیں، وہاں علّامہ کے ہاں رمزیت و معنویت اور ایجاز و بلاغت کا حیران کن اظہار ہوا ہے، مثلاً:

شاہدِ مضموں تصدّق ہے ترے انداز پر　　خندہ زن ہے غنچۂ دِلّی گُلِ شیراز پر
(ب د، ۲۶)

محمدؐ بھی ترا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا　　مگر یہ حرفِ شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا؟
(ب ج، ۶)

پہلے شعر میں ''غنچۂ دِلّی'' اور ''گلِ شیراز'' وہ کنایات بعید ہیں جن کے لازم و ملزوم کے

مابین وسائط ہیں۔ مرزا غالب کی ستایش میں مرقوم اس شعر میں ''غنچۂ دِلّی'' اور ''گلِ شیراز'' سے اوّلاً ذہن مرزا غالب اور حافظ شیرازی کی جانب منتقل ہوتا ہے لیکن غور کرنے پر یہ دونوں بالترتیب زبانِ اُردو اور فارسی کے بلیغ اور شیریں کنائے محسوس ہونے لگتے ہیں۔ یعنہ دوسرے شعر میں ''حرفِ شیریں'' کی کنایاتی ترکیب پہلے پہل قرآنِ پاک کی طرف اشارہ معلوم ہوتی ہے مگر تامّل کے بعد اس کا شاعری یا سخن وری سے کنایہ ہونا زیادہ اثر انگیز لگتا ہے۔ یوں دونوں شعروں میں قاری پہلے لازم سے کچھ اور سمجھتا ہے اور بعد ازاں ملزوم ___ اور کنائے کی اس صورت کا حصول ہوتا ہے۔

۳) کنائے سے اثبات و نفی کااظہار:

یہ ہے کہ کنائے سے کسی امر کی نفی یا اثبات مقصود ہو یعنی شاعر اس کے تحت اپنی شاعری میں ایسے خفی، پوشیدہ یا چھپے ہوئے الفاظ لاتا ہے کہ ان کنایات سے اُس کی غرض موصوف کے لیے کسی صفت کا اثبات یا انکار ٹھہرتی ہے۔ اقبالؔ کے کلام سے کنائے کے ذریعے کسی موصوف کے اثبات یا نفی کے سلسلے میں مثالیں دیکھیے:

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات!
(ب د،۲۶۲)

___

گرچہ ہے دلکشا بہت حسنِ فرنگ کی بہار طائرکِ بلند بال دانہ و دام سے گزر!
(ب ج،۲۹)

___

عطا ہوا خس و خاشاکِ ایشیا مجھ کو کہ میرے شعلے میں ہے سرکشی و بے باکی!
(ض ک،۱۲)

___

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات! عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات!
(ا ح،۲۲)

''براتِ عاشقاں برشاخِ آہو'' کنایہ ہے 'وعدۂ دروغ' سے اور اس کی وساطت موصوف (بندۂ مزدور) کے لیے وعدے کے ایفا ہونے کی صفت کا انکار ہوتا ہے۔ ''طائرکِ بلند بال'' مردِ مومن کی بلند نگاہی سے کنایہ ہے اور اس سے اُس کے لیے اس خصوصیت کا اثبات ہوتا ہے۔ تیسرے شعر میں ''خس و خاشاکِ ایشیا'' کے کنائے سے یہاں کے لوگوں کے لیے بے عملی

اور مردہ دلی کی صفت کا اور ''شعلے'' سے شاعر کے لیے تحرک آمیز شاعری کی صفت کا اثبات مقصود ہے۔ جب کہ آخری شعر میں ''بندۂ لات ومنات'' کے کنائے سے عارف وعامی کے لیے بت پرستی کی صفت کے ثابت ہونے کا اظہار ملتا ہے۔

(ب) انواع کنایه به لحاظ کیفیت و حالت یا وضوح و خفا:

محققینِ علم بیان نے کنائے کی دوسری تقسیم کنائے کی داخلی کیفیت وحالت یا وضاحت وصراحت (وضوح وخفا) کے اعتبار سے کی ہے۔ وہ اس لحاظ سے کنائے کو چار معروف اقسام میں رکھ کر اس کا مطالعہ کرتے ہیں، جو کچھ یوں ہیں:

۱) تعریض
۲) تلویح
۳) رمز
۴) ایما یا اشارہ

کنائے کی یہ صورتیں صفت وموصوف کے اعتبار سے وضع کی گئی انواع ہی کی توضیح ہیں اور ادبیات میں بہ طور شعری حربے کے ان کا استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ علاّمہ نے بھی ان چاروں صورتوں کو متنوّع رنگ وآہنگ میں پیش کیا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ اس سلسلے میں ان کے ہاں من وعن اتباع نہیں ملتا بلکہ اس کے برعکس وہ قدرے لچک دار انداز میں ان صورتوں کی تشکیل وترتیب سے معنی آفرینی کرتے نظر آتے ہیں۔ ذیل میں شعرِ اقبالؔ میں کنائے کی ان اقسام کے انداز پر روشنی ڈالی جاتی ہے:

۱) تعریض:

لفظ تعریض' بنیادی طور پر ''عُرضہ'' سے مشتق ہے جس کے معنی جانب یا طرف کے ہیں (۲۸۷) اس کنائی وصف کے تحت شاعر یہ کوشش کرتا ہے کہ موصوف کا ذکر نہ کرے اور اشارہ ایک جانب سے کرے اور مراد دوسری جانب ہو۔ یعنی اس طرح کے کنائے میں ایک قسم کی عمومیت پائی جاتی ہے مگر مراد ایک خاص شخص ہی ہوتا ہے، جو مذکور نہیں ہوتا۔ اس وصف کو ''گوشہ زنی'' (۲۸۸) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ تعریض ایسا کنایہ ہے جو زیادہ تر ملامت ومذمّت،

تمسخر و مذاق یا وعظ و نصیحت کے لیے برتا جاتا ہے۔ تعریض کی اس کے استعمال کے اعتبار سے مختلف نوعیتیں ہوسکتی ہیں مثلاً کبھی شعر میں کنائے کے معنیِ مطلوب سے کسی کی تنبیہ کا اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ مخاطب کا نام لیے بغیر اسے آزردہ کر دیا جاتا ہے، کبھی کسی کے اعمال و افکار کے برعکس بات کر کے تعریض کو تمسخر و طنز سے نزدیک تر کر دیتے ہیں، یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک اخلاقی جملے یا ارشادِ عالیہ کی ادائی موصوف کا نام لیے بغیر اس انداز سے کی جاتی ہے کہ سمجھنے والا سمجھ جاتا ہے اور کبھی کبھار کسی کے برے فعل کو بڑے قرینے سے بہ بدی یاد کیا جاتا ہے۔ علاّمہ کے تعریض پر مبنی اشعار بڑے جان دار اور دوٹوک ہیں اور اس کی متذکرہ صورتیں ان کے ہاں عجیب و غریب رنگ دکھاتی ہیں۔ وہ اکثر و بیش تر اس شعری حربے کو روایتی انداز سے ہٹ کر برتتے ہیں اور ان کے طنزیہ و استہزائیہ شعری سرمائے میں اس قبیل کے اشعار کا خاصا اہم کردار ہے۔ شعرِ اقبال میں ایسے اشعار کثرت سے ہیں، مثلاً:

سختیاں کرتا ہوں دل پر، غیر سے غافل ہوں میں ہائے کیا اچھی کہی ظالم ہوں میں، جاہل ہوں میں
(ب د، ۱۰۶)

عجب مزا ہے مجھے لذّتِ خودی دے کر وہ چاہتے ہیں کہ میں اپنے آپ میں نہ رہوں
(ب ج، ۲۷)

زمانے میں جھوٹا ہے اس کا نگیں جو اپنی خودی کو پرکھتا نہیں
(۱۵۲، //)

یا مُردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے!
(ض ک، ۴۲)

میں تو اس بارِ امانت کو اٹھاتا سر دوش کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول جب کہا اس نے یہ ہے میری خدائی کی زکات!
(ا ح، ۴۸)

سرود بر سرِ منبر کہ ملت از وطن است چہ بے خبر ز مقامِ محمدؐ عربی است
بمصطفیٰؐ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست اگر بہ او نرسیدی، تمام بولہبی است!
(۴۹، //)

پہلے شعر میں تعریض خدا پر اور دوسرے میں وحدت الوجودی صوفیہ پر طنز کے طور پر

برتی گئی ہے۔ تیسرے شعر میں تعریضاً ایسے شخص کا بہ بدی ذکر ہوا ہے جو اپنی خودی کو نہیں پرکھتا اور چوتھے شعر میں تعریض ایسے فرد کے لیے ارشادِ عالیہ کے طور پر آئی ہے جس کا فکر و فلسفہ خونِ جگر سے نہ لکھا گیا ہو۔ ارمغانِ حجاز سے لیے گئے پہلے ٹکڑے میں سر اکبر حیدری (صدر اعظم حیدر آباد دکن) کی تنبیہ و مذمت کے لیے اس شعری قرینے کا استعمال ہوا ہے اور دوسرے شعری اقتباس میں علامہ نے مولانا حسین احمد مدنی کے ''ملت از وطن است'' پر مبنی خطاب پر تنقید کی ہے اور یہاں تعریض کسی کے اعمال یا افکار پر تنبیہی ارشاد کے طور پر مستعمل ملتی ہے۔

۲) تلویح:

تلویح کے لفظی معنی دُور سے اشارہ کرنے کے ہیں۔ (۲۸۹) یہ کنائے کی وہ صورت ہے جس میں لازم و ملزوم میں وسائط کی کثرت کے باعث مکنّی عنہ یعنی معنیِ مطلوب تک بہ دقت رسائی ہو پاتی ہے۔ بلاغت کے اعتبار سے کنائے کی اس قسم کو بعض دوسری حالتوں پر افضلیت حاصل ہے اور اس سے فن کار کی تخلیقیت، باریک بینی اور ژرف اندیشی کا بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے تاہم پیچیدگی کے وصف سے متصّف ہونے کے باعث بعض اوقات پڑھنے والے کو اس کی تفہیم میں دشواری کھلنے لگتی ہے۔ ایک اعتبار سے اسے ''کنایۂ بعید'' سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے کیوں کہ اس میں بھی لازم و ملزوم کے مابین واسطوں کی کثرت ہوتی ہے۔ اقبالؔ کی شاعری سے تلویح کی مثالیں کچھ اس رنگ میں نمود کرتی ہیں:

دیکھ کر رنگِ چمن ہو نہ پریشاں مالی کوکبِ غنچہ سے شاخیں ہیں چمکنے والی
(ب د، ۲۰۵)

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اُچھلتا ہے کیا گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا!
(ب ج، ۱۰۰)

میں ہوں نومید تیرے ساقیانِ سامری فن سے کہ بزمِ خاوراں میں لے کے آئے ساتگیں خالی!
نئی بجلی کہاں اُن بادلوں کے جیب و دامن میں پُرانی بجلیوں سے بھی ہے جن کی آستیں خالی!
(ض ک، ۷۱)

ہے یہ مشک آمیز افیوں ہم غلاموں کے لیے ساحرِ انگلیس! ما را خواجۂ دیگر تراش!
(ا ح، ۲۲)

یہ تمام اشعار کنائی پیرایے میں یوں رقم ہوئے ہیں کہ معنیِ مطلوب تک رسائی کے لیے قاری کو لازم وملزوم کے مابین مختلف واسطوں سے گزرنا پڑتا ہے، مثلاً کافی تامّل سے معلوم ہو پاتا ہے کہ پہلے شعر میں مسلم ملّت کی خیر خواہوں کو ''مالی'' کہہ کر ''رنگِ چمن'' (مسلمانوں کی ابتر صورت حال) سے پریشان نہ ہونے کی تلقین کی گئی ہے اور رجائی انداز میں اس کی ستاروں کے مانند کلیوں (افرادِ ملت) کے، تناور درخت (مسلم امّہ کا مضبوط اتحاد) میں مبدّل ہونے کی تمنا کا اظہار ملتا ہے۔ دوسرے شعر میں عصرِ حاضر کے سیاسی انقلابات میں ملت اسلامیہ کو خاموش سمندر قرار دے کر اس کی تہہ سے کسی انقلاب کے ظہور اور اس کے نیلے اور صاف آسمان کے خون آشام رنگ میں مبدّل ہو جانے کی کنائی صورت ملتی ہے۔ تیسرے شعر میں ''ساقیانِ سامری فن'' مصلحینِ مشرق سے کنایہ ہے جن کے ساتگیں خالی ہیں، یہ ایسے بادل ہیں جن کے جیب و دامن میں نئی بجلی (جدید علوم وفنون) تو ایک طرف 'پرانی بجلیاں' بھی نہیں ہیں۔ آخری شعر میں شاعر نے ملوکیت کو ''مشک آمیز افیوں'' کے کنائے سے ظاہر کیا ہے اور ''ساحرِ انگلیس'' سے ایڈورڈ ہشتم کے معزول ہونے پر ''خواجۂ دیگر'' (نئے آمرِ مطلق) کی تمنا کی ہے۔ اس طریقے سے اقبال کنائے کے ذریعے پوشیدگی اور پیچیدگی پیدا کر کے اپنے کلام کو زیادہ بلیغ اور بامعنی بنا دیتے ہیں اور ان کے تلویحاً رقم کیے گئے ان کثیر الجہتی اشعار پر پڑھنے والا داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

۳) رمز:

رمز کے لفظی معنی راز، اشارہ یا علامت کے ہیں (۲۹۰) یہ کنائے کی وہ صورت ہے جس میں قاری کو لازم سے ملزوم تک انتقالِ ذہن کے لیے بہت زیادہ واسطوں سے نہیں گزرنا پڑتا اور نہ ہی اس میں زیادہ پوشیدگی اور پیچیدگی پائی جاتی ہے البتہ قدرے اخفا ضرور ہوتا ہے۔ جسے دور کرنے اور اس رمزیت کے پیچھے چھپے مفہوم تک رسائی کے لیے بھی قدرے سوچ بچار کرنا پڑتا ہے۔ یاد رہے کہ رمزیہ کنایات بیشتر ایسے کنائے ہوتے ہیں جو زبان زدِ عام ہو جاتے ہیں اور ان کی جڑیں ہمارے اجتماعی شعور کے ساتھ وابستہ ہوتی ہیں۔ وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ چوں کہ یہ کنائے فراموش ہوتے چلے جاتے ہیں اس لیے ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی تفہیم دشوار محسوس ہوتی ہے۔ رمز کے اشاراتی پہلو کے باعث بعض اوقات اسے علامت (Symbol) یا ''نماد'' (۲۹۱) کے مماثل بھی قیاس کر لیا جاتا ہے، تاہم ان دونوں میں تفاوت کے سلسلے میں یہ امر

پیش نظر رہنا چاہیے کہ علامت یا سمبل میں متعدد مشبہ بہ ہوتے ہیں اور ان میں علاقۂ مشابہت مائل بہ معنی ہوتا ہے جس سے علامت کی توضیح ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس رمز کے پس منظر میں ایک ہی مطلب ہوتا ہے جو زیادہ تر طے شدہ ہوتا ہے اور ہمارے اجتماعی شعور کا حصہ بن چکا ہوتا ہے۔ اقبال کے ہاں رمز یعنی قدرے غیر واضح کنائے کی صورت کچھ یوں ہے:

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر　　شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات!
(ب د، ۲۶۲)

گراں خواب چینی سنبھلنے لگے　　ہمالہ کے چشمے ابلنے لگے!
(ب ج، ۱۲۳)

مجاہدانہ حرارت رہی نہ صوفی میں　　بہانہ بے عملی کا بنی شرابِ الست!
(ض ک، ۳۸)

یہ عناصر کا پرانا کھیل! یہ دنیائے دُوں!　　ساکنانِ عرشِ اعظم کی تمنّاؤں کا خوں!
(ا ح، ۵)

ان اشعار میں شاعر نے ''شاخِ آہو''، ''گراں خواب چینی''، ''شرابِ الست''، ''عناصر کا پرانا کھیل'' اور ''ساکنانِ عرشِ اعظم'' کے رمزیہ کنایات بالترتیب 'عہدِ بودا' افیون زدہ اہل چین، روز ازل خدا سے انسان کے عہد و پیمان، تخلیق کائنات اور ملائکہ کے لیے انتخاب کیے ہیں اور ان تمام مطالب کی جانب انتقالِ ذہن بہت زیادہ دشوار نہیں ہے چناں چہ یہ رمز کی واضح مثالیں ہیں۔

۴) ایما یا اشارہ:

ایما کے لغوی معنی اشارے کے ہیں (۲۹۲)۔ یہ کنائے کی وہ معروف صورت ہے جس کے تحت شاعر اخفا یا پوشیدگی اور کثرتِ وسائط سے یوں گریز کرتا ہے کہ پڑھنے والے کی لازم سے ملزوم تک بہ آسانی رسائی ہو سکتی ہے۔ ایمائی کنائے میں سخن ور کا مطمحِ نظر یا اس کی غرض واضح اور آشکار ہوتی ہے اور عقلِ سلیم محض پڑھنے یا سننے ہی سے اصل معانی کو پا لیتی ہے۔ اسے ''کنایۂ قریب'' یا ''کنایۂ واضح یا آشکار'' سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے جسے سادہ الفاظ میں کنائے کی دوسری قسم ''تلویح'' کے برعکس قرار دیا جا سکتا ہے۔ اقبال نے کنائے کی ایمائی صورت کو بہ کثرت پیوندِ کلام کیا ہے اور چوں کہ وہ شاعری کے ذریعے اصلاحِ احوال کا فریضہ انجام دینے کے خواہاں تھے

اس لیے بھی کنائے کے ضمن میں ان کے ہاں ناگوار اور زیادہ مشقت پر مبنی پیچیدگی و ابہام کی مثالیں زیادہ نہیں ملتیں۔اس حوالے سے علامہ کے چند ایمائی شعر دیکھیے:

گوہر کو مشتِ خاک میں رہنا پسند ہے　　بندش اگرچہ سست ہے مضموں بلند ہے
(ب د،۴۶)

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی!　　دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی!
(ب ج،۷۳)

مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد　　کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سرورِ ازلی بھی!
(ض ک،۱۲۴)

ہمالہ کے چشمے ابلتے ہیں کب تک　　خضر سوچتا ہے ولر کے کنارے
(اح،۴۲)

یہاں ''مشتِ خاک،انسان''ذوقِ آتش آشامی''تحرک وسوزِ زندگی،''بہزاد''فن کار سے اور''ہمالہ کے چشمے ابلنا'' انقلاب اور تبدیلی سے کنایہ ہیں اور ان کنایاتِ ایمائی میں قطعاً پیچیدگی نہیں پائی جاتی بل کہ شاعر کا نقطۂ نظر اور اس کی پیش نظر اغراض بہت واضح اور روشن ہیں جن تک پڑھنے والے کی رسائی نسبتاً آسانی سے ہوجاتی ہے۔

کنائے کے ضمن میں پیش کیے گئے ان مباحث کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ محققینِ بلاغت نے علمِ بیان کی ذیل میں کنائے کی جو تعاریف،انواع اور اغراض ومقاصد متعین کیے ہیں، کلام اقبالؔ اس کڑے معیار پر بھی پورا اترتا ہے۔اقبالؔ کا کمالِ خاص یہ ہے کہ انھوں نے لطافت، خوش سلیقگی اور ترسیلِ مطلب کے اوصاف سے متصف ایسے متاثر کن کنائے برتے ہیں کہ وہ اردو شاعری کے مروّج اندازِ کنایہ سے کہیں آگے نکل گئے ہیں۔حقیقت یہ ہے کہ علامہ اپنی بے پناہ خلاّقانہ استعداد،قوی حافظے اور وسیع مطالعے کے باعث کنائے کی اصل روح کو پا گئے تھے۔ علامہ سے پیش تر کے کلاسکی شعری سرمایے میں بعض شعرا کے ہاں تو کنایہ ایک پہیلی یا بجھارت کی حیثیت رکھتا تھا اور ان شعرا نے خاص طور پر حسن وعشق کے موضوع پر تو اس حد تک دور از کار کنائے استعمال کیے کہ ان تک قاری کے ذہن کی رسائی ناممکن ہوجاتی۔علاّمہ نے اس روایت کو بدلا اور ان کے ہاں کنایہ شعر کو پیچیدہ بنانے کے بجاے لطافت وشعریت سے ہم آہنگ کر دیتا ہے۔اقبالؔ کی شعری اقلیم میں کنایہ بات کہنے کا ایک منفرد ڈھب اور لطافت پیدا کرنے کا ایک

موثّر قرینہ ہے۔وہ جانتے تھے کہ دانا الفاظ کے پیچوں میں نہیں اُلجھا کرتے اور کام یاب شعر پارہ وہی ہے جسے پڑھتے ہی دل میں ہیجان پیدا ہوجائے۔اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ اقبال بالکل سادہ اور سپاٹ انداز میں بات کہنے کے قائل تھے۔اقبال شعر میں سربستگی اور معنی خیزی کو ضروری خیال کرتے تھے اور اسی لیے انھوں نے کنائے جیسی پیچیدہ محسنۂ شعری کا انتخاب بھی کیا۔دراصل علامہ نے کنائے کی حقیقی غرض وغایت کو دریافت کرلیا تھا کہ یہ شعری خوبی اگر کلامِ بلیغ کی تخلیق کرے تو موثّر ہے اور اگر بے شمار واسطوں یا علاقوں سے شعر کو معمّا بنا دے تو بے کار ہے۔کنایاتِ اقبالؔ اسی لیے پرکشش اور پُرلطف ہیں کہ ان کسی مقام پر بھی شعریت کو قربان نہیں کیا گیا اور ان سے شعر کے اسرار بہ تدریج کُھلتے چلے جاتے ہیں۔علامہ کے کنائی اسلوب میں لازم سے ملزوم اور صفت سے موصوف کی طرف انتقالِ ذہن بہ سہولت ہوتا ہے تاہم کنائے کے معنی اول سے معنی دوم تک رسائی کے یہ قرینے اپنے اندر پوشیدگی واخفا کا دل کش رنگ لیے ہوتے ہیں، جو ظاہر ہے کہ کنائے میں آشکار ہونا بھی نہیں چاہیے۔یاد رہے کہ اقبالؔ نے اپنی تمام تر پیغام آفرینی کے باوصف شعر کو نعرہ نہیں بننے دیا اور اپنی شاعری میں تازگی کو برقرار رکھنے کے لیے ایسے کنائے وضع کیے جو بلیغ ہیں اور اپنے اندر ایک جہانِ معنی سمیٹے ہوئے ہیں۔بعض مقامات پر تو یہ کنائے تلمیحی و علامتی رنگ بھی اختیار کر لیتے ہیں جس سے ان کے کلام کی معنویت دو چند ہوجاتی ہے۔حقیقت یہ ہے کہ اقبالؔ کے کنایات نے اُردو کے شعری اسلوب کو ایک نئی جہت بخشی ہے اور اس کی وساطت سے ترسیلِ مطلب میں اس شعری خوبی کی افادیت نکھر کر سامنے آئی ہے۔ذیل میں اقبالؔ کے اُردو مجموعوں سے چند روشن اور تازہ کنائی ابیات مثالاً پیش کیے جاتے ہیں:۔

بانگِ درا

کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر　　ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر
(ص۳۸)

نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو الٹ دیا تھا　　سنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے وہ شیر پھر ہوشیار ہوگا
(ص۱۴۰)

پھول بے پروا ہیں، تو گرمِ نوا ہو یا نہ ہو　　کارواں بے حس ہے، آوازِ درا ہو یا نہ ہو
(ص۱۸۶)

وہ جگر سوزی نہیں، وہ شعلہ آشامی نہیں　　فائدہ پھر کیا جو گردِ شمع پروانے رہے؟
(ص۱۸۶)

ہاں، نمایاں ہو کے برقِ دیدۂ خفّاش ہو　　اے دلِ کون و مکاں کے رازِ مضمر! فاش ہو
(ص۲۱۲)

بھٹکے ہوئے آہو کو، پھر سوئے حرم لے چل　　اس شہر کے خوگر کو، پھر وسعتِ صحرا دے
(ص۲۱۲)

اپنے صحرا میں بہت آہو ابھی پوشیدہ ہیں　　بجلیاں برسے ہوئے بادل میں بھی خوابیدہ ہیں!
(ص۲۱۴)

خفتہ خاکِ پے سپر میں ہے شرارا اپنا تو کیا؟　　عارضی محمل ہے یہ مشتِ غبار اپنا تو کیا؟
(ص۲۳۱)

آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا　　آسماں! ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک!
(ص۲۶۳)

مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر　　شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا
(ص۲۷۳)

بالِ جبریل

رگِ تاک منتظر ہے تری بارشِ کرم کی　　کہ عجم کے میکدوں میں نہ رہی مئے مغانہ!
(ص۱۵)

جس کا عمل ہے بے غرض اس کی جزا کچھ اور ہے　　حور و خیام سے گزر، بادہ و جام سے گزر!
(ص۲۹)

یہ دیرِ کہن کیا ہے؟ انبارِ خس و خاشاک!　　مشکل ہے گزر اس میں بے نالۂ آتشناک!
(ص۴۱)

تری نگاہ فرومایہ، ہاتھ ہے کوتاہ　　ترا گنہ کہ نخیلِ بلند کا ہے گناہ!
(ص۴۶)

وہ آتش آج بھی تیرا نشیمن پھونک سکتی ہے　　طلب صادق نہ ہو تیری تو پھر کیا شکوۂ ساقی!
(ص۵۸)

مئے یقیں سے ضمیرِ حیات ہے پُر سوز　　نصیبِ مدرسہ یا رب یہ آبِ آتشناک!
(ص۶۶)

تیرے نفس سے ہوئی آتشِ گُل تیز تر　　مرغِ چمن! ہے یہی تیری نوا کا صلہ!
(ص۷۲)

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گِل تابناک　　عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
(ص۹۴)

نقش ہیں سب ناتمام، خونِ جگر کے بغیر　　نغمہ ہے سودائے خام، خونِ جگر کے بغیر!
(ص۱۰۱)

تری آگ اس خاکداں سے نہیں　　جہاں تجھ سے ہے، تو جہاں سے نہیں
(ص۱۲۸)

ضربِ کلیم

ہُوا حریف مہ و آفتاب تو جس سے　　رہی نہ تیرے ستاروں میں وہ درخشانی
(ص۳۲)

فیضِ نظر کے لیے ضبطِ سخن چاہیے!　　حرفِ پریشاں نہ کہہ اہلِ نظر کے حضور
(ص۵۲)

نہنگِ زندہ ہے اپنے محیط میں آزاد　　نہنگِ مُردہ کو موجِ سراب بھی زنجیر!
(ص۷۶)

بہتر ہے کہ بیچارے ممولوں کی نظر سے　　پوشیدہ رہیں باز کے احوال و مقامات!
(ص۷۸)

مقصد ہو اگر تربیتِ لعلِ بدخشاں　　بے سود ہے بھٹکے ہوئے خورشید کا پرتو!
(ص۸۴)

اے جانِ پدر نہیں ہے ممکن   شاہیں سے تدرو کی غلامی
(ص۸۸)

اہلِ حرم سے ان کی روایات چھین لو   آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو
(ص۱۴۶)

اے شیخ بہت اچھی مکتب کی فضا لیکن   بنتی ہے بیاباں میں فاروقی و سلمانی!
(ص۱۷۹)

ارمغانِ حجاز

زاغ دشتی ہو رہا ہے ہمسرِ شاہین و چرغ   کتنی سُرعت سے بدلتا ہے مزاجِ روزگار
(ص۱۰)

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک   مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
(ص۱۱)

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات!   عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات!
(ص۲۲)

ان چند اشعار کو پڑھ کر ہی یہ احساس ہوتا ہے کہ اقبال نے روایتی رمزی و ایمائی اسلوب سے انحراف کر کے اس بھرپور محسنۂ شعری کو کمال درجے کی خلاقانہ صلاحیتوں سے برتا ہے۔ ان کا کنائی لب و لہجہ اپنے اندر معانی کی وسعتیں سمیٹے ہوئے ہے، جن کی پرتیں کھلتے ہی اذہان و قلوب روشن تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اقبال نے کنائے کے فن کو محض ریاضت اور مشقت سے عبارت نہیں سمجھا بل کہ اس کی وساطت سے با معنی، پُرکار اور دل نشیں شعر پارے رقم کیے جو پڑھنے والوں میں خودگری، خودنگری اور خودگیری کے اوصافِ عالیہ پیدا کر دیتے ہیں۔ علامہ کے نزدیک چوں کہ کلام میں معنویت مقدم ہے لہٰذا وہ پیچیدہ اور دقیق کنایوں پر مبنی رمزی و ایمائی طرز سخن کو آج کے زمانے کے لیے موزوں خیال نہیں کرتے بل کہ ایسی ''سخن سازی'' کے فن سے خود کو نابلد قرار دیتے ہیں:

رمز و ایما اس زمانے کے لیے موزوں نہیں   اور آتا بھی نہیں مجھ کو سخن سازی کا فن

حوالے اور حواشی :

(۱) محمد پادشاہ (مولف) :فرهنگ آنند راج، تہران: کتاب فروشی خیام ۱۳۳۵، ج۱، ص۸۲۱۔

(۲) حییم، سلیمان (مولف):فرهنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی)، تہران: کتاب خانہ و مطبعۂ بروخیم ۱۳۱۲، ج۱، ص۳۰۰۔۳۰۱۔

(۳) حییم، سلیمان (مولف): فرهنگِ جامع (انگلیسی۔ فارسی)، تہران: فرہنگ معاصر، طبع ۱۵، ۱۳۷۰، یک جلدی، ص۱۱۴۵۔

(۴) فقیر، شمس الدین (مولف): حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی، لکھنؤ: مطبع منشی نول کشور ۱۸۴۳ء، ص۳۔

(۵) سحر بدایونی، دیبی پرشاد: معيار البلاغت، لکھنؤ: مطبع نامی منشی نول کشور ۱۸۸۵ء، ص۳۲، ۳۳، ۳۴۔

(۶) نجم الغنی رام پوری: بحر الفصاحت، لاہور: مقبول اکیڈمی ۱۹۸۹ء، ج۲، ص۱۳۷۔

(۷) سجاد مرزا بیگ دہلوی: تسهيل البلاغت، دہلی: محبوب المطابع برقی پریس، ۱۳۳۹ھ، ص۱۲۳، ۱۲۴۔

(۸) زینبی، جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت، الہ آباد: مطبع انوار احمد، س ن، ص۱۲۶، ۱۲۷۔

(۹) ملاحظہ کیجیے: بیان از سیروس شمیسا، تہران، انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶، ص۲۵ اور واژہ نامۂ هنر شاعری تالیف میمنت میر صادقی، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص۴۵ میں مندرج اشارات۔

(۱۰) سید احمد دہلوی (مولف): فرهنگ آصفيه، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع سوم ۱۹۹۵ء ج۱، ص۲۰۸۔

(۱۱) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاريخی اصول پر، کراچی: اُردو ڈکشنری بورڈ ۱۹۸۳ء، ج۵، ص۲۲۳۔

(۱۲) عباس آریانپور کاشانی (مولف): فرهنگ کامل جديد (انگلیسی۔ فارسی)، تہران: موسسہ چاپ و انتشارات امیر کبیر ۱۹۶۵ء ج۵، ص۵۱۰۹۔

(۱۳) علی اکبر دہخدا (مولف): **لغت نامۂ دھخدا** بہ کوشش دکتر محمد معین و سید جعفر شہیدی، تہران: چاپ سیروس ۱۳۴۳ھ۔ش، شمارۂ مسلسل ۱۰۲، شمارہ، حرف 'ت' ص ۷۰۰۔

(۱۴) علی اکبر نفیسی (مولف): **فرھنگ نفیسی**، تہران: کتاب فروشی خیّام، ۱۳۴۳، ج ۲، ص ۸۷۹۔

(۱۵) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مرتب): **قومی انگریزی اُردو لغت**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۱۸۴۷۔

(۱۶) تصدق حسین رضوی، مولوی سید (مولف): **لغات کشوری**، لکھنو: مطبع نامی منشی نول کشور، طبع ۱۹، ۱۹۵۲ء، ص ۱۰۱۔

(۱۷) محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): **فرھنگ عامرہ**، کراچی: ٹائمنز پریس، طبع چہارم ۱۹۵۷ء، ص ۱۵۱۔

(۱۸) محمد پادشاہ (مولف): **فرھنگ آنند راج** بہ کوشش محمد دبیر سیاقی، ج ۱، ص ۱۱۰۲۔

(۱۹) حسن عمید (مولف): **فرھنگ عمید**، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم، ۱۳۶۵، ج ۱، ص ۶۸۵۔

(۲۰) محمد معین، ڈاکٹر (مولف) **فرھنگ فارسی معین**، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، ج ۱، شمارہ ۳، طبع دوم ۱۳۵۳، ص ۱۰۸۴۔

(۲۱) محمد بہشتی (مولف): **فرھنگ صبا**، ایران: انتشارات صبا، سال ۲۷، ص ۲۷۸۔

(۲۲) حسن انوشہ (مولف): **فرھنگ نامۂ ادبی فارسی** (دانش نامۂ ادب فارسی ۲)، تہران: سازمان چاپ وانتشارات، طبع اول ۱۳۷۶ش، ص ۳۶۰۔

(۲۳) **المعجم الوسیط** (عربی ۔ عربی)، بیروت: احیاء القرآن العربی، جزوِ اول، طبع دوم، ۱۹۷۲ء، ص ۴۷۱۔

(24) John Andrew Boyle: *Practical Dictionary of The Persian Language,* London: Luzac & Company Limited, 1949, Page:40.

(۲۵) **الفراید الدریة** (عربی۔انکلیزی)، بیروت: دار المشرق ۱۹۸۶ء، طبع دوم، ص ۳۵۰، ۳۵۱۔

(۲۶) ایضاً۔

(۲۷) حبیم: **فرھنگ جامع** (فارسی۔انگلیسی)، ج ۱، ص ۱۸۶۔

(28) F. Steingass: *Persian-English Dictionary*, London: Routledge & Kegan Paul Limited, 5th Ed. 1963, Page: 302.

(29) E.H Palmer: *A Concise Dictionary of Persion Language,* London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1949, Page: 135.

(30) D.C.Phillot: *English-Persian Dictionary,* Clacutta: The Baptist Mission Press 1914, Page: 297.

(۳۱) علی رضا نقوی، سید (مولف): **فرھنگ جامع** (فارسی بہ انگلیسی و اُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاونڈیشن پاکستان، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۲۶۱۔

(۳۲) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مرتب): **قومی انگریزی اُردو لغت**، ص ۱۸۴۷۔

(۳۳) سید احمد دہلوی (مولف): **فرھنگ آصفیہ**، ج ۱، ص ۶۰۸۔

(۳۴) شمس قیس رازی: **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، بہ کوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فردوس، طبع اول ۱۳۷۳، ص ۳۰۶۔

(۳۵) وطواط، رشید الدین: **حدایق السحر فی دقایق الشعر** بہ کوشش عباس اقبال، ایران: کتاب خانۂ طہوری و سنائی، ۱۳۶۲، ص ۴۲۔

(۳۶) اصغر علی روحی: **دبیر عجم**، لاہور: مطبع گیلانی ۱۹۳۶ء، ص ۲۰۵، ۲۰۶۔

(۳۷) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ہنر شاعری**، ص ۶۶۔

(۳۸) کزازی، جلال الدین: **بیان**، تہران: کتاب ماد وابستہ بہ نشر مرکز، طبع ششم ۱۳۸۱، ص ۴۰۔

(۳۹) سیروس شمیسا ڈاکٹر: **بیان**، ص ۶۷۔

(۴۰) فقیر، شمس الدین: **حدائق البلاغة** (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص ۱۱۔

(۴۱) سحر بدایونی، دیبی پرشاد: **معیار البلاغت**، ص ۳۴۔

(۴۲) سجاد بیگ مرزا دہلوی: **تسہیل البلاغت**، ص ۱۲۸، ۱۲۹۔

(۴۳) نجم الغنی رام پوری: **بحر الفصاحت**، ج ۲، ص ۲۲۷۔

(۴۴) زینبی، جلال الدین احمد جعفری: **کنز البلاغت**، ص ۱۲۹۔

(۴۵) کیفی، پنڈت دتا تریہ: **منشورات**، لاہور: شیخ مبارک علی، طبع چہارم ۱۹۵۰ء ص ۱۰۲۔

(46) A.S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English,*

New York: Oxford University Press, 6th Ed 2002, Page: 1199.

(47) *Longman Dictionary of Contemporary English,* India: Thomson Press, 2nd Ed 2000, Page: 1338.

(48) J.A. Cuddon,*The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory,* London: Penguin Books, 4th Edition 1999, Page: 831.

(49) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* New York: Oxford University Press, 1990, Page: 206.

(۵۰) یوسف حسین خان، ڈاکٹر: **روح اقبال**، لاہور: القمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۵۔

(۵۱) عابد علی عابد، سید: **شعر اقبال**، لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۳ء، ص ۳۲۵۔

(۵۲) عبیدالرحمٰن ہاشمی، قاضی: **شعریاتِ اقبال**، لاہور: سفینۂ ادب، ۱۹۸۶ء ص ۱۳۹۔

(۵۳) ایضاً، ۱۵۳۔

(۵۴) افتخار حسین شاہ، سید: **اقبال اور پیروی شبلی**، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۷ء، ص ۱۶۱۔

(۵۵) ایضاً، ص ۱۶۳، ۱۶۴۔

(۵۶) دیکھیے: سیروس شمیسا، ڈاکٹر: **بیان**، ص ۶۸، تا ۷۰۔

(۵۷) دیکھیے: کزازی، میر جلال الدین: **بیان**، ص ۴۰ ___ یاد رہے کہ ان سے پیش تر معروف ہندستانی محققِ فن مولوی نجم الغنی رام پوری نے **بحر الفصاحت** میں اسی امر کو پیش نظر رکھتے ہوئے ''بیان مراتبِ تشبیہ میں بہ اعتبار قوت وضعف کے مبالغے میں'' کے زیر عنوان تشبیہ میں قوت یا ضعف کے آٹھ اسباب گنوائے ہیں اور ان کے مطابق جس تشبیہ میں وجہ شبہ اور حرفِ تشبیہ کو ترک کریں گے وہ بہت قوی ہوگی اور جس میں ان دونوں میں سے کوئی مذکور ہوگا وہ بہ نسبت اول کے ضعیف ہوگی اور جس میں دونوں مذکور ہوں گے، وہ زیادہ ضعیف ہوگی، دیکھیے: **بحر الفصاحت**، ج ۲، ص ۸۱۱

(۵۸) کزازی: **بیان**، ص ۴۰۔

(۵۹) ایضاً۔

(۶۰) نجم الغنی: **بحر الفصاحت**، ج ۲، ص ۷۲۲ تا ۷۲۵۔

(۶۱) ایضاً، ص ۷۳۱۔

(۶۲) ،،، ص ۷۳۳۔

(۶۳) یہاں سجاد مرزا بیگ کی مراد غالباً طرفینِ تشبیہ ہے۔

(۶۴) سجاد مرزا بیگ: **تسہیل البلاغت**، ص ۱۲۹۔۱۳۰۔

(۶۵) کیفی، پنڈت برجموہن دتاتریہ: **منشورات**، ص ۱۰۷۔

(۶۶) نجم الغنی: **بحر الفصاحت**، ج ۲، ص ۷۳۵۔

(۶۷) کزازی: **بیان**، ص ۴۰۔

(۶۸) نجم الغنی: **بحر الفصاحت**، ج ۲، ص ۷۳۵۔

(۹۶) سجاد مرزا بیگ: **تسہیل البلاغت**، ص ۱۳۴ تا ۱۳۶۔

(۷۰) سیروس شمیسا: **بیان**، ص ۹۸۔

(۷۱) کزازی: **بیان**، ص ۴۷۔

(۷۲) عابد علی عابد: **البیان**، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۸۹ء، ص ۱۴۷، ۱۴۸۔

(۷۳) نجم الغنی: **بحر الفصاحت**، ج ۲، ص ۷۵۷۔

(۷۴) کزازی: **بیان**، ص ۴۶۔

(۷۵) ایضاً۔

(۷۶) ،،، ص ۴۷۔

(۷۷) نجم الغنی: **بحر الفصاحت**، ج ۲، ص ۷۳۷۔

(۷۸) کزازی: **بیان**، ص ۴۹۔

(۷۹) ایضاً، ص ۵۱۔

(۸۰) ،،، ص ۵۵۔

(۸۱) یہ اقسام نجم الغنی رام پوری نے اپنی کتاب **بحر الفصاحت** (ج ۲، ص ۷۳۷) میں پیش کی ہیں۔

(۸۲) کزازی: **بیان**، ص ۷۱۔

(۸۳) عابد علی عابد: **البیان**، ص ۱۷۹۔۱۸۰۔

(۸۴) **فرہنگ آنند راج**، ج ۱، ص ۸۱۰۔

(۸۵) اصغر علی روحی، مولوی: **دبیر عجم**، ص ۲۱۹۔

(۸۶) سحر بدایونی، دیبی پرشاد: **معیار البلاغت**، ص۳۸۔

(۸۷) کزازی: **بیان**، ص۷۱۔۷۲۔

(۸۸) نجم الغنی: **بحر الفصاحت**، ج۲، ص۵۹۷۔

(۸۹) عابد علی عابد: **البیان**، ص۱۳۳، ۱۳۴۔

(۹۰) کزازی: **بیان**، ص۸۱۔

(۹۱) سحر بدایونی: **معیار البلاغت**، ص۳۶۔

(۹۲) کزازی: **بیان**، ص۸۰۔

(۹۳) ایضاً۔

(۹۴) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ھنر شاعری**، ص۶۹۔

(۹۵) ایضاً۔

(۹۶) کزازی: **بیان**، ص۷۹۔

(۹۷) سجاد مرزا بیگ: **تسہیل البلاغت**، ص۱۴۴۔

(۹۸) کزازی: **بیان**، ص۱۸۲۔

(۹۹) سجاد مرزا بیگ: **تسہیل البلاغت**، ص۱۴۵۔

(۱۰۰) کزازی: **بیان**، ص۱۸۱۔

(۱۰۱) اصغر علی روحی: **دبیر عجم**، ص۲۲۲، ۲۲۳۔ یہاں سید عابد علی عابد کے ترجمے کو پیش نظر رکھا گیا ہے، دیکھیے: **البیان**، ص۲۳۳۔

(۱۰۲) وطواط، رشید الدین، **حدایق السحر فی دقایق الشعر**، ص۴۷۔

(۱۰۳) کزازی: **بیان**، ص۷۷۔

(۱۰۴) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ھنر شاعری**، ص۶۹۔

(۱۰۵) کزازی: **بیان**، ص۷۶۔

(۱۰۶) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ھنر شاعری**، ص۶۹۔

(۱۰۷) ہمائی: **فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی**، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴، ج۲، ص۲۳۵۔

(۱۰۸) وطواط: **حدایق السحر فی دقایق الشعر**، ص۴۵۔

(۱۰۹) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ھنر شاعری**، ص۶۹۔

(۱۱۰) کزازی: **بیان**، ص۷۵۔

(۱۱۱) ایضاً، ص۷۳۔

(۱۱۲) سیروس شمیسا: **بیان**، ص۱۳۳۔

(۱۱۳) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ھنر شاعری**، ص۷۰۔

(۱۱۴) کزازی: **بیان**، ص۱۸۲۔

(۱۱۵) خلیفہ عبدالحکیم: **تشبیہات رومی**، لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، طبع چہارم ۱۹۹۹ء، ص۵۔

(۱۱۶) نذیر احمد: **تشبیہات اقبال**، لاہور: اقبال اکیڈمی پاکستان، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص۱۷۹۔

(۱۱۷) ایضاً، ص۴۱۹۔

(۱۱۸) ،،، ص۲۸۸۔

(۱۱۹) سعد اللہ کلیم، ڈاکٹر: (پیش لفظ) **اقبال کے مشبہ بہ و مستعار منہ**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۸۵ء۔

(۱۲۰) دیکھیے سید وقار عظیم کا مضمون: ''خودی، تشبیہوں کے آئینے میں''، مشمولہ **اقبال ــــ شاعر اور فلسفی**، لاہور: تصنیفات ۱۹۶۷ء، ص۷۱ تا ۹۰۔

(۱۲۱) اقبال نے اس ضمن میں جدید مغربی شعرا کا مطالعہ کر رکھا تھا۔ سید سلیمان ندوی کے نام ۱۳ اکتوبر ۱۹۱۸ء کے ایک مکتوب میں لکھتے ہیں:

> ''اصولِ تشبیہ کے متعلق کاش آپ سے زبانی گفتگو ہو سکتی، قوت واہمہ کے عمل کی رو سے بیدل اور غنی کا طریق زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے، گو کتبِ بلاغت کے خلاف ہے۔ زمانۂ حال کے مغربی شعرا کا بھی طرزِ عمل یہی ہے۔ تاہم آپ کے ارشادات نہایت مفید ہیں اور میں ان سے مستفید ہونے کی پوری کوشش کروں گا۔'' دیکھیے: **اقبال نامہ** (مرتبہ) شیخ عطا اللہ (حصہ اول)، لاہور: شیخ محمد اشرف پرنٹرز، س ن، ص۸۶

(۱۲۲) عبید الرحمٰن ہاشمی: **شعریات اقبال**، ص۱۰۵۔

(۱۲۳) دیکھیے، **شعریات اقبال**، ص۹۲ تا ۱۵۳۔

(۱۲۴) عابد علی عابد، سید: **شعر اقبال**، ص۳۲۵۔

(۱۲۵) عبدالحق وابواللیث صدیقی (مولفین) اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج۱،ص۴۵۲۔
(۱۲۶) تصدق حسین رضوی، مولوی سید: لغاتِ کشوری، ص۲۱۔
(۱۲۷) محمد پادشاہ (مولف) فرہنگ آنند راج، ج۱،ص۲۶۹۔
(۱۲۸) حسن عمید (مولف) فرہنگِ عمید، ج۱،ص۱۷۲۔
(129) F.Steingass: *Eng-Persian dictionary,* Page:53.
(۱۳۰) غیاث الدین رام پوری: غیاث اللغات بہ کوشش منصورِ ثروت، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم ۱۳۷۵،ص۴۵۔
نیز دیکھیے: فرہنگِ صبا از محمد بہشتی، ص۸۲۔
(۱۳۱) ابوالقاسم پرتو: فرہنگ واژہ یاب، تہران: انتشارات اساطیر، ج۱، طبع اول ۱۳۷۳،ص۱۱۷۔
(۱۳۲) سیاوش صلح جو (مولف) فرہنگ کمانگیر (انگلیسی۔فارسی)، تہران: انتشارات کمانگیر، طبع اول ۱۳۷۲،ص۶۶۷۔
(۱۳۳) علی اکبر دہخدا (مولف) لغت نامۂ دھخدا بہ کوشش ڈاکٹر محمد معین وسید جعفر شہیدی، تہران: دانش گاہ تہران ۱۳۳۰ خورشیدی، شمارۂ مسلسل: ۱۰،ص۲۱۶۴۔
(۱۳۴) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مرتب) قومی انگریزی اُردو لغت، ص۱۲۲۷۔
(۱۳۵) محمد رضا جعفری (مولف) فرہنگِ نشر نو، تہران: نشرِ تنویر، طبع سوم ۱۳۷۷،ص۴۷۷۔
(۱۳۶) مرتضٰی حسین فاضل لکھنوی، سید (مؤلف) نسیم اللغات، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع نہم ۱۹۸۹ء،ص۶۹۔
(۱۳۷) شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم بہ کوشش سیروس شمیسا، ص۳۱۷،۳۱۸۔
(۱۳۸) وطواط، رشید الدین (مولف) حدایق السحر فی دقایق الشعر بہ کوشش عباس اقبال، ص۲۸،۲۹۔
(۱۳۹) ہمائی، جلال الدین: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج۲،ص۲۵۰۔
(۱۴۰) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ ہنرِ شاعری، ص۱۱۔
(۱۴۱) عبدالحسین سعیدیان (مولف): دانش نامۂ ادبیات، تہران: انتشاراتِ ابنِ سینا، طبع اول ۱۳۵۳،ص۱۲۔
(۱۴۲) سحر بدایونی، دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص۳۹۔

(۱۴۳) سجاد بیگ مرزا دہلوی: تسہیل البلاغت، ص۱۴۹،۱۵۰،۱۵۱۔
(۱۴۴) زینبی، جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت، ص۱۶۶،۱۶۷۔
(145) A.S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English,* Page: 803.
(146) J.A.Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory,* Page: 507.
(147) Chris Baldich: *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* Page: 134.
(148) *Longman Dictionary of Contemporary English,* Page: 897-898.
(۱۴۹) زینبی، جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت، ص۱۶۸۔
(۱۵۰) عابد علی عابد، سیّد: البیان، ص۳۲۹،۳۳۰،۳۴۰،۳۴۱۔
(۱۵۱) صادق علی، ڈاکٹر سیّد: اقبال کی شعری زبان ــــ ایک مطالعہ، نئی دہلی: اے ون آفسیٹ پرنٹرز، طبع اول ۱۹۹۴ء،ص۵۵۔
(۱۵۲) شکیل الرحمٰن، ڈاکٹر: 'اقبال کی جمالیات میں علامتوں اور استعاروں کا عمل' (مضمون) مشمولہ مقالات عالمی اقبال سیمینار، حیدرآباد: اقبال اکیڈمی ۱۹۸۶ء، ج۱،ص۲۲۹،۲۳۰۔
(۱۵۳) عبیدالرحمٰن ہاشمی، ڈاکٹر قاضی: 'اقبال کے استعاروں کا حرکی نظام' (مضمون) مشمولہ اقبال ــــ جامعہ کے مصنفین کی نظر میں (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء،ص۲۵۷،۲۵۸۔
(۱۵۴) فقیر، شمس الدین: حدائق البلاغۃ (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص۵۱۔
(۱۵۵) محمد عبیداللہ الاسعدی: تسہیل البلاغۃ، لاہور: المکتبۃ الاشرفیہ، طبع دوم، س ن، ص۱۷۔
(۱۵۶) کزازی: بیان، ص۹۹۔
(۱۵۷) ہمائی، جلال الدین: فنونِ بلاغت و صناعات ادبی، ج۲،ص۲۵۰۔
(۱۵۸) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲،ص۸۶۰۔
(۱۵۹) سیروس شمیسا: بیان، ص۱۶۱۔
(۱۶۰) کزازی: بیان، ص۱۰۱۔
(۱۶۱) سیروس شمیسا: بیان، ص۱۵۸۔

(۱۶۲) کزازی:بیان،ص۱۰۳۔

(۱۶۳) سیروس شمیسا:بیان،ص۱۵۸۔

(۱۶۴) کزازی:بیان،ص۱۰۴۔

(۱۶۵) ایضاً،ص۱۰۷۔

(۱۶۶) عبدالحسین سعیدیان:دانش نامۂ ادبیات،ص۱۲۔

(۱۶۷) ایضاً۔

(۱۶۸) کزازی:بیان،ص۱۰۷۔

(۱۶۹) سیروس شمیسا:بیان،ص۱۹۴۔

(۱۷۰) کزازی:بیان،ص۱۰۸۔

(۱۷۱) ایضاً،ص۱۱۱۔

(۱۷۲) نجم الغنی:بحر الفصاحت ،ج۲،ص۸۲۳۔

(۱۷۳) محمد قلندر علی خان: بهارِ بلاغت،حصار:۱۹۲۴ء،ص۵۰۔

(۱۷۴) سجاد بیگ مرزا دہلوی:تسهیل البلاغت،ص۱۵۲۔

(۱۷۵) کزازی:بیان،ص۱۱۳۔

(۱۷۶) نجم الغنی:بحر الفصاحت ،ج۲،ص۸۲۷۔

(۱۷۷) ایضاً،ص۸۳۲۔

(۱۷۸) کزازی:بیان،ص۱۱۹۔

(۱۷۹) ایضاً۔

(۱۸۰) ایضاً،ص۱۲۳۔

(۱۸۱) سیروس شمیسا:بیان،ص۱۷۱۔

(۱۸۲) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج۲،ص۸۵۱۔

(۱۸۳) زینبی،جلال الدین احمد جعفری:کنز البلاغت،ص۱۷۶۔

(۱۸۴) محمد قلندر علی خان:بهارِ بلاغت،ص۵۷۔

(۱۸۵) سیروس شمیسا:بیان،ص۱۷۱۔

(۱۸۶) دیکھیے :بیان از سیروس شمیسا (ص۱۷۸) اور بیان از کزازی (ص۱۲۷)۔

(۱۸۷) سیروس شمیسا: بیان،ص۱۷۵۔

(۱۸۸) میمنت میرصادقی:واژہ نامۂ هنرِ شاعری،ص۷۰۔

(۱۸۹) سیروس شمیسا:بیان،ص۱۸۲۔

(۱۹۰) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج۲،ص۸۴۸۔

(۱۹۱) کزازی:بیان،ص۱۲۰۔

(۱۹۲) نجم الغنی:بحر الفصاحت ،ج۲،ص۸۴۸۔

(۱۹۳) عابد علی عابد،سیّد:شعر اقبال،ص۳۳۰۔

(۱۹۴) سعداللہ کلیم،ڈاکٹر:اقبال کے مشبہ بہ و مستعار منہ،ص۱۹۔۲۰۔

(۱۹۵) ایضاً،ص۵۵،۵۶۔

(۱۹۶) ایضاً،ص۵۹تا۶۱۔

(۱۹۷) ایضاً،ص۶۱ تا۶۳۔

(۱۹۸) ایضاً،ص۶۸،۶۹۔

(۱۹۹) ایضاً،ص۷۳تا۷۶۔

(۲۰۰) ایضاً،ص۱۰۱۔

(۲۰۱) عبیدالرحمٰن ہاشمی،قاضی:شعریاتِ اقبال،ص۲۳۴۔

(۲۰۲) تصدق حسین رضوی،مولوی سید:لغات کشوری،ص۴۹۵۔

(۲۰۳) محمد پادشاہ (مولف):فرهنگ آنند راج بہ کوشش محمد دبیر سیاقی،ج۶،ص۳۸۴۶۔

(۲۰۴) حسن انوشہ (مولف)فرهنگ نامۂ ادبی فارسی (دانش نامۂ ادب فارسی ۲)، ص۱۲۲۴۔

(۲۰۵) غیاث الدین رام پوری (مولف):غیات اللغات بہ کوشش منصورِ ثروت،ص۷۸۶۔

(۲۰۶) حسن عمید (مولف) فرهنگ عمید، تہران، کتاب فروشی محمد حسن علمی، (یک جلدی) ۱۳۴۳،ص۹۳۹۔

(۲۰۷) مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی،سیّد (مولف):نسیم اللغات،ص۸۶۸۔

(۲۰۸) عبدالحق وابواللیث صدیقی (مولفین):اُردو لغت تاریخی اصول پر،ج۱۷،ص۴۳۹۔

(۲۰۹) علی اکبر دھخدا:لغت نامه دهخدا، زیرنظر محمد معین وسید جعفر شہیدی، تہران: دانش گاہِ تہران،

۱۳۵۲ھ۔ش،شمارۂ مسلسل ۱۹۵،ص۴۱۹۔

(۲۱۰) قلندر علی خان:**بہارِ بلاغت**،ص۵۹۔

(۲۱۱) شمس الدین فقیر:**حدائق البلاغۃ**،ص۵۸۔

(۲۱۲) نجم الغنی رام پوری: **بحر الفصاحت**،ج۲،ص۸۶۵۔

(۲۱۳) سجاد بیگ مرزا دہلوی:**تسہیل البلاغت**،ص۱۵۹۔

(۲۱۴) اصغر علی روحی:**دبیرِ عجم**،ص۲۵۰۔

(۲۱۵) ہمائی،جلال الدین:**فنون بلاغت و صناعات ادبی**،ج۲،ص۲۴۹،۲۵۰۔

(۲۱۶) میمنت میر صادقی:**واژہ نامۂ ھنر شاعری**،ص۲۳۱،۲۳۲۔

(217) F. Steingass: *Persian- English Dictionary,* Page 1174.

(۲۱۸) دیکھیے،سلیمان حیم:**فرھنگِ بزرگ** (انگلیسی۔فارسی)،ص۱۱۷۱۔

(۲۱۹) کزازی،میر جلال الدین:**بیان**، ص۱۴۴۔

(۲۲۰) سیروس شمیسا،ڈاکٹر:**بیان**،ص۴۷۔

(۲۲۱) کزازی:**بیان**،ص۱۴۴۔

(۲۲۲) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۴۶۔

(۲۲۳) ایضاً،ص۵۰۔

(۲۲۴) کزازی:**بیان**،ص۱۴۷۔

(۲۲۵) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۴۹۔

(۲۲۶) کزازی:**بیان**،ص۱۴۶۔

(۲۲۷) ایضاً،ص۱۴۹۔

(۲۲۸) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۵۱۔

(۲۲۹) کزازی:**بیان**،ص۱۴۹۔

(۲۳۰) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۵۱۔

(۲۳۱) کزازی:**بیان**،ص۱۴۵۔

(۲۳۲) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۴۸۔

(۲۳۳) کزازی:**بیان**،ص۱۴۵۔

(۲۳۴) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۴۸۔

(۲۳۵) ایضاً،ص۵۰۔

(۲۳۶) کزازی:**بیان**،ص۱۴۸۔

(۲۳۷) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۵۲۔

(۲۳۸) ایضاً، ص۵۱۔

(۲۳۹) کزازی:**بیان**،ص۱۵۰۔

(۲۴۰) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۵۱۔

(۲۴۱) کزازی:**بیان**،ص۱۵۱۔

(۲۴۲) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۴۹۔

(۲۴۳) کزازی:**بیان**،ص۱۴۷۔

(۲۴۴) ایضاً،ص۱۴۸۔

(۲۴۵) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۴۹۔

(۲۴۶) کزازی:**بیان**،ص۱۵۲۔

(۲۴۷) سیّد احمد دہلوی (مولف):**فرھنگِ آصفیہ**، لاہور: اُردو سائنس بورڈ،طبع سوم ۱۹۹۵ء، ج۲،ص۲۱۹۔

(۲۴۸) دیکھیے،**بیان** از ڈاکٹر سیروس شمیسا،ص۵۳۔

(۲۴۹) ایضاً۔

(۲۵۰) ایضاً،ص۵۶۔

(۲۵۱) ایضاً،ص۵۴۔

(۲۵۲) ایضاً،ص۵۵،۵۶۔

(۲۵۳) ایضاً۔

(۲۵۴) ایضاً،ص۵۶۔

(۲۵۵) تصدق حسین رضوی،مولوی سیّد (مولف):**لغات کشوری**،ص۳۹۰۔

(۲۵۶) محمد معین، ڈاکٹر (مولف): **فرھنگِ فارسیِ معین**، تہران: موسسہ انتشاراتِ امیر کبیر ۱۳۵۴، ج۳،ص۳۰۸۳۔

(۲۵۷) ابوالقاسم پرتو (مولف):**فرهنگ واژه یاب**، ج۳،ص۱۸۴۰،۱۸۴۱۔

(۲۵۸) عبدالحق وابواللیث صدیقی (مولفین)**اُردو لغت تاریخی اصول پر**، ج۱۵،ص۲۱۴۔

(۲۵۹) علی اکبر دھخدا (مولف)**لغت نامۂ دھخدا**، تہران: چاپ سیروس ۱۳۵۱ھ۔ش، شمارۂ مسلسل: ۱۸۰، شمارہ حرف 'ک' (بخش دوم)،ص۲۲۹۔

(۲۶۰) غیاث الدین رام پوری (مولف):**غیاث اللغات** بہ کوشش منصور ثروت،ص۷۲۰۔
نیز دیکھیے:
محمد دبیر سیاقی (مولف)**فرهنگ آنند راج**، ج۵،ص۴۴۷۸۔

(۲۶۱) حسن عمید (مولف):**فرهنگِ عمید**،ص۱۹۹۸۔

(۲۶۲) محمد بہشتی (مولف):**فرهنگِ صبا**،ص۸۵۲۔

(۲۶۳) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مرتب):**قومی انگریزی اُردو لغت**،ص۸۸۔

(۲۶۴) محمد سجاد بیگ مرزا دہلوی:**علم بیان**، لاہور: دوآبہ پریس، س ن،ص۴۴۔

(۲۶۵) شمس الدین فقیر:**حدائق البلاغة** (ترجمہ) امام بخش صہبائی،ص۶۰۔

(۲۶۶) نجم الغنی رام پوری:**بحر الفصاحت**، ج۲،ص۸۷۲،۸۷۳۔

(۲۶۷) جلال الدین احمد جعفری زینبی:**کنز البلاغت**،ص۱۷۹۔

(۲۶۸) محمد قلندر علی خان:**بهارِ بلاغت**،ص۶۳۔

(۲۶۹) اصغر علی روحی، مولوی:**دبیرِ عجم**،ص۲۴۵،۲۴۶۔

(۲۷۰) ہمائی، جلال الدین:**فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی**، ج۲،ص۲۵۶۔

(۲۷۱) سیروس شمیسا:**بیان**،ص۲۶۵،۲۶۶۔

(۲۷۲) میمنت میر صادقی:**واژه نامۂ هنر شاعری**،ص۲۲۰۔

(۲۷۳) اصغر علی روحی:**دبیرِ عجم**،ص۲۴۸۔

(274) F. Steingass: *Persian- English Dictionary,* Page: 1052.

(۲۷۵) سلیمان حییم:**فرهنگِ بزرگ** (انگلیسی۔فارسی)، یک جلدی،ص۱۹۶۱۔

(۲۷۶) دیکھیے: سلیمان حییم اور اسٹین گاس کی محولا بالا لغات، صفحات بالترتیب:۱۹۶۱،۱۰۵۲۔

(277) J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory,* Page:47.

(278) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* Page: 13.

(۲۷۹) مولوی نجم الغنی:**بحر الفصاحت**، ج۲،ص۸۷۵۔

(۲۸۰) میمنت میر صادقی:**واژه نامۂ هنر شاعری**، ص۲۲۰۔

(۲۸۱) ایضاً۔

(۲۸۲) منصور ثروت:**فرهنگِ کنایات**، تہران: موسہ انتشاراتِ امیر کبیر، طبع اول ۱۳۶۴ء،ص۲۱۴۔

(۲۸۳) کزازی:**بیان**،ص۱۶۲۔

(۲۸۴) ایضاً،ص۱۶۳۔

(۲۸۵) ایضاً،ص۱۶۴۔

(۲۸۶) نجم الغنی:**بحر الفصاحت**، ج۲،ص۸۸۳۔

(۲۸۷) بہ حوالہ،**بهار بلاغت**، از محمد قلندر علی خان،ص۶۷۔

(۲۸۸) کزازی:**بیان**،ص۱۶۶۔

(۲۸۹) علی رضا نقوی، سیّد (مولف): **فرهنگِ جامع** (فارسی بہ انگلیسی و اُردو)،ص۲۸۶۔

(۲۹۰) ایضاً،ص۵۰۱۔

(۲۹۱) میمنت میر صادقی:**واژه نامۂ هنر شاعری**، ص۱۱۷ اور ۲۸۱۔

(۲۹۲) علی رضا نقوی، سیّد (مولف):**فرهنگِ جامع**،ص۱۱۶۔

حصہ دوم

محاسنِ شعرِ اقبال: علمِ بدیع کی رُو سے

محاسنِ شعرِ اقبال: علمِ بدیع کی رُو سے

فرد اپنے جذبات و احساسات کا موثر طور پر اظہار کرنے کا ازل ہی سے خواہاں رہا ہے۔ خصوصاً شعرا و ادبا معاشرے کا حساس ترین اور قادرالکلام طبقہ ہونے کے ناتے ترسیل مطلب کی ہر ممکن کاوش کرتے نظر آتے ہیں اور ان کے ہاں مختلف پیرایوں میں اپنے داخلی واردات کے ابلاغ کی جانب توجہ ملتی ہے۔ ایک بلند معیار کا شاعر اپنے کلام میں لفظوں کے برمحل اور موزوں استعمال سے سامع کے دل میں اتر جانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ علوم شعری میں معانی، بیان اور بدیع کی تثلیث میں علم بدیع اس اعتبار سے منفرد ہے کہ اس کے تحت شاعر کلام کے ظاہری حسن پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور یوں شعر کی رونق و عذوبت بڑھا کر پڑھنے والے کے ذوق کی تسکین کا سامان مہیا کر دیتا ہے۔ البتہ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے کلام کو بدیعی خوبیوں سے آراستہ کرنے سے قبل اسے علوم معانی و بیان کی کسوٹیوں پر پرکھ چکا ہو۔ ایک باکمال شاعر جہاں ایک طرف علم معانی کی وساطت سے اپنی شاعری کو مقتضائے حال کے مطابق کر کے فصیح و بلیغ بناتا ہے ___ یا علم بیان کے وسیلے سے الفاظ کے حقیقی اور مجازی معنوں کے باہمی ارتباط و انسلاک کا سراغ لگاتا ہے اور کسی نہ کسی قرینے سے اس تعلق کا اظہار کر کے معنی کو متنوّع اسالیب میں پیش کرنے کے ڈھنگ سیکھتا ہے، وہاں دوسری جانب وہ علم بدیع کے وسیلے سے شعر کی صناعانہ بنیادیں بھی استوار کرتا نظر آتا ہے۔ یہاں ادائے مطلب سے کہیں زیادہ اس کی توجہ ظاہری حسن و زیبائی پر ہوتی ہے۔ اسی سبب سے اس علم کو زیادہ تر استادانہ کاری گری، اظہارِ مشاقی، لفظی شعبدہ بازی، مرصع کاری، جادوگری اور خیرہ سری سے منسوب کیا جاتا ہے۔ بہ نظر غائر دیکھیں تو یہی شعری علم بلند تر اور فصیح شاعری کو لفظی اور معنوی خوبیوں سے آشنا کراتا ہے اور اسی کے باعث شاعر فنی کرشمہ کاریوں سے آگاہ ہو کر اپنے کلام کی آرایش و زیبایش کر پاتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ صناعانہ خوبیاں شعوری و غیر شعوری دونوں سطحوں پر نمود کرتی ہیں۔ سید عابد علی عابد اپنی کتاب

البدیع میں علوم معانی و بیان کے تناظر و تقابل میں علم بدیع کی افادیت اور اس کے دائرۂ کار کی توضیح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''پہلے دو علوم میں تو خط امتیاز اس طرح کھنچا ہوا ہے اور ہر علم کے دائرہ ہائے عمل ایسے جداگانہ اور منفرد ہیں کہ دونوں میں اشتباہ کی کوئی صورت ہی پیدا نہیں ہوتی۔۔۔ معانی کا تعلق اصلاً مفردات الفاظ سے ہے اور اس حیثیت سے ہے کہ لفظ مستعملہ کی سطحیں اور دلالتیں ایسی ہیں کہ معانی مطلوب یا معانی مقصود کا ابلاغ تام کر سکیں۔ نحوی اعتبار سے معانی کو فقرہ بندی میں، جملوں کی ساخت پرداخت میں اور بیانات کی منطقی ہم آہنگی میں بہت اہمیت حاصل ہے۔۔۔

۔۔۔ جب فن کار مفردات الفاظ کے وسیلے سے اپنا کام نہیں نکال سکتا تو وہ صرفی نحوی پابندیوں اور الفاظ کی تحقیقات سے گریز کر کے ایک دوسری دنیا میں پھاندتا ہے۔ جہاں اسے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے لفظ تو وہی ملتے ہیں جن سے وہ معانی میں دوچار ہوا تھا، لیکن ان کی اہمیت، نوعیت، علامتی معنویت اور کیفیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ یوں کہ معانی میں فن کار کو صرف لفظوں کی دلالت، وضعی یا دلالت مطابقی یا دلالت لغوی سے سروکار تھا۔ اس کے ہر اشکال کا مدار لغت پر تھا لیکن بیان میں لغت حکم اور مدار اعتبار نہیں رہتی۔ ہم الفاظ اور ترکیبات کے ان معنوں سے بحث کرتے ہیں جن کا لغت سے کوئی تعلق نہیں۔۔۔ معانی میں مفردات کی دلالتوں اور معانی سے ان کی مطابقت سے یوں بحث ہوتی ہے کہ عقل حکم نہ ہو۔ بیان میں الفاظ کے معانی غیر لغوی، غیر وضعی یا غیر مطابقی سے یوں بحث ہوتی ہے کہ دلالت عقلی کی صورت قائم ہو۔ یہ مجاز کی بحث ہے۔ تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ، بیان کے مباحث ہیں۔۔۔

۔۔۔ بدیع کی صورت اگرچہ بہ ظاہر معانی اور بیان سے بالکل جدا معلوم ہوتی ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اساتذۂ قدیم نے جن کی بصیرت کی داد دیے بغیر انسان نہیں رہ سکتا، یہ کہا تھا کہ مضمون لاکھ عالی ہو، لفظ لاکھ خوبصورت ہوں، تشبیہات و استعارات لاکھ شگفتہ اور معنی خیز ہوں، جب تک شعر میں تزئین و آرایش کا عنصر پیدا نہیں ہوتا، شعر اچھا کہلانے کا تو کیا، شعر کہلانے کا بھی مستحق نہیں۔۔۔ شعر میں جو بات جان کلام ہے، وہ حسن تخلیق ہے اور کروچے کے نظریے کے مطابق جوں ہی شاعر نے ذہناً نظم مکمل کر لی، اظہار ہو لیا یعنی حسن اور روپ وجود میں آ گئے۔ معانی، بیان اور بدیع تو ان کوششوں سے عبارت ہیں کہ اظہار کو ابلاغ تک کس طرح پہنچایا جائے۔ علم بدیع اس سلسلے میں مدد دیتا ہے اور افکار مجردہ کے پہلے پیرہن میں ترمیم کرتا ہوا آخر قاری اور فن کار کا درمیانی فاصلہ

پاٹ دیتا ہے تا کہ ان واردات اور تجربات کا اعادہ ہو سکے جن سے شاعر متکیف ہوا تھا۔ اگر یہ اعادہ کام یاب ہے تو معانی، بیان اور بدیع نے اپنا منصب ادا کر دیا ہے اور اگر شعر ناقص ہے یعنی جزواً سمجھ میں آتا ہے تو یہ ابلاغ کی کمزوری پر دلالت کرتا ہے۔''(۱)

علم بدیع کے واضع فرزند متوکل عباسی، عبداللہ بن معتز تھے، جنھوں نے عربی زبان میں ۲۷۴ھ میں ایک کتاب تصنیف کی جس میں سولہ سترہ صنعتوں کا تعارف مع امثلہ کروایا گیا(۲) بعد ازاں فارسی اور اردو میں ''علم بدیع'' متعدد علمائے فن کا مستقل موضوع رہا، اس طرح صنائع بدائع لفظی و معنوی کی تعداد بڑھتی چلی گئی(۳) ان محققین فن نے نہ صرف مختلف صنائع تازہ سے متعارف کرایا بل کہ بدیع کے لفظی اور اصطلاحی معنی یوں متعین کیے کہ اس علم کے دائرۂ کار اور ترجیحات کا تعین بھی بہ خوبی ہو گیا۔ لغوی اعتبار سے ''بدیع'' سے مراد نادر، نیا، عجیب اور انوکھا(۴)، نئی بات یا نیا بنانے والا ہے، جس کا مادہ پہلے سے موجود نہ ہو(۵) انگریزی میں اسے "Rhetoric" کی ذیل میں رکھا گیا ہے(۶) اور **قومی انگریزی اردو لغت** میں "Rhetorlc" کے یہ وسیع تر معنی مراد لیے گئے ہیں:

''علم بدیع و معانی؛ علم بیان؛ فن خطابت و فن تحریر؛ علم کی وہ شاخ جو نظم و نثر کی کسی بھی موثّر تحریر/تقریر کے اصولوں اور ضابطوں سے بحث کرتی ہے؛ فن خطابت سیکھنے کا عمل؛ موثّر خطابت/تحریر/لفّاظی؛ فصاحت و بلاغت، خاص طور پر مصنوعی لفّاظی؛ گرج دار اور بھاری بھرکم الفاظ کا استعمال؛ مبالغہ آمیز تقریر و تحریر۔''(۷)

لطف اللہ کریمی نے اپنی کتاب *A Contrastive Analysis of English Persian Literary Terms* میں ''بدیع'' اور "Rhetoric" کی بنیادی تعریفات پیش کر کے ان کے مابین اشتراک و تفاوت کی نشان دہی بھی کی ہے۔ مثلاً وہ ان دونوں اصطلاحات کی توضیح یوں کرتے ہیں:

''بدیع: علمِ آرایش سخن است کہ دربردارندہ صنایع لفظی از قبیل جناس، سجع، ترصیع، ردّ الصدر الی (کذا) العجز، توشیح وغیرہ و ھم چنین صنایع معنوی مانند التفات، استخدام، تجاھل العارف وغیرہ می باشد و وجود ھمین صنایع دراین علم است کہ موجب زیبائی و تاثیر بیشتر در نوشتار و بہ ویژہ در گفتار می شود۔''(۸)

"**Rhetoric**: It is the art or science of using language persuasion in oratory and in writing. It includes various types of figures of sound such as pun, Crossed rhyme etc, as well as figures of meaning such as apostrophe, rhetorical, rhetorical question, zeugma etc..."(9)

جب کہ اشتراک اور اختلاف کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

"**Similarities**: 1. Both rhetoric and بدیع are the science of using language in such a way to influence the hearer or the reader effectively,

2. Both of them apply figures of sound and meaning.

Difference: They do not use, sometimes, the same figure, that is, a term like توشیح and ملمّع are attributed to بدیع in persian, while their equivalents in English which are acrostic and macaronic verse respectively, are attributed to prosody."(10)

علم بدیع کے سلسلے میں زبانِ فارسی کے معروف محققین کے ذیل کے اقتباسات اس فن کی غرض وغایت کی جانب موثّر اشارات فراہم کرتے ہیں:

''(بدیع) آں علمیست کی بحث می شود در آن وجوہیکہ موجب حسن کلام است بعد از بلاغت آں۔ پس اگر کلام خالی از بلاغت باشد آں وجوہ از درجۂ اعتبار ساقط واز زیور حسن عاطل است۔۔''(۱۱)

''اموری را کہ موجب زیبایی وآرایش سخن ادبی می شود محسنات وصنایع یا صنعت ھای بدیع می گویند و آن را بہ دو قسم لفظی ومعنوی تقسیم می کنند۔۔۔

(۱) صنعت لفظی یا بدیع لفظی آن است کی زینت وزیبایی کلام وابستہ بہ الفاظ باشد، چنان کہ اگر الفاظ را باحفظ معنی تغییر بدھیم آن حسن زایل گردد۔

(۲) صنعت معنوی یا بدیع معنوی آن است کہ حسن وتزئین کلام مربوط بہ معنی باشد نہ بہ لفظ، چنان کہ اگر الفاظ را باحفظِ معنی تغییر بدھیم باز آن حسن باقی بماند۔''(۱۲)

''بہ معنی تازہ ونوظہور، سوّمین شاخہ از شاخہ ھای علوم بلاغت، فنِ بدیع است کہ در آن از آرایش

ھای کلام فصیح وبلیغ بحث می شود۔ بہ عقیدۂ ادیبانِ قدیم، صنایع بدیعی می تواند عامل مؤثر تر شدن سخن و زیبای آن شود۔ ھمۂ آنچہ را کہ برای آرائشِ سخن بہ کار می رود صنایع بدیع می نامند۔ این صنایع را بہ دو دستہ لفظی ومعنوی تقسیم کردہ اند۔۔۔''(۱۳)

''بدیع در لغت بہ معنای تازہ، جدید ودر اصطلاح علمی، آراستن کلامِ منثور یا منظوم بہ صنایع لفظی یا معنوی است بنابراین پس از رعایت مقتضای حال وآراستن گفتار بہ فصاحت وبلاغت بیان وذکر پارہ ای از محسنات وصنایع لفظی ومعنوی بدیعی بہ شیوائی ودل انگیزیِ کلام میافزاید۔''(۱۴)

''علمِ بدیع عبارت است از شناختن وجوہ محسنات کلام وبدایع وصنایع کہ در الفاظ ومعانی بہ کار می رود بہ طریق تحسین نہ بر سبیل وجوب۔۔۔''(۱۵)

''۔۔۔آں علمے است کہ بداں معرفت وجوہ تحسین کلام بعد از آن کہ مراتب اقتضاء حال ووضوح دلالت رالحوظ داشتہ باشند حاصل آید۔ وآن وجوہ را در اصطلاح ایں فن بہ صناعات تعبیر کنند وآں بر دو گونہ است معنوی ولفظی۔۔۔''(۱۶)

فن بدیع سے متعلق چند اہم اردو تصانیف **بحر الفصاحت** (از نجم الغنی رام پوری)، **تسھیل البلاغت** (سجاد مرزا بیگ)، **کنز البلاغت** (سید جلال الدین احمد جعفری زینبی)، **تسھیل البلاغۃ** (محمد عبیداللہ الاسعدی) اور **نگار ستان** (منصف خاں سحاب) میں مندرج ذیل کے تحقیقی بیانات بھی لائق مطالعہ ہیں:

''بدیع ایک علم یعنی ملکہ ہے جس سے چند امور ایسے معلوم ہو جاتے ہیں جو خوبیِ کلام کا باعث ہوتے ہیں مگر اول اس بات کی رعایت ضروری ہے کہ کلام مقتضائے حال کے مطابق ہو اور اس کی دلالت مقصود پر خوب واضح ہو کیوں کہ ان دونوں خوبیوں کے بعد ہی کلام میں محسّنات سے حسن وخوبی آ سکتی ہے ورنہ بغیر ان امور کی رعایت کے علم بدیع پر عمل کرنا ایسا ہے جیسے بدشکل عورت کو عمدہ لباس اور زیور پہنا دینا، اس وجہ سے اس علم کا مرتبہ علم معانی وبیان کے بعد سمجھا گیا ہے بل کہ بعض تو یہ کہتے ہیں کہ یہ کوئی علم مستقل نہیں، انھی کی ذیل میں ہے مگر یہ قول ان کا تحقیق کے خلاف ہے اس لیے کہ اس علم کے رتبے سے تاخّر سے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ مستقل ایک علم نہ ہو۔ اگر ایسا ہی سمجھا جائے تو بہت سے علوم

ایسے نکلیں گے کہ اپنے مراتب کے تاخّر کے لحاظ سے علیحدہ علیحدہ علم نہ رہیں گے۔۔۔‘‘(۱۷)

’’۔۔۔اس علم کو جس سے تحسین وتزئین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں، علم بدیع کہتے ہیں۔۔۔ ان کی دو قسمیں ہیں، صنائع معنوی وصنائع لفظی۔۔۔معنوی تو وہ ہیں جن سے معانی میں خوبی اور حسن پیدا ہوتا ہے اور صنائع لفظی، لفظوں میں دل چسپی اور حسن پیدا کرتے ہیں۔۔۔‘‘(۱۸)

’’کلام کی ان خوبیوں کو جاننا جو الفاظ یا معانی میں پائی جاتی ہیں۔ یہ خوبیاں دو طرح کی ہوتی ہیں، معنوی۔لفظی۔

۱۔معنوی، وہ خوبیاں ہیں جو معنی میں پائی جائیں، گو معنی کی تبعیت سے لفظ بھی اچھے ہوں۔

۲۔لفظی، وہ خوبیاں جن سے الفاظ میں حسن پیدا ہو۔‘‘(۱۹)

’’علم بدیع وہ علم ہے جس کے ذریعے مقتضائے حال کے مطابق کلام میں حسن پیدا کرنے کے طریقے اور صورتیں معلوم ہوں۔۔۔ چوں کہ ہر کلام میں دو چیزیں ہوتی ہیں، ایک لفظ، دوسرے معانی۔ الفاظ زبان سے ادا کیے جاتے ہیں اور قلم سے لکھے جاتے ہیں اور معانی الفاظ کو سن کر اور پڑھ کر سمجھے جاتے ہیں اور کلام کو فصیح و بلیغ بنانے کے لیے ہر پہلو کے لیے حسن کی ضرورت ہوتی ہے۔اس لیے تحسین کلام کے دو حصے ہیں: تحسین لفظی اور تحسین معنوی، اسی بنیاد پر محسّنات کلام یعنی کلام میں حسن پیدا کرنے والے ذریعے جو کہ ’’علم بدیع‘‘ کے اصول وقواعد ہیں، ان کو دو اقسام میں بیان کیا جاتا ہے۔ ایک کو ’’محسنات لفظیہ‘‘ کے عنوان کے تحت اور دوسری کو ’’محسنات معنویہ‘‘ کے عنوان کے تحت۔‘‘(۲۰)

’’بدیع کے معنی ’’اچھوتے‘‘ اور ’’نادر‘‘ کے ہیں۔اس کے ذریعے کلام میں اچھوتا پن پیدا کیا جاتا ہے۔ یہ کلام کی آرایش وزیبایش ہے۔اس سے کلام کی خوب صورتی بڑھ جاتی ہے اور کلام مزّین ہو جاتا ہے۔اصطلاح میں بدیع اس علم کا نام ہے جس میں صنائع معنوی ولفظی بیان کی جاتی ہیں اور یہ صنائع تزئین کلام کا باعث بنتی ہیں۔۔۔صنائع اصل میں صنعت کی جمع ہے۔اس کے معنی ہنر، کاری گری اور مہارت کے ہیں۔اگر لفظوں سے کلام کی آرایش وزیبایش کرنی ہو اور کلام کی شان وشوکت

بڑھانی ہو تو اسے صنائع لفظی کہیں گے اور اگر معنوں میں خوبی پیدا کر کے کلام کی خوب صورتی اور تاثیر میں اضافہ کرنا ہو، تو اسے صنائع معنوی کہیں گے۔‘‘(۲۱)

متذکرہ لغوی و اصطلاحی مفاہیم پر مبنی اقتباسات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ علم بدیع ایک نادر اور اچھوتا علم ہے جس کے ذریعے تخلیق کار پہلے سے معانی و بیان کی کسوٹیوں پر پرکھے گئے شعر پاروں کو مزید ظاہری حسن سے ہم کنار کرتا ہے۔ یہ علم بنیادی طور پر آرایش وزیبایش یا تزئین و تحسین کلام سے عبارت ہے اور اس کی دو اشکال تحسین لفظی اور تحسین معنوی کی صورت میں نمود کرتی ہیں جنھیں صنائع لفظی یا محسنات لفظیہ اور صنائع معنوی یا محسنات معنویہ سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔اسی علم کی وساطت سے خوبی کلام کے وہ عناصر دریافت ہو پاتے ہیں جن کی مدد سے شاعر اپنی کاری گری اور مہارت سے شعر کو معنی کا خزینہ بنا دیتا ہے۔لفظی کاری گری کی بنا پر محققین علمِ بلاغت نے اس علم کے محاسن کو ’محسّنات شعری‘ سے بھی تعبیر کیا ہے اور اسے محض مشاقی، تکلف و تضع، صنعت گری، کرشمہ سازی اور بے مہار خیال انگیزی پر محمول کر کے انگریزی میں "Rhetoric" کے مماثل قرار دیا ہے جو صرف اوصافِ ظاہریہ سے بحث کرتا ہے۔تاہم یہ بات اہم ہے کہ ذہانت وندرت سے علم بدیع کو برتنے والا شاعر لفظی ومعنوی صنعتوں کو اس روانی اور بے ساختگی سے پیوند کلام کرتا ہے کہ ’’از دل خیزد و بر دل ریزد‘‘ کے مصداق اس کی شاعری نہایت توجہ طلب ہو جاتی ہے۔ہاں یہ ضرور ہے کہ بدیعی اوصاف کو کلام میں اپناتے ہوئے شاعر کے پیش نظر تین امور کا ہونا ضروری ہے ــــ اولاً اسے چاہیے کہ وہ اپنے داخلی جذبات و واردات کو معنی عطا کرنے کے لیے موزوں و برمحل الفاظ وتراکیب یا کلمات کا انتخاب کرے، ثانیاً: تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنائے کو ابلاغ میں معاون ٹھہرائے اور ثالثاً: صنائع بدائع کی نادرہ کاری سے تاثیر شعری کا حصول کر کے قاری کو اپنے ذہنی وجذباتی تجربے میں کلی طور پر شریک کر لے۔اس لیے کہ علم بدیع ہی ’’۔۔۔وہ علم ہے جو ہیئت اور پیکر میں وہ حسن پیدا کرنے کے گر سکھاتا ہے جو فنون لطیفہ سے مخصوص ہوتا ہے اور معانی کے ابلاغ واظہار کے سلسلے میں ان اصولوں کی طرف اشارہ کرتا ہے، جن سے کام لے کر ادیب معنی اور لفظ میں مطابقت تام پیدا کر سکتے ہیں جس کے بغیر ادب وجود میں نہیں آتا۔صنعتیں لفظی ہوں یا معنوی ان کا مقصد ہی یہ ہے کہ وہ لفظ و معنی میں مطابقتِ تام پیدا کرنے میں ممد و معاون ہوں اور اس فنی حسن و جمال کی تخلیق میں مدد دیں، جو جان کلام ہے۔‘‘(۲۲) شعر پارے میں درستی وسلامتی اور رسائی و معنی آفرینی کے عناصر کے ساتھ ساتھ

