اقبال اور اُردو نظم

مرتب
پروفیسر آل احمد سرور

اقبال انسٹی ٹیوٹ۔ کشمیر یونیورسٹی۔ سری نگر

اقبال اور اُردو نظم

اقبال اور اُردو نظم

مرتب
پروفیسر آل احمد سرور

اقبال انسٹی ٹیوٹ۔ کشمیر یونیورسٹی۔ سری نگر

© کشمیر یونی ورسٹی، سرینگر

سلسلہ مطبوعات اقبال انسٹی ٹیوٹ ۱۹

Iqbal aur Urdu Nazm
Edited by
Prof. A.A. Suroor

تقسیم کار

صدر دفتر:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی 110025

شاخیں:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ اُردو بازار۔ دہلی 110006

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ پرنس بلڈنگ۔ بمبئی 400003

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ یونی ورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ 202001

بار اوّل مارچ ۱۹۸۶ء تعداد 500 قیمت: =/35

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی ۲ میں طبع ہوئی۔

فہرست مضامین

پیش لفظ	پروفیسر آل احمد سرور	۷
۱۔ نظم کیا ہے؟	شمس الرحمان فاروقی	۱۱
۲۔ اقبال کا کارنامہ اُردو نظم میں	پروفیسر آل احمد سرور	۳۲
۳۔ اقبال کے اُردو ترکیب بند	پروفیسر مسعود حسین خاں	۴۴
۴۔ "مصرعِ من قطرۂ خونِ من است" کی ایک مثال	پروفیسر شکیل الرحمان	۵۹
۵۔ اقبال کی نظموں کا ساختیاتی پہلو	پروفیسر حامدی کاشمیری	۶۹
۶۔ اقبال کی نظم میں اصنافِ سخن	جگن ناتھ آزاد	۷۹
۷۔ اقبال کی اُردو نظم و غزل و رُباعی بانگِ درا اور بالِ جبریل کے آئینے میں	ڈاکٹر تارا چرن رستوگی	۱۰۸

پیش لفظ

"اقبال اور اُردو نظم" کے عنوان سے جو سمینار اپریل ۱۹۸۴ء میں اقبال کے یومِ وفات کے موقع پر ہوا۔ اس کے مقالات پیش خدمت ہیں۔ اس کتاب کی اشاعت میں تاخیر کی وجہ یہ ہے کہ جناب سیّد حامد سابق وائس چانسلر علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی نے جو خطبۂ افتتاحیہ اِس موقع پر پڑھا تھا، اس کی نقل ان کے کاغذات میں اِدھر اُدھر ہوگئی اور باوجود تلاش بسیار کے نہ مل سکی۔ یہ خطبہ کئی وجوہ سے اہمیت رکھتا ہے اس لیے اس کے نہ ملنے پر ہمیں افسوس ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ ہماری درخواست پر جناب سید حامد صاحب نے ۱۹۸۶ء میں اقبال کی فارسی شاعری پر چار خطبات دیے جو انشاءاللہ کتابی صورت میں جلد شائع کیے جائیں گے۔

اُردو نظم میں اقبال کا کارنامہ ہر لحاظ سے عظیم الشان ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ آزاد اور حالی کے بعد اُردو نظم (نظمِ جدید) نے بڑی ترقی کی اور اکبر نے اسے نئی جہات عطا کیں، مگر آج اُردو نظم جس جامعیت، طرحداری، رعنائی اور رنگینی، رفعت اور بلندی کی حامل ہے۔ وہ بہت بڑی حد تک اقبال کا عطیہ ہے۔ اقبال کا جو کارنامہ فارسی شاعری میں ہے اس کی بلندی بھی مسلّم ہے، مگر یہاں ہمیں اُن کی اُردو نظم سے غرض ہے۔ اقبال کی طویل نظموں کی وجہ سے ان کی مختصر نظموں کے حُسن اور رنگارنگی

پر بھرپور نظر نہیں گئی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اُن کی طویل نظموں کی وجہ سے اُن کی شہرت زیادہ ہوئی۔ بہرحال دونوں طرح کی نظمیں اُردو ادب کا نہایت قیمتی سرمایہ ہیں اور اُن کے فکر و فن کے اثرات ہماری شاعری پر بہت گہرے رہے ہیں۔ امید ہے کہ ان مقالات سے اقبال کے سمندر کی اس عظیم موج کے عرفان میں کچھ مدد ضرور ملے گی۔

کچھ عرصے پہلے یہ خیال تھا کہ کلاسیکی اُردو شاعری میں غزل پر توجہ زیادہ رہی اور نظم پر کم۔ یہ خیال اُس غلط فہمی پر مبنی تھا کہ نظم تو وہ ہے جسے نظمِ جدید کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور مثنوی، مرثیہ، رباعی، قصیدہ، قطعہ، ترکیب بند، مسمّط وغیرہ الگ اصناف ہیں۔ حالانکہ یہ سب اصناف یا ہیئتیں بھی نظم کے ذیل میں آنی چاہییں۔ ہماری بعض اصناف موضوع کی نسبت سے مشہور ہیں جیسے مرثیہ۔ بعض دوسری اصناف اپنی ہیئت کی وجہ سے جانی جاتی ہیں جیسے رباعی یا ترکیب بند وغیرہ۔ مگر جیسا کہ شمس الرحمان فاروقی نے اپنے مقالے میں واضح کیا ہے وہ سارا کلام موزوں جو غزل کے علاوہ ہے، نظم کے دائرے میں آنا چاہیے۔ اور پھر نظم کے اصناف اور ان کی ہیئتوں کی بات کرنی چاہیے۔ اس لیے جو نظمِ جدید آزاد اور حالی سے شروع ہوتی ہے وہ اپنے موضوعات کے اعتبار سے اس کی مستحق ضرور ہے کہ قدیم نظم اور اس کی اصناف سے امتیاز کر کے انھیں سمجھا جائے، مگر ہیئت کے اعتبار سے وہ نظم کے کسی سانچے کے مطابق نہیں اور اسی اعتبار سے انھیں عام نظم سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ صرف ان تجربات کی بات ضرور کی جا سکتی ہے جو انگریزی کے اثر سے ہوئے اور جس کے نتیجے میں نظمِ معرّیٰ، استانزا، سانیٹ اور آزاد نظم وغیرہ وجود میں آئے۔ اگر نظم کی ساری تاریخ نظر میں رکھی جائے تو نظم کا سرمایہ اُردو میں نہایت شان دار ہے۔ خصوصاً مثنوی اور مرثیے کی اصناف میں۔ قصیدہ بھی ہمارے شعرا کے تخیّل اور قدرتِ بیان کا ایک اہم مظہر ہے۔ اسی طرح قطعات میں بھی بڑی بڑی باتیں

کہی گئی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ مغرب سے مرعوب ہوکر اپنی شاعری اور اپنی تہذیب اور ماحول سے جو بیزاری عام ہوئی، اس کے نتیجے میں غزل پر عتاب زیادہ رہا کیونکہ وہ مقبول صنفِ سخن بھی تھی اور اس کے سرمائے پر ان لوگوں کی نظر بھی زیادہ تھی۔ بہرحال اب وقت آگیا ہے کہ ہم اپنے شعری سرمائے کے ساتھ انصاف کریں اور اس کی خامیوں کے ساتھ اس کی خوبیوں پر بھی نظر رکھیں۔ مغربی معیاروں یا عالمی معیاروں سے اپنے آپ کو ضرور پرکھنا چاہیے مگر اس پرکھ میں اپنی سرزمین، اپنی جڑوں، اپنی تاریخ، اپنی تہذیب اور اپنے اجتماعی لاشعور کو بھی مناسب اہمیت دینی چاہیے۔

اقبال نے اُردو نظم میں تجربے بہت کم کیے۔ زیادہ تر ترکیب بند کے مقررہ سانچے سے کہیں کہیں انحراف کیا۔ یا غزل کہتے کہتے آخری شعر دوسرے قافیے ردیف میں کہہ دیا (بالِ جبریل) یا غیر مردّف غزلوں پر آخر میں زیادہ توجہ کی۔ یا محراب گل افغان کے عنوان سے جو اشعار ہیں اُن میں ایک گیت بھی لکھا۔ اُن کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی مختصر اور طویل نظموں میں اُردو نظم کا اُفق وسیع کر دیا اور اس میں زندگی کا سارا سوز و ساز اور درد و گداز بھر دیا۔ پھر انھوں نے فطرت، انسان، زندگی، مشرق اور مغرب، فکر اور فن کے بہت سے پہلوؤں پر اپنی حُسن کاری کے ذریعے سے ایسے نقوش چھوڑے جو ذہنوں پر اپنا گہرا اثر رکھتے ہیں۔ اقبال نے بہت سی نظمیں وقتی اثرات کے تحت لکھی ہیں۔ شفا خانۂ حجاز اور حضورِ رسالت مآب میں، یا محاصرۂ ادرنہ اور فاطمہ بنتِ عبداللہ اس قبیل کی نظمیں ہیں۔ مگر اُن کے قلم کے اعجاز سے یہ نظمیں وقت اور موقع کی سطح سے بلند ہوکر زندگی کا ایک نکتہ، نظر کا ایک کرشمہ اور فن کاری کا ایک ایسا معجزہ بن جاتی ہیں جن کا اثر دیرپا رہتا ہے اور ذہن میں برابر گونج پیدا کرتا رہتا ہے۔

اقبال نے شروع میں مسدّس پر زیادہ توجہ کی، مگر رفتہ رفتہ ترکیب بند کی طرف مائل ہوگئے۔ یہ ایک دلچسپ مسئلہ ہے کہ اقبال نے مسدّس کو جواب شکوہ کے بعد

کیوں ترک کر دیا۔ غالباً اس لیے کہ مسدس کی تنگ نائے کے مقابلے میں اُنھیں ترکیب بند کی آزادی زیادہ پسند آئی۔ اس طرح آخر میں غیر مردّف غزلوں کی بہتات بھی معنی خیز ہے۔

اب تک دو درجن کے قریب چھوٹی بڑی مطبوعات، اس ادارے سے منظرِ عام پر آچکی ہیں۔ خوشی ہے کہ برصغیر میں انھیں قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ یہ سلسلہ جاری رہے گا کیونکہ اقبال کے فکر و فن پر بہت کچھ لکھے جانے کے باوجود، ابھی بہت سے نئے پہلو روشنی اور تحقیق و تلاش کے منتظر ہیں۔

ہر لحظہ نیا طور، نئی برقِ تجلّی اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

آل احمد سرور

شمس الرحمٰن فاروقی

نظم کیا ہے؟

اس سوال کا مدعا یہ معلوم کرنا نہیں ہے کہ وہ چیز کیا ہے جسے نظم (یعنی منظوم کلام) کہتے ہیں۔ یعنی اس سوال کا مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کی وجودیات Ontology سے بحث کی جائے۔ نظم بامعنی ہوتی ہے کہ نہیں؟ نظم کے معنی اس کے اندر ہوتے ہیں یا باہر؟ نظم کے موضوع کو اس کے معنی کہہ سکتے ہیں کہ نہیں؟ نظم کے ذریعے ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ اگر تجربہ تو اس تجربے کو کسی طرح کا علم (یعنی ایسی معلومات جس کی روشنی میں عام احکامات لگائے جا سکیں) کیوں نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں تو کیا نظم میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اس کا سچ ہونا بھی ضروری نہیں؟ اور اگر نہیں تو پھر نظم کے صحیح پن Validity کے لیے ہمارے پاس کیا دلائل ہیں؟ پھر نظم میں جو بات بیان ہوتی ہے کیا وہ بات اور نظم کا لفظی بیان ایک ہی حکم رکھتے ہیں؟ وغیرہ۔ ان سوالات کا تعلق صرف نظم سے نہیں بلکہ پوری شاعری سے ہے۔ ان کے برخلاف سوال "نظم کیا ہے؟" کے ذریعہ میں چند مباحث ایسے چھیڑنا چاہتا ہوں جن کا تعلق صرف اس صنفِ سخن سے ہے جس کو ہم اُردو والے "نظم" کہتے ہیں۔ یعنی میری بحث "نظم" نامی صنفِ سخن کی شکلیات Morphology اور شناسیات Taxonomy سے ہوگی۔

میں یہ مان کر چلتا ہوں کہ بعض بنیادی باتوں پر ہم سب کا اتفاق ہے مثلاً ہم

سب تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال کا "مرثیۂ داغ" مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے لیکن یہ اس طرح کا مرثیہ نہیں ہے جس طرح کا مرثیہ میر انیس لکھتے تھے۔ جس سوال کے جواب پر ہمارا اتفاق شاید نہ ہو، وہ یہ ہے کہ اگر مرثیۂ داغ "از اقبال" اور "درد سے میرے، ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے" از غالب، دونوں مرثیے ہیں تو کیا یہ دونوں ایک ہی طرح کی نظم بھی ہے یا نہیں؟ اسی طرح اس سوال کے جواب پر بھی اتفاق شاید نہ ہو کہ اگر اقبال کا "مرثیۂ داغ" مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے، تو کیا میر انیس کے مرثیے بھی نظم ہیں؟ اسی طرح ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ سنائی کے اتباع میں لکھی ہوئی اقبال کی تخلیق (سما سکتا نہیں پنہائے فطرت میں مرا سودا) نظم ہے۔ لیکن جس سوال کے جواب پر اتفاق شاید نہ ہو وہ یہ ہے کہ اگر یہ نظم سنائی کے قصیدے کے طرز پر لکھی گئی ہے تو اسے قصیدہ کیوں نہ کہا جائے؟ اور اگر ترکی، ایرانی طرز پر ایک طویل طنزیہ شہر آشوب لکھ کر سودا نے اسے "قصیدہ در تضحیک روزگار" کا نام دے دیا تو کیا یہ ضروری ہے کہ ہم بھی اس کو قصیدہ کہیں؟ یا اگر فرض کیجیے کہ ہم اسے قصیدہ نہ کہیں شہر آشوب کہیں تو کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ شہر آشوب نظم ہے اور قصیدہ نظم نہیں ہے، صرف قصیدہ ہے؟ لیکن ایک سوال یہ بھی ہے کہ آیا کسی تحریر کی قسمیات typology کا دارومدار شاعر کے عندیے پر ہے یعنی اگر سودا نے اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام دیا تو کیا ہم بھی اسے قصیدہ کہنے پر مجبور ہیں؟ اور اگر اقبال نے اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام نہیں دیا تو ہم بھی کیا اس بات پر مجبور ہیں کہ ہم اس کو قصیدہ نہ کہیں، چاہے اس تحریر میں قصیدے کے معروف عناصر موجود ہوں؟ اگر ایسا ہے تو ہم اس بات پر مجبور ہیں کہ اقبال کی چار مصرعے والی ان اُردو فارسی نظموں کو جو مفاعیلن مفاعیلن فعولن کے وزن پر ہیں، رباعی کہیں، کیونکہ اقبال نے انھیں رباعی ہی کہا ہے۔ اسی طرح ہم اس بات پر بھی مجبور ہیں کہ حالی کے "مرثیۂ دہلی" کو "شہر آشوب" نہ کہیں بلکہ غزلیں کہیں کیونکہ انھوں نے اسے شہر آشوب کا عنوان نہیں دیا ہے اور یہ منظومہ ان کے کلیاتِ غزلیات میں درج ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کو اپنے کلام کی قسمیات متعین کرنے کا کچھ حق تو ہوتا ہے لیکن اسے اس قدر حق ہم نہیں دے سکتے کہ وہ مروّج یا مقبول اقسام کو من مانے ناموں سے