رنگ آمیزی، روشن گری اور تعقید کے اجزا کا ہونا یوں بھی ضروری ہے کہ پڑھنے والا یا سننے والا شعر کی گتھی سلجھانے کے لیے تفکر و تامّل سے کام لے کر اس سے بہ خوبی حظ اٹھا سکے۔ تاہم صنائع بدائع لفظی و معنوی کے معیارات کی تمام تر کامیابی اور زیبائی کا انحصار کلام کے فصیح و بلیغ ہونے یا معانی و بیان پر پورا اترنے اور لفظ و معنی میں مطابقت تام قائم ہونے پر ہے، وگرنہ اس کا اطلاق محض کاری گری اور خیرہ سری ہے۔ بہ قول جلال الدین کزازی:

''۔۔۔اگر سخن خام و بی اندام، سست و ناتندرست، ناہموار و دل آزار باشد، آرایه های بدیعش نه تنها نمی آرایند، نازیبایی و نارسایش را هر چه بیش آشکاری دار ندومی نمایند۔ تنها آن سخن را می توان به آرایه ها آراست که پیش شیوا و رسا، شیرین و دل نشین، پخته و سَخته، شور آور و جان پرور باشد۔ اگر سوز و گداز، شور و شرر، تاب و آب، نیاز و رازی در سخن نهفته نه باشد؛ به گفته ای دیگر، اگر سخن به ترفندهای بیانی و شیوه ها و شگردهایی که در معانی کاویده و بررسی می شود آراسته نشده باشد، هرگز نمی توان آن را با آرایه های بدیعی طراز ید و زیور بخشید۔'' (۲۳)

اسی طرح سید عابد علی عابد کا کہنا ہے کہ:

''(علم بدیع سے متعلق) اس تمام کاوش کا مقصد اگر یہ ہو کہ مطالب و معانی کی توضیح ہو اور الفاظ و معانی میں مطابقت تام پیدا ہو تو صنعتیں خوب صورت اور دل پذیر ہوں گی لیکن اگر فن کار محض آرایشِ کلام کے لیے صنعتوں کا انبار لگا دے گا تو پڑھنے والے کی توجہ مطالب کی طرف سے ہٹ جائے گی اور صرف صنائع کلام ملحوظ خاطر رہ جائیں گی۔ اس سے ممکن ہے پڑھنے والے کو کچھ تفریح حاصل ہو جائے لیکن اصل مطلب کہ توضیح مفہوم ہے، فوت ہو جائے گا۔'' (۲۴)

علامہ اقبال نے علم بدیع کو بڑی مہارت سے برتا ہے۔ وہ صنائعِ بدائع کو شعر میں سمونے کے قطعاً مخالف نہ تھے اور اس رمز سے آگاہ تھے کہ شعر پارے میں معانی و بیان کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ صناعانہ کاوشوں سے بھی غایت درجے کی تاثیر و معنویت کا حصول ہو سکتا ہے۔ جبھی تو وہ ابلاغ و اظہار مطالب کے لیے لفظی و معنوی صنائع بدائع کا ایسی چابک دستی سے استعمال کرتے ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ ان کے ہاں کسی بھی مقام پر شعری صنعتوں کو برتتے ہوئے تکلف و تصنع یا بناوٹ کا شائبہ تک نہیں ہوتا بل کہ ہر جگہ یہی احساس ہوتا ہے کہ محسنات شعری ان کے کلام میں ترسیل و تفہیم معنی کا ذریعہ بنے ہیں۔ یہ صناعانہ

خصائص علامہ کی شاعری میں فکر و فن کی یک جائی، فصاحت و بلاغت شعری اور رعنائی و بلند آہنگی بھی پیدا کرتے ہیں۔ وہ اس امر سے آشنا ہیں کہ علم بدیع کے غلط اور غیر تخلیقی استعمال سے فکر و فن میں بُعد پیدا ہو جاتا ہے اور شعر پارہ محض صنعت گری و لفاظی یا لفظی موشگافیوں کا نمونہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اقبال، قدما کے مقابلے میں اجتہادی و انقلابی انداز بھی اپناتے ہیں جس کے باعث ان کے ہاں شعری محاسن کہیں بھی مقصود بالذات نہیں، بل کہ زیادہ تر روانی، بے تکلفی اور بے ساختگی سے ہم آہنگ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کا محسنات لفظی و معنوی کو شوکت الفاظ اور تزئین کلام کے لیے مستعار لینے کے بجائے معنی آفرینی کے لیے برتنا انھیں دیگر شعرا سے ممتاز بھی کر دیتا ہے۔ یہی وہ اوصاف ہیں جن کی بنا پر علامہ کے صنائع بدائع کسی طرح بھی ذوق سلیم پر گراں نہیں گزرتے بل کہ ہر مقام پر قاری ان کے وسیلے سے ابھاری گئی خوش آہنگی، ترنم و نغمگی اور خیال انگیزی سے اثر پذیر ہوتا چلا جاتا ہے۔

ویسے تو اقبال نے تمام صنائع بدائع لفظی و معنوی کو اچھوتے انداز میں پیوند شعر کیا ہے تاہم بعض صنعتیں ان کے ہاں کلیدی اہمیت رکھتی ہیں جن میں صنعت تجنیس، صنعت لف و نشر، صفت طباق یا تضاد، صنعت مراعاۃ النظیر، صنعت ایہام، ایہام تناسب، صنعت سوال و جواب، صنعت تکرار، حشو ملیح، صنعت حسن تعلیل، صنعت تلمیح اور صنعت تضمین بڑی خیال انگیز صنعتیں ہیں۔ خصوصاً صنائع لفظی میں شامل تلمیح اور تضمین تو باضابطہ شعری فنون کا درجہ اختیار کر گئی ہیں جنھیں اقبال نے محض ظاہری ٹیپ ٹاپ یا صنعت گری سے آگے بڑھ کر تاثیر شعری اور معنویت میں اضافے کے لیے استعمال کیا ہے۔ کلامِ اقبال میں زیادہ تر مقامات پر یہ دونوں صنعتیں ماضی و حال کے درمیان ہم کاری اور فکری وحدت کی حیرت انگیز مثال بن گئی ہیں۔ یہ انھی صنائع کا دوطرفہ احسان ہے کہ شعرا اقبال میں مختلف ادبیات کے معروف اشعار و مصاریع کے ساتھ ساتھ ماضی قریب اور بعید کے تاریخی واقعات و حوادث نامانوسیت اور اجنبیت کے حصار سے نکل کر حالیہ واردات و کیفیات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں۔ آیندہ اوراق میں اقبال کی تلمیحات و تضمینات کا فنی مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ اقبال کے ہاں مستعمل بعض دوسرے لفظی و معنوی صنائع بدائع کا فنّی جائزہ پیش کیا جاتا ہے تاکہ علامہ کی لفظی صنعت گری یا محسنات شعری میں ان کے فن کارانہ شعور کا مرتبہ متعین کیا جا سکے۔

۱۔ شعرِ اقبال میں تلمیحات

تلمیح یا چشم زد (۲۵) جسے تملیح بھی کہا گیا (۲۶)، عربی مادے ''لَمَحَ'' سے مشتق ہے۔ لغوی سطح پر اس سے مُراد اشارہ کرنا یا دیکھنا (۲۷)، کسی چیز پر نگاہِ سبک ڈالنا (۲۸) کم نگاہی سے دیکھنا، سرسری یا ہلکی نگاہ (۲۹)، گوشۂ چشم سے کسی چیز کو تکنا یا اس پر نگاہ ڈالنا (۳۰)، آنکھ کے کنارے یا سرے سے اشارہ کرنا (۳۱)، کسی امر کا بالواسطہ، ناراست، ٹیڑھا اور مخفی تذکرہ، سرسری و اُچٹتی نگاہ، معمولی سی جھلک، پرتو، لشکارا یا جھپکی (۳۲)، استصوابِ رائے کرنا، سراغرسانی کرنا، کھوج لگانا، آشکار کرنا یا کھولنا (۳۳)، ہے اور اس کا زیادہ تر تعلق نگاہ و نظر یا خیال و تصور (۳۴) سے بیان کیا جاتا ہے۔

علمِ بدیع کی اصطلاح میں تلمیح اُس شاعرانہ حربے کو کہتے ہیں جس کے تحت کہنے والا یا لکھنے والا اپنے کلام یا تحریر میں کم سے کم الفاظ میں کسی قصّے، آیت، حدیث، شخصیت، یا مشہور واقعے کی طرف اشارہ کرے (۳۵)، کسی قصہ طلب واقعے سے مضمون پیدا کرے (۳۶)، کسی ایسی چیز کا ذکر کرے جو کتب مستعملہ میں مذکور ہو (۳۷) مشہور شعر یا ضرب المثل یا کسی مسئلے کو کلام میں لائے جیسے مقررین اہم واقعات کی طرف بسا اوقات جملوں اور لفظوں میں اشارہ کرتے ہیں (۳۸)، بعض علوم کی علمی و فنی اصطلاحات کو طرزِ بیان کا حصہ بنائے (۳۹)، مثلاً نجوم، ریاضی، موسیقی، طبیعی علوم وغیرہ کی اصطلاحیں اپنے کلام میں لائے (۴۰)، کسی تعبیر کی طرف اشارہ کرے یا فرہنگِ عامہ، عقائد و آداب و رسوم و علومِ قدیم کا تذکرہ (۴۱) ایسے انداز میں کرے جس سے اُس کے کلام کی معنویت میں اضافہ ہو پائے۔ اُس ایک اشارے کی ادائی سے نہ صرف وہ شخص، چیز یا واقعہ وغیرہ یاد آ جائے اور بھرپور انداز سے کلام کی توضیح ہو بل کہ جب تک اُس مختصر اشارے کی وضاحت نہ ہو، کلامِ شاعر کی بہ خوبی تفہیم بھی نہ ہو سکے۔ گویا تلمیح کا مقصد ان مختلف قبیل کے اشارات سے تقویتِ معنی میں اضافہ کرنا اور قارئین سے اپنی شاعری کا اثبات کرانا ہے—— ناقدینِ فن کے ذیل کے

اقتباسات تلمیح جیسے موثّر فنی حربے کے دائرۂ کار کی بہ خوبی تفہیم کراتے ہیں:

''یہ صنعت اس طرح ہے کہ شاعر اپنے کلام میں کسی مسئلۂ مشہورہ یا کسی قصّے یا مثل شائع یا اصطلاحِ نجوم وغیرہ کسی ایسی بات کی طرف اشارہ کرے جس کے بغیر معلوم ہوئے اور بے سمجھے اس کلام کا مطلب اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے.....'' (۴۲)

''(تلمیح) آن است کہ الفاظ اندک بر معانیِ بسیار دلالت کند و لمح جستن برق باشد و لحہ یک نظر بود و چون شاعر چنان سازد کہ الفاظ اندک او بر معانیِ بسیار دلالت کند آن را تلمیح خوانند۔ و این صنعت بہ نزدیک بلغا پسندیدہ تر از اطناب است و معنیِ بلاغت آن است کہ آن چہ در ضمیر باشد بہ لفظی اندک بی آن کہ بہ تمام معنی آن اخلالی راہ یابد بیان کند و در آن چہ بہ بسط سخن احتیاج اُفتد از قدر حاجت در نگذارند و بہ حد ملال نرساند.....'' (۴۳)

''تلمیح آن است کہ شاعر یا نویسندہ در ضمن کلام خود، بہ داستان یا آیۃ یا حدیث یا ضرب المثلی معروف اشارہ ای کند بہ طوری کہ باندانستن تمام آنہا، فہم دقیق معنای شعر یا نوشتہ مشکل باشد۔ در این تعریف لفظ اشارہ بسیار مہم است زیرا اگر تمام آن آیۃ یا حدیث یا داستان ذکر شدہ باشد؛ از دایرۂ تلمیح خارج است.....'' (۴۴)

''چشم زد یا تلمیح آرایہ ای است درونی کہ سخن ور بدان، سخت کوتاہ، از داستانی، دستانی (= مثل)، گفتہ ای، و ہر چہ از این گونہ سخن در میان می آورد، و آن داستان، یا دستان، یا گفتہ رایک بارگی در ذہن سخن دوست برمی انگیزد۔ چشم زد آرایہ ای است کہ سخن ور بہ یاری آن می تواند بافت معنایی سرودہ را نیک ژرفاوگران مایگی بخشد؛ و دریابی از اندیشہ ھا را در کوزہ ای تنگ از واژگان فرو ریزد.....'' (۴۵)

"Allusion, usually an implicit reference, perhaps to another work of literature or art, to person or an event. It is often a kind of appeal to a reader to share some experience with the writer. An allusion may enrich the work by association and give it depth. When using allusions a writer tends to assume an established literary tradition, a

body of common knowledge with an audiance to 'pick up' the reference. The following kinds may be roughly distinguished:(a) a reference of events and people---(b) reference to facts about the author himself---(c) an imitative allusion---"(46)

———

"An implicit or explicit reference to a real or ficticious people, event or work of literature which is outside of the work to be rich---"(47)

———

"An indirect or passing reference to some event, person, place or artistic work, the nature and relevance of which is not explained by the writer but relies on the reader's familiarity with what is thus mentioned. The technique of allusion is an economical means of calling upon the history or the literary tradition that author and reader are assumed to share, although some poets---allude to areas of quite speciallized knowledge--- other kinds of allusion include the imitative, and the structural, in which one work reminds us of the structure of author. Topical allusion is especially important in satire--"(48)

ان اقتباسات سے مترشح ہے کہ صنائعِ معنوی میں شامل یہ صنعت ایک نہایت بلیغ محسنہ شعری ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں آیت یا حدیث، حقیقی یا افسانوی فرد یا شخصیت، شے یا مقام، مشہور واقعے یا قصے، ضرب المثل یا شعر معروف، علمی مسئلے یا علمی وفنی اصطلاح، ادب پارے یا کسی مخصوص خطے کے آداب ورسوم، اساطیر یا اپنی ذاتی زندگی کے واقعات کی جانب بہ ظاہر ایک چلتا ہُوا اشارہ کرتا ہے مگر بہ باطن یہ اس قدر قوی ہوتا ہے کہ اس مختصر اشارے کی گرہ کھلتے ہی ہر نوع کا تلمیحی حوالہ تازہ ہو جاتا ہے۔ یہاں غور طلب امر یہ ہے کہ ان تعریفات پر اُچٹتی نگاہ ڈالنے سے بعض دوسرے محسناتِ شعری بھی صنعتِ تلمیح کا حصہ بنتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں مثلاً کسی ضرب المثل اور آیت یا حدیث کے اشارے کو بھی تلمیح میں شامل سمجھا گیا ہے حال آں کہ فنی کتب میں کسی ضرب المثل کا شعر میں لانا 'ارسال المثل' اور آیت یا حدیث کا کلام میں درآنا ''اقتباس''

کی ذیل میں آتا ہے تاہم بہ غور دیکھنے پر معلوم ہو جاتا ہے کہ بنیادی فرق اشارے اور توضیح کا ہے۔ ''ارسال المثل'' اور ''اقتباس'' کے تحت شعر میں کوئی ضرب المثل اور آیت یا حدیث کے ٹکڑے مکمل طور پر رقم کیے جاتے ہیں جب کہ تلمیح میں ان کو بدیہی طور پر بیان کرنے کے بجائے، ان کی جانب محض اشارہ کر دیا جاتا ہے۔ اسی طرح فنی اعتبار سے تلمیح اور 'اصطلاح' میں بھی تفاوت ہے مگر وسعتِ معنوی کے پیشِ نظر اس کا صرف اشارتاً تذکرہ، اسے تلمیح کے دائرے میں لے آتا ہے۔ یہاں تلمیح اور 'اشارے' کے مابین فرق کی تصریح وتفہیم بھی ضروری ہے کہ عموماً اشارے کو تلمیح کے مماثل قیاس کر لیا جاتا ہے۔ غالباً وجہ یہ ہے کہ دونوں میں بہ ظاہر معنوی یک سانیت ہے۔ لفظاً اشارہ آنکھ، ابرو، انگلی، لب، مژہ یا غمزے سے کوئی چیز دکھانا، کہنا یا سمجھانا (۴۹) نشان، نشانہ یا حوالہ دینا (۵۰)، رمز (۵۱)، ایما (۵۲) اور کنائے (۵۳) کے معنوں میں مراد لیا جاتا ہے جب کہ معناً یہ وہ صفت سمجھی جاتی ہے جس کے تحت کہنے والا یا لکھنے والا کم سے کم الفاظ میں وسیع معنی پیش کرتا ہے اور اپنے کلام کے کسی حصے کو مکمل بیان کرنے کے بجائے جُملے کو ناتمام چھوڑ دیتا ہے تا کہ پڑھنے والا خود اس کا اتمام کرے (۵۴) بعینہٖ تلمیح میں بات ادھوری ہوتی ہے اور کسی امر پر سرسری یا اُچٹتی نگاہ ڈالی جاتی ہے، جسے لغات میں گوشۂ چشم سے دیکھنا قرار دیا گیا ہے۔ یوں بہ ظاہر ان دونوں میں کوئی تفاوت نہیں تاہم بہ غور دیکھنے پر ان کے مابین فرق کو سمجھا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اشارہ تلمیح کا ایک جز ہونے کی حیثیت سے اس میں استمدادی کردار ادا کرتا ہے اور یہ شعری خوبی اس کی مدد سے اپنے تمام تر تلازمات وتناسبات کو قاری تک پہنچاتی ہے۔ اشارے کے پاس فی نفسہٖ مواد یا موضوعات نہیں ہوتے بل کہ وہ صرف نشان دہی کرتا ہے جب کہ تلمیح اسے سمجھاتی ہے کہ کس امر کی ترسیل کرنا ہے۔ یہ محض وسیلہ تو ہے مگر ایسا موثر کہ اس کے بغیر تلمیح مکمل نہیں ہو پاتی اور اسی سبب سے یہ تلمیح کی تعریف میں بھی شامل ہے۔ زیادہ صراحت سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اشارہ یک سطحی یا یک رُخا ہوتا ہے اور اس میں نہ تو لفظی مناسبات، تلازمات اور لفظی رعایات کا اہتمام ہوتا ہے اور نہ ہی اس کے مختلف اجزا کے مابین ارتباط ہوتا ہے۔ ایک اعتبار سے یہ تلمیح کی ابتدائی سطح یا مطلوب منزل کے لیے پہلا زینہ ہے، اس کے مقابلے میں تلمیح ہمہ جہتی کی صفت رکھتی ہے، تلازمات سے بھرپور ہوتی ہے اور اپنے مختلف اجزا میں ارتباط کے سبب، بلاغت کا وصف رکھتی ہے۔ تاہم مختلف اشاروں اور تلمیحوں کے تال میل ہی سے کوئی شاعر اپنا تلمیحاتی نظام وضع کرتا ہے اور بعض ''مرکزی تلمیحات'' (Central Allusions) کی تشکیل کرنے میں کام یاب ہوتا ہے جن سے اُس کے مطالعات و

مشاہدات، نفسیاتی تحریکات اور شعری و نظری ترجیحات کا بہ خوبی ادراک ہو پاتا ہے۔

تلمیح کے موضوعاتی دائرے کی متنوع جہتوں کو پیش نظر رکھنے سے یہ صنعتِ شعری کے بجائے ایک باضابطہ فن محسوس ہوتی ہے جو کسی بھی شاعر کے کلام کو گہرائی و گیرائی عطا کرتا ہے۔ شاعر اپنے تلمیحی اشعار کی وساطت ان حقائق سے متعارف کراتا ہے جو اُس سے پیش تر کی ادبی و تہذیبی روایت کا سرمایۂ خاص رہے ہیں۔ اس اعتبار سے ادبی سطح پر تلمیح، تضمین کے مانند ایک فن پارے کے ذریعے دوسرے زمانے سے اتصال کا وصف رکھتی ہے۔ پُر تلمیح شاعر کے ہاں یہ تاریخی بازگشت اس قرینے کے ساتھ منعکس ہوتی ہے کہ نہ صرف لکھنے والے کی بھرپور تشفی ہوتی ہے بل کہ پڑھنے والا بھی اس سے حظ اُٹھائے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یہ وہ کلیدی خصوصیت ہے جس کی وضاحت کیے بغیر شاعر کے مطلب کی توجیہہ و توضیح ممکن نہیں۔ بلاغتِ معنی اس کا بنیادی رنگ ہے۔ چناں چہ اس شعری حربے سے وہی شاعر خوش سلیقگی سے بہرہ مند ہوتا ہے جو فکر انگیزی کی صفت سے متصف ہو اور ہمیشہ سے اعلیٰ فکر سے مملو شعرا کے ہاں تلمیح کی جلوہ گری دیدنی رہی ہے۔ اس محسنۂ شعری سے شاعر کے داخلی رجحانات، پسند و ناپسند اور ذہنی اُپج کے اسرار بھی کھلتے ہیں۔ شاعر کے مطالعے کے منابع و مآخذ کا سراغ ملتا ہے اور اس کے شعری مطالعات کی مختلف سمتوں کا ادراک ہوتا ہے۔ تخلیق کار کے شخصی ابعاد پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ اشعارِ ملمّع سے قوموں اور نسلوں کی تاریخ لوحِ ایّام پر نمایاں ہو جاتی ہے اور یہ جان کر خوش گوار حیرت ہوتی ہے کہ مختلف اساطیری رجال اور واقعات مختلف مذہبوں اور تہذیبوں میں جداگانہ رنگ ڈھنگ سے سامنے آئے ہیں۔ چوں کہ ہر دور کے شعرا کی تلمیحات شعرائے ماقبل کے تلمیحی سرمایے سے مقابلہ کرتی رہتی ہیں لہٰذا قدیم اور جدید طرزِ احساس کی آمیزش سے جداگانہ رنگِ تلمیح کی تشکیل ہوتی ہے۔ فنی لحاظ سے تلمیح میں شاعر کی مخصوص لفظیات، تشبیہات و استعارات، لفظی رعایات اور مناسبات و تلازمات اہم کردار ادا کرتے ہیں اور ان کی وساطت سے وہ اپنے کلام میں ارتباط کو قائم رکھتے ہوئے واضح اور غیر واضح یا معروف اور غیر معروف اشارے وضع کرتا ہے۔ بعد ازاں قاری انھی لوازماتِ شعری پر اُستوار معروف اجزا کی مدد سے مخفی گوشوں کی دریافت کر کے تلمیح کے تمام تر ممکنات تک رسائی پانے میں کام یاب ہو پاتا ہے۔ ہر دور میں چوں کہ لفظوں کے نئے معنی سامنے آتے ہیں لہٰذا تلمیح توسیعِ معنی کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔ یہ امر بھی پیش نظر رہے کہ وقت کی اُکھاڑ پچھاڑ یا کثرتِ استعمال سے بعض تلمیحیں مبتذل بھی ہو جاتی ہیں۔ ایسے میں جدت پسند

شعرا اس شعری خوبی میں نئے معادلات و مناسبات سے پیدا کرتے رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور میں تلمیح میں تصرف اور تبدیلی کو جائز گردانا گیا ہے۔ خاص طور پر ایک باکمال تلمیح نگار کے تصرفات و اختراعات تو اس شعری خوبی سے استفادے کی تازہ اور نئی راہیں سُجھاتے ہیں اور یوں زبان کا لفظیاتی و تلازماتی ڈھانچہ وسعت پکڑتا رہتا ہے۔

یاد رہے کہ موفّق و موثّر تلمیح کسی بھی شاعر سے بعض صلاحیتوں کا اقتضا ضرور کرتی ہے۔ شاعر کو اس شعری حربے سے نباہ کرنے کے لیے یک سطحی مطالعے کے بجائے وسیع و عمیق مطالعہ درکار ہے۔ اس ضمن میں نہ تو اسے تخیلاتی دنیا کا اسیر ہو کر رہ جانا چاہیے اور نہ ہی محض تقلیداً کسی تلمیح پر طبع آزمائی کا شغل اپنانا اسے زیب دیتا ہے بل کہ پیش کردہ تلمیح کے تمام تر شعری اجزا یا تلازمات اس پر روشن ہونے چاہیں۔ خصوصاً اس سلسلے میں قرآن، حدیث، تفسیر، تاریخ، جغرافیے اور سیاسی و معاشرتی حالات سے باخبری ضروری ہے۔ تلمیح میں متفرق لوازمات کو سموتے ہوئے شاعر کو یہ ادراک ہونا چاہیے کہ کون سا اشارہ قاری کے ذہن میں ہلچل پیدا کر کے موضوع کی تصریح عمدگی سے کر سکے گا تاکہ اس ایک اشارے سے تلمیح کی گرہیں پڑھنے والے پر کھلتی چلی جائیں۔ اُسے چاہیے کہ تلمیح میں تازگی اور نئے پن کے لیے ایک قبیل کے اشعار ملمّع میں جزئیات کا اضافہ کرے یا ان میں ترمیم ضرور کرتا رہے کہ ایسے ہی تصرفاتِ نو سے شعری قالب نکھرتا ہے اور ان سے شاعر کے ہاں روایت کی پیش کش کے ساتھ انفرادی جوہر کی شمولیت کا احساس ہوتا ہے۔ ایک باشعور تلمیح نگار جانتا ہے کہ کس طرح ایک عام بات کو خاص اور خاص بات کو عام بنایا جا سکتا ہے۔ وہ محض لفظوں کی جاگیر لُٹانے کے بجائے لفظ کو خیال سے نئے رنگ ڈھنگ سے مربوط کرنے کا گُر جانتا ہے اور یہی معنی آفرینی اس کا خاصہ ہے۔ خلّاق ایسے شاعر کا امتیازِ خاص ہے اور وہ اپنے نقطۂ نظر کی مناسبت سے تلمیحی اجزا میں ردّ و بدل کرتا رہتا ہے اور تلمیحی عناصر اس کے وضع کردہ شعری منظر نامے کے ساتھ عمدگی سے تطابق بھی کر لیتے ہیں۔ ایسا شاعر تلمیح کے تمام تر لفظی شکوہ کو ماننے کے باوصف ترسیلِ معنی میں بھرپور کشش محسوس کرتا ہے اور اسی کی خاطر اجزاے تلمیح میں تصرف و ترمیم کرتا ہے۔ عمدہ تلمیح نگار اس خوبی کو برتتے ہوئے اشتباہ کو ناگوارِ خاطر جانتا ہے اور مشکوک موارد سے حتی الامکان اجتناب کرتا ہے۔ بالخصوص اسلامی و قرآنی تلمیحات کو پیش کرتے ہوئے اس کے ہاں احتیاط مقدم رہتی ہے۔ بعض اوقات تلمیح نگار کی مذہبی و نظریاتی وابستگی اسے جانب دارانہ انداز اپنانے پر اُکساتی ہے، ایسے موقعوں پر بھی حقیقی کام یابی کے حصول کے لیے غیر جانب دارانہ طریقے

سے قلم آزمائی ضروری ہے۔ اس لیے کہ ایسے نازک مرحلوں پر ہی نااہل شاعر روایات کی سچی اور کھری عمارات کو مسمار کر ڈالتے ہیں۔ بعینہٖ جزئیاتِ تازہ سے شعر کو جدّت عطا کرتے ہوئے بھی شاعر کے اضافات جان دار اور مبنی برحقیقت ہونے چاہئیں تاکہ وہ گھسے پٹے انداز میں محض تقلید کے بجائے تلمیحی شعری سرمایے میں گوناگوں اضافہ کر سکے۔

یہ درست ہے کہ تلمیح شاعر اور قاری کے مابین مشترک تاریخی وثقافتی ورثے، ماضی کی قابلِ قدر روایات یا اجتماعی شعوری سرمایے کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس سے بڑھ کر اس کی ایک دوسری سطح بھی ہے، جو زیادہ تر جدید شعرا کے ہاں ملتی ہے جس کے تحت ان کے ذاتی مشاہدات و تجربات، حوادث و واقعات اور معاصر شخصیات کا تذکرہ بھی فنِ تلمیح کا حصہ بنتا نظر آتا ہے۔ یوں ان کا وضع کردہ تلمیحی نظام، فکریات کے نئے دریچے وا کرتا ہے۔ شعرائے جدید کے ہاں ماقبل کے اندازِ تلمیح کی تقلید میں محض آیات و احادیث، عاشقانہ تلمیحاتِ یا تاریخی حوادث کو مراعاۃ النظیر ی انداز میں موزوں کرنے کے بجائے نئے رجحانات کو پیوند کلام کرنے کی سعی ملتی ہے۔ جدید شاعری کا مطالعہ اس امر کی تصدیق کرتا ہے کہ اب تلمیح نگار شاعر کی زیادہ توجہ اپنی ذاتی یا شخصی زندگی سے منسلک وقائع و اشخاص، عصری مسائل، مسائلِ علمیّہ یا اپنی قوم کی اجتماعی و سیاسی زندگی کے واقعات و اشارات کو کھپانے کی طرف زیادہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ مختلف ادبیات کے تذکرے، جغرافیائی حوالے اور مذہبی معتقدات یا کسی دور کے خاص اشارات سے بھی گیسوے تلمیح کو سنوارنے کی کوششیں موثّر طور پر ملتی ہیں۔ یوں صنعتِ تلمیح ایک مربوط و منظّم فن کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے جس کی دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح ماضی سے جب کہ دوسری حال سے منسلک ہے اور صرف باکمال شعری ملکہ سے متصف شاعر ہی ان دونوں کے تال میل سے مستقبل کے لیے زندہ اور مستحکم شعری نقوش ثبت کرنے پر قادر ہو سکتا ہے۔

علامہ اقبال کے کلام میں تلمیح کے اس مربوط، منظّم اور مستحکم نظامِ فن کا جائزہ لیں تو ہمیں اس کی متنوع حیثیات دکھائی دیتی ہیں۔ اقبال اس شاعرانہ حربے کے تحت اپنی شاعری میں کم سے کم الفاظ میں ماضی و حال کی کسی فرضی یا حقیقی شخصیت، واقعے، قصے یا اسطورہ ___ آیت، حدیث یا ضرب المثل ___ مشہور شعر یا ادب پارے ___ علمی و فنی مسئلے یا اصطلاحِ علومِ قدیم و جدید ___ علمی، سیاسی یا سماجی تحریک ___ یا اپنی ذاتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی تصویر کشی ایسی جامعیت

سے کرتے ہیں کہ ان کا کلام صوری و معنوی حُسن کا حامل ہو جاتا ہے۔ علامہ کے ہاں کلاسکی و جدید دونوں طرح کی تلمیحات موجود ہیں۔ کلاسکی تلمیحات کے زیر اثر وہ روایتی اندازِ تلمیح کو جدت عطا کرتے ہیں اور جدید تلمیحات کے تحت اپنی ذات، خانوادے، معاصر شخصیات اور اعزّا و احبا کے تذکرے کے ساتھ ساتھ بعض مسائلِ نو کو بھی پیرہنِ شعری میں سمیٹتے نظر آتے ہیں۔ بلاغت، ان کے اس نظامِ تلمیح کا وصفِ خاص ہے اور اسی کے سبب ان کی تلمیحوں میں بہ یک وقت تاریخ کی بازگشت بھی سُنائی دیتی ہے اور حالیہ واقعات و حوادث کے نقوش بھی دھندلے نہیں پڑتے۔ مزید برآں اقبال کے وضع کردہ لفظی و معنوی اضافات و تصرفات اور ان کے ہاں بعض بنیادی اور کلیدی تلمیحات کی موجودگی ان کے تلمیحی ذخیرے کو انفرادی شان عطا کرتی ہے۔ اسی لیے ناقدین نے اقبال کے اشارات و تلمیحات کو علمی وسعت، عمدہ مشاہدے اور فنی چابک دستی کے اعتبار سے سراہا ہے اور مختلف تنقیدی کتب اور مضامین میں اس حوالے سے طویل و مختصر طور پر اظہار خیال ملتا ہے (۵۵) مثلاً چند آرا دیکھیے:

''ان کے اشعار میں کلام مجید، احادیثِ نبویؐ، اسلامی فلسفہ و حکمت کے جواہر ریزے، متکلمین اور حکما کے شہ پارے، صوفیہ اور ائمہ کے بلند خیالات، اہلِ عرفان اور اربابِ کشف کے مقامات و احوال کی طرف جا بہ جا اشارے ہیں۔ گذشتہ تیرہ سو سال میں اسلام کی آغوش میں پلنے والی مذہبی، علمی، سیاسی اور ذہنی تحریکوں کی تاریخ، اقوامِ عالم کے قدیم و جدید ہیجانات، ملل و مذاہبِ جدیدہ کا ارتقا، خلافت، سلطنت اور ملوکیت کا عروج و زوال، مغرب اور حکماے مغرب کے نظریے اور تصورات، غرض ان کی تہذیب و تمدن کے تمام اہم پہلوؤں پر فلسفیانہ تبصرے، کلامِ اقبال میں ملخصاً و تلمیحاً موجود ہیں، جن سے واقفیت کلامِ اقبال کے حقیقی مقصود تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے.....'' (۵۶)

''اقبال نے تلمیحات کے نئے نئے پہلو نمایاں کیے ہیں۔ اس طرح ان کے پس منظر میں جو داستانی عناصر ہیں، بدلے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور ان کو بالکل جدید اور نئے ماحول میں لا کر رکھ دیا ہے جس سے ان کے تلمیحی تصورات میں بنیادی تبدیلی آ گئی ہے..... یہاں کوہ کن، پرویزی، برہمن، کلیمی، عصا، فرعون، یدِ بیضا نئی نئی معنویت لیے ہوئے ہیں اور اب وہ بالکل عہدِ حاضر کے کردار ہیں جن سے ان کی کہنگی از سرِ نو تازہ ہو گئی ہے اور وہ موثّر شعری حربے بن گئے ہیں۔'' (۵۷)

''اقبال نے مغربی رمزیت کی طرح قدیم ادبی روایات کو یک سر ترک کر کے اپنے کلام کو چیستاں نہیں بنایا بل کہ فارسی اور اردو غزل میں جو ایک خاص قسم کی رمز نگاری تھی، اسے تلمیحی اشاروں سے وسعت دی اور متنوع بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی پیامی اور معلمانہ شاعری میں بھی خشکی اور بے لطفی کا احساس نہیں ہوتا بل کہ اس سے اقبال کے کلام میں جو ادبی خوبیاں ظہور پذیر ہوئی ہیں، وہ عہدِ حاضر کے دوسرے شعرا کے حصے میں بہت کم آئی ہیں۔ کلام اقبال میں بعض اہم تلمیحات، اصطلاحاتِ علمی، بعض مشہور و قدیم کتب کے حوالہ جات، بعض تاریخی شخصیات کا ذکر اور ممالک کی طرف اشارات کثرت سے ملتے ہیں اور تمام موضوعات اپنی اہمیت کے اعتبار سے ایسے ہیں کہ کلام اقبال کو سمجھنے کے لیے پہلے ان سے کما حقہ، واقفیت اشد ضروری ہے اور ان سے واقفیت کے بغیر کلام اقبال سے نہ تو بھرپور استفادہ کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی اقبال کی شاعری کی شعریت اور معنویت سے پوری طرح لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے.....'' (۵۸)

تلمیحاتِ شعرِ اقبال کی متذکرہ گونا گونی کے پیشِ نظر علامہ کے وضع کردہ اس منظّم و مربوط نظامِ تلمیح کو درج ذیل جہتوں میں تقسیم کر کے اس کا بالاستعیاب مطالعہ کیا جا سکتا ہے:۔

(ا) تلمیحاتِ قرآن:

علامہ اقبال کو قرآن پاک سے جو قلبی و روحانی لگاؤ تھا، اس میں کوئی شک نہیں ہے۔ وہ ساری زندگی اس کتابِ مبین کو سرمایۂ جان قرار دیتے رہے اور خدا کے ودیعت کردہ ملکۂ خاص یعنی اپنی شاعری میں اسی کی صداقتوں کا اظہار کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں قرآنِ لایزال کے معانی و مطالب فطری بے ساختگی کے ساتھ قالبِ شعری میں ڈھلے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اُمتِ مسلمہ کی فلاح و بقا کے لیے قرآنی موضوعات کو شعر میں سمونے کا یہ عمل شعوری بھی ہے اور غیر شعوری بھی۔ شعوری یوں کہ اقبال دانستاً کوشش کرتے ہیں کہ ان کے کلام میں قرآن سے ہٹ کر کوئی بات نہ آئے اور غیر شعوری اس طرح کہ قرآنِ پاک کی تلاوت کرنا چوں کہ تمام عمر، ان کے ''آدابِ سحر خیزی'' میں شامل رہا، لہٰذا قرآن کا ایک ایک حرف ان کے دل میں اُترتا گیا اور اس قلبِ جلیل سے قرآنی موضوعات ہی کا اظہار ہونے لگا۔ مثنوی مولانا روم کے مطالعے سے اقبال کے دل میں ان خیالات و افکار نے تقویت پکڑی کہ مسلمان کے لیے قرآن ہی برگ و ساز ہے اور دُنیا و آخرت کے تمام تر فیوض و ثمرات اسی کے وسیلے سے ملتے ہیں۔ یہ کتاب مومن

کے لیے ایک واضح آئین رکھتی ہے جس پر عمل کرنے سے جہانِ نو کی تعبیریں ملتی ہیں اور انسانی باطن میں اعمالِ صالح کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ خصوصاً قومی انحطاط کے باعث اقبال، اسی نورِ ہدایت سے کسبِ فیض کرنے اور قلب و نظر کو جلا بخشنے کے قائل تھے۔ چناں چہ ان کی یہی آرزو رہی کہ ان کا کلام مطالبِ قرآنی کا گنجینہ بن جائے تا کہ مسلمانوں کے قلب و جاں میں حرارتِ عمل اور اہتزازِ باطنی پیدا ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ کلام اقبال افکار کی سطح پر قرآنی اثرات سے سرتاسر بھرا پڑا ہے۔

قرآن حکیم سے محبت و موانست علامہ کو ورثے میں ملی تھی۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شیخ نور محمد کے دل گداختہ نے اقبال کے دل میں موجود جذباتِ عشق کو مہمیز لگائی اور یہی سوز تا دمِ مرگ ان کے اشک پیازی کرتا رہا۔ اپنے والد کی نصیحت (۵۹) کے مطابق وہ قرآن کا مطالعہ اس طرح کرتے جیسے یہ ان کے قلب پر نازل ہو رہا ہو (ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب + گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحبِ کشاف) اقبال زندگی میں مختلف مراحل اور حالات سے گزرے اور ان کی مناسبت سے ان کے خیالات میں تبدیلیاں بھی آئیں مگر قرآن کے حوالے سے ان کے مواقف ذرہ برابر بھی نہ بدلے، بل کہ بہ تدریج اس کتابِ حکمت سے ان کا شغف بڑھتا چلا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف مدارجِ زیست میں وہ اس قبیل کے خیالات کا اظہار کرتے رہے کہ:

''واعظِ قرآن بننے کی اہلیت تو مجھ میں نہیں ہے، ہاں اس کے مطالعے سے اپنا اطمینانِ خاطر روز بہ روز ترقی کرتا جاتا ہے.....'' (۶۰)

''یہ اللہ تعالیٰ کا خاص فضل و کرم ہے کہ اس نے قرآن شریف کا یہ مخفی علم مجھ کو عطا کیا ہے۔ میں نے پندرہ سال تک قرآن پڑھا ہے اور بعض آیات اور سُورتوں پر مہینوں بل کہ برسوں غور کیا ہے.....'' (۶۱)

''مغرب والے مترجم نے دیباچے میں لکھا ہے کہ یہ کتاب (اسرار خودی) ایک زبردست آواز ہے جو مسلمانوں کو محمدؐ اور قرآن کی طرف بُلاتی ہے اور اس آواز میں صداقت کی آگ ایسی ہے کہ ہم اس کی تعریف کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔'' (۶۲)

''قرآن الٰہیات کی کتاب نہیں بل کہ اس میں انسان کی معاش و معاد کے متعلق جو کچھ کہا گیا

ہے، پوری قطعیت سے کہا گیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا تعلق الٰہیات کے ہی مسائل سے ہے۔عہدِ جدید کا ایک مسلمان اہلِ علم جب ان مسائل کو مذہبی تجربات اور افکار کی روشنی میں بیان کرتا ہے جن کا مبدء اور سرچشمہ قرآن مجید ہے تو اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ جدید افکار کو قدیم لباس میں پیش کیا جارہا ہے بل کہ یوں کہنا چاہیے کہ پُرانے حقائق کو جدید افکار کی روشنی میں بیان کیا گیا ہے۔'' (۶۳)

اس قلبی میلان کے پیشِ نظر کلامِ اقبال میں مضامین وموضوعات کے اعتبار سے قرآنی مطالب کی پیش کش نہایت عمدگی سے ہوئی ہے اور ان کے کلام کا زیادہ تر حصہ اسی کتابِ کریم کے مطالب کی تعبیر وتشریح کرتا ہے (۶۴) معنوی اشاروں سے ہٹ کر خالصتاً فنّی وبدیعی حوالے سے شعرِ اقبال کا مطالعہ کریں تو بڑی خوش گوار حیرت ہوتی ہے کہ علامہ نے اپنے تمام شعری مجموعوں میں قرآنی اشاروں اور تلمیحوں سے تقویتِ معنی کا فریضہ موثّر طور پر انجام دیا ہے (۶۵) جو یقیناً انھیں اپنے متقدمین ومعاصرین سے ممتاز ومیّز کر دیتا ہے۔شعرِ اقبال میں تلمیحاتِ قرآنی کے بنیادی طور پر دو دائرے ہیں۔ پہلا دائرہ وہ ہے جس میں قرآنی اشخاص ووقائع کا تذکرہ سمٹ آیا ہے۔ان تلمیحی اشخاص میں انبیا، فرشتے اور مقرب ہستیاں شامل ہیں۔ یہ دائرہ بہت پھیلا ہوا ہے اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے خاص علامتی رنگ رکھتا ہے۔ دوسرے دائرے میں قرآنی سورتوں کے نام یا آیات کے ٹکڑے بعینہٖ موزوں ملتے ہیں یا قرآن میں موجود بعض حقائق وشواہد اور تصورات اشارتاً در آئے ہیں۔ اقبال کا کمالِ خاص یہ ہے کہ انھوں نے یہ دونوں دائرے ایسی ذہانت، علمی شان اور مشاقی سے کھینچے ہیں کہ پڑھنے والا داد دیے بغیر نہیں رہتا۔ یہاں دونوں طرح کی تلمیحات پر بحث کی جاتی ہے:

(ا) قرآنی اشخاص و وقائع پر مشتمل تلمیحات :

جہاں تک قرآنی شخصیات اور ان سے وابستہ واقعاتی تلمیحات کا تعلق ہے، اقبال کے ہاں اس سلسلے میں سب سے نمایاں سطح انبیاے کرام کے واقعات سے معنوی جہتوں کی ترسیل ہے۔ وہ آدمؑ کے جنت سے نکالے جانے اور پھر منصبِ خلافت پر فائز ہونے کے واقعے سے لے کر حضور نبی کریم صلی اللہ علیہ والہ وسلم کے معراج تک پہنچنے کے وقائع وحوادث اور اشخاص وامکنہ کا تذکرہ ایسے مدلل وموثّر انداز میں کرتے ہیں کہ ان کی حیثیت محض مذہبی وتاریخی تلمیحات کی نہیں

رہتی بل کہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ انھیں ہر موقعے پر مسلمانوں کی قوتِ عمل کو مہمیز کرنے کے لیے مستعار لے رہے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کی پیش کردہ ان تلمیحوں کا درجہ محض شعری صنعت کا نہیں بل کہ کلامِ اقبال میں یہ اس سے کہیں آگے بڑھ کر بے شمار معنوی پرتوں کو اُجاگر کرنے کا وسیلہ بنتی ہیں۔ ذیل میں ان تلمیحات پر روشنی ڈالی جاتی ہے:۔

(ا) حضرتِ موسیٰ کی تلمیحات:

قرآنی اشخاص ووقائع پر مشتمل ان تلمیحوں کو بہ لحاظِ توقیت یا زمانی ترتیب سے قطع نظر بہ لحاظِ تعداد شعر دیکھا جائے تو کلام اقبال میں سب سے زیادہ تلمیحیں حضرت موسیٰؑ بن عمران کی نظر آتی ہیں جنھیں اقبال نے بڑی مہارت سے معنی آفرینی کے لیے مستعار لیا ہے۔ بنی اسرائیل کے اس جلیل القدر اور اولوالعزم پیغمبر کو علامہ نے بڑی ستایش سے دیکھا ہے اور حیاتِ موسوی کے روشن واقعات سے اپنی شاعری کو قوت وشوکت سے ہم کنار کیا ہے۔ان واقعات میں حضرتِ موسیٰؑ کا حضرت شعیبؑ کے لیے گلہ بانی کرنا اور تربیت پانا، نُورِ الٰہی سے مُستنیر جھاڑی کا مشاہدہ کرنا، ظہور تجلّیِ الٰہی کی تمنا کرنا اور تاب نہ لاسکنا اور معجزاتِ الٰہی سے فرعون، سامری اور قارون جیسی متفرعن قوتوں کو شکست دینا شامل ہیں۔ تاہم اس سلسلے میں اقبال کے تلمیح کردہ وقائع میں سب سے نمایاں ظہورِ تجلّی کا واقعہ ہے جو حضرتِ موسیٰؑ کی مصر سے مدین کی طرف ہجرت اور حضرتِ شعیبؑ سے دس سال کے تعلق کے بعد پیش آیا اور بالآخر ان پر پیغمبری وکلیمی عطا ہونے پر منتج ہوا۔ اقبال کے ہاں یہ قصہ اپنی تمام تر جُزئیات کے ساتھ تلمیح ہوا ہے اور ہر مقام پر اس کی پیش کش اچھوتے رنگ و آہنگ میں ہوئی ہے۔

کلامِ اقبال میں تلمیحاتِ موسیٰؑ کا جائزہ لیں تو حضرتِ شعیبؑ کی تلمیح بہت کم نظر آتی ہے اور اردو کلام میں صرف تین مقامات پر اس کا سراغ ملتا ہے مگر علامہ نے حضرتِ موسیٰؑ سے آپؑ کی ملاقات اور تربیت پانے کے واقعے کو بڑی گہری اور معنویت سے بھرپور نظر سے دیکھا ہے۔ بنی اسرائیل کے مدین یا مدیان میں مبعوث ہونے والے اس پیغمبر سے آپؑ کی ملاقات اس وقت ہوئی جب آپؑ مصر میں ایک مصری اور بنی اسرائیلی کے جھگڑے میں اُلجھ کر مصری کے قتل کے خطا کار ہوئے۔ اس موقعے پر آپؑ نے خدا سے معافی مانگی اور راہِ ہدایت پانے کے لیے مدین کا رُخ کیا۔ یہاں آپؑ نے جانوروں کو پانی پلانے میں دخترانِ شعیبؑ کی معاونت کی، جس پر انھوں نے

آپؑ کو بُلا بھیجا اور تمام ماجرا سُننے کے بعد فرمایا کہ خوف مت کھاؤ، تم ظالموں سے بچ آئے ہو (قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظّٰلِمِيْنَ o القصص، آیت ۲۵) حضرت شعیبؑ نے دس سال تک گلہ بانی کرنے کے عوض اپنی بیٹی صفورا کی شادی آپؑ سے کی اور آپؑ اس نسبت سے ''دامادِ شعیب'' اور ''شبانِ وادیِ ایمن'' کہلائے۔ بعدازاں اسی وادی میں آپؑ کو اللہ کی طرف سے پیغمبری اور کلیمی عطا کی گئی۔ اقبال نے اس واقعے کو اپنے کلام میں جامعیت سے سموتے ہوئے، اس کا دوطرفہ اطلاق کیا ہے۔ ان کے مطابق عصرِ حاضر میں فیضانِ نظر کے ثابت قدم تمنائی بھی باقی نہیں رہے اور نہ اب فیوض و برکات عطا کرنے والے رہ نما ہی موجود ہیں۔ اس اعتبار سے ''شعیب'' اور ''شبانی'' دونوں تلمیحات علامتی رنگ اختیار کر گئی ہیں۔ فرماتے ہیں:

نظر آئی نہ مجھے قافلہ سالاروں میں — وہ شبانی کہ ہے تمہیدِ کلیم اللّٰہی!
(ب ج، ۷۵)

دمِ عارف نسیمِ صبحدم ہے — اسی سے ریشۂ معنی میں نم ہے
اگر کوئی شعیب آئے میسّر — شبانی سے کلیمی دو قدم ہے
(۸۸،")

یہی ہے سرِّ کلیمی ہر اک زمانے میں — ہوائے دشت و شعیب و شبانیِ شب و روز!
(ض ک، ۷۵)

حضرت موسیٰؑ جب مدین سے واپس مصر کی جانب روانہ ہوئے تو ''وادیِ ایمن'' میں آپؑ نے دیکھا کہ ایک جھاڑی کو آگ لگی ہے جو نہ بجھتی ہے اور نہ اس کو جلا چکتی ہے۔ آپؑ قریب پہنچے تو آواز آئی کہ اس میدان کے داہنی جانب سے اس مبارک مقام میں ایک درخت ہے کہ اے موسیٰؑ یہ تو میں ہوں، اللہ پروردگار جہانوں کا، اور یہ کہ تم اپنا عصا ڈال دو۔ سو جب انھوں نے اسے لہراتا ہوا (سانپ) دیکھا تو پشت پھیر کے بھاگے۔ جس پر درخت سے دوبارہ آواز آئی کہ اے موسیٰؑ آگے آؤ اور ڈرو مت، تم ہر طرح سے امن میں ہو (يٰمُوْسٰٓى اَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ اِنَّكَ مِنَ الْاٰمِنِيْنَ o القصص، آیت ۳۱)

اس واقعے کی مناسبت سے علامہ نے ''شعلۂ طور''، ''نخلِ طور''، ''کلیم اللہ'' اور ''لاتخف'' کی تلمیحات کو بڑی خوش اسلوبی سے برتا ہے۔ خاص طور پر ان تلمیحی اشارات کا رشتہ خودی و عشق، حرکت و عمل اور قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں کے زمانۂ عروج سے جوڑ کر نئے مضامین

پیدا کیے ہیں۔ مزید برآں طنز کی کاٹ سے بھی ان تلمیحات میں نئے ذائقے محسوس ہوتے ہیں۔ اقبال اپنی شاعری پر ان تلمیحوں کا اطلاق کرتے ہوئے اس کرب کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ زمینِ شعر میں وادیِ ایمن کے شرارے بونے کے باوصف ان کی شاعری سے تخمِ سینائی نہ پُھوٹ سکا۔ یہ متنوع زاویے شعرِ اقبال میں یوں نمودار ہوتے ہیں:

محبت کے شرر سے دل سراپا نور ہوتا ہے — ذرا سے بیج سے پیدا ریاضِ طور ہوتا ہے
(ب د، ۷۴)

ہے زمینِ قُرطبہ بھی دیدۂ مسلم کا نور — ظلمتِ مغرب میں جو روشن تھی مثلِ شمعِ طور
(۱۴۶،")

خیمہ زن ہو وادیِ سینا میں مانندِ کلیم — شعلۂ تحقیق کو غارت گرِ کاشانہ کر
(۱۹۰،")

شرارے وادیِ ایمن کے تو بوتا تو ہے لیکن — نہیں ممکن کہ پُھوٹے اس زمیں سے تخمِ سینائی!
(۲۴۴،")

مثلِ کلیم ہو اگر معرکہ آزما کوئی — اب بھی درختِ طُور سے آتی ہے بانگِ لَاتَخَفْ
(ب ج، ۴۰)

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ — تُو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی!
(۱۲۱،")

نبوت ملنے کے بعد جب حضرتِ موسیٰؑ وحی کے اشارے سے کوہِ طور پر گئے اور اعتکاف مکمل کیا تو خدا نے آپؑ سے کلام کیا۔ آپؑ نے اللہ سے جلوہ دکھانے کی مناجات کی، جس پر جواب ملا کہ تم مجھے ہرگز نہیں دیکھ سکتے (قَالَ رَبِّ اَرِنِيْٓ اَنْظُرْ اِلَيْكَ ۭ قَالَ لَنْ تَرٰىنِيْ۔ الاعراف، آیت ۱۴۳) اس حوالے سے اقبال نے ''ارنی''، ''لن ترانی'' اور ''ارنی گو'' کی تلمیحات کو اپنی شاعری میں سموتے ہوئے روایتی انداز بھی اختیار کیا ہے اور اپنے مخصوص زاویۂ زیست کی روشنی میں ان تلمیحات کو اپنی آرزوؤں اور امنگوں کا حصہ بنا کر ان سے بصیرت کے نئے در بھی وا کیے ہیں، لکھتے ہیں:

ذرا سا تو دل ہوں مگر شوخ اتنا — وہی لن ترانی سُنا چاہتا ہوں
(ب د، ۱۰۵)

کب تلک طور پہ دریوزہ گری مثلِ کلیم! — اپنی ہستی سے عیاں شعلۂ سینائی کر
(",۲۷۹)

تھا اَرِنیٰ گو کلیمؑ، میں اَرِنیٰ گو نہیں — اُس کو تقاضا روا، مجھ پہ تقاضا حرام !
(ب ج،۶۲)

کُھلے جاتے ہیں اسرارِ نہانی! — گیا دَورِ حدیثِ لن ترانی!
(" ،۸۹)

خاموش ہے عالمِ معانی — کہتا نہیں حرفِ لن ترانی!
(ض ک،۱۲۰)

نہیں ہے اس زمانے کی تگ و تاز — سزاوارِ حدیثِ لن ترانی
(اح،۱۸)

اقبال نے اس واقعے کی ایک اہم کڑی یعنی تجلّی یا جلوۂ الٰہی کے ظہور کو بھی کمال مہارت سے بہ طور تلمیح برتا ہے۔ جب حضرتِ موسیٰؑ نے نظارۂ خداوندی پر اصرار کیا تو اللہ نے کہا کہ تم مجھے نہیں دیکھ سکتے، ہاں اس پہاڑ کی طرف دیکھو، ہم اس پر اپنی تجلی ڈالتے ہیں، اگر وہ اپنی جگہ قائم رہا تو سمجھنا کہ تم عن قریب مجھے دیکھ لو گے، اور پھر پروردگار نے پہاڑ پر تجلّی ڈالی اور اسے چکنا چُور کر دیا (وَلٰكِنِ انْظُرْ اِلَى الْجَبَلِ فَاِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهٗ فَسَوْفَ تَرٰىنِیْ ۚ فَلَمَّا تَجَلّٰى رَبُّهٗ لِلْجَبَلِ جَعَلَهٗ دَكًّا وَّ خَرَّ مُوْسٰى صَعِقًا ۚ الاعراف، آیت ۱۴۳) اقبال اس تلمیح کی وساطت سے تجلّی کے مفہوم سے روشناس کراتے ہیں۔ ان کے مطابق بے شک ''تجلّی'' عاشق کی تمناؤں کا انعام بنی مگر بہ غور دیکھیں تو اصل تجلّی زار قلبِ انسانی ہے جو ہر لحظہ حرارتِ عمل سے منازلِ شوق طے کرتا چلا جاتا ہے۔ ہاں اس تجلّی قلب کے لیے چشمِ بینا کا ہونا شرطِ اولیں ہے اور اسی نگاہ کا حامل فرد جلووں سے ہم کنار ہوتا ہے بل کہ تجلّی خود اس کے نظارے کی تمنا کرتی ہے، جو ہمہ وقت عمل کی آگ میں جلتا ہے مگر افسوس کہ ایسے افراد کم یاب ہو گئے ہیں:

نغمے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے — طور مضطر ہے اُسی آگ میں جلنے کے لیے!
(ب د،۱۶۹)

خود تجلّی کو تمنّا جن کے نظاروں کی تھی — وہ نگاہیں نااُمیدِ نورِ ایمن ہو گئیں
(",۱۸۸)

115

ہر لحظہ نیا طُور، نئی برقِ تجلّی — اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے!
(ض ک، ۱۲۷)

حضرتِ موسیٰؑ کی وادیِ ایمن اور دیدارِ الٰہی پر مبنی تلمیحات کلامِ اقبال پر اس قدر اثرات مرتسم کرتی ہیں کہ ان کے ہاں ''طور'' اور ''موسیٰ'' عشق کے استعارے بن جاتے ہیں، جنھیں علامہ جگہ جگہ تلقینِ عمل کے لیے مستعار لیتے ہیں۔ بلاشبہہ یہ اقبال کی تلمیح کا جوہرِ خاص ہے اور اس مقصد کے لیے وہ دعائیہ انداز بھی اپناتے ہیں اور طنزیہ بھی:

تم میں حُوروں کا کوئی چاہنے والا ہی نہیں — جلوۂ طور تو موجود ہے موسیٰؑ ہی نہیں
(ب د،۲۰۲)

دلِ طورِ سینا و فاراں دونیم — تجلّی کا پھر منتظر ہے کلیمؑ!
(ب ج،۱۲۳)

نصیبِ خطّہ ہو یارب وہ بندۂ درویش — کہ جس کے فقر میں انداز ہوں کلیمانہ
(اح،۴۱)

حیاتِ موسیٰ پر مبنی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال کا دوسرا نمایاں موضوع، فرعون، سامری اور قارون کی طاغوتی قوتوں کے مقابلے میں اعلائے کلمۃ الحق کے ذریعے ایمانیات کا مظاہرہ کرنا ہے۔ اقبال کا یہ طریقۂ خاص ہے کہ وہ اپنے کلام میں جہاں کہیں اسلامی تاریخ کی روشن شخصیات کا تذکرہ کرتے ہیں، وہیں تضاد کے طور پر شر اور فساد کے نمایندہ اشخاص کے قصے بھی ضرور بیان کر دیتے ہیں جس سے ان کی غرض و غایت حق و باطل کا فرق عیاں کرنا اور قاری کے دل و دماغ میں یہ بات راسخ کرانا ہے کہ کسی بھی دور کی طاغوتی قوتوں کا مقابلہ ایمانی و ایقانی استقلال سے کرنا ممکن ہے۔ البتہ تلمیحات موسوی کی ذیل میں شر کے متذکرہ ان تین نمایندوں کی تلمیحات علامہ کے ہاں ظہورِ تجلّی اور پیغمبری و کلیمی کے وقائع کے مقابلے میں بے حد کم ہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ ان کے ہاں تجلّی و کلیمی کے واقعات چوں کہ معرفتِ نفس کی علامت ہیں اور خودی کی معراج کی نشان دہی کرتے ہیں، لہٰذا انھوں نے اس پہلو کو اولیت دی ہے۔

فرعون کی تلمیح کلامِ اقبال میں جبر و استبداد کا استعارہ ہے۔ منفتاح فرعون، فراعنۂ مصر کے روایتی کرّ و فر کا حامل، انتہائی سرکش و مغرور اور عیاش تھا اور اسی غرور و نکبت کے سبب اس نے دعوائے ربوبیت کیا۔ وہ حضرتِ موسیٰ کو کہا کرتا کہ اگر تم میرے سوا کسی کو خدا مانو گے تو میں تمھیں

زنداں میں ڈال دوں گا(قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ اِلٰهاً غَيْرِیْ لَاَجْعَلَنَّكَ مِنَ الْمَسْجُوْنِيْنَo الشعراء، آیت ۲۹) وہ اپنی قوم سے بھی کہتا کہ میں ہی تمہارے لیے خدائے برتر ہوں (فَقَالَ اَنَا رَبُّكُمُ الْاَعْلٰیo النازعات، آیت ۲۴) اور یہ کہ اپنے سوا کسی کو تمہارا خدا نہیں سمجھتا (وَقَالَ فِرْعَوْنُ يٰٓاَيُّهَا الْمَلَاُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِّنْ اِلٰهٍ غَيْرِیْ القصص، آیت ۳۸) حضرتِ موسیٰ نے جب اسے امرِ الٰہی سے دینِ حق کی طرف بُلایا تو اس نے انکار کیا اور آپؑ کی برابری کرتے ہوئے جادوگروں اور ساحروں سے مدد چاہی مگر معجزاتِ موسوی کے سامنے بے بس رہا۔ انجام کار منفتاح اپنی تمام تر فرعونیت سمیت بحرِ قلزم میں غرق ہوا۔ علامہ نے بنی اسرائیل پر فرعون کے اس ظلم و جبر کی داستان کو دامنِ شعر میں سموتے ہوئے متنوع معنی پیدا کیے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ زیادہ تر رجائی انداز اپناتے ہوئے اس طرح کے مواقف پیش کرتے ہیں کہ مسلمان، حکمتِ کلیمی کا وارث ہے اور خیر و شر کی کش مکش میں آج بھی متفرعن قوتوں کو معجزاتی انداز میں شکست دے سکتا ہے۔ چوں کہ فقر و غیوری، موسیٰؑ کی شان اور ملوکیت، فرعون کا شعار ہے، لہٰذا مردِ مسلمان ظاہری اسباب کے بجائے قوتِ ایمان پر اعتقاد رکھتا ہے۔ وہ اہلِ فکر کی طرح محض فلسفے کی گرہیں نہیں کھولتا رہتا بل کہ خود کو اہلِ ذکر میں شمار کرتے ہوئے معجزاتِ موسوی دکھاتا ہے۔ اس کا یہی امتیاز خاص ہر دور میں ''قصۂ فرعون و کلیم'' کو زندہ رکھے ہوئے ہے۔ اس تلمیح کی پیش کش میں علامہ کے ہاں اکثر مقامات پر طنز و استہزا کا لہجہ در آتا ہے اور وہ ایسی ''کلیمِ الٰہی'' (مسلمانی) کو باعثِ ننگ قرار دیتے ہیں جو درپردہ قوتِ فرعونی کی مُرید ہو۔ ''فرعون'' کی تلمیح کے مختلف شعری رنگ دیکھیے:

رہے ہیں اور ہیں فرعون میری گھات میں اب تک — مگر کیا غم کہ میری آستیں میں ہے یدِ بیضا!
(ب ج، ۲۵)

فقر جنگاہ میں بے ساز و یراق آتا ہے — ضرب کاری ہے اگر سینے میں ہے قلبِ سلیم!
اس کی بڑھتی ہوئی بے باکی و بے تابی سے — تازہ ہر عہد میں ہے قصۂ فرعون و کلیم!
(ض ک، ۳۰)

معجزۂ اہلِ فکر، فلسفۂ پیچ پیچ — معجزۂ اہلِ ذکر، موسیٰ و فرعون و طور
(،"، ۵۱)

ہو اگر قوّتِ فرعون کی درپردہ مُرید — قوم کے حق میں ہے لعنت وہ کلیمِ الٰہی!
(،"، ۱۵۸)

عاشق حسین بٹالوی نے اس ضمن میں درست لکھا ہے کہ:

''حضرت موسیٰؑ، بنی اسرائیل، فرعون اور قومِ فرعون کی طویل تاریخی داستان ایک قصہ اور حکایت نہیں بل کہ حق و باطل کے معرکے، ظلم و عدل کی جنگ، آزادی و غلامی کی کش مکش، مجبور و پست کی سربلندی، جابر و ظالم کی ہلاکت، صبر و استقلال اور شکر و احسان کے مظاہر کی ایسی پُرعظمت اور لبریز نتائج داستان ہے جس کی آغوش میں بے شمار عبرتیں اور بصیرتیں پنہاں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے اپنے کلام میں تشریحِ مطالب اور حُسنِ معانی کے لیے اس داستان کو بہ طورِ تلمیح بار بار (۶۶) استعمال کیا ہے۔'' (۶۷)

کلامِ اقبال میں سامری کا تذکرہ بھی تاثیر و معنویت سے خالی نہیں۔ سامری (موسیٰ بن ظفر) بنی اسرائیل کے عظیم قبیلے سامرہ کا معروف زرگر تھا۔ سامری اور شعبدہ بازی میں مہارت کے سبب اس نے حضرت موسیٰؑ کی عدم موجودگی میں سونے کا بچھڑا (گوسالۂ زریں) بنایا جس کے منہ سے آواز بھی نکلتی تھی۔ آپ جب چالیس روز کے بعد ''میقاتِ خداوندی'' سے واپس آئے تو آپ کی قوم ''سحرِ سامری'' کی اسیر ہو چکی تھی، چناں چہ آپؑ نے اس فتنے کا خاتمہ کیا۔ اس نے رسی کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں سے سانپ بنائے مگر حضرتِ موسیٰؑ کا عصا، اژدھا بن کر انھیں کھا گیا۔ آپؑ نے سامری سے کہا کہ مجھے تیرے قتل سے منع کیا گیا ہے، تیری سزا یہ ہے کہ تو کسی کو اپنے پاس نہ آنے دے ورنہ تجھے اور تیرے ملنے والے کو تپ گھیر لے گی (قَالَ فَاذْهَبْ فَاِنَّ لَكَ فِی الْحَيٰوةِ اَنْ تَقُوْلَ لَا مِسَاسَ طٰهٰ، آیت ۹۷) یوں لوگ اس سے متنفر ہو گئے اور سامری وحشی ہو کر جنگلوں میں نکل گیا ___ علامہ اس تلمیح کے دو پہلوؤں یعنی سامری کی سحر کاری اور گم راہی دونوں کو دامنِ شعر میں اس طرح سموتے ہیں وہ محض تاریخ کا ایک کردار نہیں رہتا بل کہ عصرِ حاضر کی ملوکانہ فکر کے ساتھ ساتھ نام نہاد مصلحینِ قوم کا استعارہ بھی بن جاتا ہے:

خواب سے بیدار ہوتا ہے ذرا محکوم اگر — پھر سُلا دیتی ہے اس کو حکمراں کی ساحری
〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃
خونِ اسرائیل آ جاتا ہے آخر جوش میں — توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری
(ب د، ۲۶۰، ۲۶۱)

میں ہوں نومید تیرے ساقیانِ سامری فن سے — کہ بزمِ خاوراں میں لے کے آئے ساتگیں خالی!
نئی بجلی کہاں اُن بادلوں کے حبیب و دامن میں — پرانی بجلیوں سے بھی ہے جن کی آستیں خالی!
(ض ک، ۷۱)

اسی طرح قارون کی تلمیح بھی علامہ کے ہاں استعاراتی بیان رکھتی ہے۔ قارون، حضرت موسیٰؑ کی قوم کا ایک نہایت بخیل شخص تھا جس نے کیمیا گری سے ثروتِ بے کراں جمع کی اور اپنی امارت ونخوت کے سبب خدا کا منکر ہوا۔ حضرتِ موسیٰؑ نے اسے راہ راست پر لانے کی کوشش کی مگر وہ باز نہ آیا اور آپؑ پر زنا کا اتہام بھی لگایا جس پر اللہ نے زمین کو آپؑ کے تابع کر دیا۔ آپؑ نے زمین سے کہا کہ اسے تھام لے (فَخَسَفْنَابِهٖ وَ بِدَارِهِ الْاَرْضَ قف القصص، آیت۸۱) یوں یہ توانگر ترین شخص اپنے خزانوں سمیت اعماقِ زمین میں اُتر گیا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ دھنسا ہوا ''گنج قارون'' قیامت تک زمین میں حرکت کرتا رہے گا اور اسی نسبت سے اسے ''گنجِ رواں'' بھی کہتے ہیں۔ اقبال نے بالِ جبریل میں اس تلمیح کو علامتی آہنگ دیتے ہوئے فقیہہ شہر کے لیے برمحل استعمال کیا ہے جو ذخیرۂ الفاظ تو رکھتا ہے مگر اس کے لفظ دل میں نہیں اُترتے جب کہ قلندر محض دو لفظوں (لا اللہ) سے ہی روایتِ موسوی کا تتبع کرتے ہوئے اس پر فائق ٹھہرتا ہے، وہ کمال مہارت سے تلمیحی واقعے کو پیرہنِ شعری میں ڈھالتے ہوئے لکھتے ہیں:

قلندر جُز دو حرفِ لا الٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا فقیہہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

(ب ج،۳۲)

تلمیحاتِ موسیٰؑ کے ضمن میں معجزاتِ موسیٰؑ کا جائزہ نہ لیا جائے تو تشنگی رہے گی۔ اس جلیل القدر پیغمبر کو اللہ تعالیٰ نے نو معجزات سے نوازا۔ ان میں سے اقبال نے زیادہ تر ''یدِ بیضا''، ''عصا'' اور ''انفلاقِ دریا'' کے معجزات کا بہ طور تلمیح انتخاب کیا ہے۔ ''یدِ بیضا'' کا معجزہ حضرتِ موسیٰؑ کے دستِ نورانی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کفِ موسیٰ پر انڈے کی شکل کا ایک نشان تھا۔ جب آپؑ اپنے دائیں ہاتھ کو گریبان میں لے جا کر باہر نکالتے تھے تو وہ روشن ہو جاتا تھا (وَّ نَزَعَ يَدَهٗ فَاِذَا هِیَ بَيْضَآءُ لِلنّٰظِرِيْنَ o ع الاعراف، آیت۱۰۷) اقبال اس معجزے کو فیضانِ الٰہی سے تعبیر کرتے ہیں جو صرف ایمانی قوت کے حامل افراد پر ہوتا ہے۔ یہ تلمیح ان کے ہاں محض تشبیہ کے لیے بھی استعمال ہوئی ہے اور وہ اس سے کلام کی علامتی حیثیت بڑھانے کے لیے بھی مستفید ہوتے ہیں:

نہ پوچھ ان خرقہ پوشوں کی، ارادت ہو تو دیکھ ان کو یدِ بیضا لیے بیٹھے ہیں اپنی آستینوں میں

(ب د،۱۰۴)

جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم

(''،)

جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں

(ا ح،۱۲)

اسی طرح حضرتِ موسیٰؑ کا عصا معجزاتی خصائص رکھتا تھا۔ فرعون کے دربار میں اس کے بنائے گئے سانپوں کے مقابلے میں آپؑ کا عصا حکم الٰہی سے اژدھا بن گیا (فَاَلْقٰے عَصَاهُ فَاِذَا هِیَ ثُعبَانٌ مُّبِيْنٌ o ج الاعراف، آیت۱۰۷) اور ان سانپوں کو نگل گیا۔ اسی طرح جب آپؑ نے اپنی قوم کے لیے پانی کی دُعا مانگی تو حکم ہوا کہ اپنا عصا پتھر پر مارو، جس پر اس میں سے بارہ چشمے پُھوٹ نکلے (وَاِذِا اسْتَسْقٰی مُوْسٰی لِقَوْمِهٖ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ ط فَا نْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً ط البقرة، آیت۶۰) نیز آپؑ کا عصا تری میں خشکی کا راستہ بنانے پر قادر تھا۔ چناں چہ جب آپؑ، منفتاح فرعون کے عتاب سے اپنی قوم کو بچانے کے لیے بحرِ قلزم کی طرف بڑھے تو اس عصا کو دریا میں مارنے سے راستہ پیدا ہو گیا اور آپ اپنی قوم کے ہمراہ بہ حفاظت اس راستے سے گزر گئے۔ جب فرعون اور اس کے ساتھیوں نے اس راستے سے گزرنا چاہا تو دریا مل گیا اور فرعون مع لشکر غرقِ دریا ہوا (فَلَمَّا تَرَآ ءَ الْجَمْعٰنِ قَالَ اَصْحٰبُ مُوْسٰی اِنَّا لَمُدْرَ كُوْنَ o ج قَالَ كَلَّا اِنَّ مَعِیَ رَبِّیْ سَيَهْدِيْنِ o فَاَوْحَيْنَآ اِلٰی مُوْسٰی اَنِ اضْرِبْ بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ ط فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيْمِ o ج وأَزْلَفْنَا ثَمَّ الْاٰخَرِيْنَ o ج وَاَنْجَيْنَا مُوْسٰی وَمَنْ مَّعَهٗٓ اَجْمَعِيْنَ o ج ثُمَّ اَغْرَقْنَا الْاٰخَرِيْنَ o ط الشعراء، آیت۶۱-۶۶) آپؑ کے عصا کا یہ معجزہ ''انفلاقِ دریا'' کا معجزہ کہلاتا ہے۔ اقبال کے ہاں عصائے موسوی کے یہ کمالات پوری قوت کے ساتھ پیکرِ شعر میں ڈھلے ہیں اور بیش تر مقامات پر تلقینِ عمل کا کنایہ بن گئے ہیں۔ وہ ''ضربِ کلیمی'' کو ایمانی قوت سے تعبیر کر کے عصرِ حاضر کی ساحرانہ تہذیب وتمدن کا مقابلہ کرنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کے مطابق اسی معجزانہ چُوب (قوتِ ایقانی) سے انسانی نفس کے اسرار کھلتے ہیں اور اسی میں قوموں کا عروج پوشیدہ ہے۔ جبھی تو حق و باطل کی آویزش کے ہر دور میں یہ معجزہ مختلف انداز میں مسلمان کی ایمانی شان بڑھاتا رہا ہے:

تازہ پھر دانشِ حاضر نے کیا سحرِ قدیم گزر اس عہد میں ممکن نہیں بے چُوبِ کلیم!

(ب ج،۶۰)

کھلتے نہیں اس قلزمِ خاموش کے اسرار ۔۔۔ جب تک تو اسے ضربِ کلیمی سے نہ چیرے
(ایضاً، ۱۶۷)

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں ۔۔۔ جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا!
(ض ک، ۱۱۹)

ہر زمانے میں دگرگوں ہے طبیعت اس کی ۔۔۔ کبھی شمشیرِ محمدؐ ہے، کبھی چوبِ کلیمؑ!
(" ،۱۴۵)

گویا تلمیحاتِ موسیٰؑ کی پیش کش علامہ کا ایک محبوب و مستقل موضوع ہے جو اس اولوالعزم پیغمبرؑ سے ان کی بھرپور قلبی موانست کا عکاس ہے۔ کلام اقبال میں کلیم اللہ کی زندگی کے مختلف پہلو کمال درجے کی معنویت اور تنوع کے ساتھ پیش ہوئے ہیں۔ وہ اپنے اشعارِ ملیح میں عشق الٰہی کے اس استعارے کو کثرت سے رقم کرتے ہیں اور ان کے تمام مجموعوں میں اس نبی مکرم کے روشن حوالے بھرپور تابانی اور شدتِ تاثر سے بیان کیے گئے ہیں۔ جنابِ موسیٰؑ سے ارادت کے سبب اقبال کے ایک مجموعے کا نام ہی ضربِ کلیم ہے۔ اقبال کے ہاں ہر مقامِ شعری پر ''ضربِ کلیمی''، عزیمت و سچائی، قوتِ ایمانی اور حرارتِ عمل کا استعارہ بن گئی ہے جس کے سامنے تمام تر فرعونی قوتیں ہیچ ٹھہرتی ہیں۔ تلمیحات شعرِ اقبال کا خاص اعجاز ہے کہ یہاں حیاتِ موسیٰؑ کے بصیرت افروز وقائع جو حضرتِ شعیبؑ سے بے مثال تربیت پانے، تجلیات و معجزاتِ الٰہی کے ظہور اور پیغمبری و کلیمی عطا ہونے سے لے کر فرعون، سامری اور قارون جیسی متفرعن اور استبدادی قوتوں کی بدترین شکست پر محیط ہیں، کمال درجے کی بلاغت سے پیوندِ کلام ہوئے ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ حیاتِ موسوی کے تمام درخشاں واقعات، علائم و رموز اور استعارات و کنایات کے پردے میں بیان ہوئے ہیں، جس کے باعث یہ تلمیحیں محض قصہ بیانی سے آگے نکل کر شعری و معنوی ترفع سے ہم کنار ہوگئی ہیں، بہ قول ڈاکٹر محمد ریاض:

''اقبال کے کلام میں حضرتِ موسیٰ کی حضرتِ شعیبؑ کے ہاں گلہ بانی کی ایک مثالی تربیت تھی۔ یدِ بیضا (دستِ سفید) اور عصا (چوب) کے کلیمی معجزات، قوت و سطوت کے مظہر ہیں جن کی مدد سے مخالفوں کو دبایا اور قوانین حقّہ کو جاری کیا جاتا ہے۔ عصا کی مدد سے چشمے جاری کرنا، تسخیرِ کائنات، ضبطِ نفس اور تکاہل خودی کی علامت ہے۔ یہ معجزاتِ مومنانہ، بے خوف و حزن زندگی کے آداب سکھاتے ہیں۔ حضرتِ موسیٰ کی تمنائے دیدار ہر قلبِ مومن کی آرزو ہے (ارنی اور لن ترانی، کیسے

محبانہ اور محبوبانہ کلمات ہیں!) اور ہمیشہ تازہ بہ تازہ رہے گی۔ ''سامری''، شیطان اور فراعنہ صفتوں کا ایک نمایندہ ہے۔ حضرتِ موسیٰ کا دریائے نیل سے گزر جانا، پیغمبرانہ اور مومنانہ کامیابی کی ایک بیّن مثال ہے۔ حقیقی ایمان (توحید) انسان کو کس قدر بے باک بنا دیتا ہے!'' (۶۸)

(۲) حضرت ابراھیمؑ کی تلمیحات:

کلامِ اقبال میں شیخ الانبیا یا ابوالانبیا، حضرت ابراہیم خلیل اللہ کی تلمیحات بھی متنوع انداز میں رقم ملتی ہیں۔ خاص طور پر علامہ نے ''ایمانِ خلیل'' کو ایقان و اثباتِ خودی کی علامت بنا کر خداشناسی کے لیے لازم و ملزوم قرار دیا ہے۔ جب حضرت ابراہیم، خدائے یگانہ کی تحقیق و جستجو میں مصروف تھے اور دیگر لوگوں کی طرح چاند، سورج اور ستاروں کو خدا سمجھتے تھے تو ان کے باطنی اضطراب نے انھیں ان عناصر فطرت کا مشاہدہ ایسے طور پر کرایا کہ انھیں یقین ہو گیا کہ ڈوبنے والے مظاہر ان کا خدا نہیں ہو سکتے۔ (فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ الَّيْلُ رَاٰ كَوْكَباً ج قَالَ هٰذَا رَبِّیْ ج فَلَمَّآ اَفَلَ قَالَ لَآ اُحِبُّ الْاٰفِلِيْنَo فَلَمَّا رَاَ الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هٰذَا رَبِّیْ ج فَلَمَّآ اَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَّمْ يَهْدِنِیْ رَبِّیْ لَاَكُوْنَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّآلِّيْنَo فَلَمَّا رَاَ الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هٰذَا رَبِّیْ هٰذَآ اَكْبَرُ ج فَلَمَّآ اَفَلَتْ قَالَ يٰقَوْمِ اِنِّیْ بَرِیْٓءٌ مِّمَّا تُشْرِكُوْنَo الانعام، آیت ۷۶، ۷۷، ۷۸) عموماً شاعری میں اس واقعے کی مناسبت سے ''آفل''، ''لاا حب الآفلین'' اور ''ھذا ربی'' کی تلمیحات مستعمل ہیں مگر علامہ کے ہاں اس تلمیح کی نمود یوں ہوتی ہے:

وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب ۔۔۔ جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیلؑ!
(ب د، ۲۵۸)

یہاں ''سکوتِ شام''، ''غروبِ آفتاب''، ''روشن تر'' اور ''چشمِ جہاں بینِ خلیل'' کی تراکیب نہ صرف حضرت ابراہیمؑ سے متعلق اس چشم کشا واقعے کی جانب اشارات فراہم کرتی ہیں بل کہ در پردہ اہلِ نظر کو دیدۂ دل وا کر کے معرفتِ الٰہی پانے کے رموز بھی سکھا جاتی ہیں ___ تلمیح کو روانی کے ساتھ ایک منظر نامے کا حصہ بنا دینا بھی اقبال ہی کے قلم کا اعجاز ہے۔

خدائے لایزال کی جستجو ہی میں حضرت ابراہیمؑ نے شیوۂ بت شکنی اختیار کیا اور آپؑ کا یہ شعارِ خاص ایمان کا زندہ کنایہ ہے۔ آپؑ کا والد آزر دربار نمرودی میں وزیر تھا اور وہ پیشۂ نجاری میں طاق ہونے کے سبب لکڑی اور پتھر کے بُت بناتا اور ان کی پرستش کرتا۔ آپؑ چوں کہ موحّد

تھے لہٰذا آزر اور قوم کے دیگر افراد کے اس فعل سے متنفر تھے اور ہمیشہ اس امر میں مانع ہوئے (وَاِذْقَالَ اِبْرٰاهِيْمُ لِاَبِيْهِ اٰزَرَ اَتَتَّخِذُ اَصْنَاماً اٰلِهَةً ج اِنِّيْٓ اَرٰلكَ وَ قَوْمَكَ فِيْ ضَلٰلٍ مُّبِيْنٍo الانعام، آیت ۷۵) مگر جب آزر پر اس کا قطعاً اثر نہ ہوا تو آپ اس سے الگ ہو گئے (فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهٗ اَنَّهٗ عَدُوٌّ لِّلّٰهِ تَبَرَّاَ مِنْهُ ط التوبۃ، آیت ۱۱۴) اور پھر ایک دن موقع پا کر سارے بتوں کو توڑ دیا۔ آپؑ کا یہ فعل آزر کو تو نہ بھایا اور اس نے آپؑ کو نمرود کے دربار میں پیش کر دیا مگر اللہ کو آپؑ کی یہ ادا بہت پسند آئی۔ چناں چہ جب نمرود نے حضرت ابراہیم کو آگ میں ڈالا تو حکمِ الٰہی سے وہ گل زار بن گئی۔ کلامِ اقبال میں کفر و حق کی کش مکش پر مبنی اس قصے کو ایک اُسلوبِ زیست کی روشنی میں دیکھا اور پرکھا گیا ہے۔ اقبال کے ہاں ''بت گری'' اور ''بت شکنی'' زندگی گزارنے کے دو مختلف اسالیب ہیں جو متضاد ذہنیتوں کے عکاس ہیں۔ وہ ''آزری'' کو پرانے اور ''براہیمی'' کو نئے اندازِ فکر کی علامت بناتے ہیں جس کے باعث ایک تاریخی واقعہ علائم و رموز میں ڈھل کر بڑی بامعنی جہات دکھاتا ہے۔ اقبال نے طنز کی کاٹ تیز کرنے میں بھی ان تلمیحات سے استفادہ کیا ہے۔ اقبال، چوں کہ خیر و شر کی کش مکش کے ذریعے اپنے بنیادی نظریات کا استخراج کرتے ہیں، لہٰذا ابراہیمؑ اور آزر کا یہ واقعہ بیش تر مقامات پر معنی آفرینی کا سبب ٹھہرتا ہے۔ اسی طرح وہ آزری کو محض شر سے ہی وابستہ کرنے کے بجائے اس کے ڈانڈے ''صنعت گری'' سے ملا کر آزر کے فن کارانہ مرتبے کو سراہتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ کے ہاں ابراہیمؑ و آزر کی تلمیحات نت نئے زاویے رکھتی ہیں اور خالصتاً افادی و اصلاحی نقطۂ نظر سے ان کی بڑی اہمیت ہے۔ یہ تلمیحیں شعرِ اقبال کو گہری رمزیت سے روشناس کراتی ہیں۔ خصوصاً آزر کے تراشیدہ بُت کنایات کا روپ دھار کر کہیں وجود یا ہستی کے بتوں میں ڈھل جاتے ہیں تو کہیں یہ فرقہ سازی، وطن پرستی، شرک، تعصّباتِ رنگ و نسل اور غیر اسلامی تعلیم و تہذیب اور ثقافت کے بتوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ مگر کمال یہ ہے کہ اقبال ان بتوں کے چہرے دکھانے کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی باخبر کراتے ہیں کہ اس قبیل کی تمام تر نقش گری طریقِ خلیلی پر گام زن افراد ہی کے ہاتھوں شکست سے دوچار ہوتی ہے۔ ان تلمیحات کے توسط سے ان کے ہاں یہ احساس بھی اُبھرتا ہے کہ زمانۂ حال میں آزر تو دکھائی دیتے ہیں مگر ابراہیمؑ جیسے ''بت شکن'' رخصت ہو گئے ہیں۔ یوں اس المیہ عنصر کی کارفرمائی سے تلمیح کا حربہ زیادہ کارگر اور بامعنی ہو جاتا ہے۔ ان متنوع صورتوں کے حوالے سے شعری امثلہ بالترتیب ملاحظہ ہوں:

اُٹھیں گے آزر ہزاروں شعر کے بت خانے سے
مَے پلائیں گے نئے ساقی نئے پیمانے سے
(ب د، ۹۰)

یہ ہند کے فرقہ ساز اقبال آزری کر رہے ہیں گویا
بچا کے دامن بتوں سے اپنا غبارِ راہِ حجاز ہو جا
("، ۱۳۰)

مُسلم نے بھی تعمیر کیا اپنا حرم اور
تہذیب کے آزر نے ترشوائے صنم اور
("، ۱۶۰)

شانِ خلیل ہوتی ہے اس کے کلام سے عیاں
کرتی ہے اس کی قوم جب اپنا شعار آزری
("، ۲۱۱)

سروری زیبا فقط اُس ذاتِ بے ہمتا کو ہے
حکمراں ہے اک وہی باقی بُتانِ آزری
("، ۲۶۱)

یہ بتانِ عصرِ حاضر کہ بنے ہیں مدرسے میں
نہ ادائے کافرانہ! نہ تراشِ آزرانہ!
(ب ج، ۱۵)

وہی بُت فروشی، وہی بُت گری ہے
سینما ہے یا صنعتِ آزری ہے!
("، ۱۵۸)

وہ علم اپنے بتوں کا ہے آپ ابراہیم
کیا ہے جس کو خدا نے دل و نظر کا ندیم
(ض ک، ۲۶)

آزر کا پیشہ خارا تراشی
کارِ خلیلاں خارا گدازی!
(ب ج، ۷۲)

بُت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں
تھا براہیمؑ پدر، اور پسر آزر ہیں
(ب د، ۲۰۰)

اقبال کے ہاں خلیل اللہ کا اعلائے کلمۃ الحق کرتے ہوئے ''آتشِ نمرود'' کو لبیک کہنا بھی حق گوئی و بے باکی کا استعارہ بن گیا ہے۔ آپؑ بابلی بادشاہ، نمرود کی بھڑکائی ہوئی آگ میں ڈالے گئے مگر یہ آگ آپ کے حق میں ٹھنڈی اور بے گزند ہو گئی۔ یوں نمرود اور اس کے ساتھی ناکام ہوئے (قَالُوْا حَرِّقُوْهُ وَانْصُرُوْٓا اٰلِهَتَكُمْ اِنْ كُنْتُمْ فٰعِلِيْنَo قُلْنَا يٰنَارُ كُوْنِيْ بَرْدًا وَّ سَلٰماً عَلٰٓى اِبْرٰاهِيْمَo لا وَاَرَادُوْا بِهٖ كَيْدًا فَجَعَلْنٰهُمُ الْاَخْسَرِيْنَo ج الانبیاء، آیت ۶۸-۷۰)

اقبال نے اس تلمیح کو اپنے جان دار اور توانا لب و لہجے کی آمیزش سے خاصے کی چیز بنا دیا ہے۔ وہ ''آتش نشینی'' کو مومن کا امتیاز سمجھتے ہیں اور یہ تلمیح ان کے ہاں ایقان و استحکام، استقامت و ایمان، حرارتِ عشق اور آزمایشِ حق کی علامت کے طور پر پیش ہوئی ہے۔ خاص طور پر اقبال کا تصورِ عقل و عشق اس تلمیحی واقعے سے بھرپور انداز میں سامنے آتا ہے، نیز علامہ نے اس تلمیح کو آس و نِراس کے احساسات سے مملو کر کے مزید کارگر بنا دیا ہے۔ چند شعر دیکھیے:

آج بھی ہو جو براہیمؑ کا ایماں پیدا — آگ کر سکتی ہے اندازِ گلستاں پیدا
(ب د، ۲۰۵)

آتشِ نمرود ہے اب تک جہاں میں شعلہ ریز — ہو گیا آنکھوں سے پنہاں کیوں ترا سوزِ کہن؟
(۲۴۰،")

آگ ہے، اولادِ ابراہیمؑ ہے، نمرود ہے! — کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے؟
(۲۵۷،")

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق — عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی
(۲۷۸،")

عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں — کہ مَیں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیلؑ!
(ب ج، ۶۳)

اقبالؒ کے کلام میں خانوادۂ ابراہیمؑ کی مختلف قربانیوں سے متعلق بعض اہم تلمیحات یعنی ''زمزم''، ''ذبحِ عظیم'' اور ''معمارِ جہاں''، بہت کم موزوں ہوئی ہیں لیکن ایسے مقامات پر بھی ان کی مہارتِ فن لائقِ اعتنا ہے۔ ''زمزم'' کا متبرک پانی حضرت ابراہیمؑ کی اس قربانی سے متعارف کراتا ہے، جب آپؑ نے حکمِ الٰہی سے اپنی بیوی ہاجرہ اور شیر خوار بچے حضرت اسمٰعیلؑ کو اس بے آب و گیاہ مقام پر چھوڑا جہاں تعمیرِ کعبہ ہونا تھی اور پھر قدرتِ حق سے روتے ہوئے بچے کی ایڑیوں کے نیچے سے ایک چشمہ جاری ہو گیا جس کا فیضان آج بھی جاری ہے۔ ''ذبحِ عظیم'' کی تلمیح حضرتِ اسمٰعیلؑ کی اس قربانی کی یاد دلاتی ہے، جب آپؑ نے صرف نو برس کی عمر میں اپنے والد کے خواب کو تعبیر عطا کرتے ہوئے ذبح ہونے پر آمادگی ظاہر کی اور اس کھلے امتحان پر اللہ نے ان کی جگہ ایک بڑا ذبیحہ دیا (فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يٰبُنَيَّ اِنِّيْٓ اَرٰى فِي الْمَنَامِ اَنِّيْٓ اَذْبَحُكَ

فَانْظُرْ مَاذَا تَرٰى ؕ قَالَ يٰٓاَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۫ سَتَجِدُنِيْٓ اِنْ شَآءَ اللّٰهُ مِنَ الصّٰبِرِيْنَ ۝ فَلَمَّآ اَسْلَمَا وَ تَلَّهٗ لِلْجَبِيْنِ ۚ ۝ وَنَادَيْنٰهُ اَنْ يّٰٓاِبْرٰهِيْمُ ۙ ۝ قَدْ صَدَّقْتَ الرُّءْيَا ۚ اِنَّا كَذٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِيْنَ ۝ اِنَّ هٰذَا لَهُوَ الْبَلٰٓؤُا الْمُبِيْنُ ۝ وَفَدَيْنٰهُ بِذِبْحٍ عَظِيْمٍ ۝ الصّٰفّٰت، آیت ۱۰۲-۱۰۷)، اسی مناسبت حضرت اسمٰعیل ''ذبیح اللہ'' کہلائے۔ اسی طرح ''معمارِ جہاں'' کی تلمیح اس امرِ خدا کی جانب اشارہ کرتی ہے، جس کی تعمیل میں حضرت ابراہیمؑ نے اپنے فرزند حضرتِ اسمٰعیلؑ کے ساتھ مل کر مکہ مکرمہ میں بنائے کعبہ رکھی اور تعمیرِ کعبہ کا فریضہ انجام دیا۔ یوں اللہ تعالیٰ نے آپؑ کے ہاتھوں خانۂ کعبہ کو مقامِ رجوع اور مقامِ امن مقرر کیا (وَاِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَاَمْنًا ؕ وَ اتَّخِذُوْا مِنْ مَّقَامِ اِبْرٰهٖمَ مُصَلًّى ؕ وَعَهِدْنَآ اِلٰٓى اِبْرٰهٖمَ وَاِسْمٰعِيْلَ اَنْ طَهِّرَا بَيْتِيَ لِلطَّآئِفِيْنَ وَالْعٰكِفِيْنَ وَ الرُّكَّعِ السُّجُوْدِ۔ **البقرۃ**، آیت ۱۲۵) اقبال نے ان تلمیحوں کو عصرِ حاضر کے مسلمانوں کی شان بڑھانے کے لیے بھی استعمال کیا ہے اور طنز کی آمیزش کرتے ہوئے اصلاحِ احوال کے لیے بھی ان سے عمدہ معنی اخذ کیے ہیں۔ اس سلسلے میں کہیں وہ سوالیہ انداز اپناتے ہیں تو کہیں استعجابیہ و ندائیہ ___ شعرِ اقبال میں ان تلمیحوں کا انداز کچھ یوں ہے:

زائرانِ کعبہ سے اقبال یہ پوچھے کوئی — کیا حرم کا تحفہ زمزم کے سوا کچھ بھی نہیں؟
(ب د، ۱۳۵)

حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا — تری نسبت براہیمی ہے معمارِ جہاں تو ہے!
(۲۶۹،")

یہ فیضانِ نظر تھا یا کہ مکتب کی کرامت تھی — سکھائے کس نے اسمٰعیل کو آدابِ فرزندی؟
(ب ج، ۱۴)

حضرت ابراہیم خلیل اللہ سے متعلق تلمیحات کا انداز دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے حیات و سیرتِ خلیلی پر مبنی ان تمام تلمیحات کو بڑی روانی اور جاذبیت کے ساتھ اپنے کلام کا حصہ بنا کر عصرِ نو کے مسلمان کو اس کے مقام سے آشنا کرایا ہے اور مومن کو ہر حال میں ''مردِ خلیل'' کے رُوپ میں دیکھنے کی یوں تمنا کی ہے:

صنم کدہ ہے جہاں اور مردِ حق ہے خلیلؑ — یہ نکتہ وہ ہے کہ پوشیدہ لَآ اِلٰہ میں ہے!
(ب ج، ۶۸)

(۳) حضرت آدم کی تلمیحات:

ابوالبشر، حضرت آدم، صفی اللہ سے متعلق تلمیحات بھی علامہ کے کلام میں متنوّع مضامین کی تخلیق میں معاون ٹھہرتی ہیں۔ اس سلسلے میں جہاں وہ ماوطین سے تخلیقِ آدم (خَلَقَ الْاِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ الرّحمٰن، آیت۱۴) کی تلمیح کو سادہ، پُرکار اور طنزیہ اسلوب میں بیان کرتے ہیں، وہاں ان کے ہاں آدم کو فرشتوں کا سجدہ کرنا اور معلم الملکوت، عزازیل (ابلیس) کا اس امر سے منکر ہونا (وَاِذْقُلْنَا لِلْمَلٰٓئِكَةِ اسْجُدُوْا لِاٰدَمَ فَسَجَدُوْٓا اِلَّآ اِبْلِيْسَ ؕ اَبٰى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكٰفِرِيْنَ ۔البقرة، آیت۳۴) بھی منفرد رنگ میں پیش ہوا ہے۔ اقبال، اثبات ونفی پر مبنی اس تلمیحی قصے کا اطلاق موجودہ مسلمانوں پر کرتے ہوئے دل چسپ معنی پیدا کرتے ہیں، خصوصاً ابلیس کو بہ طور کردار موزوں کرتے ہوئے وہ تلمیح کو توسیعِ معانی کے لیے مستعار لیتے ہیں۔ ان مختلف حوالوں سے تلمیحاتِ اقبال کا انداز ملاحظہ ہو:

باندھا مجھے جو اُس نے تو چاہی مری نمود — تحریر کر دیا سرِ دیوانِ ہست و بود
گوہر کو مشتِ خاک میں رہنا پسند ہے — بندش اگرچہ سست ہے، مضموں بلند ہے
(ب د، ۴۶)

اے شمع! انتہاے فریبِ خیال دیکھ — مسجودِ ساکنانِ فلک کا مآل دیکھ
(۴۶،")

اس قدر شوخ کہ اللہ سے بھی برہم ہے — تھا جو مسجودِ ملائک یہ وہی آدم ہے ؟
(۱۹۹،")

پیکرِ نوری کو ہے سجدہ میسّر تو کیا — اس کو میسّر نہیں سوز و گدازِ سجود!
(ب ج، ۹۵)

حرفِ 'استکبار' تیرے سامنے ممکن نہ تھا — ہاں مگر تیری مشیّت میں نہ تھا میرا سجود!
(ض ک، ۴۷)

ابلیس کے ورغلانے پر آدم وحوا ''میوۂ ممنوعہ'' کھانے کے خطا کار ہوئے حال آں کہ خدا نے انھیں اس امر سے منع کر رکھا تھا (وَلَا تَقْرَبَا هٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُوْنَا مِنَ الظّٰلِمِيْنَ o البقرة، آیت ۳۵)، جس پر انھیں جنت سے نکال دیا گیا اور کہا گیا کہ یہاں تم میں سے بعض

بعضوں کے دشمن رہیں گے (وَقُلْنَا اهْبِطُوْا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۚ البقرة، آیت ۳۶) اقبال نے آدم کی اس غفلت، شجرِ ممنوعہ کے پھل اور باغِ بہشت کی تلمیحات کو نت نئے مطالب میں ڈھالا ہے:

شجر ہے فرقہ آرائی، تعصب ہے ثمر اس کا — یہ وہ پھل ہے کہ جنّت سے نکلواتا ہے آدم کو
(ب د، ۴۷)

لگی نہ میری طبیعت ریاضِ جنّت میں — پیا شعور کا جب جامِ آتشیں میں نے
(۸۱،")

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں؟ — کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر!
(ب ج، ۷)

جب حضرت آدمؑ نے پشیمان ہوکر توبہ کی (قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَآ اَنْفُسَنَا وَاِنْ لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَ تَرْحَمْنَا لَنَكُوْنَنَّ مِنَ الْخٰسِرِيْنَ o الاعراف، آیت ۲۳) تو اللہ نے گناہِ آدم بخش دیا (وَعَصٰٓى اٰدَمُ رَبَّهٗ فَغَوٰى o ثُمَّ اجْتَبٰهُ رَبُّهٗ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدٰى o طٰہٰ، آیت ۱۲۰، ۱۲۱) یہی انسان ''خلیفۃ الارض'' کے منصب پر فائز ہوا اور خدا نے اسے فرشتوں پر افضلیت دی (وَاِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلٰٓئِكَةِ اِنِّىْ جَاعِلٌ فِى الْاَرْضِ خَلِيْفَةً ؕ قَالُوْٓا اَتَجْعَلُ فِيْهَا مَنْ يُّفْسِدُ فِيْهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَآءَ ۚ وَ نَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ؕ قَالَ اِنِّىْٓ اَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُوْنَ o البقرة، آیت ۳۰) اقبال کے ہاں شعرا کے عمومی مزاج کے برعکس قصۂ آدم کو یاسیت اور قنوطیت کے پیرایے میں بیان کرنے کے بجاے رجائی انداز میں موزوں کیا گیا ہے۔ وہ انسان کے فرشتوں پر فائق ہونے اور عطاے نیابت کا حق دار ٹھہرائے جانے کے باعث روحِ ارضی کو اس کا استقبال کرتے ہوئے دکھاتے ہیں اور اپنے مخصوص تصورِ زیست کی روشنی میں خوب خوب تازہ شعر کہتے ہیں:

توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام — دوریِ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک
(ب د، ۲۶۳)

قصوروار ، غریب الدّیار ہوں لیکن — ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد!
(ب ج، ۸)

مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں — اُنھیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد!
(۸،")

جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں　　جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں
("،۱۳۳)

اللہ نے آدم کو فرشتوں پر اولیت دیتے ہوئے کُل کے کُل نام سکھائے (وَعَلَّمَ اٰدَمَ الْاَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلٰٓئِكَةِ ۙ فَقَالَ اَنْۢبِـُٔوْنِىْ بِاَسْمَآءِ هٰٓؤُلَآءِ اِنْ كُنْتُمْ صٰدِقِيْنَo قَالُوْا سُبْحٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ اِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا ؕ اِنَّكَ اَنْتَ الْعَلِيْمُ الْحَكِيْمُo البقرة، آیت ۳۱، ۳۲) اور صُلبِ آدم سے مزید انسانوں کی تخلیق فرما کر ان سے اپنی ربوبیت کی گواہی لی (وَاِذْ اَخَذَ رَبُّكَ مِنْۢ بَنِىْٓ اٰدَمَ مِنْ ظُهُوْرِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَاَشْهَدَهُمْ عَلٰٓى اَنْفُسِهِمْ ۚ اَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ؕ قَالُوْا بَلٰى ۚ شَهِدْنَا ۚ اَنْ تَقُوْلُوْا يَوْمَ الْقِيٰمَةِ اِنَّا كُنَّا عَنْ هٰذَا غٰفِلِيْنَ ۙo الاعراف، آیت ۱۷۲) اقبال نے اس نسبت سے ''علمّ الاسما'' اور ''میثاقِ روزِ ازل'' (پیمانِ اوّلین) کی تلمیحات کو توسیعِ معنی کے لیے مستعار لیا ہے۔ وہ تلمیح ''علمّ الاسماء'' کو شرفِ انسانی پر محمول کرتے ہیں اور ''روزِ الست'' سے مربوط تلمیح کا رشتہ کمال درجے کی بلاغت کے ساتھ مسلمانوں کی حالیہ صورت سے جوڑ کر معنیِ دل پذیر کا حصول کرتے ہیں۔ خاص طور پر اس دوسری تلمیح کی ان کے ہاں بہ یک وقت دو سطحیں ملتی ہیں۔ ایک طرف وہ اس کے ذریعے اس کرب کا اظہار کرتے ہیں کہ آج کے مسلمان نے ''قصۂ پیمانِ اوّلیں'' کو بُھلا دیا ہے تو دوسری طرف یہ موقف پیش کرتے ہیں کہ مومن کے لیے صرف ''شرابِ الست'' کی مستی (یعنی اقرار) ہی کافی نہیں بل کہ یہ پیمان مجاہدانہ حرارت کا مقتضی بھی ہے، دونوں حوالوں سے شعر دیکھیے:

سُنے کوئی مری غُربت کی داستاں مُجھ سے　　بُھلایا قصّۂ پیمانِ اوّلیں میں نے
(ب د، ۸۱)

یہ ہیں سب ایک ہی سالک کی گفتگو کے مقام　　وہ جس کی شان میں آیا ہے 'علمّ الاسما'!
(ض ک، ۲۳)

مجاہدانہ حرارت رہی نہ صُوفی میں　　بہانہ بے عملی کا بنی شرابِ الست!
("،۳۸)

گویا شعرِ اقبال میں تلمیحاتِ آدم، مقامِ بشر سے آشنا کراتی ہیں اور اقبال نے ان تلمیحوں کو نئے زاویوں سے متعارف کروا کر اپنے ارفع خیالات کی ترجمانی کی ہے، یہ امر فنِ تلمیح کے استعمال میں انھیں اپنے متقدمین اور معاصرین سے ممتاز کرتا ہے۔

(۴) حضرت محمد صلی اللہ علیہ و آلہٖ وسلم کی تلمیحات :

شعرِ اقبال میں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کا تذکرۂ جلیلہ و جمیلہ کثرت سے ملتا ہے اور اقبال کے مطابق مردِ مومن کی حتمی شکل آپؐ ہی کی ذاتِ مبارکہ ہے۔ یوں تو حیاتِ رسولؐ کے کئی وقائع علامہ کے ہاں تحسینی پیرایے میں موزوں ملتے ہیں مگر خالصتاً قرآنی تلمیحی زاویے کے اعتبار سے دیکھا جائے تو انھوں نے واقعۂ معراج کی پیش کش کو اولیت دی ہے اور اسے انسانی قوی کی بیداری، جرات و ہمت اور صبر و استقامت کے استعارے کے طور پر پیش کیا ہے__ ۲۷ رجب کی مبارک رات کو خدائے سمیع و بصیر نے حضورؐ پاک کو اپنی نشانیاں دکھانے کے لیے راتی رات مسجدِ حرام سے مسجدِ اقصیٰ کی سیر کرائی (سُبْحٰنَ الَّذِىْٓ اَسْرٰى بِعَبْدِهٖ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ اِلَى الْمَسْجِدِ الْاَقْصَا الَّذِىْ بٰرَكْنَا حَوْلَهٗ لِنُرِيَهٗ مِنْ اٰيٰتِنَا ؕ اِنَّهٗ هُوَ السَّمِيْعُ الْبَصِيْرُ ۔بنی اسرآء یل، آیت ۱) اور آپؐ اس رات خدا سے اس قدر نزدیک ہو گئے کہ دو کمان سے بھی کم تر فاصلہ رہ گیا۔ (وَهُوَ بِالْاُفُقِ الْاَعْلٰى ؕo ثُمَّ دَنَا فَتَدَلّٰى ۙo فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ اَوْ اَدْنٰى ۚo النجم، آیت ۸، ۹، ۱۰) اس موقعے پر آپ صلی اللہ علیہ وسلم نے پورے ہوش و حواس سے آیات و تجلیاتِ الٰہی کا مشاہدہ کیا اور دیدۂ بصیرت سے ان حالات و واقعات کو یوں دیکھا کہ نہ آپؐ کی نگاہ ہٹی، اور نہ حد سے بڑھی (اِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشٰى ۙo مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغٰى ؕo لَقَدْ رَاٰى مِنْ اٰيٰتِ رَبِّهِ الْكُبْرٰىo النجم، آیت ۱۶، ۱۷، ۱۸) اقبال نے اس واقعے کی تمام تر جزئیات کو بہ طریقِ احسن برتا ہے اور ''لیلۃ الاسریٰ'' سے متعلق ان تمام تلمیحات کو عظمتِ بشر کی علامت بنا دیا ہے۔ خاص طور پر وہ عصرِ حاضر سے ان تلمیحات کا ناتا جوڑ کر ان سے اصلاحِ احوال کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور اس ضمن میں تلقینی و تنبیہی اور دعائیہ و رجائیہ ہر دو طرح کے پیرایے اختیار کرتے ہیں۔ اس واقعے کی مختلف جہتیں کلامِ اقبال میں یُوں ظہور پذیر ہوئی ہیں:

اخترِ شام کی آتی ہے فلک سے آواز　　سجدہ کرتی ہے سحر جس کو وہ ہے آج کی رات
رہِ یک گام ہے ہمّت کے لیے عرشِ بریں　　کہہ رہی ہے یہ مسلمان سے معراج کی رات
(ب د، ۲۴۹)

جہانِ آب و گِل سے عالمِ جاوید کی خاطر　　نبوّت ساتھ جس کو لے گئی، وہ ارمغاں تو ہے!
("، ۲۶۹)

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفیٰؐ سے مجھے — کہ عالمِ بشریّت کی زد میں ہے گردوں!
(ب ج، ۲۷)

ناوک ہے مسلماں! ہدف اس کا ہے ثرّیا — ہے سرِّ سرا پردۂ جاں نکتۂ معراج
تو معنیِ وَالنّجم نہ سمجھا تو عجب کیا — ہے تیرا مدوجزر ابھی چاند کا محتاج
(ض ک، ۱۷)

فروغِ مغربیاں خیرہ کر رہا ہے تجھے — تری نظر کا نگہباں ہو صاحبِ مازاغ!
(۸۵،")

اقبال کے ہاں قبیلۂ قریش کے قبل از اسلام کے بتوں ''لات'' اور ''منات'' سے وابستہ تلمیحات بھی ملتی ہیں جنھیں حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے گرانے کا حکم دیا۔ قرآن میں ان بتوں کا تذکرہ دعوتِ تدبر کے ضمن میں آیا ہے **(اَفَرَءَیْتُمُ اللّٰتَ وَالْعُزّٰیo وَمَنٰوةَ الثَّالِثَةَ الْاُخْرٰیo النجم، آیت ۱۹، ۲۰)** علامہ نے ان تلمیحات سے تفکر کی مختلف جھلکیاں پیش کی ہیں اور ان کو نئی تعبیرات عطا کرتے ہوئے کہیں الٰہیات کے تراشے ہوئے بُت قرار دیا ہے تو کہیں وہ انھیں تعقل کے پروردہ سمجھتے ہیں، کہیں فنائے ذات کی علامت گردانتے ہیں تو کہیں فنائے حیات و کائنات سے تعبیر کرتے ہیں، اسی طرح یہ بت بعض مواقع پر قدامت پسندی اور فرقہ بندی کی شکل بھی اختیار کر لیتے ہیں، چند شعر دیکھیے:

بدل کے بھیس پھر آتے ہیں ہر زمانے میں — اگرچہ پیر ہے آدم، جواں ہیں لات و منات
(ض ک، ۳۷)

حریم تیرا خودی غیر کی! معاذ اللہ — دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات و منات!
(۱۰۶،")

وہی حرم ہے وہی اعتبارِ لات و منات — خدا نصیب کرے تجھ کو ضربتِ کاری!
(۱۷۷،")

کیا مسلماں کے لیے کافی نہیں اس دور میں — یہ الٰہیّات کے ترشے ہوئے لات و منات؟
(ا ح، ۱۴)

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات! — عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات!
(۲۲،")

مقام بندۂ مومن کا ہے ورائے سپہر — زمیں سے تا بہ ثرّیا تمام لات و منات!
(۲۶،")

تلمیحاتِ محمد صلی اللہ علیہ وسلم ہی کے ضمن میں ''بشیر'' اور ''نذیر'' کی تلمیحیں **(وَمَآ اَرْسَلْنٰكَ اِلَّا كَآفَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيْرًا وَّنَذِيْرًا وَّ لٰكِنَّ اَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُوْنَo سبا، آیت ۲۸)**، بھی کلام اقبال میں موزوں ملتی ہیں اور وہ ان کی وساطت سے مدحِ رسولؐ کرنے کے ساتھ ساتھ انھیں بندۂ مومن کو اس کے مقام سے آشنا کرانے کے لیے بھی استعمال کرتے ہیں:

یہ اعجاز ہے ایک صحرا نشیں کا — بشیری ہے آئینہ دارِ نذیری
(ب ج، ۱۱۸)

افرنگ ز خود بے خبرت کرد وگرنہ — اے بندۂ مومن تو بشیری! تو نذیری!
(ض ک، ۱۷۵)

(۵) فرشتوں کی تلمیحات:

کلامِ اقبال میں حضرت جبرئیل اور اسرافیل جیسے مقرب فرشتوں کی تلمیحیں بالترتیب ارفعیت و عظمت اور تحرک و تقدس کے معنوں کی ترسیل کے لیے مستعمل ہیں۔ جبرئیل کے ساتھ تو علامہ کو اس حد تک موانست ہے کہ انھوں نے اپنے دوسرے مجموعۂ کلام کا نام ہی **بالِ جبریل** رکھا اور ان کی شاعری میں یہ مقرب فرشتہ اکثر اوقات ایک موثّر شعری کردار کے طور پر بھی ابھرتا ہے۔ اقبال نے حضرت جبرئیل کے حوالے سے ''روح الامین''، ''روح القدس'' اور ''دمِ جبرئیل'' کی تلمیحات کو نئے انداز سے برتا ہے۔ وہ آپ کے روح الامینی کے وصف کو بندۂ خاکی میں اُبھرتا ہوا دیکھتے ہیں اور اس امر کا ادراک بھی رکھتے ہیں کہ ہر فرد قوتِ پرواز کا ملکہ نہیں رکھتا۔ اسی طرح وہ جبرئیل کے وجود سے وابستہ تقدیس اور تنویر کے عناصر کی ستایش کرتے ہیں اور اپنی شاعری کو ''دمِ جبرئیل'' سے وابستہ کرنے کے تمنّائی بھی محسوس ہوتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کے کلام میں آدم کو جبرئیل پر فائق ٹھہراتے ہوئے بے باکانہ انداز بھی در آتا ہے:

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا — تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ب د، ۲۷۱)

ہر سینہ نشیمن نہیں جبریلِ امیں کا ہر فکر نہیں طائرِ فردوس کا صیاد!
(ب ج،۱۶۸)

اسی طرح اقبال کے ہاں مقرب فرشتے اسرافیل جو ہنگامِ رستخیز میں صُور پھونکنے پر مامور ہیں ،(وَنُفِخَ فِی الصُّوْرِ فَصَعِقَ مَنْ فِی السَّمٰوٰتِ وَمَنْ فِی الْاَرْضِ o الزمر،آیت۶۸)، (وَنُفِخَ فِی الصُّوْرِ فَاِذَا هُمْ مِّنَ الْاَجْدَاثِ اِلٰی رَبِّهِمْ یَنْسِلُوْنَ۔ یٰسٓ،آیت۵۱) کی تلمیح سرتاسر ایسے انقلاب کی علامت کے طور پر آئی ہے جو قلبِ ماہیت کرتا ہے۔ یہ انقلاب یا تو وہ اپنی شاعری کے ذریعے لانے کے متمنی ہیں یا پھر مردِ مومن کے دل کو یہ حشر برپا کرنے پر مجبور پاتے ہیں:

حضورِ حق میں اسرافیلؑ نے میری شکایت کی یہ بندہ وقت سے پہلے قیامت کر نہ دے برپا!
(ب ج،۲۳)

مصلحتًا کہہ دیا میں نے مُسلماں تجھے تیرے نفس میں نہیں، گرمیِ یوم النّشور!
(ض ک،۵۱)

فطرت کے تقاضوں سے ہوا حشر پہ مجبور وہ مُردہ کہ تھا بانگِ سرافیل کا محتاج
(ا ح،۳۷)

(۶) حضرتِ عیسیٰؑ کی تلمیحات :

اقبال نے حضرتِ عیسیٰؑ، روح اللہ کے معجزات یعنی "قُم باذن اللّٰہ" کہہ کر مردوں کو زندہ کرنا، پھونک مار کر ہر قسم کی بیماری سے شفایاب کر دینا اور مٹی کے پرندے میں حکمِ الٰہی سے جان بھر دینا (وَاِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّیْنِ كَهَیْئَةِ الطَّیْرِ بِاِذْنِیْ فَتَنْفُخُ فِیْهَا فَتَكُوْنُ طَیْرًا بِاِذْنِیْ۔ اَلمآئدۃ،آیت۱۱۰) کو بہ طورِ تلمیحات برتتے ہوئے اپنے کلام کی معنویت میں اضافہ کیا ہے۔ مسیحِ ناصری کا بہ ظاہر مصلوب ہونا اور قتل کیا جانا اور بہ حقیقت قدرت وحکمت والے خدا کا ان کو اپنی طرف زندہ اُٹھالے جانا (وَّقَوْلِهِمْ اِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِیْحَ عِیْسَى ابْنَ مَرْیَمَ رَسُوْلَ اللّٰهِ ۚ وَمَا قَتَلُوْهُ وَمَا صَلَبُوْهُ وَلٰكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ؕ وَاِنَّ الَّذِیْنَ اخْتَلَفُوْا فِیْهِ لَفِیْ شَكٍّ مِّنْهُ ؕ مَا لَهُمْ بِهٖ مِنْ عِلْمٍ اِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوْهُ یَقِیْنًا ۢ بَلْ رَّفَعَهُ اللّٰهُ اِلَیْهِ ؕ وَكَانَ اللّٰهُ عَزِیْزًا حَكِیْمًا ۝ النسآء، آیت ۱۵۷،۱۵۸) بھی کلام اقبال میں بھرپور موزونیت کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ اقبال "قم باذن

اللّٰہ" کے معجزے کو اخلاقی اعتبار سے مردہ دلوں میں حقّانیت کی لَے دوڑانے کے لیے مستعار لیتے ہیں اور حضرت عیسیٰؑ کی مسیحا نفسی ان کے ہاں مردِ مومن کی بیداری کا استعارہ بن گئی ہے۔ نیز علامہ نے آپؑ کا چوبِ چہار گوشہ پر مصلوب کیا جانا اعلاے کلمۃ الحق کے بھرپور کنائے کے طور پر برتا ہے۔ کلام اقبال سے ان مختلف تلمیحی جہتوں کے ضمن میں شعری اسناد ملاحظہ ہوں:

دارالشفا حوالیِ بطحا میں چاہیے نبضِ مریض پنجۂ عیسیٰ میں چاہیے
(ب د،۱۹۸)

"قم باذن اللّٰہ" کہہ سکتے تھے جو رخصت ہوئے خانقاہوں میں مجاور رہ گئے یا گورکن!
(ب ج،۱۶۱)

غمیں نہ ہو کہ پراگندہ ہے شعور ترا فرنگیوں کا یہ افسوں ہے، قُم باذن اللّٰہ
(ض ک،۶۵)

جہاں کی روحِ رواں لَآ اِلٰهَ اِلَّا هُوْ مسیح و میخ و چلیپا یہ ماجرا کیا ہے؟
(ا ح،۲۵)

(۷) حضرتِ خضر کی تلمیحات :

شعرِ اقبال میں تلمیحاتِ خضر نئی اور منفرد معنوی جہتوں کے ساتھ پیش ہوئی ہیں۔ مختلف اسلامی روایات میں اس قدیم الّایام ہستی کا شمار انبیا اور اولیا میں کیا جاتا ہے اور آپؑ کا نام خضر، الیسع یا ایلیا اور کنیت ابوالعباس بیان کی جاتی ہے (۶۹) قرآن پاک میں "سورۃ الکھف" میں حضرتِ موسیٰؑ سے متعلق حقیقت ومعرفت پر مبنی ایک واقعے میں آپؑ کا حوالہ ملتا ہے لیکن یہاں آپؑ کا نام مذکور نہیں ہے۔ خضر کے حوالے سے مختلف ادبی روایات بھی معروف ہیں جن کی وساطت سے علامہ نے ان کی علمیت وبصیرت، ژرف بینی، ظاہری حُلیے اور دیگر شخصی اوصاف کا تذکرہ کمال درجے کی تاثیر سے سپردِ قلم کیا ہے۔ اس تلمیحی کردار سے علامہ کی دل چسپی اس حد تک ہے کہ وہ اپنے چاروں اُردو مجموعوں میں اس کی وساطت سے بے مثال نکات اخذ کرتے ہیں۔ تاہم یہاں ان روایاتِ خضری سے قطع نظر خالصتاً قرآنی تلمیح کے زاویے سے دیکھا جائے تو صرف ایک مقام پر بانگ درا کی نظم "خضر راہ" میں اس کا سراغ ملتا ہے جہاں اقبال نے خضر کی علمیت کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے قرآنی واقعے کو بڑی روانی سے حصۂ نظم بنایا ہے۔ حضرتِ موسیٰؑ

کے ساتھ سفر کرتے ہوئے خضر نے ایک مسکین کی کشتی میں سوراخ کیا، معصوم بچے کو مار ڈالا اور ایک گاؤں میں یہاں کے لوگوں کی بدسلوکی کے باوجود دو یتیم لڑکوں کی شکستہ دیوار کی تعمیر بغیر اُجرت کے کر ڈالی۔ حضرتِ موسیٰؑ نے خضر کے ہر فعل کی ممانعت کی جس پر وہ بولے کہ بلاشبہہ اب ہماری جُدائی کا وقت آن پہنچا ہے۔(قَالَ هٰذَا فِرَاقُ بَيْنِيْ وَبَيْنِكَ ۚ الکھف، آیت ۷۸) پھر، حضرت موسیٰ کو ان امور کی حقیقت پر مطلع کرتے ہوئے فرمایا کہ کشتی میں سوراخ اس لیے کیا گیا کہ وہ غربا کی تھی، وگرنہ آگے کا ظالم بادشاہ ان سے یہ بے عیب کشتی ضرور چھین لیتا، لڑکے کو اس لیے قتل کر دیا کہ وہ صالح والدین کی اولاد ہونے کے باوصف کافر اور سرکش نکلتا۔ اسی طرح دیوار کی مرمت اس لیے کی کہ اس کے نیچے خزینہ مدفون تھا، سو پروردگار نے چاہا کہ وہ دونوں اپنی پختگی کی عمر کو پہنچ جائیں اور اپنا دفینہ نکال لیں، یہ ہے حقیقت اُن باتوں کی جن پر آپ سے صبر نہ ہو سکا۔(سَاُنَبِّئُكَ بِتَاْوِيْلِ مَالَمْ تَسْتَطِعْ عَّلَيْهِ صَبْرًا ۝ اَمَّا السَّفِيْنَةُ فَكَانَتْ لِمَسٰكِيْنَ يَعْمَلُوْنَ فِي الْبَحْرِ فَاَرَدْتُّ اَنْ اَعِيْبَهَا وَكَانَ وَرَآءَهُمْ مَّلِكٌ يَّاْخُذُ كُلَّ سَفِيْنَةٍ غَصْبًا ۝ وَاَمَّا الْغُلٰمُ فَكَانَ اَبَوٰهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِيْنَآ اَنْ يُّرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَّكُفْرًا ۝ فَاَرَدْنَآ اَنْ يُّبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِّنْهُ زَكٰوةً وَّ اَقْرَبَ رُحْمًا ۝ وَاَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلٰمَيْنِ يَتِيْمَيْنِ فِي الْمَدِيْنَةِ وَكَانَ تَحْتَهٗ كَنْزٌ لَّهُمَا وَكَانَ اَبُوْهُمَا صَالِحًا ۚ فَاَرَادَ رَبُّكَ اَنْ يَّبْلُغَآ اَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا ۖ رَحْمَةً مِّنْ رَّبِّكَ ۚ وَمَا فَعَلْتُهٗ عَنْ اَمْرِيْ ۭ ذٰلِكَ تَاْوِيْلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَّلَيْهِ صَبْرًا ۝ الکھف، آیت ۷۸ تا ۸۲)

اقبال اشعارِ ملہم میں ستایشی انداز اختیار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اے تری چشمِ جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار — جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش
''کشتیِ مسکین'' و ''جانِ پاک'' و ''دیوارِ یتیم'' — علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش
(ب د، ۲۵۶)

(۸) حضرت یوسفؑ کی تلمیحات :

علامہ کے اردو کلام میں حیات و سیرتِ یوسفؑ سے متعلق قصے کو، جسے قرآن میں ''احسن القصص'' (نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ اَحْسَنَ الْقَصَصِ۔ یوسف، آیت ۳) قرار دیا گیا ہے، کم برتنے کے باوصف اس سے بھرپور معنی آفرینی کی گئی ہے۔ اس قصے کی مختلف جزئیات میں سے خاص طور پر ان کے ہاں آپؑ کے کنویں میں مقید ہونے (وَجَآءَتْ سَيَّارَةٌ فَاَرْسَلُوْا وَارِدَهُمْ

فَاَدْلٰى دَلْوَهٗ ۭ قَالَ يٰبُشْرٰى هٰذَا غُلٰمٌ ۭ وَ اَسَرُّوْهُ بِضَاعَةً ۭ یوسف، آیت ۱۹)، بازارِ مصر میں نہایت ارزاں فروخت ہونے (وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُوْدَةٍ ۚ یوسف، آیت ۲۰) اور زلیخا کے ان کے حُسن سے متاثر ہونے جیسے پہلوؤں کو تشبیہاتی و استعاراتی اور علامتی پیرایے میں تلمیح کرنے کا رجحان لائقِ اعتنا ہے۔ اس سلسلے میں کہیں وہ یوسف کو جنسِ محبت کا استعارہ بنا دیتے ہیں جو بزمِ جہاں میں نایاب ہے تو کہیں آپؑ کے کنویں میں مقید ہونے کو توحیدِ مطلق کے مختلف تصورات میں ڈھل کر محدود ہونے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یُوں بھی ہوتا ہے کہ کسی موقعے پر وہ ''یوسفِ گم گشتہ'' کو درخشاں اسلاف کی علامت ٹھہراتے ہوئے خونِ زلیخا (عہد حاضر کے نوجوان) کو تپش آمادہ کرنے کے خواہاں نظر آتے ہیں اور کبھی ان کے ہاں یوسف کا کنعان سے مصر کی طرف جانا اسلام کے بے حدود و ثغور تصورِ قومیت کی علامت بن گیا ہے تاہم اقبال کا کمال یہ ہے کہ ان کے ہاں ہر مقام پر تازہ کاری ہی کا احساس ہوتا ہے، شعر دیکھیے:

مدّتوں ڈھونڈا کیا نظّارۂ گل خار میں — آہ! وہ یوسف نہ ہاتھ آیا ترے بازار میں
(ب د، ۶۴)

کنوئیں میں تو نے یوسف کو جو دیکھا بھی تو کیا دیکھا — ارے غافل! جو مطلق تھا مقیّد کر دیا تو نے
(۷۳،")

جلوۂ یوسفِ گم گشتہ دکھا کر ان کو — تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں
(۱۳۲،")

پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا — تو وہ یوسف ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا
(۲۰۵،")

(۹) حضرتِ سلیمانؑ کی تلمیحات :

شعرِ اقبال میں بنی اسرائیل کے پیغمبرؑ اور بادشاہ، حضرت سلیمانؑ کی تلمیحات قلیل تعداد میں پیش ہونے کے باوصف انتہائی موثّر کردار ادا کرتی ہیں۔ ان میں سے ایک تو ''نگینِ سلیمان'' یا ''خاتمِ سلیمان'' کی تلمیح ہے، جس پر کندہ اسمِ اعظم کی وساطت سے آپؑ مختلف مخلوقات اور اناس و اجنہ پر حکومت کیا کرتے تھے۔ اس انگشتری کو ایک دیو نے حیلے بہانے سے

چُرا کر ۴۰ دن تک آپؑ کی سلطنت پر قبضہ کرلیا تھا۔ بالآخر آپؑ نے خدا سے اس کے حصول کی خاطر مناجات کی (قَالَ رَبِّ اغْفِرْلِیْ وَھَبْ لِیْ مُلْکاً لَّا یَنْبَغِیْ لِاَحَدٍ مِّنْۢ بَعْدِیْ ج ص، آیت ۳۵) جو بارگاہِ ایزدی میں قبول ہوئی۔ دوسری تلمیح وادی النمل میں (حَتّٰیٓ اِذَآ اَتَوْا عَلٰی وَادِالنَّمْلِ النّمل، آیت ۱۸) چیونٹیوں کی ملکہ اور حضرت سلیمان کے مابین ملاقات کا احاطہ کرتی ہے جس میں مورِ بے پر نے نصیحت کی کہ کسی سلطنت کو بھی بقائے دوام حاصل نہیں۔

علامہ نے ''نگینِ سلیمان'' کو نہ صرف قدر و منزلت کے کنائے کے طور پر پیش کیا ہے بل کہ اسے اخلاف کے برتر خصائص کی علامت بنا کر آج کے مسلمان کے جذبۂ عمل کو مہمیز بھی لگائی ہے۔ اسی طرح وہ ''مورِ بے پر'' کو اُمتِ مسلمہ کے لیے مستعار لے کر اس کے 'ہمدوشِ سلیماں' ہونے کی تمنا کرنے کے ساتھ ساتھ اس تلمیح کے وسیلے سے مردِ مسلماں کو خودداری کی تلقین بھی کرتے ہیں۔ اقبال کے تلمیحاتی شعر ملاحظہ ہوں:

ایک پتھر کے جو ٹکڑے کا نصیبا جاگا — خاتمِ دستِ سلیماں کا نگیں بن کے رہا
(ب د، ۸۶)

مشکلیں اُمتِ مرحوم کی آساں کر دے — مورِ بے مایہ کو ہمدوشِ سلیماں کر دے
(" ، ۱۶۹)

جس سے تیرے حلقۂ خاتم میں گردوں تھا اسیر — اے سلیماں! تیری غفلت نے گنوایا وہ نگیں!
(" ، ۲۲۱)

مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست — مورِ بے پر! حاجتے پیشِ سلیمانے مبر
(" ، ۲۶۵)

(۱۰) حضرت نوحؑ کی تلمیحات:

پُو رِلمک، حضرت نوحؑ بنی اسرائیل کے وہ پیغمبر تھے جن کی قوم نے ان کی دعوتِ حق کو جھٹلایا اور بہت قلیل تعداد میں حق پرست ان کے گرویدہ ہوئے۔ چناں چہ آپؑ نے اس نافرمان قوم کے لیے بددعا کی کہ جتنے کافر زمین پر ہیں ان میں سے ایک بھی باقی نہ رہے (وَقَالَ نُوْحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَی الْاَرْضِ مِنَ الْکٰفِرِیْنَ دَیَّارًا ۱۵ نوح، آیت ۲۶) آپؑ کی نفرین کارگر ہوئی اور

ان کی قوم کو پانی کے شدید طوفان کا سامنا کرنا پڑا جب کہ حضرت نوحؑ نے خدا کے حکم سے ایک کشتی تیار کی اور اپنے پیروکاروں کے ہم راہ اس میں سوار ہو کر نجات پائی۔ (وَاصْنَعِ الْفُلْکَ بِاَعْیُنِنَا وَوَحْیِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِیْ فِی الَّذِیْنَ ظَلَمُوْا ج اِنَّھُمْ مُّغْرَقُوْنَ۔ ھود، آیت ۳۷) دیکھیے اقبال ''دعائے نوح'' (لاتذر) اور ''کشتیِ نوح'' کی تلمیحات کو کس خلاقی سے اصلاح احوال کے لیے پیوندِ کلام کرتے ہیں:

دلِ مردِ مومن میں پھر زندہ کر دے — وہ بجلی کہ تھی نعرۂ 'لَاتَذَرْ' میں!
(ب ج، ۱۰۵)

کشتیِ حق کا زمانے میں سہارا تو ہے — عصرِ نو رات ہے، دھندلا سا ستارا تو ہے
(ب د، ۲۰۶)

کہا جا سکتا ہے کہ اشخاص و وقائع پر مشتمل قرآنی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال نے شخصیات مذکور کے متنوع اوصافِ مبارکہ کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے گہری بصیرت کا اظہار کیا ہے۔ علامہ نے حضرت آدمؑ کی معافی و انابت، حضرت نوحؑ کی تبلیغِ دین کی خاطر محنت شاقہ، حضرتِ ابراہیمؑ کے ایمان و ایقان، حضرت اسمٰعیلؑ کے صبر و استقامت، حضرتِ یوسفؑ کے حسن و سیرت، حضرتِ سلیمانؑ کی منکسر المزاجی، حضرتِ موسیٰؑ کی اولوالعزمی، حضرتِ خضرؑ کی علمی شان، حضرتِ عیسیٰؑ کی مسیحا نفسی، جبرئیل امین کے تقدس وارفعیت، مقرب فرشتے اسرافیل کی انقلاب آفرینی اور سب سے بڑھ کر نبی آخرالزماں، حضرت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ والہ وسلم کے اکملیت و کاملیت کے سبب معراج کے مرتبے تک رسائی پانے جیسے متبرک پہلوؤں سے اپنی شاعری میں علیت و معنویت پیدا کی ہے اور ہر جگہ تلمیح محض بیانِ قصص سے بڑھ کر پیغام بری کا فریضہ ادا کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

(ب) قرآنی سُورتوں کے نام، آیات کے ٹکڑے یا قرآنی تصورات پر مبنی الفاظ کی تلمیحات:

کلامِ اقبال میں قرآنی تلمیحات کے سلسلے میں قرآنی سورتوں کے نام اور آیات کے ٹکڑے یا قرآنی تصورات پر مبنی الفاظ بھی اکثر مقامات پر نمود کرتے ہیں۔ قرآنی سورتوں میں وہ

سورۃ طٰہٰ (۲۰ ویں سورۃ، مکی)، سورۃ النور (۲۴ ویں سورۃ، مدنی)، سورۃ الفرقان (۲۵ ویں سورۃ، مکی)، سورۃ یٰسین (۳۶ ویں سورۃ، مکی)، سورۃ النجم (۵۳ ویں سورۃ، مکی)، سورۃ الرحمٰن (۵۵ ویں سورۃ، مدنی) اور سورۃ الشّمس (۹۱ ویں سورۃ، مکی) سے معانیِ مفید کا حصول کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا امتیاز یہ ہے کہ وہ ان مبارک سورتوں کے اوصاف کو مدنظر رکھ کر اپنے بنیادی تصورات کی ترسیل کرتے ہیں جس سے تلمیح کا یہ پہلو جدّت اختیار کر لیتا ہے، مثلاً اقبال کا اندازِ تلمیح ملاحظہ ہو:

گل و گلزار ترے خُلد کی تصویریں ہیں — یہ سبھی سورۂ والشّمس کی تفسیریں ہیں
(ب د، ۵۴)

طلسمِ ظلمتِ شب سورۂ وَالنُّور سے توڑا — اندھیرے میں اُڑایا تاجِ زر شمعِ شبستاں کا
(ب د، ۵۶)

نگاہِ عشق و مستی میں وہی اول، وہی آخر — وہی قرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسیں، وہی طاہا!
(ب ج، ۲۵)

تو معنیِ وَالنّجم نہ سمجھا تو عجب کیا — ہے تیرا مدوجزر ابھی چاند کا محتاج
(ض ک، ۱۷)

فطرت کا سرودِ ازلی اس کے شب و روز — آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمٰن!
(ب د، ۶۰)

اسی طرح آیات کے ٹکڑوں پر مبنی اشارات بھی علامہ کے کلام میں کثرت سے موجود ہیں جنھیں فنّی اعتبار سے ''صنعتِ اقتباس'' کے دائرے میں بھی شمار کیا جا سکتا ہے۔ آیات کے یہ ملمح ٹکڑے نہ صرف معنوی تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں بل کہ فن کارانہ مشاقی کا بھی روشن ثبوت ہیں۔ اقبال نے انھیں اس مہارت سے پیوندِ کلام کیا ہے کہ ہر مقام پر قرآنی مباحث شعری شکل میں ڈھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں تلمیح حُسن و عذوبت میں اضافہ کرنے کے ساتھ ساتھ دلالت کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے اور اقبال کے نظریات کی ترسیل میں کام یاب ٹھہرتی ہے۔ کلام اقبال میں اس قبیل کے چند واضح اور نمایاں قرآنی اشاروں اور تلمیحوں (۷۰) کو گوشوارے کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے (۷۱) تا کہ علامہ کے اندازِ تلمیح کا یہ پہلو بہ صراحت سامنے آ سکے:۔

بانگِ درا

شعر	آیت، ترجمہ
صبح ازل جو حسن ہوا دلستانِ عشق آوازِ کُن ہوئی تپش آموزِ جانِ عشق یہ حکم تھا کہ گلشنِ کُن کی بہار دیکھ ایک آنکھ لے کے خوابِ پریشاں ہزار دیکھ (ص ۴۵)	قرآن میں متعدد بار 'کُن' کا لفظ آیا ہے، جیسے: **اِنَّمَآ اَمْرُهٗٓ اِذَآ اَرَادَ شَيْـًٔا اَنْ يَّقُوْلَ لَهٗ كُنْ فَيَكُوْنُ o یٰس، آیت ۸۲** جب وہ کسی چیز کا ارادہ کرتا ہے تو بس اس کا معمول تو یہ ہے کہ اُس چیز کو کہہ دیتا ہے کہ ہو جا۔ پس وہ ہو جاتی ہے۔
کس کی ہیبت سے صنم سہمے ہوئے رہتے تھے منہ کے بل گر کے هُوَ اللّٰهُ اَحَد کہتے تھے (ص ۱۶۵)	**قُلْ هُوَ اللّٰهُ اَحَدٌ ۚ o الاخلاص، آیت ۱** آپؐ (ان لوگوں سے) کہہ دیجیے کہ وہ یعنی اللہ (اپنے کمال ذات و صفات میں) ایک ہے۔
چشمِ اقوام یہ نظّارہ ابد تک دیکھے رفعتِ شانِ رَفَعْنَالَكَ ذِكْرَكَ دیکھے (ص ۲۰۷)	**وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ ؕ المرنشرح، آیت ۴** اور ہم نے آپؐ کی خاطر آپؐ کا آوازہ بلند کیا۔
آ بتاؤں تجھ کو رمزِ آیۂ ''اِنَّ الْمُلُوْك'' سلطنت اقوامِ غالب کی ہے اک جادوگری (ص ۲۶۰)	**قَالَتْ اِنَّ الْمُلُوْكَ اِذَا دَخَلُوْا قَرْيَةً اَفْسَدُوْهَا وَجَعَلُوْٓا اَعِزَّةَ اَهْلِهَآ اَذِلَّةً ۚ وَكَذٰلِكَ يَفْعَلُوْنَ o النمل، آیت ۳۴** بلقیس کہنے لگی کہ والیان ملک (کا قاعدہ ہے کہ) جب کسی بستی میں (مخالفانہ طور پر) داخل ہوتے ہیں تو اس کو تہ و بالا کر دیتے ہیں اور اس کے رہنے والوں میں جو عزت دار ہیں، ان کو ذلیل کیا کرتے ہیں اور یہ لوگ بھی ایسا ہی کریں گے۔

مسلم استی سینہ را از آرزو آباد دار
ہر زماں پیشِ نظر لَایُخْلِفُ الْمِیْعَاد دار
(ص۲۶۶)

اِنَّ اللّٰهَ لَا يُخْلِفُ الْمِيْعَادَ ۝ ال عمران، آیت ۹
بلاشبہہ اللہ تعالیٰ خلاف کرتے نہیں وعدہ کو۔

حکمت و تدبیر سے یہ فتنۂ آشوب خیز
ٹل نہیں سکتا ''و قد کنتم بہ تستعجلون''
(ص۲۸۹)

اَثُمَّ اِذَا مَا وَقَعَ اٰمَنْتُمْ بِهٖ ؕ آٰلْـٰٔنَ وَقَدْ كُنْتُمْ بِهٖ تَسْتَعْجِلُوْنَ۝ یونس، آیت ۵۱
ہر اُمت کے (عذاب کے لیے) اللہ کے نزدیک ایک معین وقت ہے، (سو) جب ان کا معین وقت آ پہنچتا ہے تو (اس وقت) ایک ساعت نہ پیچھے ہٹ سکتے ہیں اور نہ آگے سرک سکتے ہیں۔

''کھل گئے'' یاجوج اور ماجوج کے لشکر تمام
چشمِ مسلم دیکھ لے تفسیرِ حرفِ ''ینسلون''
(ص۲۸۹)

حَتّٰۤى اِذَا فُتِحَتْ يَاْجُوْجُ وَمَاْجُوْجُ وَهُمْ مِّنْ كُلِّ حَدَبٍ يَّنْسِلُوْنَ ۝ الانبیآء، آیت ۹۶
یہاں تک کہ جب یاجوج ماجوج کھول دیے جاویں گے اور وہ (غایت کثرت کی وجہ سے) ہر بلندی سے (جیسے پہاڑ اور ٹیلہ) نکلتے (معلوم) ہوں گے۔

حکمِ حق ہے لَیْسَ لِلْاِنْسَانِ اِلَّا مَا سَعٰی
کھائے کیوں مزدور کی محنت کا پھل سرمایہ دار
(ص۲۹۱)

وَاَنْ لَّيْسَ لِلْاِنْسَانِ اِلَّا مَا سَعٰى ۝ النجم، آیت ۳۹
اور یہ کہ انسان کو (ایمان کے بارے میں) صرف اپنی ہی کمائی ملے گی۔

بالِ جبریل

مٹا دیا مرے ساقی نے عالمِ من و تو
پلا کے مجھ کو مئے لَآ اِلٰهَ اِلَّا هُوَ
(ص۱۳)

وَاِلٰهُكُمْ اِلٰهٌ وَّاحِدٌ ۚ لَآ اِلٰهَ اِلَّا هُوَ الرَّحْمٰنُ الرَّحِيْمُ۝ البقرة، آیت ۱۶۳
اور (ایسا معبود) جو تم سب کے معبود بننے کا مستحق ہے۔ وہ تو ایک ہی معبود (حقیقی) ہے۔ اس کے سوا کوئی عبادت کے لائق نہیں۔ (وہی) رحمٰن ہے اور رحیم۔

عطا اسلاف کا جذبِ دروں کر!
شریک و زمرہ لَایَحْزَنُوْن کر
(ص۸۷)

اَلَاۤ اِنَّ اَوْلِيَآءَ اللّٰهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُوْنَ۝ یونس، آیت ۶۲
یاد رکھو اللہ کے دوستوں پر نہ کوئی اندیشہ (ناک واقعہ پڑنے والا) ہے اور نہ وہ (کسی مطلوب کے فوت ہونے پر) مغموم ہوتے ہیں۔

شوق مری لے میں ہے، شوق مری نے میں ہے
نغمۂ اللہ ہُو میرے رگ و پے میں ہے
(ص۹۶)

قُلْ هُوَ اللّٰهُ اَحَدٌ۝ الاخلاص، آیت ۱
کہہ دیجیے کہ وہ یعنی اللہ (اپنے کمالِ ذات و صفات میں) ایک ہے۔

آہ وہ مردانِ حق! وہ عربی شہسوار
حاملِ ''خلقِ عظیم'' صاحبِ صدق و یقیں
(ص۹۸)

وَاِنَّكَ لَعَلٰى خُلُقٍ عَظِيْمٍ۝ القلم، آیت ۴
اور بے شک آپؐ اخلاقِ (حسنہ) کے اعلیٰ پیمانے پر ہیں۔

جس کی نومیدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات
اس کے حق میں تَقْنَطُوْا اچھا ہے یا لَاتَقْنَطُوْا ؟
(ص۱۴۴)

قُلْ يٰعِبَادِيَ الَّذِيْنَ اَسْرَفُوْا عَلٰٓى اَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوْا مِنْ رَّحْمَةِ اللّٰهِ ؕ اِنَّ اللّٰهَ يَغْفِرُ الذُّنُوْبَ جَمِيْعًا ؕ اِنَّهٗ هُوَ الْغَفُوْرُ الرَّحِيْمُ۝ الزمر، آیت ۵۳
آپؐ کہہ دیجیے کہ اے میرے بندو جنھوں نے (کفر و شرک کر کے) اپنے اوپر زیادتیاں کی ہیں کہ تم خدا کی رحمت سے ناامید مت ہو، بالیقین خدا تعالیٰ تمام (گذشتہ) گناہوں کو معاف فرما دے گا۔ واقعی وہ بڑا بخشنے والا بڑی رحمت والا ہے۔

ضربِ کلیم

آہ! اے مردِ مسلماں تجھے کیا یاد نہیں حرفِ لَا تَدْعُ مَعَ اللّٰہِ اِلٰھاً آخَرْ! (ص۵۶)	وَلَا تَدْعُ مَعَ اللّٰهِ اِلٰهًا اٰخَرَ ۘ لَآ اِلٰهَ اِلَّا هُوَ ۣ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ اِلَّا وَجْهَهٗ ۭ لَهُ الْحُكْمُ وَاِلَيْهِ تُرْجَعُوْنَ ۝ القصص، آیت ۸۸ اور جس طرح (اب تک آپ شرک سے معصوم ہیں اسی طرح آئندہ بھی) اللہ کے ساتھ کسی معبود کو نہ پکارنا کہ اس کے سوا کوئی معبود (ہونے کے قابل) نہیں۔ (اس لیے کہ) سب چیزیں فنا ہونے والی ہیں بجز اس ذات کے، اسی کی حکومت ہے (جس کا ظہور کامل قیامت میں ہے) اور اسی کے پاس تم سب کو جانا ہے۔
جو حرفِ 'قُلِ الْعَفْوَ' میں پوشیدہ ہے اب تک اس دور میں شاید وہ حقیقت ہو نمودار! (ص۱۳۶)	يَسْـَٔلُوْنَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ ۭ قُلْ فِيْهِمَآ اِثْمٌ كَبِيْرٌ وَّمَنَافِعُ لِلنَّاسِ ۡ وَاِثْمُهُمَآ اَكْبَرُ مِنْ نَّفْعِهِمَا ۭ وَيَسْـَٔلُوْنَكَ مَاذَا يُنْفِقُوْنَ ڛ قُلِ الْعَفْوَ ۭ كَذٰلِكَ يُبَيِّنُ اللّٰهُ لَكُمُ الْاٰيٰتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُوْنَ ۝ البقرۃ، آیت ۲۱۹ لوگ آپ سے شراب اور قمار کی نسبت دریافت کرتے ہیں۔ آپؐ فرما دیجیے کہ ان دونوں (کے استعمال میں) میں گناہ کی بڑی بڑی باتیں بھی ہیں اور لوگوں کو بعضے فائدے بھی ہیں اور (وہ) گناہ کی باتیں ان کے فائدوں سے زیادہ بڑھی ہوئی ہیں اور لوگ آپؐ سے دریافت کرتے ہیں کہ (خیر خیرات میں) کتنا خرچ کیا کریں، آپؐ فرما دیجیے کہ جتنا آسان ہو، اللہ تعالیٰ اسی طرح احکام کو صاف صاف بیان فرماتے ہیں۔

129

رہے گا تو ہی جہاں میں یگانہ و یکتا اتر گیا جو ترے دل میں لَاشَرِيْكَ لَهٗ (ص۱۶۵)	لَاشَرِيْكَ لَهٗ ۚ وَبِذٰلِكَ اُمِرْتُ وَاَنَا اَوَّلُ الْمُسْلِمِيْنَ ۝ الانعام، آیت ۱۶۳ اس کا کوئی شریک نہیں اور مجھ کو اسی کا حکم ہوا ہے اور میں سب ماننے والوں سے پہلا ہوں۔
افغان باقی! کہسار باقی! اَلْحُكْمُ لِلّٰہ! اَلْمُلْکُ لِلّٰہ! (ص۱۶۶)	مَا تَعْبُدُوْنَ مِنْ دُوْنِهٖٓ اِلَّآ اَسْمَاۗءً سَمَّيْتُمُوْهَآ اَنْتُمْ وَاٰبَاۗؤُكُمْ مَّآ اَنْزَلَ اللّٰهُ بِهَا مِنْ سُلْطٰنٍ ۭ اِنِ الْحُكْمُ اِلَّا لِلّٰهِ ۭ اَمَرَ اَلَّا تَعْبُدُوْٓا اِلَّآ اِيَّاهُ ۭ ذٰلِكَ الدِّيْنُ الْقَيِّمُ وَلٰكِنَّ اَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُوْنَ ۝ یوسف، آیت ۴۰ تم لوگ تو خدا کو چھوڑ کر صرف چند بے حقیقت ناموں کی عبادت کرتے ہو، جن کو تم نے اور تمہارے باپ دادوں نے ٹھیرا لیا ہے۔ خدا تعالیٰ نے تو ان کی کوئی دلیل بھیجی نہیں۔ حکم خدا ہی کا ہے، اس نے یہ حکم دیا ہے کہ بجز اس کے اور کسی کی عبادت مت کرو، یہی سیدھا طریقہ ہے، لیکن اکثر لوگ نہیں جانتے۔
// // // //	يُسَبِّحُ لِلّٰهِ مَا فِي السَّمٰوٰتِ وَمَا فِي الْاَرْضِ ۚ لَهُ الْمُلْكُ وَلَهُ الْحَمْدُ ۡ وَهُوَ عَلٰي كُلِّ شَيْءٍ قَدِيْرٌ ۝ التغابن، آیت ۱ سب چیزیں جو کچھ آسمانوں میں ہیں اور جو کچھ زمین میں ہیں، اللہ کی پاکی (قالاً یا حالاً) بیان کرتی ہیں، اُسی کی سلطنت ہے اور وہی تعریف کے لائق ہے، اور وہ ہر شے پر قادر ہے۔

لادینی و لاطینی! کس پیچ میں الجھا تو! دارو ہے ضعیفوں کا لَا غَالِبَ اِلَّا هُوَ (ص۱۷۲)	وَاللّٰهُ غَالِبٌ عَلٰٓی اَمْرِهٖ وَلٰكِنَّ اَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُوْنَo یوسف،**آیت۲۱** ---اور اللہ تعالیٰ اپنے کام پر غالب ہے لیکن اکثر آدمی نہیں جانتے۔

ارمغان حجاز

میں تو اس بارِ امانت کو اٹھاتا سرِ دوش کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات (ص۴۸)	اِنَّا عَرَضْنَا الْاَمَانَةَ عَلَى السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ وَالْجِبَالِ فَاَبَيْنَ اَنْ يَّحْمِلْنَهَا وَاَشْفَقْنَ مِنْهَا وَ حَمَلَهَا الْاِنْسَانُ اِنَّهٗ كَانَ ظَلُوْمًا جَهُوْلًاo الاحزاب،**آیت۷۲** ہم نے یہ امانت (یعنی احکام جو بہ منزلہ امانت کے ہیں) آسمانوں اور زمین اور پہاڑوں کے سامنے پیش کی تھی، سوانھوں نے اس کی ذمے داری سے انکار کر دیا۔ اور اس سے ڈر گئے اور انسان نے اس کو اپنے ذمے لے لیا۔ وہ ظالم ہے جاہل ہے۔

اس ضمن میں علامہ کے ہاں آیاتِ قرآنی کے بعض ٹکڑے بہ تکرار بھی نظر آتے ہیں۔خصوصاً کلامِ اقبال میں خداے لایزال کا ''کن'' کہہ کر کائنات کو تخلیق کرنا اور آدم کا بارِ امانت کو قبول کرنا جیسے واقعات پر مشتمل متذکرہ آیات زیادہ مقتبس ملتی ہیں۔ نیز ان کے اشعارِ ملمع میں قرآنی آیات کے حصوں پر مبنی بعض الفاظ و تراکیب مثلاً ''ھُو''، ''اللہ ھو''، ''لا الہٰ''، ''لا الہٰ الاّ''، ''لا الہٰ الاّ''، ''لا الہٰ الا اللہ''، ''لا الہٰ الاّ ھو''، ''لا والاّ'' اور ''اشھد ان لا الہٰ'' وغیرہ بہ کثرت دکھائی دیتے ہیں اور معنی آفرینی میں ان کا نہایت موثر کردار بھی ہے۔

یہاں اُن قرآنی تصورات پر مبنی الفاظ کا ذکر بھی اہم ہے، جنھیں اقبال نے بیش تر مقامات پر اپنے تصوراتِ عالیہ کی پیش کش میں معاون ٹھہرایا ہے۔ چناں چہ شعرِ اقبال میں حور و قصور و خیام، شرابِ طہور، سلسبیل، جنت و جہنم، یومِ نشور و یومِ حساب، رضوان اور عرش و ملائک

وغیرہ اس طرح تلمیحاً در آتے ہیں کہ اُن کے بنیادی نظریات کی توضیح و تصریح قرآنی تصورات کی روشنی میں بہ تمام و کمال ہونے لگتی ہے، جیسے:

قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملیں حور و قصور — اور بے چارے مسلماں کو فقط وعدۂ حور!
(ب د،۱۶۷)

کچھ جو سمجھا مرے شکوے کو تو رضواں سمجھا — مجھے جنّت سے نکالا ہوا انساں سمجھا!
(" ،۱۹۹)

اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں — اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل!
(" ،۲۵۸)

تجھ سے گریباں مرا مطلعِ صبحِ نشور — تجھ سے مرے سینے میں آتشِ اللہ ھُو!
(ب ج،۹۱)

عرشِ معلّٰی سے کم سینۂ آدم نہیں — گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہرِ کبود
(" ،۹۵)

130

اقبال کی قرآنی تلمیحات کے پیش کردہ یہ دونوں دائرے اگرچہ اپنی اپنی جگہ پر نہایت مکمل، پُرکار اور کارگر ہیں تاہم یہ تلمیحیں اس وقت زیادہ قوی ہو جاتی ہیں جب یہ دونوں دائرے مل کر ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ اسی طرح اقبال اپنی تلمیحات کو بعض اوقات تاریخی و زمانی بعُد سے قطع نظر کر کے ایک ہی مصرعے، شعر یا مسلسل اشعار میں موزوں کر دیتے ہیں تا کہ مختلف تلمیحی اشخاص کو مترادفات کے طور پر سامنے لا کر عصرِ نو میں حرکت و حرارتِ عمل پیدا کر سکیں۔ اس سلسلے میں زیادہ تر استقلالِ موسیٰؑ اور ایمانِ ابراہیمؑ کا تذکرہ ساتھ ساتھ چلتا ہے اور وہ اکثر مقامات پر مثالی مومنوں کی جھلکیاں دکھاتے ہوئے انھیں بہ یک وقت زیرِ تلمیح لاتے ہیں۔ دیگر ملی جُلی تلمیحات میں علامہ نے محمدؐ و ابراہیمؑ، محمدؐ و جبرئیل، مصطفیٰؐ و جبرئیل، جبرئیل و اسرافیل، مسیح و کلیم، کلیم و نوح، مسیح و خضر، حور و طور اور موسیٰؑ، وادیِ ایمن و جبرئیل، شمشیرِ محمدؐ و چوبِ کلیم، حور و جبرئیل اور رضوان و انسان کو متفرق مقامات پر، اشعار کی مسلسل لڑی میں یا سوالاً جواباً برت کر بھرپور نادرہ کاری دکھائی ہے، جیسے:

ایک دن اقبال نے پوچھا کلیمِ طُور سے — اے کہ تیرے نقشِ پا سے وادیِ سینا چمن!
آتشِ نمرود ہے اب تک جہاں میں شعلہ ریز — ہو گیا آنکھوں سے پنہاں کیوں ترا سوزِ کہن؟

تھا جوابِ صاحبِ سینا کہ مُسلم ہے اگر — چھوڑ کر غائب کو تو حاضر کا شیدائی نہ بن
ذوقِ حاضر ہے تو پھر لازم ہے ایمانِ خلیلؑ — ورنہ خاکستر ہے تیری زندگی کا پیرہن
〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃
شعلۂ نمرود ہے روشن زمانے میں تو کیا — ''شمع خود را می گدازد در میانِ انجمن
نُورِ ما چوں آتشِ سنگ از نظر پنہاں خوش است''
(ب د، ۲۴۰)

بہ حیثیت مجموعی اقبال کی قرآنی تلمیحات اپنے بھرپور تنوع کے سبب نہایت اہم قرار پاتی ہیں اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامہ نے ان متنوع قرآنی اشخاص، قصص، سورتوں کے اسما، قرآنی آیات کے ٹکڑوں اور مختلف قرآنی تصورات پر مبنی الفاظ کی وساطت سے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل بڑے احسن اُسلوب میں کی ہے۔

(۲) تلمیحاتِ حدیث :

اقبال کے تصورِ انسانِ کامل کی مکمل اور حتمی صورت حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ مبارکہ ہے اور اس نسبت سے آپ صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ اقدس کی جھلکیاں کلام اقبال میں متعدد مقامات پر پیش ہوئی ہیں۔ البتہ خالصتاً تلمیح کے زاویۂ نظر سے دیکھا جائے تو احادیث مبارکہ کو تلمیحاً کلام میں لانے کا رجحان اقبال کی فارسی شاعری میں زیادہ ہے۔ اردو کلام میں جہاں کہیں بعض احادیث کو بہ طور تلمیح لایا گیا ہے، وہاں بھی زیادہ تر اشاراتی انداز ملتا ہے۔ گویا تلمیحاتِ حدیث کے سلسلے میں دو طرح کے رنگ دکھائی دیتے ہیں، اول یہ کہ احادیث من وعن منقول نہیں اور دوم یہ کہ ان کے کچھ لفظوں کو بہ طور تلمیح لایا گیا ہے۔ ذیل میں پہلی صورت کی توضیح کے سلسلے میں چند اشعار درج کیے جاتے ہیں:

بندۂ مومن کا دل بیم و ریا سے پاک ہے — قوتِ فرماں روا کے سامنے بے باک ہے
(ب د، ۵۳)
—
تیغوں کے سائے میں ہم پل کر جواں ہوئے ہیں — خنجر ہلال کا ہے قومی نشاں ہمارا
(۱۵۹،〃)
—
پروانے کو چراغ ہے بلبل کو پھول بس — صدّیقؓ کے لیے ہے خدا کا رسولؐ بس!
(۲۲۵،〃)
—
کھویا گیا جو مطلب ہفتاد و دو ملّت میں — سمجھے گا نہ تو جب تک بیرنگ نہ ہو ادراک!
(ب ج، ۴۱)
—

ہاتھ ہے اللہ کا، بندۂ مومن کا ہاتھ — غالب و کار آفریں، کارکُشا، کارساز
(۹۷،〃)
—
بوے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے! — رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے!
(۹۹،〃)

ان اشعار میں 'جابر و ظالم بادشاہ کے سامنے حق بات کہنا سو شہیدوں کا ثواب رکھتا ہے' (کلمته الحق عبدالسطان الجابر اجر مائته شهید)، 'جنت تلواروں کے سایے تلے ہے' (الجنة تحت ظلال السیوف)، 'اپنی صحبت اور مال کی وجہ سے میرے لیے سب لوگوں سے زیادہ احسان کرنے والے ابوبکرؓ ہیں' (إن من امن الناس فی صحبته)، 'اور میری اُمت میں تہتر فرقے ہوں گے جن میں سوائے ایک فرقے کے سب جہنم میں جائیں گے' (وتفترق امتی علی ثلاث و سبعین ملة کلهم فی النار الاملة واحدة)، 'بندہ نوافل کے ذریعے مجھ سے قرب حاصل کرنے کے لیے مسلسل کوشش کرتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ میں اس سے محبت کرتا ہوں تو اسی کا، کان بن جاتا ہوں جس سے وہ سُنتا ہے اور اس کی آنکھ بن جاتا ہوں، جس سے وہ دیکھتا ہے' (لایزال العبد یتقرب الی بالنوافل حتی احبه فاذا احببته کنت سمعه الذی یسمع به و بصره الذی یبصربه و یده التی یبطش بها)، 'میں یمن کی طرف سے رحمٰن کی خوشبو محسوس کرتا ہوں' (انی لا جدنفس الرحمن من قبل الیمن)—— جیسی معروف احادیث کی طرف اشارہ کیا گیا ہے لیکن احادیث من وعن منقول نہیں جب کہ دوسری صورت کے تحت اصل شکل میں احادیث کے ٹکڑے حصۂ کلام بنائے گئے ہیں—— حقیقت یہ ہے کہ ان مواقع پر اقبال نے حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے ارشاداتِ عالیہ کا اطلاق و انسلاک اسلامی تاریخ کے روشن پہلوؤں سے کر کے اپنے نقطۂ نظر کی کما حقہ ترسیل کر دی ہے، مثلاً اس دوسرے انداز کے سلسلے میں اقبال کا اندازِ تلمیح ملاحظہ ہو:

پھڑک اُٹھا کوئی تیری ادائے مَاعَرَفْنَا پر — ترا رتبہ رہا بڑھ چڑھ کے سب ناز آفرینوں میں
(ب د، ۱۰۵)
—
صورتِ خاکِ حرم یہ سرزمیں بھی پاک ہے — آستانِ مسند آرائے شہِ لَولاک ہے
(۱۴۶،〃)
—

سماں اَلْفَقْرُ فَخْرِیْ کا رہا شانِ امارت میں ’’بآب ورنگ وخال وخط چہ حاجت روئے زیبارا‘‘
(۱۸۰،//)

آب وگل تیری حرارت سے جہانِ سوز وساز ابلہِ جنت تری تعلیم سے دانائے کار
(اح،۱۰)

ان ابیات میں ’ہم نے تجھ کو اس طرح نہیں پہچانا جس طرح کے پہچاننے کا حق ہے‘ (**ماعر فناك حق معرفتك**)، ’اے نبیؐ اگر آپ نہ ہوتے تو میں افلاک کو تخلیق نہ کرتا‘ (**لولاك لماخلقت الافلاك۔حدیثِ قدسی**)، ’فقر میرا فخر ہے اور اس پر میں تفاخر کرتا ہوں‘ (**الفقر فخری وبہٖ افتخر۔ موضوع حدیث**)، ’اکثر جنتی بھولے بھالے ہوتے ہیں‘ (**اکثر اھل الجنتہ بلہ**) جیسی احادیث بہ طورِ تلمیح شامل ہوئی ہیں۔ یوں ان چند مثالوں (۷۲) سے تلمیحاتِ حدیث کو جزوِ کلام بنانے کے رجحان کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یاد رہے کہ اقبال کے اُردو کلام میں احادیثِ مبارکہ کو من وعن بہ طورِ تلمیح لانے کا رجحان کافی کم ہے، جو کہ تلمیحِ حدیث کی اصل صورت ہے لیکن یہ تلمیحی پہلو ان کے ہاں موجود ضرور ہے۔

(۳) مذہبی و صُوفیانہ تلمیحات :

کلامِ اقبال میں اسلام، یہودیت، عیسائیت، بدھ ازم اور ہندوازم کے علاوہ سکھوں، پارسیوں اور بابیوں کے مذاہب ومسالک سے منسلک مختلف اشخاص وواقعات اور تصورات کو بھی ترسیل وتوسیعِ مطلب کے لیے غیر معمولی بے ساختگی اور برجستگی سے تلمیح کیا گیا ہے۔ اسی طرح تصوف کے بنیادی نظریات، اصطلاحات اور نمایندہ صوفیانہ شخصیات پر مبنی تلمیحات جگہ جگہ نمود کرتی ہیں۔ یہ مذہبی وصوفیانہ تلمیحی شعری سرمایہ بڑا جان دار، دوٹوک اور براہِ راست ہے اور صُوفیانہ تلمیحات میں تو وہ ایک بہت بڑے طنز نگار کے طور پر اُبھرتے ہیں۔ بعض اوقات اقبال اسلامی تلمیحات کے ساتھ دیگر مذاہب کے متعلق تلمیحوں کی آمیزش سے حیران کن نتائج کا استخراج کرتے ہیں اور ایسی ملی جُلی تلمیحات میں ان کا اسلوب بھی خاصا مدلل ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دوسرے مذاہب اور مسالک کا تذکرہ شعرِ اقبال میں آتا بھی اس لیے ہے کہ علامہ اسلام کی اکملیت اور حقانیت کو تقابل وتضاد سے نمایاں کرنا چاہتے ہیں۔ خاص طور پر اقبال کی صوفیانہ تلمیحات اس لیے بھی لائقِ تعریف ہیں کہ ان کی وساطت سے علامہ نے ایک ایسے دور میں تصوف کے متداول ومرغوب نظریے ’’وحدۃ الوجود‘‘ کا ایراد کیا جب اس کے خلاف لکھنا ایک بہت بڑی

بدعت شمار کیا جاتا تھا۔ اندریں حالات اس کے مقابلے میں اثباتِ خودی کا تصور پیش کر کے انھوں نے مروجہ طریق سے انحراف کیا۔ خود لکھتے ہیں:

’’.....میرا فطری اور آبائی میلان تصوف کی طرف ہے اور یورپ کا فلسفہ پڑھنے سے یہ میلان اور بھی قوی ہو گیا تھا مگر قرآن پر تدبّر کرنے اور تاریخِ اسلام کا مطالعہ کرنے کے نتیجے میں یہ ہُوا کہ مجھے اپنی غلطی معلوم ہوئی اور میں نے محض قرآن کی خاطر اپنے قدیم خیال کو ترک کر دیا اور اس مقصد کے لیے مجھے اپنے فطری اور آبائی رجحانات کے ساتھ ایک خوف ناک دماغی اور قلبی جہاد کرنا پڑا.....‘‘(۷۳)

گویا اقبال کی مذہبی وصوفیانہ تلمیحات پیغام آفرینی کا موثّر حربہ قرار پانے کے ساتھ ساتھ اس دَور کے ہندستان کے مذہب وتصوف پر مبنی تصورات کو سمجھنے میں بھی مدد ومعاون ٹھہرتی ہیں۔ ذیل میں علامہ کی مذہبی وصوفیانہ تلمیحات پر روشنی ڈالی جاتی ہے:۔

(ا) مذہبی تلمیحات :

اقبال کی مذہبی تلمیحات میں غالب رجحان متذکرہ مذاہب میں سے اسلام، عیسائیت اور ہندوازم سے منسلک تصورات کے اہم اشارات فراہم کرنا ہے۔ خاص طور پر وہ ان تینوں مذاہب کی تلمیحات کے تال میل سے تفکر وتفلسف کے نئے باب رقم کرتے ہیں۔ اسلامی تلمیحات کی تعداد بہت زیادہ ہے اور علامہ کے ہاں اکثر وبیش تر دینی رنگ میں ڈوبے ہوئے اشارات ملتے ہیں جیسے قرآن (کتاب اللہ)، توحید، آئینِ پیغمبرؐ، کعبہ (حرم، قبلہ، بیت اللہ)، کلمہ (کلمہ گو)، تکبیر، آخرت، منبر ومحراب، اعراف، اقرار باللسّان، احرام (جامہ ہاے احرامی)، صلوٰۃ ودرود، حدیث و کتاب، موذّن، اذان، وضو، دعا (دعاے نیم شب)، نماز، رکعت، روزہ، حج، جہاد، شہادت (شہدا)، غازی، تسبیح (رشتۂ تسبیح، دانۂ تسبیح، تسبیح ومناجات)، وحی، مسجد، امام، قیام وسجود (نشانِ سجدہ)، شب زندہ دار، طواف، زمزم، عید، محرم، رمضان اور تفضیلِ علیؓ وغیرہ وہ اسلامی تلمیحی اشارے ہیں جن سے اقبال اپنے نظریات کا ابلاغ کرتے ہیں۔ اسی طرح شعرِ اقبال میں عیسائیت کے ضمن میں زیادہ تر صلیب، کلیسا، رہبانیت (راہبی)، چلیپا اور پیرِ کلیسا یا پیر کنشت (پوپ) (۷۴) اور ہندو مذہب کے حوالے سے رام، گایتری، گیتا، دَیر، بت (مُورت)، سومنات، منتر، پجاری، شکتی، شانتی، بھگت، ناقوس، زنّار، پاپ اور مُکتی وغیرہ جیسے اشاروں سے معنویت کے در وا کرنے کی بھرپور سعی ملتی ہے۔ تاہم اس سلسلے میں امتزاجی اشارات ہر اعتبار سے

فائق ٹھہرتے ہیں کہ ان کی معاونت سے اقبال نے طنز کے منفرد اور نادر اور بصیرت افروز نکات پیش کیے ہیں، چند شعر دیکھیے:

زمیں کیا آسماں بھی تیری کج بینی پہ روتا ہے — غضب ہے سطرِ قرآں کو چلیپا کر دیا تُو نے!
(ب د، ۷۳)

کعبہ پہلو میں ہے، اور سودائیِ بُت خانہ ہے — کس قدر شوریدہ سر ہے شوقِ بے پروا ترا!
(" ، ۱۸۵)

ہو تری خاک کے ہر ذرّے سے تعمیرِ حرم — دل کو بیگانۂ اندازِ کلیسائی کر
(" ، ۲۷۹)

حجاب اکسیر ہے آوارۂ کوے محبت کو — میری آتش کو بھڑکاتی ہے تیری دیر پیوندی
(ب ج، ۱۴)

مسلماں ہے توحید میں گرمجوش — مگر دل ابھی تک ہے زنّار پوش!
(" ، ۱۲۳)

اُن شہیدوں کی دیت اہلِ کلیسا سے نہ مانگ — قدر و قیمت میں ہے خوں جن کا حرم سے بڑھ کر!
(ض ک، ۵۵)

طلسمِ بے خبری، کافری و دینداری — حدیثِ شیخ و برہمن فسون و افسانہ
(ا ح، ۴۱)