پکارے اور ہر بار ہمیں اس دردِ سر میں مبتلا ہونا پڑے کہ اگر اقسام کا تعین شاعر ہی کرتا ہے تو اقسام کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جس شاعر کا جو جی چاہے کرے، اپنی ایک تخلیق کو قصیدہ کہے اور اسی طرح کی دوسری تخلیق کو مثنوی کہے، تیسری کو غزل کہہ دے۔ لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ ہر قسم شعر کے ساتھ مختلف طرح کی توقعات وابستہ ہوگئی ہیں اور قاری ان توقعات کی روشنی میں ہی ہر تخلیق کے ساتھ معاملہ کرتا ہے۔ احتشام صاحب نے اپنی ایک یاس آلودہ غزل کو اسی لیے "بہ یادِ ویت نام" کا عنوان دے دیا تھا کہ قاری اسے ان توقعات کی روشنی میں نہ پڑھے جو غزل کے ساتھ وابستہ ہیں اور جن کی روشنی میں وہ تخلیق غیر ترقی پسند ٹھہر سکتی تھی۔ اقسام شعر کے ساتھ جو توقعات وابستہ ہوگئی ہیں، ان کی بنیاد کچھ تو خود ان اقسام پر ہے اور کچھ ان اقسام کی وضاحت کرنے والوں پر یعنی جب بے ربط لیکن ہم قافیہ اشعار پر مشتمل ایسی بہت سی تحریریں سامنے آئیں جن میں حُسن و عشق کا تذکرہ تھا اور ان کو غزل کا نام دیا جاتا رہا تو ہم نے یہ توقع وابستہ کرلی کہ غزل وہ تحریر ہے جس میں عشقیہ مضامین والے ہم قافیہ لیکن بے ربط اشعار ہوتے ہیں۔ دوسری طرف فارسی اقسام شعر کی وضاحت کرنے والوں نے بعض بلند آہنگ تعریفی یا تنقیصی یا اخلاقی مربوط اشعار والی نسبتاً طویل تحریروں کو قصیدے کا نام دے دیا۔ حالانکہ عربی میں (جہاں سے یہ لفظ اور اصطلاح ماخوذ ہے) قصیدے نام کی کوئی صنف سخن ہے ہی نہیں لیکن چونکہ اقسام شعر پر لکھنے والوں نے ایک خاص طرح کی نظموں کو قصیدہ کہہ دیا اس لیے لفظ قصیدہ سے ایک خاص طرح کی توقعات وابستہ ہوگئیں۔

مشکل تب پیدا ہوتی ہے جب شاعر یا اقسام شعر پر لکھنے والا کوئی شخص کسی رائج قسم شعر پر وہ توقعات عائد کرنا چاہتا ہے جو اس سے اب تک وابستہ نہ تھیں اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر ہوں تو انتشار اور افراتفری اور غلط فہمی پیدا ہوتی ہے اور اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے کسی نہ کسی طرح کی ہم آہنگی رکھتی ہوں تو آہستہ آہستہ نئی توقعات بھی رائج ہوجاتی ہیں۔ کلیم الدین صاحب نے غزل پر وہ توقعات عائد کرنا چاہیں جو پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر تھیں اور چونکہ کلیم الدین صاحب نے اپنی

بات بڑے حتمی انداز میں اور مغربی ادب کے حوالوں سے کہی اور ان کے زمانے میں مغربی (بلکہ انگریزی) ادب کے اصول بڑے مقدّس اور محترم تھے، اس لیے کلیم الدین صاحب کی بات سے غیر معمولی انتشار پیدا ہوا اور اس کے اثرات اب تک باقی ہیں۔ اس معنی میں کہ لوگ اب تک کوشش کرتے ہیں کہ کلیم الدین صاحب کا لگایا ہوا الزام غلط ثابت ہو جائے اور غزل میں اس ربط و انتظام کا وجود ثابت کیا جائے جو کلیم الدین صاحب کے بقول نظم کی شاعری (یعنی بڑی شاعری) کا خاصّہ ہے۔ ہماری منفعل ذہنیت کو اپنی گناہ گاری کا اس درجہ یقین تھا کہ ہم لوگوں نے یہ بھی غور نہ کیا کہ کیا مغربی ادب میں نظم کا واقعی وہی تصوّر ہے جو کلیم الدین صاحب بیان کر رہے ہیں؟ واقعہ یہ ہے کہ مغربی ادب میں نظم کا کوئی ایک تصوّر نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتا اور وہ تصوّر جسے کلیم الدین صاحب نے حتمی کلیے کے طور پر بڑے شد و مد سے پیش کیا، مغرب میں نظم کا بنیادی تصوّر نہیں ہے۔ لیکن کلیم الدین صاحب کے سامنے صف آرا ہونے والوں نے اس سے بڑی غلطی یہ کی کہ انھوں نے یہ فرض کر لیا کہ اقسام شعر کے بارے میں ہمارے تصوّرات صرف اس لیے غلط اور خام اور غیر ترقی یافتہ ہیں کہ مغرب میں ان کی نظیر نہیں ملتی۔

ان نکات پر تفصیلی بحث بعد میں ہوگی۔ فی الحال شروع والی باتوں کا سلسلہ پھر قائم کرتے ہوئے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ میں یہ فرض کر رہا ہوں کہ ۱) غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ میں عام طور پر فرق کرنا ممکن ہے۔ اختلاف ان باتوں پر ہو سکتا ہے کہ انیس کے مرثیے نظم ہیں کہ نہیں، سودا کا شہر آشوب قصیدہ ہے کہ نظم ہے، سنائی کے اتباع میں اقبال کی نظم قصیدہ ہے کہ نہیں؟ اختلاف اس بات پر بھی ہو سکتا ہے کہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ نظم ہیں کہ نہیں؟ ۲) شاعر کو تھوڑا بہت حق ہے کہ وہ اپنی تخلیق کی قسمیات متعیّن کرے، لیکن اس کو پورا پورا حق نہیں ہے کیونکہ قسمیات کی بنیادی شرط وہ توقعات ہوتی ہیں جو ہر قسم کے ساتھ وابستہ ہوتی ہیں۔ ۳) اگر ہم کسی قسم شعر کے اوپر کسی نئی طرح کی توقع عائد کرنا چاہیں تو اس کے نتیجے میں انتشار ممکن ہے۔

اب میں فی الحال یہ اصول قائم کرتا ہوں: ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے،

وہ نظم ہے۔ یہاں میں نثری نظم کو بھی منظوم تحریر کی نوع میں رکھ رہا ہوں اور اگر کوئی ڈراما منظوم ہے یا اس کے کچھ حصے منظوم ہیں، تو ان منظوم حصوں کی حد تک وہ ڈراما بھی نظم ہے۔ دوسرا اصول یہ ہو سکتا ہے کہ نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، واسوخت، شہر آشوب، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد نہ ہو۔ یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جس پر ان اقسام میں سے کسی ایک کا بھی حکم نہ لگایا جا سکے جو ہمارے یہاں عہدِ قدیم سے رائج ہیں۔ اگر یہ سوال ہو کہ ایسا ہے تو پھر محمد قلی قطب شاہ اور میر و نظیر کی ان تحریروں کا کیا بنے گا جنھیں موضوع کی بنا پر نظم کہتے آئے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ان تمام شعرا کی کوئی منظوم تحریر ایسی نہیں ہے جسے مندرجہ بالا کسی بھی نوع (Category) میں نہ رکھا جا سکے۔ مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند ایسی انواع ہیں جن میں ہر وہ چیز آ سکتی ہے جو مثنوی، غزل، قصیدہ یا رباعی نہ ہو۔ پرانے زمانے کے لوگ اپنی اس طرح کی تحریروں کی پہچان اسی طرح کرتے بھی تھے۔ مثلاً میر کا "مخمس در ہجو شہر کاما" یا جرأت کا "مخمس شہر آشوب در ہجو نو شاعراں" وغیرہ۔ لیکن اس تعریف میں مشکل یہ ہے کہ بہت سا ایسا کلام جسے ہم مسدس، ترکیب بند، مثنوی وغیرہ نہیں کہنا چاہتے، بلکہ نظم کہنا چاہتے ہیں، نظم کے دائرے سے خارج ہو جائے گا۔ مثلاً کون ہے جو "ذوق و شوق" کو ترکیب بند اور "گورستان شاہی" کو مثنوی کہنا پسند کرے؟ اس میں دوسری مشکل یہ ہے کہ ہم اقسام شعر کی تعداد غیر ضروری طور پر بڑھانے پر مجبور ہو جائیں گے، اور بات پھر بھی مکمل نہ ہوگی۔ چار مصرعے والے بندوں پر مشتمل تحریر کو مربع اور پانچ مصرعے والے بندوں پر مشتمل تحریر کو مخمس، چھ والی کو مسدس، سات والی کو مسبع کہیے اور پندرہ والی کو کوئی اور نام دیجیے، بارہ والی کو کوئی اور نام دیجیے۔ ان سب کو ملا کر مسمط کہا جا سکتا ہے لیکن مسمط محض ایک لیبل ہے اس سے کچھ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ نظم کے بند کتنے مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ پھر نئی اصناف کو کیا کریں گے؟ مثلاً دوہے کو کیا کہیں گے۔ مثنوی کہہ نہیں سکتے۔ مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع کہہ سکتے ہیں لیکن مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع صنفِ سخن تو ہوتے نہیں لہٰذا دوہے کو نظم ہی کہنا ہوگا۔ گیت بھی نظم کہلائے گا۔ سانیٹ اور ہائیکو کو ہم نظم کہتے ہی ہیں۔ یعنی ہر نئی آنے والی ہیئت یا

صنفِ شعر نظم کہلائے گی لیکن پھر اس تعریف میں (یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مسمّط وغیرہ نہ ہوا) اور پہلی تعریف میں (یعنی ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے وہ نظم ہے) کوئی خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ کیونکہ قصیدہ مثنوی مستزاد وغیرہ تقریباً از کارِ رفتہ ہو چکے ہیں اور "گورستان شاہی" جیسی تحریروں کو ہم مثنوی کہنا نہیں چاہتے۔ لہٰذا یہ تفریق بے معنی ہو جاتی ہے کہ صاحب وہ منظومات جو ان انواع کے خانے میں نہیں آتیں جو ہمارے لیے پہلے مروّج ہیں، نظم ہیں۔ باقی سب کے الگ الگ نام ہیں یعنی مخمّس، مسدّس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ۔ کیونکہ مخمّس، مسدّس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ کو تو ہم پہلے ہی ترک کر چکے ہیں یہاں تک کہ حالی کا "مسدّس" بھی اپنے نام کے باوجود نظم بھی کہا جاتا ہے۔ لہٰذا وہ تفریق جس پر ہم خود عمل پیرا نہ ہوں، ہمارے کسی کام کی نہیں۔

ایک بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ نظم کی بعض خاص صفات ہوتی ہیں، جن منظومات میں وہ صفات ہوں گی، ہم انھیں نظم کہیں گے، عام اس سے کہ وہ کس ہیئت میں ہیں، یا ان کو کس رائج یا قدیم نوع میں رکھا جا سکتا ہے مثلاً "گورستانِ شاہی" مثنوی کی ہیئت میں ہے لیکن ہمیں وہ نظم معلوم ہوتی ہے اور اقبال کا "ساقی نامہ" مثنوی کی ہیئت میں بھی ہے اور مثنوی کی صفات بھی رکھتا ہے۔ اسی طرح اقبال کا "مرثیۂ داغ" اگرچہ مرثیہ ہے لیکن نظم کی صفات رکھتا ہے اور غالب کا "درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے" اگرچہ مرثیہ ہے، لیکن غزل کی صفات رکھتا ہے۔ اس لیے ہم اسے غزل کہیں گے۔

یہ جواب بظاہر بہت باصواب معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں بہت سے خطرات پنہاں ہیں۔ بالکل سامنے کی بات لیجیے۔ وہ کون سی صفات ہیں جنھیں ہم نظم کی صفات کہتے ہیں اور جن کی بنا پر "والدہ مرحومہ کی یاد میں" اور "گورستانِ شاہی" مثنوی کی ہیئت میں ہوتے ہوئے بھی نظم ہیں اور "ساقی نامہ" کو ان صفات سے خالی ہونے کی بنا پر ہم مثنوی کہتے ہیں؟ اس کا جواب کلیم الدین صاحب سے مانگیے تو مایوسی ہوگی کیونکہ کلیم الدین صاحب کے خیال میں نظم مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور "والدہ مرحومہ کی یاد میں"