جہاں تک مختلف مذاہب سے وابستہ شخصی تلمیحات کا تعلق ہے، اس سلسلے میں اقبال نے امام مہدی، گوتم بدھ، رام چندر جی، بابا گورو نانک، محمد علی باب، علامہ زمخشری اور مزدک کی تلمیحوں کو پیوندِ کلام کر کے اپنے کلیدی تصورات کی تفہیم کرائی ہے۔ امام مہدی، اہلِ تشیع کے عقیدے کے مطابق بارہویں امام ہیں جن کی ولادت سامرا میں ہوئی مگر وہ ابتدائے عمر میں نظروں سے اوجھل ہو گئے تاہم اس عقیدے کے مطابق ہنوز زندہ ہیں اور قیامت سے قبل معیّنہ وقت پر ظہور کر کے فتنۂ دجال کا خاتمہ کریں گے (۷۵)۔ عام مسلمانوں میں بھی اس عقیدے سے اثر پذیری کے نتیجے میں مختلف اوقات میں مہدویت کے دعویدار نظر آتے ہیں۔ علامہ نے ان متنازع مباحث سے قطع نظر مہدی کی شخصیت کو انقلابی آہنگ میں تلمیح کیا ہے اور وہ اس کی وساطت سے اپنے کلام کی حدت و شدت میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس ضمن میں اُن کا کلیدی موقف یہ ہے کہ مہدی وہی ہے جس کی

خودی پہلے نمودار ہو یا جو ہر طبقۂ انسانی کو جدتِ گفتار و کردار سے ہم کنار کر سکے، اسی سبب سے وہ نٹشے کے ''تصور فوق البشر'' میں اس کی جھلک دیکھتے ہیں اور اُن کا بنیادی اصرار یہی ہے کہ مہدی کے تخیل و تصور سے بیزاری دُرست نہیں کہ یہ تصور سرتاسر انقلاب کی آمد سے وابستہ ہے، اقبال کے ہاں اس مذہبی تلمیح کی جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

ہوئی جس کی خودی پہلے نمودار — وہی مہدی، وہی آخر زمانی!
(ب ج، ۸۹)

دُنیا کو ہے اس مہدیِ برحق کی ضرورت — ہو جس کی نگہ زلزلۂ عالمِ افکار!
(ض ک، ۴۴)

مجذوبِ فرنگی نے بہ اندازِ فرنگی — مہدی کے تخیّل سے کیا زندہ وطن کو
(" ، ۵۹)

اے وہ کہ تو مہدی کے تخیّل سے ہے بیزار — نومید نہ کر آہوئے مُشکیں سے ختن کو
(" ")

گوتم کا اصل نام سدھارت تھا اور اسے ساکیا منی بھی کہتے ہیں (۷۶) وہ اودھ سے ملحق سلطنت کے راجا کا بیٹا تھا جس نے جوانی میں علائقِ دنیوی سے علیحدگی اختیار کر کے بنوں کا رُخ کیا تا آں کہ اسے گیان حاصل ہوا اور وہ ''بُدھ'' کہلایا۔ اس کے پیغام کا خلاصہ یہی ہے کہ ترکِ دُنیا اور اخلاقی اقدار کی پابندی سے نروان کا حصول ہوتا ہے۔ اقبال کے ہاں گوتم بدھ کے حوالے سے تحسینی تلمیح ملتی ہے جس کے ذریعے وہ اسے سراہتے ہیں اور اس امر پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ برہمن نے اس خطۂ خاک (ہندستان) سے منسلک ہونے کے باوصف مئے پندار کے نشے میں گوتم کے مساواتِ انسانی پر مبنی مذہب کو پھلنے پھولنے نہ دیا اور یہ دوسرے خطوں چین، جاپان وغیرہ میں پروان چڑھا:

قوم نے پیغامِ گوتم کی ذرا پروا نہ کی — قدر پہچانی نہ اپنے گوہرِ یک دانہ کی!
آہ! بدقسمت رہے آوازِ حق سے بے خبر — غافل اپنے پھل کی شیرینی سے ہوتا ہے شجر
آشکار اُس نے کیا جو زندگی کا راز تھا — ہند کو لیکن خیالی فلسفے پر ناز تھا
" " " " " " " " " "
برہمن سرشار ہے اب تک مئے پندار میں — شمعِ گوتم جل رہی ہے محفلِ اغیار میں
(ب د، ۲۳۹)

رام چندر جی مہاراج، جواجودھیا کے راجا دسرتھ کے فرزندِ اکبر تھے۔ رامائن **بالمیکی**، ان ہی کے حالات پر مشتمل ہے۔ سناتن دھرمی ہندوان کو خدا کا ساتواں اوتار مانتے ہیں۔ ان کی زندگی ایک مثالی زندگی تھی اور ان کی داستان میں ماں باپ کی اطاعت، قول کی پابندی، ظلم کے خلاف جہاد کے جو عناصر ملتے ہیں، ان کی اہمیت آفاقی ہے (۷۷) اقبال نے اس مذہبی شخصیت کا ذکر مدحیہ پیرایے میں یوں کیا ہے:

ہے رام کے وجود پہ ہندوستاں کو ناز — اہلِ نظر سمجھتے ہیں اس کو امامِ ہند
اعجاز اس چراغِ ہدایت کا ہے یہی — روشن تر از سحر ہے زمانے میں شامِ ہند
تلوار کا دھنی تھا، شجاعت میں فرد تھا
پاکیزگی میں، جوشِ محبّت میں فرد تھا
(ب د،۱۷۷)

بابا گورونانک، شیخوپورہ کے قصبے تل ونڈی (ننکانہ صاحب) کے رہنے والے تھے۔ وہ آغاز ہی سے زیادہ تر غور وفکر میں مستغرق رہتے اور نوجوانی ہی میں علائقِ دینوی سے کنارہ کشی اختیار کر کے سیر وسیاحت کے ذریعے خدا کی تلاش کرنے لگے۔ ان کی تعلیمات میں خدا کی وحدانیت کو افضلیت حاصل ہے۔ اقبال نے سکھ دھرم کے بانی کے اس تصور وحدانیت کو نظرِ استحسان سے دیکھا ہے، لکھتے ہیں:

چشتی نے جس زمیں میں پیغامِ حق سنایا — نانک نے جس چمن میں وحدت کا گیت گایا
(ب د،۸۷)

پھر اُٹھی آخر صدا توحید کی پنجاب سے — ہند کو اک مردِ کامل نے جگایا خواب سے!
("،۲۴۰)

شیرازی الاصل، مرزا محمد علی نے ۱۲۶۰ھ میں ایران میں مامور من اللہ ہونے کا دعویٰ کرتے ہوئے کہا کہ میں اس اعتبار سے باب ہوں کہ جب تک لوگ میرے افکار کے دروازے سے گزر نہ کریں گے، اس وقت تک ان پر یہ نکتہ روشن نہ ہوگا کہ امام مہدی اور مسیح موعود کب ظہور کریں گے۔ یہ شخص علم وفضل سے بہرہ مند نہ تھا، حتیٰ کہ قرآن کے اعراب تک نہ جانتا تھا لیکن بڑے بڑے مبلغوں اور دانش وروں کی تائید کے سبب اس کا مذہب تیزی سے مقبولیت حاصل کرنے لگا۔ جس پر حکومتِ ایران نے چُن چُن کر بابیوں کو قتل کیا اور ۱۸۵۰ء میں باب خود بھی

مقتول ہوگیا۔ (۷۸) بعد ازاں بہاءُ اللہ نے اسے نئی شکل دی اور آج یورپ میں بہائی مذہب کے لوگ موجود ہیں۔ علامہ نے باب کی بےعلمی کو ہدفِ طنز بناتے ہوئے وہ تلمیحی واقعہ مرقوم کیا ہے جب اسے ناصر الدین شاہ قاچار کے زمانے میں گرفتار کر کے علما کی مجلس میں لایا گیا تو اس نے قرآنی آیات پڑھتے ہوئے لفظ سموات میں اعراب کی غلطی کی۔ جب علما متبسم ہوئے تو اس نے اپنی غلطی کی تعبیر یہ کی کہ میں نے قرآن کو اعراب کی قید سے آزاد کر دیا ہے۔ دیکھیے اقبال کس مہارت سے صرف تین شعروں میں اس قصے کو صفحۂ قرطاس پر اُتار دیتے ہیں:

تھی خوب حضورِ علما باب کی تقریر — بے چارہ غلط پڑھتا تھا اعرابِ سمٰوٰت!
اُس کی غلطی پر علما تھے متبسّم — بولا تمھیں معلوم نہیں میرے مقامات!
اب میری امامت کے تصدق میں ہیں آزاد — محبوس تھے اعراب میں قرآن کے آیات!
(ض ک،۴۶)

کلامِ اقبال میں معتزلہ عقائد کے علامہ جاراللہ محمود بن عمر زمخشری، صاحبِ تفسیر **کشاف** کا تلمیحی تذکرہ صرف ایک موقعے پر ملتا ہے، لکھتے ہیں:

ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب — گرہ کشا ہے نہ رازی، نہ صاحبِ کشّاف
(ب ج،۷۸)

اسی طرح اقبال، ایران میں قباد کے زمانے میں ظہور کرنے والے پہلے اشتراکی مفکر مزدک (۷۹)، اس کے نئے مذہب اور مذہبی تحریک ''مزدکیت'' کو بھی صرف دو مقامات پر بہ طورِ تلمیح لائے ہیں، جیسے:

جانتا ہے، جس پہ روشن باطنِ ایام ہے — مزدکیت فتنۂ فردا نہیں، اسلام ہے
(ا ح،۱۲)

علامہ کے ہاں ان شخصی تلمیحات کے ساتھ ساتھ مذہبی واقعات کے اشارے بھی ملتے ہیں مثلاً ان کے کلام میں ہندوؤں کے اوتار شری کرشن کے اس مذہبی تاریخی واقعے کی جانب اشارہ ملتا ہے، جب اس نے مہا بھارت کی لڑائی میں ارجن کو مذہبی تعلیم دی، جو آج **بھگوت گیتا** کی شکل میں موجود ہے (۸۰) اقبال، اسے ہند میں ''سرودِ ربّانی'' سنانے سے موسوم کرتے ہیں (سنایا ہند میں آ کر سرودِ ربّانی_ ب د، ص۸۲)، اسی طرح وہ اس مذہبی آویزش کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں جو ازمنۂ وسطیٰ میں رومن کیتھولک کلیسا اور حکما وفلاسفہ کے درمیان پیدا ہوگئی تھی اور جس کے

نتیجے میں خوب قتل وغارت گری ہوئی، بالآخر کلیسا کی شکست کے بعد یورپ میں عقلیت کا دور دورہ ہوا۔ (لہو سے لال کیا سیکڑوں زمینوں کو+ جہاں میں چھیڑ کے پیکارِ عقل و دیں میں نے، ب د، ص۸۲) ان کے ہاں اسی ضمن میں پاپائیت کے کیتھولک مسلک کے خلاف جرمن مفکر مارٹن لوتھر کی پروٹسٹنٹ تحریک کا تلمیحی حوالہ یوں بھی آیا ہے:

دیکھ چکا المنی، شورشِ اصلاحِ دیں جس نے نہ چھوڑے کہیں نقشِ کہن کے نشاں
حرفِ غلط بن گئی، عصمتِ پیرِ کُنشت اور ہوئی فکر کی کشتیِ نازک رواں
(ب ج،۹۹)

اقبال کی مذہبی تلمیحوں میں بعض اوقات موضوع کی مناسبت سے مذہبی شخصیات و واقعات اور کتب و اصطلاحات کا اطلاق بھی ملتا ہے مثلاً وہ فرقۂ اسماعیلیہ کے پیر وحسن بن صباح (ساحرالموط) کی شخصیت کا علامتی اطلاق ان سرمایہ دار آقاؤں پر کر دیتے ہیں جو بندۂ مزدور کو طرح طرح کے مسکرات میں الجھائے ہوئے ہیں (ساحرِ الموط نے تجھ کو دیا برگِ حشیش + اور تو اے بے خبر سمجھا اسے شاخِ نبات!۔ ب د،۲۶۲)، یا وہ زرتشت کے صحیفے پاژند کو غیر اسلامی تصورات کی علامت بنا دیتے ہیں (احکام ترے حق ہیں، مگر اپنے مفسّر + تاویل سے قرآں کو بنا سکتے ہیں پاژند!_ ب ج،۲۰)، یا پھر مذہبی اصطلاح ''غیبتِ صغریٰ'' (امام مہدی کا کچھ عرصے کے لیے غائب ہو جانا) کا اطلاق سر راس مسعود کی وفات کے حوالے سے یُوں کر دیتے ہیں:

ہوا جو خاک سے پیدا، وہ خاک میں مستور مگر یہ غیبتِ صغریٰ ہے یا فنا؟ کیا ہے؟
(ا ح،۲۵)

گویا مذہبی تلمیحات میں علامہ نے مختلف مذاہب کے حوالے سے تلمیحات کے خوب خوب پہلو نکالے ہیں جو بلاشبہہ جدّت سے ہم کنار ہیں۔

(ب) صُوفیانہ تلمیحات:

اقبال کی صوفیانہ تلمیحات میں متصوفانہ اصطلاحات واشارات کے ساتھ ساتھ صوفیاے کرام کی شخصی تلمیحیں نہایت کارگر اور جان دار ہیں۔ وہ فقر و کرامات، مقام شوق و سرور ونظر، ضربِ کلیم، خانقاہ (خانقہی سلسلہ)، صوفی، عارف، مرید و شیخ، رندی و سرمستی، بندۂ حُر، ذکر و فکر، خلوت وجلوت، شریعت وطریقت، احوال و مقامات، سلوک و سالک، تقدیر (جبر وقدر)، وحدۃ الوجود،

حجابِ وجود، خبر ونظر، ذوق آتش آشامی، باطن وظاہر، نفیِ ہستی، معجزات، ذکرِ نیم شبی، مراقبے، قوالی، قلندر، تسلیم ورضا، موجود ولاموجود، پیرانِ طریق، ہمہ اُوست، غیب وحضور، اندیشۂ عجم، کشاکشِ من وتو اور علم وعشق جیسے اشارات کو ترسیلِ معنی کے لیے متنوع پیرایوں میں مستعار لیتے ہیں جب کہ صوفیانہ شخصیات کی تلمیحوں (۸۱) میں علامہ نے تصوف کے معروف مکاتب یعنی ''وحدۃ الوجود'' اور ''وحدۃ الشہود'' دونوں سے متعلق صوفیاے کرام کے تذکرے سے کلام کی معنویت کو دوچند کیا ہے۔ ان میں حضرت بایزید بسطامی، جنید بغدادی، منصور حلاج، خواجہ معین الدین چشتی اجمیری، خواجہ نظام الدین اولیا، شیخ احمد سرہندی اور سوامی رام تیرتھ جیسے صوفیہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ سب سے بڑھ کر وہ اپنے پیر ومرشد مولانا روم سے انجذاب واکتساب کرتے ہیں اور اُن کی شخصیت اور کلام اکثر مواقع پر تلمیحی رنگ میں اپنی جھلک دکھاتا ہے (۸۲) اسی سلسلے میں معروف وحدۃ الوجودی صوفی ابنِ عربی کی تلمیح اقبال کے کلام میں شعری طور پر تو نہیں ملتی البتہ انھوں نے تقدیر کے مسئلے کی وضاحت کے لیے ان کی کتاب سے ابلیس ویزداں کی گفتگو ماخوذ کی ہے۔

ان صوفیاے کرام کی تلمیحات کا جائزہ لیں تو اقبال کا مبتکر اُسلوب ان سے متنوع معنی اخذ کرتا دکھائی دیتا ہے (۸۳) ابتدائی دور کے صوفیہ میں وہ بسطام کے معروف صوفی بایزید طیفور البسطامی کی زہد وعبادت اور محبتِ رسولؐ اور سید الطائفہ حضرت جنید بغدادیؒ کی فقر وغنا اور توکل واستقامت پر مبنی شخصیات کو پیشِ نظر رکھ کر تحسینی رنگ میں تلمیحات سپردِ قلم کرتے ہیں۔ ان کے مطابق ایسی ہستیوں کے سامنے ہر قسم کی شان وشکوہ ہیچ قرار پاتی ہے اور یہ ہر دور کے مسلمان کے لیے باعثِ حرکت وحرارت ہیں۔ (عجب نہیں کہ مسلماں کو پھر عطا کر دیں + شکوہِ سنجر وفقرِ جنیدؒ و بسطامیؒ!__ ب ج،۷۳) اقبال نے سرزمینِ فارس سے متعلق صوفی منصور حلاج کے ''نعرۂ اناالحق'' کو وحدۃ الوجود کے عقیدے کے منطقی نتیجے کے طور پر بھی دیکھا ہے اور وہ اس یگانہ شخصیت کے ''اناالحق'' کہنے اور اپنی تصنیفات میں اسی قبیل کے تصورات پیش کرنے پر خلیفہ عباسی المقتدر کے حکم پر پھانسی کی سزا پانے کو ستایشی انداز میں دیکھتے ہیں اور اس کا رشتہ آزادی، خودداری اور خودگیری کے ساتھ جوڑ کر اپنے بنیادی تصورات کا ابلاغ موثّر طور پر کرتے ہیں:

منصور کو ہوا لبِ گویا پیامِ موت اب کیا کسی کے عشق کا دعویٰ کرے کوئی
(ب د،۱۰۲)

رقابت علم و عرفاں میں غلط بینی ہے منبر کی — کہ وہ حلاّج کی سُولی کو سمجھا ہے رقیب اپنا
(ب ج،۲۳)

مری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن — زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی!
(ض ک،۱۴۲)

خودگیری و خودداری و گلبانگِ 'اَناالحق' — آزاد ہو سالک تو ہیں یہ اس کے مقامات
(اح،۳۸)

اقبال نے اپنے کلام میں خواجۂ خواجگان، پیرِ سنجر، حضرت خواجہ معین الدین چشتی اجمیری کے فیوض باطنی اور بالخصوص ہند میں اُن کی بے مثال تبلیغِ دین کو سراہا ہے۔ (چشتی نے جس زمیں میں پیغامِ حق سُنایا ــــ ب د،۸۷) اور وہ حضرت محبوب الٰہی (خواجہ نظام الدین اولیا) کے تصوف و شریعت پر مبنی پیغام کو بڑے تحسینی انداز میں یوں تلمیح کر گئے ہیں:

فرشتے پڑھتے ہیں جس کو وہ نام ہے تیرا — بڑی جناب تری، فیض عام ہے تیرا
ستارے عشق کے تیری کشش سے ہیں قائم — نظامِ مہر کی صورت نظام ہے تیرا
تری لحد کی زیارت ہے زندگی دل کی — مسیح و خضر سے اونچا مقام ہے تیرا
نہاں ہے تیری محبت میں رنگِ محبوبی — بڑی ہے شان، بڑا احترام ہے تیرا
(ب د،۹۶)

اسی طرح علامہ نے سلسلۂ نقشبندیہ کے صوفی شیخ مجددؒ، شیخ احمد سرہندی (مجدد الف ثانی) کو بھی خراجِ عقیدت پیش کیا ہے اور انھوں نے جس طرح ہندستان میں اصلاحِ دین کی کاوش کرتے ہوئے اکبر کے ''دینِ الٰہی'' کا سدِّ باب کیا اور بعد ازاں اس کے فرزند جہانگیر کے سامنے سجدۂ تعظیمی کرنے سے انکار کر کے قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں، ان کے باعث اقبال انھیں ہدیۂ تبریک پیش کرتے ہیں۔ اس موقعے پر اس صُوفیانہ تلمیح کا تحسینی رنگ دیدنی ہے، لکھتے ہیں:

حاضر ہوا میں شیخِ مجدّد کی لحد پر — وہ خاک کہ ہے زیرِ فلک مطلعِ انوار
اس خاک کے ذرّوں سے ہیں شرمندہ ستارے — اس خاک میں پوشیدہ ہے وہ صاحبِ اسرار
گردن نہ جھکی جس کی جہانگیر کے آگے — جس کے نفسِ گرم سے ہے گرمیِ احرار
وہ ہند میں سرمایۂ ملّت کا نگہباں — اللہ نے بر وقت کیا جس کو خبردار
(ب ج،۱۵۸،۱۵۹)

صُوفیانہ اشخاص ہی کی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال کے ہاں سوامی رام تیرتھ کی تلمیح بھی ملتی ہے جو وحدۃ الوجود سے مماثل تصور ''ویدانت'' کے قائل تھے اور ہندستان میں ان کی رام بھگتی (رام سے عشق) کا بہت چرچا تھا۔ رام سے محبت کی انتہا یہ ہے کہ وہ حالتِ جذب و مستی میں نذرِ آب ہو گئے تھے۔ علامہ ان کے اس عشق اور وحدۃ الوجودی پہلو کو تعریفی انداز میں دیکھتے ہوئے یُوں تلمیح کرتے ہیں:

ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب! تو — پہلے گوہر تھا، بنا اب گوہرِ نایاب تو
آہ! کھولا کس ادا سے تو نے رازِ رنگ و بو — میں ابھی تک ہوں اسیرِ امتیازِ رنگ و بو
" " " " " " " " " " " " " " " "
نفیِ ہستی اک کرشمہ ہے دلِ آگاہ کا — لا کے دریا میں نہاں موتی ہے اِلاَّ اللّٰہ کا
(ب د،۱۱۴)

اقبال کی مذہبی و صُوفیانہ تلمیحات پر مبنی یہ دونوں زاویے نہایت پُرکار ہیں اور ان کے بنیادی نظریات کے ساتھ ان کا اتنا گہرا تعلق ہے کہ انھیں کسی اعتبار سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، یوں یہ علامہ کی تلمیحات کا ایک بڑا نادر حصہ قرار پاتا ہے۔

(۴) تاریخی تلمیحات:

اقبال کی تاریخی تلمیحوں کو بنیادی طور پر دو حصوں اسلامی اور غیر اسلامی تلمیحات میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ اسلامی تاریخی شخصیات میں اولاً تو وہ حضور صلی اللہ علیہ وسلم اور ان کی ذاتِ مبارکہ سے وابستہ اور بعض آپ صلی اللہ علیہ وسلم سے بعد کی اسلامی شخصیات کا تلمیحاً تذکرہ کرتے ہیں، پھر علامہ تاریخِ اسلام کے ان اشخاص کو اپنے کلام میں بہ طورِ تلمیح لاتے ہیں جن کا تعلق دنیا کے مختلف خطوں سے رہا اور جنھوں نے مختلف زمانوں میں اسلام کی سطوت و عظمت کے جھنڈے گاڑے جب کہ غیر اسلامی تاریخ کی تلمیحات کے تحت اقبال نے قبلِ مسیح کے بعض اہم تاریخی کرداروں اور واقعات کے ساتھ ساتھ غیر اسلامی دنیا کے مختلف ادوارِ تاریخ میں نمایاں نقوش ثبت کرنے والے اشخاص و وقائع کے اشارات کو تقویتِ معنی کے لیے پیوندِ شعر کیا ہے۔ ذیل میں دونوں حوالوں سے اقبال کے اندازِ تلمیح پر روشنی ڈالی جاتی ہے:۔

(ا) اسلامی تاریخ کی تلمیحات:

اسلامی تاریخ کی تلمیحات میں اقبال نے حضور صلی اللہ علیہ وسلم اور آپؐ سے وابستہ افراد کے علاوہ بعد کی اسلامی تاریخی شخصیات کو اپنے کلام کی معنویت میں اضافے کے لیے مُستعار لیا ہے۔ 'میرِ حجازؐ'، 'محمدِ عربیؐ' اور 'سالارِ کاروانِ ملت' سے والہانہ لگاؤ کا اظہار ویسے تو کلامِ اقبال کے اوراق میں بار ہا ملتا ہے مگر خالصتاً تلمیح کے زاویے سے اقبال کے ہاں غزواتِ بدر و حنین سے متعلق تلمیحات کے ساتھ ساتھ (بہ مشتاقاں حدیثِ خواجۂ بدر و حنین آور + تصرّف ہائے پنہانش بچشمم آشکار آمد!، ب د ۲۷۵) حضورؐ کی مکے سے مدینے کی جانب ہجرت کے واقعے کو اپنے مخصوص نقطۂ نظر کی تائید کے لیے تلمیحاً موزوں کرنے کا رجحان ملتا ہے (ہے ترکِ وطن سنّتِ محبوبِؐ الٰہی + دے تُو بھی نبوّت کی صداقت پہ گواہی + گفتارِ سیاست میں وطن اور ہی کچھ ہے + ارشادِ نبوت میں وطن اور ہی کچھ ہے، ب د، ص ۱۶۰) خصوصاً علامہ، حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے ساتھ ابولہب کی تلمیح لاکر دو متضاد مکاتبِ فکر کی نشان دہی کرتے ہیں ــــ ''مصطفویؐ'' اور ''بولہبی'' ان کے کلام میں علامات کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اور وہ کفر و اسلام کی کشاکش اجاگر کرتے ہوئے ان علامتی تلمیحوں سے معنی اخذ کرتے ہیں، مثلاً:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز — چراغِ مصطفویؐ سے شرارِ بُولہبی
ــــ (ب د، ۲۲۳)

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کُہن ہوا — عشق تمام مصطفیٰؐ! عقل تمام بُولہب!
ــــ (ب ج، ۱۱۴)

یہ نکتہ پہلے سکھایا گیا کس اُمّت کو — وصالِ مصطفویؐ، افتراقِ بولہبی!
ــــ (ض ک، ۶۳)

بہ مصطفیٰؐ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست — اگر بہ او نرسیدی تمام بولہبی است!
(ا ح، ۴۹)

کلامِ اقبال میں شامل دیگر تاریخی و تلمیحی شخصیتوں میں حضرتِ فاطمۃ الزہراؓ، حضرت ابوبکر صدیقؓ، حضرت ابوعبیدہؓ، حضرت خالدؓ بن ولید، حضرت عمرؓ، حضرت بلالؓ، حضرت عثمانؓ،

حضرت ابوذر غفاریؓ، حضرت سلمان فارسیؓ، حضرت اویس قرنیؓ، حضرت علیؓ، حضرت ابوایوب انصاریؓ، حضرت امام حسینؓ اور حضرت عقبہؓ بن نافع کا تذکرہ شامل ہے۔ یہ درست ہے کہ اقبال نے ان میں سے کچھ تلمیحیں بہت کم برتی ہیں مگر ان کی پیش کش میں کمال درجے کی پُرکاری ضرور نظر آتی ہے۔ مثلاً وہ حضرتِ عمرؓ کے دائرۂ اسلام میں داخل ہو کر اس کو استحکام دینے، حضرتِ عثمانؓ کے اسلام کے لیے بے پایاں دولت صرف کرنے، حضرت خالد بن ولیدؓ کے ہر لحظہ جہاد کے لیے مستعد رہنے، حضرت ابوذر غفاریؓ کے فقر و درویشی اختیار کرنے اور حضرتِ فاطمہؓ کے عفت و عصمت کے تاریخی حوالوں کو پیشِ نظر رکھ کر ''دلِ بیدار فاروقی''، ''دولتِ عثمانی''، ''خالدِ جانباز''، ''فقرِ بوذر'' اور ''چادرِ زہرا'' جیسی موثّر تلمیحاتی تراکیب اختیار کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ ''سلمان الخیر''، حضرتِ سلمان فارسیؓ کے صدق و صفا، فقر و غنا اور عشقِ رسولؐ اور حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے نادیدہ عاشق، ''خیر التابعین''، حضرت اویس قرنیؓ کے جذبۂ حُبِ محمدؐ کو بڑی کامیابی سے اصلاحِ احوال کے لیے تلمیح کر دیتے ہیں (عشق کو، عشق کی آشفتہ سری کو چھوڑا؟ + رسمِ سلمانؓ و اویسِؓ قرنی کو چھوڑا؟، ب د ۱۶۸)، بعینہٖ شعرِ اقبال میں حضرت ابوایوب انصاریؓ کا تلمیحی حوالہ بھی موجود ہے اور وہ افریقہ کے والی حضرت عقبہ بن نافع کے جذبۂ جہاد کو بھی پُرتاثیر اور بامعنی انداز میں پیوندِ کلام کرتے ہیں (دشت تو دشت ہیں، دریا بھی نہ چھوڑے ہم نے! + بحرِ ظلمات میں دوڑا دیئے گھوڑے ہم نے!، ب د، ۱۶۶)

تاہم ان مختصر مگر بلیغ اشارات کے علاوہ اقبال نے بعض تلمیحوں کا بہ تکرار استعمال بھی کیا ہے اور ایک سطح پر یہ تلمیحیں علامہ کی خاص علامتوں اور کنایوں کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں۔ اس سلسلے میں حضرت ابوبکر صدیقؓ، حضرت ابوعبیدہؓ، حضرت بلالؓ، حضرت علیؓ اور حضرت امام حسینؓ سے متعلق تلمیحات قابلِ مطالعہ ہیں۔ حضرت ابوبکر صدیقؓ اور حضرت ابوعبیدہ بن جراح کے حوالے سے تلمیحیں واقعاتی رنگ لیے ہوئے ہیں اور ان کی وساطت سے اقبال نے تاریخ اسلام کے دو اہم واقعات کو پیش کیا ہے۔ پہلا واقعہ ''غزوۂ تبوک'' سے متعلق ہے، جس کے مطابق حضرت صدیقِ اکبرؓ نے اپنا تمام مال و متاع اسلام کی خاطر حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے سامنے پیش کر کے اپنے لیے رفاقتِ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کو کافی سمجھا۔ اس واقعاتی تلمیح میں علامہ کے ہاں تحسینی رجحان بھی اُبھر کر سامنے آیا ہے اور عشقِ رسولؐ کی ایک نادر جھلک بھی مل جاتی ہے:

اے تجھ سے دیدۂ مہ و انجم فروغ گیر — اے تیری ذات باعثِ تکوینِ روزگار
پروانے کو چراغ ہے بلبل کو پھول بس — صدّیقؓ کے لیے ہے خدا کا رسولؐ بس!
(ب د، ۲۲۴، ۲۲۵)

جب کہ دوسرا واقعہ ''جنگِ یرموک'' سے وابستہ ہے جس میں فاتح شام اور نامور سپہ سالار حضرت ابوعبیدہؓ کا تلمیحی واقعہ پیش ہوا ہے جنھوں نے حضرت صدیقِ اکبرؓ کے ہاتھوں اسلام قبول کیا اور ان کا بے مثل کارنامہ رومی فرماں روا ہرقل کا مقابلہ کر کے فتح یاب ہونا ہے۔ اقبال اسی جنگ کے ایک واقعے کا تذکرہ کرتے ہیں جس میں حضرتِ ابوعبیدہؓ کے لشکر کے ایک سیماب صفت فرزند نے لڑائی کی اجازت طلب کی تا کہ حضورؐ کے عشق میں جان قربان کرنے کے اعزاز سے بہرہ مند ہو۔ اس نوجوان نے آپؓ سے کہا کہ میں رسولِ پاکؐ کی بارگاہ میں آپؓ کا کیا پیغام لے جاؤں تو آپؓ نے فرمایا کہ اُنھیں میرا سلام کہنا اور بتانا کہ دین کی فتح و نصرت کے جو وعدے آپؐ نے فرمائے تھے، وہ سب پورے ہو گئے ہیں۔ کمال کی بات یہ ہے کہ یہ تلمیحی واقعہ اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ نظم میں سمٹ آیا ہے اور اقبال نے اس تمام تر فضا کو بڑی مہارت سے اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، مذکورہ تلمیحی نظم کا آخری حصہ دیکھیے:

پُوری کرے خدائے محمدؐ تری مُراد — کتنا بلند تیری محبت کا ہے مقام!
پہنچے جو بارگاہِ رسولِ امیںؐ میں تو — کرنا یہ عرض میری طرف سے پس از سلام
ہم پر کرم کیا ہے خدائے غیور نے
پُورے ہوئے جو وعدے کیے تھے حضورؐ نے!
(ب د، ۲۴۷)

کلامِ اقبال میں مؤذنِ رسولؐ، حضرتِ بلالؓ کا تذکرہ سرتاسر عشق و عقیدت کی علامت کے طور پر آیا ہے اور اقبال نے آپؓ کے اس بے مثال جذبے کو مختلف اسلامی شخصیات، حضرت موسیٰ کلیم اللہ، حضرت سلمان فارسیؓ اور حضرت اویس قرنیؒ کی جذبۂ عشق پر مبنی تلمیحوں کے استمداد سے زیادہ صراحت سے پیش کر دیا ہے، جیسے لکھتے ہیں:

نظر تھی صورتِ سلماںؓ ادا شناس تری — شرابِ دید سے بڑھتی تھی اور پیاس تری
تجھے نظارے کا مثلِ کلیمؑ سودا تھا — اویسؓ طاقتِ دیدار کو ترستا تھا
مدینہ تیری نگاہوں کا نور تھا گویا — ترے لیے تو یہ صحرا ہی طُور تھا گویا
(ب د، ۸۰، ۸۱)

''ابوالحسن''، حضرت علیؓ اسلامی تاریخ میں شجاعت و دلیری کا کنایہ ہیں اور اسی نسبت سے آپؓ کو ''حیدرِ کرار'' یا ''اسداللہ'' بھی کہا جاتا ہے۔ آپؓ اپنے تنِ خاکی کو فقر و غنا سے تسخیر کرنے اور جہاد کے ذریعے سے اثباتِ حق کرنے کے سبب ''ابوتراب'' اور ''یداللہ'' بھی کہلاتے ہیں۔ آپؓ فاتحِ خیبر ہیں اور آپؓ کے ہاتھوں مرحب اور عنتر جیسے سرکش قتل ہوئے۔ اقبال کے کلام میں ''اسداللّٰہی و یداللّٰہی''، حق اور ''مرجی و عنتری'' کفر و استبداد کی علامتیں ہیں اور وہ حضرت علیؓ سے متعلق ان مختلف تلمیحوں کو اسی تناظر میں پیش کر کے مسلمانوں میں حرکت و حرارتِ عمل پیدا کرتے ہیں، اقبال کا اندازِ تلمیح ملاحظہ ہو:

تری خاک میں ہے اگر شرر تو خیالِ فقر و غنا نہ کر — کہ جہاں میں نانِ شعیر پر ہے مدارِ قوتِ حیدری!
(ب د، ۲۵۲)

نہ ستیزہ گاہِ جہاں نئی، نہ حریفِ پنجہ فگن نئے — وہی فطرتِ اسداللّٰہی، وہی مرجی، وہی عنتری
(۲۵۳، ")

بڑھ کے خیبر سے ہے یہ معرکۂ دین و وطن — اس زمانے میں کوئی حیدرِؓ کرّار بھی ہے
(ب ج، ۶۴)

یہ نکتہ میں نے سیکھا بوالحسن سے — کہ جاں مرتی نہیں مرگِ بدن سے
(۸۷، ")

خُدا نے اس کو دیا ہے شکوہِ سُلطانی — کہ اس کے فقر میں ہے حیدری و کرّاری!
(ض ک، ۱۷۱)

شعرِ اقبال میں نواسۂ رسولؐ، خلف الرشید علیؓ، جگر گوشۂ بتولؓ، حضرت امام حسینؓ کی تلمیح صبر و استقامت اور ایمان و ایقان کے استعارے کے طور پر آئی ہے۔ آپؓ اہلِ کوفہ و شام کی خاطر یزید سے برسرِ پیکار ہوئے اور شہادت کا رُتبہ پایا، اقبال اسی مقامِ شبیریؓ کو مومن کا شعارِ خاص قرار دیتے ہیں، مثلاً لکھتے ہیں:

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبّیریؓ — بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی!
(ب ج، ۷۳)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں — گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات!
(۱۱۲، ")

اک فقر ہے شبیریؓ اس فقر میں ہے میری! میراثِ مسلمانی، سرمایۂ شبیریؓ!
(ب ج،۱۶۰)

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبیریؓ کہ فقرِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری
(اح،۳۸)

بعض اوقات اقبال تاریخ اسلامی کے مختلف اشخاص کا تذکرہ ایک ہی شعر میں ایسے موثّر طور پر کرتے ہیں کہ تلمیح کا حربہ زیادہ بامعنی اور کارگر محسوس ہونے لگتا ہے، مثلاً:

حیدری فقر ہے، نے دولتِ عثمانی ہے تم کو اسلاف سے کیا نسبتِ روحانی ہے؟
(ب د،۲۰۴)

یہی شیخِ حرم ہے جو چُرا کر بیچ کھاتا ہے گلیمِ بوذرؓ و دلقِ اویسؓ و چادرِ زہراؓ؟
(ب ج،۲۳)

تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے! دلِ مرتضیٰؓ سوزِ صدیقؓ دے
(۱۲۴،")

یہ فقر مردِ مسلماں نے کھو دیا جب سے رہی نہ دولتِ سلمانی و سلیمانی!
(ض ک،۵۱)

اے شیخ بہت اچھی مکتب کی فضا لیکن بنتی ہے بیاباں میں فاروقی و سلمانی!
(۱۷۹،")

جہاں تک دنیا کے مختلف خطوں سے وابستہ اسلامی شخصیات کا تعلق ہے، اس ضمن میں اقبال کے ہاں عرب وعجم کے معروف حکمرانوں کے ساتھ ساتھ ہندستان کے بعض اہم مسلم اشخاص کا تذکرہ بھی تواتر کے ساتھ ملتا ہے۔ عرب وعجم کی تلمیحاتی شخصیتوں میں وہ طارق بن زیاد، عبدالرحمٰن اول، ہارون رشید، طغرل، معتمد، سلطان سنجر اور سلطان سلیم سے متعلق تاریخی واقعات و حوادث کو منفرد جہتیں عطا کرتے اور ان میں سے بیش تر کو عظمت وسطوت کے استعاروں کے طور پر برتتے نظر آتے ہیں مثلاً تلمیح میں ندرت پیدا کرتے ہوئے وہ کہیں اندلس کے میدانِ جنگ میں طارق بن زیاد کے جذبۂ جہاد، اعتمادِ نفس اور شوقِ شہادت کو دعا کی شکل میں ڈھال دیتے ہیں۔ (شہادت ہے مطلوب ومقصودِ مومن + نہ مال غنیمت، نہ کشور کشائی!، ب ج ۱۰۵) تو کہیں خاندانِ

عباسیہ کے معروف حکمران ہارون رشید کی آخری نصیحت کو بہ طور تلمیح لا کر مسلمان کے تصورِ مرگ کو اجاگر کرتے ہیں (پوشیدہ ہے کافر کی نظر سے ملک الموت + لیکن نہیں پوشیدہ مسلماں کی نظر سے!، ب ج ۱۶۷) اسی طرح وہ شاہِ قرطبہ، عبدالرحمٰن اول، الداخل کے چند اشعار کو جو اس نے ہسپانیہ میں اپنے بوئے ہوئے کھجور کے پہلے درخت سے مخاطب ہو کر لکھے، اس طرح تلمیحاً ماخوذ کرتے ہیں کہ ایک طرف عبدالرحمٰن اول کی عباسیوں کے استبداد کے پیشِ نظر شام سے اُندلس کی طرف مہاجرت کا واقعہ تازہ ہو جاتا ہے تو دوسری طرف ان شعری احساسات کا انسلاک اسلام کے ماورائے حدود وثغور تصورِ وطنیت سے ہونے لگتا ہے۔ (صبحِ غربت میں اور چمکا + ٹوٹا ہوا شام کا ستارہ + مومن کے جہاں کی حد نہیں ہے! + مومن کا مقام ہر کہیں ہے!، ب ج ۱۰۳) اقبال ان تاریخی تلمیحوں میں سے بعض کی تمثیلی وعلامتی جہتیں بھی ابھارتے ہیں، جیسے انھوں نے اشبیلیہ کے دورِ زوال کے حکمران المعتمد علی اللہ کی یوسف بن تاشفین کے ہاتھوں اسیری و بے بسی کا نقشہ اس مہارت سے جمایا ہے کہ تلمیح میں تمثیل کے عناصر اُبھر آتے ہیں (خود بخود زنجیر کی جانب کھنچا جاتا ہے دل + تھی اسی فولاد سے شاید مری شمشیر بھی! + جو مری تیغِ دودم تھی، اب مری زنجیر ہے + شوخ و بے پروا ہے کتنا خالقِ تقدیر بھی!، ب ج ۱۰۲) اسی طرح علامہ کے کلام میں سلاجقۂ بزرگ کے اوّلین بادشاہ طغرل بیگ اور آخری سلجوقی حکمران سلطان سنجر کے ساتھ ساتھ سلطان سلیم عثمانی کی قوت وشوکت پر مبنی تلمیحات مسلم شکوہ کی علامت بن گئی ہیں:

شوکتِ سنجر وسلیم، تیرے جلال کی نمود! فقرِ جنید و بایزید، تیرا جمالِ بے نقاب!
(ب ج،۱۱۳)

خودی ہو زندہ تو ہے فقر بھی شہنشاہی نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہِ فقیر!
(ض ک،۷۶)

ہندستان سے متعلق تاریخی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال نے یہاں کی مسلم شخصیات قطب الدین ایبک، شیر شاہ سوری، جہانگیر، شاہ عالم ثانی، غلام قادر رہیلہ اور ٹیپو سلطان کے علاوہ باہر سے آنے والے بعض حکمرانوں محمود غزنوی، شہاب الدین غوری، امیر تیمور اور نادر شاہ افشار کے ذکر سے معنویت پیدا کی ہے۔ مقامی مسلم شخصیات میں اقبال کے ہاں ہندستان کے پہلے مسلمان بادشاہ قطب الدین ایبک کے معرکوں اور مغل بادشاہ نور الدین جہانگیر کی سطوت کی جانب مختصر اشارے ملتے ہیں جب کہ شیر شاہ سوری کی قابلیت اور سیاسی بصیرت کو بھی وہ ستایش کی

نظر سے دیکھتے ہیں (یہ نکتہ خوب کہا شیر شاہ سوری نے + کہ امتیازِ قبائل تمام تر خواری، ض ک ۱۷۷) تاہم اس سلسلے میں ان کی خاص توجہ غلام قادر رہیلہ اور ٹیپو سلطان کی طرف دکھائی دیتی ہے۔ غلام قادر رہیلہ کا ذکر واقعاتی انداز کی تلمیح میں ملتا ہے جس میں اقبال نے اسے شاہ عالم ثانی سے رہیلہ خواتین کی تذلیل کا انتقام لیتے یوں دکھایا ہے گویا دُودمانِ تیموری کے زوال کا نقشہ الفاظ میں اُتار کر رکھ دیا ہے:

رُہیلہ کس قدر ظالم، جفا جُو، کینہ پرور تھا   نکالیں شاہِ تیموری کی آنکھیں نوکِ خنجر سے
دیا اہلِ حرم کو رقص کا فرماں ستم گر نے   یہ اندازِ ستم کچھ کم نہ تھا آثارِ محشر سے
"   "   "   "   "   "   "   "   "   "   "   "   "   "
رکھا خنجر کو آگے، اور پھر کچھ سوچ کر لیٹا   تقاضا کر رہی تھی نیند گویا چشمِ احمر سے
"   "   "   "   "   "   "   "   "   "   "   "   "   "
پھر اُٹھا اور تیموری حرم سے یُوں لگا کہنے   شکایت چاہیے تم کو نہ کچھ اپنے مقدّر سے
مرا مسند پہ سو جانا بناوٹ تھی، تکلّف تھا   کہ غفلت دُور ہے شانِ صف آرایانِ لشکر سے
یہ مقصد تھا مرا اس سے کوئی تیمور کی بیٹی   مجھے غافل سمجھ کر مار ڈالے میرے خنجر سے
مگر یہ راز آخر کھُل گیا سارے زمانے پر
حمیّت نام تھا جس کا گئی تیمور کے گھر سے
(ب د، ۲۱۷۔۲۱۹)

والیِ میسور، ابوالفتح، ٹیپو سلطان نے جس دلیری سے ہندستان کو اغیار کے تسلط سے نجات دلاتے ہوئے شہادت کا مرتبہ پایا، اقبال اسے سراہتے ہوئے سلطان شہید کی وصیت کو موزوں کرتے ہیں جس کی وساطت سے تلمیح پیغام بری کا فریضہ انجام دینے لگتی ہے، لکھتے ہیں:

صبحِ ازل یہ مجھ سے کہا جبرئیل نے   جو عقل کا غلام ہو وہ دل نہ کر قبول!
باطل دُوئی پسند ہے، حق لاشریک ہے   شرکت میانۂ حق و باطل نہ کر قبول!
(ض ک، ۷۳)

اقبال ہندستان میں وارد ہونے والے بیرونی حکمرانوں میں فاتحِ سومنات و اجمیر، سلطان محمود غزنوی کی جلالت وشوکت اور بُت شکنی کے قائل نظر آتے ہیں۔ خصوصاً وہ اس تلمیح میں سلطان کے وفادار غلام ایاز کے ذکر سے علامتی رنگ اُبھارتے ہیں۔ چناں چہ ان کی شاعری میں

کہیں محمود، عظمت وسطوت اور ایاز، مجبوری ومحکومی کی علامت بن گیا ہے تو کہیں یہ دونوں عاشق و معشوق کے علائم کی صورت میں اپنی جھلک دکھاتے ہیں، بعینہٖ علامہ اپنے تصورِ خودی سے ان تلمیحوں کا رشتہ قائم کر کے معنیِ دل پذیر کا حصول کرتے ہیں:

جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز   دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری
(ب د، ۲۶۱)

کیا نہیں اور غزنوی کارگہِ حیات میں   بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات!
(ب ج، ۱۱۲)

فروفالِ محمود سے درگزر   خودی کو نگہ رکھ، ایازی نہ کر
("، ۱۲۸)

حاصل اس کا شکوہِ محمود   فطرت میں اگر نہ ہو ایازی!
(ض ک، ۸۹)

اس ضمن میں شہاب الدین غوری کا اشاراتی ذکر قطب الدین ایبک کے ساتھ ہوتا ہے (رہے نہ ایبک وغوری کے معرکے باقی۔۔۔ب ج، ۷۴) جب کہ تیمور اور نادر شاہ افشار کی جنگ جویانہ سرشت کے پیشِ نظر، ان کی تلمیحیں ظلم، استحصال اور بربرّیت کے استعاروں کی شکل میں نمود کرتی ہیں:

کرتی ہے ملوکیت آثارِ جنوں پیدا   اللہ کے نشتر ہیں تیمور ہو یا چنگیز!
(ب ج، ۲۶)

نادر نے لُوٹی دِلّی کی دولت   اک ضربِ شمشیر! افسانہ کوتاہ!
(ض ک، ۱۶۶)

(ب) غیر اسلامی تاریخی تلمیحات :

کلامِ اقبال میں غیر اسلامی تاریخ کے پُرشکوہ حکمرانوں اور معروف شخصیات کے ذکر پر مبنی وہ تلمیحات بھی نہایت اہمیت کی حامل ہیں جو قبلِ مسیح کے بعض اہم تاریخی کرداروں کے علاوہ دنیا کے مختلف خطوں کے ممتاز و ممیّز اشخاص و وقائع سے متعارف کراتی ہیں۔ اس سلسلے میں جہاں اقبال قدیم یونانی، ایرانی، رومی، چینی و ترکستانی اور ہندستانی فرماں رواؤں کے تذکرے سے اپنی

شاعری کو موفق و موثر بناتے ہیں، وہاں انھوں نے یورپ سے متعلق بعض انقلابی شخصیات کو بھی بڑی مہارت سے اپنے شعری تجربے کا حصہ بنایا ہے۔ چناں چہ شعرِ اقبال میں بیش تر مقامات پر علامہ اپنے اُسلوبِ خاص سے غیر اسلامی دنیا کے ان متنوع تاریخی کرداروں کے قدرے روایتی، دھندلے اور پُرانے خاکوں میں تازہ اور اُجھوتے رنگ بھرتے نظر آتے ہیں۔

تاریخ غیر مسلم کے ان مشاہیر میں اقبال سرزمینِ یونان کے فاتحِ جلیل، شاگردِ ارسطو، اسکندر اعظم یا اسکندر مقدونی (Alexandar the great) کی جلالت و منزلت کو بہ طورِ تلمیح اپنے کلام کا حصہ بناتے ہیں، جس نے ایران میں دارا اور ہندستان میں راجا پورس کو عبرت ناک شکست دی۔ وہ دنیاوی جاہ و حشمت پر مبنی اس کردار اور اس سے وابستہ ''آئینہ سکندری'' کی تلمیح کو اپنے افادی نقطۂ نظر کے تابع کر کے نئے معنی پیدا کر دیتے ہیں جس سے زیادہ تر اشعار میں تلمیح، علامت کی حدوں کو چھونے لگتی ہے:

نہیں ہے وابستہ زیرِ گردوں کمال شانِ سکندری سے
تمام ساماں ہے تیرے سینے میں تُو بھی آئینہ ساز ہو جا
—— (ب د، ۱۳۰)

اسی خطا سے عتابِ ملوک ہے مجھ پر کہ جانتا ہوں مآلِ سکندری کیا ہے!
—— (ب ج، ۴۸)

مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے یہ آدم گری ہے، وہ آئینہ سازی!
(۱۴۶،")

ایرانی حکمرانوں میں علامہ، دارا، جمشید، اردشیر بابکاں، نوشیروانِ عادل اور خسرو پرویز کی شان و شکوہ کی حامل تلمیحوں کو اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل میں معاون ٹھہراتے ہیں۔ وہ دارا (Darus III) کی قوت و شوکت کا رشتہ اپنے تصوراتِ خودی و فقر سے جوڑ کر مسلمان کی قوتِ عمل کو مہمیز کرتے ہیں، جمشید کے ''جامِ جہاں نُما'' کو شاہانہ تکلف کی علامت بنا کر بڑے متنوع انداز میں باندھتے ہیں، ایران میں ساسانی خاندان کے موسّسِ جلیل اردشیر بابکاں کے سیاست و مذہب کے یکتائی کے تصور کو سراہتے ہیں، نوشیروانِ عادل (خسرو اول) ملقب بہ کسریٰ کے داد و دہش کو عشق کی علامت بناتے ہیں اور ساسانی بادشاہ، پسرِ ہرمزد، خسرو پرویز (خسرو دوم) کو جاہ و جلال، طمطراق اور زر پرستی کا استعارہ بنا کر اپنے طرحِ نظر کی ترسیل موثّر انداز میں کرتے ہیں،

اس ضمن میں ابیات بالترتیب ملاحظہ ہوں:

غیرت ہے بڑی چیز جہانِ تگ و دو میں پہناتی ہے درویش کو تاجِ سرِ دارا
—— (ا ح، ۱۵)

جہاں بینی مری فطرت ہے لیکن کسی جمشید کا ساغر نہیں میں
—— (ب ج، ۸۶)

اسی میں حفاظت ہے انسانیّت کی کہ ہوں ایک جنیدی و اردشیری!
—— (۱۱۸،")

کبھی آوارہ و بے خانماں عشق کبھی شاہِ شہاں نوشیرواں عشق
—— (۸۷،")

بچھائی ہے جو کہیں عشق نے بساط اپنی کیا ہے اس نے فقیروں کو وارثِ پرویز!
(۱۶،")

رومی حکمرانوں میں اقبال، جولیس سیزر کا خاص طور پر تذکرہ کرتے ہیں جس نے عوام میں اپنی مقبولیت اور سطوت کے سبب بڑے کرّوفر سے حکومت کی اور بعد ازاں اٹلی میں مسولینی نے ''آلِ سیزر'' کو قیصریت یا سیزر کے اسی خواب کا احساس دلایا (توڑ اس کا رومتہ الکبریٰ کے ایوانوں میں دیکھ + آلِ سیزر کو دکھایا ہم نے پھر سیزر کا خواب، ا ح ۹) اسی طرح بسا اوقات علامہ ایرانی و رومی، اکاسرہ و قیاصرہ کو شوکت و طنطنے کی علامتیں بنا کر بہ یک وقت تلمیح کر دیتے ہیں جس سے ان کے کلام کا علامتی رنگ تقویت پکڑتا ہے، جیسے:

مٹایا قیصر و کسریٰ کے استبداد کو جس نے وہ کیا تھا؟ زورِ حیدرؓ، فقرِ بوذرؓ، صدقِ سلمانیؓ!
—— (ب د، ۲۷۰)

نہ ایراں میں رہے باقی، نہ توراں میں رہے باقی وہ بندے فقر تھا جن کا ہلاکِ قیصر و کسریٰ
—— (ب ج، ۲۳)

محبّت خویشتن بینی، محبت خویشتن داری محبّت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا
(۲۵،")

چینی و ترکستانی خطوں کے اشخاصِ معروف کے ضمن میں علامہ فغفور و خاقان کے القاب سے معروف قدیم ترین حکمرانوں کا تلمیحی تذکرہ بھی کرتے ہیں اور انھیں بادشاہت اور

استعماریت کے کنائے کے طور پر برتتے ہیں۔ انھی خطوں سے وابستہ چینی تاتار کے علاقے منگولیا کی خانہ بدوش اور خون خوار قوم کے خاقانِ اعظم، چنگیز خان کی جہاں گیری و جہاں داری کا ذکر بھی کلامِ اقبال میں ملتا ہے جس نے اپنے وضع کردہ قوانین وضوابطِ حکمرانی سے کُل تاتار اور چین پر تسلط جمایا۔ علامہ کے ہاں اس نسبت سے چنگیزیت، ظلم وتعدی کی علامت بن گئی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ تاتار سے موسوم تاتاریوں کے اس دُودمان کا تذکرہ بھی کرتے ہیں جس نے ایران پر حکمرانی کی اور ایلخان کہلایا، پھر بالآخر مسلمان ہوا اور یوں عباسی سلطنت کو برباد کرنے والے چنگیز خان ہی کے خانوادے سے کعبے کی پاسبانی کرنے والے غیور مسلمان سامنے آئے۔ متذکرہ تلمیحوں کے ضمن میں اشعار دیکھیے:

موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے — نے کوئی فغفور و خاقاں، نے فقیرِ رہ نشیں
(ا ح، ۱۳)

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو — جُدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی
(ب ج، ۴۰)

ہے عیاں یورُشِ تاتار کے افسانے سے — پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے
(ب د، ۲۰۶)

ہندستان سے متعلق تاریخی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال، پنجاب کے راجا پورس کی تلمیح فنائے اقتدار کے حوالے سے پیش کرتے ہیں، جسے اسکندر رومی (اسکندر اعظم) نے ایران کے دارا کو شکست دینے کے بعد جہلم کے نزدیک زوال سے دوچار کیا۔ دیکھیے اس تاریخی حقیقت کو بیان کرتے ہوئے اقبال کتنے موثر پیرایے میں لکھ گئے ہیں:

تاریخ کہہ رہی ہے کہ رومی کے سامنے — دعویٰ کیا جو پورس و دارا نے خام تھا
(ب د، ۲۴۱)

جہاں تک یورپ کی انقلابی شخصیات کا تعلق ہے، ان میں علامہ امریکہ کے دریافت کنندہ کرسٹوفر کولمبس، فرانس کے مدبر سیّاس اور جلیل فاتح نپولین بوناپارٹ اور اطالوی محبِ وطن مازنی کی شخصیات کو جوشِ کردار اور جہدِ مسلسل کے اعتبار سے برمحل تلمیح کرتے ہیں۔ اسی تناظر میں وہ انقلابِ فرانس کو نگاہِ ستایش سے دیکھتے ہیں جس سے ان کے اپنے انقلابی مزاج کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے، شعر دیکھیے:

کوئی قابل ہو تو ہم شانِ کئی دیتے ہیں — ڈھونڈنے والوں کو دُنیا بھی نئی دیتے ہیں
(ب د، ۲۰۰)

راز ہے راز ہے تقدیرِ جہانِ تگ و تاز — جوشِ کردار سے کھل جاتے ہیں تقدیر کے راز
(ب ج، ۱۴۹)

ہرے رہو وطنِ مازنی کے میدانو! — جہاز پر سے تمھیں ہم سلام کرتے ہیں
(ب د، ۱۳۹)

چشمِ فرانسیس بھی دیکھ چکی انقلاب — جس سے دگرگوں ہُوا مغربیوں کا جہاں
(ب ج، ۹۹)

اقبال کی اسلامی و غیر اسلامی تاریخ کی یہ تلمیحات تاثیرِ شعری سے بھرپور ہیں اور ان کے تاریخی مطالعے پر دلالت کرنے کے ساتھ ساتھ شعرِ اقبال کو منفرد معنوی ابعاد عطا کرنے میں پیش پیش ہیں۔

(۵) علمی و حِکمی یا فلسفیانہ تلمیحات:

اقبال مشرق و مغرب کے علما و فلاسفہ کے تلمیحی تذکرے سے بھی اپنے کلام کو تاثیر عطا کرتے ہیں۔ جہاں کہیں اُنھیں اپنے نقطۂ نظر کی تائید کے لیے کسی دلالت کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، وہاں وہ دُنیاے علم و فلسفہ کی قابلِ اعتنا شخصیات کا براہِ راست تذکرہ کر کے یا ان سے متعلق تصورات و نظریات کے اشارات کو پیوندِ کلام کرتے ہوئے اپنی شاعری کی افادیت میں اضافہ کرتے ہیں۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان تلمیحوں سے علامہ کا مقصد محض آرایشِ کلام یا وسعتِ مطالعہ کا اظہار نہیں بل کہ ان سے ہر کہیں معنی آفرینی اور اثر انگیزی کا حصول مقصود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تلمیحیں بہ ظاہر خشک مباحث کا احاطہ کرنے کے باوصف نہایت برمحل، برجستہ اور پُرکار ہیں اور ان کی پیش کش میں کسی مقام پر بھی شعوری کاوش کا اشتباہ نہیں ہوتا۔ فلسفیانہ تلمیحات کے تحت اقبال، فارابی، ابنِ سینا، غزالی، رازی، اسپنوزا، ہیگل اور برگساں جیسی موقّر شخصیات کا براہِ راست ذکر کرتے ہیں جب کہ علمی شخصیات میں ڈیوٹی ما، دموقراطیس، کنفیوشس، ڈونچ، کوپرنکس، گلیلیو، نیوٹن، اسٹنڈل، فراڈے، رنگٹن، کارل مارکس اور نٹشے (۸۴) کا براہِ راست شخصی تذکرہ کرنے کے بجاے ان اشخاص کی جانب ان کے نمایندہ تصورات و نظریات کی روشنی میں

اشارات فراہم کیے گئے ہیں۔ عالمانہ وفلسفیانہ ہر دو صورتوں میں علامہ کے اُسلوب کی دل کشی ان کی علمی و حکمی تلمیحوں کو نُدرت عطا کرتی ہے۔

اقبال نے تعقل پسند فلاسفہ کے ضمن میں افلاطون کا ذکر اس کی ''تیزیِ ادراک'' کی نفی کرتے ہوئے کیا ہے۔ (تڑپ رہا ہے فلاطوں میانِ غیب وحضور + ازل سے اہلِ خرد کا مقام ہے اعراف!، ب ج ۸۷) اور وہ سرتاسر عقلیت کے اس نمایندے کو اسی قبیل کے یہودی فلاسفر اسپنوزا کے ہم راہ مکالماتی انداز میں پیش کر کے خود اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل موثّر طور پر کر دیتے ہیں مثلاً افلاطون کے نزدیک زندگی کے بجاے موت پر نگاہ رکھنا عاقل کو زیبا ہے۔ (نگاہ موت پہ رکھتا ہے مردِ دانش مند + حیات ہے شبِ تاریک میں شرر کی نمود، ض ک ۶۸) جب کہ اسپنوزا، حیات کو حقیقت گردانتا ہے۔ (نظر حیات پہ رکھتا ہے مردِ دانش مند + حیات کیا ہے؟ حضور وسرور ونور و وجود!، ایضاً) ان کے مقابلے میں اقبال، جوہرِ خودی کو اصلِ حیات قرار دیتے ہیں جو عقلِ نظری کی متضاد ہے اور جس پر انحصار کے سبب حرارتِ زیست اور جہد وعمل بے معنی رہ جاتے ہیں۔ (حیات وموت نہیں التفات کے لائق + فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود، ایضاً) اسی طرح علامہ جرمن فلسفی ہیگل اور فرانس کے معروف مفکر اور فلسفہ داں برگساں کو بھی عقلی طرزِ فکر کی علامت بنا کر علامتی آہنگ بخش دیتے ہیں:

ہیگل کا صدف گُہر سے خالی   ہے اس کا طلسم سب خیالی!

(ض ک ۱۸)

تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا   زنّاریِ برگساں نہ ہوتا

(" ")

اقبال کے ہاں فلسفہ ومنطق کی گُتھیاں سُلجھانے والے مسلم فلاسفہ میں ابنِ سینا اور ابونصر فارابی کی تلمیحیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ وہ یُونانی عقلیین (Rationalists) اور حسیّین (Empiricists) کے نمایندہ فلسفیوں کو ستایشی نظر سے دیکھنے کے بجاے علمی و حکمی اور مابعد الطبیعیاتی حوالے سے ان دونوں مسلم فلسفیوں کے تحیّر وتفہم کو پیشِ نظر رکھ کر ''حیرت خانۂ سینا و فارابی'' کو سراہتے ہیں۔ بعینہٖ ممتاز فلسفی ومتکلم الغزالی نے **تهافتہ الفلاسفہ** میں جس طرح حواس وعقل کو بے کار قرار دے کر وجدان کو حقیقت کے انکشاف کا ذریعہ قرار دیا، اقبال اسے بھی نظرِ

استحسان سے دیکھتے ہوئے اس امر پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ موجودہ دور کے مسلمانوں میں فلسفہ تو باقی ہے، وجدان نہیں:

یا حیرتِ فارابی، یا تاب و تبِ رومی   یا فکرِ حکیمانہ، یا جذبِ کلیمانہ!

(ب ج، ۶۷)

مقامِ ذکر کمالاتِ رومی و عطّار   مقامِ فکر مقالاتِ بُو علی سینا!

(ض ک، ۲۳)

رہ گئی رسمِ اذاں، روحِ بلالی نہ رہی   فلسفہ رہ گیا، تلقینِ غزالی نہ رہی

(ب د، ۲۰۳)

اسی طرح شعرِ اقبال میں ''رئیس المتکلمین''، ابوالفضل امام رازی کی تلمیح متنوع وموثّر زاویے رکھتی ہے، جیسے:

اسی کشمکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں   کبھی سوز وسازِ رومی، کبھی پیچ وتابِ رازی!

(ب ج ۱۷)

نے مُہرہ باقی، نے مُہرہ بازی   جیتا ہے رومی، ہارا ہے رازی!

("، ۷۱)

کمالِ عشق و مستی ظرفِ حیدرؓ   زوالِ عشق و مستی حرفِ رازی!

("، ۸۳)

دگر بمدرسہ ہائے حرم نمی بینم   دلِ جنید و نگاہِ غزالی و رازی

(ا ح، ۴۳)

علمی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال زیادہ تر معروف علما کے تصورات ونظریات پر مبنی اشارات سے مدد لیتے ہیں۔ وہ ان اشاروں کا انسلاک و انجذاب نہ صرف اپنے فکری موضوعات سے کر کے بصیرت افروز نکات اخذ کرتے ہیں بل کہ ان کے ہاں سائنسی انکشافات پر مشتمل تلمیحاتی زاویوں کی وساطت سے انسانی عظمت کا بھرپور طور پر ادراک کرانے کی سعی بھی ملتی ہے۔ چناں چہ جہاں ایک طرف علامہ اپنی فکریات کے ساتھ علمی اشاروں کو ہم آہنگ کرتے ہوئے افلاطون کے ایک مکالمے میں پیش کردہ دانش کی دیوی ڈیوٹی ما (Diotima) کا تعلق اپنے

تصورِ زن سے جوڑتے ہیں۔ (مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن + اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں !۔ض ک ۹۴)،فنونِ لطیفہ سے متعلق چینی معلم کنفیوشس (Confucius) کے تلمیحی تذکرے سے اپنے فنِ شعر کی تفہیم کراتے ہیں (فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرارِ فن + شعر گویا روحِ موسیقی ہے، رقص اس کا بدن !۔ض ک ۱۳۳)، کلاسکی زبانوں کے ماہر و فاضل ڈوئچ (Immanuel Oscar Menham Deutsch) ، کے حوالے سے اپنی شاعری میں تاریخی پہلو اُجاگر کرتے ہیں (لکھا ہے ایک مغربِی حق شناس نے + اہلِ قلم میں جس کا بہت احترام تھا___ب د ۲۴۱)،معروف فرانسیسی نفسیاتی ناولَ نگار اسٹنڈ ل (Marie Henri Beyle Stendhal) کے قول کو تصورِ جمہوریت کے باب میں رقم کرتے ہیں (اس راز کو اک مردِ فرنگی نے کیا فاش !+ ہر چند کہ دانا اسے کھولا نہیں کرتے + جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں + بندوں کو ِگنا کرتے ہیں تولا نہیں کرتے ۔ض ک ۱۴۹۔۱۵۰)، معاشی و عمرانی فلسفی کارل مارکس (Karl Marx) کی کتاب *Das Kapital* میں پیش کردہ تصورات کو تنقیدی نگاہ سے دیکھتے ہیں (تری کتابوں میں اے حکیمِ معاش رکھا ہی کیا ہے آخر + خطوطِ خم دار کی نمایش ! مریز و کج دار کی نمایش !۔ض ک ۱۳۷) اور نٹشے (Friedrich wilhelm Neitzsche) کے تصورِ فوق البشر کو روحانیات سے مستثنیٰ ہونے کے سبب ہدفِ ملامت ٹھہراتے ہیں (اگر ہوتا وہ مجذوبِ فرنگی اس زمانے میں + تو اقبال اس کو سمجھاتا مقامِ کبریا کیا ہے !۔ب ج،۵٦) تو دوسری طرف وہ اپنے کلام میں سائنسی کرشمہ کاریوں کے تذکرے سے ذہنِ انسانی کی رسائی پر نگاہِ تحیّر ڈالتے ہیں مثلاً ان کے ہاں مادیین کے باوا آدم اور معروف فلسفی دموقرایطس (Democritus) کا، کائنات کو اجزائے لایتجزی کا مجموعہ قرار دینا (جن کے مختلف تناسب کے ساتھ ملنے پر مختلف حقیقتیں وجود میں آتی ہیں)، جدید علم ہیئت کے بانی کوپرنکس (Nicolus Copernicus) کا سورج کو غیر متحرک اور زمین کو اس کے گرد، گرداں قرار دے کر اہلِ کلیسا کی نظر میں بے دین کہلانا، اطالوی عالم ہیئت گلیلیو (Galileo) کا فلکیات کی دُنیا میں نام پیدا کر کے انسان کے ذہنی افق کو وسعت دینا، آئزک نیوٹن (Isaac Newton) کا قانون کشش ثقل دریافت کرنا، بجلی کی ایجادات میں شہرت رکھنے والے سائنس دان مائکل فراڈے (Michael Faraday) اور ماورائی شعاعوں کے دریافت کنندہ ولہلم رنگٹن (Wilhelm Conrad Von Rongten) کا بے مثال کارنامے سرانجام دینا، نمایاں طور پر ان علما کے سائنسی امتیازات کو سراہنے کے ساتھ ساتھ انسانی عظمت کا بھرپور اعتراف بھی ہیں جو

بلاشبہہ اقبال کے تصورِ خودی اور اثباتِ ذات کا مرکزی اور محبوب نکتہ ہے۔ دیکھیے علامہ نزاکت شعری کو برقرار رکھتے ہوئے اپنی ایک ہی نظم ’’سرگذشتِ آدم‘‘ میں سائنس کی دنیا کے متذکرہ اشخاص کے ان تصورات و نظریات کی جانب کیسے بلیغ اشارے فراہم کرتے ہیں:

بنایا ذرّوں کی ترکیب سے کبھی عالم   خلافِ معنیِ تعلیمِ اہلِ دیں میں نے
(ب د،۸۲)

ڈرا سکیں نہ کلیسا کی مجھ کو تلواریں   سکھایا مسئلۂ گردشِ زمیں میں نے
(" ")

سمجھ میں آئی حقیقت نہ جب ستاروں کی   اسی خیال میں راتیں گزار دیں میں نے
(" ")

کشش کا راز ہویدا کیا زمانے پر   لگا کے آئینۂ عقلِ دُور بیں میں نے
(" ")

کیا اسیر شعاعوں کو، برقِ مضطر کو   بنا دی غیرتِ جنّت یہ سرزمیں میں نے
(" ")

اقبال کی یہ علمی و حکمی یا فلسفیانہ تلمیحات ان کے شعور کی پختگی پر دلالت کرتی ہیں اور انھیں ایک باخبر اور بامطالعہ شاعر کے طور پر متعارف کرانے میں ان کا اہم کردار ہے۔ بہ قول ڈاکٹر اکبر حسین قریشی:

’’اقبال کے ہاں مشرق و مغرب کے چوٹی کے حکما کا ذکر ملتا ہے۔ مغربی حکما کی عقلیت انھیں پسند آتی ہے اور وہ اس کو قبول کر لیتے ہیں۔ کسی کے ہاں انھیں اصول ارتقا ملتا ہے اور کسی کے ہاں اشیا کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے کی دعوت___ وہ دعوت جس سے دین فطرت کو بھی عقل کی کسوٹی پر پرکھا جا سکتا ہے۔ اقبال، چوں کہ اسلام کو ایک ابدی مذہب مانتے ہیں، اس لیے ان کے نزدیک اس میں وہ صفات ہونی چاہیں، جنھیں ہم عقلی طور پر دنیا کے سامنے پیش کر کے تسلیم کرا سکیں۔ دوسری طرف وہ مشرقی حکما کا اتباع کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اتباع اس لحاظ سے کہ انھیں ان کے ہاں بعض اسلامی اقدار کی توضیح و تشریح مل جاتی ہے جس میں کچھ اور اضافے کے ساتھ عہد جدید کے تقاضوں کو پورا کیا جا سکتا ہے اور اس طرح موجودہ زمانے کے اس ذہن کو مطمئن کیا جا سکتا ہے، جو ہر وقت تشکیک کا شکار رہتا ہے۔‘‘(۸۵)

(۶) ادبی و فنی تلمیحات:

کلام اقبال میں تلمیحات کی ایک منفرد جہت ادبی وفنّی تلمیحوں کی صورت میں نظر آتی ہے جو خالصتاً اقبال کی ادبیت وعلمیت کی عکاس ہے۔ اقبال ایک وسیع المطالعہ شاعر تھے۔ آغاز شاعری ہی سے مختلف ادبیات کے شعرا کے دواوین وانتخابات ان کے زیر مطالعہ رہے اور وہ فن شاعری کے ساتھ ساتھ وقتاً فوقتاً دیگر فنون سے بھی لگاؤ کا اظہار کرتے رہے لہٰذا ان کے ہاں ادبی و فنی تلمیحوں کی اہمیت مسلمہ ہے۔ اس باب میں علامہ کی مختلف ادبیات سے وابستگی اس حد تک ہے کہ دنیاے ادب کے مشاہیر کے تحسینی تذکروں سے ان کا کلام بھرا پڑا ہے اور بعض اوقات تو وہ اس حوالے سے پوری پوری نظمیں لکھ ڈالتے ہیں البتہ خالصتاً تلمیح کے زاویے سے اقبال کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں۔ اوّلاً، وہ ادب وفن کے مختلف اشخاص، کتب اور اصطلاحات پر مبنی اشارات کی پیش کش کرتے ہیں۔ ثانیاً: ان اشخاص اور وقائع کو اپنی شاعری میں تلمیحاً لاتے ہیں جو بہ ظاہر تاریخی یا نیم تاریخی ہیں مگر شعر وادب میں زیادہ تر ادبی روایات کے طور پر رائج رہے ہیں تاہم اقبال کا غالب رجحان ادبی روایتوں سے پیوستہ شخصیات وواقعات کی وساطت سے لطافت اور مقصدیت بخشنا ہی ہے۔ ذیل میں دونوں جہتوں کا جائزہ لیا جاتا ہے:

(ا) ادبی وفنی تلمیحوں کی پہلی صورت کے تحت اقبال مختلف شخصیات، کتب اور اصطلاحات فنّی کو اپنے کلام میں سموتے ہیں۔ ادبی اشخاص کے سلسلے میں وہ ''مرشد شیراز''، ''کلیمِ نکتہ بیں''، ''نغمۂ خسرو'' اور ''سلمانِ خوش آہنگ'' جیسی تلمیحی تراکیب وضع کر کے سعدی شیرازی، ابو طالب کلیم، امیر خسرو اور مسعود سعد سلمان کی جانب تحسینی وستایشی اشارات کرتے ہیں۔ اسی طرح بعض اوقات وہ مختلف ادبیات سے وابستہ شعرا کو تاریخی معنویت کے پیش نظر ایک ہی مقام پر بڑی بلاغت سے لے آتے ہیں مثلاً ان کے ہاں سعدی کا خلافتِ عباسیہ کی بربادی پر اور بطلیموس کے ممتاز شاعر ابنِ بدروں (۸۶) کا غرناطہ کی تباہی پر مرثیے لکھنا اور داغ کا دہلی کے ابتر حالات پر شہر آشوب رقم کرنا اس بلاغت سے موزوں ہوا ہے کہ تینوں تلمیحی حوالے تازہ ہو جاتے ہیں۔ یعنیٰ بدھ مت کے پیرو چینی شاعر KI-KAN (۸۷) کی طرف، جس کی رجائیت ناانصافی سے قتل کیے جانے کے فیصلے کے باوصف زندہ رہی، اتنے پرکشش انداز سے اشارہ ملتا ہے کہ علاّمہ کے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل بھرپور طور پر ہو جاتی ہے۔ تلمیحات واشارتِ مذکور کے لیے شعری اسناد دیکھیے:

غافل! اپنے آشیاں کو آ کے پھر آباد کر — نغمہ زن ہے طورِ معنی پر کلیمِ نکتہ بیں
(ب د، ۲۲۱)

رہے نہ ایبک وغوری کے معرکے باقی — ہمیشہ تازہ و شیریں ہے نغمۂ خسرو!
(ب ج، ۷۴)

ہے یاد مجھے نکتۂ سلمانِ خوش آہنگ — دنیا نہیں مردانِ جفاکش کے لیے تنگ
(۷۶")

نالہ کش شیراز کا بلبل ہوا بغداد پر — داغ رویا خون کے آنسو جہان آباد پر
آسماں نے دولتِ غرناطہ جب برباد کی — ابنِ بدروں کے دلِ ناشاد نے فریاد کی
(ب د، ۱۳۴)

خودی بلند تھی اس خوں گرفتہ چینی کی — کہا غریب نے جلاّد سے دمِ تعزیر
ٹھہر ٹھہر کہ بہت دلکشا ہے یہ منظر — ذرا میں دیکھ تو لوں تابناکی شمشیر!
(ض ک، ۱۳۲)

دنیاے فن کی شخصیات میں جہاں کلام اقبال میں ایران کے معروف مصور کمال الدین، بہزاد کی تلمیح کو علامتی پیرایے میں ڈھال کر اس کا اطلاق تمام فنون پر کیا گیا ہے، وہاں مصری دیومالا کے دیوہیکل بت ابوالہول (Sphinx) اور برعظیم کے معروف ہیرے ''کوہ نور'' سے متعلق تلمیحات کی وساطت سے معنوی پرتیں اس طرح اجاگر کی گئی ہیں کہ ان کے پس منظر میں پوشیدہ تاریخ کے باب کھلتے چلے جاتے ہیں۔ اسی طرح تلمیحی طور پر مذکور کتب واصطلاحات کے حوالے سے اقبال ایک طرف بعض فنی اصطلاحوں سے معنویت کا حصول کرتے ہیں، مثلاً شطرنج کی اصطلاحوں ''فرزیں''، ''پیادہ'' اور ''شاطر'' سے وہ رموز سیاست سے آگاہ کرواتے اور فن تلمیح کو منفرد رنگ وآہنگ بخشتے دکھائی دیتے ہیں تو دوسری طرف ادبی کتب کے تذکرے کے ضمن میں علامہ کے ہاں عربی زبان کے شاعر ابوالعلا معری کے **رسالۃ الغفران** اور **دیوان اللزومات**، خاقانی شروانی کی **تحفۃ العراقین** اور خود اقبال کے اپنے شعری مجموعے **زبور عجم** کے تلمیحی حوالے ملتے ہیں۔ متذکرہ نکات کے سلسلے میں چند شعر ملاحظہ ہوں:

مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد — کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سُرورِ ازلی بھی!
(ض ک، ۱۲۴)

خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر — مے خانۂ حافظ ہو کہ بتخانۂ بہزاد!
(۱۳۱،")

خود ابوالہول نے یہ نکتہ سکھایا مجھ کو — وہ ابوالہول کہ ہے صاحبِ اسرارِ قدیم!
(۱۴۴، ")

ہے ہزاروں قافلوں سے آشنا یہ رہ گذر — چشمِ کوہِ نور نے دیکھے ہیں کتنے تاجور!
(ب د،۱۵۲)

اس کھیل میں تعیینِ مراتب ہے ضروری — شاطر کی عنایت سے تُو فرزیں میں پیادہ
بے چارہ پیادہ تو ہے اک مہرۂ ناچیز — فرزیں سے بھی پوشیدہ ہے شاطر کا ارادہ!
(ب ج،۱۵۹)

یہ خوانِ تروتازہ معرّی نے جو دیکھا — کہنے لگا وہ صاحبِ غفران و لزومات
(۱۵۷،")

(ب) کلام اقبال میں ادبی و فنی تلمیحوں کی دوسری صورت تاریخی اور نیم تاریخی روایتوں کا احاطہ کرتی ہے۔ ان تلمیحوں میں خضر، الیاس اور سکندر، شیریں، فرہاد اور خسرو، لیلیٰ و مجنوں اور سعدیٰ و سلیمیٰ سے متعلق قصص و روایات شامل ہیں۔ اقبال نے ان تلمیحات کے کلاسکی منظرنامے کو سامنے رکھ کر اپنے افادی نقطۂ نظر کی وساطت سے انھیں نئے تناظر عطا کیے ہیں۔ بعض مقامات پر تو یہ تلمیحیں خالصتاً علامتی رنگ اختیار کر لیتی ہیں اور علامہ کے پیش کردہ نظریاتی مباحث ان کے آئینے میں زیادہ بامعنی محسوس ہونے لگتے ہیں۔ ذیل میں ان پر فرداً فرداً تبصرہ کرتے ہوئے اقبال کے اس رنگِ تلمیح پر روشنی ڈالی جاتی ہے:۔

۱. خضر، الیاس اور سکندر کی تلمیحات:

معروف ادبی روایات میں خضر، الیاس اور سکندر کی تلمیحات ''آب حیات'' کی جستجو کے قصے سے وابستہ ہیں۔ ان روایتوں کے مطابق خضرؑ، حضرت الیاسؑ کے بھائی اور بادشاہ اسکندر ذوالقرنین کے خالہ زاد تھے اور آپؑ نے ان دونوں کے ساتھ چشمۂ آبِ زلال کی تلاش میں سرزمینِ ظلمات کا سفر اختیار کیا۔ اس مقام سے دونوں بھائیوں نے تو آبِ بقا پی کر حیاتِ جاوداں پائی اور اس سبب سے ابدالآباد تک زندہ رہیں گے لیکن اسکندر ''آب حیات'' پینے سے

محروم رہا(۸۸) کہا جاتا ہے کہ خضر اور الیاس قیامت تک لوگوں کی استمداد کا فریضہ انجام دیں گے۔ نیز یہ کہ خضرؑ 'امیر البحر' اور الیاسؑ 'امیر البر' ہیں۔ بعض روایتیں اس کے برعکس بھی ہیں بل کہ ان دونوں میں مشابہت کے پیشِ نظر بعض اوقات انھیں شخص واحد بھی تصور کیا گیا ہے۔ خالصتاً خضر کے حوالے سے یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ خضر کا مبارک ہونا ثابت ہے اور آپ جو غذا چکھتے ہیں، متبرک ہو جاتی ہے۔ نام کی مناسبت سے جہاں قدم رکھتے ہیں یا نماز پڑھتے ہیں، وہاں سبزہ اگ آتا ہے۔ ادبی تلازمے کے طور پر خضر کا تلمیحی تذکرہ ''سبز پوش''، ''سفید پوش'' یا ''سرخ پوش'' بزرگ کی حیثیت سے موزوں ملتا ہے۔ آپ اکثر دریاؤں کے کنارے موجود پائے جاتے ہیں لیکن نظروں سے اوجھل رہتے ہیں، بھولے بھٹکوں کو راستہ دکھاتے ہیں اور ویرانوں میں دست گیری کرتے ہیں۔

قصۂ آبِ حیات اور خالصتاً حضرت خضر سے متعلق یہ تلمیحات نئی تعبیرات کے جلو میں شعرِ اقبال میں اپنی جھلک دکھاتی ہیں۔ اقبال نے ''آب حیات'' کی تلمیح کو روایتی انداز میں واقعاتی رنگ دینے اور محض اس سے وابستہ تلمیحی کرداروں سے متعارف کرانے کے بجائے علامتی و رمزی خصائص کی حامل بنا دیا ہے۔ چناں چہ وہ اپنے کلام میں کبھی اسے ابدیت کی بنا پر محبت سے مماثل قرار دے کر عاشق کے امتیازی وصف پر محمول کرتے ہیں تو کبھی اس کی شان بے نیازی کے سامنے اسے کم مایہ سمجھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا بنیادی اصرار اس امر پر ہے کہ ہر دور میں فرد کی مقاصد کے لیے تشنہ کامی ''آب حیات'' (عمر جاوداں) کے حصول کو ممکن بناتی ہے۔ اسی تلمیح کے ضمن میں علامہ آب زندگانی کو روحانی و باطنی فیوض و ثمرات کا استعارہ بنا کر ظلماتِ یورپ کو اس سے تہی قرار دیتے ہیں اور اسکندر کی تلمیح کو ملوکانہ سرشت کی علامت قرار دے کر اس پر کڑی نکتہ چینی بھی کرتے ہیں، اشعار دیکھیے:

پھر ان اجزا کو گھولا چشمۂ حیواں کے پانی میں — مرکّب نے محبّت نام پایا عرشِ اعظم سے
(ب د،۱۱۱)

تلخابۂ اجل میں جو عاشق کو مل گیا — پایا نہ خضر نے مئے عمرِ دراز میں
(۱۹۸،")

گرچہ اسکندر رہا محرومِ آبِ زندگی — فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ ناؤ نوش!
(۲۵۷،")

گدائے میکدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ　　پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سُبو!
(ب ج،۱۳)

یورپ میں بہت روشنیِ علم و ہُنر ہے　　حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات!
(،"۱۰۷)

ہے آبِ حیات اسی جہاں میں　　شرط اس کے لیے ہے تشنہ کامی!
(ض ک،۸۸)

خالصتاً خضر کے حوالے سے اس تلمیحی کردار سے نظم ''خضر راہ'' میں بھرپور تعارف حاصل ہوتا ہے جس سے اس سے وابستہ روایات کی تصدیق ہو جاتی ہے مثلاً اقبال اس سے ساحل دریا پر متعارف کراتے ہیں، اسے ''پیکِ جہاں پیما'' قرار دیتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ خضر کی پیری میں مانندِ سحر، رنگِ شباب ہے۔ وہ چشم دل وا ہونے کے سبب ''چشمِ جہاں بین'' رکھتا ہے، آبادیوں سے دور صحرا نوری اختیار کرتا ہے۔ اس کی زندگی ''بے روز و شب و فردا و دوش'' ہے۔ خضر کی رہ نمائی مسلمہ ہے اور اقبال نے اس اعتبار سے بھی گونا گوں ابعاد دکھائے ہیں۔ وہ خضر کو بہ طور ہادی و راہبر اپنے کلام میں لاتے ہیں اور علمیّت، بلند حوصلگی، رجائیت اور کوشش ناتمام کے کنائے کے طور پر بھی اس سے نئے معنی اخذ کرتے ہیں۔ بعض اوقات یہ جدت پسندی اس عروج کو پہنچ جاتی ہے کہ وہ محض تقلید کو خودکشی قرار دیتے ہیں یا خضر و الیاس جیسی مستند ہستیوں کو ابلیسی و طاغوتی قوتوں کے سامنے بے بس دکھا کر معنیِ مفید کا حصول کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ دیکھیے ذیل کے اشعار سے یہ پہلو کس قرینے سے جھلکتے ہیں:

کام دُنیا میں رہبری ہے مرا　　مثلِ خضرِ خُجستہ پا ہوں میں
(ب د،۴۱)

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکُشی　　رستہ بھی ڈھونڈ، خضر کا سودا بھی چھوڑ دے
(،"۱۰۷)

رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے　　زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے
(،"۱۲۴)

رہبر کے ایما سے ہوا تعلیم کا سودا مجھے　　واجب ہے صحرا گرد پر تعمیلِ فرمانِ خضر
(،"۲۴۲)

خضر کیوں کر بتائے کیا بتائے　　اگر ماہی کہے دریا کہاں ہے
(ب ج،۸۶)

خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا　　میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو!
(،"۱۴۴)

کنارِ دریا خضر نے مجھ سے کہا بانداز محرمانہ　　سکندری ہو، قلندری ہو، یہ سب طریقے ہیں ساحرانہ
(ا ح،۴۴)

تلمیحِ خضر میں اس وقت بڑی قوت پیدا ہو جاتی ہے جب علامہ اس سے مستقبل کے لیے روشن نکات اخذ کرتے اور اسے انقلاب کا منتظر دکھاتے ہیں، یہی وہ مرحلہ ہے جہاں خضر کا کردار محض ایک تلمیحی شخصیت نہیں رہتا بل کہ حرکت و حرارت عمل کی علامت بن جاتا ہے:

کل ساحلِ دریا پہ کہا مجھ سے خضر نے　　تو ڈھونڈ رہا ہے سمِ افرنگ کا تریاق؟
اک نکتہ مرے پاس ہے شمشیر کی مانند　　بُرّندہ و صیقل زدہ و روشن و برّاق
کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے　　مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق!
(ض ک،۴۳)

دگرگوں جہاں ان کے زورِ عمل سے　　بڑے معرکے زندہ قوموں نے مارے
〃　〃　〃　〃　〃　〃　〃　〃
ہمالہ کے چشمے اُبلتے ہیں کب تک　　خضر سوچتا ہے وُلر کے کنارے
(ا ح،۴۲)

کُلّی طور پر ان تلمیحات کے متعلق ڈاکٹر محمد ریاض کے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ:

''اقبال نے خضر، الیاس، اسکندر، آب حیات، ظلمات اور ان سے مربوط ادبی، دینی اور نیم تاریخی روایات کو اپنے ۔۔۔ کلام کے متعدد مواردمیں استعمال کیا اور بعض ایسی جدتیں اور نکتہ رسیاں دکھائی ہیں، جو ان ہی کا خاصہ ہے۔'' (۸۹)

۲. شریں، فرہاد اور خسرو کی تلمیحات:

کلام اقبال میں ساسانی بادشاہ خسرو پرویز (کسریٰ) کے حشمت و جلال، مال و دولت (گنج بادآورد) اور شیریں کے عشق میں فرہاد کے ساتھ اس کی رقابت پر مبنی تلمیحات کی وساطت

سے بھرپور معنی آفرینی کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ وہ شیریں، فرہاد اور خسرو سے وابستہ حسن و عشق کے اس قصے کی جانب روایتی انداز میں اشارہ کرنے کے بجائے شیریں، غمِ فرہاد، محنتِ فرہاد، تیشہ، بے ستوں، سنگِ گراں، جوے شیر، دولتِ پرویز، شکوہِ خسروی اور کوہ کن جیسے تلمیحی حوالوں کو اپنے فکری مقاصد کی ترسیل کے لیے یوں استعمال کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ان کی قادرالکلامی کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

فرہاد کی تلمیح علاّمہ کے ہاں سخت کوشی، بلند ہمتی اور محنتِ پیہم سے عبارت ہے تاہم بعض اوقات ان کے خاص فکری رجحانات کے پیش نظر یہ تلمیحی کردار کم مایہ بھی ٹھہرتا ہے، مثلاً دیکھیے یہ دونوں زاویے کس مشاقی سے شعرِ اقبال کا حصہ بنتے ہیں:

زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ　　جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی!
(ب د، ۲۵۹)

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا　　روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد!
(ض ک، ۱۳۱)

حسن کا گنجِ گراں مایہ تجھے مل جاتا　　تو نے فرہاد! نہ کھودا کبھی ویرانۂ دل
(ب د، ۶۱)

کلامِ اقبال میں خسرو کی تلمیح بھی دہرا فریضہ انجام دیتی ہے۔ یہاں ایک طرف تو یہ تلمیحی حوالہ قلندری و سلطانی کا فرق اجاگر کر کے اقبال کے تصورِ فقر کی توضیح و تعبیر میں موثر کردار ادا کرتا ہے تو دوسری جانب یہی تلمیح ملوکیت و استعماریت کے استعارے میں ڈھل کر عصری سیاسی مسائل کی گتھیاں سلجھاتی دکھائی دیتی ہے، جیسے:

بچھائی ہے جو کہیں عشق نے بساط اپنی　　کیا ہے اس نے فقیروں کو وارثِ پرویز!
(ب ج، ۱۶)

گو فقر بھی رکھتا ہے اندازِ ملوکانہ　　ناپختہ ہے پرویزی، بے سلطنتِ پرویز!
(۲۶،")

تھا یہ اللہ کا فرماں کہ شکوہِ پرویز　　دو قلندر کو کہ ہیں اس میں ملوکانہ صفات
(اح، ۴۸)

مجلسِ ملت ہو یا پرویز کا دربار ہو　　ہے وہ سلطاں، غیر کی کھیتی پہ ہو جس کی نظر!
(۸،")

یوں بھی ہوتا ہے کہ علامہ شیریں، فرہاد اور خسرو کی تلمیحات کو ایک ہی مقام پر اس مہارت سے لاتے ہیں کہ تضاد و تقابل کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسے مواقع پر یہ تلمیحیں مختلف مکاتبِ فکر کی نمایندگی کرنے لگتی ہیں، جس کے نتیجے میں اقبال کے بنیادی تصورات کا ابلاغ زیادہ موثر و موفق ہو جاتا ہے۔ مشترکہ تلمیحوں پر مبنی ان شعروں میں اگر پرویز شخصی حکومت، شہنشاہیت و ملوکیت اور عیش و عشرت ___ اور شیریں جدید تعلیم و تہذیب کے علائم ہیں تو فرہاد کی کوہ کنی رنج و محن، خارا شکنی اور محنت شاقہ کے بھرپور اور برمحل اشارات سے عبارت ہے۔ دیکھیے ان تاریخی کرداروں کے تال میل سے اقبال کیا خوب رنگ جماتے ہیں:

گھر میں پرویز کے شیریں تو ہوئی جلوہ نما　　لے کے آئی ہے مگر تیشۂ فرہاد بھی ساتھ
(ب د، ۲۰۹)

زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا!　　طریقِ کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی!
(ب ج، ۴۰)

خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز　　خدا کی دین ہے سرمایۂ غمِ فرہاد!
(۷۰،")

فرہاد کی خارا شکنی زندہ ہے اب تک　　باقی نہیں دنیا میں ملوکیتِ پرویز!
(ض ک، ۱۴۸)

بعض اوقات اقبال، خسرو و فرہاد کی تلمیحوں کے ڈانڈے اپنے متعین کردہ معیارِ شعر سے جوڑ کر کمال درجے کی معنی آفرینی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں اوّل تو وہ اپنی ''نوائے غم آلود'' کا درجہ ''دولتِ پرویز'' اور ''محنتِ فرہاد'' سے اولیٰ گردانتے ہیں کہ جسے ''اسرارِ سلطانی'' بھی بخشے گئے ہیں اور جس کی ضربیں افرادِ ملت کے قلوب و اذہان میں ہیجان بھی برپا کیے ہوئے ہیں۔ دوم یہ کہ وہ انھی تاریخی کرداروں کو شعرِ عجم پر تنقید کے لیے مستعار لیتے ہیں جو دولتِ پرویز کو متزلزل کرنے سے قاصر ہے۔ شعرِ اقبال کے اس منفرد پہلو کے ضمن میں اشعار ملاحظہ ہوں:

فقیرِ راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی　　بہا میری نوا کی دولتِ پرویز ہے ساقی!
(ب ج، ۱۱)

مری نوائے غم آلود ہے متاعِ عزیز　　جہاں میں عام نہیں دولتِ دلِ ناشاد
گلہ ہے مجھ کو زمانے کی کور ذوقی سے　　سمجھتا ہے مری محنت کو محنتِ فرہاد
(ا ح، ۴۶)

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دل آویز　　اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
" " " " " " " " " "
وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے　　جس سے متزلزل نہ ہوئی دولتِ پرویز
(ض ک، ۱۲۸)

گویا شعرِ اقبال میں شیریں، فرہاد اور خسرو پرویز سے متعلق تلمیحیں عشق و محبت کے روایتی منظر نامے سے نکل کر مقصدیت کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہیں۔ یہ درست ہے کہ ابتداءً اقبال نے ان تلمیحی زاویوں کو فلسفۂ وحدت الوجود اور تصورِ حسن و عشق کے حوالے سے بھی موزوں کیا (وہی اک حسن ہے، لیکن نظر آتا ہے ہر شے میں + یہ شیریں بھی ہے گویا، بیستوں بھی، کوہکن بھی ہے، ب د ۷۶) مگر وقت کے ساتھ ساتھ فکرِ اقبال کے اعجاز سے یہ تلمیحیں نکھرتی چلی گئیں۔ نتیجتاً تلمیحِ خسرو ملوکیت و استبداد، قوت قاہرہ اور سرکشی کی علامت بنتی چلی گئی اور فرہاد و شیریں کی تلمیحات محنت و کاوش اور قوت و جرأت کے مظاہر کے طور پر سامنے آئیں (محبّت خویشتن بینی، محبّت خویشتن داری + محبّت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا، ب ج، ۲۵) پھر ایک مقام ایسا بھی آتا ہے کہ اقبال، درویشانہ خصلت کو خسرو پرویز کے شان و شکوہ کی، شعر و سخن میں جگر کاوی کو فرہاد کی کوہ کنی کی اور شیریں کے ناز و عشوے کو فرنگی فتنے کی تلمیحی علامتیں بنا کر، ان پر اسلامی تعلیم و تہذیب کو افضل گردانتے ہیں۔

شیریں، فرہاد اور خسرو کی تلمیحات سے متعلق پیش کردہ نکات کی تائید کے ضمن میں ڈاکٹر محمد ریاض کے ذیل کے اقتباسات لائق اعتنا ہیں:

''خسرو پرویز، دیگر حقیقی اور افسانوی بادشاہوں کی طرح، اقبال کے ہاں ملوکیت اور شاہانہ شان و شکوہ نیز مکر و شیشہ بازی کا مظہر ہے۔ اقبال اس ضمن میں اپنے پسندیدہ مضامین پیش کرتے رہے۔۔۔ نیز اپنے مقام شاعری و تفکر کو خسرو پرویز کی شکوہ مندی پر ترجیح دیتے رہے۔ ان کا پسندیدہ تصوف و تفکر وہ ہے جس میں خسرو پرویز کے خزانوں کی شان ہو، تاکہ ان سے دین کی تشہیر کا کام لیا جا سکے۔۔ (اگرچہ) وہ فرہاد کی ناخود شناسی پر انتقاد بھی کرتے ہیں کیوں کہ مجازی طور پر محوِ محبت رہنا ان

کے فلسفۂ خودی کے منافی ہے۔۔۔ (مگر) فرہاد، خسرو پرویز پر قابل ترجیح ہے کیوں کہ وہ ایک پرخلوص، سیدھا سادا اور پاک باز شخص تھا۔۔۔ شیریں بھی عشق کی قوت و جرأت کی مظہر ہے کیوں کہ خسرو پرویز کا استبداد بھی اسے فرہاد کو دل دینے سے نہ روک سکا تھا۔۔۔'' (۹۰)

''خسرو پرویز، اقبال کے ہاں مطلقاً ملوکیت اور استبداد کے مترادف آیا ہے۔۔۔ اسلام نے، جسے اقبال ''فقر غیور'' کہتے ہیں، اس ملوکانہ استبداد کو مٹایا اور پرویزیت کو زیر نگیں بنائے رکھا۔۔۔ خسرو پرویز ایسے ملوک سلطنت و سپاہ کے محتاج ہوتے ہیں اور یہ وسائل ہوں تو وہ ''قاہری'' اختیار کر کے امور ملک پر قابو رکھتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں ''دل بری'' سے کام لینے والے درویش و فقرا کو سلطنت کی ضرورت ہے نہ قوت قاہرہ کی (چناں چہ) اقبال اس نظام اسلامی کے قائل تھے جس میں شورائیت ہو اور جو اخوت، حریت اور مساوات پر مبنی ہو۔ اسی لیے انھوں نے استبداد، ملوکیت اور آمریت کے خلاف بے پناہ قلمی جہاد کیا اور مسلمانوں کو عرب و عجم کی ملوکیت کے اغلال توڑنے کا درس دیتے رہے۔۔۔'' (۹۱)

''کئی شعرا اپنے آپ کو فرہاد سے بڑا عاشق ثابت کرتے رہے۔ اقبال کو اس ادنیٰ مضمون سے دل چسپی نہ تھی البتہ وہ تحدیث نعمت کرتے ہیں کہ خدا نے انھیں ''کوہ کن'' نہیں تو ''دل کن'' بنایا اور ان کے کلام میں یہ تاثیر رکھی کہ لوگوں کے دلوں سے ''جوے شیر'' نہیں تو ''جوے خودی'' کا آبِ زلال جاری کر دیں۔ ''جوے شیر'' ہو یا ''جوے شیریں'' اس کا عمل دخل کوہ بے ستوں تک محدود رہا مگر زندگی کی سرشت مشکل کشی اور جفا طلبی ضرور ہے۔۔۔ آج کوہ بے ستوں کو دیکھیں تو وہاں چند کتبے کندہ ملتے ہیں اور فرہاد سے منسوب تیشہ زنی کے آثار و علائم بھی۔۔۔ مگر خودی کے علائم عالم گیر ہوتے جا رہے ہیں۔'' (۹۲)

(۳) لیلیٰ و مجنوں کی تلمیحات:

کلام اقبال میں قصۂ لیلیٰ و مجنوں سے متعلق تلمیحات بڑی جان دار اور معنی خیز ہیں اور اقبال نے قبیلۂ بنی عامر سے متعلق دو معروف تاریخی کرداروں لیلیٰ بنتِ سعد اور قیس بن عامر (قیسِ عامری) کی داستانِ عشق کو روایتی اور مروجہ طریقۂ کار کے برعکس جدت آمیز رنگ میں پیش کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ ___ لیلیٰ، ناقۂ لیلیٰ، قیس یا مجنوں، محمل، دنبالۂ محمل، کجاوہ،

صحرا، دلِ ویراں، وادیِ نجد، دشت وجبلِ نجد اور بادیہ پیمائی جیسے اشارات کو اپنے بے مثل فکری محور میں لا کر ان سے متنوع فکری جہتیں ابھارتے ہیں۔ اقبال کے ہاں اوّل اوّل تو ان تلمیحوں کا وہ پہلو بڑا حیران کن ہے جس کے تحت وہ ان کا تعلق وسیع تر تناظر میں جذبۂ عشق سے جوڑ کر اس کے مختلف ابعاد روشن تر کرتے چلے جاتے ہیں، جیسے:

آرزو نُورِ حقیقت کی ہمارے دل میں ہے　　لیلیِ ذوقِ طلب کا گھر اسی محمل میں ہے
(ب د، ۴۹)

مجنوں نے شہر چھوڑا، تو صحرا بھی چھوڑ دے　　نظّارے کی ہوس ہو تو لیلیٰ بھی چھوڑ دے
(،"۱۰۷)

رہتی ہے قیسِ روز کو لیلیِ شام کی ہوس　　اخترِ صبح مضطرب تابِ دوام کے لیے
(،"۱۲۴)

شعرِ اقبال میں یہ تلمیحیں بہ تدریج قوت پکڑتی ہیں اور علامہ ان سے پیغام آفرینی کرنے کی خاطر انھیں استعاراتی و علامتی پیکر بخش دیتے ہیں جس سے یہ تاریخی تلازمات افقِ ذہن پر نئے بانکپن سے لود ینے لگتے ہیں مثلاً اس نئے رنگ کے تحت ''قیس'' دورِ حاضر کے ذوقِ عمل سے عاری مسلمان کا استعارہ ہے، محبوبۂ عرب ''لیلیٰ'' یثرب کی روشنی ہے جو منزل کا سراغ دیتی ہے اور بلند تر مقاصد کی نمایندگی کرتی ہے جب کہ ''محمل'' ملت اسلامیہ کے بلیغ اشارے کے روپ میں ڈھل گیا ہے۔ ان تمام تر تلمیحی وسیلوں سے اقبال، فرد کے جذبۂ عمل کی یوں تجدید و بازیافت کرتے ہیں کہ کبھی ان کی تمنائیں یاس و حسرت میں ڈھل جاتی ہیں تو کبھی وہ امید افزا اور دعائیہ انداز اپنا لیتے ہیں۔ ہر دو حوالے سے شعری اسناد ملاحظہ ہوں:

وادیِ نجد میں وہ شورِ سلاسل نہ رہا　　قیس دیوانۂ نظّارۂ محمل نہ رہا
(ب د، ۱۶۸)

کہیں اس عالمِ بے رنگ و بو میں بھی طلب میری　　وہی افسانۂ دنبالۂ محمل نہ بن جائے!
(ب ج، ۱۰)

دیکھ! یثرب میں ہوا ناقۂ لیلیٰ بیکار　　قیس کو آرزوئے نو سے شناسا کر دیں
(ب د، ۱۳۲)

پیدا دلِ ویراں میں، پھر شورشِ محشر کر　　اس محملِ خالی کو، پھر شاہدِ لیلا دے
(،"۲۱۲)

مِل ہی جائے گی کبھی منزلِ لیلیٰ اقبال　　کوئی دن اور ابھی بادیہ پیمائی کر
(،"۲۸۰)

علامہ، تلمیحاتِ لیلیٰ و مجنوں میں قوت و شوکت پیدا کرنے کے لیے بعض مواقع پر خطابیہ انداز بھی اپنا لیتے ہیں۔ ایسے مراحل پر ان کا مخاطب براہ راست مردِ مسلمان قرار پاتا ہے جسے وہ حیلے بہانوں سے تعمیرِ مقاصد پر اکساتے ہیں۔ کبھی اس کی کم مائیگی کو ہدفِ ملامت ٹھہراتے ہیں تو کبھی اس کی ہمت افزائی کرتے ہوئے خفتہ صلاحیتوں کو بیدار کرنے کی کاوش کرتے ہیں۔ دیکھیے ابیاتِ ذیل میں اقبال عہدِ حاضر کے قیس (مردِ مسلماں) کے قلبِ ویران میں تحرک و حرارت پیدا کرنے کی غرض سے مخاطبت کے کیا خوب ڈھب اپناتے ہیں:

کبھی اپنا بھی نظّارہ کیا ہے تو نے اے مجنوں؟　　کہ لیلیٰ کی طرح تو خود بھی ہے محمل نشینوں میں
(ب د، ۱۰۳)

ترا اے قیس! کیونکر ہو گیا سوزِ دروں ٹھنڈا؟　　کہ لیلیٰ میں تو ہیں اب تک وہی انداز لیلائی
(،"۱۵۴)

دیکھ آ کر کوچۂ چاکِ گریباں میں کبھی!　　قیس تو، لَیلا بھی تو، صحرا بھی تو، محمل بھی تو
(،"۱۹۲)

عزّت ہے محبت کی قائم اے قیس! حجابِ محمل سے　　محمل جو گیا، عزت بھی گئی، غیرت بھی گئی، لیلا بھی گئی
(،"۲۷۷)

تو رہ نوردِ شوق ہے؟ منزل نہ کر قبول!　　لیلیٰ بھی ہم نشیں ہو تو محمل نہ کر قبول!
(ض ک، ۷۲)

ادبی تلمیحات کے ضمن میں کلامِ اقبال میں خضر، سکندر اور آبِ حیات ـــــ شیریں، فرہاد اور خسرو ـــــ اور لیلیٰ و مجنوں کی تلمیحوں کے ساتھ ساتھ خوب رُو اور دل ستاں عرب محبوباوں سعدیٰ و سلیمیٰ کا تلمیحی تذکرہ بھی ملتا ہے جو بہ ظاہر کم ہونے کے باوصف فکری ابلاغ میں خاصا موثّر ہے۔ اقبال کے مطابق ''سلیمیٰ'' کی نگاہوں میں حسنِ مطلق کی جھلک ہے اور یہ مسلمان کے لیے ''پیغام خروش'' رکھتی ہیں ـــــ چناں چہ وہ سعدیٰ و سلیمیٰ کو تہذیبِ حجازی کی اعلیٰ اقدار اور صالح

افکار کی نمایندہ بنا کر ان کی وساطت سے دلِ مسلم میں خاکِ یثرب کی کشش پیدا کرتے ہیں جہاں سے نہ صرف عالم گیر مذہب، اسلام کے سوتے پھوٹے بل کہ مسلمانوں کی تمام تر ثقافتی تحریکات نے بھی یہیں سے جنم لیا۔ یہ تلمیحیں ایک اعتبار سے اقبال کی ''رجعت پرستی'' (جو اصلاً مثبت ماضی پسندی ہے!!) کی عکاس بھی ہیں، لکھتے ہیں:

ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اس کا
آنکھوں میں ہے سُلیمیٰ! تیری کمال اس کا
(ب د، ۱۲۱)

رختِ جاں بتکدۂ چیں سے اُٹھا لیں اپنا
سب کو محوِ رُخِ سعدیٰ و سلیمیٰ کر دیں
(۱۳۲،")

ٹوٹنے کو ہے طلسمِ ماہ سیمایانِ ہند
پھر سُلیمیٰ کی نظر دیتی ہے پیغامِ خروش
(۱۸۹،")

ادبی و فنی تلمیحات کی یہ دونوں صورتیں اتنی کارگر ہیں کہ شعرِ اقبال کے تلمیحاتی مطالعے میں انھیں قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور ان شعری حوالوں کی تفہیم کے بغیر اس معنویت کا حصول بھی ممکن نہیں، جو علامہ کے پیشِ نظر تھی۔

(۷) عصری تلمیحات

جدید شاعری میں عصری تلمیحات کو بھی اہمیت حاصل ہے ___ ان تلمیحات کے تحت شاعر نہ صرف اپنی ذات سے وابستہ معروف ہم زمانہ شخصیات کو شعر کا حصہ بناتا ہے بل کہ اپنے زمانے کے مذہبی، علمی، اقتصادی، سیاسی اور معاشرتی ہنگاموں کو بھی ایسے انداز سے اپنے کلام میں سموتا ہے کہ رنگِ تلمیح زیادہ گہرا، بامعنی، تازہ اور پُرتاثیر ہو جاتا ہے۔ اقبال کو اگر ایک مفکرِ یگانہ اور مبلغِ عظیم قرار دیا جاتا ہے تو اس کا ایک سبب یہی ہے کہ وہ شاعری میں اپنی ذات سے منسلک بعض معروف افراد و وقائع کا ذکر کرنے کے علاوہ دنیا کے نقشے پر رونما ہونے والے واقعات و حوادث کا بیان کرنے پر یک ساں طور پر قادر ہیں۔ ایسی تلمیحیں اقبال کے پسندیدہ اشخاص کا سراغ دینے اور ان کے عصری شعور کی عکاس ہونے کے سبب سے انھیں ماقبل کے شعرا پر فائق بھی ٹھہراتی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ کلام میں دیگر انواع کی تلمیحات کے ساتھ ذاتی و شخصی یا عصری تلمیحوں کی شمولیت سے فنِ تلمیح یک سطحی نہیں رہتا کیوں کہ اس طریقے سے شاعر ماضی کے نقوش کی بازیافت

کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے عصر کے شہرت کے حامل افراد اور حالیہ واقعات کے تذکرے سے اپنے کلام میں جان ڈال دیتا ہے۔ اقبال کے اشعار ملمّع ان کے کلام کو فن برائے فن کی تنگنائے سے نکال کر فن برائے زندگی کے محیطِ بے کراں میں مبدّل کر دیتے ہیں۔ ان اشعار سے نہ صرف اقبال کی سماج کے موجود منظر نامے میں شرکت ظاہر ہوتی ہے بل کہ یہی وہ وصف ہے جس کی بنا پر وہ تلمیح کو محض شعری حربے سے اوپر اٹھا کر خاصے کی چیز بنا دیتے ہیں۔ یوں قاری کے ذوق کی تسکین بھی ہو جاتی ہے اور شاعری بھی فنی لحاظ سے اعلیٰ سطح کو چھونے لگتی ہے۔ ذیل میں اقبال کی عصری تلمیحات کے دونوں زاویے پیش کیے جاتے ہیں:

(الف) علامہ کی پیش کردہ عصری تلمیحات میں علمی و ادبی اور سیاسی و سماجی شخصیات کا تذکرہ اہم ہے جن سے متعارف کراتے ہوئے وہ تحسینی و تنبیہی ہر دو طرح کے انداز اپناتے ہیں۔ علمی و ادبی اشخاص کے ضمن میں کلامِ اقبال میں ان کے عہد کی معروف ہستیوں کا ذکر دل پذیر پیرایے میں آیا ہے مثلاً وہ داغ اور شبلی و حالی جیسے بے مثل شعرا و ادبا کے ذکر کو شعر میں سمونے کے ساتھ ساتھ اپنے استاد اور فلسفے کے جلیل القدر معلم سر ٹامس آرنلڈ، مدیر مخزن سر عبدالقادر، ممتاز قانون داں اور ادبی ذوق کے حامل جسٹس میاں محمد شاہ دین (ہمایوں) اور علم دوست اور علم پرور فرمانروائے بھوپال نواب حمید اللہ خان کو ستایش کے رنگ میں زیرِ تلمیح لا کر بھرپور طور پر معنی آفرینی کرتے ہیں، مثلاً چند تلمیحاتی و اشاراتی شعر ملاحظہ ہوں:

تو کہاں ہے اے کلیمِ ذروۂ سینائے علم
تھی تری موجِ نفس بادِ نشاط افزائے علم (۹۳)
(ب د، ۷۸)

تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے
لیلیِ معنی وہاں بے پردہ، یاں محمل میں ہے
(۸۹،")

شبلی کو رو رہے تھے ابھی اہلِ گلستاں
حالی بھی ہو گیا سُوئے فردوس رَہ نورد
(۲۲۲،")

اے ہمایوں زندگی تیری سراپا سوز تھی
تیری چنگاری چراغِ انجمن افروز تھی!
(۲۵۴،")

تو صاحبِ نظری آنچہ درضمیرِ من است
دلِ تو بیند و اندیشۂ تو می داند (۹۴)
(ض ک، ۹)

کلام اقبال میں عصری سماجی شخصیات کے حوالے سے برِّعظیم میں مسلمانوں کی سیاسی و معاشرتی زندگی کی محورہستی میاں فضل حسین بیرسٹرایٹ لا کے والد کی رحلت، اس عہد کی معروف شخصیات ذوالفقارعلی خاں اور سردار جگندر سنگھ کی علم دوستی وعلم پروری، سرسید احمد خاں کے پڑپوتے اور بھوپال کے محکمہ تعلیم کے ناظم اعلیٰ سرراس مسعود کی وفات حسرت آیات اور دوررس سیاست دان صدراعظم حیدرآباددکن، سراکبرحیدری کی اقبال کی ذات کے بارے میں کم فہمی پرمبنی واقعات تلمیحی واشاراتی رنگ میں یوں موزوں ہوئے ہیں کہ یہ تمام حوالے تازہ ہوجاتے ہیں، مثلاً:

اے کہ نظمِ دہر کا ادراک ہے حاصل تجھے　　کیوں نہ آساں ہو غم واندوہ کی منزل تجھے (۹۵)
(ب د، ۱۵۶)

کیسی پتے کی بات جگندر نے کل کہی　　موٹر ہے ذوالفقار علی خاں کا کیا خموش
(۱۷۸،")

رہی نہ آہ زمانے کے ہاتھ سے باقی　　وہ یادگارِ کمالاتِ احمد و محمود
زوالِ علم و ہنر مرگِ ناگہاں اس کی　　وہ کارواں کا متاعِ گراں بہا، مسعود!
(اح، ۲۴)

سیاسی شخصیات پرمبنی تلمیحات کے سلسلے میں اقبال کے ہاں جنگ طرابلس (۱۹۱۱ء) میں نمازیوں کو پانی پلاتے ہوئے شہید ہونے والی کم سن بچی فاطمہ بنت عبداللہ، انگریزوں کی عرب کو تقسیم کرنے کی پالیسی کے حامی حجازی سید، امیر فیصل، شمالی افریقہ سے وابستہ اپنے وقت کے مجاہد، سیّاس اور انگریزوں کی عرب تقسیم پالیسی کے مخالف اور طریقۂ سنوسیہ کے مشہور شیخ سنوسی، کانگرس کے ہم نوا اور وطنیت کے داعی عالم وفاضل مولانا حسین احمد مدنی، افغان حکمران نادرشاہ افغان، تقسیم بنگال کے حامی ہندستان کے گورنر جنرل لارڈ کرزن، فرقۂ اسماعیلیہ کے امام اور عراق وفلسطین کے مسئلے کے حل کے لیے ہندستان سے وفد کے طلب گار سرآغا خان، فاشزم کے قائد اور اٹلی کے آمر مطلق مسولینی اور برطانیہ کے معزول شہنشاہ ڈیوک آف ونڈسر (ایڈورڈ ہشتم) کا ذکر تلمیحی واشاراتی پیرایے میں یوں آیا ہے کہ اس عہد کے ان تمام اشخاص سے مربوط وقائع کا احاطہ بھی موثّر طور پر ہوجاتا ہے اور اقبال کی عصری سیاسی حالات سے حیران کن باخبری کا سراغ بھی ملتا ہے۔ اسی ضمن میں اقبال جدید ترکی کے شہرہ آفاق سپہ سالار اور جمہوریہ ترکی کے پہلے صدر مصطفیٰ کمال پاشا (کمال اتاترک) اور شاہِ ایران، رضا شاہ پہلوی سے وابستہ

مسلمانوں کی توقعات کے پورا نہ ہونے پر افسوس کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ تاہم ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کی ان شخصیات کے متنوع سیاسی رویوں کے پیش نظر گوناگوں انداز اپنائے ہیں مثلاً کہیں وہ تحسینی رنگ اپناتے ہیں تو کہیں تنبیہی اور تردیدی، جیسے:

فاطمہ! تو آبروئے اُمتِ مرحوم ہے　　ذرّہ ذرّہ تیری مُشتِ خاک کا معصوم ہے
(ب د، ۲۱۴)

کیا خوب امیرِ فیصل کو سنوسی نے پیغام دیا　　تو نام ونسب کا حجازی ہے، پر دل کا حجازی بن نہ سکا
(۲۹۱،")

فیض یہ کس کی نظر کا ہے؟ کرامت کس کی ہے؟　　وہ کہ ہے جس کی نگہ مثلِ شعاعِ آفتاب! (۹۶)
(ب ج، ۱۵۱)

سرشکِ دیدہ نادر بہ داغِ لالہ فشاں!　　چناں کہ آتشِ اُو را دگر فرو نہ نشاں!
(۱۵۳،")

نہ مصطفیٰ نہ رضا شاہ میں نمود اس کی　　کہ روحِ شرق بدن کی تلاش میں ہے ابھی!
(ض ک، ۱۴۲)

عجم ہنوز نداند رموزِ دیں ورنہ　　ز دیوبند حسین احمد ایں چہ بوالعجبی است!
سرود بر سرِ منبر کہ ملّت از وطن است　　چہ بے خبر ز مقامِ محمدؐ عربی است!
(اح، ۴۹)

اسی طرح اقبال نے لارڈ کرزن، سرآغا خان، ایڈورڈ ہشتم اور خود مسولینی ہی سے منسلک واقعات کو طنزیہ واستہزائیہ رنگ وآہنگ میں سمیٹا ہے، لکھتے ہیں:

حضرتِ کرزن کو اب فکرِ مداوا ہے ضرور　　حکم برداری کے معدے میں ہے دردِ لایُطاق
وفد ہندُستاں سے کرتے ہیں سرآغا خاں طلب　　کیا یہ چورن ہے پئے ہضمِ فلسطین وعراق؟
(ب د، ۲۹۰)

کیا زمانے سے نرالا ہے مسولینی کا جُرم؟　　بے محل بگڑا ہے معصومانِ یورپ کا مزاج
(ض ک، ۱۴۹)

ہو مبارک اس شہنشاہِ نکو فرجام کو — جس کی قربانی سے اسرارِ ملوکیّت ہیں فاش
'شاہ' ہے برطانوی مندر میں اک مٹی کا بُت — جس کو کر سکتے ہیں جب چاہیں پُجاری پاش پاش
(اح،۲۲)

یہ درست ہے کہ اگر تلمیح کو محض روایتی اور کلاسکی معنوں میں لیا جائے تو اس سطح پر عصرِ اقبال کی متذکرہ شخصیات تلمیح کے دائرے میں سماتی نظر نہیں آتیں تاہم یہ امر ضرور پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ تلمیح کے جدید زاویوں میں کسی شاعر کے زمانے کے معروف اشخاص بھی اس بلیغ محسنہ شعری میں شامل ہو جاتے ہیں جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسین محمدی نے اپنی کتاب **تلمیحات شعر معاصر**، سید عابد علی عابد نے **تلمیحات اقبال**، اور ڈاکٹر اکبر حسین قریشی نے **مطالعۂ تلمیحات و اشارات اقبال** میں معروف عصری شخصیات کی شعری پیش کش کو تلمیح کی ایک اہم نوع شمار کرتے ہوئے کسی قدر اشارات بہم پہنچائے ہیں۔ یاد رہے کہ شعرِ اقبال میں عصری شخصیات کا یہی تلمیحی تذکرہ ہمیں ان کے عہد کے اہم اشخاص اور تحاریک سے باخبر کراتا ہے، جن کی توضیح کے بغیر آج ان کے کلام کی تفہیم ممکن نہیں۔ اس اعتبار سے علامہ کے زمانے کی علمی و ادبی اور سیاسی و سماجی شخصیات پر مشتمل یہ تلمیحیں ان کے دور کے سیاسی و تہذیبی منظر نامے کا نقشہ اتارنے میں ممد و معاون ہوتی ہیں۔

(ب) سیاسی و سماجی اور تہذیبی وقائع پر مبنی عصری تلمیحات کے سلسلے میں اقبال کے ہاں تین صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ اولاً، وہ مختلف عصری واقعات کی وساطت سے پوری پوری نظموں کی بنت و تعمیر کرتے ہیں، ثانیاً: ان کے کلام میں متفرق اشعار میں چند نمایاں اشارے ملتے ہیں اور ثالثاً وہ اپنے عہد کے سیاسی نظاموں کے باعث برپا ہونے والی تبدیلیوں کے پیشِ نظر مختلف عصری شواہد سامنے لاتے ہیں۔ عصری واقعات پر مشتمل نظموں میں ''محاصرۂ ادرنہ''، ''اسیری''، ''دریوزۂ خلافت''، ''مسولینی''، ''آزادی شمشیر کے اعلان پر''، ''لاہور و کراچی''، ''پیرس کی مسجد''، ''ابی سینیا''، ''جمعیت اقوام''، ''فلسطینی عرب سے'' اور ''نفسیات حاکمی'' قابلِ مطالعہ ہیں۔ ان نظموں میں ترک امیر لشکر غازی شُکری پاشا کا ادرنہ (اڈریانوپل) میں محاصرے کے دوران ''آئین جنگ'' کا نفاذ کرنا اور فقیہہ شہر کا اس پر برہم ہو کر ذمّی کے مال کا لشکرِ مسلم پر حرام قرار دینا (گردِ صلیب گرد قمر حلقہ زن ہوئی + شکری حصارِ درنہ میں محصور ہو گیا + ''ذمّی کا مال لشکرِ مسلم پہ ہے حرام''، + فتویٰ تمام شہر میں مشہور ہو گیا، ب د۲۱۷)، مولانا محمد علی جوہر اور مولانا شوکت علی کی نظر

بندی سے رہا ہو کر (۱۹۱۹ء) امرتسر آمد پر علامہ کا خراجِ عقیدت پیش کرنا (ہر کسی کی تربیت کرتی نہیں قدرت مگر + کم ہیں وہ طائر کہ ہیں دام و قفس سے بہرہ مند، ب د۲۵۳)، مولانا محمد علی جوہر کے وفد کا خلافت کے مسئلے کو انگلستان کے وزیرِ اعظم لائڈ جارج کے سامنے پیش کرنے میں ناکام لوٹنا (نہیں تجھ کو تاریخ سے آگہی کیا؟ + خلافت کی کرنے لگا تو گدائی! + خریدیں نہ ہم جس کو اپنے لہو سے + مسلماں کو ہے ننگ وہ پادشائی!، ب د۲۵۴)، مسولینی کا اٹلی میں انقلاب برپا کرنا (رومتہ الکبریٰ! دگرگوں ہو گیا تیرا ضمیر + اینکہ می بینم بہ بیداریست یارب یا بخواب!، ب ج۱۵۱)، ۱۹۳۵ء میں اہلِ پنجاب کو تلوار رکھنے کی اجازت ملنا (سوچا بھی ہے اے مردِ مسلماں کبھی تو نے + کیا چیز ہے فولاد کی شمشیرِ جگردار + قبضے میں یہ تلوار بھی آ جائے تو مومن + یا خالدِؓ جانباز ہے یا حیدرِ کرار!، ض ک۲۷)، لاہور اور کراچی میں غازی علم الدین اور عبدالقیوم خاں کا ناموس مصطفیٰؐ کی حفاظت میں شہادت پانا (ان شہیدوں کی دیت اہلِ کلیسا سے نہ مانگ + قدر و قیمت میں ہے خوں جن کا حرم سے بڑھ کر!، ض ک۵۵)، پیرس میں فرانس کے استعماری حکمرانوں کا مسلمانوں کی تالیفِ قلبی کے لیے ریاکاری سے کام لیتے ہوئے بے مثال مسجد تعمیر کرنا (حرم نہیں ہے، فرنگی کرشمہ بازوں نے + تنِ حرم میں چھپا دی ہے روحِ بت خانہ! + یہ بت کدہ انھیں غارت گروں کی ہے تعمیر + دمشق ہاتھ سے جن کے ہوا ہے ویرانہ!، ض ک۱۰۳)، مسولینی کا حبشہ پر چڑھائی کرنا (یورپ کے کرگسوں کو نہیں ہے ابھی خبر + ہے کتنی زہرناک ابی سینیا کی لاش!۔۔۔ض ک۱۴۵)، پہلی جنگ عظیم کے بعد قائم ہونے والی ''جمعیتِ اقوام'' کا محض برطانیہ اور فرانس کے مقاصد کا آلۂ کار بن کر رہ جانا (بے چاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے + ڈر ہے خبر بد نہ مرے منہ سے نکل جائے + ممکن ہے کہ یہ داشتۂ پیرِ کِ افرنگ + ابلیس کے تعویذ سے کچھ روز سنبھل جائے!، ض ک۱۵۶)، انگریز کی سرپرستی میں یہودیوں کا فلسطین آ کر عربوں کے لیے باعث آزار بننا اور ان کا جنیوا میں جمعیت اقوام اور لندن میں حکومت برطانیہ کو درخواستیں دینا (تری دوا نہ جنیوا میں ہے، نہ لندن میں + فرنگ کی رگِ جاں پنجۂ یہود میں ہے!، ض ک۱۶۰)، ترکی سے ہلال احمر کے وفد کی لاہور آمد اور شاہی مسجد میں نماز جمعہ کے دوران امام کے طویل سجدے پر استعجاب کا اظہار کرنا (کہا مجاہدِ ترکی نے مجھ سے بعد نماز + طویل سجدہ ہیں کیوں اس قدر تمھارے امام؟ + وہ سادہ مردِ مجاہد، وہ مومنِ آزاد + خبر نہ تھی اسے کیا چیز ہے نمازِ غلام!، ض ک۱۵۹) اور انگریز کا اپنے عہدِ حکومت میں برِّ عظیم میں تین نمایاں اصلاحات منٹو مارلے اصلاحات، دو عملی کا نظام اور صوبائی خود مختاری کا نظام دے کر بہ ظاہر

محبت کا اظہار کرنا (یہ مہر ہے بے مہریِ صیّاد کا پردہ + آئی نہ مرے کام مری تازہ صفیری! + رکھنے لگا مرجھائے ہوئے پھول قفس میں + شاید کہ اسیروں کو گوارا ہوا سیری، ض ک ۱۶۱) جیسے اہم واقعات کے متعلق خاصے بلیغ اشارات ملتے ہیں۔

متفرق اشعار میں عصری وقائع پر مبنی تلمیحات کے سلسلے میں بھی کلام اقبال میں متنوع واقعات ملتے ہیں مثلاً ترکی پر بلغاریہ کا حملہ، ایران میں محمد علی شاہ قاچار کی معزولی کے بعد برطانیہ اور روس کا اسے منقسم کر کے دردناک صورت حال پیدا کرنا، دوسری جنگ عظیم میں عقابی شان کے حامل جرمنوں کا بے بسی سے ہتھیار ڈال دینا، ترکان عثمانی پر غم کے پہاڑ ٹوٹنا مگر لہو بہا کر اپنی حرّیت کو بزورِ شمشیر منوانا، انھی حالات میں کعبے کے محافظ شریف حسین کا ترکوں کے خلاف استعماری طاقتوں سے ساز باز کر کے اسلامی مقاصد کو گزند پہنچانا، ترکی میں سلطان عبدالحمید خاں ثانی کی تخت سے علیحدگی پر خلافت کا خاتمہ، ترکی ہی کا کمال اتاترک کی قیادت میں ایشیائی اور اسلامی ممالک کے بجائے یورپ کے قریب ہونا اور انقلابِ اطالیہ کا ظہور جیسے معروف واقعاتی اشارات کے ساتھ ساتھ مسلمانانِ لاہور کا شاہ عالمی دروازے کے باہر راتوں رات مسجد تعمیر کرنا اور گاندھی جی کا مساوات کامل کے لیے مرن برت رکھنا جیسے مقامی واقعے بھی کلام اقبال میں موثّر طور پر نمود کرتے ہیں، مثلاً ذیل میں ان واقعات کی مناسبت سے اشعار بالترتیب درج کیے جاتے ہیں:

ہے جو ہنگامہ بپا یُورشِ بلغاری کا — غافلوں کے لیے پیغام ہے بیداری کا
(ب د، ۲۰۶)

سازِ عشرت کی صدا مغرب کے ایوانوں میں سُن — اور ایراں میں ذرا ماتم کی تیّاری بھی دیکھ
چاک کر دی ترکِ ناداں نے خلافت کی قبا — سادگی مسلم کی دیکھ اوروں کی عیّاری بھی دیکھ
(۱۸۲، ")

اگر عثمانیوں پر کوہِ غم ٹوٹا تو کیا غم ہے — کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا!
(۲۶۸، ")

عقابی شان سے جھپٹے تھے جو بے بال و پر نکلے — ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے!
حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے — جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے!
(۲۷۲، ")

سُنا ہے میں نے سخن رس ہے ترکِ عثمانی — سُنائے کون اسے اقبال کا یہ شعرِ غریب!
سمجھ رہے ہیں وہ یورپ کو ہم جوار اپنا — ستارے جن کے نشیمن سے ہیں زیادہ قریب!
(ب ج، ۷۹)

ملّتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر — لذّتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
(۹۹، ")

مسجد تو بنا دی شب بھر میں ایماں کی حرارت والوں نے — من اپنا پرانا پاپی ہے، برسوں میں نمازی بن نہ سکا
(ب د، ۲۹۱)

رشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم — عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد!
(ب ج، ۷۰)

عصری سیاسی نظاموں میں اقبال کے ہاں سرمایہ داری، ملوکیت، اشتراکیت، جمہوریت اور فسطائیت کے حوالے سے مہیا کیے گئے اشارات قابل غور ہیں۔ اس ضمن میں **ارمغان حجاز** کی نظم ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' میں تفصیلی اظہار ملتا ہے جب کہ **ضرب کلیم** کی نظمیں ''اشتراکیت''، ''بالشویک روس''، ''ابی سینیا'' اور ''جمہوریت'' بھی اہم ہیں، بعینہٖ دیگر کلام میں بھی جستہ جستہ ایسے شعر مل جاتے ہیں:

مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار — انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات
(ب د، ۲۶۳)

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام — جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
(۲۶۱، ")

محنت و سرمایہ دنیا میں صف آرا ہو گئے — دیکھیے ہوتا ہے کس کس کی تمنّاؤں کا خون
(۲۸۹، ")

ملّتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر — لذّتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
(ب ج، ۹۹)

عصری شخصیات و واقعات پر مشتمل ان اشارات و تلمیحات سے شعر اقبال کے اسرار کھلتے ہیں اور ان کی وساطت سے علامہ کے عہد کا بھرپور نقشہ سامنے آ گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اجتماعی زندگی کے مختلف مسائل پر مبنی یہ تلمیحیں، اقبال کے شعری شعور پر دلالت کرتی ہیں اور یہ

جان کر حیرت ہوتی ہے کہ اقبال کس قدر چابک دستی سے گھسے پٹے اندازِ تلمیح سے آگے نکل گئے ہیں۔ اقبال کے دل کے تمام تر نوحے چوں کہ ان کے عہد سے منسلک تھے، لہٰذا وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی توجہ اپنے کلام میں عصری تلمیحات کو برتنے کی طرف زیادہ ہوتی چلی گئی۔ خاص طور پر اپنی شاعری میں مسلم تشخص کی بنت و تعمیر کرتے ہوئے دنیا کے مختلف خطوں میں رونما ہونے والی تبدیلیاں ہر لحظہ ان کے پیشِ نظر رہیں۔ جبھی تو آج یہ تلمیحی و اشاراتی شعر پارے شاعرانہ مرتبے کے ساتھ ساتھ دستاویزی اہمیت بھی رکھتے ہیں۔ عموماً جس شاعر کے کلام میں اپنی ذات اور اس سے متعلقہ اشخاص و واقعات یا اپنے زمانے کے مذہبی و سیاسی یا سماجی و معاشی انقلابات کا تذکرہ ملتا ہے، اس کی شاعری اپنی شعری قوت کھو دیتی ہے بل کہ ایک سطح پر تو کھوکھلی محسوس ہونے لگتی ہے ـــــ اقبال کے ہاں اس کے برعکس ہوا ہے۔ ان کے اس قبیل کے اشعار زیادہ بے ساختہ، رواں، شعریت سے بھرپور اور دل میں اتر جانے کی خاصیت سے مالا مال ہیں۔ اس پر طُرّہ یہ کہ کلام اقبال میں یہ پُر تلمیح شعر پارے بالآخر علامتی انداز پر منتج ہوتے ہیں اور اس موقعے پر طنز کی کاری ضرب سے تلمیح کا حربہ زیادہ جان دار ہو جاتا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر اکبر حسین قریشی:

''اقبال کی تلمیحات و اشارات کو دیکھنے کے بعد ایک ہی رائے قائم کرنی پڑتی ہے اور وہ یہ کہ ان کا ایک پیغام ہے، ایک نصب العین ہے۔ اسی پیغام اور نصب العین کو پہنچانے اور عام کرنے کے لیے وہ تاریخ عالم کی بعض شخصیات اور تحریکوں کا ذکر کرتے ہیں۔ ان شخصیات اور تحریکوں میں ہر قسم کی شخصیات اور تحریکیں شامل ہیں۔ سیاسی بھی، تاریخی بھی، اخلاقی بھی، ادبی بھی، مذہبی بھی اور فلسفیانہ بھی ـــــ جہاں اور جس سے ان کے نصب العین کی تائید ہوتی ہے، اس کو لے لیتے ہیں اور اپنے خونِ جگر کی آمیزش سے ان کے حسن اور افادیت میں اضافہ کر دیتے ہیں اور جو تحریک یا شخصیت ان کے کام کی نہیں ہوتی، اس کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔۔۔ اقبال نے دنیا کی تقریباً تمام شخصیتوں اور تحریکوں سے کم و بیش اپنے مفید مطلب چیزیں اخذ کی ہیں اور ان کو ایک نیا آب و رنگ دے کر، ان میں اپنا خونِ جگر ملا کر اور ان کی تزئین کر کے قوم کو اس سے فائدہ پہنچایا ہے۔۔۔ یہ ہے اقبال کا وہ عظیم کارنامہ جسے کسی صورت بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔۔۔''(۹۷)

(۸)مقاماتی و جغرافیائی تلمیحات:

شعرِ اقبال کا ایک اختصاصی پہلو جغرافیائی خطوں اور مقامات کے تذکرے سے تلمیحی و علامتی معنویت پیدا کرنا ہے۔ اس ضمن میں اقبال زیادہ تر مختلف خطوں کا تعلق معروف تاریخی و عصری وقائع سے جوڑ کر تلمیحاتی و اشاراتی رنگ ابھارتے ہیں۔ علامہ کے ہاں بہت کم ایسا ہوا ہے کہ مختلف ممالک یا جغرافیائی خطوں کا تذکرہ محض اماکن کے طور پر ہوا ہو۔ زیادہ تر وہ انھیں کلام کی شعریت کو دوچند کرنے اور معنویت کی تبلیغ و ترسیل کے لیے مستعار لیتے ہیں۔ اس پر مستزاد یہ کہ وہ مختلف مقامات یا جغرافیائی خطوں کے استمداد سے اپنے بنیادی تصورات کا ابلاغ بھی بھرپور اثر انگیزی کے ساتھ کرنے پر قادر ہیں۔ بسا اوقات تو اسی قبیل کے تلمیحات و اشارات کی وساطت سے شعرِ اقبال میں علامتی انداز بھی در آتا ہے، جو انھیں ایک باکمال تلمیح نگار شاعر کے طور پر متعارف کراتا ہے۔

جہاں تک اماکن کے تلمیحی تذکرے کا تعلق ہے، صرف اردو کلام ہی میں تقریباً ایک سو کے لگ بھگ مقامات ایسے ملتے ہیں جنھیں اقبال نے اپنے بنیادی موضوعات کی پیش کش میں معاون ٹھہرایا ہے۔ یہ مقامات زیادہ تر تاریخی حیثیت کے حامل ہیں اور علامہ نے ان میں سے بیش تر میں موجود تاریخی منظر نامے کو کفر و اسلام کی آویزش دکھانے کے لیے برتا ہے۔ وہ اماکن پر مبنی تلمیحات کو ترسیلِ مطلب کے لیے اس حد تک ضروری خیال کرتے ہیں کہ اکثر اوقات ایک ہی شعر میں ایک سے زائد مقامات کے حوالے بہم پہنچا کر حیران کن شعری و فکری منظر نامہ تخلیق کر دیتے ہیں۔ اسی سبب سے ان کے ہاں مقاماتی و جغرافیائی اشاروں اور تلمیحوں کو نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ مقامات کی تلمیحوں میں اقبال نے گوناگوں ابعاد دکھائے ہیں، مثلاً کہیں تو یہ اماکن ان تاریخی واقعات کی جھلک دکھاتے ہیں جن کا تعلق مسلمانوں کے پُر شکوہ ماضی سے ہے، تو کہیں ان میں ماضی قریب کے معروف عصری حوادث کی نمود ہوتی ہے۔ کبھی اقبال ان کی وساطت سے اپنے کلیدی تصورات کی توضیح و تعبیر کرتے ہیں تو کبھی مختلف بلاد کے تذکرے سے ان کی شاعری میں علامتی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ یوں بھی ہوا ہے کہ علامہ بعض تاریخی مقامات کا تلمیحی ذکر کر کے شعر میں ذاتی حوالے سے تصلیف و تعلّی کا عنصر بھی پیش کر دیتے ہیں۔ دیکھیے متذکرہ پہلو کس طرح غایت درجے کی روانی کے ساتھ شعرِ اقبال کا حصہ بنتے اور معجزاتی شان دکھاتے نظر آتے ہیں:

اے گلستانِ اَندلُس! وہ دن ہیں یاد تجھ کو — تھا تیری ڈالیوں میں جب آشیاں ہمارا
(ب د،۱۵۹)

بتانِ رنگ وخوں کو توڑ کر ملت میں گم ہو جا — نہ تورانی رہے باقی، نہ ایرانی، نہ افغانی
(۲۷۰،///)

درویشِ خدامست نہ شرقی ہے، نہ غربی — گھر میرا نہ دلّی، نہ صفاہاں، نہ سمرقند!
(ب ج،۲۱)

خاکی ہے مگر اس کے انداز ہیں افلاکی — رومی ہے، نہ شامی ہے، کاشی، نہ سمرقندی!
(۷۱،///)

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبّیریؑ — بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی!
(۷۳، ///)

کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں — جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم وشام ورے؟
(ض ک،۱۱۵)

طہران ہو گر عالمِ مشرق کا جنیوا — شاید کرۂ ارض کی تقدیر بدل جائے!
(۱۴۷،///)

ہے خاکِ فلسطیں پہ یہودی کا اگر حق — ہسپانیہ پر حق نہیں کیوں اہلِ عرب کا؟
(۱۵۶،///)

شعرا قبال میں مقامی وغیر مقامی جغرافیائی خطوں کا تلمیحی تذکرہ موضوعاتی تسلسل کے لیے بھی مستعار ملتا ہے۔ اقبال بڑی خوبی سے معروف کوہساروں، وادیوں، دریاؤں، جزیروں اور صحراؤں کے تذکارِ تلمیحی سے معنی آفرینی کرتے ہیں۔ خصوصاً آبی خطے ان کی شاعری میں زیادہ در آتے ہیں اور یہ علامہ کی وسعت ذہنی کی نفسیاتی توجیہ فراہم کرتے ہیں۔ اقبال اپنی تخلیق کردہ جغرافیائی تلمیحات کو منظر کشی کے لیے تو مستعار لیتے ہی ہیں مگر خالصتاً تلمیحی زاویے سے ان کے ہاں تین پہلو بہت نمایاں ہیں۔ اول تو یہ کہ وہ ملت اسلامیہ کے روشن ماضی کی بازآفرینی میں مختلف جغرافیائی خطوں سے بڑھاوا لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ زیادہ تر خطابیہ انداز میں یاس اور آس کی متضاد کیفیات ابھارتے ہیں، جیسے:

اے آبِ رُودِ گنگا! وہ دن ہیں یاد تجھ کو؟ — اترا ترے کنارے جب کارواں ہمارا
(ب د،۸۳)

آہ! اے سسلی! سمندر کی ہے تجھ سے آبرو — رہنما کی طرح اس پانی کے صحرا میں ہے تو
(۱۳۳،")

اے موجِ دجلہ! تو بھی پہچانتی ہے ہم کو — اب تک ہے تیرا دریا افسانہ خواں ہمارا
(۱۵۹،")

دوم یہ کہ وہ ان متنوّع خطوں کی وساطت سے اپنی شاعری میں انقلابی آہنگ کو اس حد تک توانا کر دیتے ہیں کہ شعر میں تحرک کی لَے تیز تر ہوتی چلی جاتی ہے اور قاری پر علامہ کے کلام کے فکری ابعاد روشن تر ہو جاتے ہیں:

مشکل ہے کہ اک بندۂ حق بین وحق اندیش — خاشاک کے تُودے کو کہے کوہِ دماوند!
(ب ج،۲۱)

گراں خواب چینی سنبھلنے لگے — ہمالہ کے چشمے اُبلنے لگے!
دلِ طورِ سینا و فاراں دونیم — تجلّی کا پھر منتظر ہے کلیمؑ!
(۱۲۳،")

جوشِ کردار سے شمشیرِ سکندر کا طلوع — کوہِ الوند ہوا جس کی حرارت سے گداز!
(۱۵۰،")

خودی ہے زندہ تو دریا ہے بیکرانہ تر — ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل وفرات!
(ا ح،۱۲۶)

اس سلسلے میں اقبال کے ہاں تیسرا باعث استعجاب پہلو وہ ہے جس کے تحت وہ کلام میں جغرافیائی تلمیحوں کا ذکر کرتے ہوئے تشبیہی واستعاراتی یا علامتی ورمزی پیرایہ اختیار کر کے معنویت کو دوچند کر دیتے ہیں، مثلاً لکھتے ہیں:

اسی کے فیض سے میری نگاہ ہے روشن — اسی کے فیض سے میرے سُبو میں ہے جیحوں!
(ب ج،۲۸)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں — گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دِجلہ وفرات!
(۱۱۲،")

تاریک ہے افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے　　یہ وادیِ ایمن نہیں شایانِ تجلّی!
(ض ک، ۱۴۰)

شعرِ اقبال میں کمال بے ساختگی سے در آنے والی یہ مقاماتی و جغرافیائی تلمیحات علامہ کے پسندیدہ امکنہ کا سراغ دیتی ہیں اور ان کے کلام کی تفہیم و تعبیر کرتے ہوئے ان سے صرفِ نظر کرنا محال ہے۔

علامہ اقبال کے کلام میں تلمیح کی متذکرہ تمام صورتوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ہاں آغاز سے انجام تک تلمیح جیسی پُر مغز صنعت کی جادوکاری ملتی ہے اور یہ تلمیحیں صحیح معنوں میں ان کے اسلامی و تاریخی مطالعے کی تفہیم کے لیے ایک خزینے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ تلمیحات اقبال کی وسعتِ علمی اور بلاغتِ شعری کا شاہ کار بھی ہیں۔ علامہ کا تلمیحی شعری سرمایہ بہ تدریج قوت پکڑتا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس حوالے سے ان کے قلم کی برّش، چستی اور روانی بڑھتی چلی جاتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ یہاں تلمیح محض صنائع لفظی میں شامل ایک صنعت نہیں رہتی بل کہ ایک کامل فن کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ اقبال کی تلمیحیں دہرا فریضہ انجام دیتی ہیں، ایک طرف تو یہ ماضی سے انسلاک کے باعث تاریخی شعور کی حامل ہیں تو دوسری طرف حال سے وابستہ موثّر اشارات ان کے تلمیحی نظام کا جزوِ خاص بن کر قاری کو عصری حوادث سے باخبر کروا دیتے ہیں۔ اسی دوطرفہ مناسبت کے سبب سے اقبال روایتی اور میکانکی انداز میں محض تاریخ کے اوراق سے مثالیں تلاش کرتے نظر نہیں آتے بل کہ حال کے واقعات پر مبنی ان بہ ظاہر اچٹتے ہوئے اشاروں سے بھی ایسی نایاب اور نادر معلومات فراہم کرتے ہیں کہ ہر اشارہ اپنے دور کے ایک مکمل واقعے، شخصیت اور رجحان یا سیاسی و علمی اور معاشرتی تحریک کے نقوش مہیا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ یوں ماضی اور حال کے اس دل کش تال میل سے تلمیحاتِ اقبال کی پیش کش لفظی شان و شکوہ یا صنّاعی کے بجائے خالصتاً معنی خیزی کی حامل ہوگئی ہے۔

اقبال کی پیش کردہ تمام تر تلمیحیں متنوع پہلو رکھتی ہیں۔ وہ اگر کلاسکی یا روایتی تلمیحیں بھی برتتے ہیں تو بھی اپنی بھرپور تخلیقی فعالیت سے ان کے نئے ذائقے دریافت کرتے ہیں، بعینہٖ وہ تاریخی تلمیحوں کا حوادثِ نو پر اطلاق کر کے جدید تلمیحی رنگ بھی ابھارتے ہیں۔ چناں چہ ان کے ہاں کلاسکی و جدید دونوں قبیل کے رجحاناتِ تلمیحاتِ قرآن و حدیث، مذہبی و صوفیانہ تلمیحات، تاریخی اور علمی و فلسفیانہ تلمیحات، ادبی و فنی اور سیاسی و عصری تلمیحات اور مقاماتی و

جغرافیائی تلمیحات کی نو بہ نو صورتوں میں اپنی نمود کرتے ہیں۔ اقبال کی یہ تلمیحات اختصاصی پہلو بھی رکھتی ہیں مثلاً بعض تلمیحیں تواتر اور تسلسل سے ایک ہی شعر پارے میں پیوند شعر ہونے کی وجہ سے ان کی محبوب تلمیحات کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں اور بعض شعرِ اقبال کے مطالعے کا خاص باب بھی وا کرتی ہیں، مثلاً اس ضمن میں انبیاے کرام اور عاشقانِ رسول ﷺ پر مبنی تلمیحوں سے علامہ کی محبت و موانست کا اندازہ ہوتا ہے (۹۸)، اسی طرح خضرؑ اور روایاتِ خضری جیسے موضوع سے ان کی دل چسپی معلوم ہوتی ہے یا پھر فکرِ اقبال کی ترسیل میں افکارِ مشرق کے ساتھ ساتھ مفکرینِ مغرب (۹۹) اور ادبیاتِ مشرق و مغرب کی شمولیت اور اہمیت کا ادراک ہو پاتا ہے۔ تلمیحاتِ اقبال کی چند قابلِ ذکر خصوصیات اور بھی ہیں مثلاً یہ کہ بعض اوقات علامہ اپنی منظومات کے عنوانات تک تلمیحی قائم کر دیتے ہیں یا پھر تلمیح کو حکایتی رنگ و آہنگ میں دامنِ شعر میں سمو دیتے ہیں۔ حتیٰ کہ بعض مقامات پر وہ مختلف اقوال و امثال اور معروف علمی و فنی اصطلاحوں کو بھی تلمیحی خوبی عطا کر دیتے ہیں۔ علامتی انداز تو اقبال کی تلمیحات کا وہ خاص الخاص پہلو ہے، جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح ان کی کرداری و مکالماتی نوعیت کی تلمیحیں بھی خصوصیت سے قابلِ مطالعہ ہیں۔ تلمیحاتِ اقبال کی تخصیصی صورت یہ بھی ہے کہ اقبال اپنے تصورِ شعر کی مناسبت سے دو متضاد تلمیحوں کو یوں لاتے ہیں کہ دونوں تاریخی اعتبار سے بُعد رکھنے کے باوجود اقبال کے نظریات کی پیش کش میں ہم زمانہ ہو جاتی ہیں اور یہ اچھوتا پہلو قاری کے ذہن میں مطلوبہ فکریات و خیالات کے کئی سلسلے جگا دیتا ہے۔ بلاشبہہ ایسے ہی ممتاز و ممیّز اوصاف کے باعث تلمیحاتِ شعرِ اقبال تخلیقی معجزے کا مرتبہ اختیار کر گئی ہیں۔ ناقدین کے ذیل کے اقتباسات علامہ کے متذکرہ رجحاناتِ تلمیح پر صاد ہیں:

''اردو شاعری میں اقبال نے تلمیحات سے جو کام لیا ہے، وہ فنی اور تخلیقی اعتبار سے ایک ایسا کارنامہ ہے جو کہ اسے باقی شعرا سے ممتاز کرتا ہے۔۔۔ اقبال کی ذہنی تربیت اور شاعرانہ شخصیت کی نشوونما میں اسلامی تاریخ، اسلامی خیالات و افکار اور تصورات جو اہمیت رکھتے ہیں، اس کے متعلق کچھ کہنا تحصیلِ لاحاصل ہے۔ اسلام کے ماضی سے اسی دل بستگی کی گونج اس کی تمام تخلیقات میں سنائی دیتی ہے۔ چناں چہ جب وہ عہدِ حاضر کے خلاف اپنے جہاد کا اعلان کرتا ہے یا تہذیبِ نو کی کارگہِ شیشہ گراں کا طلسم توڑتا ہے تو اس کی بنیاد بھی یہی دل بستگی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ اقبال کا نظامِ اقدار اسلام کے نظامِ اقدار سے اور اقبال کی تلمیحات مسلمانوں کی مذہبی، تاریخی اور فکری زندگی

سے ماخوذ ہیں۔ دورِ حاضر کی تہذیب اس نظامِ اقدار سے بالکل مختلف بنیادوں پر قائم ہے بل کہ زیادہ صحیح بات یہ ہے کہ اقبال کی نظر میں یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں اور ان کی باہمی آویزش خیر و شر کی آمیزش کے مترادف ہے۔'' (۱۰۰)

''کلامِ اقبال میں تلمیحات کا سلسلہ اس امر کی دلیل ہے کہ ان کی نظر جملہ معقولات و منقولات پر تھی۔ تاریخ، فلسفہ، سیاسیات و معاشیات اور قرآن حکیم سے متعلق تلمیحات سے ان کا کلام پُر نظر آتا ہے۔۔۔ تلمیحات کو نئے اور دوسروں سے مختلف رنگ میں پیش کرنے کی یہ کوشش اقبال کے ہاں غیر شعوری نہیں بل کہ شعوری ہے۔۔۔ عیسیٰؑ کی عیسیٰ نفسی، موسیٰؑ کا عصا، ابراہیمؑ کی آتش پسندی، علیؓ کی حیدری فکر و قوت، منصور کا نعرۂ اناالحق، مجنوں کی دشت نوردی، فرہاد کی کوہ کنی، ایاز کی نیاز مندی، حسینؓ کی جاں نثاری، یہ جملہ مضامین اقبال کو جو پسند آئے ہیں اور اس نے ان کو موضوعِ سخن بنایا ہے تو اس کے پس پردہ وہ قوت کارفرما ہے ___ جس کے زیرِ اثر ان مضامین و مطالب کے ڈانڈے اقبال کے نظریات سے ملتے ہیں۔۔۔'' (۱۰۱)

''اقبال کا اپنا تلمیحاتی نظام ہے جس کے تحت فن کار اقبال کا قلم انھی تلمیحات کا انتخاب کرتا ہے جو زندگی کے مثبت پہلوؤں کو اجاگر کرتی ہیں، جن میں قنوطیت اور یاسیت کا ذرا بھی شائبہ نہیں اور جو اقبال کے افکار و نظریات کی تائید بھی کرتی ہیں۔ ان تلمیحات میں سے اکثر و بیش تر وہی تلمیحات ہیں، جو ہمارے ادبی سرمایے کا ایک حصہ بن چکی ہیں اور مختلف شعرا نے اپنی اپنی استعداد کے مطابق انھیں اپنے کلام کا جز بنایا لیکن اقبال کی انفرادیت اس بات میں مضمر ہے کہ انھوں نے تلمیحات کے مروجہ پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے بجائے ایسے نئے پہلوؤں کو اجالا ہے کہ جن سے ان کے فلسفۂ خودی اور مثبت نظریات کو استحکام ملتا ہے اور منفی عقائد و مفروضات پر شدید ضرب لگتی ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ اقبال نے تلمیحات کے ذریعے اپنے پیغام پر مہرِ تصدیق ثبت کی ہے اور اسے اپنے نظامِ فکر سے ہم آہنگ رکھا ہے۔۔۔ اقبال کے اس رویے سے ان کی تلمیحات میں تازہ معانی کا سراغ ملتا ہے اور تلمیحات سے وابستہ تصورات و نظریات میں معنوی وسعت پیدا ہوگئی ہے۔۔۔'' (۱۰۲)

۲۔ شعرِ اقبال میں تضمینات

تضمین کا شمار صنائع لفظی میں کیا جاتا ہے۔ یہ شعری صنعت قدیم زمانے ہی سے شعرا کی توجہ کا مرکز رہی ہے اور مختلف ادبیات میں اس کی وساطت سے دل کشی اور معنویت پیدا کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ ''تضمین'' کا لفظ 'ضمن' سے مشتق ہے جو ایک کثیر المعانی لفظ ہے۔ اردو میں اس کے لغوی معانی ملانا، شامل کرنا (۱۰۳)، قبول کرانا، ضامن کرنا، پناہ میں لینا (۱۰۴)، کسی کو ضامن کرنا (۱۰۵)، بیچ میں لانا، درمیان یا اندر (۱۰۶)، ضمانت دینا (۱۰۷)، جگہ دینا (۱۰۸)، شامل کرنے یا کسی شے کو دوسری چیز میں ملا دینے کا عمل (۱۰۹)، اضامن لینا، ذمّہ دار ہونا (۱۱۰)، دو چند کرنا، دگنا کرنا، دہرا کرنا، تہ کرنا، زیادہ یا افزوں کرنا (۱۱۱) داخل یا چسپاں کرنا (۱۱۲) کے ہیں۔ فارسی میں اس سے پذرُفتِ تاوان، پایندانی، نہادن در آوند، گفت گیری (۱۱۳) تاوان و غرامت بر عہدہ گرفتن، تاوان دادن، در پناہِ خود در آوردن، چیزی را در ظرفی قرار دادن (۱۱۴) گنجاندن و چیزی در جایی نہادن (۱۱۵) کے معنی مراد لیے گئے ہیں۔ یہاں **لغت نامۂ دھخدا** میں مندرج مختلف لغات سے اخذ شدہ تضمین کے لفظی مطالب دیکھیے:

''چیزی را بہ پایندانی فرا کسی دادن، چیزی را بہ ضمان دادن، پذیرانیدن و تاوان دادن اُورا آن چیز، پذیرانیدن و ضامن گردانیدن کسی را، غرامت دادن کسی چیزی را، در پناہ و جای آوردن، در پناہ خود در آوردن، درمیان چیزی نہادن، در ظرف قرار دادن، در ظرف قرار دادن چیزی را، چیزی درمیان چیزی نہادن، چیزی را درمیان نہادن.....'' (۱۱۶)

اسی طرح سلیمان حییم (S.HAIM) کی **فرہنگِ جامع** (*New Persion-English Dictionary*)، ایف۔ اسٹین گاس (F. Steingass) کی *A Comprehensive Persian-English Dictionary* اور معروف لغت **الفرايد الدرية**

(Arabic-English Dictionary) میں تضمین کے درج ذیل لغوی معنی مراد لیے گئے ہیں:

"Guarantee, guaranty, security, giving security--- Indemnification, compensation--- Including onething in another---"(117)

"--Tazmin---Taking as a surety or guarantee; giving security; giving satisfaction; entrusting, lending on interest; taking under protection; comprehending or including one thing in another---"(118)

"To render anyone responsible, a surety for, to include in, to insert a thing into---"(119)

شاعری کی اصطلاح میں جب کوئی شاعر اپنے یا کسی دوسرے شاعر کے کسی مشہور شعر یا مصرعے یا مصرعے کے کچھ حصے کو اپنے کلام میں داخل کرتا ہے یا کسی معروف مصرعے پر مصرع یا بند لگاتا ہے تو اسے تضمین کرنا یا معروف صورت میں گرہ لگانا کہتے ہیں۔ گویا ''اصطلاحِ عروض میں کسی کے مشہور مضمون یا شعر کو اپنی نظم میں داخل یا چسپاں کرنا، دوسرے کے شعر پر بند یا مصرعے لگانا'' (۱۲۰) اور ''کسی دوسرے شاعر کے ایک مصرعے یا ایک شعر کو اپنے کلام میں استعمال کرنا'' (۱۲۱) تضمین کہلاتا ہے۔ ''اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ شاعر اپنے کلام میں کسی اور کا کلامِ معروف اس طرح پیوند کرلے کہ مفہوم کی ہمواری اور سیاق کی روانی میں فرق نہ آئے بل کہ ایک دوسرے سے تقویت و تائید حاصل ہو'' (۱۲۲) مختلف لغات اور فنی کتب میں تضمین کے اصطلاحی معنی اس طرح بیان ہوئے ہیں:

"التضمین (مص) ھو ان یاخذ الشاعر شطراً من شعر غیرہ بہ لفظہٖ و معناہ "(۱۲۳)

"التضمین فی البدیع ان یاخذ الشاعر او الناثر ایۃً او حدیثاً او حکمۃً او مثلاً او شطراً او بیتاً من شعر غیرہ بہ لفظہٖ و معناہ "(۱۲۴)

''در اصطلاح ادب (تضمین) آنست کہ شاعر یک بیت یا مصراع از شخصِ دیگر در شعرِ خود

بیآورد، اگر آن شعر از شاعر معروفی باشد، حاجت بہ بردن نام او نیست والّا باید اشارہ بہ نام گوینده آن بہ کند.....'' (۱۲۵)

''سرودہ یا گفتہ ی دیگری را میان چامہ یا نوشتہ ی خود آوردن.....'' (۱۲۶)

''پذیرانیدن وضامن گردانیدن کسے را و در پناہِ خود آوردن و در آوردن شعرِ مشہور دیگرے را در شعر خود و چیزے را در میان نہادن.....'' (۱۲۷)

''در اصطلاحِ فنِ بدیع آن است کہ شاعر یک مصراع یا یک یا چند بیت از شاعری دیگر را در ضمنِ شعر خود بیاورد.....'' (۱۲۸)

''گاہ شاعر در خلالِ ابیات یک منظومہ مصرع یا بیتی از خود یا شاعرِ سابق شناختہ شود، باید تضمین کننده نام گوینده ای کہ بیتِ وے تضمین کردہ باز گوکند، مگر آن کہ سخنی سخت مشہور باشد___ اُستاد مسعود سعد گوید:

چو عاجز است ز آثار معجزت خاطر — چو قاصر است ز کردار نادرت گفتار
نمودہ در ہند آثار فتح شمشیرت — ''چنین بماند شمشیر خسروان آثار''

سعدی فرماید:

مرا خود نباشد زبان آوری — چنین گفت در مدح شہ عنصری
''چُو از راستی بگذری خم بود — چہ مردی بود کز زنی کم بود''

خواجہ فرماید:

گر باورت نمی کند از بندہ این حدیث — از گفتۂ کمال دلیلی بیاورم
''گر بر کنم دل از تو و بردارم از تو مہر — آن مہر بر کہ افگنم آن دل کجا برم''

شیخِ اجل اُستادِ غزل سعدی، مصراع اول بیت ذیل را:

معلمت ہمہ شوخی و دلبری آموخت — جفا و ناز و عتاب و ستم گری آموخت

در غزل شیوای دیگر تضمین کردہ فرماید:

معلمت همه شوخی و دلبری آموخت به دوستیت وصیت نکرد و دلداری''(۱۲۹)

"To insert in one's own poem, as another verses"(130)

"Inserting the verses of another in one's own poem; an ellipsis."(131)

"Introducing into poetry a hemistich or a verse or two verses, of another poet, to complete the meaning intended and for the purpose of corraborating the meaning, on the condition of notifying it as borrowed, before hand, or of its being well- known, as so that the hearer will not imagine it to be stolen..."(132)

تضمین نگاری چوں کہ دوسروں کے کلام کو مستعار لینے کا عمل ہے، لہٰذا تضمین کرتے ہوئے تضمین شدہ شعر کے خالق کی طرف اشارہ کرنا یا کلامِ معروف کا انتخاب کرنا تضمین نگار کے لیے لازمی ٹھہرتا ہے۔ **حدائق البلاغۃ** میں اس حوالے سے لکھا ہے:

''شاعر کلامِ دیگرے را چون در کلامِ خود ذکر کند آن را تضمین نامند و فصحائے عجم ہرگاہ مصرعے یا بیتی یا زیادہ از کلامِ دیگرے تضمین کنند، اشارہ بہ نامِ آن شخص می نمایند تا از شابہ سرقہ معرا باشد و متاخرین تضمین را چنان می آرند کہ کلام غیر بخوے یا با کلام خود مربوط شود کہ یک کلام نماید و با وجود این حال دلالت بر نام غیر داشتہ باشد.....''(۱۳۳)

بہ قول لطف اللہ کریمی مولف اصطلاحاتِ ادبی:

''(تضمین) در اصطلاحِ علمِ بدیع آن است کہ شاعر در ضمن اشعارِ خود یک مصراع یا یک بیت یا دو بیت را بر سبیلِ تمثل و عاریت از شعرای دیگر بیاورد با ذکر نامِ آن شاعر یا شہرتی کہ مستغنی از ذکر نام باشد بطوری کہ بوی سرقت ندہد.....''(۱۳۴)

اسی طرح میر جلال الدین کزازی اپنی کتاب **بدیع** میں لکھتے ہیں:

''تضمین آن است کہ سخن ور پارہ ای یا بیتی یا گاہ چند بیت از سخن وری دیگر را در سخن خویش باز آورد۔ بایستہ در تضمین آن است کہ نام آن سخن ور آشکارا یا پوشیدہ یاد شدہ باشد؛ بہ گونہ ای کہ بتوانند دانست

آنچہ باز آوردہ شدہ است، از دیگری است۔ اگر سرودۂ باز آوردہ آن چنان شناختہ و پر آوازہ باشد کہ نیازی بہ یاد کرد نام سراینده نماند، آن سرودہ از گونۂ دستان خواہد بود؛ و تضمین شمردہ نمی تواند شد۔''(۱۳۵)

مولوی نجم الغنی رام پوری مفتاح البلاغت میں شعری مثال دیتے ہوئے اس کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

''شاعری کی اصطلاح میں تضمین اسے کہتے ہیں کہ ایک شاعر دوسرے شاعر کا پورا شعر یا مصرع اپنے کلام میں باندھے اور اس کا نام بھی لکھ دے اور اس طرح نام لے دینے سے کوئی سرقے کا گمان نہیں کرتا، جیسے نہال چند لاہوری مولّف **مذہبِ عشق** لکھتا ہے:

مسّی مل کر جو اُس نے پان کھایا یہ مطلع پڑھ کے ناسخ کا سُنایا
مسّی مالیدہ لب پر رنگِ پاں ہے تماشا ہے تہِ آتش دھواں ہے''(۱۳۶)

ان تعریفات کی روشنی میں تضمین کے لغوی اور اصطلاحی معنی بہ خوبی متعین ہوتے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ تضمین نگاری چراغ سے چراغ جلنے کا سا عمل ہے۔ اگرچہ بعض مقامات پر آیت یا حدیث، دانائی کی بات یا ضرب الامثال کے شاعری یا نثر میں نقل کرنے کو بھی تضمین قرار دیا گیا مگر اصلاً شاعری کی اصطلاح میں تضمین سے مراد یہی ہے کہ شاعر اپنے یا کسی دوسرے شاعر کے شعر یا مصرعے یا حصۂ نظم کو اپنے کسی شعر یا بند یا حصۂ نظم میں اس طرح پیوست و پیوند کر لے کہ تضمین شدہ مصرع یا شعر، بند یا حصۂ نظم تضمین نگار کے کلام کی ذیل میں آ کر صوری و معنوی اعتبار سے دل کشی کا سبب بنے۔ تاہم اگر تضمین شدہ کلام، معروف نہ ہو تو تضمین نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ اصل شاعر کی طرف اشارہ کر دے تا کہ سرقے کا احتمال نہ ہو۔

تضمین کے فنی ابعاد پر روشنی ڈالتے ہوئے مختلف محققینِ فن نے تضمین کی اقسام بھی متعین کی ہیں۔ معروف صورتوں میں مصرعے یا اس سے کم کی تضمین 'تأ بید'، 'ایداع' یا 'رفو' اور شعر یا اس سے زائد کی تضمین 'استعانہ' یا 'استعانت' کہلاتی ہے۔ (۱۳۷) شمس الدین محمد بن قیس الرازی نے **المعجم فی معاییر اشعار العجم** میں تضمین کو دو انواع میں رکھا ہے۔ ان کے مطابق تضمین کی پہلی صورت یہ ہے کہ بیتِ اول کے تمام معنی کو بیتِ دوم سے متعلق اور منحصر رکھا جائے، وہ لکھتے ہیں:

''تمام معنیِ بیتِ اول بہ بیت دوم متعلق باشد و بر آن موقوف و آن بیت را مضمن خوانند.....''(۱۳۸)

شمس قیس رازی کا کہنا ہے کہ استادانِ صنعت تضمین کی اس قسم کو معیب تر قرار دیتے ہیں اس لیے کہ ایک بیت کو دوسرے کا محتاج نہیں ہونا چاہیے۔ فارسی شاعری میں اسی وجہ سے یہ قسم پسندیدہ نہیں ٹھہرتی اور یہ زیادہ تر سوزنی جیسے شعرا کے ہاں ہزل وظرافت اور دوسرے شعرا کی تضحیک کے لیے مستعمل رہی۔ تاہم شمس قیس رازی کے مطابق معانیِ ابیات کا ایک دوسرے پر موقوف ہونا اتنا قبیح بھی نہیں کہ اسے معائب شعر میں شمار کیا جائے بل کہ اس جنس کو بدیع ونادر بنا کر بھی پیش کیا جاسکتا ہے، اس ضمن میں وہ مسعود سعد سلمان کی مثال دیتے ہیں:

جواد کفی عادل دلی کہ در قسمت ز ظلم و بخل نیامد نصیب اُو الاّ
کہ جامِ بادہ بہ ساقی دہد ز دستِ تہی بہ تیغ سر بزند کلک را نکردہ خطا (۱۳۹)

ان کے نزدیک تضمین کی دوسری قسم یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام کی رونق بڑھانے کے لیے کسی دوسرے شاعر کا کوئی مصرع یا شعر اپنے کلام کا حصہ بنالے اور اپنے کلام میں اس کی طرف اشارہ بھی کردے، ان کے مطابق:

''بیتی یا مصراعی از شعرِ دیگران در شعر خویش درج کنند واین نوع اگر در موضعِ خویش متمکن باشد در عذوبت ورونقِ ماقبل بیفزاید آن را پسندیدہ دارند..... وباشد کہ شاعر تنبیہ کند در بیتِ خویش کہ درین شعر چیزی از گفتۂ دیگران تضمین می کنم۔ چنان کہ انوری گفتہ است:

در این مقابلہ یک بیت ازرقی بشنو نہ از طریقِ تخیل بہ وجہ استدلال:
''زمرّد و گیہ سبز ہر دو ہمرنگ اند ولیکن آن بہ نگین دان برندواین بہ جوال'' (۱۴۰)

جلال الدین احمد جعفری زیدی نے **کنز البلاغت** میں شمس قیس رازی ہی کی پیش کردہ اقسام بیان کی ہیں مگر دوسری قسم کو انھوں نے دو مزید انواع میں رکھا ہے، اوّل یہ کہ تضمین کرتے ہوئے تضمین شدہ شعر کے خالق کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے تاکہ سرقے کا شبہہ نہ گزرے، دوم یہ کہ اگر شاعر کا کلام معروف ہے، تو نام ظاہر کرنا ضروری نہیں (۱۴۱) جب کہ میمنت میر صادقی نے اپنی کتاب **واژہ نامۂ هنر شاعری** میں اس دوسری قسم کی دونوں صورتوں کو بالترتیب ''مصرّح'' اور ''مبہم'' سے تعبیر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''تضمین مُصرّح آن است کہ شاعر نام سرایندۂ شعر تضمین شدہ را ذکر یا بہ طریقی بہ آن اشارہ کند..... وتضمینِ مبہم آن است کہ شعرِ تضمین شدہ ونام شاعرِ آن، چنان معروف باشد کہ شاعر نیازی بہ اشارہ کردن بہ آن نبیند.....'' (۱۴۲)

تضمین کی اقسام ہی کے سلسلے میں سیّد حامد نے اپنے مضمون ''اقبال کے کلام میں تضمین اور ترکیب'' میں ''تضمینِ مترجم'' یا ''تضمینِ خیال'' اور ''تضمینِ مکالمہ پیکر'' سے متعارف کرایا ہے (۱۴۳) اُن کا کہنا ہے کہ اگر شاعر اپنی نظم میں خود اپنے، اپنے معاصرین کے، یا اپنے پیش روؤں کے اشعار ماخوذ کرتا ہے تو اسے ''تضمینِ مترجم'' یا ''تضمینِ خیال'' سے عبارت کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں وہ اقبال کی **بالِ جبریل** میں شامل نظم ''گدائی'' (۱۴۴) کو بہ طور مثال پیش کرتے ہیں جو انوری کے سات ابیات پر مشتمل قطعے (۱۴۵) سے ماخوذ ہے۔ سیّد حامد نے کلامِ اقبال سے ''تضمینِ مکالمہ پیکر'' کی صورت بھی اخذ کی ہے اور ان کے مطابق وہ تضمین جو مکالمے کی شکل میں کی جائے ''تضمینِ مکالمہ پیکر'' کہلائے گی۔ یہاں بھی وہ **بالِ جبریل** ہی کی نظم ''پیر و مرید'' (۱۴۶) کا حوالہ دیتے ہیں جس میں مکالمے کی شکل میں مولانا روم کے ۲۷ اشعار اور ایک مصرعے کو تضمین کیا گیا ہے۔

تضمین کی ان مذکورہ بالا قسموں یا نوعیّتوں کے لیے اصنافِ سخن یا شعری ہیئتوں کی قید نہیں ہے۔ اُردو شاعری میں البتہ صنفِ غزل میں اس صنعت کا استعمال زیادہ ہے مگر اس کے ساتھ ہی ساتھ شعرا نے قصیدے، مثنوی اور قطعے کی اصناف میں بھی تضمین کی نادرہ کاری دکھائی ہے (۱۴۷) شعری ہیئتوں کے سلسلے میں مسمط کی مختلف صورتوں میں یہ صنعت مستعمل رہی بل کہ جدید معنوں میں تو تضمین محض شعر میں گرہ لگانے سے آگے نکلتی محسوس ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سیروس شمیسا کے الفاظ میں:

''تضمین در معنایِ جدید آن، این است کہ بہ ھمۂ ابیات شعر معروفی (معمولاً غزل) مصراع ھای بیفزایند تا تبدیل بہ قالب مسمّط شود و آن ممکن است مربع، مخمس یا مسدس باشد.....'' (۱۴۸)

تضمین کرتے ہوئے مثلث شکل میں ایک مصرع تضمین کا ہوتا ہے جب کہ دو مصرعے اصل غزل کے ہوتے ہیں، جس پر شاعر تضمین کرتا ہے۔ مربع شکل یا ''چار در چار میں (شاعر) ہر شعر (یعنی دو مصرعوں) پر مزید دو مصرعوں کا اضافہ کر کے ایک مربع بنا دیتا ہے، اس کی بھی ہیئت وہی مسمط والی ہوتی ہے..... خمسے میں پہلے سے موجود (اپنے یا کسی اور کے) اشعار (یا اشعار غزل) پر شاعر فی شعر تین مصرعوں کا اضافہ کر کے اُسے مخمس کی مخصوص مسمطی ہیئت میں پیش کرتا ہے.....'' (۱۴۹) اسی طرح مسدس میں تضمین نگار کے چار مصرعوں کے بعد تضمین شدہ شعر رقم کیا جاتا ہے۔ یوں مسمط کی مختلف صورتوں میں اس صنعت کو برتا جاتا ہے اور ان کی مناسبت سے مختلف نام وضع کیے جاتے ہیں چناں چہ ''.....خمسے کو ''تضمینِ مخمس'' بھی کہہ سکتے ہیں، اسی طرز پر ''تضمینِ

مسدس''، ''تضمینِ مسبع''، ''تضمینِ مثمن''، ''تضمینِ متسع'' اور ''تضمینِ معشر'' بھی کہے جا سکتے ہیں.....''(۱۵۰)

تضمین مختلف اور متنوع مقاصد کے تحت کی جاتی ہے مثلاً نذرِ عقیدت پیش کرنے کے لیے، اساتذہ، تلامذہ یا احبا کے فن کو سراہنے کے لیے، شہرت طلبی کے حصول کی غرض سے (۱۵۱)، کمالِ شعری کے اظہار کے لیے، محض شوق کی خاطر، مطلب کے ابلاغ کی نیّت سے، شرح وتفسیر کے لیے (۱۵۲)، اپنے نقطۂ نظر میں دلالت پیدا کرنے کے لیے، تضمین شدہ شعر کے خالق کی عظمت کو سراہنے کے لیے (۱۵۳)، ''اپنے کلام میں وسعت، گہرائی، تنوّع، رنگا رنگی اور دل کشی پیدا کرنے کے لیے، کلام کے حسن و جمال اور تاثیر میں اضافے کے لیے، خشک اور پیچیدہ موضوعات کو قابلِ فہم بنانے کے لیے، اپنے اشعار پر مہرِ تصدیق ثبت کرنے کے لیے یا اپنے سلسلۂ خیال کو ایک خاص نکتے یا نتیجے تک پہنچانے کے لیے'' (۱۵۴) تضمین سے استفادے کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ تاہم ان اغراض کے حصول کے لیے تضمین نگار میں چند خصائص کا ہونا ضروری ہے جن میں سے بنیادی بات تو یہ ہے کہ اس کے لیے تضمین اور سرقے یا تضمین کے اقتباس، ارسال المثل اور توارد کے مابین تفاوت کو جاننا ضروری ہے۔ اسی طرح اسے یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ وہ سرقے سے بچنے کے لیے زیرِ تضمین کلام میں کس حد تک تصرّف کر سکتا ہے (۱۵۵) ''اس سلسلے میں اسے عمدہ اور اعلیٰ قوتِ متخیلہ کے ساتھ ساتھ وسیع مطالعہ بھی درکار ہوتا ہے جس کی مدد سے وہ شاعری کے بحرِ خزّار میں اپنے مطلب کے موتی تلاش کرتا ہے۔ اس امر کے لیے ذہانت شرطِ اول ہے۔ ایک کامیاب تضمین نگار اپنی ذہانت، خداداد تخلیقی صلاحیت، قوتِ متخیلہ، فکری گہرائی اور وسعتِ مطالعہ سے ایک عام اور روایتی مضمون کو عمدہ تضمین سے ترفع بخش دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تضمین پُر تاثیر ہوتی ہے۔ اعلیٰ پائے کا تضمین نگار ''خذ ما صفا ودع ما کدر'' کے اصول پر عمل کرتا ہے اور اپنے پیش روؤں یا معاصرین کے شعری سرمایے میں سے صرف اُن اشعار کو اپنے مطلب کے اظہار کا وسیلہ بناتا ہے جو اُس کے مطمحِ نظر کی تائید کرتے ہوں۔ اس طرح تضمین نگار، تضمین شدہ شعر یا مصرعے کا ایک نیا اطلاق دریافت کرتا ہے اور یہی کامیاب تضمین کی خصوصیت ہے۔ عمدہ تضمین نگار دوسروں کے اشعار کو اس طرح اپنے کلام میں جوڑتا ہے کہ وہ اس کے کلام کا ایک لازمی حصہ بن جاتے ہیں بل کہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ تضمین شدہ اشعار اس کے اندازِ بیان سے مماثلت رکھنے کے باعث تضمین نگار کے اپنے ہی اشعار معلوم ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ صرف انھی اشعار کو منتخب کرتا ہے جو اس کے مزاج اور نقطۂ نظر سے مطابقت رکھتے ہیں اور یہی پُر تاثیر تضمین کی خوبی ہے کہ تضمین نگار کے اشعار،

اصل شعر یا مصرعے کے ساتھ مل کر معنی میں ایک ڈال ہو جائیں۔ اعلیٰ پائے کے تضمین نگار کے سامنے ظاہری ٹیپ ٹاپ اور محض مشاقی کے اظہار کے مقاصد نہیں ہوتے بل کہ وہ اپنے کلام کی دل کشی کو برقرار رکھتے ہوئے تضمین شدہ شعر کے ذریعے اپنے مطالعے کی گہرائی و گیرائی، وسعتِ مشاہدہ، باریک بینی اور خلاقانہ صلاحیتوں کا اظہار کر کے پرانے شعروں کو نئے ابعاد بخش دیتا ہے.....''(۱۵۶) اگر تضمین نگار ایسی خصوصیات سے عاری ہو تو بسا اوقات ناکام تضمینات (۱۵۷) سامنے آتی ہیں جو قاری کو بے مزا کرتی ہیں اور کلام کو بے سُرا بنا دیتی ہیں۔

یوں دیکھا جائے تو صنائع لفظی میں شامل یہ صنعت اپنی غرض و غایت کے اعتبار سے ایک منظّم فن ہے جسے برتنے کے لیے ریاضتِ سخن اور جودتِ فکر درکار ہے۔ چوں کہ یہ دو زمانوں کی وحدت کا نام ہے اس لیے یہاں وہی فن کار بامراد ٹھہرتا ہے جو روایت کے اکتساب کے ساتھ ساتھ انفرادی جوہر بھی رکھتا ہو۔ ''تضمین نگار شعورِ ماضی یا عرفانِ گذشتہ کا اظہار کرتے ہوئے یہ سعی کرتا ہے کہ تضمین سے نہ صرف اس کے اپنے کلام کی دل کشی، معنویت اور تاثیر میں اضافہ ہو پائے بل کہ زیرِ تضمین شعر کے حُسن کو بھی از سرِ نو جلا ملے۔ اس اعتبار سے تضمین، زیرِ تضمین شعر کی توسیع بھی ہے۔ فنِ تضمین اس اعتبار سے بھی بے مثل ٹھہرتا ہے کہ جب کوئی شاعر اپنے معاصرین یا پیش روؤں کے یا خود اپنے اشعار و مصاریع کو اپنے کلام میں ضم کرتا ہے تو گویا دو زمانوں یا دو کیفیات کا اتصال ہوتا ہے۔ یوں پہلے سے تخلیق شدہ شعر پارے نئی حیات، تابندگی اور معنویت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ تضمین ماضی و حال یا گذشتہ و موجودہ کے فاصلوں کو مٹا دیتی ہے اور دو زمانوں کا یہ شعوری و لاشعوری ملاپ نہ صرف فرد کی نفسیاتی تسکین کرتا ہے بل کہ ارتقائے علم کی دلیل بھی ہے۔ یاد رہے کہ تضمین محض تکرار یا نقل نہیں، کلام کی تجدیدِ نو بھی ہے۔ تضمین نگار زیرِ تضمین شعر کو نیا فکری پس منظر دے کر اس کے حسن و معنی میں اضافہ کرتا ہے۔ یوں فکری تسلسل کے ظہور کے ساتھ ساتھ دو مختلف زمانوں میں وقوع پذیر ہونے والی ذہنی کیفیات کا اشتراک بھی سامنے آتا ہے.....''(۱۵۸)

بیسویں صدی میں اقبال کی تضمینیں ماضی و حال کے درمیان فکری وحدت اور اشتراک ذہنی کی ایک حیرت انگیز مثال ہیں۔ انھوں نے تضمین کو محض لفظی صنعت کی حد سے اُوپر اٹھا کر ایک باضابطہ فن کا درجہ دیا اور اس کے ذریعے اپنے افکار و نظریات عمدہ شعری پیکروں میں ڈھال کر نئی نئی تعبیرات پیش کیں۔ ''نابغۂ روزگار شاعر ہونے کے باوجود اقبال نے دیگر شعرا کے ابیات و مصاریع کو اپنے کلام میں تضمین کرنے میں جھجک محسوس نہیں کی۔ یہ بات بھی قابلِ تحسین ہے کہ

فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے باوصف انھوں نے ہرکس وناکس کے اشعار اپنے کلام میں پیوند نہیں کیے بل کہ اپنے تنقیدی شعور سے کام لیتے ہوئے فارسی شاعری کی اقلیم میں سے صرف انھی شعروں کو تضمین کے لیے چنا جو اُن کے نظریۂ شعر سے مطابقت رکھتے تھے۔ اقبال دشوار پسندی، سیماب صفتی، سوز وتحرک، ولولہ وشوق اور جرأت وہمت کے قائل تھے چناں چہ انھوں نے ایسے ہی اوصاف کے حامل اشعار کو اپنی شاعری میں کھپایا۔ اقبال کے ہاں معروف اور غیر معروف کی قید بھی نہیں ہے، جو شعر انھیں اپنے نقطۂ نظر کا مویّد لگتا اور شعری وفنی اعتبار سے اعلیٰ پائے کا بھی ہوتا، وہ اسے اپنی فکر سے ہم آہنگ کر کے بے نظیر شعر پارے تخلیق کرتے، ان کے ہاں بعض غیر معروف شعرا کا کلام اس بات کی تائید کرتا ہے.....