"گورستانِ شاہی" اور "ساقی نامہ" تینوں مربوط خیالات کا مجموعہ ہیں۔ اس کا جواب مولوی عبدالرحمٰن اینڈ کمپنی سے مانگیے تو بھی مایوسی ہوگی۔ کیونکہ وہ آپ کو بتائیں گے کہ مثنوی کے لیے بعض بحریں مخصوص ہیں اور "گورستان شاہی" اور "والدہ مرحومہ کی یاد میں" بحر رمل مثمن محذوف میں لکھی گئی ہیں اور یہ بحریں بحروں میں نہیں ہے جو مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔ یہ جواب اس لیے غلط ہے کہ مثنوی کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثر مثنویاں آٹھ بحروں میں سے کسی ایک میں لکھی گئی ہیں۔ لیکن میر سے لے کر شوق قدوائی تک (بلکہ حفیظ جالندھری تک) شعرا موجود ہیں جنھوں نے آٹھ بحروں کے باہر بھی مثنویاں لکھی ہیں اگر یہ کہا جائے کہ مثنوی میں ایک خاص طوالت ہوتی ہے تو سوال یہ ہوگا کہ کتنی طوالت؟ جمیل مظہری کی "آب و سراب" میں چار سو شعر ہیں لیکن ہم سب اسے مثنوی کہتے ہیں اور اقبال کی زیرِ بحث نظموں میں اشعار کی تعداد حسب ذیل ہے: "گورستان شاہی" ۵۸۔ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" ۸۶۔ "ساقی نامہ" ۹۹۔ لہٰذا "ساقی نامہ" اور "والدہ مرحومہ کی یاد میں" تقریباً ایک سی طوالت کی حامل ہیں۔ میر کی مثنوی "در مذمتِ دنیا" میں ۵۰ شعر ہیں اور "خواب و خیال میں" میں ۱۴۰۔ لہٰذا اقبال کی زیرِ بحث نظمیں بھی مثنوی کی صفتِ طوالت سے متصف ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ "ساقی نامہ" کی فضا قدیمی اور مثنویانہ ہے اور "گورستان شاہی" اور "والدہ مرحومہ کی یاد میں" کی فضا جدید اور غیر مثنویانہ ہے تو میں یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ جدید اور غیر مثنویانہ فضا سے آپ کی کیا مُراد ہے؟ میں یہ بھی نہ پوچھوں گا کہ خاقانی کے قصیدے "ہاں اے دلِ عبرت بین از دیدہ نظر کن" ہاں جس کی فضا اس قدر جدید ہے کہ فراق صاحب نے بھی اس کی نقل کی ہے اور سنائی کے قصیدے "مکن در جسم و جاں منزل کہ ایں دو نیست و آں والا" جس کا اتباع اقبال نے کیا ہے۔ ان کی فضا کی جدیدیت کے پیشِ نظر آپ ان کو بھی نظم کیوں نہیں کہہ دیتے؟ آپ کہہ سکتے ہیں، کہ فضا کی جدیدیت ایسی صفت نہیں جس کو ہم واضح الفاظ میں بیان کر سکیں، اسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ میں یہ بات بھی ماننے کو تیار ہوں لیکن آپ کا مسئلہ پھر وہیں

کا وہیں رہ جاتا ہے کہ جس فضا کی بنیاد پر آپ ایک مثنوی کو نظم اور دوسری مثنوی کو غیر نظم قرار دے رہے ہیں اس کا تعیّن مختلف زمانوں میں کون کرے گا؟ اور یہ ذمّہ داری کون لے گا کہ تمام شعری سرمائے کو فضا کے اعتبار سے پرکھ کر فیصلہ کرے کہ سودا کے فلاں فلاں منظومات تو قصیدے ہیں، فلاں شہر آشوب ہیں اور فلاں فلاں نظم ہیں۔ پھر اسی تعریف جس میں نوع Category اور جنس (Class) کے درمیان فرق نہ ہو سکے، نہ عملی طور پر ہمارے کام کی ہے، نہ نظری طور پر۔

میں یہ بات تسلیم کرتا ہوں کہ اگر ہم انواع کے درمیان فرق کو پوری طرح واضح اور ثابت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایسا فرق موجود ہی نہیں ہے۔ جان سرل (John Searle) نے یہ بات Deconstructionist نظریات پر بحث میں بعض نئے مسائل کے ضمن میں کہی ہے۔ لیکن چونکہ اس معاملے کا تعلق تمام اصنافِ سخن اور فلسفۂ لسان سے ہے، اس لیے اس کا ایک مختصر اقتباس درج کرتا ہوں:

> "ادب پر نظریاتی بحث کرنے والوں میں بہت سے لوگ اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ افسانے کے کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ افسانہ اور غیر افسانہ کے درمیان کوئی واضح فرق نہیں قائم کرتا۔ یا استعارے کے بارے میں کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ استعاراتی اور غیر استعاراتی بیان کا فرق صفائی سے نہیں بیان کر سکتا۔ کسی غیر قطعی وقوعہ Phenomenon کے بارے میں کسی نظریے کے درست اور غیر مبہم ہونے کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ اس وقوعہ کو صاف صاف انداز میں غیر قطعی بنائے ......
> (اسی طرح یہ خیال بھی غلط ہے کہ) وہ تصورات جن کا اطلاق ادب اور زبان پر کیا جائے، ان کے صحیح پن کی شرط یہ ہے کہ کسی مشینی طریقے سے ان کی تصدیق بھی ہو سکے۔"

مجھے ایسا لگتا ہے کہ سرل کے ان خیالات سے واقفیت کے بغیر ہی اُردو کے بیشتر نقاد حضرات اپنی غیر قطعی، مبہم اور نام نہاد وجدانی رایوں میں سرل کا اتباع کرتے رہے ہیں۔ لیکن وجدانی اور ذوقی احساس اور فیصلہ (جس پر زور دینے کی بدعت ہمارے یہاں شبلی سے شروع ہوئی) اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب اس کی پشت پناہی پر منطقی فکر اور معروضی چھان بین بھی ہو۔ صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ نظم میں نظمیت ہوتی ہے اور مثنوی میں مثنوی پن ہوتا ہے۔ ابھی حال میں ایک رسالے میں تبصرہ نگار نے لکھا ہے کہ غالب میں غالبیت ہے اور میر میں میریت ہے اور یہی ان دونوں کا بیّن فرق سمجھنے کے لیے کافی ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ عملی دنیا اس سے کچھ زیادہ کا تقاضا کرتی ہے۔ اور ابھی یہ بات بہرحال ثابت نہیں ہو سکی ہے کہ وہ منظومہ جو قصیدہ ہے اور وہ جو قصیدہ نہیں ہے لیکن اسی ہیئت و طرز میں ہو۔ ان میں کوئی ایسا فرق ہوتا ہی ہے جس کی بنا پر ہم ایک کو قصیدہ اور ایک کو نظم کہہ سکیں۔ یہ بات ضرور ہے کہ قصیدہ چونکہ ایک تاریخی چوکھٹے میں جکڑی ہوئی (Fixed) اصطلاح ہے۔ اس لیے بعض منظومات (مثلاً اقبال کا اتباع سنائی) کو قصیدہ کہنا ان کی معنویت کو ایک مخصوص اور کبھی کبھی غلط سمت دے سکتا ہے۔ اس کے برخلاف، قصیدے کو نظم کہنے میں کوئی مشکل یا قباحت نہیں، کیونکہ نظم Neutral اصطلاح ہے اور اس کے استعمال سے فن پارے کے معنی کو کسی تاریخی فریم میں جکڑ جانے کا خطرہ نہیں رہتا۔ غالب کا مطلع ہے ؎

جادۂ رہ خور کو وقت شام ہے تارِ شعاع
چرخ وا کرتا ہے ماہِ نو سے آغوشِ وداع

اس پر طباطبائی نے کہا ہے کہ اس مضمون میں کچھ غزلیت نہیں ہے۔ قصیدے کا مطلع تو ہو سکتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ طباطبائی کے خیال میں قصیدے کی تشبیبیت کو براہِ راست غزل نہیں فرض کر سکتے، یعنی قصیدے میں ایک قصیدہ پن ہوتا ہے۔ جو تشبیب میں بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس خیال سے اختلاف ممکن ہے، لیکن کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم میں کیا کوئی نظم پن بھی ہوتا ہے جو نظم کو قصیدہ، مثنوی، کربلائی مرثیے وغیرہ سے الگ کرتا ہے؟ میرا کہنا یہ

انتشار سے بچ جائے گی۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ ہم قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رُباعی وغیرہ اصطلاحوں کو منسوخ کردیں۔ نہیں بلکہ یہ اصطلاحیں ہمارا قیمتی سرمایہ ہیں اور انھیں قائم رہنا چاہیے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ غزل کے مقابل تمام اصناف کو ہم نظم قرار دیں۔ اور جب ہم نظم کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کریں تو ان تمام اصناف کو نظر میں رکھیں۔

لیکن اگر ہم قصیدہ، مرثیہ وغیرہ کی بھی روشنی میں نظم کی تعریف بنانے بیٹھیں گے تو کلیم الدین صاحب کی بتائی ہوئی تعریف کا کیا ہوگا؟ وہ کہہ سکتے ہیں، اور وہ یہ کہنے میں حق بجانب بھی ہوں گے، کہ آپ کی تعریف سے میری تعریف منسوخ نہیں ہوتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ نظم کی ایک تعریف آپ نے بھی بنائی ہے لیکن میری تعریف کی روشنی میں غزل پر یہ الزام قائم رہتا ہے کہ وہ ایک خام اور غیر ترقی یافتہ سخن ہے، کیونکہ اس میں نظم کی وہ صفات نہیں ہیں جو بڑی شاعری کے ضامن ہیں۔ لہٰذا اس اُلجھن کو سلجھانے کا بہتر طریقہ یہی معلوم ہوتا ہے کہ پہلے کلیم الدین صاحب کے خیالات سے بحث کی جائے۔

اس سلسلے میں سب سے بنیادی اور ہر وقت یاد رکھنے والی بات یہ ہے کہ انگریزی لفظ (Poem) یا فرانسیسی لفظ (Poeme) کا اُردو ترجمہ "نظم" اس صنفِ سخن کے معنی میں نہیں ہے جسے ہم "نظم" کہتے ہیں اور جو غزل سے مختلف چیز ہے اور صنفِ سخن کی حیثیت سے اپنا مقام رکھتی ہے۔ انگریزی لفظ (Poem) اور فرانسیسی لفظ (Poeme) کا صحیح ترجمہ "منظومہ" ہوگا۔ یعنی وہ تحریر جس میں غزل، نظم، رُباعی وغیرہ سب شامل ہے۔ یعنی مغربی نقاد جب (Poem) یا (Poeme) کہتا ہے تو اس میں غزل بھی شامل ہوتی ہے۔ لہٰذا ان لفظوں کا ترجمہ "نظم" اس لفظ کے اصلی معنوں میں ہے، یعنی وہ تحریر جو نثر نہیں ہے، ان لفظوں کا ترجمہ "نظم" کرنے سے ہم لوگوں کو یہ نقصان ہوا، بلکہ یہ دھوکا ہوا کہ ہم لوگوں نے سمجھا کہ (Poem) میں غزل شامل نہیں ہے اور اگر کوئی مغربی شخص غزل سے دوچار ہوگا تو اس کو (Poem) نہ سمجھے گا۔ (ملاحظہ ہو کلیم الدین صاحب کا تمثیلی مضمون "ایک مغربی سیاح

کے خطوط) لہٰذا ہم لوگوں نے گمان کیا کہ Poem کی جو تعریف ہم نے مغرب میں دیکھی ہے اگر اس کا اطلاق غزل پر نہ ہو سکے، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ غزل ایک ناقص اور خام چیز ہے۔ ہم لوگ یہ بھول گئے کہ مغربی قاری جب غزل سے دوچار ہوتا ہے تو وہ اس کو بھی Poem کہتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ غزل کی جمالیات کو شاید فوری طور پر نہ سمجھ سکے۔ ہم لوگ یہ بھی بھول گئے کہ چونکہ مغربی شعریات کے ارتقاء کے دور میں مغربی زبانوں میں غزل نہیں تھی، اس لیے اس شعریات میں غزل کے لیے پوری گنجائش واضح طور پر نہ بن سکی۔ اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں، کیونکہ عربی میں ڈرامانہ ہونے کی وجہ سے ابن رُشد جیسا فلسفی اور ارسطو کا عاشق زار ارسطو کی شعریات Poetics کو سمجھنے سے قاصر رہا اس کے برخلاف، مغرب جب بڑے پیمانے پر غزل سے آشنا ہوا تو جرمن زبان میں Ghasel نامی صنف وجود میں آگئی۔ اقبال کے دیباچے "پیام مشرق" ہی کا مطالعہ اس حقیقت کو آشکار کرنے کے لیے کافی و شافی ہے۔

لہٰذا بنیادی بات یہ ہے کہ لفظ Poem کے مفہوم میں غزل شامل ہے اور مغربی تنقید میں جو تصورات لفظ Poem کے ساتھ وابستہ ہیں ان میں اکثر کا کم و بیش اطلاق غزل پر ہو سکتا ہے۔ بہرحال، کلیم الدین صاحب اور ان کی تقلید میں ہمارے بہت سے نقادوں کا خیال یہ ہے کہ نظم (۱) باربط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے یا (۲) اگر اس میں ایک ہی خیال بیان کیا گیا ہو تو اس بیان میں آغاز، ترقی اور انتہا کی کیفیت ہوگی۔ کلیم الدین صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں، لہٰذا جس اظہار میں ربط اور تسلسل نہ ہوگا، وہ غیر ترقی یافتہ ذہن کی تخلیق ہوگا۔