.....اقبال کے ہاں تضمین دہرا فریضہ انجام دیتی ہے۔ وہ نہ صرف اپنے کلام کی معنویت کو گہرا کرنے کے لیے دوسرے شعرا کے کلام سے استفادہ کرتے ہیں بل کہ اپنے بے مثل اندازِ بیان سے تضمین شدہ شعر کے حسن کو بھی بڑھا دیتے ہیں۔ یہی ایک عمدہ تضمین کی نشانی ہے کہ جہاں آڑے وقت میں تضمین نگار کسی مسئلے کے حل یا تشریح وتوضیح کے لیے اپنے سابقہ یا معاصر شاعر کا احسان اٹھاتا ہے، وہاں وہ ایک لافانی شعر پارہ تخلیق کر کے اس پر احسان بھی کرتا ہے۔ اس لیے کہ اس شعر پارے سے سابقہ یا معاصر شاعر کی قسمت بھی جاگ اُٹھتی ہے۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ وہ تضمین کو اظہارِ مطلب کا وسیلہ بنانے کے لیے کسی دوسرے شاعر کے شعر یا مصرعے پر اس طرح گرہ لگاتے ہیں کہ نہ صرف شعر کی نامانوسیت ختم ہوجاتی ہے بل کہ تضمین شدہ شعر یا مصرع اُن کے اپنے کلام ہی کا حصہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ اقبال کی ان منفرد تضمینات کے پیش نظر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے اپنی خداداد تخلیقی صلاحیت، ذہانت، قوتِ متخیلہ، فکری گہرائی اور وسعتِ مطالعہ سے کام لے کر اپنے کلام میں ترفع اور معنویت پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ روایتی اندازِ تضمین میں بھی جدت، تازگی اور وسعت پیدا کر دی ہے''۔(۱۵۹) اُردو مجموعوں **بانگ درا**، **بال جبریل**، **ضرب کلیم** اور **ارمغان حجاز** (اردو) میں اقبال نے اپنے اور بعض دوسرے اردو شعرا کے شعر اور مصرعے تضمین کرنے کے علاوہ معروف اور غیر معروف فارسی شاعروں کے کلام کو بہ خوبی پیوند شعر کیا ہے۔ ذیل میں علامہ کے اردو کلام کی تضمینات (جن پر مبنی آیندہ صفحات میں مندرج اشعار **کلیاتِ اقبال، اردو** مطبوعہ شیخ غلام علی اینڈ سنز ۱۹۷۲ء سے منقول ہیں)، اصل شعرا کے کلام اور ہر مجموعے کے کُلّی رجحان کے ساتھ پیش کی جاتی ہیں:

بانگِ درا کی تضمینات:

بانگ درا میں تضمینات کی تعداد ۴۴ ہے۔ اس مجموعے میں اقبال نے رومی، سعدی، حافظ، عرفی، فیضی، نظیری، ابوطالب کلیم، غنی کاشمیری، صائب تبریزی، انیسی شاملو، ملاّ عرشی، فرح اللہ شوشتری، ملک قمی، عمادی، رضی دانش، بیدل، غالب، ذوق اور امیر مینائی کے علاوہ بعض مقامات پر خود اپنے اشعار پر تضامین کی ہیں۔ **بانگ درا** میں مختلف منظومات اور قطعات کے تحت جو اشعار، مصاریع یا حصۂ ابیات تضمین ہوئے، انھیں اصل شعرا کے کلام کے ساتھ درج کیا جاتا ہے:

اقبال کے ہاں تضمین شدہ شعر/ مصرع/حصۂ بیت	اصل شعر
ہمچو نےَ از نیستانِ خود حکایت می کنم بشنو اے گل! از جد ایہٰا شکایت می کنم (ص:۵۱)	بشنو از نی چون حکایت می کند از جدائیہا شکایت می کند(۱۶۰) (رومی)
دریں حسرت سرا عمریست افسونِ جرس دارم زفیضِ دل طپیدن ہا خروشِ بے نفس دارم (ص:۶۹)	دریں حیرت سرا عمریست افسونِ جرس دارم زفیضِ دل طپیدنہا، خروشی بے نفس دارم(۱۶۱) (بیدل)
نمیگردید کوتہ رشتۂ معنی رہا کردم حکایت بُود بے پایاں، بخاموشی ادا کردم (ص:۷۶)	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۱۶۲) (نظیری)
تا ز آغوشِ وداعش داغِ حیرت چیدہ است ہمچو شمعِ کشتہ در چشمم نگہ خوابیدہ است (ص:۷۷)	تا ز آغوشِ وداعش داغِ حیرت چیدہ است ہمچو شمع کشتہ در چشمم نگہ خوابیدہ است(۱۶۳) (بیدل)
شورِ لیلیٰ کو کہ باز آرائشِ سودا کند خاکِ مجنوں را غبارِ خاطرِ صحرا کند (ص:۷۸)	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۱۶۴) (بیدل)

تابِ گویائی نہیں رکھتا دہن تصویر کا
خامشی کہتے ہیں جس کو ہے سخن تصویر کا
(ص:۷۸)

ہر چہ در دل گذرد وقفِ زباں دارد شمع
سُوختن نیست خیالے کہ نہاں دارد شمع
(ص:۱۳۲)

وفا آموختی از ما، بکارِ دیگراں کر دی
ربودی گوہرے از ما نثارِ دیگراں کر دی
(ص:۱۵۵)

آتی ہے ندّی جبینِ کوہ سے گاتی ہوئی
آسماں کے طائروں کو نغمہ سکھلاتی ہوئی
(ص:۱۵۶)

آئے عشاق، گئے وعدۂ فردا لے کر
اب انھیں ڈھونڈ چراغِ رخِ زیبا لے کر!
(ص:۱۶۷)

عاقبت منزلِ ما وادیٔ خاموشان است
حالیا غلغلہ در گنبدِ افلاک انداز
(ص:۱۷۷)

سمال اَلْفَقْرُ فَخْرِیْ کا رہا شانِ امارت میں
''بآب ورنگ وخال وخط چہ حاجت روئے زیبارا''
(ص:۱۸۰)

غنی روزِ سیاہِ پیرِ کنعاں را تماشا کن
کہ نورِ دیدہ اش روشن کند چشمِ زلیخا را
(ص:۱۸۰)

" " "(۱۶۵)
(امیر مینائی)

" " "(۱۶۶)
(بیدل)

" " "(۱۶۷)
(انیسی شاملو)

آتی ہے ندی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی
کوثر وتسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی (۱۶۸)
(اقبال)

مجھ سا مشتاقِ جمال ایک نہ پاؤ گے کہیں
گرچہ ڈھونڈو گے چراغِ رخِ زیبا لے کر(۱۶۹)
(ذوق)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۱۷۰)
(حافظ)

زعشقِ ناتمامِ ما جمالِ یار مستغنی ست
بآب ورنگ وخال وخط چہ حاجت روی زیبارا(۱۷۱)
(حافظ)

غنی روزِ سیاہِ پیرِ کنعاں را تماشا کن
کہ روشن کردنورِ دیدہ اش چشمِ زلیخارا(۱۷۲)
(غنی کاشمیری)

در غمِ دیگر بسوز و دیگراں را ہم بسوز
گفتمت روشن حدیثے، گر توانی دار گوش
(ص:۱۸۹)

کہہ گئے ہیں شاعری جز ویست از پیغمبری
ہاں سنا دے محفلِ ملّت کو پیغامِ سروش!
(ص:۱۸۹)

تخمِ دیگر بکف آریم و بکاریم ز نَو
کانچہ کشتیم ز خَجلَت نتواں کرد درو
(ص:۲۰۹)

مزا تو یہ ہے کہ یوں زیرِ آسماں رہیے
''ہزار گونہ سخن در دہان و لب خاموش''
(ص:۲۱۰)

یہی اصول ہے سرمایۂ سکونِ حیات
''گدائے گوشہ نشینی تو حافظا مخروش''
(ص:۲۱۰)

محلِ نورِ تجلّی است رائے انورِ شاہ
چو قربِ او طلبی در صفائے نیّت کوش''
(ص:۲۱۰)

قوی شدیم، چہ شد؟ ناتواں شدیم، چہ شد؟
چنیں شدیم، چہ شد؟ چناں شدیم، چہ شد؟
ہیچ گونہ دریں گلستاں قرارے نیست!
تو گر بہار شدی، ما خزاں شدیم، چہ شد؟
(ص:۲۲۰)

گوش کن پند، ای پسر، وز بہرِ دنیا غم مخور
گفتمت چوں دُرحدیثی گر توانی داشت گوش(۱۷۳)
(حافظ)

شاعری جزویست از پیغمبری
جاہلانش کفر خوانند از خری (۱۷۴)
(رومی)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۱۷۵)
(ملاعرشی)

شد آنکہ اہلِ نظر بر کنارہ می رفتند
ہزار گونہ سخن در دہان ولب خاموش(۱۷۶)
(حافظ)

رموزِ مصلحتِ ملک خسروان دانند
گدایِ گوشہ نشینی تو حافظا مخروش (۱۷۷)
(حافظ)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۱۷۸)
(حافظ)

تحقیق طلب (۱۷۹)

سرکشی با ھر کہ کردی، رام او باید شدن
شعلہ ساں از ہر کجا برخاستی آنجا نشیں
(ص:۲۲۱)

اکنوں کرا دماغ کہ پرسد ز باغباں
بلبل چہ گفت و گل چہ شنید و صبا چہ کرد؟
(ص:۲۲۲)

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفویؐ سے شرارِ بو لہبی
(ص:۲۲۳)

مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند
ستارہ می شکنند آفتاب می سازند
(ص:۲۲۳)

تو اے پروانہ! ایں گرمی ز شمعِ محفلے داری
چو من در آتشِ خود سوز اگر سوزِ دلے داری
(ص:۲۲۵)

نوا را تلخ تر می زن چو ذوق نغمہ کم یابی
حدی را تیز تر می خواں چو محمل را گراں بینی
(ص:۲۳۸)

گرت ہواست کہ با خضر ہم نشیں باشی
نہاں ز چشمِ سکندر چو آبِ حیواں باش
(ص:۲۳۹)

شمع خود را می گدازد در میانِ انجمن
نورِ ما چوں آتشِ سنگ از نظر پنہاں خوش است
(ص:۲۴۰)

" " "(۱۸۰)
(ابوطالب کلیم)

تحقیق طلب (۱۸۱)

دریں چمن گلِ بے خار کس نچید آرے
چراغِ مصطفوی با شرارِ بولہبیست (۱۸۲)
(حافظ)

اس شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۱۸۳)
(فرح اللہ شوشتری)

" " "(۱۸۴)
(فیضی)

" " "(۱۸۵)
(عرفی)

" " "(۱۸۶)
(حافظ)

تحقیق طلب (۱۸۷)

رفتم کہ خار از پا کشم، محمل نہاں شد از نظر
یک لحظہ غافل گشتم و صد سالہ راہم دور شد
(ص:۲۴۲)

ہماں بہتر کہ لیلیٰ در بیاباں جلوہ گر باشد
ندارد تنگنائے شہر تابِ حسنِ صحرائی!
(ص:۲۴۴)

خُرما نتواں یافت ازاں خار کہ کشتیم
دیبا نتواں بافت ازاں پشم کہ رشتیم
(ص:۲۴۵)

با ہر کمال اندکے آشفتگی خوش است
ہر چند عقلِ کُل شدہء بے جنوں مباش
(ص:۲۴۶)

شہپرِ زاغ و زغن در بندِ قید و صید نیست
ایں سعادت قسمتِ شہباز و شاہیں کردہ اند
(ص:۲۵۳)

مرا از شکستن چناں عار ناید
کہ از دیگراں خواستن مومیائی
(ص:۲۵۴)

گفت رومی ہر بنائے کہنہ کآباداں کنند
می ندانی اول آں بنیاد را ویراں کنند؟
(ص:۲۶۴)

''ملک ہاتھوں سے گیا ملّت کی آنکھیں کھل گئیں''
حق ترا چشمے عطا کردست غافل در نگر!
(ص:۲۶۵)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۱۸۸)
(ملک قمی)

" " "(۱۸۹)
(صائب)

" " "(۱۹۰)
(سعدی)

با ہر کمال اندکے دیوانگی خوشت
گیرم کہ عقلِ کل شدہء بے جنوں مباش (۱۹۱)
(بیدل)

شہپرِ زاغ و زغن زیبائے صید و قید نیست
کیں کرامت ہمرہِ شہباز و شاہیں کردہ اند (۱۹۲)
(حافظ)

مرا از شکستن چناں عار ناید
کہ از ناکساں خواستن مومیائی (۱۹۳)
(عمادی)

ہر بنای کہنہ کآباداں کنند
نہ کہ اول کہنہ را ویراں کنند (۱۹۴)
(رومی)

ملک ہاتھوں سے گیا ملت کی آنکھیں کھل گئیں
سُرمہ چشمِ دشت میں گردِ رمِ آہو، ہوا (۱۹۵)
(اقبال)

اے کہ نشناسی خفی را از جلی ہشیار باش
اے گرفتارِ ابوبکرؓ و علیؓ ہشیار باش!
(ص:۲۶۶)

اثر کچھ خواب کا غنچوں میں باقی ہے تو اے بلبل
''نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی''
(ص:۲۶۷)

چہ باید مرد را طبعِ بلندے، مشربِ نابے
دلِ گرمے، نگاہِ پاک بینے، جانِ بیتابے!
(ص:۲۷۲)

بیا پیدا خریدار است جانِ ناتوانے را
پس از مدت گذار افتاد بر ما کاروانے را
(ص:۲۷۵)

بیا تا گل بیفشانیم و مے در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشگافیم و طرحِ دیگر اندازیم
(ص:۲۷۶)

''اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے''
غالب کا قول سچ ہے تو پھر ذکرِ غیر کیا؟
(ص:۲۸۵)

میرزا غالب خدا بخشے، بجا فرما گئے
''ہم نے یہ مانا کہ دلّی میں رہیں، کھائیں گے کیا؟''
(ص:۲۸۷)

دلق حافظ بچہ ارزد بہ میش رنگیں کن
وانگہش مست و خراب از رہِ بازار بیار
(ص:۲۸۸)

تو حقیقت را ندانی جاہلی
اے گرفتارِ ابوبکرؓ و علیؓ (۱۹۶)
(رومی)

نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی
حدی را تیز تر می خواں چو محمل را گراں بینی (۱۹۷)
(عرفی)

چہ باید مرد را طبعِ بلند و مشربِ نابی
نگارین چہرہ یی مجموعۂ خوبی زہر بابی (۱۹۸)
(نظیری)

بہر نرخی کہ می گیرند اخلاص و وفا خوب است
پس از عمری گذر افتاد بر ما کاروانی را (۱۹۹)
(نظیری)

بیا تا گل بر افشانیم و مے در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشگافیم و طرحی نو در اندازیم (۲۰۰)
(حافظ)

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (۲۰۱)
(غالب)

ہے اب اس معمورے میں قحطِ غمِ الفت اسد
ہم نے یہ مانا کہ دلّی میں رہیں کھائیں گے کیا؟ (۲۰۲)
(غالب)

دلقِ حافظ بہ چہ ارزد بہ میش رنگیں کن
وانگہش مست و خراب از سرِ بازار بیار (۲۰۳)
(حافظ)

بانگ درا کی ان تضمینات کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اس مجموعے میں اقبال کی

زیادہ تر توجہ قومی و ملکی حوالے سے تضمین نگاری کی طرف رہی۔ اُن کا غالب رجحان اُمتِ مسلمہ کو بیداری پر اکسانے کی جانب ہے اور انھوں نے اس شعری خوبی کی وساطت سے ملت اسلامیہ کو پیش آنے والے مختلف فکری مسائل کی تشریح و توضیح کمال بلاغت سے کی ہے۔ ان تضمینوں میں شاعر کی توجہ مکمل اشعار کو تضمین کرنے کی طرف بھی ہے اور مصرعوں کو پیوند کرنے کی طرف بھی ـــــ نیز تصرّف کے ساتھ اشعار و مصاریع کو زیرِ تضمین لانے کی کوشش بھی نظر آتی ہے۔ وہ منظومات جہاں اقبال نے تصرف کیے بغیر مکمل شعر کی تضمین کی ہے شاہد ہیں کہ علامہ نے فارسی اور اُردو شعرا کے کلام کا اطلاق نئی عصری صورت حال پر کر کے ایک اعتبار سے ان کی تعبیر نو کر دی ہے۔ ایسے اشعار اقبال کی وسعت علمی کو بھی ظاہر کرتے ہیں اور ان سے دوسرے شعرا کی فنّی ریاضتوں اور شعری کاوشوں کو سراہنے کے مثبت رویے کا اظہار بھی ہوا ہے۔ علامہ نے ان تضمین شدہ اشعار کو اپنے اسلوب سے ہم آہنگ کر کے کلام کے صوری حسن کو بڑھایا ہے۔ خاص طور پر مسلمانوں کی ابتر حالت پر ان کا اطلاق انھیں مخصوص اور متعین معنوی دائروں سے نکال کر نئے مفاہیم سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ اس مجموعے میں بیش تر مقامات پر اقبال نے عام موضوعات پر مبنی اشعار کو بھی اپنی فکرِ صالح کے توسط سے برتر مطالب عطا کیے ہیں اور انھیں اپنے کلام پر مہرِ تصدیق ثبت کرنے اور طنز کی کاٹ تیز کرنے کے لیے بہ خوبی استعمال کیا ہے۔ بہ غور دیکھا جائے تو ان کے ہاں ہر نظم میں تضمین کا ایک الگ اور منفرد زاویہ اُبھرا ہے۔ **بانگ درا** میں فارسی اور اُردو شعرا کے کلام کو من وعن تضمین کرنے کے ساتھ ساتھ وہ مقامات بھی دیدنی ہیں جہاں علامہ نے زیرِ تضمین اشعار میں تصرف کی کاوشیں کی ہیں۔ تصرف کرتے ہوئے اُن کی تضمینی مہارت نے کہیں بھی انھیں سرقے کی حدود میں داخل نہیں ہونے دیا اور تضمین شدہ شعر پاروں کو بھی نئی ضو بخشی ہے۔ تصرف کی یہ کوششیں صرف دوسرے شعرا کی تضمین کرتے ہوئے نظر نہیں آتیں بل کہ وہ موقعے کی مناسبت سے خود اپنے کلام کو بھی بہ تصرف پیش کرتے ہیں۔ جہاں تک مصرعے یا اس سے کم کی تضمین کا تعلق ہے، اس میں بھی اقبال نے معنی آفرینی کو مقدم سمجھا ہے۔ گویا زیرِ نظر مجموعے میں یہ باکمال شعری خوبی مختلف اوضاع اپناتی نظر آتی ہے اور اس کی ہر جھلک اس قادر الکلام شاعر کی اس فن پر مہارت کی گواہی دیتی ہے۔ یوں یہ امر بہ خوبی واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال نے تضمین کو محض ایک لفظی صنعت کے طور پر نہیں برتا ہے بل کہ اسے اپنے شعری مذاق کا قابلِ قدر حصہ بنا کر اس کے مختلف پہلو تراشنے کی کوشش کی ہے۔

بال جبریل کی تضمینات :

غزلیات، طویل ومختصر منظومات اور دو بیتیوں پر مشتمل اقبال کے دوسرے شعری مجموعے **بال جبریل** میں بھی تضمین کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ اس مجموعے میں کل ۴۲ تضمینات ملتی ہیں اور ''سب سے زیادہ اشعار اقبال کے 'پیر و مرشد' اور 'رفیق راہ' مولانا روم کے تضمین ہوئے ہیں۔ ان کے علاوہ فردوسی، مسعود سعد سلمان، سنائی، انوری، سعدی، حافظ، قاآنی، صائب اور غالب کے اشعار و مصاریع پر بھی اقبال نے عمدہ تضمینات کی ہیں۔ **بال جبریل** میں علامہ نے ایک آدھ مقام پر خود اپنے کلام کو بھی کمال مہارت سے پیوند کیا ہے۔ یہ تضمینات اس حقیقت سے روشناس کراتی ہیں کہ اقبال نے تضمین شدہ اشعار کے ذریعے نہ صرف اپنے کلام کی معنویت میں خاطر خواہ اضافہ کیا ہے بل کہ اپنے پیش رو فارسی اور اردو شعرا کی شاعری کو بھی اپنے اعلیٰ تخیل اور جدّت فکر سے نئے، انوکھے اور اچھوتے معانی پہنائے ہیں.....'' (۲۰۴)

بال جبریل کی تضمینات کچھ یوں ہیں:

اقبال کے ہاں تضمین شدہ شعر/مصرع/حصۂ بیت	اصل شعر
حدیثِ بے خبراں ہے تو با زمانہ بساز! زمانہ با تو نسازد، تو با زمانہ ستیز! (ص:۱۶)	اگر سپہر بگردد ز حال خود تو مگرد وگر زمانہ نسازد تو با زمانہ بساز (۲۰۵) (مسعود سعد سلمان)
ندا آئی کہ آشوبِ قیامت سے یہ کیا کم ہے 'گرفتہ چینیاں احرام و مکّی خفتہ در بطحا!' (ص:۲۴)	چو علمت ہست خدمت کن چو دانایان کہ زشت آید گرفتہ چینیاں احرام و مکی خفتہ در بطحا! (۲۰۶) (سنائی)
عجب کیا گر مہ و پرویں مرے نخچیر ہو جائیں 'کہ برفتراکِ صاحب دولتے بستم سرِ خود را' (ص:۲۵)	از آن خورشید بر گردِ جہان سرگشتہ می گردد کہ برفتراکِ صاحب دولتی بند سرِ خود را (۲۰۷) (صائب)
ذرا سی بات تھی، اندیشۂ عجم نے اسے بڑھا دیا ہے فقط زیبِ داستاں کے لیے (ص:۴۹)	فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیبِ داستاں کے لیے (۲۰۸) (شیفتہ)

خرد واقف نہیں ہے نیک و بد سے بڑھی جاتی ہے ظالم اپنی حد سے خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے خرد بیزار دل سے دل خرد سے! (ص:۸۸)	محبت ہے کہ سودا ہو گیا ہے خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے (۲۰۹) (ذوق)
فرصت کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تابدار را (ص:۱۱۳)	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔ (۲۱۰) (اقبال)
اگر یک سرِ مُوے برتر پَرم فروغِ تجلّی بسوزد پَرم! (ص:۱۲۹)	اگر یک سرِ مو فراتر پرم فروغِ تجلّی بسوزد پرم (۲۱۱) (سعدی)
علم را بر تن زنی مارے بود! علم را بر دل زنی یارے بود! (ص:۱۳۴)	علم چون بر دل زند یاری شود علم چون بر تن زند باری شود (۲۱۲) (رومی)
خشک مغز و خشک تار و خشک پوست از کجا می آید ایں آوازِ دوست (" ")	تحقیق طلب (۲۱۳)
بر سماعِ راست ہر کس چیر نیست! طعمۂ ہر مرغکے انجیر نیست! (ص:۱۳۵)	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔ (۲۱۴) (رومی)
دستِ ہر نااہل بیمارت کند! سوے مادر آ کہ تیمارت کند! (" ")	" " "(۲۱۵) (رومی)

نقشِ حق را ھم بہ امرِ حق شکن
بر زُجاجِ دوست سنگِ دوست زن
(" ")

ظاھر نقرہ گر اسپید است و نو
دست و جامہ ہم سیہ گردد ازو!
(ص:۱۳۶)

مُرغِ پَر نارُستہ چُوں پرّاں شود
طعمۂ ھر گربۂ درّاں شود!
(" ")

قلب پہلو می زند با زر بشب!
انتظار روز می دارد ذہب
(" ")

ظاہرش را پشّۂ آرد بچرخ
باطنش آمد محیطِ ہفت چرخ
(ص:۱۳۷)

آدمی دید است، باقی پوست است
دید آں باشد کہ دید دوست است
(" ")

ہر ھلاکِ امّتِ پیشیں کہ بود
زانکہ بر جندل گماں بردند عود!
(" ")

تا دلِ صاحبدلے نامد بہ درد
ہیچ قومے را خدا رُسوا نہ کرد!
(ص:۱۳۸)

" " "(۲۱۶)
(رومی)

ظاہرِ نقرہ گر اسپیدست و نو
دست و جامہ می سیہ گردد ازو (۲۱۷)
(رومی)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۱۸)
(رومی)

" " "(۲۱۹)
(رومی)

" " "(۲۲۰)
(رومی)

" " "(۲۲۱)
(رومی)

ہر ہلاکِ امتِ پیشیں کہ بود
زانکہ جندل را گماں بردند عود (۲۲۲)
(رومی)

تا دلِ مردِ خدا نآمد بہ درد
ہیچ قرنی را خدا رسوا نکرد (۲۲۳)
(رومی)

زیرکی بفروش و حیرانی بخر!
زیرکی ظن است و حیرانی نظر!
(" ")

بندۂ یک مردِ روشن دل شوی
بہ کہ بر فرقِ سرِ شاہاں روی!
(" ")

بال بازاں را سوے سلطاں برد
بال زاغاں را بگورستاں برد
(ص:۱۳۹)

مصلحت در دینِ ما جنگ و شکوہ
مصلحت در دینِ عیسیٰؑ غار و کوہ
(" ")

بندہ باش و بر زمیں رَو چوں سمند!
چوں جنازہ نے کہ بر گردن برند!
(" ")

پس قیامت شو قیامت را بہ بیں!
دیدنِ ہر چیز را شرط است ایں!
(ص:۱۴۰)

آں کہ ارزد صید را عشق است و بس
لیکن او کے گنجد اندر دامِ کس!
(" ")

دانہ باشی مرغکانت برچنند!
غنچہ باشی کودکانت برکنند!
(" ")

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۲۴)
(رومی)

" " "(۲۲۵)
(رومی)

" " "(۲۲۶)
(رومی)

" " "(۲۲۷)
(رومی)

" " "(۲۲۸)
(رومی)

" " "(۲۲۹)
(رومی)

آنکہ ارزد صید را عشق است و بس
لیک اُو کی گنجد اندر دامِ کس (۲۳۰)
(رومی)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۳۱)
(رومی)

دانہ پنہاں کن سراپا دام شو!
غنچہ پنہاں کن گیاہِ بام شو!
(ص:۱۴۱)

تو یہ کہتا ہے کہ دل کی کر تلاش
طالبِ دل باش و در پیکار باش!
(" ")

تو ہمی گوئی مرا دل نیز ہست
دل فرازِ عرش باشد نے بہ پست!
(" ")

تو دلِ خود را دلے پنداشتی!
جستجوے اہلِ دل بگذاشتی!
(" ")

آں کہ بر افلاک رفتارش بود
بر زمیں رفتن چہ دشوارش بود
(ص:۱۴۲)

عِلم و حکمت زاید از نانِ حلال!
عشق و رقّت آید از نانِ حلال!
(" ")

خلوت از اغیار باید، نے ز یار
پوستیں بہرِ دَے آمد، نے بہار
(" ")

کارِ مرداں روشنی و گرمی است
کارِ دوناں حیلہ و بے شرمی است
(" ")

دانہ پنہان کن بکلّی دام شو
غنچہ پنہان کن گیاہِ بام شو (۲۳۲)
(رومی)

گر تو اہلِ دل نۂ بیدار باش
طالبِ دل باش و در پیکار باش (۲۳۳)
(رومی)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۳۴)
(رومی)

تو دلِ خود را چو دل پنداشتی
جست و جوی اہلِ دل بگذاشتی (۲۳۵)
(رومی)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۳۶)
(رومی)

علم و حکمت زاید از لقمۂ حلال
عشق و رقت آید از لقمۂ حلال (۲۳۷)
(رومی)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۳۸)
(رومی)

" " "(۲۳۹)
(رومی)

جاتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہرو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں
(ص:۱۴۸)

کہ نباید خورد و جَو ھمچوں خراں
آہوانہ در ختن چر ارغواں
ھر کہ کاہ و جَو خورد قرباں شود
ھر کہ نورِ حق خورد قرآں شود
(ص:۱۴۹)

عاقبت، منزلِ ما وادیٔ خاموشان است
حالیا غلغلہ در گنبدِ افلاک انداز!
(ص:۱۵۰)

رومتہ الکبریٰ! دگرگوں ہو گیا تیرا ضمیر
اینکہ می بینم بہ بیداری است یا رب یا بخواب!
(ص:۱۵۱)

بگردا گردِ خود چندانکہ بینم
بلا انگشتری و من نگینم
(ص:۱۵۵)

ز بہرِ درم تند و بدخو مباش
تو باید کہ باشی، درم گو مباش
(ص:۱۶۰)

پیشِ خورشید بر مکش دیوار
خواہی ار صحنِ خانہ نورانی
(ص:۱۶۴)

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں (۲۴۰)
(غالب)

تضمین شدہ اشعار میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۴۱)
(رومی)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۴۲)
(حافظ)

اینکہ می بینم بہ بیدار یست یا رب یا بخواب
خویشتن را در چنین نعمت پس از چندین عذاب(۲۴۳)
(انوری)

تحقیق طلب (۲۴۴)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۴۵)
(فردوسی)

تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا(۲۴۶)
(قاآنی)

اس مجموعے میں بھی مصرعوں اور اشعار کی تضمین کے ساتھ ساتھ تصرف کے ذریعے شعر یا مصرعے کو کلام کا حصہ بنانے کا رجحان ملتا ہے۔ یہاں اقبال نے منظومات کے علاوہ غزل

اور دو بیتی کی اصناف کو اس صنعت کے لیے مستعار لیا ہے۔ تضمین کرتے ہوئے انھوں نے اپنے اغراض و مقاصد اور مناسبتِ فطری کو اوّلیت دی ہے تاہم ہر جگہ شعری حسن ضرور مقدم نظر آتا ہے۔ نظموں کی ذیل میں نمایاں مثال نظم ''پیر و مرید'' کی ہے، جس میں ''علاّمہ نے مولانا روم کے ۲۷ اشعار اور ایک مصرعے کو نہایت برجستگی سے تضمین کیا ہے۔ اس نظم میں ''مرید ہندی'' اور ''پیر رومی'' کے مابین امت مسلمہ کو درپیش مختلف مسائل پر گفتگو کا اہتمام کیا گیا ہے۔ ''مرید ہندی'' عصری صورت حال کے حوالے سے سوالات کرتا ہے اور ''پیر رومی'' اپنی بصیرت کی روشنی میں ان سوالوں کے جواب دیتے ہیں۔ یہ جوابات مولانا روم کی مثنوی سے منقول ہیں۔ مکالمے کی شکل میں لکھی گئی یہ نظم ''تضمین مکالمہ پیکر'' کی بہترین مثال ہے۔ اقبال نے اس نظم میں رومی کے تضمین شدہ بعض اشعار میں تصرف کیا ہے جب کہ زیادہ تر شعر بعینہٖ رقم کر دیے ہیں___ انھوں نے مولانا روم کے ان اشعار و مصاریع کو کمال فن کاری کے ساتھ حصۂ نظم بنایا ہے۔ ان اشعار کے مطالعے سے نہ صرف رومی اور اقبال کی ذہنی ہم آہنگی اور فکری مماثلت کا اندازہ ہوتا ہے بل کہ اقبال کی وسعت مطالعہ کا عالم دیکھ کر حیرانی بھی ہوتی ہے۔ مولانا کی ضخیم مثنوی کے چھے کے چھے دفتر اقبال کے زیر مطالعہ رہے۔ اگر ہم صرف نظم ''پیر و مرید'' ہی کے حوالے سے دیکھیں تو ہمیں اس حقیقت کا احساس ہو جاتا ہے کہ اقبال نے ہر دفتر میں سے شعروں کا انتخاب کیا ہے۔ اقبال کی تخلیقی جودت کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ دوسرے شاعر کے کلام کے پیوند لگانے کے باوجود ان کے ہاں پوری نظم بھرپور فکری تسلسل اور کمال درجے کی روانی لیے ہوئے ہے اور کسی مرحلے پر بھی یہ گمان نہیں گزرتا کہ اقبال نے تضمین شدہ کلام کو صنعت گری یا اظہار مشاقی کے لیے مستعار لیا ہے۔ مزید برآں جن شعروں میں انھوں نے تصرف کیا ہے، اس سے بھی مفہوم کی وسعت مطلوب ہے۔ اس نظم میں اقبال کے ہاں تضمین میں منفرد جوہر دکھائی دیتے ہیں جو یقینی طور پر قابل تقلید ہیں.....'' (۲۴۷) اس مجموعے کی تمام تر تضمینات سے یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ تضمینیں ایک وسیع المطالعہ اور عمدہ شعری ذوق کے حامل شاعر کا گراں قدر شعری سرمایہ ہیں جس نے کمال فن کاری سے اپنی اعلیٰ انتخابی صلاحیت کو برت کر تضمین نگاری کو ایک موثر فن کا درجہ بخش دیا ہے۔

ضرب کلیم کی تضمینات :

اس مجموعے کا امتیاز یہ ہے کہ یہاں علامہ نے صنعتِ تضمین کو اپنے سادہ اور دوٹوک

اسلوب کے ساتھ ملا کر منفرد نقطۂ نظر کی ترسیل کی ہے۔ اس میں کل نو مقامات پر خاقانی شروانی، نظامی گنجوی، قاآنی شیرازی، محمد طالب آملی اور میرزا بیدل کے اشعار اور مصرعے موثر طور پر روانی اور تسلسل کے ساتھ تضمین ہوئے ہیں۔ ایک قطعے (زمانۂ حاضر کا انسان) میں اقبال نے خود اپنے ایک مصرعے کو بھی نئے تناظر کے ساتھ پیوندِ کلام کیا ہے۔ ذیل میں ضرب کلیم کی تضمینات اصل شعرا کے اشعار و مصاریع کے ساتھ پیش کی جاتی ہیں:

اقبال کے ہاں تضمین شدہ شعر/ مصرع/ حصۂ بیت	اصل شعر
بگیر ایں ھمہ سرمایۂ بہار از من 'کہ گل بدستِ تو از شاخِ تازہ تر مانَد' (ص:۹)	بغارتِ چمنت بر بہار منّت ہاست کہ گل بدستِ تو از شاخِ تازہ تر ماند (۲۴۸) (محمد طالب آملی)
دل در سخنِ محمدیؐ بند اے پورِ علیؓ ز بو علی چند چوں دیدۂ راہ بیں نداری قاید قرشی بہ از بخاری (ص:۱۹)	تضمین شدہ اشعار میں تصرف نہیں کیا گیا۔ (۲۴۹) (خاقانی)
آوازۂ حق اُٹھتا ہے کب اور کدھر سے 'مسکیں دلکم ماندہ دریں کشمکش اندر!' (ص:۲۷)	آن می بردش از چپ و این می کشد از راست مسکیں دلکم ماندہ در این کشمکش اندر (۲۵۰) (قاآنی)
'عِشق نا پید و خرد مے گزدش صورتِ مار' عقل کو تابعِ فرمانِ نظر کر نہ سکا (ص:۶۹)	عشق ناپید و خرد می گزدش صورتِ مار گرچہ در کاسۂ زرلعلِ روانے دارد (۲۵۱) (اقبال)
غافل منشیں نہ وقتِ بازی ست وقتِ ہنر است و کار سازی ست (ص:۸۷)	غافل منشیں نہ وقتِ بازیست وقتِ ہنر است و سر فرازیست (۲۵۲) (نظامی)

جائے کہ بزرگ بایدت بود فرزندیٔ من نداردت سود! (ص:۸۸)	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۵۳) (نظامی)
خود بوئے چنیں جہاں تواں برد کابلیس بماند و بوالبشر مرد! (ص:۱۲۱)	خود گوی چنیں تواں بسر برد کابلیس بماند و بوالبشر مُرد (۲۵۴) (خاقانی)
دل اگرمی داشت وسعت بےنشاں بود ایں چمن رنگِ مے بیروں نشست از بسکہ مینا تنگ بود! (ص:۱۲۳)	بی نشان بود این چمن گر وسعتی میداشت دل رنگِ مے بیرون نشست از بسکہ میناتنگ بود(۲۵۵) (بیدل)
اقبال یہ ہے خارہ تراشی کا زمانہ 'از ہر چہ بآئینہ نمایند بہ پرہیز!' (ص:۱۲۸)	تحقیق طلب (۲۵۶)

اقبال کے اس مجموعے کی تضمینات کا انداز ''اس حقیقت کا آئینہ دار ہے کہ انھوں نے اظہار مشاقی، آرایش و زیبایش یا تزئین کلام کے بجاے اپنے کلام میں زور اور اثر آفرینی پیدا کرنے کے لیے اس فن سے کماحقہ فائدہ اٹھایا ہے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ اقبال نے جن شعروں یا مصرعوں کو تضمین کیا ہے، وہ اُن کے پیرایۂ بیان کی مناسبت سے سادہ، پُرکار اور مدلل ہیں.....''(۲۵۷)

ارمغان حجاز (اردو) کی تضمینات :

ارمغان حجاز میں اقبال نے صرف فارسی شعرا کے کلام پر تضمین کی ہے۔ ان تضمینات کی تعداد پانچ ہے۔ متضمن شعرا میں سعدی، جامی، ہلالی، قاآنی اور نسبتی تھانیسری شامل ہیں۔ اس مجموعے میں بھی اشعار اور مصرعوں کو برمحل کلام میں سمونے کے باعث کہیں بھی صنعت گری کا گمان نہیں گزرتا بل کہ بادی النظر میں تو تضمین شدہ شعر پارے اقبال ہی کے کلام کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ **ارمغانِ حجاز** کی تضمینات اصل شعرا کے کلام کے ساتھ درج کی جاتی ہیں:

اقبال کے ہاں تضمین شدہ شعر/ مصرع/ حصۂ بیت	اصل شعر
وہ کلیمِ بے تجلّی! وہ مسیحِ بے صلیب! نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب! (ص:۸)	من چہ گویم وصفِ آں عالی جناب نیست پیغمبر ولے دارد کتاب (۲۵۸) (جامی)
کون بحرِ روم کی موجوں سے ہے لپٹا ہوا گاہ بالد چوں صنوبر، گاہ نالد چوں رباب (ص:۹)	گاہ گریم چون صراحی گاہ خندم چون قدح گاہ بالم چون صنوبر گاہ نالم چون رباب(۲۵۹) (قاآنی)
اخلاصِ عمل مانگ نیاگانِ کہن سے ''شاہاں چہ عجب گر بنوازند گدا را!'' (ص:۱۶)	گر یار کند میل! ہلالی عجبی نیست شاہاں چہ عجب گر بنوازند گدارا؟ (۲۶۰) (ہلالی)
دلے کہ عاشق و صابر بود مگر سنگ است ز عشق تا بہ صبوری ہزار فرسنگ است (ص:۲۴)	تضمین شدہ شعر میں تصرف نہیں کیا گیا۔(۲۶۱) (سعدی)
صدائے تیشہ کہ بر سنگ میخورد دگر است خبر بگیر کہ آوازِ تیشہ و جگر است (ص:۴۷)	صدائے سنگ کہ بر تیشہ می خورد دگر است خبر بگیر کہ آوازِ تیشہ و جگر است (۲۶۲) (نسبتی)

ارمغان حجاز میں دو مقامات ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' (جامی کے مصرع دوم میں) اور ''ملا زادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' (نسبتی کے مصرع اول میں) میں تصرفات کیے گئے ہیں۔ پہلے مقام پر تصرف برمحل ہے جب کہ دوسری جگہ پر اقبال ''صدائے سنگ'' کی ترکیب کو ''صدائے تیشہ'' سے مبدّل کر کے عمدہ معنی پیش کرنے سے قاصر رہے ہیں (۲۶۳) تاہم پورے مجموعے میں تضمین کو استدلالی رنگ کی پیش کش میں موثر طور پر معاون ٹھہرایا گیا ہے۔

علامہ اقبال کی ان اُردو تضمینات کا مطالعہ اس حقیقت سے روشناس کراتا ہے کہ صنائع لفظی میں شامل یہ صنعت، اقبال کے شعری اقلیم میں داخل ہو کر محض ایک صنعت نہیں رہی بل کہ منظّم و مربوط فنی نظام کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ یہاں یہ اقتباس، توارد، اور تصرّف سے ممیّز کی جا

سکتی ہے اور اس فن کو برتتے ہوئے اس نابغۂ روزگار تخلیق کار کے ہاں بڑی متنوع صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ اس سلسلے میں جہاں اقبال نے تأ بید، ایداع یا رفو کی صورت سے استفادہ کیا ہے، وہاں وہ بعض نئی اشکال مثلاً ''تضمین مکالمہ پیکر'' اور ''تضمین مترجم'' یا ''تضمین خیال'' سے بھی متعارف کراتے ہیں۔ مزید یہ کہ شعرا قبال میں مختلف اصناف سخن اور ہیئتوں میں اس فنی حربے کا استعمال موثّر طور پر ہوا ہے۔ اقبال کے ہاں تضمین، شکوہ کلام میں اضافے یا تزئین و آرایش سے کہیں آگے بڑھ کر ترسیل معنی کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ پھر علامہ کے موضوعات چوں کہ اعلیٰ وارفع اور دوسرے شعرا سے خاصے مختلف تھے، لہٰذا دوسروں کے مصرعوں یا شعروں کو تضمین کرتے ہوئے یہاں ہر موقعے پر جدّت کا احساس ہوتا ہے اور اقبال کی بلند پایہ شعری اغراض، زیر تضمین شعر پارے کو زیریں سطح سے اٹھا کر اس درجے تک پہنچا دیتی ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

اقبال کے اُردو کلام کے ہر مجموعے میں تضمین جداگانہ طرزِ احساس رکھتی ہے اور اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ انھوں نے ابتدا سے آخر تک اس فن میں دل چسپی لی۔ اس فن سے اقبال کی موانست اس بات سے بھی عیاں ہے کہ انھوں نے اُردو اور فارسی زبان کے مختلف معروف اور غیر معروف شعرا کے کلام کو موقعے کی مناسبت سے اپنے کلام کا حصہ بنایا۔ اُردو شعرا میں شیفتہ، ذوق، غالب اور امیر مینائی کا کلام تضمین ہوا ہے جب کہ فارسی شاعروں میں فردوسی، مسعود سعد سلمان، سنائی، انوری، خاقانی، نظامی، رومی، سعدی، حافظ، جامی، ہلالی، قاآنی، عرفی، فیضی، نظیری، محمد طالب آملی، کلیم کاشانی، غنی کاشمیری، صائب، بیدل، غالب، انیسی شاملو، ملاعرشی، رضی دانش، فرح اللہ شوشتری، ملک قمی، عمادی اور نسبتی تھانیسری کے اشعار و مصاریع اقبال کے کلام کا حصہ بن کر عمدہ معنی پیدا کرتے ہیں۔

اُردو کلام میں اقبال کی توجہ زیادہ تر ملکی و قومی مسائل کی طرف تھی، چناں چہ یہاں تضمین کا انداز زیادہ تر توضیحی و تشریحی ہے۔ خاص طور پر **بانگ درا** میں مختلف فکری و نظری نکات کو اس فن شاعری کی وساطت سے بھرپور طور پر پیش کیا گیا ہے۔ **بال جبریل** کی مختلف اصناف شعر میں تضمین وسعت معنوی کے ساتھ ساتھ واردات قلبی کے اظہار کا موثر وسیلہ بن گئی ہے۔ **ضرب کلیم** کے دوٹوک انداز کو بھی اس شعری حربے نے دل کشی عطا کی ہے اور **ارمغان حجاز** (اردو) میں اپنے انداز نظر کو مدلل بناتے ہوئے تضمین کی کرشمہ کاریاں دکھائی گئی ہیں۔ یاد

رہے کہ اقبال نے اپنے پورے کلام میں جس فنی پختگی کے ساتھ تضمین کا استعمال کیا ہے، اُس سے نہ صرف علامہ کی اس فن پر مہارت کا اندازہ ہوتا ہے بل کہ ان تضمینوں سے ان کے محبوب فارسی شعرا کا سراغ بھی ملتا ہے۔ اسی طرح بعض معروف شعرا کے غیر معروف اور غیر معروف شعرا کے معروف اشعار اور مصرعوں تک رسائی ہو پاتی ہے اور مختلف سبکوں سے تعلق رکھنے والے شعرا سے کلام اقبال کے مقابلے اور موازنے کی راہ بھی ہموار ہوتی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال نے تضمین کے حربے سے مختلف زمانوں اور کیفیتوں کا اتصال ایسے موثر طور پر کیا ہے کہ دو مختلف ذہنی دنیاؤں میں سفر کرنے والے شعرا کی فکر ایک نئے شعری منظر نامے میں کمال رعنائی کے ساتھ ظہور پذیر ہو کر نئے معنی کا حصول کرتی نظر آتی ہے، بلاشبہہ یہ فیضانِ اقبال ہے۔

۳۔ دیگر صنائع بدائع لفظی و معنوی ــــ شعرِ اقبال میں

(ا) صنائع بدائع لفظی:

صنائع بدائع لفظی یا تحسین لفظی سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام میں لفظوں سے متعلق خوبیوں کو مجتمع کر کے شعر پارے کی زینت و زیبائی میں اضافہ کرے۔ چوں کہ اس صنعت گری سے شاعر کا مقصود معنی آفرینی کے بجائے شعر کی خارجی خوب صورتی دوچند کرنا ہوتا ہے لہٰذا وہ محسنات لفظیہ کو ایسی سلیقہ مندی اور موزونیت سے لاتا ہے کہ کلام میں شعریت، تاثیر اور موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ شعرِ مصنوع سے کسی شاعر کی قدرت و مہارت کا اندازہ بھی ہوتا ہے اس لیے کہ بعض اوقات وہ ایک ہی شعر میں ایک سے زائد صنعتوں کو سمو کر قاری کو متحیر کر دیتا ہے۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کار ایسی صناعات لفظی کو پیوند شعر کرتا ہے جن کی وساطت سے تکرار حرفی و لفظی کے نتیجے میں کلام میں ترنم و نغمگی کا وصف اُبھرتا ہے اور شعر پارہ سرتا سر جمالیاتی حُسن کا حامل ہو جاتا ہے۔ معروف محققین فن میمنت میر صادقی اور میر جلال الدین کزّازی کے ذیل کے اقتباسات علم بدیع کی اس پہلی صورت کے دائرۂ کار کا بہ خوبی احاطہ کرتے ہیں:

''صنایع لفظی بدیع: آن دستہ از صنایع است کہ بہ زیبایی و آرایشِ کلام از نظرِ کلمات می پردازد یا بہ عبارت دیگر ھم آھنگی و تناسب صداھای موجود در کلمات، نوعی موسیقی در کلام بہ وجود می آورد کہ باعث زیبایی و قوتِ تاثیر آن می شود۔ در این دستہ از صنایع، کارِ شاعر انتخابِ کلمات معین است، از این رو ھر نوع تغییری در کلمات (حتیٰ با حفظِ معنی) باعث از بین رفتن آرایش کلام می شود.....'' (۲۶۴)

''آرایۂ برونی، آن است کہ از پیکرہ و ریخت و اژہ برآید؛ بہ گونہ ای کہ اگر معنا بر جای ماند و ریخت و پیکرۂ و اژہ دیگر گون شُد، آرایہ از میان برود..... آرایہ ھای برونی بیشتر پیکرۂ سخن را زیبا و بہ زیور می گردانند؛ وخنیای درونی و بافتِ آوایی آھنگین را در آن می پرورند و می گسترند.....'' (۲۶۵)

کلام اقبال کے شعری مطالعے سے ظاہر ہے کہ علامہ اقبال نے صنائع بدائع لفظی کو محض اظہارِ مشاقی اور مہارت فنی کے لیے استعمال نہیں کیا اور نہ ہی اس سلسلے میں ان کے ہاں لفظی شعبدہ بازی کا رجحان ملتا ہے۔ اس کے برعکس انھوں نے ان محسنات لفظی سے آہنگ و نغمگی اور روانی و موزونیت کا حصول ممکن بنایا ہے۔ اقبال صناعات لفظی کو ایسی بے تکلفی و بے ساختگی سے اپنی شاعری میں سموتے ہیں کہ پڑھنے والے کی توجہ آرایش و زیبایش شعر کے بجائے معانی پر مرکوز رہتی ہے اور غور و تفحص کرنے ہی پر معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے کس مہارت سے لفظی صنعتوں کی وساطت سے اصوات و الفاظ کا جادو جگایا ہے۔ اقبال، عام شعرا کی طرح قاری کو لفظوں کے گورکھ دھندے میں نہیں الجھاتے بل کہ صنائع لفظی کے استمداد سے کلام کے صوتی آہنگ کو اُبھارتے اور شعر کی رونق و عذوبت بڑھاتے نظر آتے ہیں۔ بعض اوقات اُن کے ہاں یہ صنعتیں رمزیت اور خیال افروزی کا سبب بھی بنی ہیں اور وہ محسّناتِ لفظی سے ایسے تلازمات و مناسبات بھی تشکیل دیتے ہیں جن سے شعر میں ایجاز و بلاغت کے عناصر کا پیدا ہونا یقینی ہے۔ میری دانست میں علاّمہ کے کلام میں صنائع بدائع لفظی پر تحقیقی نظر ڈالی جائے تو ان کے ہاں ان محسنات کو چار صورتوں یا نوعیّتوں میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ پہلی صورت فنّی ریاضت اور اظہارِ مشاقی سے عبارت ہے، دوسری شعر پارے میں ترنم و نغمگی کا موجب بنی ہے، تیسری تاثیر شعری کی صورت میں نمود کرتی ہے جب کہ چوتھی صورت ان کی شاعری میں ایجاز و بلاغت کے اوصاف اُبھارتی ہے۔ اقبال کے ہاں صنائع لفظی کے سلسلے میں ان چاروں صورتوں کا فرداً فرداً جائزہ پیش کیا جاتا ہے:۔

(ا) فنّی ریاضت اور اظہارِ مشّاقی:

یہ درست ہے کہ اقبال معنی آفرینی کو مقدم رکھتے ہیں تاہم بعض لفظی صنعتوں سے اُن کی فنّی ریاضت اور اظہارِ مشاقی کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ایسے مقامات پر بھی شعوری کاوشوں کے باوصف علاّمہ اپنے بنیادی تصورات و نظریات کا ابلاغ موثّر طور پر کرتے ہیں۔ دراصل وہ اس امر سے بہ خوبی آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ شاعرانہ الفاظ و کلمات اور صنائع لفظی کے متناسب استعمال ہی سے شعر پارے کی معنویت دوچند ہوتی ہے۔ چناں چہ ان کے ہاں صنعتِ قلب، صنعتِ لزوم مالایلزم، صنعت فوقانیہ یا فوق النقاط، صنعتِ تحتانیہ یا تحت النقاط، اور

صنعتِ عاطلہ جیسی محنت و ریاضت پر مبنی لفظی صنعتوں سے اس قبیل کی کدو کاوش کا بھرپور سراغ ملتا ہے۔ اقبال کی فنّی پختگی اس اعتبار سے بھی قابلِ تعریف ہے کہ اُن کے کلام میں صنائع سے محظوظ ہوتے ہوئے بھی قاری کی توجہ اُن مفید مطلب نکات کی جانب مبذول رہتی ہے، جو شاعر کی غایتِ اولیٰ ہیں۔ یہی ایک اعلیٰ پائے کے شاعر کا وصفِ خاص ہے کہ قدرے غور و خوض ہی سے اُس کی ماہرانہ استعداد یا فنی کرشمہ کاری کا احساس ہو پاتا ہے۔

صنعتِ قلب یا مقلوب جسے ''باشگونگی'' (۲۶۶) اور ''تجنیسِ قلب'' (۲۶۷) بھی کہتے ہیں، وہ صنعت ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں اس قبیل کے دو لفظ لاتا ہے کہ ایک لفظ کے حروف کی ترتیب اُلٹنے سے دوسرے لفظ کا حصول ہو جاتا ہے۔ مقلوبِ کل، مقلوبِ بعض، مقلوبِ مستوی، مقلوبِ مجنّح، مقلوبِ مکرّر، مقلوب مزدوج اور مقلوب مردّد (۲۶۸) اس کی متنوع صورتیں ہیں۔ شعرِ اقبال میں مقلوبِ کل اور مقلوبِ بعض کی جھلکیاں تو نمایاں طور پر ملتی ہیں۔ اقبال، مقلوب کل کے تحت شعر میں ایسے دو الفاظ لانے کا اہتمام کرتے ہیں جن میں سے ایک لفظ کے تمام حروف کی ترتیب بالکل اُلٹ جانے سے دوسرا لفظ بن جاتا ہے، جیسے:

تو نے یہ کیا غضب کیا! مجھ کو بھی فاش کر دیا　　میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں!
(ب ج، ۵)

جب کہ مقلوبِ بعض کے تحت وہ ایک لفظ کی ترتیب بالکل بدلنے کے بجائے اس کے بعض حروف کی تبدیلی سے دوسرا لفظ بنا ڈالتے ہیں:

عشق کے دام میں پھنس کر یہ رہا ہوتا ہے　　برق گرتی ہے تو یہ نخل ہرا ہوتا ہے
(ب د، ۶۲)

صنعتِ لزوم مالا یلزم جسے صنعتِ ''التزام''، ''تضمین''، ''تشدید'' یا ''اعنات'' (۲۶۹) اور ''تضییق'' (۲۷۰) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے، وہ محسنۂ شعری ہے جس کی وساطت سے شاعر اپنے شعر میں کسی ایسے امر کو لازم کر لیتا ہے جس کی پابندی ضروری نہ ہو۔ اقبال اس صنعت کو زیادہ تر اپنے کلام میں توضیحی رنگ پیدا کرنے کے لیے مستعار لیتے ہیں اور اس کے استعمال سے شعر کے ایک مصرعے میں کسی امر کی جانب اشارہ کر کے بعد کے مصرعوں میں اُس کے لیے تین تین چار چار مثالیں لے آتے ہیں۔ یوں وہ اس صنعت سے دوگنا فائدہ اٹھاتے ہیں یعنی اس شعری ریاضت کے نتیجے میں اُن کا کلام نہ صرف حُسن و زیبائی کا حامل ہو جاتا ہے بل کہ اس میں

وضاحتی رنگ بھی در آتا ہے جو پیغام آفرینی اور ترسیلِ مطلب کے تقاضوں کو بھرپور طور پر پورا کرتا ہے، مثلاً نظم ''شمع اور شاعر'' کا یہ ٹکڑا اس صنعت کے استعمال کی عمدہ مثال ہے:

آشنا اپنی حقیقت سے ہوا ے دہقاں! ذرا　　دانہ تو، کھیتی بھی تو، باراں بھی تو، حاصل بھی تو
آہ! کس کی جستجو آوارہ رکھتی ہے تجھے　　راہ تو، رہرو بھی تو، رہبر بھی تو، منزل بھی تو
کانپتا ہے دل ترا اندیشۂ طُوفاں سے کیا　　ناخدا تو، بحر تو، کشتی بھی تو، ساحل بھی تو
دیکھ آ کر کوچۂ چاکِ گریباں میں کبھی!　　قیس تو، لَیلا بھی تو، صحرا بھی تو، محمل بھی تو
وائے نادانی! کہ تو محتاجِ ساقی ہو گیا　　مے بھی تو، مینا بھی تو، ساقی بھی تو، محفل بھی تو
(ب د، ۱۹۲)

صنعتِ فوقانیہ یا فوق النقاط کے تحت جو التزام کے اعتبار سے صنعتِ لزوم مالا یلزم ہی کی ایک صورت ہے، شاعر شعوری طور پر مصرعے یا شعر میں ایسے الفاظ لے کر آتا ہے، جن کے تمام نقاط حروف کے اوپر آئیں۔ اقبال اس حسن افروز صنعت کو بھی بڑی مشاقی سے اپنے مصاریع کا حصہ بناتے ہیں بل کہ بعض اوقات تو مکمل شعروں میں بھی اس صنعت کا اہتمام ملتا ہے، جیسے:

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے　　تارے کہنے لگے قمر سے
(ب د، ۱۱۹)

خدائی اہتمامِ خشک و تر ہے　　خداوندا خدائی دردِ سر ہے
(ب ج، ۸۸)

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات!　　علم مقامِ صفات، عشق تماشائے ذات!
(ض ک، ۲۱)

آزاد کی رگ سخت ہے مانندِ رگِ سنگ　　محکوم کی رگ نرم ہے مانندِ رگِ تاک
(ا ح، ۴۰)

جب کہ فوق النقاط الفاظ پر مبنی مصرعوں کی تعداد تو اچھی خاصی ہے، مثلاً:

ع آتی ہے ندّی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی　　(ب د، ۲۳)
ع وائے وہ رہرو کہ ہے منتظرِ راحلہ!　　(ب ج، ۷۲)
ع اگر ہو صلح تو رعنا غزالِ تاتاری!　　(ض ک، ۱۷۱)
ع اے ترے سوزِ نفس سے کارِ عالم اُستوار　　(ا ح، ۹)

صنعت تحتانیہ یا تحت النقاط کے ذریعے شاعر اپنے کلام میں ایسے لفظ لے کر آتا ہے، جن کے تمام نقاط حروف کے نیچے آتے ہیں۔ اقبال اس صنعت کا التزام کمال بے ساختگی سے کرتے ہیں۔ ان کے ہاں مکمل شعر کی صورت میں صنعت تحتانیہ کا انداز ملاحظہ ہو:

یہی آدم ہے سلطاں بحر و بر کا کہوں کیا ماجرا اس بے بصر کا
(ب ج،۸۸)

تاہم متفرق مصرعوں میں اس صنعت کی نمود کثرت سے ہوئی ہے، مثلاً:

ع جس کے دم سے دلّی و لاہور ہم پہلو ہوئے (ب د،۲۷۸)
ع اُسی کے بیاباں، اُسی کے ببول (ب ج،۱۲۶)
ع محمدؐ عربی سے ہے عالمِ عربی! (ض ک،۶۴)
ع ہے جہاد اس دور میں مردِ مسلماں پر حرام! (اح،۷)

صنعتِ عاطلہ یا صنعتِ مہملہ و غیر منقوط (۲۷۱) میں بھی التزامی صورت پائی جاتی ہے۔ اس کے تحت شاعر کلام میں ایسے الفاظ موزوں کرتا ہے جن کے تمام حروف غیر منقوط ہوتے ہیں۔ علاّمہ کے کلام میں ایسے مصرعے بھی موجود ہیں، مثلاً:

ع اُٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی (ب د،۵۷)
ع کہاں سے آئے صدا لَآ اِلٰہَ اِلَّا اللّٰہ! (ب ج،۴۶)
ع اَلْحُکْمُ لِلّٰہ! اَلْمُلْکُ لِلّٰہ! (ض ک،۱۶۶)

شعرِ اقبال میں متذکرہ صنعتوں کا ایک دل کش پہلو وہ ہے جس کے تحت علامہ دو مختلف صنعتوں کی آمیزش سے شعر کا صوری حسن دوبالا کر دیتے ہیں یعنی کہیں صنعتِ فوقانیہ اور تحتانیہ کو ملا دیتے ہیں تو کہیں صنعتِ فوقانیہ اور صنعتِ عاطلہ کے امتزاج سے لفظی حُسن کو بڑھاتے ہیں۔ دونوں حوالوں سے شعر بالترتیب ملاحظہ ہوں:

جو عالمِ ایجاد میں ہے صاحبِ ایجاد ہر دور میں کرتا ہے طواف اُس کا زمانہ!
(ض ک،۱۶۸)

کہن ہنگامہ ہائے آرزو سرد کہ ہے مردِ مسلماں کا لہو سرد
(اح،۳۱)

(ب) ترنم و نغمگی:

اقبال نے اپنے کلام میں محسنات لفظی کو برتتے ہوئے ترنم اور نغمگی کے اوصاف بھی پیدا کیے ہیں۔ وہ موسیقیِ شعر کے لیے الفاظ و اصوات کی فن کارانہ نمود کے قائل ہیں اور اس مقصد کے لیے انھوں نے صنائعِ لفظی میں شامل بعض صنعتوں یعنی صنعتِ ترافق، صنعتِ مسمّط یا صنعتِ سجع، صنعتِ ترصیع، صنعتِ ذوقافیتین اور صنعتِ تکرار سے استفادہ کر کے اپنی شاعری میں برجستگی و بے ساختگی اور شعریت و روانی کے عناصر بہ خوبی اجاگر کیے ہیں۔ یہ صنعتیں اُن کے کلام میں اس قدر جاذبیت پیدا کر دیتی ہیں کہ پڑھنے والے پر علاّمہ کی گراں قدر فکریات روشن تر ہوتی چلی جاتی ہیں۔ اس زاویے سے دیکھا جائے تو شعرِ اقبال کا دل پذیر آہنگ اکثر و بیش تر ان صنعتوں کا رہینِ منت بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہ محسنات جہاں کہیں بھی ان کی شاعری میں اپنی جھلک دکھاتی ہیں، وہاں موسیقیت کی لَے بڑھ جاتی ہے اور شعر دل میں اُترتے چلے جاتے ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ کلام اقبال میں ان صنعتوں کو برتتے ہوئے کسی موقعے پر شعوری کاوش کا احساس تک نہیں ہوتا بل کہ بادی النظر میں تو ان کی شناخت بھی نہیں ہو پاتی۔

صنعتِ ترافق، وہ صنعتِ شعری ہے جس کے تحت شاعر اپنے شعر کے دونوں مصرعوں کو یا مسلسل اشعار کے چار مصرعوں کو یوں موزوں کرتا ہے کہ کسی بھی مصرعے کو اول، دوم، سوم یا چہارم کرنے سے معنی میں فرق نہیں آتا۔ اقبال کمال درجے کی مہارتِ فنی سے اس صنعت کو ترسیلِ معنی کے لیے مستعار لیتے ہیں اور اس کی وساطت سے فطری سادگی اور بھرپور موسیقیت کے ساتھ اپنے مواقف کو قاری کے قلب و ذہن پر طاری کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ایک شعر میں بھی یہ خوبی پیدا کی ہے اور مسلسل اشعار میں بھی اس صنعت کی ندرت ثابت کی ہے، مثلاً چند شعر دیکھیے:

ندرتِ فکر و عمل کیا شے ہے؟ ذوقِ انقلاب! ندرتِ فکر و عمل کیا شے ہے؟ ملّت کا شباب!
(ب ج،۱۵۰)

آدم کو ثبات کی طلب ہے دستورِ حیات کی طلب ہے
(ض ک،۱۸)

کیا چرخِ کج رو، کیا مہر، کیا ماہ سب راہرو ہیں واماندۂ راہ!
(ض ک،۱۶۶)

کلامِ اقبال میں صنعتِ مسمط یا صنعتِ سجع موسیقی و نغمگی کے حصول میں معاون ٹھہری ہے۔ ''سجع''، جس کی جمع ''اسجاع'' (۲۷۲) ہے اور جسے انگریزی میں "Leonine Rhyme" کے مترادف بھی خیال کیا جاتا ہے (۲۷۳)، کا لفظی مطلب خوش آہنگ طیور کی آواز ہے۔ یہ وہ صنعتِ لفظی ہے جس کے ذریعے شاعر اپنے شعر میں ترنم اور نغمگی کے عناصر پیدا کرنے کے لیے سوائے قافیے کے تین تین بار یا اس سے زیادہ مرتبہ سجع یعنی ہم وزن فقرے لے کر آتا ہے۔ جس شعر میں یہ خوبی پائی جائے اسے ''شعرِ مسجع'' (۲۷۴) کہتے ہیں اور گاہے گاہے سجع سے کلام کو مزیّن کرنا ''تسجیع'' بھی کہلاتا ہے (۲۷۵)، محققینِ فن اس کی تین قسمیں، سجع متوازی یا سجع ھمسان (۲۷۶)، سجع مطرّف یا سجع ھمسوی (۲۷۷) اور سجع متوازن یا سجع ھمسنگ (۲۷۸) بتاتے ہیں۔ سجع متوازی یا ھمسان کے تحت شاعر ایک ہی وزن کے دو ٹکڑے لاتا ہے، سجع مطرف یا ھمسوی کے تحت دو مختلف وزن کے اور سجع متوازی یا ھمسان کے تحت ایسے فقرے لاتا ہے جو وزن میں تو مختلف ہوں مگر شکلاً مختلف نہ ہوں۔ اس تمام کاری گری سے شاعر کا مقصود اپنی قادر الکلامی کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ شعر پارے کو ترنم و نغمگی سے ہم کنار کرنا بھی ٹھہرتا ہے۔ اقبال مترنم لَے کے حصول کے لیے اس لفظی خوبی کو نہ صرف بڑی مشاقی سے برتتے ہیں بل کہ اپنے انتخاب کردہ شیریں و مترنم حروف و اصوات سے اسے مزید دل کشی و رعنائی عطا کر دیتے ہیں مثلاً **بانگ درا** سے ایک بے مثل شعر پارہ ملاحظہ ہو:

نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا، نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا — میں ہلاکِ جادوئے سامری، تو قتیلِ شیوۂ آزری
میں نوائے سوختہ در گلو، تو پریدہ رنگ، رمیدہ بُو — میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیثِ ماتمِ دلبری
مرا عیش غم، مرا شہد سم، مری بود ہم نفسِ عدم — ترا دل حرم، گرو عجم، ترا دیں خریدۂ کافری!
دمِ زندگی رمِ زندگی، غمِ زندگی سمِ زندگی — غمِ رم نہ کر سمِ غم نہ کھا کہ یہی ہے شانِ قلندری!
تری خاک میں ہے اگر شرر تو خیالِ فقر و غنا نہ کر — کہ جہاں میں نانِ شعیر پر ہے مدارِ قوّتِ حیدریؓ!
" " " " " " " " " " " " " " " " " "
کرم اے شہِ عرب و عجم کہ کھڑے ہیں منتظرِ کرم — وہ گدا کہ تو نے عطا کیا ہے جنھیں دماغِ سکندری
(ب د،۲۵۲۔۲۵۳)

صنعتِ ترصیع جسے انگریزی میں "Homeoptoton" کے متوازی سمجھا جاتا ہے (۲۷۹)، وہ لفظی خوبی ہے جس کے تحت شاعر ایک مصرع موزوں کر کے اس کے مقابل دوسرا

مصرع اس طرح لاتا ہے کہ پہلے مصرعے کا پہلا لفظ، دوسرے مصرعے کے پہلے لفظ کا اور پہلے مصرعے کا دوسرا لفظ، دوسرے مصرعے کے دوسرے لفظ کا ہم قافیہ ہو۔ اسی طرز پر پہلے مصرعے کے اور الفاظ بھی ترتیب وار دوسرے مصرعے کے ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ لغوی اعتبار سے ''ترصیع'' چوں کہ جواہر کے جڑنے سے عبارت ہے لہٰذا اسی مناسبت سے جس کلام میں یہ خصوصیت پائی جائے اسے ''مرصّع'' بھی کہتے ہیں۔ (۲۸۰) مرصع کاری ہی کے پیشِ نظر اس صنعت کو ''گوہر نشانی'' سے بھی موسوم کیا گیا ہے (۲۸۱) صنعتِ ترصیع، اس قدر مترنم صنعتِ شعری ہے کہ بعض دفعہ یہ نامکمل ہونے کے باوصف ترنم پیدا کرنے پر قدرت رکھتی ہے اور شاعر محض ایک ہی مصرعے میں ہم قافیہ الفاظ لا کر موسیقیت اور نغمگی (Melody) پیدا کر دیتا ہے۔ صنعتِ ترصیع کی پر تکلف شکل صنعتِ تجنیس کی آمیزش سے ترتیب پاتی ہے جسے ''ترصیع مع التجنیس'' (۲۸۲) یا ''ہمسانی'' اور ''ہمگونی'' (۲۸۳) کا نام دیا جاتا ہے اور اس میں شاعر ایک مصرع موزوں کرنے کے بعد دوسرا مصرع اس کے مقابلے میں اس طرح لاتا ہے کہ پہلے مصرعے کا پہلا لفظ دوسرے مصرعے کے پہلے لفظ کا قافیہ ہوتا ہے اور پہلے مصرعے کا دوسرا لفظ دوسرے مصرعے کے دوسرے لفظ کا قافیہ ہوتا ہے۔ اسی طرح مزید پہلے مصرعے کے اور لفظ بھی ترتیب وار دوسرے مصرعے کے الفاظ کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ علامہ نے صنعتِ ترصیع جیسی عمدہ اور موسیقیت سے بھرپور صنعتِ شعری سے اکثر و بیش تر ارزشِ کلام کو فزوں تر کیا ہے جبھی تو اقبال کے مترنم شعر پاروں میں بندشِ الفاظ نگوں کے جڑنے سے کم نہیں اور زیادہ تر مقامات پر انھوں نے ایک مرصع ساز کی طرح کمال درجے کی روانی دکھائی ہے، جیسے:

گفتارِ سیاست میں وطن اور ہی کچھ ہے — ارشادِ نبوّت میں وطن اور ہی کچھ ہے
(ب د،۱۶۰)

گرمیِ آرزو فراق! شورشِ ہائے و ہُو فراق! — موج کی جستجو فراق! قطرے کی آبرو فراق!
(ب ج،۱۱۴)

صوفی کی طریقت میں فقط مستیِ احوال — مُلّا کی شریعت میں فقط مستیِ گفتار
(ض ک،۳۹)

خبر، عقل و خرد کی ناتوانی — نظر، دل کی حیاتِ جاودانی
(ا ح،۱۸)

صنعتِ ذوقافیتین یا ذوالقوافی (۲۸۴) و ذوالقافیتین (۲۸۵) جسے ''قافیۂ دوگانہ'' (۲۸۶) بھی کہتے ہیں، ایسی صنعتِ لفظی ہے جس کے تحت شاعر ایک شعر میں دو یا دو سے زائد قوافی کا اہتمام کرتا ہے اور کوشش یہی ہوتی ہے کہ دونوں قافیوں کے درمیان فاصلہ بہت کم ہوتا کہ خاطر خواہ غنائیت پیدا ہو سکے۔ اپنی التزامی نوعیت کے باعث کبھی کبھار یہ صنعتِ لزوم مالایلزم ہی کی فُرع معلوم ہوتی ہے۔ ذوقافیتین کی وہ صورت جس میں شاعر ہر شعر میں دو قافیے اس طرح لاتا ہے کہ ان میں سے کسی ایک پر بھی شعر ختم کرنے سے شعر کا وزن اور قافیہ صحیح رہتا ہے، ''تشریع'' یا ''توشیح وتوام'' (۲۸۷) کہلاتی ہے۔ اسی کی ایک شکل ''ذوقافیتین مع الحاجب'' بھی ہے جس کے تحت شاعر دو قافیوں کے مابین ردیف کا التزام کر کے روانی اور موسیقیت کو دوچند کر دیتا ہے۔ اقبال اس بے مثل صنعت کی وساطت سے دو یا زائد قوافی کو لا کر اپنے کلام کی آرایش ظاہری اور معنویتِ داخلی میں بھرپور اضافہ کرتے ہیں اور جہاں کہیں انھیں صنعتِ ذوقافیتین کو برتنے کا موقع ملا ہے، وہاں برجستگی و بے ساختگی اُن کے پیشِ نظر رہی ہے، جیسے:

سونے والوں کو جگا دے شعر کے اعجاز سے　　خرمنِ باطل جلا دے شعلۂ آواز سے
(ب د، ۵۳)

تری نظر کو رہی دید میں بھی حسرتِ دید　　خنک دلے کہ تپید و دمے نیاسائید
(۸۱،")

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ برہانی　　ہے دانشِ برہانی، حیرت کی فراوانی!
(ب ج، ۱۹)

خودی کی جلوتوں میں مصطفائی　　خودی کی خلوتوں میں کبریائی
(۸۳،")

موسیقیِ شعر میں صنعتِ تکرار بھی خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ اسے ''صنعتِ تکریر'' (۲۸۸) بھی کہا جاتا ہے۔ تکرار یا تکریر یہ ہے کہ شعر میں کسی ایک لفظ یا دو لفظوں یا چند الفاظ کو اپنے کلام میں تاکید یا مدح کے لیے بار بار موزوں کیا جائے۔ انگریزی میں اسے "Discope" کہا گیا ہے (۲۸۹) بعض اوقات شاعر محض ایک ہی حرف کی تکرار سے بھی نغمگی کا عنصر پیدا کر لیتا ہے۔ اس وصف کو میر جلال الدین کزازی نے اپنی کتاب **بدیع** میں ''صفت ہماوایی'' (۲۹۰) اور لطف اللہ کریمی نے **ادبی اصطلاحات** میں ''صفتِ معلّٰی'' سے موسوم کرتے ہوئے انگریزی