نظم کے لیے جو دو شرطیں مغربی تصورات کے حوالے سے بیان کی گئی ہیں، ان پر کئی طرح کے اعتراض عائد ہو سکتے ہیں۔ پہلا اعتراض تو یہ ہے کہ یہ شرطیں مغربی شعریات میں قطعیت اور وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ لہٰذا یہ دعوا غلط ہے کہ یہ شرائط مغربی اصول نقد میں بنیادی اور لازمی حیثیت رکھتی ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرطیں ان نظموں کے لیے بیکار ہیں جن میں محض ایک جذبہ یا محض ایک کیفیت بیان کی گئی ہو۔ ظاہر ہے کہ خود مغربی

ادب میں ایسی ان گنت نظمیں ہیں جن میں کوئی خیال نہیں ہے، محض ایک جذبہ، ایک کیفیت، ایک منظر یا ایک تاثر بیان ہوا ہے۔ تیسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط ان نظموں کے لیے بھی بیکار ہیں جن میں ایک ہی خیال یا ایک ہی تاثر بار بار بیان کیا گیا ہو۔ ایسی نظموں کو Paratacuce کہا جاتا ہے اور ان کی تعداد بھی مغربی ادب میں بہت کثیر ہے۔ چوتھا اعتراض یہ ہے کہ نظم کے خیال میں آغاز، ترقی اور انتہا کی شرط دراصل ارسطوئی ہے اور ڈرامے کے لیے وضع کی گئی تھی اور بعد میں خود ڈرامے میں یہ ترک ہوگئی یا اگر ترک نہیں ہوئی تو اس کی مطلقیت Absoluteness کو معرض سوال میں لایا گیا۔ لہٰذا اس شرط کو نظم پر عائد کرنا ارسطو اور شعریات، دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ پانچواں اعتراض یہ ہے کہ یہ دونوں شرائط جن اصولوں کی روشنی میں وضع کیے گئے ہیں وہ اگر ہیں بھی تو سراسر مغرب مرکوز West Centric ہیں۔ یعنی ان کو غیر مغربی شاعری سے کوئی علاقہ نہیں، اگر اُردو، فارسی، عربی شاعری غیر مہذب اور غیر ترقی یافتہ ذہن کی پیداوار ہے بھی تو چینی جاپانی اور سنسکرت شاعری تو غیر مہذب یا غیر نفیس تہذیبوں کی پیداوار نہیں ہے۔ ہم یہ بات بخوبی جانتے ہیں کہ سنسکرت میں Epigrammatic شاعری کی کثرت ہے۔ اس میں کوئی مقولہ، کوئی خیال، کوئی تاثر، کوئی رائے، محض چند لفظوں میں نچوڑ کر رکھ دی جاتی ہے۔ یہ شاعری نہ مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور نہ کسی خیال کو آغاز، ترقی اور انتہا کی منازل سے گزارتی ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جاپانی شاعری کا بڑا حصہ محض اشاروں پر مبنی نظموں پر مشتمل ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ چینی نظموں میں اس طرح کا ربط مفقود ہوتا ہے جس کا ہم تقاضا کر رہے ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے اُنیسویں صدی کی انگریزی شاعری کے چند نمونوں پر ان شرائط کا اطلاق ہو سکے، لیکن دنیا اُنیسویں صدی کے انگلستان سے بہت بڑی ہے۔ چھٹا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط غیر منطقی ہیں کیونکہ "با ربط خیالات" کی اصطلاح مبہم ہے۔ اگر ہر طرح کا ربط، ربط کا حکم رکھتا ہے تو ربط کی شرط ہی مہمل ہے کیونکہ لوگوں نے تو لوئس کیرل کی Alice in Wonder land میں بھی طرح طرح کے ربط ڈھونڈ لیے ہیں۔ تازہ ترین تحقیق تو یہ ہے کہ یہ کتاب دراصل

ملکہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری والی نام نہاد تحقیق کو ہم مطابہ سمجھتے ہیں، لیکن Alice in wonder land کی نفسیاتی توجیہات تو خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔ دوسری طرف، تشریح اور تفہیم کو آزاد اور خود مکتفی عمل قرار دینے والے نقادوں نے ایک ہی فن پارے کی کیسی کیسی متغائر توجیہات پیش کی ہیں اس کی مثال ان دنوں مغربی تنقید میں نظر آتی ہے۔ وہاں آج کل یہ مباحثہ بہت گرم ہے کہ کیا تشریح وتفہیم کو شاعر کے عندیے کا پابند ہونا چاہیے یا اسے آزاد ہونا چاہیے۔ اسے آزاد قرار دینے والی جماعت کے ایک سرگرم رکن رابرٹ کراس مین (Robert Cross man) نے اپنے ایک مضمون (۱۹۸۰ء) میں ثابت کرنا چاہا ہے کہ ازرا پاؤنڈ کی مشہور نظم In a station of the metro دراصل اس بات کی ترغیب دیتی ہے کہ لوگوں کو دودھ مکھن خوب استعمال کرنا چاہیے۔ نظم کا کام چلاؤ ترجمہ آپ بھی سن لیجیے:

زمیں دوز ریل کے ایک اسٹیشن میں
ازدحام میں اُن چہروں کے موہوم آسیبی وجود
ایک سیاہ نم شاخ پر پنکھڑیاں

اصل حسب ذیل ہے:

In a station of the metro
The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough

نقاد نے مختلف طرح کے ربط تلاش کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ یہ نظم دودھ مکھن کے کثیر استعمال کی ترغیب دیتی ہے۔ لہٰذا محض ربط کی شرط کافی نہیں بلکہ مہمل ہے۔ ضروری ہے کہ ربط کی نوعیت کو بھی واضح اور متعین کیا جائے۔ کلیم الدین صاحب اور ان کے مقلدوں نے ربط کے تصور کو عمومی طور پر استعمال کر کے اس کی معنویت مجروح کر دی ہے۔ اسی طرح، خیال کے آغاز، ترقی اور انتہا سے کیا مراد ہے؟ ارسطو نے تو پلاٹ کے تعلق سے آغاز، وسط اور انجام کی بات کی تھی اور کہا تھا کہ آغاز وہ ہے جس کے پہلے کچھ واقع نہ ہوا ہو،

وسط وہ ہے جس کے پہلے بھی کچھ ہو اور بعد میں بھی کچھ ہو' اور انجام وہ ہے جس کے بعد کچھ واقع نہ ہو۔ کیا آغاز' وسط اور انجام کی یہ تعریفیں نظم کے حوالے سے آغاز' ترقی اور انتہا پر منطبق ہو سکتی ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ نظم کا آغاز اور اختتام تو ہو سکتا ہے اور اس اختتام کے طریقوں سے تفصیلی بحثیں بھی ہوئی ہیں لیکن نظم کی انتہا کہاں ہے اور انتہا کے بعد زوال کیوں نہیں ہے۔ ان سوالوں کے جواب کلیم الدین احمد اسکول کے پاس نہیں ہیں۔

اوپر میں نے پہلا اعتراض یہ بیان کیا تھا کہ ربط و تسلسل اور آغاز و ارتقا کے خیال کی یہ شرطیں مغربی شعریات میں وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ اب میں مزید یہ کہتا ہوں کہ ان سے مختلف شرطیں ضرور بیان ہوئی ہیں۔ ملارمے اور والیسری کے خیالات سے ہم سب واقف ہیں کہ چیزوں کو بیان کرنے کے بجائے ان کی طرف بس اشارہ کر دینا کافی بلکہ بہتر ہے۔ ایڈورڈ فنولسا (Edward fenellsa) کے چینی تراجم کے ذریعے مغربی ادیب کو بیسویں صدی کے اوائل میں معلوم ہو چکا تھا کہ نظم میں محض تاثر اور مبہم لیکن روایاتی معنی کے فریم پر مبنی اشارے بھی ہو سکتے ہیں۔ پاؤنڈ نے اس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے کہا کہ روایاتی معنی کے فریم کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ چنانچہ اوپر درج کردہ اس کی نظم چینی طرز میں ہے لیکن اس میں روایاتی معنی کا کوئی شائبہ نہیں۔ لہٰذا ایک طرف تو ملارمے اور والیسری جیسے علامت نگار تھے جو نظم میں خیال کی وضاحت اور ربط کے بجائے اس کے ابہام اور بے ربطی پر زور دے رہے تھے' اور دوسری طرف پاؤنڈ اور ہیوم جیسے نظریہ ساز تھے جو وضاحت اور ربط کی جگہ تاثر کی درستی accuracy of impression کا تقاضا کر رہے تھے لیکن یہ سلسلہ صرف انیسویں صدی سے نہیں شروع ہوتا۔ یہ خیال بہت شروع سے عام تھا کہ نظم میں خیال بیان کیا جائے' بہت خوب۔ یا چند خیالات کو مرتب کر کے پیش کیا جائے۔ یہ بھی بہت خوب' لیکن یہ بالکل ضروری نہیں کہ نظم کے مختلف حصوں یا اس کے مختلف خیالات میں لامحالہ طور پر ایک سطری ربط یعنی inner relationship ہو۔ باربرا اسمتھ کی کتاب The Poetic closure کا مطالعہ ہی اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ نظم اختتام تک پہنچنے کے لیے کن کن مراحل سے گزر سکتی ہے۔ بہرحال

آپ ۱۵۸۰ء میں سر فلپ سڈنی کو سُنیے:

صرف شاعر ہی ایک ایسی ہستی ہے جو (حکیموں، فلسفیوں وغیرہ) کی بندشوں اور مجبوریوں سے آزاد ہے، بلکہ ان کو نظرِ حقارت سے دیکھتا ہے اور اپنی ہی قوتِ ایجاد کے بل بوتے پر ان مجبوریوں سے اوپر اُٹھ جاتا ہے اور سچ پوچھیے تو ایک نئی فطرت (Another nature) کو اُگاتا ہے اور یا تو اشیا کو ان کی اس حالت سے بہتر بناتا ہے جو ان میں فطرتاً خلق ہوئی تھی یا پھر بالکل نئی چیزیں بناتا ہے، ایسی صورتیں جو فطرت میں پہلے کبھی تھیں ہی نہیں...

ظاہر ہے کہ جب شاعر فطری چیزوں کو دوبارہ اپنے طور پر بناتا ہے یا نئی چیزیں بناتا ہے تو اس کی تخلیق میں اس قسم کا اقلیدسی نظم ہونا لازم نہیں جو فطرت میں عام طور پر پایا جاتا ہے۔ یہ بات دُرست ہے کہ یونانی حکما بہت سی چیزوں کو محض اس لیے اچھی قرار دیتے تھے کہ وہ ان کے خیال میں فطری نظم کی آئینہ دار تھیں، خود ارسطو نے المیے کے مختلف حصّوں اور خطابت کے اسلوب کو جس طرح متعیّن کیا تھا وہ اس کے خیال میں اس لیے بہترین تھا کہ وہ فطرت کے مطابق تھا لیکن ارسطوئی نظم وضبط کے اصول بہت دن قائم نہ رہ سکے کیوں کہ خود ارسطو کی نظم میں ان کی مخالف قوتیں موجود تھیں۔

بہرحال یہ الگ بحث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نظم میں جس قسم کے اقلیدسی ربط و نظم کا تقاضا کلیم الدین اسکول کے اراکین کی طرف سے اس لیے ہوتا ہے کہ یہ مغربی شعریات کا اہم اصول ہے، وہ ربط و نظم مغرب کی شعریات میں کوئی مرکزی حیثیت نہیں رکھتا۔ مغربی شعریات اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ یک سطری ربط کے علاوہ اور طرح کے ربط بھی ہوتے ہیں مثلاً تکرار بھی مربوط کرتی ہے اور یہ بات بھی مغربی مفکّرین سے پوشیدہ نہیں کہ ہر طرح کی نظم میں اقلیدسی ربط نہیں ہو سکتا اور نظم کا اختتام تو ہوتا ہے، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ اس میں ارتقا اور انتہا بھی ہو۔

اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ نظم میں اقلیدسی ربط و تسلسل کی شرط رکھنے والے

مفکّرین کا کہنا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں۔ دراصل ان مفکّرین کا یہ خیال ان کی سب سے بڑی غلطی ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ منطقی فکر، یعنی دو چیزوں میں ربط دیکھ لینے کی صلاحیت اور اس سے نتیجہ نکالنے کی صلاحیت، انسانی دماغ کی بہت بڑی قوت ہے اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ قوت دماغ کے اس حصے میں ہوتی ہے جو ارتقا کے دور دوم میں وجود میں آیا لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ دماغ کا یہ حصہ پہلے حصے سے زیادہ ترقی یافتہ بھی ہے۔ بچّے کے دانت بعد میں نکلتے ہیں اور آنکھ پہلے سے رہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ دانت، آنکھ سے زیادہ ترقی یافتہ ہوتے ہیں۔ انسان کے بہت سے عظیم ترین کارنامے اسی اوّلین دماغ کے باعث وجود میں آئے ہیں جسے Reptilian brain کہا جاتا ہے۔ علاوہ بریں، زبان، جو انسان کا عظیم ترین تخلیقی کارنامہ ہے، ربط اور تسلسل سے کم و بیش عاری ہے۔ چامسکی کی وضع عمیق Deep structure اور اس کی استحالاتی قواعد (Trans formational gramme) بھی اس بات کو واضح نہیں کر پائی ہے کہ ایسے بہت سے فقرے اور الفاظ کے مرکبات بچّوں کی زبان پر کہاں سے آجاتے ہیں۔ جب انھوں نے پہلے انھیں کبھی نہیں سُنا ہوتا اور نہ ان کے ماحول میں ایسی گنجایش ہوتی ہے کہ وہ ایسے مرکبات اور فقرے وضع کر سکیں۔ واضح رہے کہ استحالاتی قواعد مرکبات اور فقروں کے وضع کرنے کے اصول بنانے سے قاصر ہے۔ کلیم الدین صاحب کے نظریۂ ربط و تسلسل پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے میں نے کئی سال پہلے لکھا تھا کہ قواعد اور صرف و نحو کے تقریباً تمام اصول منطق کے ماورا یا منطق سے بیگانہ ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ دنیا کی بعض اعلا ترین زبانوں، مثلاً عربی میں ربط و تسلسل کا اظہار کرنے والی بنیادی اکائی، یعنی زمانہ (Tense) بہت ناقص درجے کی ہے۔ خود ہماری زبان کا یہ عالم ہے کہ ہم اکثر ماضی بول کر مستقبل اور مضارع بول کر ماضی مراد لیتے ہیں۔ قواعد اور صرف و نحو کا انتشار اور مختلف زبانوں میں ان کا فرق اتنا وسیع ہے کہ یہ بات بھی مشکوک ہو جاتی ہے کہ شاید کبھی کوئی آفاقی زبان رہی ہو۔ اور آج کی زبانیں اسی قدیم آفاقی زبان کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ لہٰذا جب انسان کے بہترین کارنامے میں عدم تسلسل اور انتشار کا یہ عالم ہے تو ہم کیونکر کہہ سکتے

ہیں کہ ربط اور تسلسل لازمی طور پر ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہے۔

زبان میں اس عدم تسلسل اور منطقی بے ربطی کا اثر ادب پر لازمی ہے۔ چنانچہ ایلیٹ کا مشہور قول ہے کہ جس طرح حقائق کی ایک منطق ہوتی ہے اسی طرح جذبات کی بھی ایک منطق ہوتی ہے اور شاعری جذبات کی منطق کو استعمال کرتی ہے۔ کولرج اس نکتے کو بہت پہلے سمجھ چکا تھا، لہٰذا اس نے کہا کہ شاعری کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس ہے۔

یہاں اس بات کو ملحوظ رکھیے کہ نظم کی وحدت (Unity) اور شے ہے اور اس میں ربط و تسلسل شے دیگر ہے۔ یک سطری ربط Linear relationship کے بغیر بھی وحدت پیدا ہو سکتی ہے۔ جیسا کہ ایلیٹ نے خود کہا ہے "مشمول (Material) کی ایک حد تک مختلف النوعیت شاعر کے ذہن کی کارکردگی کے ذریعے وحدت جبری میں تبدیل ہو سکتی ہے۔ یہ ذہنی کارکردگی شاعری میں ہمہ وقت موجود رہتی ہے"۔ ایک حد تک مختلف النوع مشمول کو شاعر کا ذہن وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس کی اچھی مثال کر دیتا ہے۔ اس کی اچھی مثال قصیدے میں ملتی ہے۔ تشبیب میں اکثر شعر بے ربط ہوتے ہیں۔ لیکن شاعر ان کو تشبیب کی ہیئت میں اس طرح باندھتا ہے کہ وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔

مومن کے مشہور قصیدے کی تشبیب کے پہلے چند شعر ہیں:

یادِ ایامِ عشرتِ فانی
نہ وہ ہم ہیں نہ وہ تن آسانی
عیشِ دنیا سے ہو گیا دل سرد
دیکھ کر رنگ عالمِ فانی
جا میں دشت میں سوئے صحرا کیوں
کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی
خاک میں اشکِ آسماں سے ملے
ہائے کیسی بلند ایوانی

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں کوئی ربط نہیں لیکن وحدت ہے۔ اقبال کی نظم "مسعود مرحوم" بھی اس وحدت کی اچھی مثال ہے۔ اس کے پہلے بند میں اس مسعود کا ذکر اور ان کی موت پر ماتم ہے۔ لیکن دوسرے میں انسانی زندگی کی بے ثباتی اور اسرار کا ذکر ہے اور تیسرے میں خودی کی تعریف و تلقین ہے۔ تینوں میں کوئی ربط نہیں، لیکن شاعر کا ذہن تینوں بندوں میں ایک ہی طرح کام کر رہا ہے اس لیے پوری نظم میں وحدت ہے۔

نظم کی وحدت اور جذباتی منطق کی کارآفرینی کا تعلق اس بات سے بھی ہے کہ تمام منظوم کلام واقعی "کلام" یعنی Utterance ہوتا ہے اور کلام کا تعلق بلکہ اس کی بنیاد زبانی پن۔ یعنی anality پر ہے۔ مغرب کو یہ بات معلوم کرنے میں کئی سو برس لگے کہ شاعری گفتگو یعنی discourse نہیں، بلکہ کلام یعنی utterance ہوتی ہے۔ ہمارے یہاں (یعنی عربی فارسی اُردو میں) شاعری کے لیے کلام کا لفظ عرصہ دراز سے مستعمل ہے۔ کلام کی داخلی منطق، تحریر کی داخلی منطق سے الگ ہوتی ہے۔ اس بات کا احساس ہم لوگوں کو بہت کم ہے، لیکن مغرب سے زیادہ ہے۔ جیسا کہ والٹر آنگ (Walter J. Ong) نے اپنی کتاب "زبانی پن اور خواندگی Orality and Literacy میں دکھایا ہے۔ خواندہ تہذیبوں کو زبانی نوعیت کا احساس بہت کم ہوتا ہے یہاں تک کہ ناخواندہ لوگ بھی، اگر وہ خواندہ تہذیبوں میں رہتے ہیں، زبانی تہذیب کا پورا احساس نہیں کر سکتے۔ ایسی تہذیب کو جس میں خواندگی بالکل نہ ہو والٹر آنگ اولین زبانی پن (Primary oratily) سے مختص قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> "خالص زبانی روایت یا اوّلین زبانی پن کا دُرستگی اور معنویت کے ساتھ تصوّر کرنا آسان نہیں۔ تحریر کی بنا پر "لفظ" اشیا سے مشابہ لگنے لگتے ہیں کیونکہ ہم الفاظ کا تصوّر دکھائی دینے والے نشانات کی حیثیت سے کرتے ہیں جن کے ذریعے وہ الفاظ (اشیا کے) کوڈ (code) کو ظاہر کرتے ہیں۔ ہم متون اور کتابوں میں لکھے ہوئے ایسے "الفاظ" کو چھو اور دیکھ سکتے ہیں۔"

تحریری لفظ پر اس مکمل انحصار کے باعث الفاظ کی آوازیں ان کے اتار چڑھاو، ان کے رنگ روپ ہم سے نظر انداز ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ بھولا ہوا لفظ لکھے ہوئے لفظ سے زیادہ موثر ہوتا ہے، اور اس کا اثر لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں مختلف طرح سے عمل میں آتا ہے لیکن ہم روز مرّہ کی زندگی میں اس اصول کی کارفرمائی دیکھ سکتے ہیں۔ کسی لڑکی کو پرچے پر لکھ کر بھیجنا کہ "مجھے تم سے محبت ہے"۔ یہی بات اس سے زبانی کہنے کے مقابلے میں زیادہ مشکل اور مختلف معلوم ہوتی ہے۔ کلام میں "ربط" کے وہ معنی نہیں ہوتے جو تحریر میں ربط کے ہوتے ہیں۔ کسی بھی پڑھے لکھے شخص کی آزاد گفتگو (Free speech) کی ٹیپ اور اس کی تحریر کے ایک صفحے کا مقابلہ اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔

ہماری شاعری چونکہ ایسے سماج میں پیدا ہوئی جو اوّلین زبانی پن (Primary Orality) کی صفت سے متصف تو نہ تھا، لیکن بڑی حد تک ناخواندہ اور زبانی تھا۔ اس لیے ہماری شاعری میں کلام کا عنصر ہر حیثیت سے زیادہ رہا ہے۔ مشاعرے اس بات کا زندہ ثبوت ہیں۔ قصیدے اور مرثیے لکھے ہی اس لیے جاتے تھے کہ محفلوں میں سنائے جائیں۔ مثنوی کو بھی پڑھ کر یا زبانی سنانے کا رواج تھا۔ کہنے کو تو مرثیے، مثنوی اور قصیدہ غزل کے مقابلے میں مربوط ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا سا بھی تجزیہ اس بات کو واضح کر دے گا کہ ہر قصیدے یا ہر مرثیے یا مثنوی میں ربط کا عنصر برابر نہیں ہوتا۔ اُردو میں نظم کی تعریف متعین کرتے وقت ہمارے سماج کی نیم خواندگی اور اس کے بڑی حد تک زبانی Oral ہونے کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ داستانوں کا مطالعہ ہمیں ایک حد تک خالص زبانی کلام کی صفات کا اندازہ دے سکتا ہے۔

لہٰذا نظم میں عام طور سے ایک طرح کا ربط اور تسلسل ضرور ہوتا ہے لیکن نظم چونکہ کلام ہے اس لیے یہ ربط اور تسلسل ہر نظم کے ساتھ گھٹتا بڑھتا رہتا ہے اور اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہر نظم میں ایک ہی طرح کا ربط و تسلسل نہیں ہوتا اور مختلف اقسام نظم میں بھی اس صفت کی کیفیت اور کمیت مختلف ہوتی ہے۔ قصیدے کا تسلسل

اور طرح کا ہے، مثنوی کا اور طرح کا، نئی نظم کا اور طرح کا، اور ربط و تسلسل کا وہ اقلیدسی تصور جو مغربی شعریات کے غلط مطالعے پر مبنی غلط نتائج نکال کر بعض لوگوں نے عام کرنا چاہا، وہ بہرحال ناقص اور ناکافی ہے۔ اسی طرح ہمیں یہ کہنے کی بھی ضرورت نہیں کہ صاحب ہر غزل میں بھی ایک طرح کا داخلی تسلسل ایک مابعد الطبیعیاتی ربط، ایک مزاج، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ غزل میں ربط نہیں ہوتا۔ نظم میں ربط ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا، لیکن وحدت ضرور ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت بھی نہیں ہوتی اور یہ غزل کی سب سے بڑی مضبوطی ہے۔ غزل کی ہیئت تمام دُنیائے اصناف میں بے مثال اور Unique ہے۔ ہمیں غزل کی نام نہاد "ریزہ خیالی" پر شرمندہ نہ ہونا چاہیے بلکہ ہمیں اس مہمل لفظ کو تنقید کے دائرے سے باہر نکال دینا چاہیے۔ ریزہ خیالی کیا "لالۂ صحرا" میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا "زمانہ" میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا "محراب گل افغان کے افکار" کے بعض حصّوں میں نہیں ہے؟ ان منظومات میں وحدت ہے، اس لیے یہ نظم ہیں۔ اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا" میں وحدت نہیں ہے۔ اس کے دو شعر ("اے صبحِ ازل" اور "محمد بھی تیرا") باقی تین سے بالکل الگ ہیں۔ غزل کو اس کی بحر، قافیہ اور ردیف جتنی وحدت بہم پہنچا دیتے ہیں۔ وہ اس کے لیے کافی ہے۔ اتنی وحدت نظم کے لیے کافی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر وہ منظومہ جو غزل نہیں ہے، نظم ہے اور نظم کی بنیادی صفت وحدت ہے۔ جس کا ایک تفاعل ربط و تسلسل ہے۔ یہ ربط و تسلسل کئی طرح کا ہوتا ہے اور ہر نظم کے ساتھ اور ہر قسم نظم کے ساتھ بدلتا بھی رہتا ہے۔

پروفیسر آلِ احمد سُرور

اقبال کا کارنامہ اُردو نظم میں

نظم کی اصطلاح پہلے تو ساری شاعری کے لیے استعمال ہوتی تھی اور اس کے مقابلے میں نثر کو رکھا جاتا تھا۔ پھر یہ غزل کے علاوہ شاعری کے دوسرے اقسام کے لیے استعمال ہونے لگی، مگر جدید تناظر میں نظم وہ صنفِ سخن ہے جو نہ قصیدہ ہے نہ مثنوی، نہ مرثیہ نہ شہرِ آشوب، نہ واسوخت نہ رُباعی۔ ایک مخصوص صنفِ سخن کی حیثیت سے یہ نظیر اکبرآبادی کے یہاں نمایاں ہے اور آزاد اور حالی کے زمانے سے اس کی روایت کا استحکام ہوتا ہے۔ یہ موضوعی صنف نہیں ہے اور نہ اس کی کوئی مخصوص ہیئت ہے۔ چنانچہ ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، قطعہ، مسمّط، (جس میں مثلّث، مربّع، مخمّس، مسدّس، مسبّع، مثمن، متسع، معشّر کی ہیئتیں شامل ہیں) اور اس کے علاوہ مثنوی یا غزل کی ہیئت میں نظمیں اور انگریزی ادب کے اثر سے نظم معرّیٰ، آزاد نظم، سانیٹ، ترایلے، ہائیکو اور اب نثری نظم بھی اس ذیل میں آتی ہیں۔

نظم کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں غزل کے مقابلے میں ایک موضوع اور ایک مسلسل بیان ہوتا ہے۔ مسلسل بیان کی وجہ سے اشعار میں ربط و تسلسل آجاتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے نظم کے لیے ناگزیر ربط اور ناگزیر ترتیب کی شرط لگائی ہے مگر میرے نزدیک یہ نظم کا میکانکی تصوّر ہے۔ شاعری میں مسلسل پرواز بھی ہوتی ہے اور جستوں یا