میں "Alliteration" کے مترادف قرار دیا ہے۔ (۲۹۱) صاحب **بحر الفصاحت** نے صنعتِ تکرار کی سات اقسام تکریرِ مطلق (شعر یا مصرعے کے اول، آخر یا حشو میں لفظ کا مکرر لانا)، تکریرِ مثنّٰی (شعر کے ہر مصرعے میں علاحدہ علاحدہ دو الفاظ کا مکرر لانا)، تکریرِ مشبّہ (شعر کے پہلے مصرعے میں دو لفظ لا کر اُن کی مناسبت ہی سے مصرعِ ثانی میں دوسرے دو متعلقہ الفاظ لانا)، تکریرِ مستانف یا مجدد (شعر میں دو لفظ اس طرح مکرر آئیں کہ پہلے لفظ کے بعد دوسرا وہی لفظ لانے سے معنی کی تجدید ہو جائے اور یوں معنی میں نئی کیفیت پیدا ہو سکے)، تکریرِ مع الوسائط (دو مکرّر لفظوں کے مابین کوئی اور لفظ بہ طور واسطہ واقع ہونا)، تکریرِ موکد (شعر میں دوسرا مکرر لفظ پہلے لفظ کے معنی کی تاکید کرے) اور تکریرِ حشو (شعر میں ظرافت و دل لگی کے لیے بعض الفاظ کی تکرار بہ اعتبارِ معنی کے کرنا) کے ذریعے اس محسنۂ شعری کے گوناگوں ابعاد دکھائے ہیں (۲۹۲) شعرِ اقبال میں اس شیریں و عذب صنعت سے استفادے کا رجحان نمایاں طور پر ملتا ہے۔ علامہ نے اپنے منفرد آہنگ کی بنت و تعمیر میں اس خوبی کو کلیدی اہمیت دے کر اپنے کلام کی آرایش و زیبایش میں اضافہ کیا ہے۔ یہ اقبال کے کمالِ شعری کی دلیل بھی ہے کہ متذکرہ ساتوں صورتیں ان کے کلام میں ہر جگہ نہایت بے ساختگی کے ساتھ موسیقیِ شعر کا موجب بن گئی ہیں، جیسے:

۱۔ تکریرِ مطلق:

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے　　تارے کہنے لگے قمر سے
(ب د، ۱۱۹)

۲۔ تکریرِ مثنّٰی:

اٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی　　کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی
(ب د، ۵۷)

۳۔ تکریرِ مشبّہ:

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار　　اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن
(ب ج، ۳۰)

۴۔ تکریرِ مستانف یا مجدّد:

یہ راز ہم سے چھپایا ہے میرِ واعظ نے　　کہ خود حرم ہے چراغِ حرم کا پروانہ
(ا ح، ۴۱)

۵۔تکریر مع الوسائط:

خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا　　میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو!
(ب ج،۱۴۴)

۶۔تکریرِ مؤکد:

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام　　وائے تمنّائے خام! وائے تمنّائے خام!
(۶۲،")

۷۔تکریرِ حشو:

میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح　　تو فقط! اَللّٰہ ھُوْ، اَللّٰہ ھُوْ، اَللّٰہ ھُوْ!
(۱۴۴،")

(ج) تاثیرِ شعری:

اقبال نے اکثر و بیش تر صنائعِ لفظی کے استعمال میں فنی مشاقی کا ثبوت دیتے ہوئے اپنے کلام میں تاثیرِ شعری پیدا کر دی ہے۔ان کے ہاں بعض لفظی صنعتیں تو ایسی ہیں جنھیں برتنے سے اُن کے شعر پاروں میں اعلیٰ درجے کی اثر انگیزی پیدا ہوئی ہے۔ایسے اشعار بہت بے ساختہ ہیں اور کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ اس نادرِ روزگار شاعر نے شعوری کاوشوں سے دل میں اترنے کی کوشش کی ہے۔اقبال نے اپنے منفرد پیغام کی ترسیل و تفہیم کے لیے محسناتِ شعر کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ بہت سے مقامات پر تاثیر پیدا کر گئے ہیں اور پڑھنے والوں کے اذہان و قلوب پر قوی اور پایندہ نقوش ثبت کرنے پر قادر ہیں۔علاّمہ نے تاثیرِ شعری کے حصول کی خاطر جن صناعانہ خوبیوں سے استفادہ کیا ہے، اُن میں صنعتِ تجنیس، صنعتِ اشتقاق، صنعتِ شبہ اشتقاق، صنعتِ ردالعجز علی الصدر، صنعتِ محاذ، صنعتِ قطار البعیر اور صنعتِ تنسیق الصفات شامل ہیں۔

صنعتِ تجنیس کو ''ھمگونی'' (۲۹۳) یا ''جناس'' (۲۹۴) بھی کہتے ہیں۔اس سے مراد یہ ہے کہ کلام میں دو لفظ تلفظ میں مشابہ ہوں مگر معانی میں مغائرت رکھتے ہوں۔اسے انگریزی میں "pun" کے مترادف بھی خیال کیا جاتا ہے، اس لیے کہ جناس اور pun دونوں میں لفظ کلیدی کردار ادا کرتا ہے، دونوں کی تعاریف یک ساں ہیں اور سنجیدہ و مزاحیہ ادب میں ایک ہی انداز میں مستعمل ہیں اور دونوں ہی کو مختلف انواع میں تقسیم کیا جا سکتا ہے (۲۹۵) ایسے کلمات جو شعر میں بہ

طورِ تجنیس لائے جائیں، انھیں ''ارکانِ تجنیس'' یا ''ارکانِ جناس'' کہتے ہیں (۲۹۶) یہ درست ہے کہ تجنیس ایک درجے پر کلام میں تکلف و تصنع پیدا کرتی ہے مگر یاد رہے کہ اس کے استمداد سے تاثیرِ شعری میں اضافہ بھی ہو سکتا ہے۔بعض اوقات اس سے آہنگِ شعر کو بھی بڑھایا جاتا ہے اور اپنی اصوات اور نغمگی کے اعتبار سے اس صنعت کے حامل اشعار ضرب الامثال کی حیثیت اختیار کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔اقبال نے تجنیسات کے ذریعے اپنے کلام میں بڑی اثر انگیزی پیدا کی ہے۔یہ صنعت چوں کہ ایک نوع کا ایہام رکھتی ہے لہٰذا کلامِ اقبال میں اس کی وساطت سے پیغام آفرینی کا فریضہ احسن طور پر انجام پایا ہے۔اس صنعتِ شعری سے اقبال کی دل چسپی اس قدر ہے کہ اس کی بیش تر اقسام اُن کے ہاں بڑی روانی اور بے ساختگی سے برتی گئی ہیں اور کسی موقعے پر بھی صنعت گری کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔

صنعتِ تجنیسِ تام، تجنیس کی وہ صورت ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں دو ایسے الفاظ لاتا ہے جو انواعِ حروف، تعدادِ حروف، ترتیبِ حروف یا حرکات و سکنات میں ایک دوسرے سے متفق ہوں مگر بہ اعتبارِ معنی مختلف ہوں۔اس کی مزید دو شکلیں تجنیسِ تام مماثل اور تجنیسِ تام مستوفی ہیں۔اوّل الذکر میں دونوں لفظ ایک ہی نوع سے ہوتے ہیں جب کہ ثانی الذکر میں اشعار میں موزوں کیے گئے دونوں لفظ نوع کے اعتبار سے مختلف ہوتے ہیں یعنی ایک لفظ اسم ہو تو دوسرا فعل، ایک اسم ہو تو دوسرا حرف، ایک فعل ہو تو دوسرا لفظ حرف ہو۔اقبال کے ہاں دونوں صورتوں کی روانی ملاحظہ ہو:

تجنیسِ تام مماثل:

زندگی انساں کی اک دم کے سوا کچھ بھی نہیں!　　دم ہوا کی موج ہے، رم کے سوا کچھ بھی نہیں!
(ب د،۱۳۵)

تجنیسِ تام مستوفی:

حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے　　ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھّے کہ بن؟
اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی　　تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن!
(ب ج،۳۱)

تجنیسِ مرکب، کو ''جناسِ آمیغی'' (۲۹۷) بھی کہتے ہیں، یہ وہ قسم ہے جس میں دو متجانس الفاظ میں سے ایک لفظ مفرد اور دوسرا مرکب ہو یعنی وہ دو کلموں کی ترکیب سے تشکیل

پائے۔اس کی دو مزید اشکال ''جناسِ مقرون'' (لکھنے اور بولنے میں دو ایک جیسے لفظ لانا) اور ''جناسِ مفروق'' (دو ایسے لفظ لانا جو بولنے میں ایک اور لکھنے میں مختلف ہوں) ہیں۔اقبال، ایک ہی شعر میں ایک لفظ کو بہ طور مفرد اور مرکب لاتے ہوئے لکھتے ہیں:

خدا کے عاشق تو ہیں ہزاروں، بنوں میں پھرتے ہیں مارے مارے
میں اس کا بندہ بنوں گا جس کو خدا کے بندوں سے پیار ہوگا
(ب د،۱۴۱)

تجنیسِ مرفوء یا جناسِ مرفوء میں تجنیسِ مرکب کے برعکس تجنیس کا ایک لفظ مفرد اور دوسرا لفظ کسی دوسرے کلمے کے ایک جُز سے مرکب ہوتا ہے، مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

ہم بندِ شب و روز میں جکڑے ہوئے بندے تُو خالقِ اعصار و نگارندۂ آنات
(ب ج،۱۰۶)

تجنیسِ محرف جسے ''تجنیسِ ناقص'' بھی کہہ لیا جاتا ہے (۲۹۸) کے تحت شاعر دو ایسے لفظ لاتا ہے جو کُلّی طور پر تو مشابہ ہوتے ہیں مگر حرکات و سکنات یا اعراب کے اعتبار سے مختلف ہوتے ہیں۔علاّمہ تاثیر شعری کے لیے یہ تجنیسی حربہ بھی بہ خوبی آزماتے ہیں، مثلاً:

گردِ صلیب، گردِ قمر حلقہ زن ہوئی شُکری حصارِ دَرنہ میں محصور ہو گیا
(ب د،۲۱۶)

تجنیسات کے ضمن میں اقبال کے ہاں سب سے زیادہ صنعتِ تجنیس ناقص و زائد مستعمل ملتی ہے، جس میں شاعر دو متجانس الفاظ یوں لاتا ہے کہ ان میں سے ایک کا دوسرے سے ایک حرف کم یا زیادہ ہو، جیسے اقبال لکھتے ہیں:

چشمۂ کوہ کو دی شورشِ قلزم میں نے اور پرندوں کو کیا محوِ ترنّم میں نے
(ب د،۲۸)

—

ہمارا نرم رو قاصد پیامِ زندگی لایا خبر دیتی تھیں جن کو بجلیاں وہ بے خبر نکلے!
(۲۷۲،")

—

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی! خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند!
(ب ج،۲۰،۲۱)

—

نہ ہو نومید، نومیدی زوالِ علم و عرفاں ہے اُمیدِ مردِ مومن ہے خدا کے رازدانوں میں!
(۱۲۰،")

—

نوا کو کرتا ہے موجِ نفس سے زہر آلود وہ نے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں!
(ض ک،۱۳۱)

تجنیسِ مذیّل کو بعض محققین ''تجنیسِ زاید'' بھی کہتے ہیں (۲۹۹) اور اس میں شاعر دو لفظ متجانس ایسے لاتا ہے جن میں سے ایک لفظ کے آخر میں دو حروف زائد ہوتے ہیں۔اقبال، اثر آفرینی کے لیے اس صنعت کا استعمال بھی حسن و خوبی سے کرتے ہیں، مثلاً:

فدا کرتا رہا دل کو حسینوں کی اداؤں پر مگر دیکھی نہ اس آئینے میں اپنی ادا تو نے
(ب د،۷۲)

—

لادیں ہو تو ہے زہرِ ہلاہل سے بھی بڑھ کر ہو دیں کی حفاظت میں تو ہر زہر کا تریاک!
(ض ک،۲۹)

اقبال، تجنیسِ مضارع جیسی معروف قسم کو برتتے ہوئے قاعدے کے مطابق الفاظِ متجانس میں صرف ایک قریب المخرج یا متحد المخرج حرف کو مختلف لاتے ہیں، مثلاً:

زندگی انساں کی اک دم کے سوا کچھ بھی نہیں! دم ہوا کی موج ہے، رم کے سوا کچھ بھی نہیں!
(ب د،۱۳۵)

—

زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی!
(ب ج،۴۰)

بعینہٖ تجنیسِ لاحق کو بھی جس میں دو متجانس الفاظ میں ایک ایسے حرف کو مختلف لایا جاتا ہے جو قریب المخرج یا متحد المخرج نہیں ہوتا، علامہ بڑی کاری گری سے پیوندِ شعر کر لیتے ہیں، جیسے:

رلاتی ہے مجھے راتوں کو خاموشی ستاروں کی نرالا عشق ہے میرا، نرالے میرے نالے ہیں
(ب د،۱۰۱)

—

کافرِ ہندی ہوں میں، دیکھ مرا ذوق و شوق دل میں صلوٰۃ و درود، لب پہ صلوٰۃ و درود
(ب ج،۹۶)

شعرِ اقبال میں ''تجنیسِ قلب'' سے دو الفاظِ متجانس کے حروف کی ترتیب میں اختلاف کرتے ہوئے بھی دل نشیں مرصّع کاری ہوئی ہے اور کسی موقعے پر تاثر دھیما نہیں ہونے پاتا، جو یقیناً لائقِ ستایش ہے:

عشق کے دام میں پھنس کر یہ رہا ہوتا ہے   برق گرتی ہے تو یہ نخل ہرا ہوتا ہے
(ب د،٦٢)

تلخیِ دوراں کے نقشے کھینچ کر رلوائیں گے   یا تخیّل کی نئی دنیا ہمیں دکھلائیں گے
(" ،٨٩)

تجنیسِ خطی یا جناسِ خط جسے مضارعہ ومشاکلہ (٣٠٠) یا تجنیسِ مصّحف (٣٠١) بھی کہتے ہیں، وہ صنعتِ لفظی ہے جس کے تحت کلام میں دو ایسے متجانس الفاظ کو لایا جاتا ہے جو خط میں مشابہ مگر نطق میں مختلف ہوں۔ یعنی اگر حروفِ منقوطہ پر نقطے نہ ڈالے جائیں تو دو الفاظ ایک جیسے نظر آئیں۔ اقبال اس صنعت کا اہتمام بڑی روانی کے ساتھ کرتے ہیں اور بہ غور دیکھنے پر ہی علم ہو پاتا ہے کہ وہ لفظی صنعت گری سے کام لے رہے ہیں۔ شعرِ اقبال میں تجنیسِ خطی کی تعداد خاصی ہے، جیسے:

اوجِ گردوں سے ذرا دنیا کی بستی دیکھ لے!   اپنی رفعت سے ہمارے گھر کی پستی دیکھ لے!
(ب د،١٨١)

کہیں اس کی طاقت سے کہسار چور   کہیں اس کے پھندے میں جبریل و حور!
(ب ج،١٢٦)

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم   بے سود نہیں روس کی یہ گرمیِ گفتار!
(ض ک،١٣٦)

شعر میں دو متجانس الفاظ کا مکرّر لانا ''تجنیسِ مکرر'' یا ''جناسِ مکرر'' کہلاتا ہے۔ اسے ''جناسِ دوگانہ'' (٣٠٢) یا ''تجنیسِ مردّد و مُزدوَج'' (٣٠٣) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ اقبال کے ذیل کے دو شعروں میں تجنیسِ مضارع کی تکرار کے سبب سے کسی قدر تجنیسِ مکرر پیدا ہو جاتی ہے:

زندگی انساں کی اک دم کے سوا کچھ بھی نہیں!   دم ہوا کی موج ہے، رم کے سوا کچھ بھی نہیں!
گل، تبسّم کہہ رہا تھا زندگانی کو، مگر   شمع بولی، گریۂ غم کے سوا کچھ بھی نہیں!
(ب د،١٣٥)

تجنیساتِ اقبال کے سلسلے میں لائقِ اعتنا امر یہ ہے کہ علامہ نے اس قبیل کی ہر صورت کو برتتے ہوئے سلاست، روانی اور شعریت کو مقدم رکھا ہے۔ ان کے ہاں کسی جگہ بھی آورد کا احساس نہیں ہونے پاتا بل کہ ایسے محسنات پر مبنی شعر پارے بے ساختگی و برجستگی کے اعتبار سے بڑے جان دار ہیں اور شعریاتِ اقبال کی تشکیل میں ان کا اہم حصہ ہے۔

تاثیرِ شعری کے سلسلے میں اقبال نے صنعتِ اشتقاق اور صنعتِ شبہ اشتقاق سے بھی جدت و تازگی پیدا کی ہے۔ صنعتِ اشتقاق کو ''اقتضاب'' (٣٠٤) اور ''ھم ریشگی'' (٣٠٥) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر کلام میں ایک ہی مادے یا مصدر سے مشتق ایسے الفاظ لاتا ہے جو معنوی لحاظ سے متفق ہوں جب کہ صنعتِ شبہ اشتقاق کے تحت دو ایسے الفاظ کلام میں موزوں کیے جاتے ہیں جو بہ ظاہر ایک ہی مادے سے مشتق ہوں مگر ذرا تامّل کے بعد معلوم ہو جائے کہ دونوں ایک اصل سے نہیں ہیں۔ اقبال نے ان دونوں صنعتوں سے اپنے کلام کی اثر انگیزی میں کمال درجے کی شان پیدا کی ہے۔ ان کی وساطت سے ترسیلِ مطلب کا فریضہ بھی احسن طور پر انجام پایا ہے اور اپنی فطری روانی کے باعث ایسے اشعار حافظے کا حصہ بننے کی بھرپور صلاحیت رکھتے ہیں۔ صنعتِ اشتقاق کے ضمن میں ذیل کے اشعار قابلِ مطالعہ ہیں:

غرض میں کیا کہوں تجھ سے کہ وہ صحرانشیں کیا تھے   جہاں گیر و جہاں دار و جہانبان و جہاں آرا
(ب د،١٨٠)

ہو اگر خودنگر و خودگر و خودگیر خودی   یہ بھی ممکن ہے کہ تو موت سے بھی مر نہ سکے!
(ض ک،٣١)

جب کہ صنعتِ شبہ اشتقاق پر مبنی شعر دیکھیے:

من کی دنیا؟ من کی دنیا سوز و مستی جذب و شوق   تن کی دنیا؟ تن کی دنیا سُود و سودا مکر و فن
(ب ج،٣١)

اقبال، صنعتِ ردالعجز علی الصدر، ردالعجز علی الصدر، ردالعجز علی العروض، ردالعجز علی الابتدا اور ردالعجز علی الحشو جیسی حسابی صنعتوں کو بھی تاثیرِ شعری کے لیے بڑی تیز روی سے برتتے ہیں۔ عروضیوں کے نزدیک شعر کے مصرعِ اول کا پہلا جز ''صدر'' یا ''مطابق'' اور ''مصّدر'' (٣٠٦) اور آخری حصہ ''عروض'' کہلاتا ہے۔ اسی طرح مصرعِ ثانی کے جزوِ اول کو ''ابتدا'' اور جزوِ آخر کو ''ضرب'' یا ''عجز'' کہتے ہیں جب کہ دونوں مصرعوں کے وسطی حصہ کو ''حشو'' یا ''آگنہ'' (٣٠٧) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ چناں چہ صنعتِ ردالعجز علی الصدر میں شاعر مصرعِ ثانی کے عجز یعنی آخر میں آنے والے لفظ کو صدر یعنی اول مصرعے کے پہلے حصے میں بھی لے کر آتا ہے۔ اس صنعت کو ''مُبَسری'' (٣٠٨) بھی کہتے ہیں اور محققینِ فن نے اس کی چھے سے سولہ تک صورتیں بتائی ہیں۔ اقبال کے ہاں متذکرہ شکل خاصی نمایاں تعداد میں ملتی ہے، جیسے:

مہینے وصل کے گھڑیوں کی صورت اڑتے جاتے ہیں مگر گھڑیاں جدائی کی گزرتی ہیں مہینوں میں
(ب د،۱۰۳)

رائی زورِ خودی سے پربت پربت ضعفِ خودی سے رائی!
(ب ج،۵۳)

'تن بہ تقدیر' ہے آج ان کے عمل کا انداز تھی نہاں جن کے ارادوں میں خدا کی تقدیر
(ض ک،۱۶)

ردالعجز علی العروض میں شاعر اہتمام کرتا ہے کہ مصرعِ ثانی کے عجز یعنی جزوِ آخر میں جو لفظ لائے وہی مصرعِ اول کے جزوِ آخر یعنی عروض میں رقم کیا جائے۔ یہ صنعت بھی شعرِ اقبال میں خاصی مستعمل ہے، مثلاً:

کُلبۂ افلاس میں، دولت کے کاشانے میں موت!! دشت و در میں، شہر میں، گلشن میں، ویرانے میں موت
(ب د،۲۳۰)

رکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ! پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ!
(ب ج،۱۲۳)

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر! ایّام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر!
(ض ک،۴۱)

ردالعجز علی الابتدا کے تحت علامہ بڑی فن کاری سے مصرع ثانی کے آخری حصے یعنی عجز میں آنے والے لفظ کو اسی مصرعے کی ابتدا میں بھی لے آتے ہیں جس سے اُن کے بیان میں شدت پیدا ہو جاتی ہے اور شعر پارہ بھرپور قوت سے قاری کو متاثر کرتا ہے، مثلاً:

یہ آیۂ نو، جبل سے نازل ہوئی مجھ پر گیتا میں ہے قرآن تو قرآن میں گیتا
(ب د،۲۸۹)

خدا جانے مجھے کیا ہو گیا ہے خرد بیزار دل سے دل خرد سے!
(ب ج،۸۸)

ردالعجز علی الحشو میں شاعر عجز میں آنے والے لفظ کو حشو میں بھی لے آتا ہے۔ اقبال کے ہاں یہ صورت بھی اکثر مقامات پر نظر آتی ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

محکوم کو پیروں کی کرامات کا سودا ہے بندۂ آزاد خود اک زندہ کرامات!
(ض ک،۷۸)

کافر ہے مسلماں، تو نہ شاہی، نہ فقیری مومن ہے تو کرتا ہے فقیری میں بھی شاہی!
(ب ج،۳۵)

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات! عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات
(۹۵،")

صنعت ردّ العجز علی الصدر ہی کے قبیل کی ایک محسنۂ شعری صنعتِ محاذ ہے جس میں مصرعِ اول کا لفظ مصرعِ ثانی کا پہلا لفظ، مصرعِ ثانی کا لفظِ آخر مصرعِ ثالث کا لفظِ اول اور مصرعِ ثالث کا آخری لفظ مصرعِ چہارم کا لفظِ اول ہوتا ہے، اسی طرح یہ سلسلہ آگے بھی بڑھ سکتا ہے۔ شعرِ اقبال میں اس صنعت کی مثال مطبوعہ اردو کلام میں تو نہیں ملتی البتہ اسی کی طرح کی ایک اور لفظی خوبی ''صنعتِ قطار البعیر'' ضرور یہاں نظر آتی ہے۔ اس کے تحت شاعر صنعتِ محاذ ہی کی طرح شعر کہتا ہے مگر اس میں دو مصرعوں سے زیادہ کی شرط نہیں۔ اقبال اپنے کلام میں تاثیر اور شدت ابھارنے کے لیے بڑے رواں اسلوب میں صنعتِ قطار البعیر کو برتتے چلے جاتے ہیں، جیسے:

ٹپکتی ہے آنکھوں سے بن بن کے آنسو وہ آنسو کہ ہو جن کی تلخی گوارا
(ب د،۵۸)

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اوّلیں ہے عشق عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصورات!
(ب ج،۱۱۲)

کب کھلا تجھ پر یہ راز؟ انکار سے پہلے کہ بعد؟ بعد! اے تیری تجلّی سے کمالاتِ وجود!
(ض ک،۴۷)

تاثیرِ شعری ہی کے حصول میں اقبال نے صنعتِ تنسیق الصفات یا ''صنعتِ شمار'' (۳۰۹) کو بھی معاون ٹھہرایا ہے۔ وہ صفاتِ متنوع کا اظہار ایک ہی شعری مقام پر یوں کرتے ہیں کہ نہ صرف کلام پُر زور اور مدلّل ہو جاتا ہے بل کہ اُن کی پیش کردہ معنوی جہتیں زیادہ موثر طور پر سامنے آتی ہیں۔ اس صنعت کے تحت شاعر کسی شخص یا کسی چیز کا تذکرہ متواتر اور مسلسل صفات سے اس طرح کرتا ہے کہ یہ اوصاف قاری کے ذہن پر پوری طرح نقش ہو جاتے ہیں، جیسے اقبال لکھتے ہیں:

تجھے آبا سے اپنے کوئی نسبت ہو نہیں سکتی کہ تو گفتار، وہ کردار، تو ثابت، وہ سیّارا
(ب د،۱۸۰)

اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے غمناک نہ زندگی، نہ محبّت، نہ معرفت، نہ نگاہ!
(ب ج،۴۶)

اک نکتہ مرے پاس ہے شمشیر کی مانند بُرّندہ و صیقل زدہ و روشن و بَرّاق
(ض ک،۴۴)

قہّاری و غفّاری و قدّوسی و جبروت یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان!
(۶۰،")

محکوم کا دل مردہ و افسردہ و نومید آزاد کا دل زندہ و پُرسوز و طرب ناک
(ا ح،۴۰)

(د) بلاغت و ایجاز:

صنائعِ لفظی میں شامل بعض صنعتیں ایسی بھی ہیں جو شعرِ اقبال میں ایجاز و بلاغت کے اوصاف پیدا کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہیں۔ ان صنعتوں میں صنعتِ تلمیح، صنعتِ تضمین، صنعتِ سیاقۃ الاعداد اور صنعتِ ملمّع کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ خصوصاً تلمیح اور تضمین تو اقبال کے کلام میں ایجاز و بلاغت شعری پر مبنی بے مثال صنعتیں ہیں جو بالآخر اعلیٰ درجے کی خیال افروزی پر منتج ہوئی ہیں۔ یہ دونوں شعری صنعتیں فکر و نظرِ اقبال کی تفہیم کے سلسلے میں بے حد اہم ہیں اور محض صنعتوں سے کہیں آگے بڑھ کر فنونِ شعری میں داخل ہو گئی ہیں۔ اقبال کے پیشِ نظر چوں کہ ایک وسیع تر نظامِ فکر کی ترسیل تھی جو وہ بڑے بلیغ انداز میں کرنے کے خواہاں تھے لہٰذا اُنھوں نے تلمیحات و تضمینات (جن کا تفصیلی تذکرہ گذشتہ اوراق میں ہو چکا) کے ساتھ ساتھ صنعتِ سیاقۃ الاعداد اور صنعتِ ملمّع کی وساطت سے یہ فریضہ یوں انجام دیا ہے کہ اس کی نظیر اردو اور فارسی کی کلاسکی شعری روایت میں بھی اس طور پر ملنا محال ہے۔

صنعتِ سیاقۃ الاعداد یا ''نام شمار'' (۳۱۰) کے تحت شاعر اپنے کلام میں اعداد کا ترتیب سے یا بے ترتیب تذکرہ کرتا ہے اور عموماً اس کا مقصود مبالغے کا حصول ہوتا ہے۔ اقبال اپنے موقّف کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کے لیے تو اس شعری خوبی سے استفادہ کرتے ہی ہیں مگر وہ اس کے

طفیل شعر پارے کو ایجاز و بلاغت کا مرقع بنا دینے پر بھی یک ساں طور پر قادر نظر آتے ہیں۔ بسا اوقات وہ اس صنعت کی وساطت سے موازنہ و مقابلہ کی فضا بھی موثّر طور پر تخلیق کرتے ہیں اور یوں بھی ہوا ہے کہ تلمیحی رنگ کی آمیزش سے اس صنعت کی بلاغت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ان متنوّع زاویوں کے ضمن میں اشعار ملاحظہ ہوں:

یہ حُکم تھا کہ گلشنِ کُن کی بہار دیکھ ایک آنکھ لے کے خوابِ پریشاں ہزار دیکھ
(ب د،۴۵)

کھویا گیا جو مطلب ہفتاد و دو ملّت میں سمجھے گا نہ تُو جب تک بے رنگ نہ ہو ادراک!
(ب ج،۴۱)

حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں!
(۱۱۱،")

یہ ایک سجدہ جسے تُو گراں سمجھتا ہے ہزار سجدے سے دیتا ہے آدمی کو نجات!
(ض ک،۳۷)

بنایا ایک ہی ابلیس آگ سے تو نے بنائے خاک سے اُس نے دو صد ہزار ابلیس!
(۱۴۳،")

نگاہ ایک تجلّی سے ہے اگر محروم دو صد ہزار تجلّی تلافیِ مافات
(ا ح،۲۶)

صنعتِ ملمّع کو ''صنعتِ تلمیع'' (۳۱۱) یا ''ذولسانین'' و ''ذولغتین'' (۳۱۲) اور ''دو زبانگی'' (۳۱۳) بھی کہتے ہیں۔ لغوی اعتبار سے اس کے معنی ''درخشاں'' اور ''گوناگوں'' کے یا اُس جانور کے ہیں جس کے بدن پر اُس کے اصلی رنگ کے برخلاف دھبے ہوں (۳۱۴) جب کہ اصطلاحاً اس سے مراد وہ شعری خوبی ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں ایک سے زائد زبانیں جمع کرتا ہے۔ انگریزی میں اسے "Macronic verse" کے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے کیوں کہ اس میں بھی دو یا دو سے زیادہ زبانوں (خصوصاً جدید زبانوں) کے ملاپ سے شعر پارے کی تکمیل ہوتی ہے لیکن زیادہ تر اسے "Commic Effect" کے لیے مستعار لیا جاتا ہے۔ اُردو میں اس صنعت کو سمونے کا رجحان ایک شعر میں بھی نظر آتا ہے اور مسلسل اشعار میں بھی اس سے استفادہ کیا جاتا رہا ہے۔ ایسی صورت جس میں صرف ایک شعر میں دو زبانیں یک جا کر دی جاتی ہیں

"ملمّع مکشوف" (۳۱۵) کہلاتی ہے۔ اقبال کے ہاں زیادہ تر یہی صورت ملتی ہے۔ ان کے اشعارِ ملمّع بڑی جدت وانفرادیت کے حامل ہیں اور بلاغت ان کا امتیازی وصف ہے۔ وہ اکثر اوقات شعر میں ایسی مہارت سے دوسری زبان کا پیوند لگاتے ہیں کہ دونوں زبانیں یک جان ہو جاتی ہیں۔ دیکھیے ذیل کے اشعار سے علامہ کی بلاغتِ شعری اور قادرالکلامی کا برملا اظہار کس طرح ہو پایا ہے:

مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست　　مُورِ بے پر! حاجتے پیشِ سلیمانے مبر
(ب د، ۲۶۵)

علم کا 'موجود' اور، فقر کا 'موجود' اور　　اَشْهَدُ اَنْ لَّآ اِلٰهَ اَشْهَدُ اَنْ لَّآ اِلٰه
(ب ج، ۷۷)

دنیا ہے روایاتی، عقبیٰ ہے مناجاتی　　در باز دو عالم را این است شہنشاہی!
(ض ک، ۱۷۴)

ہے یہ مشک آمیز افیوں ہم غلاموں کے لیے　　ساحرِ انگلیس! ما را خواجۂ دیگر تراش!
(ا ح، ۲۲)

کلامِ اقبال میں صنائع بدائع لفظی کی متذکرہ چاروں صورتیں ان کے منفرد پیغام کی افادیت میں اضافہ کرتی ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اقبال خواہ فنّی ریاضت واظہارِ مشاقی کی اغراض پیشِ نظر رکھیں یا ترنم ونغمگی کے لیے ان وسائلِ شعر کو اپنائیں یا پھر تاثیرِ شعری اور ایجاز و بلاغت کے حصول کے لیے ان سے استفادہ کریں، ہر صورت میں اپنی فکریات کا ابلاغ اور ترسیل ہی اُن کی غایتِ اولیٰ ٹھہرتا ہے۔ یہ محسناتِ شعری مصنوع ہونے کے باوجود اقبال کی بے مثال معنویت کی تشکیل میں برابر کی حصہ دار ہیں۔ روانی، بے ساختگی اور برجستگی ان کا خاصہ ہے اور اسی سبب سے یہ شعرِ اقبال میں انفرادیت پیدا کرتی ہیں۔ علامہ کے ہاں یہ صناعانہ خوبیاں اس لیے بھی لائقِ مطالعہ ہیں کہ انھوں نے ماقبل کے شعرا کے برعکس انھیں محض شعری برتری کے اظہار کا وسیلہ نہیں بنایا بل کہ ہر مقام پر "آورد" سے کہیں زیادہ "آمد" ہی کا احساس ہوتا ہے ___ اور یہ اُن کے کمالِ شعری کی قوی دلیل ہے۔

۲. صنائع بدائع معنوی:

صنائعِ معنوی یا تحسینِ معنوی سے مراد وہ محسنات ہیں جن کے تحت شاعر تحسین وتزئینِ

کلام کو لفظ کے بجائے معنی کے ساتھ مربوط کرتا ہے۔ وہ معنی کی تبعیّت کے پیشِ نظر شاعری میں ایسی لفظیات برتتا ہے کہ معانی میں حسن وخوبی اور تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ محققینِ علمِ بدیع نے محسناتِ معنویہ کی تعریف متعین کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"......صنایعِ معنوی بدیع، صنایع است کہ برای آرایش کلام بہ کار می رود، بعضی از طریق تداعی ھایی کہ در ذہن خوانندہ ایجاد می کند بہ عمق ولطفِ سخن می افزاید وعواطف وتخیّل خوانندہ را برمی انگیزد۔ در این گونہ آرایش ھای کلام، اگر کلمات (با حفظِ معنی) ھم تغییر بیابند، از لطفِ کلام کاستہ نمی شود......" (۳۱۶)

"صناعاتِ معنوی (آرایہ ھای درونی) "آرایۂ درونی" یا "صناعتِ معنوی" آرایہ ای است کہ از معنا درواژہ برآید و برآن استوار شدہ باشد؛ بہ گونہ ای کہ اگر ریخت واژہ دیگر گون شود ومعنا برجای بماند، آرایہ از میان نرود......" (۳۱۷)

سید عابد علی عابد صنائعِ معنوی کی غرض وغایت بیان کرتے ہوئے یوں روشنی ڈالتے ہیں:

"صنائعِ معنوی استعمال کرنے کی ترغیب دلانا تخلیقی عمل کی گرمی رفتار کو روکنے کا بہانہ ہے۔ مقصد یہ ہے کہ فن کار جلدی نہ کرے اور الفاظ کی اس خاص ترتیب کی جستجو کرتا رہے جو مفہومِ مطلوب کی تمام دلالتوں کو ادا کر سکتی ہے۔ مختلف صنائعِ معنوی کی تعریفوں پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ان کے برمحل استعمال سے مفہوم کے ابلاغ واظہار میں بڑی مدد ملتی ہے...... جو فن کار اپنے عملِ تخلیق میں کاوش اور محنت سے کام لے گا اس پر یہ نکتہ خود بہ خود روشن ہوگا کہ صنائعِ معنوی کے استعمال کی غایت کیا ہے۔ جب فن کار شعوری طور پر صنعتیں استعمال کرے گا تو لازماً الفاظ کے استعمال میں محتاط ہوگا اور صرف ایسے الفاظ استعمال کرے گا جو صوتی یا لفظی ومعنوی اعتبار سے مربوط ہوں۔ ایسا فن کار اپنے کلمات کی دلالتوں پر غور کرنے کے بعد مفہوم کے ابلاغ واظہار کے لیے انھیں اس طرح استعمال کرے گا کہ تمام صوتی اور معنوی تلازمے قائم رہیں۔" (۳۱۸)

اقبال، صنائعِ معنوی کے استعمال کی اس غرض وغایت سے بہ خوبی آگاہ ہیں اور اُن کے کلام میں صنائع بدیعِ معنوی کو سموتے ہوئے معجز آثار محاسن پیدا ہوئے ہیں۔ وہ الفاظ کا چناو کرتے ہوئے معنی کو ہر اعتبار سے مقدم رکھتے ہیں۔ اسی سبب سے اُن کے ہاں اعلیٰ ترین خیالات وافکار کا موثر طور پر ابلاغ ہوا ہے۔ یہ علامہ کا امتیازِ خاص ہے کہ وہ محسناتِ معنوی کو برتتے ہوئے

اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل بڑے بلیغ اسلوب میں کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے معنوی بدیعی صنعتوں سے پانچ نمایاں خصائص کا بڑی سہولت سے حصول کیا ہے۔ اول یہ کہ ان کی وساطت سے کلام میں ایہامی یا ذومعنی رنگ ابھرا ہے، دوم یہ کہ یہ محسنات شعر پاروں میں زور اور دلالت پیدا کرتے ہیں، سوم، مبالغہ واستعجاب کے عناصر دل نشین پیرایے میں جلوہ افروز ہوئے ہیں، چہارم یہ کہ مقائسہ وموازنہ کی خصوصیات کے توسط سے پیغام رسانی کا فریضہ احسن طور پر انجام پایا ہے اور پنجم، اثر آفرینی کی خصوصیت ہے جو انھی بے مثال صنائعِ معنوی کا حتمی نتیجہ ہے۔ ذیل میں شعرِ اقبال میں محسناتِ معنویہ کی خصوصیات پر روشنی ڈالی جاتی ہے:

(ا) ذو معنویت یا ایہامی صورت:

اقبال نے اپنے کلام میں ذومعنویت پیدا کرنے یا اشعار کے ایہامی پہلوؤں کو ابھارنے کے لیے صنعتِ تدبیج، صنعتِ ایہام، صنعتِ ایہام تضاد، ایہام تناسب، تاکید المدح بما یشبہ الذم، تاکید الذم بما یشبہ المدح، صنعت محتمل الضدّین یا صنعتِ توجیہ، صنعتِ استتباع اور صنعتِ ادماج جیسی معنوی صنعتوں سے استفاضہ کیا ہے۔ شعرِ اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے اس قبیل کی صنعتوں کی گتھی سلجھاتے ہوئے قاری نہ صرف بھرپور حظ اٹھاتا ہے بل کہ تمام تر معنوی دلالتیں اور قرینے اُس پر روشن تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

صنعتِ تدبیج وہ معنوی صنعت ہے جس کے ذریعے شاعر کلام کو یوں آراستہ کرتا ہے کہ اس سے کوئی مطلب بہ طریقِ کنایہ ادا ہو یا ایہام کے رنگوں میں بیان ہو جائے۔ مصنف **بحر الفصاحت** نے اسے صنعتِ طباق یا تضاد ہی کی ایک قسم قرار دیا ہے (٣١٩) اقبال اپنی شاعری کے ایہامی پہلو کو تقویت دینے کے لیے اس صنعت سے استفادۂ خاص کرتے ہیں، مثلاً ذیل کے اشعار میں کیفیاتِ فراق کا اظہار کرتے ہوئے یا پھر اسلام کے بے حدود وثغور تصورِ ملت کو پیش کرتے ہوئے تدبیج کی صنعت سے کام لے کر کلام کے کنائی اسلوب کو گہرا کیا گیا ہے:

زرد رخصت کی گھڑی عارضِ گلگوں ہو جائے
کششِ حسن غمِ ہجر سے افزوں ہو جائے
(ب د،٨٦)

تیرے حرم کا ضمیر اسود و احمر سے پاک
ننگ ہے تیرے لیے سُرخ و سپید و کبود
(ض ک،١١٢)

صنعتِ ایہام کو ''توریہ'' (٣٢٠)، ''تخئیل'' (٣٢١) اور ''توھیم'' (٣٢٢) بھی کہا جاتا ہے اور انگریزی میں یہ "Amphilboly" کے عین مطابق قیاس کی جاتی ہے (٣٢٣) اس کے لفظی معنی وہم میں ڈالنے یا چھپانے کے ہیں۔ اصطلاحاً اس سے مراد ہے کہ شاعر کلام میں ایسا لفظ لاتا ہے جس کے دو معنی ہوں، ایک قریب کے اور دوسرے بعید کے۔ خوبی اس کی یہ ہے کہ اس لفظ سے پڑھنے والے کا گمان قریب کے معنوں کی طرف جائے مگر شاعر کی مراد معنیِ بعید ہوں۔ نجم الغنی نے اس کی دو اقسام ''ایہامِ مجرد'' (معنی قریب کے کچھ مناسبات کلام میں مذکور نہ ہوں) اور ''ایہام مرشحہ'' (معنی قریب کے کچھ مناسبات مذکور ہوں) بتائی ہیں (٣٢٤)۔ علامہ اس صنعت سے موثر طور پر ذومعنویت پیدا کرتے ہیں، جیسے:

موجِ غم پر رقص کرتا ہے حبابِ زندگی
ہے 'الم' کا سورہ بھی جزوِ کتابِ زندگی
(ب د،١٥٥)

صبحِ غربت میں اور چمکا
ٹوٹا ہوا شام کا ستارہ
(ب ج،١٠٣)

کوئی پوچھے حکیمِ یورپ سے
ہند و یوناں ہیں جس کے حلقہ بگوش!
(ض ک،٩٢)

ایہام ہی کے سلسلے میں ''ایہامِ تضاد'' اور ''ایہامِ تناسب'' بڑی خیال انگیز صنعتیں ہیں۔ ایہام تضاد سے مراد یہ ہے کہ کلام میں دو ایسے معنی جمع کیے جائیں جن میں آپس میں تو تضاد یا تقابل نہ ہو لیکن جن الفاظ کے ساتھ اُن کو تعبیر کیا جائے، اُن کے حقیقی معنوں کے اعتبار سے اُن میں تضاد ضرور ہو۔ اقبال بڑی مشاقی کے ساتھ ایک لفظ کے حقیقی معنی دوسرے کے مجازی معنوں کے ساتھ یوں جمع کر دیتے ہیں کہ اُن کے مجازی معنوں کو حقیقی کے ساتھ تضاد ہوتا ہے یا پھر دونوں کے مجازی معنوں کو یوں جمع کرتے ہیں کہ اُن کے معنیِ حقیقی میں تضاد ہوتا ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

ہم کو جمعیّتِ خاطر یہ پریشانی تھی
ورنہ، اُمّت ترے محبوبؐ کی دیوانی تھی؟
(ب د،١٦٣)

خزاں میں مجھ کو رلاتی ہے یادِ فصلِ بہار
خوشی ہو عید کی کیونکر کہ سوگوار ہوں میں!
(٢١٣،")

مثلِ ایوانِ سحر مرقد فروزاں ہو ترا!　　نور سے معمور یہ خاکی شبستاں ہو ترا!
(۲۳۶،")

جب کہ صنعتِ ایہام تناسب کے ضمن میں اقبال نے اس شعری خوبی کے فنّی تقاضوں کوملحوظ رکھتے ہوئے کلام میں دولفظ ایسے استعمال کیے ہیں جن کے قریب وبعید کے دونوں معنوں یا معنیِ مطلوب ومقصوداور معنیِ غیر مطلوب ومقصود میں ایک گونہ مناسبت ہوتی ہے۔اس طریقے سے اُن کے ہاں ترسیلِ مطلب میں بڑی خوش سلیقگی کا اظہار ہوا ہے، جیسے:

نالے بلبل کے سنوں، اور ہمہ تن گوش رہوں　　ہم نوا! میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں؟
(ب د،۱۶۳)

گریہ ساماں میں، کہ میرے دل میں ہے طوفانِ اشک　　شبنم افشاں تو، کہ بزمِ گل میں ہو چرچا ترا
(۱۸۴،")

آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک　　بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی!
(۱۹۴،")

اقبال نے تاکید المدح بما یشبہ الذّم اور تاکید الذّم بما یشبہ المدح کے استعمال سے بھی اپنے کلام کے ذو معنوی ابعاد نکھارے ہیں یعنی ان کے ہاں مذکور پہلی صنعت کے تحت تعریف کی تاکید ایسے لفظوں سے کی جاتی ہے جو ہجو یا ذم سے مشابہت رکھتے ہیں۔ پہلی نظر ڈالنے پر یہی محسوس ہوتا ہے کہ وہ مذمت کر رہے ہیں مگر بہ غور دیکھیں تو تعریف مقصود ہوتی ہے۔ دوسری معنوی صنعت کی رو سے علامہ ہجو یا مذمت کی تاکید ایسے الفاظ سے کرتے ہیں جو مدح سے خاصی مشابہت رکھتے ہیں۔ ذیل میں دونوں حوالوں سے شعر درج کیے جاتے ہیں:

تاکید المدح بما یشبہ الذّم:

مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں　　تو میرا شوق دیکھ، مرا انتظار دیکھ
(ب د،۹۸)

تاکید الذّم بما یشبہ المدح:

مثلِ انجم اُفقِ قوم پہ روشن بھی ہوئے　　بتِ ہندی کی محبت میں برہمن بھی ہوئے
// // // // // // // //

ان کو تہذیب نے ہر بند سے آزاد کیا　　لا کے کعبے سے صنم خانے میں آباد کیا
(ب د،۲۰۴)

صنعتِ توجیہ یا ''متحمل الضدین'' (۳۲۵) جسے بعض اوقات ''ذی جہتین'' (۳۲۶) اور ''ذوالوجہین'' (۳۲۷) بھی کہہ لیا جاتا ہے، بنیادی طور پر وہ صنعت ہے جس کو برتتے ہوئے شاعر کلام میں ایسے الفاظ لاتا ہے جن کے معانی میں دو مختلف وجوہ کا شائبہ ہوتا ہے اور دونوں وجوہات آپس میں تضاد کا تعلق رکھتی ہیں تاہم ایک کو دوسری پر فوقیت نہیں ہوتی یعنی کلام کے دونوں معنی مراد لیے جا سکتے ہیں۔ علامہ اس صنعت میں بڑی ندرت کا اظہار کرتے ہیں۔ خصوصاً ظریفانہ کلام میں یہ شعری خوبی بڑا لطف دیتی ہے، جیسے:

لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی　　ڈھونڈ لی قوم نے فلاح کی راہ
روشِ مغربی ہے مدِّنظر　　وضعِ مشرق کو جانتے ہیں گناہ
یہ ڈراما دکھائے گا کیا سین؟　　پردہ اُٹھنے کی منتظر ہے نگاہ
(ب د،۲۸۳)

صنعتِ استتباع یا ''صنعت المدح الموّجہ'' (۳۲۸) یا ''ستایشِ دورویہ'' (۳۲۹) بھی ایہامی و ذو معنی شعری خوبی ہے۔ اس کے تحت شاعر اپنے کلام میں کسی مظہر یا شخص کی مدح اس طرح سے کرتا ہے کہ ایک مدح سے ضمنی طور پر دوسری مدح پیدا ہو جاتی ہے۔ اقبال نے اس معنوی صنعت سے اپنے شعر پاروں کو گہرائی عطا کی ہے اور یہ محسنۂ شعری ان کے ہاں اس روانی سے پیوند ہوئی ہے کہ پہلی نظر ڈالنے پر اس کا گمان ہی نہیں ہو پاتا البتہ غور کرنے پر علامہ کی فنّی پختگی کی داد دینا پڑتی ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

کیوں مسلمانوں میں ہے دولتِ دنیا نایاب　　تیری قدرت تو ہے وہ جس کی نہ حد ہے نہ حساب
تو جو چاہے تو اُٹھے سینۂ صحرا سے حباب　　رہروِ دشت ہو سیلی زدۂ موجِ سراب
(ب د،۱۶۷)

کعبۂ اربابِ فن! سطوتِ دینِ مبین　　تجھ سے حرم مرتبت اُندلسیوں کی زمیں
ہے تہِ گردوں اگر حسن میں تیری نظیر　　قلبِ مسلماں میں ہے اور نہیں ہے کہیں!
آہ وہ مردانِ حق! وہ عربی شہسوار　　حاملِ 'خلقِ عظیم'، صاحبِ صدق و یقیں
جن کی حکومت سے ہے فاش یہ رمزِ غریب　　سلطنتِ اہلِ دل فقر ہے، شاہی نہیں!

جن کی نگاہوں نے کی تربیتِ شرق و غرب　　ظلمتِ یورپ میں تھی جن کی خرد راہ بیں
جن کے لہو کی طفیل آج بھی ہیں اندلسی　　خوش دل و گرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں
آج بھی اس دیس میں عام ہے چشمِ غزال　　اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دل نشیں
(ب ج، ۹۸، ۹۹)

اسی ضمن میں صنعتِ ادماج یا ''ذوالمعنین'' (۳۳۰) ایسی صنعت ہے جس سے شاعر اپنے کلام سے دو معنوں کا حصول کرتا ہے تاہم دوسرے معنی کی تصریح نہیں ہوتی۔ اس کے لیے ''استتباع'' کی طرح محض مدح ہی ضروری نہیں ہے اور ''ایہام'' کی طرح ایک لفظ کے دو معنی پیش کرنے کے بجائے پورے کلام کے دو معنوں کی طرف توجہ ہوتی ہے، جن کا متضاد ہونا ضروری نہیں ہے۔ اقبال نے اس شعری خوبی سے بھی پہلو داری کا وصف ابھارا ہے، مثلاً بالِ جبریل کے آغاز میں درج بھرتری ہری کے خیال سے ماخوذ شعر دیکھیے جسے سوالیہ انداز میں پڑھنے سے ایک دوسرے معنی سمجھ میں آتے ہیں جن کی بہ ظاہر تصریح نہیں ہوئی:

پھول کی پتّی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر!　　مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر!
(ب ج، ۳)

(ب) زور اور دلالت:

شعرِ اقبال کا مقصود چوں کہ اصلاحِ احوال تھا لہٰذا وہ وسائلِ شعری سے استمداد لیتے ہوئے پرزور اور مدلّل صنعتوں کو مقدم رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں صنعتِ جمع، صنعتِ مزاوجہ، صنعتِ قول بالموجب، صنعتِ مذہب کلامی اور صنعتِ ایراد المثل وہ صنائعِ معنوی ہیں جن سے کلام کے زور اور دلالت میں بجا طور پر اضافہ ہوا ہے۔ اقبال کی شاعری میں ان صنعتوں کی دل پذیری لائقِ داد ہے۔ بعض اوقات تو خاصے تدبّر و تفحص سے ہی معلوم ہو پاتا ہے کہ شاعر نے کسی صنعت کو سمویا ہے وگرنہ زیادہ تر اشعار میں بڑی بے ساختگی سے پرزور اور مدلل رنگ ابھرا ہے۔ حیرت انگیز امر یہ ہے کہ اقبال کسی بھی مقام پر صوتی آہنگ کی دل نشینی میں کمی نہیں آنے دیتے، جسے ایک عمدہ شعر پارے کا جزوِ لازم قرار دیا جا سکتا ہے۔

صنعتِ جمع، وہ صنعت ہے جس کے تحت شاعر کئی امور کو کسی ایک ہی حکم کے تابع لا کر زور اور دلالت پیدا کر دیتا ہے۔ اقبال کے کلام میں یہ انداز نمایاں ہے اور وہ جا بہ جا اپنے موقف پر

زور دینے کے لیے اس بلیغ صنعتِ شعری سے استفادہ کرتے ہیں۔ اس صنعت سے ان کی شاعری میں جامعیت کا وصف بھی پیدا ہو گیا ہے:

بندہ و صاحب و محتاج و غنی ایک ہوئے!　　تیری سرکار میں پہنچے تو سبھی ایک ہوئے!
(ب د، ۱۶۵)

زمین و آسمان و کرسی و عرش　　خودی کی زد میں ہے ساری خدائی
(ب ج، ۸۳)

قہّاری و غفّاری و قدّوسی و جبروت　　یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان!
(ض ک، ۶۰)

خود گیری و خودداری و گلبانگِ انا الحق　　آزاد ہو سالک تو ہیں یہ اس کے مقامات
(ا ح، ۳۸)

صنعتِ مزاوجہ، کو ''مزاوجت'' (۳۳۱) یا ''صنعتِ دورویہ'' (۳۳۲) بھی کہتے ہیں۔ یہ وہ صنعتِ معنوی ہے جس کے تحت شاعر شرط و جزا میں دو معنی ایسے پیش کرتا ہے کہ جو امر پہلے معنی پر مترتب ہوتا ہو، وہی دوسرے پر بھی ہو۔ چوں کہ لغت میں ''مزاوجہ'' دو چیزوں کو ملانے کے عمل کو کہتے ہیں، اس لیے یہاں شاعر شعوری طور پر اس طرح کے معنی پیش کرنے کی کاوش کرتا نظر آتا ہے۔ اقبال نے اس صنعت کا اس روانی سے التزام کیا ہے کہ کلام زیادہ مدلل ہو گیا ہے، لکھتے ہیں:

واعظ! کمالِ ترک سے ملتی ہے یاں مراد　　دنیا جو چھوڑ دی ہے تو عقبیٰ بھی چھوڑ دے
(ب د، ۱۰۷)

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات　　تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا، نہ تن!
(ب ج، ۳۱)

صنعتِ قول بالموجب سے مراد یہ ہے کہ اگر کسی کے کلام میں کوئی لفظ واقع ہو تو اُس لفظ کے معنی کو خلافِ مراد اس کہنے والے کے محمول کریں۔ اقبال نے اپنی شاعری میں شدت پیدا کرنے کے لیے اس خصوصیت کو بھی بڑا برمحل موزوں کیا ہے، لکھتے ہیں:

شور ہے ہو گئے دنیا سے مسلمان نابود　　ہم یہ کہتے ہیں کہ تھے بھی کہیں مسلم موجود!
وضع میں تم ہو نصاریٰ، تو تمدّن میں ہنود　　یہ مسلماں ہیں! جنھیں دیکھ کے شرمائیں یہود!
(ب د، ۲۰۳)

صنعتِ مذہب کلامی تو خاص طور پر شاعری میں زور اور دلالت پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے۔ اقبال نے اسی لیے اس کی وساطت سے اپنے کلام کو دلائل و براہین کا خزینہ بنا دیا ہے اور بعض اہم نتائج کا استخراج بھی موثّر طور پر کیا ہے۔ ''بعض عالموں نے مذہب کلامی کو علیحدہ صنعت شمار نہیں کیا۔ اُن کے خیال میں اصل صنعت کا نام ''صنعتِ احتجاج بہ دلیل'' ہے یعنی دلیل سے کلام کو مدلل کرنا۔ احتجاج بہ دلیل کی دو قسمیں ہیں۔ ایک مذہب کلامی اور دوسری مذہب فقہی۔ جو کلام علماے متکلمین کے کلام کی مانند دلیل و برہان پر مشتمل ہو، وہ مذہب کلامی ہے اور جو کلام علماے فقہ کے کلام کی مانند تمثیل پر مشتمل ہو، وہ مذہب فقہی.....'' (۳۳۳)
اقبال نے اس صنعت کا خاصا استعمال کیا ہے اور بعض اوقات تو وہ اس کو اپنا کر پوری پوری نظمیں لکھ ڈالتے ہیں۔ چند اشعار سے اس محسنۂ معنوی کا رنگ ملاحظہ کیجیے:

دہر میں عیشِ دوام آئیں کی پابندی سے ہے — موج کو آزادیاں سامانِ شیون ہو گئیں
(ب د، ۱۸۷)

ہر اک مقام سے آگے گزر گیا مہِ نو — کمال کس کو میّسر ہوا ہے بے تگ و دو
(ب ج، ۷۴)

عشق و مستی نے کیا ضبطِ نفس مجھ پہ حرام — کہ گرہ غنچے کی کھلتی نہیں بے موجِ نسیم!
(ض ک، ۳۰)

محروم رہا دولتِ دریا سے وہ غوّاص — کرتا نہیں جو صحبتِ ساحل سے کنارا
(ا ح، ۱۶)

صنعت ایراد المثل یا ''ارسال المثل'' (۳۳۴) یا ''دستانزنی'' (۳۳۵) بھی ایک اعتبار سے صنعتِ مذہب کلامی ہی کی طرح مدلل مزاج رکھتی ہے اور شاعر اس کے تحت اپنے کلام میں کسی ضرب المثل کو موزونیت کے ساتھ لاتا ہے۔ علامہ کے ہاں یہ صنعت بھی بڑی رواں، بے ساختہ اور برمحل ہے۔ انداز دیکھیے:

زور چلتا نہیں غریبوں کا — پیش آیا لکھا نصیبوں کا
آدمی سے کوئی بھلا نہ کرے — اس سے پالا پڑے، خدا نہ کرے!
(ب د، ۳۳)

فراقِ حور میں ہو غم سے ہمکنار نہ تو — پری کو شیشۂ الفاظ میں اُتار نہ تُو
(۱۲۵،")

الٰہی سحر ہے پیرانِ خرقہ پوش میں کیا! — کہ اک نظر سے جوانوں کو رام کرتے ہیں
(۱۳۹،")

(ج) مبالغہ و استعجاب:

کلام اقبال میں صنائعِ معنوی کے موزوں اور برمحل استعمال کے باعث مبالغہ و استعجاب کے عناصر بھی بڑے فطری انداز میں نمود کر گئے ہیں۔ ایسی مبالغہ آمیز صنعتوں میں صنعتِ تجرید، تجاہلِ عارفانہ یا تجاہلِ عارف، صنعتِ رجوع، صنعتِ حسن تعلیل، صنعتِ تعجب، صنعتِ مبالغہ اور صنعتِ تصلیف شامل ہیں۔ علامہ کے ہاں تحیّر لازمۂ شعر ہے اور ایک اعتبار سے یہ انھی صنائعِ معنوی کا اعجاز ہے کہ وہ اپنے کلام میں پوری قوت کے ساتھ استعجابیہ رنگ و آہنگ کی تشکیل میں کام یاب رہے ہیں۔ بلند مرتبت فکری شاعری ویسے بھی جب تحیّر آمیز پیرایے میں ڈھلتی ہے تو حد درجہ متاثر کن ہو جاتی ہے۔ اسی لیے اکثر مقامات پر یہ استعجابیہ رنگ و آہنگ کلام اقبال کو شعری و فکری جدت و جودت سے ہم کنار کر گیا ہے۔

صنعتِ تجرید سے مراد کلام میں ایک ذی صفت شے سے ایک اور اُسی طرح کی ذی صفت شے حاصل کرنا ہے اور اس سے شاعر کی غرض ہی مبالغے کا حصول ہے۔ جلال الدین ہمائی نے اپنی کتاب **فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی** میں اسے ''خطاب النفس'' کے مترادف قیاس کیا ہے (۳۳۶) اس صنعت کے تحت شاعر، شعر کو جامع الصفات بنا ڈالتا ہے اور مقصود اس سے سرتاسر حیرت اور مبالغے کے ذریعے اپنے مطالب کی پیش کش قرار پاتا ہے۔ دیکھیے اقبال کس طرح ایک کے بعد دوسری صفت بیان کر کے پہلی صفت میں مبالغے کی لَے تیز تر کر دیتے ہیں:

محبت کے شرر سے دل سراپا نور ہوتا ہے — ذرا سے بیج سے پیدا ریاضِ طور ہوتا ہے
(ب د، ۷۴)

عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰؐ — عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام!
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک — عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود — عشق ہے ابن السبیل، اس کے ہزاروں مقام
(ب ج، ۹۴، ۹۵)

صنعت تجاہلِ عارفانہ یا ''تجاہل العارف'' (۳۳۷)، ''نادان نمائی'' (۳۳۸) یا Rhetoric Question (۳۳۹) جسے قرآن کریم میں مستعمل ہونے کے سبب سے تقدس کے پیشِ نظر ''سوق المعلوم مساق غیرہ'' بھی کہا گیا ہے (۳۴۰)، وہ صنعت ہے جس کے ذریعے شاعر کسی چیز کے متعلق جان بوجھ کر غفلت یا بے خبری برتتا ہے اور اس سے اس کی غرض مبالغے کی افراط ظاہر کرنا ہوتا ہے۔ اقبال نے اس صنعتِ معنوی کو بھی ماقبل کے کلاسکی شعرا کے مقابلے میں کمال درجے کی فنّی مہارت کے ساتھ اختیار کیا ہے۔ خصوصاً ان کے تشبیہی نظام کی تشکیل میں صنعتِ تجاہلِ عارفانہ کا بہت اہم حصہ ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں؟
آیا ہے آسماں سے اُڑ کر کوئی ستارہ یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں؟
یا شب کی سلطنت میں دن کا سفیر آیا؟ غربت میں آ کے چمکا، گمنام تھا وطن میں؟
تُکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا؟ ذرّہ ہے یا نمایاں سُورج کے پیرہن میں؟
(ب د، ۸۴)

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے؟ یہ مکاں کہ لامکاں ہے؟ یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی؟
(ب ج، ۱۷)

اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک کس ہاتھ نے کھینچی ابدّیت کی یہ تصویر؟
(ض ک، ۱۱۶)

خبر نہیں کیا ہے نام اس کا، خدا فریبی کہ خود فریبی؟ عمل سے فارغ ہوا مسلماں بنا کے تقدیر کا بہانہ
(ا ح، ۴۵)

صنعتِ رجوع یا ''بازگشت'' (۳۴۱) میں شاعر اپنے شعر پارے میں ایک شے کی کوئی صفت بیان کرنے کے بعد اس کا بطلان کر کے از دِیادِ مدح کی خاطر کسی دوسری بہتر صفت کی طرف رجوع کرتا ہے اور اس سے اس کا مقصود رنگِ مبالغے کو شوخ کرنا ہوتا ہے۔ علامہ کے مبالغہ آمیز شعری پیرایے زیادہ تر اسی صنعت کی کرشمہ کاریوں پر مبنی ہیں اور بازگشت کی صنعت ہے بھی اس قدر لطیف کہ قاری بھرپور طور پر حظ اٹھاتا چلا جاتا ہے، مثلاً:

تو خاک کی مُٹھی ہے، اجزا کی حرارت سے برہم ہو، پریشاں ہو، وسعت میں بیاباں ہو
(ب د، ۲۸۰)

تخیلات کی دنیا غریب ہے لیکن غریب تر ہے حیات و ممات کی دنیا!
(ض ک، ۳۳)

صنعتِ حسن تعلیل یا ''بہانگی نیک'' (۳۴۲) کے تحت شاعر ایک ایسی چیز کو دوسری کے لیے علت یا وجہ ٹھہراتا ہے جو حقیقت میں اس کا سبب نہیں ہوتی مگر اُسے باور کرنے میں لطف آتا ہے۔ شاعرانہ مبالغے کی پیش کش میں اس صنعت کا خاصا اہم کردار ہے اور یہ براہِ راست کلام کی دل نشینی اور معنی آفرینی پر اثر انداز ہوتی ہے۔ علامہ اس صنعت کی کاری گری سے کما حقہ، آگاہ ہیں اور اسے بڑے قرینے سے برتتے ہیں، جیسے:

محبت کے لیے دل ڈھونڈ کوئی ٹوٹنے والا یہ وہ مے ہے جسے رکھتے ہیں نازک آبگینوں میں
(ب د، ۱۰۴)

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو!
(ب ج، ۱۳)

عالمِ سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق وصل میں مرگِ آرزو! ہجر میں لذّتِ طلب!
(۱۱۴)

اقبال، صنعتِ تعجب کے ذریعے بھی اپنی شاعری میں استعجابیہ رنگ کو قوی تر کر دیتے ہیں۔ اس صنعت کو شعر میں سموتے ہوئے شاعر کسی امر پر تعجب و تحیّر کا اظہار کرتا ہے اور بڑی خوش سلیقگی سے قاری یا سامع تک اپنی بات پہنچانا چاہتا ہے۔ علامہ کے شعری اوراق میں حیرت کے ایسے عناصر جا بہ جا بکھرے ہوئے ہیں جو درحقیقت اُن کی جولانی فکر کے عکاس ہیں، مثلاً:

چمکنے والے مسافر! عجب یہ بستی ہے جو اوج ایک کا ہے دوسرے کی پستی ہے
(ب د، ۱۴۷)

دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو عجب چیز ہے لذّتِ آشنائی!
(ب ج، ۱۰۵)

دل کیا ہے؟ اس کی مستی و قوت کہاں سے ہے؟ کیوں اس کی اک نگاہ اُلٹتی ہے تختِ کے؟
(ض ک، ۱۱۵)

تمام عارف و عامی خودی سے بیگانہ! کوئی بتائے یہ مسجد ہے یا کہ مَے خانہ!
(ا ح، ۴۱)

صنعتِ مبالغہ یا ''مقبولہ'' (۳۴۳) یا ''مبالغۂ مقبول'' (۳۴۴) جسے انگریزی میں کسی قدر "Amplificaton" کے مترادف بھی قرار دیا جاسکتا ہے (۳۴۵)، وہ صنعت ہے جس کے ذریعے کلام میں کسی امر کو ایسی شدت سے بیان کیا جاتا ہے کہ اُس حد تک اُس کا پہنچنا ناممکن یا بعید از قیاس ہو۔ محققینِ علمِ بدیع اس کے تین درجات ''تبلیغ'' (مبالغہ عقل و عادت دونوں کے نزدیک ممکن ہو)، ''اغراق'' (مبالغہ عقل کے لحاظ سے ممکن اور عادت کے اعتبار سے ناممکن ہو) اور ''غلوّ'' (عقل و عادت دونوں سطحوں پر مبالغہ ناممکن ہو) بتاتے ہیں۔ اقبال نے اپنے کلام میں زیادہ تر خوش گوار مبالغے کا اظہار کیا ہے اور اُن کے ہاں خلافِ عقل اور خلافِ عادت مبالغہ آمیزی یعنی غلوّ پر مبنی شعری بیانات کم ہی ملتے ہیں۔ وجہ یہی ہے کہ وہ اپنے شعر کو معمّا نہیں بنانا چاہتے تھے بل کہ ان کے پیشِ نظر ہر لحظہ شعریت کے ساتھ ساتھ ترسیلِ مطلب کا فریضہ رہتا تھا۔ چناں چہ وہ اگر کہیں مبالغے کی بڑھی ہوئی صورت یعنی غلوّ کا اظہار کرتے بھی ہیں تو اس کے لیے شعر میں ایسی شرط لگا دیتے ہیں یا کوئی ایسا امر واجب کر دیتے ہیں جس سے وہ اغراق کے درجے پر آ جاتا ہے۔ مبالغہ اقبال کی شاعری کا لازمی عنصر ہے اور اُن کا نظریۂ زیست اس شعری صنعت کی وساطت سے زیادہ نکھر کر سامنے آتا ہے۔ یوں بھی علامہ جن آفاقی تصورات کی پیش کش کرنا چاہتے تھے، اُن کی بُت کاری مبالغے کی رنگ آمیزی کے بغیر ممکن ہی نہ تھی۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ یہاں ہر کہیں فکر و فلسفہ، شعری بیان پر حاوی ہے:

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے خدا بندے سے خود پوچھے، بتا تیری رضا کیا ہے!
(ب ج، ۵۵)

محبت مجھے اُن جوانوں سے ہے ستاروں پہ جو ڈالتے ہیں کمند!
(۱۵۴،")

خودی میں ڈوبنے والوں کے عزم و ہمت نے اس آبجو سے کیے بحرِ بیکراں پیدا!
(ض ک، ۱۰۱)

خورشید کرے کسبِ ضیا تیرے شرر سے! ظاہر تری تقدیر ہو سیمائے قمر سے!
(۱۲۲،")

صنعتِ تصلیف بھی مبالغہ و تعجب کی تشکیل میں معاونت کرتی ہے۔ اس صنعت کی وساطت سے شاعر جا بہ جا تفاخر کا اظہار کرتا اور زیادہ تر اپنے حق میں شخصی، علمی اور شعری اعتبار سے شیخی بگھارتا دکھائی دیتا ہے۔ علامہ نے اپنی شاعری میں مبالغے اور تعلی پر مبنی اس صنعت کا استعمال خاصا کیا ہے مگر یہاں اُن کی جدت و انفرادیت قابلِ ستایش ہے اور اس صنعت کی وساطت سے

ان کے ذوقِ تعلّی کی نمود بڑے سحر انگیز پیرایے میں ہوئی ہے:

کہیں ذکر رہتا ہے اقبال تیرا فسوں تھا کوئی تیری گفتار کیا تھی
(ب د، ۹۹)

زیارت گاہِ اہلِ عزم و ہمّت ہے لحد میری کہ خاکِ راہ کو میں نے بتایا رازِ الوندی!
(ب ج، ۱۴)

ترا گناہ ہے اقبال مجلس آرائی اگرچہ تو ہے مثالِ زمانہ کم پیوند!
جو کوکنار کے خوگر تھے اُن غریبوں کو تری نوا نے دیا ذوقِ جذبہ ہائے بلند!
(ض ک، ۱۲)

مری نوائے غم آلود ہے متاعِ عزیز جہاں میں عام نہیں دولتِ دلِ ناشاد
گلہ ہے مجھ کو زمانے کی کور ذوقی سے سمجھتا ہے مری محنت کو محنتِ فرہاد
(ا ح، ۴۶)

(د) تقابل و موازنہ:

شعرِ اقبال میں بعض اوقات صنائعِ معنوی نے تقابل و موازنے کی فضا بھی موثر طور پر ترتیب دی ہے۔ اس ضمن میں اقبال صنعتِ طباق یا تضاد، صنعتِ تفریق، صنعتِ تقسیم، صنعتِ جمع و تفریق اور صنعتِ جمع و تقسیم سے کام لے کر کلام میں اس قدر جاذبیّت اور تاثیر پیدا کر دیتے ہیں کہ بات دل میں اُترتی چلی جاتی ہے۔ خصوصاً صنعتِ تضاد یا طباق کا اقبال نے کثرت سے استعمال کیا ہے اور ان کے ہاں معنی آفرینی میں اس شعری خوبی کا نہایت اہم حصہ ہے۔ وہ اس امر سے بہ خوبی آگاہ ہیں کہ مقائسے اور موازنے کے ذریعے کلام میں استدلالی رنگ ابھارا جا سکتا ہے اور یوں بعض اہم تصورات و نظریات کی ترسیل قدرے سہل ہو جاتی ہے۔ چناں چہ وہ متذکرہ معنوی صنعتوں کی وساطت سے ان مقاصد کا حصول عمدگی سے کرتے نظر آتے ہیں۔

صنعتِ طباق یا تضاد جسے ''تطبیق'' و ''تکافو'' (۳۴۶)، ''تقابلِ ضدّین'' (۳۴۷)، ''متضاد'' (۳۴۸)، ''مطابقت'' (۳۴۹) اور ''ناسازی'' (۳۵۰) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے اور جو انگریزی میں "Antithesis" کہلاتی ہے (۳۵۱)، بنیادی طور پر وہ صنعت ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں دو ایسے الفاظ لاتا ہے جن کے معنوں میں ضد یا مقابلے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔

اسے دو اقسام، ایجابی اور سلبی میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ تضاد ایجابی میں متضاد الفاظ کے ہم راہ حرفِ نفی کا التزام نہیں کیا جاتا جب کہ تضاد سلبی میں حرفِ نفی کے اہتمام کے بجائے ایک ہی مصدر سے مشتق دو ایسے الفاظ لائے جاتے ہیں جن میں سے ایک مثبت اور دوسرا منفی ہوتا ہے۔ علامہ کلام میں تضاد و تخالف کی نزاکتوں سے بہ خوبی آگاہ تھے، لہٰذا وہ بڑے دل پذیر انداز میں اور کسی قدر تواتر کے ساتھ اس صنعت پر اپنی چابک دستی کا ثبوت دیتے ہیں۔ انھوں نے طباق کی دونوں صورتوں یعنی طباق ایجابی اور طباق سلبی کو اپنی شاعری میں سمو کر حیرت انگیز نتائج کا حصول کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کے ہاں طباق ایجابی کو برتنے کا رجحان زیادہ ہے اور بعض اوقات ایک ہی نظم میں اس قسم پر مبنی کئی شعر مل جاتے ہیں۔ علامہ نے اس صنعتِ معنوی سے استفاضہ کرتے ہوئے فطری بے ساختگی کو بھی مقدم رکھا ہے جس کے باعث کلام میں کہیں بھی محض صنعت کو ٹھونسنے کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ انھوں نے صنعت تضاد یا طباق کی وساطت سے نہ صرف اپنے بنیادی تصورات کی تقابلی انداز میں توضیح کر دی ہے بل کہ بعض اہم امور مثلاً زمانے کا تغیر و تبدل، کیفیاتِ ظاہریہ و باطنیہ میں تفاوت، افراط و تفریط اور قدیم اور جدید تہذیب کے فرق کو ظاہر کرنے کے لیے بھی اس صنعتِ شعری سے فائدہ اٹھایا ہے۔ حتیٰ کہ اقبال کے محبوب اور مرکزی تصورات کی تشکیل بھی اس صنعت کے استمداد سے زیادہ عمدگی سے ہو پائی ہے۔ بعض اوقات وہ اپنی منظومات کے عناوین تک تضاد کی صورت میں قائم کر دیتے ہیں۔ اسی طرح بعض مقامات پر پوری پوری نظموں میں اس صنعت کی نادرہ کاری ملتی ہے۔ اقبال کے تخلیق کردہ بعض شعری کردار بھی تضاد و تقابل ہی کے نتیجے میں نمایاں ہوئے ہیں۔ شعرِ اقبال میں یہ صنعت نہ صرف سنجیدہ شاعری میں مستعمل ہے بل کہ اُن کے ظریفانہ کلام میں بھی اس محسنۂ شعری کی قوت اور کاری گری کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔ علامہ کی بعض شعری تراکیب کا حُسن صنعتِ تضاد میں ڈھل کر زیادہ نکھرتا ہے مثلاً اس سلسلے میں ''وصال و فراق''، ''عقل و عشق''، ''دوش و فردا''، ''فقر و شاہنشہی''، ''نار اور نور''، ''ظلمت و ضیا'' اور ''تدبیر و تقدیر'' وغیرہ اُن کی کلیدی تراکیب ہیں۔ اقبال کے ہاں طباقِ ایجابی اور طباقِ سلبی کا انداز ذیل کے اشعار سے بہ خوبی مترشح ہے:

طباق ایجابی:

کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی — جگنو میں جو چمک ہے، وہ پھول میں مہک ہے
(ب د، ۸۵)

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصّہ تمام — اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں
(ب ج، ۱۸)

جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا — زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا!
(ض ک، ۶۹)

آزاد کی رگ سخت ہے مانندِ رگِ سنگ — محکوم کی رگ نرم ہے مانندِ رگِ تاک
(ا ح، ۴۰)

طباق سلبی:

گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ — ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ
(ب د، ۹۸)

حقائقِ ابدی پر اساس ہے اس کی — یہ زندگی ہے، نہیں ہے طلسمِ افلاطوں!
(ض ک، ۴۹)

نگاہ وہ نہیں جو سُرخ و زرد پہچانے — نگاہ وہ ہے کہ محتاجِ مہر و ماہ نہیں!
(''، ۱۷۷)

روشن تو وہ ہوتی ہے، جہاں بیں نہیں ہوتی — جس آنکھ کے پردوں میں نہیں ہے نگہِ پاک!
(ا ح، ۲۸)

صنعتِ تفریق کے تحت شاعر ایک ہی نوع کی دو چیزوں میں فرق ظاہر کرتا ہے اور اس سے اُس کا مقصود بالعموم ان کے مابین پائے جانے والے تفاوت کی نشان دہی کرنا ہوتا ہے۔ اقبال نے اس صنعت کو مقائسہ و موازنہ کی تشکیل کے لیے مستعار لیا ہے اور خاص طور پر وہ اپنے نمایندہ تصورات و نظریات کی تفہیم کرانے میں بھی اسے عمدگی سے معاون ٹھہراتے ہیں، مثلاً:

تجھے آبا سے اپنے کوئی نسبت ہو نہیں سکتی — کہ تو گفتار، وہ کردار، تو ثابت، وہ سیّارا
(ب د، ۱۸۰)

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق و مغرب کے میخانے — یہاں ساقی نہیں پیدا، وہاں بے ذوق ہے صہبا!
(ب ج، ۲۳)

تری نگاہ میں ہے معجزات کی دنیا — مری نگاہ میں ہے حادثات کی دنیا
(ض ک، ۳۳)

محکوم کا دل مردہ و افسردہ و نومید — آزاد کا دل زندہ و پُرسوز و طرب ناک
(ا ح،۴۰)

اسی طرح صنعتِ تقسیم کے تحت شاعر چند چیزوں کا ذکر کر کے ہر ایک کو اُن کے منسوبات پر تعیین کی قید سے تقسیم کرتا ہے یا صفات کو تعیین کے ساتھ ترتیب دیتا ہے۔ اقبال اس شعری خوبی سے بھی موازنے کی دل چسپ صورت حال تشکیل دیتے نظر آتے ہیں، جیسے:

پروانے کو چراغ ہے بلبل کو پھول بس — صدّیقؓ کے لیے ہے خدا کا رسولؐ بس!
(ب د،۲۲۵)

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ — بلبل فقط آواز ہے، طاؤس فقط رنگ!
(ب ج،۷۶)

تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے — عقل، غیاب و جستجو! عشق، حضور واضطراب!
("،۱۱۴)

صنعتِ جمع وتفریق اور صنعتِ جمع وتقسیم بھی اسی قبیل کی صنعتیں ہیں جو کلام میں تقابلی فضا ترتیب دیتی ہیں۔ صنعتِ جمع وتفریق یا ''صنعتِ جمع مع التفریق'' (۳۵۲) میں شاعر اپنے شعر میں دو یا زائد امور کو ایک ہی حکم کے تحت جمع کرتا ہے اور پھر ان میں کوئی فرق ظاہر کرتا ہے۔ گویا ایک ہی شعری مقام پر صنعتِ جمع اور تفریق یک جان ہو جاتی ہیں بعینہٖ صنعتِ جمع وتقسیم یا ''جمع مع تقسیم'' (۳۵۳) میں بہت سی چیزوں کو شعر میں ایک ہی حکم کے تحت جمع کر کے اور پھر ان میں سے ہر ایک کو کسی اور چیز کے ساتھ منسوب کر کے اُن کے مناسبات پر تقسیم کیا جاتا ہے۔ شعرِ اقبال سے ہر دو حوالوں سے موازنہ ومقابلہ کی مثالیں بالترتیب ملاحظہ کیجیے:

یہ سحر جو کبھی فردا ہے کبھی ہے امروز — نہیں معلوم کہ ہوتی ہے کہاں سے پیدا
وہ سحر جس سے لرزتا ہے شبستانِ وجود — ہوتی ہے بندۂ مومن کی اذاں سے پیدا
(ض ک،۱۴)

یہ ہیں سب ایک ہی سالک کی جستجو کے مقام — وہ جس کی شان میں آیا ہے علّم الاسما!
مقامِ ذکر کمالاتِ رومی و عطّار — مقامِ فکر مقالاتِ بو علی سینا!
مقامِ فکر ہے پیمایشِ زمان و مکاں — مقامِ ذکر ہے سبحان ربیّ الاعلیٰ
("،۲۳)

(۵) اثر آفرینی:

صنائعِ معنوی میں صنعتِ مراعاۃ النظیر، صنعتِ لف ونشر، صنعتِ اعتراض یا حشو، صنعتِ سوال و جواب، صنعتِ تشابہ الاطراف، صنعتِ اطراد، صنعتِ عکس، صنعتِ مشاکلہ اور صنعتِ ترجمۃ اللفظ وہ صنعتیں ہیں جو کلامِ اقبال میں اثر آفرینی کا سبب بنی ہیں۔ انھیں برتنے سے اقبال کے ہاں اس قدر تاثیر پیدا ہوگئی ہے کہ پڑھنے والا ہر بار نئے لطف سے ہم کنار ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ متذکرہ معنوی صناعات کی پیش کش تخلیق کار سے خاصی کد وکاوش کا اقتضا کرتی ہے لیکن اس کے باوجود علامہ کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اپنے کلام میں روانی، بے ساختگی اور برجستگی کو اس حد تک برقرار رکھا ہے کہ شعوری کاوش کا گمان تو ایک طرف کہیں ذرّہ برابر جھول بھی محسوس نہیں ہوتا۔ یہ صنعتیں شعرِ اقبال میں ہر مقام پر اثر انگیزی کا ایک بڑا محرک بنی ہیں۔

صنعتِ مراعاۃ النظیر، جسے ناقدینِ فن نے ''تناسب''، ''ایتلاف''، ''تلفیق''، ''توفیق'' (۳۵۴) ''متناسب'' (۳۵۵)، ''رعایتِ نظر'' (۳۵۶)، ''ھم بستگی'' (۳۵۷) اور ''مؤاخات'' (۳۵۸) سے بھی تعبیر کیا ہے۔ بنیادی طور پر وہ معنوی شعری خوبی ہے جس میں شاعر اپنے کلام میں ایسے الفاظ لانے کا اہتمام کرتا ہے جن کے درمیان تضاد کے علاوہ کوئی اور نسبت یا تعلق ہو۔ علامہ نے اس صنعت کا بہت زیادہ استعمال کیا ہے۔ وہ اس صنعت کے ذریعے اپنی شاعری میں خیال افروزی کا وصف پیدا کرتے ہیں۔ اگرچہ اسے پیوندِ شعر کرتے ہوئے شعوری کاوش نہایت اہم کردار ادا کرتی ہے تاہم اقبال کی شاعری میں ہر جگہ آمد ہی کا احساس نمایاں ہے۔ ان کے کلام کے مراعاۃ النظیری پہلو کی موفّقیت کا اندازہ ذیل کے اشعار سے ہوتا ہے:

واں بھی جل مرتا ہے سوزِ شمع پر پروانہ کیا؟ — اُس چمن میں بھی گل و بلبل کا ہے افسانہ کیا؟
″ ″ ″ ″ ″ ″ ″
کیا وہاں بجلی بھی ہے، دہقاں بھی ہے، خرمن بھی ہے؟ — قافلے والے بھی ہیں، اندیشۂ رہزن بھی ہے؟
(ب د،۳۹)

اُٹھا نہ شیشہ گرانِ فرنگ کے احساں — سفالِ ہند سے مینا و جام پیدا کر!
(ب ج،۱۴۷)

ترا بحر پُرسکوں ہے! یہ سکوں ہے یا فسوں ہے؟   نہ نہنگ ہے، نہ طوفاں، نہ خرابیِ کنارہ!
(ض ک،۳۶)

وہ پرانے چاک جن کو عقل سی سکتی نہیں   عشق سیتا ہے انھیں بے سوزن و تارِ رفو
(ا ح،۳۷)

اثر آفرینی ہی کے سلسلے میں اقبال، صنعتِ لف ونشر کا بڑی روانی سے استعمال کرتے ہیں اور اس ضمن میں بھی وہ تاثیرِ معنوی کو افضلیت دیتے ہیں۔ لغت میں ''لف'' کے معنی لپیٹنا اور ''نشر'' کے معنی پھیلانا کے ہیں۔ اصطلاحاً ''لف'' سے مراد چند چیزوں کا کلام میں ایک جگہ ذکر کرنا ہے اور ''نشر'' کے معنی یہ ہیں کہ ان چیزوں کے مناسبات کو بہ غیر تعیین کے بیان کیا جائے۔ اگر چیزوں کے مناسبات کا ذکر ان اشیا کی ترتیب کے مطابق ہو جن کا ذکر لف میں کیا گیا ہے تو، اسے ''لف ونشر مرتب'' کہتے ہیں اور اگر ان مناسبات کے ذکر میں ترتیب ملحوظ نہ رکھی جائے تو اس قسم کو ''لف ونشر غیر مرتب'' کہتے ہیں۔ اقبال نے ان دونوں صورتوں کا اہتمام کیا ہے:

لف ونشر مرتب:

ترے آزاد بندوں کی نہ یہ دنیا، نہ وہ دنیا   یہاں مرنے کی پابندی، وہاں جینے کی پابندی!
(ب ج،۱۴)

نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا، نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا   میں ہلاکِ جادوئے سامری، تو قتیلِ شیوۂ آزری
(ب د،۲۵۲)

لف ونشر غیر مرتب:

نہ فلسفی سے نہ مُلّا سے ہے غرض مجھ کو   یہ دل کی موت! وہ اندیشہ و نظر کا فساد!
(ب ج،۷۰)

وہی نگاہ کے ناخوب و خوب سے محرم   وہی ہے دل کے حلال و حرام سے آگاہ
(ض ک،۷۰)

صنعتِ اعتراض یا حشو، جسے ''اعتراض الکلام قبل التمام'' (۳۵۹) اور ''اعراض الکلام'' (۳۶۰) بھی کہتے ہیں، ایسی صنعتِ معنوی ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں ایک لفظ یا ایک سے زائد الفاظ ایسے لاتا ہے کہ شاعری اُن کے بغیر بھی کُلّی طور پر فائدہ دیتی ہو۔ اس کی تین صورتیں ''حشوِ قبیح''، (کلام میں ایسے الفاظ بڑھانا کہ ادائے معنی میں خوبی کے بجائے خامی پیدا