پروازوں کا ایک سلسلہ بھی۔ پھر انیس کی طرح ایک پھول کے مضمون کو سو رنگوں میں بھی باندھا جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے ارتقا کے خیال کا بھی ذکر کیا ہے لیکن یہاں بھی شاعر کبھی پیچھے مُڑ کر دیکھتا ہے، کبھی دائیں بائیں۔ پھر خیال کو واضح کرنے کے لیے کبھی کبھی تکرار کی بھی ضرورت ہوتی ہے اس لیے کفایت کو قابلِ قدر مانتے ہوئے بھی نظم میں تکرار اور پھیلاؤ دونوں کی گنجایش ہے۔ پونے تو ہر طویل نظم کو مختصر نظموں کا ایک مجموعہ کہا ہے۔ مغرب میں جس طرح نظم کا ارتقا ہوا ہے اُس طرح ہمارے یہاں نہیں ہوا اور اگرچہ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ کا رواج ہمارے یہاں شروع سے رہا ہے، مگر غزل زیادہ مقبول رہی ہے، اِس لیے غزل کی ہیئت اور غزل کے اسلوب دونوں کا ہماری نظم کے ارتقا پر اثر ہوا ہے۔ خلاصۂ کلام یہ ہے کہ ہمارے یہاں نظم میں خاصی آزادی اور خاصا تنوّع ہے اور اس کو ملحوظ رکھے بغیر ہم اس صنف کے سرمائے سے پورا انصاف نہیں کر سکتے۔

اقبال کو نظم کی جو روایت ملی تھی اُس کے سرمائے میں نظیر کی نظموں کے علاوہ حالی، آزاد، اسماعیل میرٹھی اور اکبر کے فن کی روایت تھی۔ پھر یہ پیامی، مقصدی، اصلاحی اور اخلاقی شاعری کا دور تھا اور براہِ راست بات کہنی ضروری سمجھی جاتی تھی۔ اقبال نے اگرچہ شاعری کی شروعات رواج کے مطابق غزل سے کی، مگر بہت جلد نظموں کی طرف متوجّہ ہوئے، کیونکہ پیامی نقطۂ نظر سے یہ ضعیف اظہارِ خیال کے لیے زیادہ کارآمد تھی۔ انھوں نے فارسی کی طرح اُردو میں طویل نظمیں نہیں لکھیں، مگر اُردو میں اُن کی مختصر اور نسبتاً طویل نظموں کی تعداد کیفیت اور کمیت دونوں کے لحاظ سے اتنی ہے کہ وہ اب تک کے نظم کے سب سے بڑے شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ انھوں نے اُردو نظم کو جو وسعت، گہرائی، بُعد اور فکری رفعت عطا کی ہے، اس سے انکار کفر ہوگا۔ انھوں نے اگرچہ غزل کو بھی صحیفۂ کائنات بنایا مگر دراصل وہ نظم کے شاعر ہیں اور ان کے یہاں غزلوں کے مقابلے میں نظموں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ اگر مطبوعہ اُردو کلیات کا جائزہ لیا جائے تو "بانگِ درا" میں پہلے دَور میں ۴۹ نظمیں اور ۱۳ غزلیں، دوسرے حصّے میں ۲۴ نظمیں اور ۷ غزلیں اور تیسرے حصّے میں ۱۷ نظمیں اور ۸ غزلیں ہیں۔ گویا بانگِ درا میں نظموں کی تعداد ۱۴۴ اور غزلوں کی تعداد ۲۸ ہے یعنی پانچ گنی

سے کچھ زیادہ۔ بالِ جبریل میں ۷۶ غزلیں دو حصّوں میں اور ۶۲ چھوٹی بڑی نظمیں ہیں۔ ضربِ کلیم بیشتر چھوٹی نظموں پر مشتمل ہے اور یہاں غزلوں کی تعداد بھی بہت کم ہے۔ صرف ۵ غزلیں ہیں اور ۱۳۹ نظمیں۔ محرابِ گل افغان کے افکار میں غزلوں کی تعداد اس کے علاوہ ہے۔ مگر اس میں ایک گیت کا تجربہ بھی ملتا ہے۔ ظریفانہ کلام کا تجزیہ میں نے نہیں کیا ہے۔ اس میں غزلیں زیادہ ہیں مگر قطعات بھی ملتے ہیں۔ ارمغانِ حجاز میں اُردو حصّہ مختصر ہے۔ اس میں ۹ نظمیں ہیں اور ملّا زادہ ضیغم لولابی کی بیاض کے عنوان سے ۱۸ غزلیں اور ایک ترجیعی مستزاد۔ غرض اُردو کلّیات میں ۳۵۴ چھوٹی بڑی نظمیں اور ۱۲۷ غزلیں ہیں۔ یعنی تگنی سے کچھ کم۔

شروع میں اقبال نے مسدّس کی ہیئت کو زیادہ برتا۔ بانگِ درا کی پہلی پانچ نظموں کے علاوہ آفتابِ صبح، موجِ دریا، نالۂ فراق، وطنیت، شکوہ اور جوابِ شکوہ مسدّس کی ہیئت میں ہیں۔ متروک کلام میں بھی پہلی وہ نظم جس کی وجہ سے اُن کی شہرت ہوئی یعنی نالۂ یتیم، مسدّس کی ہیئت میں ہے۔ اقبال یوں تو غزل، مثنوی، مسدّس، قطعہ سب ہیئتوں کو برتتے ہیں، لیکن شروع سے ان کی مرغوب ہیئت ترکیب بند رہی ہے۔ صاحبِ بحر الفصاحت تو مسدّس کو بھی ترکیب بند کا ایک روپ مانتے ہیں۔ غزل کی ہیئت ان کے ترانۂ ہندی میں ملتی ہے جس میں مطلع کے علاوہ مقطع بھی موجود ہے اور جس میں تخلّص لایا گیا ہے۔ ترکیب بند میں اقبال نے ہر بند میں مساوی تعداد کے اشعار کی پابندی نہیں کی، جس کی سب سے دلچسپ مثال حضورِ رسالت مآب میں ہے جو جنگِ طرابلس کی یادگار ہے۔ اس کے پہلے بند میں تین اور دوسرے تیسرے میں چار چار اشعار ہیں۔ شمع و شاعر میں جو ترکیب بند ہے اُس میں ہر بند ایک قطعے کی ہیئت میں ہے اور والدہ مرحومہ کی یاد میں مثنوی کی ہیئت میں۔ یعنی قید کے اندر خاصی آزادی برتی گئی ہے اور یہ آزادی اقبال کے فنّی شعور کا مزید ثبوت ہے۔

اگرچہ اقبال کی زیادہ نظمیں مختصر ہیں، مگر نسبتاً طویل نظموں کی تعداد بھی خاصی ہے۔ نالۂ یتیم، یتیم کا خواب، ہلالِ عید سے، اشکِ خون، اسلامیہ کالج کا خطاب بہ پنجاب کے مسلمانوں سے، اور فریادِ اُمّت جس کا صرف ایک بند بانگِ درا میں ملتا ہے، بانگِ درا

میں شامل نہیں کی گئیں، لیکن بانگِ درا میں بھی تصویرِ درد، شکوہ، جوابِ شکوہ، شمع و شاعر، والدہ مرحومہ کی یاد میں، خضرِ راہ اور طلوعِ اسلام۔ بالِ جبریل میں مسجدِ قرطبہ، ساقی نامہ، ذوق و شوق، مکالمۂ پیرِ رومی و مُریدِ ہندی اور ارمغانِ حجاز میں ابلیس کی مجلسِ شوریٰ جیسی طویل نظموں کی قابلِ لحاظ تعداد ہے۔ ایک اور دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ جس طرح فارسی میں تسخیرِ فطرت کے ذیل میں پانچ نظمیں آتی ہیں جن میں سے ہر نظم اپنی جگہ مکمل ہے، مگر موضوع کو آگے بڑھاتی ہے، اس طرح بالِ جبریل میں لینن، فرشتوں کا گیت اور فرمانِ خدا فرشتوں کے نام اگرچہ الگ الگ نظمیں ہیں، مگر ان میں ایک ربط مل جائے گا۔ دُعا اور مسجدِ قرطبہ قیدخانہ میں معتمد کی فریاد، عبدالرحمٰن اوّل کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت، ہسپانیہ اور طارق کی دُعا میں بھی ایک رشتہ ہے۔ گویا نظموں میں ایک آزاد رشتے، ہستیوں کے تنوّع اور موضوعات کی رنگا رنگی، تینوں اقبال کی امتیازی خصوصیات ہیں۔

کلیم الدین احمد نے 'اقبال ـ ایک مطالعہ' میں اقبال کی چند طویل نظموں اور چند مختصر نظموں کا تجزیہ کرکے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اقبال کی نظموں میں اس طرح ربط و تسلسل اور ارتقائے خیال نہیں ملتا جس طرح بعض مغربی شعرا کی نظموں میں ملتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ اگر بعض اشعار حذف کر دیے جائیں یا ان کی ترتیب بدل دی جائے تو اس سے کوئی خاص فرق نہ پڑے گا، بلکہ نظم بہتر ہو سکتی ہے۔ انھوں نے بعض موضوعات یعنی خودی عشق فقر کی تکرار پر بھی اعتراض کیا ہے اور اس کے ساتھ اقبال کے یہاں خطیبانہ اسلوب پر بھی۔ انھوں نے خاص طور پر طلوعِ اسلام اور مسجد قرطبہ کی ساخت پر اعتراض کیا ہے اور خضرِ راہ میں صرف شروع کے چند بندوں میں شعریت دیکھی ہے۔ اگر شاعر کے ادبی نقطۂ نظر، نظموں کے موضوع اور اقبال کے ادبی ماحول اور ابلاغ کی ضروریات کو ملحوظ رکھا جائے تو کلیم الدین احمد کے اکثر اعتراضات بے جا معلوم ہوتے ہیں۔ اقبال کی شاعری مقصدی شاعری ہے۔ اسے موچی دروازے کی شاعری کہہ کر اس کی اہمیت کو کم نہیں کیا جا سکتا جیسا کہ فیض نے کیا ہے، یا بیشتر منظوم کلام کہہ کر جیسے حامدی کاشمیری نے کیا ہے۔ یہاں صرف یہ دیکھنا ضروری ہے کہ یہ شاعری ہے یا نہیں۔ یہ شاعری خطیبانہ بھی ہو سکتی

ہے، اچھی شاعری بھی اور اعلا شاعری بھی یعنی یہاں تجربہ ہے یا محض پیام۔ ایک اچھے نقاد کے لیے ضروری ہے کہ پہلے وہ اس شاعر سے ذہنی ہمدردی کا ثبوت دے، جس کا وہ مطالعہ کر رہا ہے۔ کلیم الدین احمد کے یہاں اس ذہنی ہمدردی کا ثبوت نہیں ملتا۔ ذہنی ہمدردی کے بعد مسلّمہ معیاروں کی روشنی میں تجزیے اور تبصرے کا مرحلہ آتا ہے۔ یہاں کسی عالمی روایت کی روشنی میں تجزیہ کافی نہیں۔ شاعر کی اپنی روایت اور ادبی ماحول کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ اور اس روایت کے ساتھ ہی عالمی روایات پر نظر معنی خیز اور مفید ہو سکتی ہے۔ اس کے بغیر نہیں۔ کلیم الدین احمد مشرقی اور ہندستانی روایات کا سرے سے لحاظ نہیں رکھتے۔ ان دو مرحلوں کے بعد یعنی appriciation یا ترجمانی یا تحسین کے بعد محاکمے کا مرحلہ آتا ہے۔ اور یہاں نقاد کو اختیار ہے کہ وہ شاعر یا اس کے کارنامے کو اپنے تنقیدی شعور کے مطابق پرکھے۔ کلیم الدین احمد کے تنقیدی افکار کو میں اہمیت دیتا ہوں۔ اس لیے کہ ان میں ایک عالمی معیار کا احساس ملتا ہے، مگر ان کے یہاں بڑی کمی یہ ہے کہ وہ اُردو کی ادبی روایت اور اقبال کے ادبی ماحول کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ گویا اقبال کو صرف مغربی عینک سے دیکھتے ہیں۔ اُردو شاعری کا ارتقا اس طرح نہیں ہوا جس طرح انگریزی شاعری کا ہوا ہے۔ مغرب میں نشاۃ الثانیہ کے بعد جدیدیت کا آغاز ہوا۔ ہمارے یہاں یہ اثرات اٹھارویں صدی کے آخری نصف سے ملتے ہیں اور انیسویں صدی میں فروغ پاتے ہیں۔ آزاد، حالی، اسماعیل میرٹھی اور اکبر کے یہاں براہِ راست شاعری زیادہ ہے کیونکہ ان کے یہاں ایک مقصد، ایک پیام سے گہرا شغف ہے۔ اقبال بہرحال سرسیّد کی اصلاحی تحریک کی پیداوار ہیں۔ اس نکتے کو ملحوظ رکھے بغیر ان کی شاعری کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ پھر اس زمانے میں وقتی اور ہنگامی موضوعات پر نظمیں لکھنے کا رواج بہت تھا اور آج بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اقبال کے یہاں بھی یہ رنگ ہے، مگر اس پر اعتراض کرنے سے زیادہ ضروری یہ ہے کہ ان نظموں میں شاعری دیکھی جائے اور یہ حقیقت ہے کہ ان کے یہاں شعریت ایک نمایاں پہلو کی حیثیت سے شروع سے ملتی ہے۔ ہاں کسی نظم میں پیام کی لے ضرور زیادہ بلند ہو گئی ہے مگر ہر جگہ ایسا نہیں ہے۔

خطیبانہ شاعری کے متعلق بھی یہاں چند باتیں کہنا ضروری ہے۔ آج اگر ہم بالواسطہ شاعری کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں تو اس کے یہ معنی نہیں کہ ہم براہِ راست شاعری کو سرے سے نظر انداز کر دیں۔ اس رنگ کی شاعری دنیا کے ہر ادب میں ملتی ہے اور اس کا سرمایہ بھی خاصا ہے۔ ایک دور میں اس کی مقبولیت بھی مسلّم ہے۔ شاعری کی دوسری آواز کی اہمیت کو ایلیٹ نے بھی تسلیم کیا ہے۔ خطیبانہ شاعری صرف خطاب کی شاعری نہیں ہے، اس میں ایک فنّی دروبست بھی ہے جس کی ایک روایت ہے۔ شکوہ یا طلوعِ اسلام میں جو خطابت ہے، اس کی شعریت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ شکوہ کے موضوع سے اختلاف یا تصویرِ درد کے موضوع سے اتفاق اور اقبال کے نقطۂ نظر کی آفاقیت یا محدودیت کا سوال نہیں ہے۔ اس کی شاعرانہ حیثیت کا سوال ہے۔ کوئی مسلک چاہے کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو، اگر شاعرانہ اظہار نہیں رکھتا تو اس مسلک کی وجہ سے شاعری عظیم نہیں ہو سکتی۔ اس طرح نمایاں شعری اظہار کسی بھی مسلک کی خاطر ہو، اپنی شاعری کی وجہ سے عظیم ہے۔ اس کی آفاقیت اس کے تجربے کی آفاقیت میں ہے۔ اس کے صحیح ہونے میں نہیں۔ قرینِ قیاس اور (Plausible) اور اپنی شعری صداقت کے مطابق ہونے میں ہے۔

اقبال کے یہاں بانگِ درا کی نظموں میں حیرت انگیز تنوّع ملتا ہے۔ پہلی بات تو یہ یاد رکھنا چاہیے کہ یہاں مختصر نظموں اور طویل نظموں دونوں کا معیار نہ صرف اپنے پیش رووں سے بلند ہے، بلکہ ان میں اقبال کے الفاظ میں کامیاب شاعری اور معیاری شاعری دونوں کے نمونے مل جاتے ہیں۔ مختصر نظموں میں ہمالہ، مرزا غالب، خفتگانِ خاک سے استفسار، عقل و دل، ایک آرزو، جگنو، نیا شوالہ، داغ، کنارِ راوی، محبت، حقیقتِ حُسن، چاند اور تارے، کوششِ ناتمام، انسان، ایک شام، ستارہ، گورستانِ شاہی، فلسفۂ غم، چاند، بزمِ انجم، سیرِ فلک، حضورِ رسالت مآب میں، ارتقا، شیکسپیئر اور طویل نظموں میں شکوہ، جوابِ شکوہ، شمع و شاعر، والدہ مرحومہ کی یاد میں، خضرِ راہ اور طلوعِ اسلام کی نمایاں شعریت سے انکار ممکن نہیں ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعض طویل نظموں

کی ساخت یکساں طور پر چُست نہیں ہے اور ان میں ڈھیلے پن کا احساس ہوتا ہے یا بہکنے کا۔

بالِ جبریل میں طارق کی دعا، لینن، فرشتوں کا گیت، فرمانِ خدا، الارض للّٰہ، لالۂ صحرا، فرشتے آدم کو رخصت کرتے ہیں، روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے، جبریل و ابلیس، اذان، شاہین، مختصر نظموں میں نمایاں اہمیت رکھتی ہیں اور طویل نظموں میں مسجدِ قرطبہ، ساقی نامہ، ذوق و شوق، پیرِ رومی و مُریدِ ہندی، ضربِ کلیم میں لا الٰہ الا اللہ، علم و عشق، مدنیت اسلام، مردِ مسلمان، زمانۂ حاضر کا انسان، پردہ، تخلیق، نگاہ، شعاعِ اُمید، اہرامِ مصر، فنونِ لطیفہ، شاعر، ہنروران ہند، ذوقِ نظر، ابنِ سینا اور غافل افغان اور ارمغانِ حجاز میں طویل نظم ابلیس کی مجلسِ شوریٰ کے علاوہ مسعود مرحوم اور حضرتِ انسان قابلِ قدر ہیں۔ گو یہ حقیقت ہے کہ ابلیس کی مجلسِ شوریٰ اُن کی بہترین نظموں میں شمار نہیں کی جا سکتی۔ اس میں اقبال، ابلیس سے زیادہ نمایاں ہیں۔

اقبال کی بعض طویل نظموں شکوہ، جواب شکوہ، شمع و شاعر، والدہ مرحومہ کی یاد میں، خضرِ راہ، طلوعِ اسلام، مسجدِ قرطبہ، ساقی نامہ، ذوق و شوق اور ابلیس کی مجلسِ شوریٰ کا تجزیاتی مطالعہ کئی اشخاص نے کیا ہے۔ اس سلسلے میں کلیم الدین احمد اور مسعود حسین خاں کے نام اہمیت رکھتے ہیں۔ مجھے اس سلسلے میں صرف یہ کہنا ہے کہ خضرِ راہ سے پہلے کی نظموں میں غزل کے اسلوب کا اثر زیادہ ملتا ہے اور یہ طلوعِ اسلام میں بھی سرایت کیے ہوئے ہے۔ خضرِ راہ تنظیم کے لحاظ سے ایک چُست نظم ہے۔ اب رہا یہ سوال کہ اس کے بندوں میں اشعار کی ترتیب ناگزیر نہیں ہے تو یہ بات صحیح ہے مگر ہر بند میں ایک موضوع کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے اور شاعر اور خضر دونوں کی شخصیت اور مزاج کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی کو خضرِ راہ میں جس رنگینی اور کیفیت کی کمی نظر آئی تھی اُس کی اقبال نے بڑی اچھی توجیہ کی تھی۔ اس توجیہ سے اقبال کی فنی بصیرت ظاہر ہوتی ہے اور شاعری کی تیسری آواز کی ضروریات سے آگہی بھی۔ اس آواز کی طرف توجہ اقبال کے مکالموں میں بھی ظاہر ہوتی ہے جو مختلف نظموں میں بکھرے پڑے ہیں

لیکن جن کا نقطۂ عروج پیرِ رومی و مریدِ ہندی اور جبریل و ابلیس میں نظر آتا ہے۔

یہ بات قابلِ غور ہے کہ بانگِ درا کی نظموں میں مجموعی طور پر شاعری میں حکمت، بالِ جبریل کی نظموں میں حکمت میں شاعری اور ضربِ کلیم کی نظموں میں نکتہ سنجی (بلاغت) کی شاعری ملتی ہے۔ اِس مجموعے میں بیشتر بہت مختصر نظموں کی تعداد کا یہی جواز ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اقبال کی بیشتر نظمیں کسی فوری واقعے، یا کسی خارجی امر سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہیں مگر نظم اس فوری تاثر سے بلند ہو کر ایک ایسی نظر یا نظریے کی حامل ہو گئی ہے جس میں ایک دیرپا، آفاقی یا ابدی کیفیت آگئی ہے۔ ترانۂ ہندی، حضورِ رسالت مآب میں، زُہد اور رندی، طلبہ علی گڑھ کالج کے نام، موٹر، اسیری، دریوزۂ خلافت، ابنِ سینا، اس کی واضح مثالیں ہیں۔ نظموں میں تمثیلی حکایات کی وہ روایت جو دراصل رومی کی ہے اور جسے اُردو میں حالی، شبلی اور اکبر نے کامیابی سے برتا ہے، اقبال کے یہاں بھی جلوہ گر ہے۔ چنانچہ روہیلہ، محاصرۂ ادرنہ، جنگِ یرموک کا ایک واقعہ، صدیق کی مثال اس سلسلے میں پیش کی جا سکتی ہے۔ روہیلہ اور جنگِ یرموک کا ایک واقعہ اپنے فنی دروبست کی وجہ سے بھی ممتاز ہیں۔

شخصی مرثیوں کی روایت ہمارے یہاں حالی سے شروع ہوئی۔ حالی کے بعد چکبست نے اسے آگے بڑھایا۔ اقبال کا کارنامہ اس سلسلے میں خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ نظم مرزا غالب، غالب کے حالی کے مرثیے کے اثرات ظاہر کرنے کے ساتھ غالب کے تخیل کی خلاقی اور گوئٹے کی ہمنوائی کی طرف اشارے کی وجہ سے بھی اہم ہے۔ اگرچہ ہم اسے مرثیہ نہیں کہیں گے۔ یہ ایک تاثر ہے۔ لیکن داغ، فلسفۂ غم، ہمایوں، والدۂ مرحومہ کی یاد میں اور مسعود مرحوم قطعی طور پر شخصی مرثیے کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان مرثیوں میں مرنے والے کی صفات اور اس کی رحلت پر الم کی عکاسی کے علاوہ زیادہ توجہ فلسفۂ موت و حیات پر ہے جس کی وجہ سے ان میں ایک بلندی اور گہرائی آجاتی ہے۔ اس لیے والدہ مرحومہ کی یاد میں اور مسعود مرحوم نہ صرف اُن کی نظموں میں ایک امتیازی شان کی حامل ہیں بلکہ ان کے مطالعے کے ساتھ ذہن خود بخود بعض مغربی شعرا مثلاً شیلے، ٹینی سن اور آرنلڈ کے مرثیوں کی طرف منتقل ہو جاتا

ہے۔ مسعود مرحوم چونکہ آخری دور کی نظم ہے اس لیے اس میں پختگی اور ارتکاز زیادہ نمایاں ہے۔

خالص فنی نقطۂ نظر سے اقبال کی چند اہم نظموں کے متعلق کچھ اشارے یہاں ضروری معلوم ہوتے ہیں تاکہ اقبال کے ارتقائے ذہنی کے متعلق کوئی قطعی بات کہی جا سکے۔ ان کی پہلی اہم نظم ہمالہ کو لیجیے۔ یہ مسدّس کی ہیئت میں ہے۔ اور اس میں آٹھ بند ہیں۔ نقشِ اوّل میں تین بند زیادہ تھے جو بانگِ درا میں حذف کر دیے گئے اور یہ نظم اس طرح خاصی چست ہو گئی۔ نظم ہمالہ کی عظمت کے تاثر سے شروع ہوتی ہے، اس کے مناظر کے حُسن کا احساس دلاتی ہے اور کئی حسین تصویریں ذہن میں لاتی ہے۔ طورِ سینا، دستارِ فضیلت، کُلاہِ مہر، عالم تاب، ثریّا، کوثر و تسنیم جیسے الفاظ و تراکیب ایک رفعت کا احساس دیتے ہیں۔ منظر نگاری میں حُسن بھی ہے اور برگزیدگی بھی، اور یہ سب تصویریں بالآخر ماضی کے ایک سُنہرے دَور کی یاد تک لے جاتی ہیں جسے رجعت پرستی نہیں کہا جا سکتا۔ ہاں Nostalgia کا نام دیا جا سکتا ہے۔ مسدّس ہماری بہت مقبول ہیئت ہے اور مرثیوں کا بیشتر سرمایہ اسی ہیئت میں ہے۔ اس میں پہلے چار ہم قافیہ مصرعوں اور پھر دوکسی اور قافیے میں مصرعوں کی قید ہے اور اس طرح گویا خیال کی سیڑھیاں سی بنتی جاتی ہیں، مسلسل روانی نہیں آپاتی۔ مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مرثیوں کی مقبولیت کے دور میں مسدّس کی ہیئت پر زیادہ توجہ میں کچھ مجلسی آداب کی رعایت بھی تھی یعنی ہر مصرعے کی طرف سامعین کو توجہ دلانا ہوتی تھی اور ٹیپ کے شعر میں گویا پہلے چار مصرعوں کی بات کو مکمل کر کے سننے والے کے ذہن کو آگے کے لیے تیار کرنا ہوتا تھا یعنی آگے چلیں گے دَم لے کر۔ حالی کے مسدّس میں اگرچہ فنی چستی زیادہ ہے، مگر ٹھہر ٹھہر کر بات کرنے کا انداز بھی ہے۔ بہرحال اقبال نے جوابِ شکوہ کے بعد مسدّس کی ہیئت نہیں برتی اور انھیں ترکیب بند میں زیادہ سہولت محسوس ہوئی جس میں انھوں نے غزل اور مثنوی دونوں کی ہیئت سے کام لیا ہے اور بندوں کے اشعار کی تعداد میں بھی خیال کے اعتبار سے کمی بیشی ہے۔ ہمالہ ان کی بہترین نظموں میں شامل نہیں کی جا سکتی مگر اچھی نظموں میں ضرور شمار کی جائے گی۔

بانگِ درا کی ایک اور مختصر نظم ایک آرزو کو لیجیے، جو قطعہ کہی جا سکتی تھی، مگر انھوں نے آخری شعر میں دو الگ ہم قافیہ مصرعے شامل کر کے اُسے قطعے سے الگ کر دیا اور ایک بند کی شکل دے دی۔ اس نظم میں اقبال کا سحر کار تخیل جو تصویریں تراشتا ہے وہ ان کے مزاج میں رومانیت کی لَے کی بڑی اچھی مثالیں ہیں۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ ہمالہ کی لہجے کی رفعت کے بجائے یہاں لہجے میں ایک نرمی اور ایک لطیف سرشاری کا احساس ہوتا ہے۔ سکوت جس پر تقریر فدا ہو، ندی کے صاف پانی کا تصویر لینا، پانی کا موج بن کر کہسار کا نظارہ کرنا، پانی کو گل کی ٹہنی کے جھک کر دیکھنے میں کسی حسین کے آئینہ دیکھنے کا منظر اور شام کی دلھن کی آرایش و زیبایش۔ نظم کا خاتمہ اس کو محض ایک رومانی نظم کے بجائے بیداری کا ایک پیام بنا دیتا ہے اور اس طرح اقبال کے عمومی رنگ سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے کیونکہ اقبال کی خلوت بھی بالآخر ایک نئی جلوت کے لیے تیاری ہوتی ہے۔ ایک آرزو ہمالہ سے زیادہ گٹھی ہوئی اور چست نظم ہے اور اس کے خاتمے میں فطرت کا حُسن انسان کے لیے ایک نئی زندگی کا علمبردار بن جاتا ہے۔ منظر نگاری اپنی جگہ حسین ہوتے ہوئے ایک مقصد رکھتی ہے۔ یہ بات بانگِ درا کی ایک اور نظم بزمِ انجم میں اور کھل کر سامنے آتی ہے۔ اس ترکیب بند میں پہلے بند میں پانچ، دوسرے میں چار اور تیسرے بند میں چھ شعر ہیں۔ نظم میں ابتدا، وسط اور تکمیل کے ذریعے سے ایک پوری داستان بیان ہوتی ہے۔ منظر نگاری اپنی جگہ ایک دل کشی رکھتی ہے، تاروں کے ذریعے سے پیام کا جواز دوسرے بند میں ہے کیونکہ تاروں کو انسان قسمتوں کا آئینہ سمجھتا آیا ہے۔ اقبال کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ تغیّر کے قائل ہیں گو اس کے ساتھ تسلسل کا احساس بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ جذب باہمی والی بات اقبال کی فکر میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ شروع میں استعارات کے ذریعے سے مکمل فضا بندی کرنے کے بعد باقی دو بندوں میں ملک اور تاروں کی زبان میں وضاحت اور سلاست روانی پر زیادہ زور ہے۔ اس طرح اقبال کا ارتقا مسلّم ہو جاتا ہے۔