ہو)، ''حشوِ اوسط'' (ایسے الفاظ بڑھانا کہ جن سے نہ خوبی پیدا ہو اور نہ ہی خلل) اور ''حشوِ ملیح'' (اشعار میں وہ الفاظ زائد لانا کہ جن کے درآنے سے سرتا سر خوبی پیدا ہو) ہیں، جن میں سے ''حشوِ ملیح''، یعنی تیسری صورت ہی اصل شعری خصوصیت ہے جسے ''حشو لوزینج'' یا ''حشوِ لوزینہ'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے (۳۶۱) اقبال نے بھی حشوِ ملیح سے اپنی فکری جودت اور فنی کمال کا اظہار کیا ہے، جیسے:

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو   شکوہ اللہ سے 'خاکم بدہن' ہے مجھ کو
(ب د،۱۶۳)

تمدّن آفریں، خلّاقِ آئینِ جہاں داری   وہ صحرائے عرب، یعنی شتر بانوں کا گہوارا
("،۱۸۰)

میں بھی حاضر تھا وہاں ضبطِ سخن کر نہ سکا   حق سے جب حضرتِ مُلّا کو مِلا حکمِ بہشت!
عرض کی میں نے الٰہی مری تقصیر معاف   خوش نہ آئیں گے اسے حور و شراب و لبِ کشت!
(ب ج،۱۱۷)

صنعتِ سوال و جواب یعنی اشعار میں سوال و جواب کا لانا بھی ایک پُر تاثیر شعری خوبی ہے۔ اسے ''مراجعہ'' (۳۶۲)، ''مرافعہ'' (۳۶۳) یا ''پُرسش و پاسخ'' (۳۶۴) سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ صنعت ایک مصرعے، مکمل شعر یا دو اور دو سے زائد اشعار کی شکل میں ہو سکتی ہے۔ علامہ کے ہاں تاثیرِ شعری سے بھرپور یہ فنی خوبی اُن کی دل کش اور پر اثر مکالماتی منظومات میں عمدگی سے نمود کرتی ہے جو ان کے ہاں ڈرامائیت کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتی ہیں مثلاً:

عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا   بُھولے بھٹکے کی رہنما ہُوں میں
" " " " " " " " " " " " " " "
بوند اک خون کی ہے تُو لیکن   غیرتِ لعلِ بے بہا ہُوں میں
" " " " " " " " " " " " " " "
دل نے سُن کر کہا یہ سب سچ ہے   پر مجھے بھی تو دیکھ، کیا ہُوں میں
رازِ ہستی کو تُو سمجھتی ہے   اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں
(ب د،۴۱،۴۲)

تاثیرِ کلام ہی کے ضمن میں اقبال نے صنعتِ تشابہ الاطراف سے بھی کام لیا ہے، جس

کے تحت کلام کو ایسی شے کے ساتھ تمام کیا جاتا ہے جو ابتدا کے ساتھ مناسبت رکھتی ہو۔ یہ خصوصیت شعرِ اقبال میں صنعت گری سے ہٹ کر بھی موجود ہے اور تقریباً ہر اچھا شاعر دونوں مصرعوں کی مطابقت کا خیال رکھتا بھی ہے، مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

تھا سراپا رُوح تو، بزمِ سخن پیکر ترا زیبِ محفل بھی رہا، محفل سے پنہاں بھی رہا
(ب د، ۲۶)

صنعتِ اطراد کے تحت شاعر اپنے ممدوح کا یا کسی قابلِ مذمّت شخصیت کا ذکر کرتے ہوئے اُس کے باپ دادا کا نام بالترتیب یا پھر بغیر کسی ترتیب سے لاتا ہے تاکہ اپنے مطمحِ نظر کو قاری کے ذہن پر پوری تاثیر کے ساتھ راسخ کر سکے۔ علامہ صنعتِ تلمیح کے ساتھ صنعتِ اطراد کا امتزاج کر کے حیرت انگیز تاثیر پیدا کر دیتے ہیں، جیسے:

بُت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بُت گر ہیں تھا براہیمؑ پدر، اور پسر آزر ہیں
(ب د، ۲۰۰)

صنعتِ عکس، کو ''صنعتِ تبدیل'' (۳۶۵)، ''طرد'' (۳۶۶) یا ''مقلوبِ مستوی'' (۳۶۷) بھی کہتے ہیں۔ اس میں کلام کے بعض اجزا کو مقدم اور موخّر کر کے، پھر موخّر کو مقدم اور مقدم کو موخّر لایا جاتا ہے۔ شعرِ اقبال میں انداز دیکھیے:

دُنیا کے بت کدوں میں پہلا وہ گھر خدا کا ہم اُس کے پاسباں ہیں، وہ پاسباں ہمارا
(ب د، ۱۵۹)

___

پسند اس کو تکرار کی خُو نہیں کہ تو میں نہیں اور میں تو نہیں
(ب ج، ۱۲۶)

___

جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ!
(،"۱۶۵)

صنعتِ مشاکلہ یا ''مشاکلت'' (۳۶۸) میں شاعر دو چیزوں کا ذکر کرتا ہے اور ان دونوں کو ایک جگہ مذکور ہونے کی مناسبت سے ایک ہی لفظ سے تعبیر کر دیتا ہے:

رعبِ فغفوری ہو دنیا میں، کہ شانِ قیصری ٹل نہیں سکتی غنیمِ موت کی یورش کبھی
(ب د، ۱۵۰)

___

مرا دل، مری رزم گاہِ حیات! گمانوں کے لشکر، یقیں کا ثبات!
(ب ج، ۱۲۵)

اقبال نے صنعتِ ترجمۃ اللفظ کو اپنے کلام میں بلاغت و علمیّت پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ تاثیرِ شعری کے لیے بھی مستعار لیا ہے۔ اس صنعتِ معنوی کے ذریعے شاعری میں ایک لفظ کے بعد دوسرا لفظ ایسا لایا جاتا ہے جو اُس کا ترجمہ ہو اور اس سلسلے میں یہ قطعاً لازمی نہیں کہ دونوں لفظ آپس میں مربوط ہوں، مثلاً علامہ کے چند شعر دیکھیے:

شجر ہے فرقہ آرائی، تعصّب ہے ثمر اس کا یہ وہ پھل ہے کہ جنّت سے نکلواتا ہے آدم کو
(ب د، ۴۷)

___

شبنم کی طرح پھولوں پہ رو، اور چمن سے چل اس باغ میں قیام کا سودا بھی چھوڑ دے
(،"۱۰۸)

___

اندھیری رات میں کرتا ہے وہ سُرود آغاز صدا کو اپنی سمجھتا ہے غیر کی آواز
(،"۱۳۱)

___

تو اے مسافرِ شب خود چراغ بن اپنا کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی
(ب ج، ۱۴۶)

گویا صنائعِ لفظی کی طرح صنائعِ معنوی بدیع کے سلسلے میں بھی علامہ نے فنی مہارت اور تخلیقی ذہانت کا مکمل ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے ان معنوی صنعتوں سے ذو معنویت اور ایہام، زور اور دلالت، مبالغہ و استعجاب، تقابل اور موازنہ اور اثر آفرینی و اثر انگیزی کے خصائص جس عمدگی سے ابھارے ہیں، وہ اُن کے کمالِ شعری کی قوی دلیل ہے۔ اقبال کے ہاں صناعانہ خوبیاں زیادہ تر معانی کی تمام تر دلالتوں کو واضح اور روشن کرنے کے لیے برتی گئی ہیں۔ اُن کے اس قبیل کے شعری تجربات سے اندازہ ہوتا ہے کہ زیادہ تر مقامات پر صنائعِ بدائع زیورِ کلام ہونے کے باوصف اُس وقت زیادہ موثر اور کارگر ہو گئے ہیں جب انھیں معنی آفرینی اور تاثیرِ شعری کے لیے مستعار لیا گیا ہے۔ یوں بھی اگر اقبال جیسا پیغام بر اور فلسفی شاعر محسناتِ لفظی و معنوی کو بہ طور وسیلہ شعر اپناتا ہے تو ان سے اس کا مطلوب محض لفظی موشگافیاں ہرگز نہیں ہو سکتیں بل کہ یقینی طور پر ان کا مقصود جدتِ فکر پر مبنی اعلیٰ نظریات و تصورات کا ابلاغ ہی ٹھہرے گا۔ چناں چہ اوراقِ شعرِ اقبال میں اسی حقیقت کا عملی اطلاق اپنی تمام تر جولانیوں کے ساتھ نمود کرتا ہے ___ جو یقیناً شاعرانہ صنعت گری

میں اجتہادانہ پہلو سے عبارت ہے۔اسی سبب سے بدیعِ لفظی ہوں یا معنوی، اقبال دونوں کو جزوِ کلام بناتے ہوئے کہیں بھی ٹھوکر نہیں کھاتے۔ چوں کہ وہ الفاظ و معانی کی مطابقتِ تام کا خیال رکھتے ہیں، اس لیے بھی ان کے ہاں یہ صنعتیں زیادہ دل پذیر ہیں اور آرایش و زیبایشِ کلام سے آگے بڑھ کر پڑھنے والے کو بے مثل مطالب و مفاہیم کا اسیر کر لیتی ہیں۔ یقیناً یہ کہنے میں باک نہیں کہ کلام اقبال میں یہ لفظی و معنوی صنعتیں خیال افروزی اور تخیّل انگیزی کے اوصاف پیدا کرنے میں ممتاز ٹھہری ہیں۔

حوالے اور حواشی :

(۱) عابدعلی عابد، سید: **البدیع**، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۱ء، ص ۵۵، ۵۶، ۵۷۔

(۲) دیکھیے: (i) محمد خزائلی و حسن سادات ناصری: **بدیع و قافیه**، تہران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، طبع اول ۱۳۳۴، ص ۱۱۔

(ii) نذیر احمد: **اقبال کے صنائع بدائع**، لاہور: آئینہ ادب چوک مینار انارکلی، طبع اول ۱۹۶۶ء، ص ۲۴۔

(۳) تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے: **البدیع**، ص ۶۲ تا ۸۹۔

(۴) سید علی رضا نقوی (مولف) **فرهنگِ جامع** (فارسی بہ انگلیسی و اُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاونڈیشن، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۱۳۹۔

(۵) **حسن اللغات** (فارسی۔اُردو)، لاہور: اورینٹل بک سوسائٹی، س ن، ص ۱۰۴۔

(۶) حیم، سلیمان (مولف): **فرهنگِ جامع** (فارسی ۔ انگلیسی)، تہران: کتاب فروشی یہود ابروخیم ۱۳۴۱، ج ۱، ص ۸۱۰۔

(۷) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مرتب): **قومی انگریزی اُردو لغت**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲، ص ۱۶۹۶۔

(۸) لطف اللہ کریمی (مولف) **اصطلاحاتِ ادبی** (انگلیسی ۔ فارسی)، تہران: مجمع علمی و فرہنگی مجد، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۱۱۶۔

(۹) ایضاً۔

(۱۰) ایضاً، ص ۱۱۶، ۱۱۷۔

(۱۱) نصر اللہ تقوی: **هنجارِ گفتار**، بہ حوالہ **البدیع** از سید عابد علی عابد، ص ۳۶۔

(۱۲) جلال الدین ہُمائی: **فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی**، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴، ج ۱، ص ۳۸۔

(۱۳) میمنت میر صادقی: **واژه نامهٔ هنر شاعری**، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۳۸۔

(۱۴) عبدالحسین سعیدیان (مولف) **دانش نامهٔ ادبیات**، تہران: انتشاراتِ ابنِ سینا، طبع اول ۱۳۵۳، ص ۲۵۔

(۱۵) شمس الدین فقیر: **حدائق البلاغة** (مع ترجمہ)، کان پور: مطبع نامی منشی نول کشور، نومبر ۱۸۸۷ء، ص ۵۹۔

(۱۶) اصغر علی روحی، مولانا: **دبیر عجم**، لاہور: مطبع گیلانی، طبع دوم ۱۹۳۶ء، ص ۲۸۲۔

(۱۷) نجم الغنی رام پوری، مولوی: **بحر الفصاحت**، لاہور: مقبول اکیڈمی ۱۹۸۹ء، ج ۲، ص ۸۹۲۔

(۱۸) محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی: **تسهیل البلاغت**، دہلی: محبوب المطابع برقی پریس ۱۳۳۹ھ، ص ۱۶۷۔

(۱۹) زینبی، سید جلال الدین احمد جعفری: **کنز البلاغت** بہ کوشش عبدالواسع جعفری، الہ آباد: مطبع انوار احمد، س ن، ص ۱۸۶۔

(۲۰) محمد عبیداللہ الاسعدی: **تسهیل البلاغة**، لاہور: المکتبہ الاشرفیہ، طبع دوم، س ن، ص ۱۷۲۔

(۲۱) منصف خاں سحاب، **نگارستان**، لاہور: دارالتذکیر ۱۹۹۸ء، ص ۱۷۲۔

(۲۲) عابدعلی عابد، سید: **شعرِ اقبال**، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۳ء، ص ۳۳۷۔

(۲۳) کزازی، میر جلال الدین: **بدیع** (زیباشناسی سخن پارسی)، تہران: کتاب ماد، طبع چہارم ۱۳۸۱، ص ۲۷، ۲۸۔

(۲۴) عابدعلی عابد، سید: **شعر اقبال**، ص ۳۳۷، ۳۳۸۔

(۲۵) کزازی، میر جلال الدین: **بدیع (زیبا شناسی سخن پارسی)**، ص ۱۱۰۔

(۲۶) حال آں کہ یہ درست نہیں کیوں کہ تملیح سے مراد ''افزودن نمک بہ طعام'' ہے، بہ طورِ سند دیکھیے: **واژه نامهٔ هنرِ شاعری** از میمنت میر صادقی، ص ۸۳۔

(۲۷) فرهنگِ عمید، تہران: کتاب خانہ محمد حسن علمی ۱۳۴۳ھ، ص ۴۱۷۔
(۲۸) فرهنگ آنند راج، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر ۱۹۸۴ء ج ۲، ص ۱۱۸۶۔
(۲۹) فیروز اللغات فارسی از مولوی فیروز الدین، لاہور: فیروز سنز ۱۹۵۲ء، ص ۲۶۱۔
(۳۰) فرهنگِ تلمیحاتِ شعرِ معاصر از محمد حسین محمدی، تہران: نشر میترا، طبعِ اول ۱۳۷۴، ص ۷۔
(۳۱) فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی از جلال الدین ہمائی، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴، ج ۲، ص ۳۲۸۔
(۳۲) فرهنگِ جامع (فارسی۔انگلیسی) از سلیمان حییم، ج ۱، ص ۴۷۳۔
(۳۳) فرهنگِ تلمیحات از سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فردوس، طبعِ چہارم ۱۳۷۳، ص ۵۔
(۳۴) لغت نامه دهخدا از علی اکبر دہخدا زیرِ نظر دکتر محمد معین، تہران: ۱۳۴۳، شمارہ مسلسل ۱۰۲، شمارہ حرف 'ت': ۷، ص ۹۱۵۔
(۳۵) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی (انگلیسی۔فارسی)، ص ۲۵، ۲۶۔
(۳۶) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری، ص ۸۳۔
(۳۷) فقیر، شمس الدین: حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی، لکھنؤ: مطبع نول کشور، ۱۸۴۳ء، ص ۱۰۲۔
(۳۸) محمد عبید اللہ الاسعدی: تسهیل البلاغة، ص ۲۰۴، ۲۰۵۔
(۳۹) فرهنگِ صبا، ایران: انتشارات صبا، سال ۷۲، ص ۲۹۷۔
(۴۰) فیروز اللغاتِ فارسی، ص ۲۶۱۔
(۴۱) دانش نامۂ ادب فارسی (۲)، ایران: آسیای مرکزی ۱۳۷۵ش، ج ۱، ص ۳۰۰۔
(۴۲) نجم الغنی رام پوری، مولوی: بحر الفصاحت، لاہور: مقبول اکیڈمی ۱۹۸۹، ج ۲، ص ۱۱۱۳۔
(۴۳) شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم بہ کوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشاراتِ فردوس، چاپ خانۂ رامین، طبعِ اول ۱۳۷۳ھ، ص ۳۲۵، ۳۲۶۔
(۴۴) محمد حسین محمدی: فرهنگِ تلمیحاتِ شعرِ معاصر، ص ۸۔
(۴۵) کزازی، میر جلال الدین: بدیع ___ (زیباشناسی سخن پارسی)، ص ۱۱۰۔

(46) Cuddon, J.A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory,* London: Penguin Books, 4th Ed. 1999, page:27.
(47) Lutufullah Karimi: *A Contrastive Analysis of English- Persion Literary Terms,* page:24.
(48) Chris Baldick: *The concise Oxford Dictionary of Literary Criticism,* New York: Oxford University Press 1990, page:6.
(۴۹) فرهنگِ بزرگ (مولف) حسن انوری، ج ۱، ص ۴۱۹۔
(۵۰) فرهنگ جامع (فارسی۔انگلیسی) از سلیمان حییم، یک جلدی، ص ۴۲۔
(۵۱) فیروز اللغاتِ فارسی، ص ۵۴۔
(۵۲) فرهنگِ فارسی معین، ج ۱، ص ۲۷۷۔
(۵۳) فرهنگِ عمید، ص ۱۴۷۔
(۵۴) دانش نامۂ ادبِ فارسی، ج ۱، ص ۱۱۴۔
(۵۵) دیکھیے: (i) اشاراتِ اقبال از عبدالرحمٰن طارق، لاہور: کتاب منزل، طبع دوم ۱۹۵۱ء (ii) تلمیحات و اشارات (مضمون) فضل الٰہی عارف مشمولہ متاع اقبال، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۲۲۷۔
(۵۶) سید عبداللہ، ڈاکٹر: مسائلِ اقبال، لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، طبع اول ۱۹۷۴ء، ص ۱۵
(۵۷) صوفی تبسم: علامہ اقبال۔ صوفی تبسم کی نظر میں (مرتبہ) ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۸۳ء، ص ۸۵، ۸۶۔
(۵۸) محمد انور صابری: کلامِ اقبال اور تلمیحات (مضمون) مشمولہ اقبال شناسی اور ایجرٹن کالج میگزین (مرتبہ) دلشاد کلانچوی، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۹۲ء، ص ۲۱، ۲۲۔
(۵۹) نذیر نیازی، سید: اقبال کے حضور_ نشستیں اور گفتگوئیں، کراچی: اقبال اکیڈمی ۱۹۳۸ء، جزوِ اول، ص ۶۰، ۶۱۔
(۶۰) مکتوب بہ نام اکبر الہ آبادی مشمولہ کلیاتِ مکاتیبِ اقبال (مرتبہ) سید مظفر حسین برنی، لاہور: ترتیب پبلشرز، س ن، ج ۱، ص ۳۲۰۔

(۶۱) مکتوب بہ نام مولانا گرامی، ایضاً، ص۴۴۹۔

(۶۲) مکتوب بہ نام شیخ نور محمد، ایضاً، ج۲، ص۱۵۶۔

(۶۳) مکتوب بہ نام ڈاکٹر نکلسن، ایضاً، ص۱۶۹۔

(۶۴) تفصیل کے لیے دیکھیے:

(i) **اقبال اور قرآن** از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۸۸ء۔

(ii) **اقبال اور قرآن** (مرتبہ) عارف بٹالوی، کراچی: کتاب لمیٹڈ ۱۹۵۰ء۔

(۶۵) ملاحظہ کیجیے:

(i) **تلمیحاتِ اقبال ــــ قرآنِ کریم سے** (مضمون) مشمولہ **اقبال اور قرآن** از پرویز، لاہور: ادارۂ طلوعِ اسلام ۱۹۷۵ء، ص۳۴۔

(ii) **کلامِ اقبال میں تلمیحاتِ قرآنی** (مضمون) عباد اللہ فاروقی مشمولہ **اقبال شناسی کے زاویے** (مرتبہ) ڈاکٹر سلیم اختر، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۵ء، ص۲۳۶۔

(iii) **اقبال اور قرآنی تلمیحات** (مضمون) انعام الحق کوثر مشمولہ **اقبال شناسی اور ادبامے بلوچستان کی تخلیقات**، لاہور، بزمِ اقبال ۱۹۹۰ء، ص۹۹۔

(۶۶) کلامِ اقبال میں فرعون سے متعلق تلمیحات بہت کم ہیں، البتہ حضرتِ موسیٰؑ سے متعلق تلمیحوں کی دیگر نوعیتیں ضرور بار بار رقم ہوئی ہیں۔

(۶۷) **تلمیحاتِ اقبال** (مضمون) از عاشق حسین بٹالوی مشمولہ **منشوراتِ اقبال** (مرتبہ) لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۸ء، ص۱۲۸۔

(۶۸) **تلمیحاتِ انبیاے کرام تصانیفِ اقبال میں** (مضمون) مشمولہ **تقدیرِ امم اور اقبال** از ڈاکٹر محمد ریاض، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء، ص۲۷۱، ۲۷۲۔

(۶۹) سیروس شمیسا، ڈاکٹر: **فرہنگِ تلمیحات**، تہران: انتشارات فردوس، طبع چہارم ۱۳۷۳ء، ۲۴۷۔

(۷۰) کلامِ اقبال میں اس نوع کے اشاروں اور تلمیحوں کی تفصیل کے لیے دیکھیے: **مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال** از ڈاکٹر اکبر حسین قریشی، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۸۶ء۔

(۷۱) یہاں قرآنی آیات کے تراجم کے سلسلے میں مولانا اشرف علی تھانوی کے ترجمۂ قرآن سے استفادہ کیا گیا ہے، دیکھیے: **القرآن الحکیم** مع ترجمہ و تفسیر **بیان القرآن** (اختصار شدہ)، لاہور: پاک کمپنی، مئی ۱۹۹۴ء۔

(۷۲) احادیث کی ان تلمیحوں کے اشارات کے لیے ذیل کی کتب کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے:

(i) اکبر حسین قریشی، ڈاکٹر: **مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۸۶ء۔

(ii) فضل الٰہی عارف: **متاعِ اقبال**، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع اول ۱۹۷۷ء۔

(۷۳) مکتوب بہ نام خواجہ حسن نظامی مشمولہ **کلیاتِ مکاتیبِ اقبال**، (مرتبہ) مظفر حسین برنی، ج۱، ص۳۳۹، ۳۴۰۔

(۷۴) تفصیل کے لیے دیکھیے مضمون ''علامہ اقبال کی شاعری میں روح القدس کی اصطلاح''، مشمولہ **علامہ اقبال اور مسیحی اصطلاحات**، لاہور: مسیحی اشاعت خانہ، طبع سوم ۱۹۸۹ء، ص۱۶۸۔

(۷۵) **فرہنگِ تلمیحات**، ص۵۲۶۔

(۷۶) عابد علی عابد، سید: **تلمیحاتِ اقبال**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۵ء، ص۶۷۔

(۷۷) ایضاً، ص۳۱۔

(۷۸) ملاحظہ کیجیے: **تلمیحاتِ اقبال** از سید عابد علی عابد، ص۱۵۲۔ یاد رہے کہ ڈاکٹر اکبر حسین قریشی نے اپنی کتاب میں *Encyclopaedia of Religion and Ethics* کا حوالہ دیتے ہوئے باب کے قتل کا سنہ ۱۸۵۲ء قرار دیا ہے۔ دیکھیے: **مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال**، ص۴۴۵۔

(۷۹) **تلمیحاتِ اقبال**: ص۴۲۱

(۸۰) بہ حوالہ **مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال**، ص۲۱۱، ۲۱۲۔

(۸۱) تفصیل کے لیے دیکھیے: **اقبال کے محبوب صوفیا** از اعجاز الحق قدوسی، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول جنوری ۱۹۷۶ء۔

(۸۲) دیکھیے: **اقبال کے شعری ماخذ مثنوی رومی میں** از سید وزیر الحسن عابدی، لاہور: مجلس

ترقی ادب، ۱۹۷۷ء۔

(۸۳) ملاحظہ ہو: اقبال کے کلام میں صوفیاے کرام کی تلمیحات (مضمون) جمیل نقوی مشمولہ **تفسیر اقبال**، سری نگر (کشمیر): گلشن پبلشنز ۱۹۸۲ء ص ۱۴۴۔

(۸۴) ڈاکٹر اکبر حسین قریشی نے **مطالعۂ تلمیحات و اشارات اقبال** میں ان اشارات کی تفصیل فراہم کی ہے۔

(۸۵) ایضاً، ص ۵۵۴، ۵۵۵۔

(۸۶) ڈاکٹر اکبر حسین قریشی نے **لغت نامۂ دھخدا** کی روشنی میں لکھا ہے کہ علامہ کو اس ضمن میں سہو ہوا ہے۔ غرناطہ کی وادیوں میں جس شاعر نے خون کے آنسو بہائے اور ''الثبامۃ'' کے زیرِ عنوان مرثیہ لکھا وہ ابو محمد عبدالمجید ابن عبدوں الفہری، ابنِ عبدوں تھے جب کہ ابنِ بدروں (عبدالملک بن عبداللہ الحزمی) تو اس غیر فانی مرثیے کے شارح تھے۔ گویا غرناطہ کے مرثیے میں اشارہ شارح کی طرف ہے اور ہونا چاہیے شاعر کی طرف..... دیکھیے: **مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال**، ص ۳۲۴۔

(۸۷) کتابِ مذکور، ص ۴۴۶، ۴۴۷۔

(۸۸) آبِ حیات کے حوالے سے متضاد ادبی روایات ملتی ہیں، ایک کے مطابق خضر، الیاس اور اسکندر نے آبِ زلال کے لیے سفر کیا۔ خضر و الیاس نے تو کوہِ ظلمات میں مجمع البحرین کے کنارے واقع چشمے سے آبِ زندگانی پیا مگر جب اسکندر پینے لگا تو چشمہ غائب ہو گیا (**فرہنگِ تلمیحات**، ص ۲۴۹) جب کہ دوسری روایت کے تحت اسکندر ذوالقرنین کو حکما نے درازیِ عمر کا راز آبِ حیات میں بتایا۔ وہ بہ مشکل وہاں پہنچا مگر اس پانی کو پینے کے نتیجے میں لوگوں کو موت کے لیے تڑپتے دیکھ کر وہ پانی پیے بغیر واپس آ گیا۔ (**اُردو تلمیحات و اصطلاحات** از عبدالقدوس ڈبائیوی قرشی، لاہور: مکتبۂ عالیہ، طبع اول ۱۹۹۱ء، ص ۱۵۳)۔

(۸۹) محمد ریاض، ڈاکٹر: خضر اور روایاتِ خضری، کلامِ اقبال میں (مضمون) مشمولہ **تقدیرِ امم اور اقبال**، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۱۹۸۳ء، ص ۱۹۳۔

(۹۰) محمد ریاض، ڈاکٹر: تلمیحاتِ 'فرہاد' کلامِ اقبال میں (مضمون) مشمولہ **آفاقِ اقبال**، لاہور: گلوب پبلشرز، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳۔

(۹۱) ایضاً، ص ۱۷۴، ۱۷۵۔

(۹۲) ایضاً، ص ۱۷۹۔

(۹۳) اقبال نے پروفیسر آرنلڈ کی طرف اشارہ کیا ہے۔

(۹۴) اشارہ: نواب حمیداللہ خان

(۹۵) اشارہ: میاں فضل حسین بیرسٹر ایٹ لا

(۹۶) اشارہ: مسولینی

(۹۷) مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال، ص ۵۶۸، ۵۶۹۔

(۹۸) دیکھیے: اقبال اور عاشقانِ سول (مضمون) ڈاکٹر محمد ریاض مشمولہ **تقدیرِ امم اور اقبال**، ص ۲۰۴۔

(۹۹) دیکھیے: تلمیحاتِ اقبال ــ مفکرینِ مغرب سے (مضمون) ممتاز حسن مشمولہ **علامہ اقبال ــ ممتاز حسن کی نظر میں** (مرتبہ) ڈاکٹر محمد معزالدین، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبعِ اول ۱۹۸۱ء، ص ۴۷۔

(۱۰۰) آفتاب احمد، ڈاکٹر: اقبال کی تلمیحات (مضمون) مشمولہ **فکرِ اقبال کے منور گوشے** (مرتبہ) ڈاکٹر سلیم اختر، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، طبع اول ۱۹۷۷ء۔

(۱۰۱) افتخار حسین شاہ، سید: کلامِ اقبال میں تلمیحات (مضمون) مشمولہ **اقبال اور پیرویِ شبلی** لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۷ء، ص ۱۵۴۔۱۵۷۔

(۱۰۲) صادق علی، ڈاکٹر سید: **اقبال کی شعری زبان ــ ایک مطالعہ**، نئی دہلی: اے ون آفیسٹ پرنٹرز، طبع اول ۱۹۹۴ء، ص ۷۰۔

(۱۰۳) سید احمد دہلوی (مولف): **فرہنگ آصفیہ**، لاہور: مکتبہ حسن سہیل لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۰۸ء، ج ۱، ص ۶۱۰۔

(۱۰۴) خویشگی، محمد عبداللہ خان (مولف): **فرہنگ عامرہ**، کراچی: ٹائمز پریس صدر، طبع چہارم ۱۹۵۷ء، ص ۱۵۴۔

(۱۰۵) نورالحسن نیر کاکوروی (مولف): **نور اللغات**، لاہور: جنرل پبلشنگ ہاؤس، مارچ ۱۹۵۹ء، ج ۲، ص ۲۶۰۔

(۱۰۶) فضل الٰہی عارف (مولف) **فرہنگ کارواں**، لاہور: مکتبہ کارواں، مارچ ۱۹۶۲ء، ص ۲۱۲

(۱۰۷) بدخشانی، مرزا مقبول بیگ (مولف): **اردو لغت**، اسلام آباد: مرکزی اردو بورڈ، طبع اول جولائی ۱۹۶۹ء، ص ۱۱۳۔

(۱۰۸) عبدالحق وابواللیث صدیقی (مولفین) **اردو لغت** (تاریخی اصول پر) کراچی: اردو ڈکشنری بورڈ، ۱۹۸۳ء، ج ۵، ص ۲۶۹۔

(۱۰۹) نسیم امروہوی (مولف): **فرہنگ اقبال**، لاہور: اظہار سنز اردو بازار، طبع اول ۱۹۸۴ء ص ۲۰۲۔

(۱۱۰) عبدالمجید، خواجہ (مولف): **جامع اللغات**، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع اول مارچ ۱۹۸۹ء، ص ۶۴۸۔

(۱۱۱) نشتر جالندھری (مولف): **قائد اللغات**، لاہور: حامد اینڈ کمپنی، طبع دوم، س ن، ص ۳۵۷۔

(۱۱۲) محمد منیر لکھنوی (مولف): **سعید اللغات** (سعیدی ڈکشنری)، کراچی: ایجوکیشنل پریس، س ن، ص ۳۲۵

(۱۱۳) ابو القاسم پرتو (مولف) **فرہنگ واژہ یاب**، ایران: انتشارات اساطیر، چاپ اول ۱۳۷۳ھ۔ش، ج ۱، ص ۴۳۱۔

(۱۱۴) محمد بہشتی (مولف) **فرہنگِ صبا**، ص ۲۸۲۔

(۱۱۵) میمنت میر صادقی (مولف): **واژہ نامۂ ہنر شاعری**، ص ۷۶۔

(۱۱۶) علی اکبر دہخدا: **لغت نامہ دھخدا** زیر نظر دکتر محمد معین، شمارہ مسلسل ۱۰۲، شمارہ حرف (ت): ۷، ج ۱۵۔

(۱۱۷) سلیمان حیم: **فرہنگ جامع** (فارسی۔انگلیسی) ج ۱، ص ۴۴۶۔

(118) F. Steingass: *A comprehensive Persian-English Dictionary,* London: Routledge and Kegan Paul Limited, 5th Ed 1963, page 306.

(119) **الفرايد الدرية**:(*Arabic-English Dictionary*) Beirut: Catholic Press 1964, page 421.

(۱۲۰) سید احمد دہلوی: **فرہنگ آصفیہ**، ج ۱، ص ۶۱۰۔

(۱۲۱) نذیر احمد: **اقبال کے صنائع بدائع**، ص ۹۱۔

(۱۲۲) ناظر حسن زیدی، ڈاکٹر سید: تضمین کے روپ (مضمون) مشمولہ رسالہ **صحیفہ**، لاہور: جنوری ۱۹۶۵ء، شمارہ ۳۰، ص ۹۔

(۱۲۳) **المنجد** (عربی۔عربی)، بیروت: المطبعۃ الکاثولیکیۃ ۱۹۵۶ء، ص ۴۵۵۔

(۱۲۴) **المعجم الوسیط**، قاہرہ: مجمع اللغۃ العربیہ، طبع دوم ۱۳۹۲ھ، ج ۱، ص ۵۴۴۔

(۱۲۵) حسن عمید: **فرہنگ عمید**، ص ۲۰۱۔

(۱۲۶) **فرہنگ واژہ یاب**، ج ۱، ص ۴۳۱۔

(۱۲۷) غیاث الدین رام پوری: **غیاث اللغات**، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر ۱۹۸۴ء، ص ۲۱۱۔

(۱۲۸) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ہنر شاعری**، ص ۷۶۔

(۱۲۹) محمد خزائلی وحسن سادات ناصری: **بدیع وقافیہ**، ص ۶۳۔۶۴۔

(۱۳۰) **فرہنگ جامع** از حیم، ج ۱، ص ۴۴۶۔

(131) F. Steingass, page: 306.

(132) E.W. Lane: *Arabic- English Lexicon*, Lahore: Islamic Book Centre, 1978, vol:5, page:1081.

(۱۳۳) فقیر، شمس الدین: **حدائق البلاغۃ** (مع ترجمہ)، ص ۲۱۹۔

(۱۳۴) **اصطلاحات ادبی** (انگلیسی۔فارسی)، ص ۱۰۹۔

(۱۳۵) **بدیع** (زیباشناسی سخن پارسی)، ص ۱۱۴۔

(۱۳۶) **مفتاح البلاغت**، لاہور: کارپردازان پیسہ اخبار، ۱۹۲۱ء، ص ۲۰۷۔

(۱۳۷) دیکھیے راقمہ کی کتاب: **تضمینات اقبال**، لاہور: فکشن ہاؤس، نومبر ۲۰۰۲ء، ص ۲۰۔

(۱۳۸) **المعجم فی معاییر اشعار العجم** بہ کوشش سیروس شمیسا، ص ۲۶۰۔

(۱۳۹) ایضاً۔

(۱۴۰) ایضاً، ص ۶۶۲۔

(۱۴۱) **کنز البلاغت**، بہ کوشش عبدالواسع جعفری، ص ۶۶۲ تا ۲۶۴۔

(۱۴۲) **واژہ نامۂ ہنر شاعری**، ص ۷۶، ۷۷۔

(۱۴۳) مضمون مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء، ص۷۸۔

(۱۴۴) بال جبریل مشمولہ کلیات اقبال (اردو) لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء، ص۱۱۶۔۱۱۷۔

(۱۴۵) انوری: دیوان انوری بہ کوشش سعید نفیسی، ایران: چاپ خانۂ پیروز ۱۳۳۷ھ ش، ص۳۳۹۔

(۱۴۶) بال جبریل: ص۱۳۵۔

(۱۴۷) ان ہیئتوں اور اصناف میں اُردو شعرا کے انداز تضمین کے لیے ملاحظہ کیجیے راقمہ کی کتاب تضمینات اقبال، ص۳۸ تا ۴۷۔

(۱۴۸) سیروس شمیسا، ڈاکٹر: انواع ادبی، تہران: انتشارات باغ آئینہ، چاپ اول ۱۳۷۰، ص۳۴۰۔

(۱۴۹) شمیم احمد: اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، بھوپال: انڈیا بک امپوریم، طبع اول ۱۹۸۱ء، ص۱۸۸۔

(۱۵۰) ایضاً، ص۱۸۹۔

(۱۵۱) جیسا کہ غالب کے اشعار کو بہت سے شعرا نے تضمین کیا۔

(۱۵۲) اس ضمن میں مرزا عزیز بیگ سہارن پوری کی کتاب روح کلام غالب المعروف بہ تفسیر کلام غالب مطبوعہ نظامی پریس بدایون ۱۹۳۵ء کا نام لیا جاسکتا ہے۔

(۱۵۳) اقبال کے ہاں یہ رجحان ملتا ہے مثلاً انھوں نے عرفی، خاقانی اور بیدل کے اشعار انھیں خراج تحسین پیش کرتے ہوئے تضمین کیے ہیں۔

(۱۵۴) تضمینات اقبال: ص۳۱۔

(۱۵۵) تفصیل کے لیے دیکھیے تضمینات اقبال، ص۴۷ تا ۵۳۔

(۱۵۶) ایضاً، ص۵۳، ۵۴۔

(۱۵۷) حامد حسن قادری نے اپنے مضمون ''کلام غالب کی تضمین'' میں چند ناکام تضمینوں کی نشان دہی کی ہے۔ دیکھیے: نقد و نظر کراچی: اردو اکیڈمی سندھ ۱۹۸۶ء، ص۳۰۰، ۳۰۱۔

(۱۵۸) تضمینات اقبال، ص۶۹۔

(۱۵۹) ایضاً، ص۷۱، ۷۲۔

(۱۶۰) مثنوی معنوی بہ کوشش نیکلسون، تہران: مطبع بریل در لیدن از بلاد ہلاّند، ۱۹۳۸، دفتر ۱، ج۱، ص۳، س۱۔

(۱۶۱) کلیات بیدل بہ کوشش حسین آہی بہ تصحیح خال محمد خستہ و خلیل الخلیلی، تہران: ناشر مراغی ۱۳۶۶ھ، طبع اول، ص۹۱۱۔

(۱۶۲) دیوانِ نظیری بہ کوشش مظاہر مصفا، تہران: کتاب خانہ ہای امیر کبیر وزوار ۱۳۴۰ھ، ص۲۸۵۔

(۱۶۳) کلیات بیدل، ص۲۱۴۔

(۱۶۴) ایضاً، ص۵۸۲۔

(۱۶۵) غیرت بہارستان (مرتبہ) خالد مینائی، لاہور: ادارہ فروغ اردو، س ن، ص۱۳۹۔

(۱۶۶) کلیات بیدل، ص۷۸۵۔

(۱۶۷) بہ حوالہ قندپارسی (انتخاب) از عبدالغفور نساخ، لکھنو: مطبع نامی نول کشور ۱۸۷۲ء، ص۱۱، نیز ملاحظہ کیجیے بہترین اشعار (انتخاب) از آقای پژمان، تہران: کتاب خانہ و مطبعۂ بروخیم ۱۳۱۳ھ۔ش، ص۸۶، ۷، اور آتش کدۂ آزر از لطف اللہ بیگ آزر بہ کوشش حسن سادات ناصری، تہران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، طبع اول ۱۳۳۶ھ۔ش، ص۴۵۔

(۱۶۸) بانگ درا، مشمولہ کلیاتِ اقبال (اردو)، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء، ص۲۳۔

(۱۶۹) کلیات ذوق (مرتبہ) تنویر احمد علوی، لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۷ء، ج۱، ص۲۲۴۔

(۱۷۰) دیوان حافظ بہ کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، تہران: بہ سرمایہ کتاب خانۂ زوار، ص۱۷۹۔

(۱۷۱) دیوان حافظ، ص۳۔

(۱۷۲) دیوان غنی کاشمیری: بہ تصحیح و اہتمام کیسری داس سیٹھ سپرنٹنڈنٹ، لکھنو: منشی نول کشور پریس، س ن، ص۷۔

(۱۷۳) دیوان حافظ، ص۱۹۴۔

(۱۷۴) بہ حوالہ گلدستۂ خرد از محمد ضیاالدین احمد ضیا، بمبئی: مطبعہ ترقی واقع بھنڈی بازار، س ن، ص۳۴۔

نوٹ: رومی کا شعر مثنوی معنوی نسخۂ نیکلسون میں موجود نہیں۔

(۱۷۵) بہ حوالہ کلمات الشعرا (تذکرہ) محمد افضل سرخوش، لاہور: شیخ مبارک علی تاجر کتب ۱۹۴۲ء، ص ۷۲۔

(۱۷۶) دیوان حافظ، ص ۱۹۱۔

(۱۷۷) ایضاً، ص ۱۹۲۔

(۱۷۸) ایضاً۔

(۱۷۹) تذکرۂ غوثیہ از غوث غلام علی شاہ قلندر قادری (مرتبہ) گل حسن شاہ قادری، لاہور، گنج شکر اکیڈمی، س ن، ص ۱۰۰۔

(۱۸۰) کلیات کلیم کاشانی بہ تصحیح و مقدمہ ح۔ پرتو بیضائی، تہران: کتاب فروشی خیام، چاپ خانہ رشدیہ ۱۳۳۶ھ، ش، ص ۲۹۲۔

(۱۸۱) یہ شعر دستیاب نہ ہو سکا۔

(۱۸۲) دیوان حافظ، ص ۴۵۔

(۱۸۳) قند پارسی، ص ۸۲۔

(۱۸۴) فیضی: کلیات فیضی (مرتبہ) اے۔ ڈی ارشد، لاہور: ادارہ تحقیقات دانش گاہ پنجاب، س ن، ص ۵۱۴۔

(۱۸۵) عرفی: قصائد عرفی، لاہور: شیخ گلزار محمد پرنٹرز ۱۹۲۴ء، ص ۹۶۔

(۱۸۶) دیوان حافظ، ص ۱۸۵۔

(۱۸۷) رضی دانش کا یہ شعر نہ مل سکا۔

(۱۸۸) بہ حوالہ بہترین اشعار از آقای پژمان، ص ۶۰۶۔

(۱۸۹) کلیات صائب تبریزی بہ تصحیح و مقدمہ امیری فیروز کوہی، ایران: انتشارات کتاب فروشی خیام ۱۳۷۳ھ۔ش، ص ۷۷۸۔

(۱۹۰) کلیات سعدی بہ اہتمام محمد علی فروغی، تہران: کتاب فروشی و چاپ خانہ بروخیم ۱۳۲۰ھ، ص ۶۳۷۔

(۱۹۱) کلیات بیدل، ص ۴۵۷۔

(۱۹۲) دیوان حافظ بہ کوشش رحمت اللہ رعد، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، س ن، ص ۱۷۰۔

نوٹ: یہ شعر دیوان حافظ بہ کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی میں موجود نہیں۔

(۱۹۳) بہترین اشعار از آقای پژمان، ص ۲۶۹۔

(۱۹۴) رومی: مثنوی معنوی بہ کوشش نیکلسون، دفتر ۴، ج ۲، ص ۴۱۶، س ۸۔

(۱۹۵) باقیات اقبال (مرتبین) عبدالواحد معینی و محمد عبداللہ قریشی، لاہور: آئینہ ادب، طبع سوم ۱۹۷۸ء، ص ۳۶۴۔

(۱۹۶) شبلی نعمانی: شعر العجم، لاہور: کتب خانۂ انجمن حمایتِ اسلام، س ن، ج ۵، ص ۲۲۴۔

(۱۹۷) قصائد عرفی، ص ۹۶۔

(۱۹۸) دیوان نظیری، ص ۳۴۵۔

(۱۹۹) ایضاً، ص ۲۷۔

(۲۰۰) دیوان حافظ بہ کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، ص ۲۵۸۔

(۲۰۱) دیوان غالب (مرتبہ) حامد علی خان، لاہور: پنجاب یونیورسٹی ۱۹۶۹ء، ص ۸۰۔

(۲۰۲) ایضاً، ص ۱۸۔

(۲۰۳) دیوان حافظ بہ کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، ص ۱۶۸۔

(۲۰۴) تضمینات اقبال، ص ۱۰۱، ۱۰۲۔

(۲۰۵) دیوان مسعود سعد سلمان بہ کوشش رشید یاسمی، ایران: موسسہ چاپ و انتشارات پیروز، ۱۳۳۹ھ۔ش، ص ۲۹۴۔

(۲۰۶) دیوان حکیم سنائی غزنوی بہ کوشش مظاہر مصفا، ایران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر ۱۳۳۶ھ۔ش، ص ۲۸۔

(۲۰۷) کلیات صائب، ص ۱۰۱۔

(۲۰۸) کلیات شیفتہ (مرتبہ) کلب علی خان فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۵ء، طبع اول، ص ۱۵۸۔

(۲۰۹) کلیات ذوق (مرتبہ) تنویر احمد علوی، ج ۱، ص ۴۰۱۔

(۲۱۰) زبور عجم مشمولہ کلیات اقبال (فارسی)، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع ششم ۱۹۹۰ء، ص ۵۱۔

(۲۱۱) **بوستان سعدی** بہ کوشش غلام حسین یوسفی، ایران: چاپ خانہ سحاب، طبع چہارم ۱۳۷۲ھ۔ش، ص ۳۶۔

(۲۱۲) **مثنوی معنوی** بہ کوشش نیکلسون، دفتر ۱، ج ۱، ص ۲۱۲، س ۱۰۔

(۲۱۳) یہ شعر مثنوی معنوی نسخہ نیکلسون میں موجود نہیں۔

(۲۱۴) **مثنوی معنوی** بہ حوالہ سابقہ، دفتر ۱، ج ۱، ص ۱۷۰، س ۱۱۔

(۲۱۵) ایضاً، دفتر ۲، ج ۱، ص ۲۶۵، س ۶۔

(۲۱۶) ایضاً، دفتر ۱، ج ۱، ص ۲۴۴، س ۱۳۔

(۲۱۷) ،،، دفتر ۱، ج ۱، ص ۲۹، س ۳۔

(۲۱۸) ،،، دفتر ۱، ج ۱، ص ۳۷، س ۵۔

(۲۱۹) ،،، دفتر ۱، ج ۱، ص ۲۰۲، س ۱۹۔

(۲۲۰) ،،، دفتر ۴، ج ۲، ص ۵۰۲، س ۳۔

(۲۲۱) ،،، دفتر ۱، ج ۱، ص ۸۷، س ۵۔

(۲۲۲) ،،، دفتر ۴، ج ۲، ص ۳۷۸، س ۱۵۔

(۲۲۳) ،،، دفتر ۲، ج ۱، ص ۴۲۱، س ۱۱۔

(۲۲۴) ،،، دفتر ۴، ج ۲، ص ۳۶۱، س ۸۔

(۲۲۵) ،،، دفتر ۳، ج ۲، ص ۳۷، س ۶۔

(۲۲۶) ،،، دفتر ۶، ج ۳، ص ۳۵۵، س ۲۲۔

(۲۲۷) ،،، دفتر ۶، ج ۳، ص ۳۰۰، س ۴۔

(۲۲۸) ،،، دفتر ۶، ج ۳، ص ۲۸۹، س ۱۶۔

(۲۲۹) ،،، دفتر ۶، ج ۳، ص ۳۱۶، س ۶۔

(۲۳۰) ،،، دفتر ۵، ج ۳، ص ۲۷، س ۱۸۔

(۲۳۱) ،،، دفتر ۱، ج ۱، ص ۱۱۱، س ۲۰۔

(۲۳۲) ،،، دفتر ۱، ج ۱، ص ۱۱۱، س ۲۱۔

(۲۳۳) ،،، دفتر ۳، ج ۲، ص ۷۰، س ۲۔

(۲۳۴) ،،، دفتر ۳، ج ۲، ص ۱۲۸، س ۱۰۔

(۲۳۵) ،،، دفتر ۵، ج ۳، ص ۵۶، س ۱۱۔

(۲۳۶) ،،، دفتر ۲، ج ۱، ص ۳۲۷، س ۱۴۔

(۲۳۷) ،،، دفتر ۱، ج ۱، ص ۱۰۱، س ۱۰۔

(۲۳۸) ،،، دفتر ۲، ج ۱، ص ۲۴۸، س ۷۔

(۲۳۹) ،،، دفتر ۲، ج ۱، ص ۲۱، س ۱۰۔

(۲۴۰) **دیوان غالب** (اردو) مرتبہ حامد علی خان، ص ۸۱۔

(۲۴۱) **مثنوی معنوی** بہ حوالہ سابقہ، دفتر ۵، ج ۳، ص ۱۵۸۔۱۵۹، س ۱۹، ۲۰۔

(۲۴۲) **دیوان حافظ** بہ کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، ص ۱۷۹۔

(۲۴۳) **دیوان انوری** بہ کوشش سعید نفیسی، ایران: چاپ خانہ پیروز ۱۳۳۷ھ۔ش، ص ۱۷۔

(۲۴۴) اقبال نے شعر کے انتساب کی نشان دہی نہیں کی مگر لکھا ہے کہ غالباً نصیر الدین طوسی کی **شرح اشارات** میں نقل ہوا ہے۔ تاہم راقمہ کو شعر نہ مل سکا۔

(۲۴۵) بہ حوالہ **اقبال اور فارسی شعرا** از ڈاکٹر محمد ریاض، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء ص ۵۷۔

(۲۴۶) اقبال نے یہ شعر قاآنی سے منسوب کیا ہے جب کہ **کلیات قاآنی شیرازی** بہ کوشش محمد جعفر محجوب مطبوعہ تہران، موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر ۱۳۳۶ھ میں یہ موجود نہیں۔

(۲۴۷) **تضمینات اقبال**، ص ۱۰۷ اور ۱۱۱۔۱۱۲۔

(۲۴۸) **کلیات طالب آملی** بہ کوشش طاہری شہاب، تہران: انتشارات کتاب خانہ سنائی ۱۳۴۶ھ۔ش، ص ۴۶۷۔

(۲۴۹) **تحفۃ العراقین** از خاقانی بہ کوشش یحییٰ قریب، تہران: چاپ خانہ سپہر ۱۳۳۳ھ، طبع اول، ص ۶۵، ۶۶۔

(۲۵۰) **دیوان قاآنی شیرازی**، ص ۲۳۰۔

(۲۵۱) **زبور عجم**، ص ۹۱۔

(۲۵۲) **کلیات نظامی گنجوی**، ایران: انتشارات امیر کبیر چاپ بانک بازرگانی ۱۳۴۴ھ،

ص۴۵۵۔

(۲۵۳) ایضاً۔

(۲۵۴) تحفة العراقین،ص۲۲۱۔

(۲۵۵) کلیات بیدل،ص۵۷۴۔

(۲۵۶) یہ مصرع تحقیق طلب ہے۔

(۲۵۷) تضمینات اقبال،ص۱۱۷۔

(۲۵۸) بہ حوالہ سرورق مثنوی معنوی،لکھنؤ: مطبع تیج کمار وارث،لکھنو پریس۱۸۶۶ء۔

نوٹ: مثنوی کے اسی نسخے کے دیباچے میں بھی اسے عبدالرحمٰن جامی کا قرار دیا گیا ہے تاہم دیوان کامل جامی بہ کوشش ہاشم رضی،موسسہ چاپ وانتشارات پیروز۱۳۴۱ھ۔ش میں یہ شعر موجود نہیں۔

(۲۵۹) دیوان قاآنی شیرازی ،ص۵۳۔

(۲۶۰) دیوان هلالی چغتائی بہ کوشش سعید نفیسی ،ایران: انتشارات کتاب خانہ سنائی۱۳۶۸ھ،طبع دوم،ص۲۔

(۲۶۱) کلیات غزلیات سعدی بہ کوشش خلیل خطیب رہبر،تہران: چاپ خانۂ آفتاب،۱۳۷۳ھ۔ش،ص۲،طبع ہفتم،ج۱،ص۱۱۰۔

(۲۶۲) بہ حوالہ خریطۂ جواہر از مرزا مظہر جانجاناں،کان پور: مطبع مصطفائی۱۱۹۵ھ،ص۱۵۸۔

(۲۶۳) تفصیل کے لیے دیکھیے: تضمینات اقبال،ص۱۳۰۔۱۳۱۔

(۲۶۴) میمنت میرصادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری،ص۳۸،۳۹۔

(۲۶۵) کزازی،میرجلال الدین: بدیع (زیبا شناسی سخن پارسی)،ص۴۲۔

(۲۶۶) ایضاً،ص۶۵۔

(۲۶۷) نجم الغنی رام پوری: بحر الفصاحت،ج۲،ص۹۳۱۔

(۲۶۸) وطواط،رشیدالدین: حدایق السحر فی دقایق الشعر،ص۱۶۔

(۲۶۹) نجم الغنی رام پوری: بحر الفصاحت،ج۲،ص۹۷۱۔

(۲۷۰) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی (انگلیسی۔فارسی)،ص۱۰۰۔

(۲۷۱) نجم الغنی رام پوری: بحر الفصاحت،ج۲،ص۹۷۷۔

(۲۷۲) جلال الدین ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی،ج۱،ص۴۱۔

(۲۷۳) لطف اللہ کریمی: اصطلاحات ادبی،ص۸۳۔

(۲۷۴) جلال الدین ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی،ج۱،ص۴۳۔

(۲۷۵) ایضاً،ص۴۲۔

(۲۷۶) میرجلال الدین کزازی،بدیع،ص۴۳۔

(۲۷۷) ایضاً۔

(۲۷۸) ایضاً،ص۴۲۔

(۲۷۹) میمنت میرصادقی: واژہ نامۂ هنرِ شاعری،ص۶۳۔

(۲۸۰) ایضاً۔

(۲۸۱) میرجلال الدین کزازی: بدیع،ص۴۴۔

(۲۸۲) میمنت میرصادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری،ص۶۴۔

(۲۸۳) میرجلال الدین کزازی: بدیع،ص۶۲۔

(۲۸۴) احمد غریب نواز: مفتاح البلاغت،لاہور: ملک ہاؤس گنپت روڈ،س ن،ص۱۰۶۔

(۲۸۵) وطواط،رشیدالدین: حدایقُ السحر فی دقایقِ الشعر،ص۵۷۔

(۲۸۶) میرجلال الدین کزازی: بدیع،ص۷۹۔

(۲۸۷) ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی،ج۱،ص۷۹۔

(۲۸۸) نجم الغنی: بحر الفصاحت،ج۲،ص۹۲۳۔

(۲۸۹) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی،ص۵۴۔

(۲۹۰) کزازی: بدیع،ص۸۴۔

(۲۹۱) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی،ص۲۳،۲۴۔

(۲۹۲) نجم الغنی: بحر الفصاحت،ج۲،ص۹۲۳تا۹۲۵۔

(۲۹۳) میرجلال الدین کزازی: بدیع،ص۴۸۔

(۲۹۴) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی،ص۹۰۔

(۲۹۵) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص۱۰۴، ۱۰۵۔

(۲۹۶) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری، ص۵۲۔

(۲۹۷) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۵۳۔

(۲۹۸) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری، ص۵۲۔

(۲۹۹) ایضاً۔

(۳۰۰) رشید الدین وطواط: حدایق السحر فی دقایقِ الشعر، ص۱۰۔

(۳۰۱) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری، ص۵۳۔

(۳۰۲) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۵۷۔

(۳۰۳) رشید الدین وطواط: حدایقُ السحر فی دقایقِ الشعر، ص۹۔

(۳۰۴) ایضاً، ص۱۲۔

(۳۰۵) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۶۳۔

(۳۰۶) رشید الدین وطواط: حدایقُ السحر فی دقایقِ الشعر، ص۱۸۔

(۳۰۷) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۷۰۔

(۳۰۸) ایضاً، ص۶۹۔

(۳۰۹) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۹۶۔

(۳۱۰) ایضاً، ص۹۷۔

(۳۱۱) احمد غریب نواز: مفتاح البلاغت، ص۱۱۳۔

(۳۱۲) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۹۸۶۔

(۳۱۳) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۹۱۔

(۳۱۴) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص۸۶۔

(۳۱۵) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۹۸۶۔

(۳۱۶) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنرِ شاعری، ص۳۹۔

(۳۱۷) میر جلال الدین کزازی: بدیع، ص۹۶۔

(۳۱۸) عابد علی عابد: شعرِ اقبال، ص۳۳۷۔

(۳۱۹) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۱۰۲۱۔

(۳۲۰) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص۷۳۔

(۳۲۱) وطواط، رشید الدین: حدایقُ السحر فی دقایقِ الشعر، ص۳۹۔

(۳۲۲) ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج۲، ص۲۶۹۔

(۳۲۳) لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص۲۹۔

(۳۲۴) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۱۰۲۵۔

(۳۲۵) ایضاً، ج۲، ص۸۶۔

(۳۲۶) محمد قلندر علی خاں، بہار بلاغت، حصار: ۱۹۲۴ء، ص۹۲۔

(۳۲۷) وطواط، رشید الدین: حدایقُ السحر فی دقایقِ الشعر، ص۳۶۔

(۳۲۸) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۱۰۹۳۔

(۳۲۹) کزازی: بدیع، ص۱۴۸۔

(۳۳۰) دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص۵۱۔

(۳۳۱) محمد قلندر علی خاں: بہارِ بلاغت، ص۴۷۔

(۳۳۲) کزازی: بدیع، ص۱۴۵۔

(۳۳۳) نذیر احمد: اقبال کے صنائع بدائع، ص۱۵۹۔

(۳۳۴) نجم الغنی: بحر الفصاحت، ج۲، ص۱۱۱۰۔

(۳۳۵) کزازی: بدیع، ص۱۱۲۔

(۳۳۶) جلال الدین ہمائی: فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج۲، ص۲۹۸۔

(۳۳۷) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص۸۷۔

(۳۳۸) کزازی: بدیع، ص۱۰۹۔

(۳۳۹) بہ حوالہ لطف اللہ کریمی: اصطلاحاتِ ادبی، ص۱۱۴۔

(۳۴۰) بہ حوالہ شمس الدین فقیر: حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص۸۷۔

(۳۴۱) کزازی: بدیع، ص۱۲۷۔

(۳۴۲) ایضاً، ص۱۶۳۔

(۳۴۳) شمس الدین فقیر: حدائق البلاغة (ترجمہ) امام بخش صہبائی، ص۷۸۔

(۳۴۴) دیبی پرشاد: معیار البلاغت، ص۴۸۔

(۳۴۵) دیکھیے :لطف اللہ کریمی:اصطلاحاتِ ادبی،ص۳۰۔

(۳۴۶) شمس الدین فقیر:(ترجمہ)حدائق البلاغۃ،ص۶۵۔

(۳۴۷) دیبی پرشاد:معیار البلاغت،ص۴۴۔

(۳۴۸) محمد قلندر علی خان:بہارِ بلاغت،ص۶۹۔

(۳۴۹) محمد سجاد مرزا بیگ:تسہیل البلاغت،ص۱۶۷۔

(۳۵۰) کزازی:بدیع،ص۱۰۵۔

(۳۵۱) بہ حوالہ لطف اللہ کریمی:اصطلاحاتِ ادبی،ص۳۳۔

(۳۵۲) دیبی پرشاد:معیار البلاغت،ص۴۷۔

(۳۵۳) ایضاً۔

(۳۵۴) نجم الغنی:بحر الفصاحت،ج۲،ص۱۰۲۸۔

(۳۵۵) وطواط:حدایقُ السحر فی دقایقِ الشعر،ص۳۴۔

(۳۵۶) محمد قلندر علی خان:بہارِ بلاغت،ص۷۲۔

(۳۵۷) کزازی:بدیع،ص۱۰۳۔

(۳۵۸) جلال الدین ہمائی:فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی،ج۲،ص۲۵۹۔

(۳۵۹) وطواط:حدایقُ السحر فی دقایقِ الشعر،ص۵۲۔

(۳۶۰) محمد قلندر علی خان:بہارِ بلاغت،ص۹۵۔

(۳۶۱) ہمائی:فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی،ج۲،ص۳۳۲۔

(۳۶۲) دیبی پرشاد:معیار البلاغت،ص۵۳۔

(۳۶۳) محمد سجاد مرزا بیگ:تسہیل البلاغت،ص۱۸۰۔

(۳۶۴) کزازی:بدیع،ص۱۵۴۔

(۳۶۵) شمس الدین فقیر:(ترجمہ)حدائق البلاغۃ،ص۷۲۔

(۳۶۶) دیبی پرشاد:معیار البلاغت،ص۴۶۔

(۳۶۷) محمد قلندر علی خان:بہارِ بلاغت،ص۷۵۔

(۳۶۸) ہمائی:فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی،ج۲،ص۳۰۲۔

کتابیات

القرآن الحکیم مع ترجمہ وتفسیر **بیان القرآن**(اختصار شدہ)از مولانا اشرف علی تھانوی، لاہور: پاک کمپنی، مئی۱۹۹۴ء۔

اردو کتب

احمد غریب نواز:**مفتاح البلاغت**،لاہور: ملک ہاؤس گنپت روڈ،س ن۔

اعجاز الحق قدوسی:**اقبال کے محبوب صوفیا**،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول۱۹۷۶ء۔

افتخار حسین شاہ،سید:**اقبال اور پیروی شبلی** لاہور:سنگِ میل پبلی کیشنز،۱۹۷۷ء۔

اکبر حسین قریشی،ڈاکٹر:**مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال**،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع دوم ۱۹۸۶ء۔

امیر مینائی:**غیرت بہارستان** (مرتبہ)خالد مینائی،لاہور:ادارہ فروغ اردو،س ن۔

انعام الحق کوثر(مرتب):**اقبال شناسی اور ادبایے بلوچستان کی تخلیقات**، لاہور، بزمِ اقبال،۱۹۹۰ء۔

بصیرہ عنبرین: **تضمینات اقبال**،لاہور:فکشن ہاؤس،۲۰۰۲ء۔

پرویز،غلام احمد: **اقبال اور قرآن**،لاہور:ادارۂ طلوعِ اسلام،۱۹۷۵ء۔

جمیل نقوی:**تفسیر اقبال**،سری نگر(کشمیر):گلشن پبلشرز،۱۹۸۲ء۔

حامد حسن قادری:**نقد و نظر** کراچی:اردو اکیڈمی سندھ،۱۹۸۶ء۔

خلیفہ عبدالحکیم:**تشبیہات رومی**،لاہور:ادارہ ثقافت اسلامیہ،طبع چہارم۱۹۹۹ء۔

دلشاد کلانچوی(مرتب):**اقبال شناسی اور ایجرٹن کالج میگزین**، لاہور: بزمِ اقبال،طبع اول ۱۹۹۲ء۔

ذوق،شیخ محمد ابراہیم:**کلیات ذوق**،ج۱(مرتبہ)تنویر احمد علوی،لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۶۷ء۔

زینبی، جلال الدین احمد جعفری: کنز البلاغت، بہ کوشش عبدالوسع جعفری، الہ آباد: مطبع انوار احمد، س ن۔
سحر بدایونی، دیبی پرشاد: معیار البلاغت، لکھنؤ: مطبع نامی منشی نول کشور، ۱۸۸۵ء۔
سعداللہ کلیم، ڈاکٹر: اقبال کے مشبہ بہ و مستعار منہ، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۸۵ء۔
سلیم اختر، ڈاکٹر: اقبال شناسی کے زاویے، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۸۵ء۔
فکرِ اقبال کے منور گوشے (مرتبہ): لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، طبع اول ۱۹۷۷ء ۔
سید عبداللہ، ڈاکٹر: مسائلِ اقبال، لاہور: مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، طبع اول ۱۹۷۴ء۔
شبلی نعمانی: شعر العجم، ج ۵، لاہور: کتب خانۂ انجمن حمایتِ اسلام، س ن۔
شکیل الرحمٰن: مقالات عالمی اقبال سیمینار، ج ۱، حیدر آباد: اقبال اکیڈمی، ۱۹۸۶ء۔
شمیم احمد: اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، بھوپال: انڈیا بک امپوریم، طبع اول ۱۹۸۱ء۔
شیخ عطاءاللہ (مرتب): اقبال نامہ (حصہ اول)، لاہور: شیخ محمد اشرف پرنٹرز، س ن۔
شیفتہ، غلام مصطفیٰ خان: کلیات شیفتہ (مرتبہ) کلب علی خان فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۶۵ء۔
صادق علی، ڈاکٹر سیّد: اقبال کی شعری زبان ــــ ایک مطالعہ، نئی دہلی: اے ون آفسیٹ پرنٹرز، طبع اول ۱۹۹۴ء۔
صہبائی، مولوی امام بخش دہلوی: ترجمہ حدائق البلاغۃ، لکھنو: مطبع منشی نول کشور ۱۸۴۲ء۔
عابد علی عابد، سید: البدیع، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء۔
البیان، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۸۹ء۔
تلمیحاتِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۵ء۔
شعر اقبال، لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۳ء۔
عارف بٹالوی (مرتب): اقبال اور قرآن، کراچی: کتاب لمیٹڈ، ۱۹۵۰ء۔
عبدالرحمٰن طارق: اشاراتِ اقبال، لاہور: کتاب منزل، طبع دوم ۱۹۵۱ء۔
عبدالقدوس ڈبائیوی قرشی: اُردو تلمیحات و اصطلاحات، لاہور: مکتبۂ عالیہ، طبع اول ۱۹۹۱ء۔
عبدالواحد معینی و محمد عبداللہ قریشی (مرتبین): باقیات اقبال، لاہور: آئینہ ادب، طبع سوم ۱۹۷۸ء۔
عبیدالرحمٰن ہاشمی، قاضی: شعریاتِ اقبال، لاہور: سفینۂ ادب، ۱۹۸۶ء۔

عزیز بیگ سہارن پوری، مرزا: روح کلام غالب المعروف بہ تفسیر کلام غالب، بدایون: نظامی پریس، ۱۹۳۵ء۔
غالب، اسداللہ خاں: دیوان غالب (مرتبہ) حامد علی خان، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء۔
غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر: اقبال اور قرآن، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۸ء۔
فضل الٰہی عارف: متاع اقبال، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع اول ۱۹۷۷ء۔
کیفی، پنڈت برجموہن دتاتریہ: منشورات، لاہور: شیخ مبارک علی، طبع چہارم ۱۹۵۰ء۔
گوپی چند نارنگ (مرتب): اقبال_ جامعہ کے مصنفین کی نظر میں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء۔
اقبال کا فن، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء۔
محمد اقبال، ڈاکٹر علامہ: کلیات اقبال (اردو) لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء۔
محمد ریاض، ڈاکٹر: آفاقِ اقبال، لاہور: گلوب پبلشرز، طبع اول ۱۹۸۷ء۔
اقبال اور فارسی شعرا، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء۔
تقدیرِ امم اور اقبال، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء۔
محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی: تسہیل البلاغت، دہلی: محبوب المطابع برقی پریس، ۱۹۲۱ء۔
علمِ بیان، لاہور: دوآبہ پریس، س ن۔
محمد عبیداللہ الاسعدی: تسہیل البلاغۃ، لاہور: المکتبۃ الاشرفیہ، طبع دوم، س ن۔
محمد قلندر علی خان: بہارِ بلاغت، حصار، م ن، ۱۹۲۴ء۔
محمد معزالدین، ڈاکٹر (مرتب): علامہ اقبال__ ممتاز حسن کی نظر میں، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۸۱ء۔
مظفر حسین برنی، سید (مرتب): کلیاتِ مکاتیبِ اقبال، ج ۱، ۲، لاہور: ترتیب پبلشرز، س ن۔
منصف خاں سحاب، نگارستان، لاہور: دارالتذکیر، ۱۹۹۸ء۔
نثار احمد قریشی، ڈاکٹر (مرتب): علامہ اقبال__ صوفی تبسم کی نظر میں، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۸۳ء۔
نجم الغنی رام پوری: بحر الفصاحت، ج ۱، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۹ء۔
مفتاح البلاغت، لاہور: کارپردازان پیسہ اخبار، ۱۹۲۱ء۔

نذیر احمد: **اقبال کے صنائع بدائع**، لاہور: آئینہ ادب، طبع اول ۱۹۶۶ء۔

تشبیہات اقبال، لاہور: اقبال اکیڈمی پاکستان، طبع اول ۱۹۷۷ء۔

نذیر نیازی، سید: **اقبال کے حضور۔ نشستیں اور گفتگوئیں**، ج ۱، کراچی: اقبال اکیڈمی، ۱۹۳۸ء۔

نذیر یوسف، ڈاکٹر: **علامہ اقبال اور مسیحی اصطلاحات**، لاہور: مسیحی اشاعت خانہ، طبع سوم ۱۹۸۹ء۔

وزیر الحسن عابدی، سید: **اقبال کے شعری ماخذ مثنوی رومی میں**، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء۔

وقار عظیم، سید: **اقبال، شاعر اور فلسفی** لاہور: ادارہ تصنیفات، ۱۹۶۷ء۔

یوسف حسین خان، ڈاکٹر: **روح اقبال**، لاہور: القمر انٹر پرائزرز، ۱۹۹۶ء۔

غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، لاہور: نگارشات، طبع اول ۱۹۸۶ء۔

منشوراتِ اقبال، لاہور: مطبوعہ بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۸ء۔

فارسی کتب

اصغر علی روحی: **دبیر عجم**، لاہور: مطبع گیلانی، ۱۹۳۶ء۔

انوری: **دیوان انوری** بہ کوشش سعید نفیسی، ایران: چاپ خانۂ پیروز، ۱۳۳۷ھ۔ش۔

بیدل: **کلیات بیدل** بہ کوشش حسین آہی بہ تصحیح خال محمد خستہ و خلیل الخلیلی، تہران: ناشر مراغی، طبع اول ۱۳۶۶ھ۔ش۔

پژمان، آقای (مرتب): **بہترین اشعار** (انتخاب)، تہران: کتاب خانہ و مطبعۂ بروخیم، ۱۳۱۳ھ۔ش۔

جامی: **دیوان کامل جامی** بہ کوشش ہاشم رضی، موسسہ چاپ و انتشارات پیروز، ۱۳۴۱ھ۔ش۔

حافظ شیرازی: **دیوانِ حافظ**، بہ کوشش رحمت اللہ رعد، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، س ن۔

دیوان حافظ بہ کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، تہران: بہ سرمایہ کتابخانۂ زوار، چاپ سینا، ۱۳۲۰ھ۔ش۔

خاقانی شروانی: **تحفۃ العراقین** بہ کوشش یحییٰ قریب، تہران: چاپ خانہ سپہر، طبع اول ۱۳۳۳ھ۔ش۔

سرخوش، محمد افضل: **کلمات الشعرا** (تذکرہ)، لاہور: شیخ مبارک علی تاجر کتب، ۱۹۴۲ء۔

سعدی شیرازی: **بوستان سعدی** بہ کوشش غلام حسین یوسفی، ایران: چاپ خانہ سحاب، طبع چہارم ۱۳۷۲ھ۔ش۔

کلیات سعدی باہتمام محمد علی فروغی، تہران: کتاب فروشی و چاپ خانہ بروخیم، ۱۳۲۰ھ۔ش۔

کلیات غزلیات سعدی، ج ۱، بہ کوشش خلیل خطیب رہبر، تہران: چاپ خانۂ آفتاب، طبع ہفتم ۱۳۷۳ھ۔ش۔

سنائی غزنوی: **دیوان حکیم سنائی غزنوی** بہ کوشش مظاہر مصفا، ایران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، ۱۳۳۶ھ۔ش۔

سیروس شمیسا، دکتر: **انواع ادبی**، تہران: انتشارات باغ آئینہ، طبع اول ۱۳۷۰ھ۔ش۔

بیان، تہران: انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶ھ۔ش۔

شمس قیس رازی: **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، بہ کوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فرودس، طبع اول ۱۳۷۳ھ۔ش۔

صائب تبریزی: **کلیات صائب تبریزی** بہ تصحیح و مقدمہ امیری فیروز کوہی، ایران: انتشارات کتابفروشی خیام، ۱۳۷۳ھ۔ش۔

عرفی شیرازی: **قصائد عرفی**، لاہور: شیخ گلزار محمد پرنٹرز، ۱۹۲۴ء۔

غنی کاشمیری: **دیوان غنی کاشمیری**: بہ کوشش کیسری داس سیٹھ سپرنٹنڈنٹ، لکھنو: منشی نول کشور پریس، س ن۔

غوث غلام علی شاہ قلندر قادری: **تذکرۂ غوثیہ** (مرتبہ) گل حسن شاہ قادری، لاہور، گنج شکر اکیڈمی، س ن۔

فقیر، شمس الدین: **حدائق البلاغۃ** (مع ترجمہ) امام بخش صہبائی، کان پور: مطبع نامی منشی نول کشور، ۱۸۸۷ء۔

فیضی: **کلیات فیضی** (مرتبہ) اے۔ڈی ارشد، لاہور: ادارہ تحقیقات دانشگاہ پنجاب، س ن۔

قاآنی شیرازی: **کلیات قاآنی شیرازی** بہ کوشش محمد جعفر محجوب مطبوعہ تہران موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، ۱۳۳۶ھ۔ش۔

کزازی، جلال الدین: **بدیع** (زیباشناسی سخن پارسی)، تہران: کتاب ماد، طبع چہارم ۱۳۸۱ھ۔ش۔

بیان، (زیباشناسی سخن پارسی) تہران: کتاب ماد وابستہ بہ نشر مرکز، طبع ششم ۱۳۸۱ھ۔ش۔

کلیم کاشانی: **کلیات کلیم کاشانی** بہ تصحیح و مقدمہ ح۔ پرتو بیضائی، تہران: کتاب فروشی خیام، چاپ خانہ رشدیہ، ۱۳۳۶ھ۔ش۔

لطف اللہ بیگ آزر: آتشکدۂ آزر، بہ کوشش حسن سادات ناصری، تہران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، طبع اول ۱۳۳۶ھ۔ش۔
لطف اللہ کریمی (مولف): اصطلاحات ادبی (انگلیسی۔فارسی)، تہران: مجمع علمی وفرہنگی مجد، طبع اول ۱۳۷۲ھ۔ش۔
محمد اقبال، ڈاکٹر علامہ: کلیات اقبال (فارسی)، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع ششم ۱۹۹۰ء۔
محمد خزائلی وحسن سادات ناصری: بدیع و قافیہ، تہران: موسسہ مطبوعاتی امیر کبیر، طبع اول ۱۳۳۴ھ۔ش۔
محمد ضیاالدین احمد ضیا (مرتب): گلدستۂ خرد (انتخاب)، بمبئی: مطبعہ ترقی واقع جھنڈی بازار، س ن۔
محمد طالب آملی: کلیات طالب آملی بہ کوشش طاہری شہاب، تہران: انتشارات کتاب خانۂ سنائی، ۱۳۴۶ھ۔ش۔
مسعود سعد سلمان: دیوان مسعود سعد سلمان بہ کوشش رشید یاسمی ایران: موسسہ چاپ وانتشارات پیروز، ۱۳۳۹ھ۔ش۔
مظہر جانجاناں، مرزا: خریطۂ جواہر، کان پور: مطبع مصطفائی، ۱۱۹۵ھ۔
مولانا روم: مثنوی معنوی، لکھنو: مطبع تیج کمار وارث، لکھنو پریس، ۱۸۶۶ء۔
:مثنوی معنوی، دفترا تا۶، بہ کوشش نیکلسون، تہران: مطبع بریل درلیدن از بلاد ہلاّند، ۱۹۳۸ء۔
میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ ہنر شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶ھ۔ش۔
نساخ، عبدالغفور (مرتب): قندپارسی (انتخاب)، لکھنو: مطبع نامی نول کشور، ۱۸۷۲ء۔
نظامی گنجوی: کلیات نظامی گنجوی، ایران: انتشارات امیر کبیر چاپ بانک بازرگانی، ۱۳۴۴ھ۔ش۔
نظیری نیشاپوری: دیوانِ نظیری بہ کوشش مظاہر مصفا، تہران: کتاب خانہ ہای امیر کبیر وزوار، ۱۳۴۰ھ۔ش۔
وطواط، رشید الدین: حدایق السحر فی دقایق الشعر بہ کوشش عباس اقبال، ایران: کتاب خانۂ طہوری وسنائی، ۱۳۶۲ھ۔ش۔
ہلالی چغتائی: دیوان ہلالی چغتائی بہ کوشش سعید نفیسی، ایران: انتشارات کتاب خانہ سنائی، طبع اول ۱۳۶۸ھ۔ش۔
ہمائی، جلال الدین: فنون بلاغت و صناعاتِ ادبی، ج۱،۲، تہران: انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴ھ۔ش۔

لغات اور فرہنگیں

اُردو:

جمیل جالبی، ڈاکٹر (مرتب): قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء۔
سید احمد دہلوی (مولف): فرہنگ آصفیہ، ج۱،۲، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع سوم ۱۹۹۵ء۔
عبدالحق وابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج۱، ۵، ۱۵، ۱۷، کراچی: اُردو ڈکشنری بورڈ، سنین بالترتیب ۱۹۷۷ء، ۱۹۸۳ء، ۱۹۹۳ء، ۲۰۰۰ء۔
عبدالمجید، خواجہ (مولف): جامع اللغات لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع اول مارچ ۱۹۸۹ء۔
فضل الٰہی عارف (مولف) فرہنگ کارواں لاہور: مکتبہ کارواں، مارچ ۱۹۶۲ء۔
محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): فرہنگ عامرہ، کراچی: ٹائمز پریس، طبع چہارم ۱۹۵۷ء۔
محمد منیر لکھنوی (مولف): سعید اللغات (سعیدی ڈکشنری)، کراچی: ایجوکیشنل پریس، س ن۔
مقبول بیگ بدخشانی، مرزا (مولف): اردو لغت، اسلام آباد: مرکزی اردو بورڈ، طبع اول ۱۹۶۹ء۔
نسیم امروہوی (مولف): فرہنگ اقبال لاہور: اظہار سنز اردو بازار، طبع اول ۱۹۸۴ء۔
نشتر جالندھری (مولف): قائد اللغات لاہور: حامد اینڈ کمپنی، طبع دوم، س ن۔
نورالحسن نیر کاکوروی (مولف): نور اللغات، ج۲، لاہور: جنرل پبلشنگ ہاؤس، مارچ ۱۹۵۹ء۔

فارسی:

ابوالقاسم پرتو: فرہنگ واژہ یاب، ج۱، ج۳، تہران: انتشارات اساطیر، طبع اول ۱۳۷۳ھ۔ش۔
تصدق حسین رضوی، مولوی سید (مولف): لغات کشوری، لکھنو: مطبع نامی منشی نول کشور، طبع ۱۹، ۱۹۵۲ء۔
حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی ج۱،۲ (دانش نامۂ ادب فارسی)، تہران: سازمان چاپ وانتشارات، طبع اول ۱۳۷۵۔۱۳۷۶ھ۔ش۔
حسن عمید (مولف): فرہنگ عمید، (یک جلدی) تہران، کتاب فروشی محمد حسن علمی، ۱۳۴۳ھ۔ش۔
:فرہنگ عمید، ج۱، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم، ۱۳۶۵ھ۔ش۔
حکیم، سلیمان (مؤلف): فرہنگِ بزرگ (انگلیسی۔فارسی)، ج۱، تہران: کتاب فروشی یہودا برخیم، ۱۳۱۹ھ۔ش۔

:**فرهنگ جامع** (انگلیسی۔فارسی)، یک جلدی، تہران: فرہنگ معاصر، ۱۳۶۲ھ۔ش۔
سیاوش صلح جو (مولف): **فرهنگ کمانگیر** (انگلیسی۔فارسی)، تہران: انتشارات کمانگیر، طبع اول ۱۳۷۲ھ۔ش۔
سیروس شمیسا، دکتر: **فرهنگِ تلمیحات**، تہران: انتشارات فردوس، طبعِ چہارم ۱۳۷۳ھ۔ش۔
عباس آریانپور کاشانی (مولف): **فرهنگ کامل جدید** (انگلیسی۔فارسی) ج ۵، تہران: موسسہ چاپ وانتشارات امیر کبیر، ۱۹۶۵ء۔
عبدالحسین سعیدیان (مولف): **دانش نامۂ ادبیات**، تہران: انتشاراتِ ابنِ سینا، طبع اول ۱۳۵۳ھ۔ش
علی اکبر دہخدا (مولف): **لغت نامۂ دهخدا**، زیرِ نظر محمد معین و سید جعفر شہیدی، شمارۂ مسلسل ۱۰، ۸۵، ۱۰۲، ۱۸۰، ۱۹۵، تہران: دانش گاہ تہران: سنین بالترتیب ۱۳۳۰ھ۔ش، ۱۳۴۳ھ۔ش، ۱۳۵۱ھ۔ش، ۱۳۵۲ھ۔ش۔
علی اکبر نفیسی (مولف): **فرهنگ نفیسی**، ج ۲، تہران: کتاب فروشی خیام، ۱۳۴۳ھ۔ش۔
علی رضا نقوی، سید (مولف): **فرهنگ جامع** (فارسی بہ انگلیسی و اُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاونڈیشن پاکستان، طبع اول ۱۳۷۲ھ۔ش۔
غیاث الدین رام پوری: **غیاث اللغات** بہ کوشش منصورِ ثروت، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم ۱۹۸۴ء۔
فیروز الدین، مولوی: **فیروز اللغات فارسی**، لاہور: فیروز سنز، ۱۹۵۲ء۔
محمد بہشتی (مولف): **فرهنگ صبا**، ایران: انتشارات صبا، سال ۷۲۔
محمد پادشاہ (مولف): **فرهنگ آنند راج** بہ کوشش محمد دبیر سیاقی، ج ۱، ۲، ۵، ۶، تہران: کتاب خانۂ خیام مطبوعہ ۱۳۳۵، ۱۳۳۶ھ۔ش۔
محمد حسین محمدی: **فرهنگِ تلمیحاتِ شعرِ معاصر**، تہران: نشر میترا، طبعِ اول ۱۳۷۴ھ۔ش۔
محمد رضا جعفری (مولف): **فرهنگِ نشر نو**، تہران: نشرِ تنویر، طبع سوم ۱۳۷۷ھ۔ش۔
محمد معین، دکتر (مولف): **فرهنگ ِ فارسی معین**، ج ۱، ۳، تہران: موسسہ انتشارات ِ امیر کبیر ۱۳۵۳ھ۔ش، ۱۳۸۲ھ۔ش۔
مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، سید (مؤلف): **نسیم اللغات**، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع نہم ۱۹۸۹ء۔
منصورِ ثروت: **فرهنگِ کنایات**، تہران: موسسۂ انتشاراتِ امیر کبیر، طبع اول ۱۳۶۴ھ۔ش۔

حسن اللغات (فارسی۔اُردو)، لاہور: اورینٹل بک سوسائٹی، س ن۔

عربی:

الفرايد الدرية (عربی۔انگلیزی)، بیروت: دارالمشرق، طبع دوم ۱۹۸۶ء۔
المعجم الوسيط (عربی۔عربی)، بیروت: احیاء القرآن العربی، جزواول، طبع دوم ۱۹۷۲ء۔
المعجم الوسيط، ج ۱، قاہرہ: مجمع اللغۃ العربیہ، طبع دوم ۱۳۹۲ھ۔
المنجد (عربی۔عربی)، بیروت: المطبعۃ الکاثولیکیۃ، ۱۹۵۶ء۔

ENGLISH: (Dictionaries-Dictionaries of Literary Terms)

Boyle, John Andrew:*Practical Dictionary of The Persian Language,* London: Luzac & Company Limited, 1949.

Chris Baldick:*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* New York: Oxford University Press, 1990.

Cuddon, J.A:*The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory,* London: Penguin Books, 4th Edition 1999.

Hornby, A.S:*Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English,* New York: Oxford University Press, 6th Ed 2002.

Lane, E.W:*Arabic- English Lexicon*, vol:5, Lahore: Islamic Book Centre, 1978.

Palmer, E.H:*A Concise Dictionary of Persion Language,* London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1949.

Phillot, D.C:*English-Persian Dictionary,* Calcutta: The Baptist Mission Press 1914.

Steingass, F:*Persian-English Dictionary*, London: Routledge & Kegan Paul Limited, 5th Ed. 1963.

Arabic-English Dictionary, Beirut; Catholic press 1964.

Longman Dictionary of Contemporary English, India: Thomson Press, 2nd Ed 2000.

رسائل

صحیفه، لاہور: شمارہ ۳۰، جنوری ۱۹۶۵ء۔