اگر ہم بانگِ درا کی ان نظموں کا مقابلہ بالِ جبریل کی دو اہم نظموں جبریل و ابلیس

اور لالۂ صحرا سے کریں تو ایک طرف اقبال کی نظم گوئی کا اگلا قدم سامنے آتا ہے، جس میں ڈرامائی اور علامتی دونوں اسالیب کی معراج ملتی ہے، دوسرے اقبال نے جس طرح کفایتِ الفاظ اور بلاغت کے رمز سے آگاہی حاصل کی ہے، اُس کی روشن مثالیں سامنے آتی ہیں۔ شمع و شاعر اور خضرِ راہ میں جو کردار ہیں اُن پر اقبال کا سایہ گہرا ہے، مگر جبریل و ابلیس میں اقبال نظر نہیں آتے۔ جبریل و ابلیس ہی اپنی آن بان سے نظر آتے ہیں۔ خضرِ راہ میں زندگی کے بارے میں دو بندوں میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ جبریل و ابلیس کے ایک مصرعے میں آگیا ہے۔ درد و داغ و سوز و ساز، آرزو و جستجو، زندگی پر ایک بھرپور تبصرہ ہے۔ اس نظم میں ڈرامے کی ساری شان جلوہ گر ہے اور اس کے ساتھ ابلیس کے کردار کی معنویت بھی۔ آخری بند میں گوئٹے کے میفی فسٹو کے اثرات ضرور ملتے ہیں، مگر خواجہ منظور حسین کا یہ قول دُہرانا میں ضروری سمجھتا ہوں کہ یہ نظم گوئٹے کی نظموں کے مقابلے میں رکھی جاسکتی ہے۔ لالۂ صحرا کے متعلق بہت کچھ لکھا گیا ہے اس لیے اس پر تفصیل سے اظہارِ خیال کی ضرورت نہیں۔ یہ کہنا کافی ہے کہ یہ ایک مکمل علامتی نظم ہے۔ لالۂ صحرا کی علامت شاہین سے زیادہ فکر انگیز اور بصیرت افروز ہے۔ کلیم الدین کو اس میں اقبال کے ایگو کی دخل اندازی ناگوار ہے مگر تقابل کے لیے اس کا وجود ضروری تھا۔ ضربِ کلیم کی نظموں میں سب سے بلند شعاعِ امید ہے۔ یہ اگرچہ ہمالہ کی یاد دلاتی ہے مگر اس کے براہ راست بیان کے مقابلے میں شعاعِ امید کی بالواسطہ صناعی بہتر ہے۔ کچھ لوگوں کو آخری شعر سے پہلے کے دو شعروں میں ایک انحراف دکھائی دیتا ہے۔ حالانکہ افرنگ کی مشینوں کے دُھویں سے سیہ پوشی اور مشرق کی عالمِ لاہوت کی سی خاموشی کا پہلے جو ذکر آیا ہے، اس سے یہاں مطابقت ملتی ہے۔ پھر شعاعِ اُمید جو مشرق کے ہر ذرّے کو جہاں تاب کرنے کا عزم کر چکی ہے اور ہندستان کی عظمت کو جانتی ہے، ان دو اشعار کے بغیر اپنے مشن کو کیسے پورا کرتی۔ نظم کے آخری شعر کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہندستان کی بیداری کو دنیا کی ہر شب کو سحر کرنے کا ذریعہ بنایا ہے۔

اسلوبیات اور ساختیات کے بعض عالموں نے اعداد و شمار کے ذریعے سے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ اظہار کا معیاری فارم نثر ہے۔ شاعری اس معیاری فارم سے

انحراف یا اس میں وقفوں کا نام ہے۔ ان کی تحقیق کے مطابق کلاسیکی شاعری میں، نثر کے معیار سے انحراف کا تناسب نسبتاً کم ہے اس لیے ہمارے یہاں اہلِ ممتنع پر زور دیا گیا تھا۔ رومانی شاعری میں زیادہ اور جدید شاعری میں اس سے زیادہ۔ اگر اقبال کی نظموں کی لفظ شماری اس اصول کے مطابق کی جائے تو میرا خیال یہ ہے کہ کلاسیکی معیار کے مطابق انحراف زیادہ ملے گا، مگر بعض نظموں میں رومانی اور جدید شاعری کے مطابق انحرافات بھی مل جائیں گے۔ اقبال اگرچہ اپنے فن میں کلاسیکی نظم و ضبط کے قائل ہیں، مگر ان کے یہاں رومانی لَے اور جدید اثرات کے نقوش اتنے واضح ہیں کہ وہ قدیم ہوتے ہوئے جدید اور جدید ہوتے ہوئے قدیم کہے جا سکتے ہیں۔ تجربہ کرنے والے شعرا کی اہمیت مُسلّم مگر بڑی شاعری میں قدیم و جدید کا ایک اجتماع ہوتا ہے اور اسی سے اس کی آفاقیت کے متعلق حکم لگایا جاتا ہے۔

اقبال نے نظم کو بڑی حد تک براہِ راست فارم کے سلسلے میں ہچکچاہٹ کا شکار اور الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں بے احتیاط پایا، انھوں نے اسے مختلف تجربات کے ذریعے سے خاصا بالواسطہ، الفاظ کے معاملے میں خاصا باشعور اور مکالماتی اور ڈرامائی پہلو کے لحاظ سے خاصا سرمایہ دار چھوڑا۔ انھوں نے تشبیہات کی آرایش و زیبایش سے بھی کام لیا اور استعارات کی معنی آفرینی اور حُسن آفرینی سے بھی اور آخر میں علامتی اظہار کی پختگی اور Epigram کی دیدہ وری سے بھی۔ غزل سے اُن کی نظم گوئی ضرور متاثر رہی، مگر اس نے آخر میں اس سے آزادی حاصل کرنے کا ثبوت ضرور دیا۔ اس نے مختصر اور طویل دونوں طرح کی نظموں کے ذریعے سے نظم کے فارم کی طرف ہماری رہنمائی کی۔ اقبال کی نظم، مغربی نظم سے متاثر ضرور ہے مگر طوافِ شمع سے آزاد اور اپنی فطرت کے تجلّی زار میں آباد ہے۔ اقبال سے اُردو نظم بلوغیت کی منزل میں داخل ہوتی ہے۔ یہ ہماری شاعری میں پابند شاعری کی معراج ہے۔ آزاد نظم کی کہانی اس کی وجہ سے ہی ممکن ہو سکی۔

اقبال نے بہت سی بحریں استعمال کی ہیں۔ بانگ درا میں ان کا تنوع زیادہ ہے، مگر گیان چند کے یہ خیالات دُرست نہیں کہ بالِ جبریل میں حجازی لَے کی وجہ سے چند بحروں

پر ہی توجہ رہی۔ دراصل بانگِ درا کی شاعری ہر طرح کے تجربات کی شاعری ہے۔ اس میں عمومیت زیادہ ہے۔ بالِ جبریل اور ضربِ کلیم کی شاعری مخصوص سمتوں اور مخصوص زاویوں کی شاعری ہے جس کی بلندی میں کلام نہیں۔ ان مخصوص سمتوں کے لیے مخصوص بحروں کا استعمال سمجھ میں آتا ہے۔ اقبال کے مطالعے میں ان کی مذہبی حیثیت کی وجہ سے بعض تہذیب کے فرزند اس کے شاعرانہ اظہار سے انصاف نہیں کر پاتے، بالکل اسی طرح جس طرح بعض ابلہ مسجد، اُن کے مذہبی تصوّرات کی وجہ سے ہی اُن کی شاعری کو اہمیت دیتے ہیں۔ اسی طرح بالواسطہ شاعری کی برتری کو تسلیم کرتے ہوئے ساری دُنیا کے ادب میں براہ راست شاعری کے خاصے نمایاں سرمائے کو نظر انداز کرنا اور اس وجہ سے اقبال کی شاعری کے مقصدیہ حصّے کو شاعری نہ سمجھنا بھی کفرانِ نعمت کے مترادف ہے۔ اقبال شناسی ہی نہیں حسن شناسی اور فن شناسی ہی دراصل حُسن اور فن کے ہر معجزے کے عرفان کا نام ہے۔ بقول اقبال:

تو ہی ناداں چند کلیوں پر قناعت کر گیا
ورنہ گلشن میں علاجِ تنگیِ داماں بھی ہے

پروفیسر مسعود حسین

اقبال کے اُردو ترکیب بند

بندش رگوں کی بندشِ مضموں سے کم نہیں
شاعر ہوں، میرا جسم بھی ترکیب بند ہے

اسیر لکھنوی کا یہ شعر، 'جسمِ سخن' میں ترکیب بند کی ہیئت اور اہمیت پر دالّ ہے۔ اُردو شعریات کی متنازع فیہ صنف و ہیئت کی بحث میں[1]، ترکیب بند کا شمار اصنافِ سخن میں نہیں ہیئت سخن میں ہونا چاہیے۔ یہ ایک طرف موضوعی ہیئتی اصناف مثلاً مثنوی اور قصیدے سے مختلف ہے تو دوسری طرف ہیئتی اصناف مثلاً غزل اور رُباعی میں اُس کا شمار ممکن نہیں۔ یہ مرثیہ، واسوخت اور شہرِ آشوب کی طرح موضوعی اصناف بھی نہیں۔ اس کی حیثیتِ عُرفی محض ہیئت کی ہے اور اس لحاظ سے یہ ترجیع بند اور مستزاد کی صف میں آتا ہے۔ اس کی شناخت اس کے موضوع سے نہیں صرف ہیئت سے کی جا سکتی ہے۔ اُردو میں بلاغت کی سب سے قدیم کتاب یعنی دیبی پرشاد سحر بدایونی کی معیار البلاغت (۱۸۶۶ء)

---

[1] تفصیل کے لیے دیکھیے (۱) "اصناف سخن اور شعری ہیئتیں" از شمیم احمد، بھوپال، ۱۹۸۱ء
(۲) "اقبال کی اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ "اقبال بحیثیت شاعر" مرتبہ: رفیع الدین ہاشمی، لاہور، ۱۹۷۷ء

میں اس کی ہیئتی شناخت اس کے ہمزاد ترجیع بند کے تابع رکھ کر اس طرح کی گئی ہے:

"اگر چند اشعار متفق الوزن والقوافی مثل قصیدے وغزل کے بعد ایک شعر متفق الوزن ومختلف القوافی لائیں، اس کو بند کہتے ہیں اور اگر چند بند کے ہم وزن اسی طرح جمع کیے جائیں بشرطیکہ شعرِ مختلف القافیہ ہر بند میں ایک ہی واقع ہو اس کو ترجیع بند کہتے ہیں اور اگر اور شعر بعد ہر بند کے لائیں، اس کو ترکیب بند کہتے ہیں۔ ترکیب دو قسم کی ہے، ایک وہ کہ بند کی ہر بیتِ اجنبی کا قافیہ جداگانہ ہو کہ ان کے اجتماع سے مثنوی بن جائے، دوسرے وہ کہ سب اشعارِ سہ بند ایک قافیہ کے ہوں ایسے کہ اُن کے اجتماع سے قصیدہ یا غزل کی صورت ظاہر ہو اور ہر بند کم پانچ بیت سے اور زیادہ گیارہ بیت سے نہ ہو۔"

دیبی پرشاد سحر کی معیار البلاغت سے اس طویل اقتباس کی ضرورت اس لیے محسوس ہوئی کہ اردو لغت نگاروں اور ماہرین شعریات نے اس ہیئت کے بارے میں جو بھی قلم فرسائی کی ہے اس میں مذکورہ بالا تعریف کی تمام تر وضاحت اور اشکال برقرار رہے ہیں۔ سحر نے "ترکیب بند مسدس" یا "ترکیب بند نما مسدس" قسم کی اصطلاحوں کے ذریعے ترکیب بند اور مسدس کو خلط مبحث نہیں کیا ہے لیکن امیر کے ذیل کے اشعار کو "ترکیب بند" کا نام دے کر تعریف اور مثال کے اندر غتر بود ضرور کر دیا ہے۔

جب تک کہ روزِ عید مسرت فزا رہے — جب تک کہ کعبہ قبلۂ اہلِ صفا رہے
جب تک کہ قبلہ مرجعِ خلقِ خدا رہے — مسجود جب تلک حرمِ کبریا رہے
قرباں ہو تجھ پہ عید سعادت فدا رہے
بالائے فرق، سایۂ بالِ ہُما رہے

مسجودِ اہلِ شرع ہو جب تک خدا کا گھر   جب تک نمازیوں کے جھکیں سجدوں میں سر
جب تک کہ معتکف رہیں محراب میں بشر   جب تک وظیفہ خواں رہیں زہاد ہر سحر

یارب صفِ امام کا تو پیشوا رہے
آفاق مقتدی رہے تو مقتدا رہے

سودا کی کلیات میں بھی اس قسم کے عنوانات ملتے ہیں۔ "مرثیہ مسدس ترکیب بند" جس کے بندوں میں قوافی کی ترتیب حسب ذیل ہے:

الف ________ الف ________
الف ________ الف ________
ب ________
ب ________
ج ________ ج ________
ج ________ ج ________
د ________
د ________

یہ پہلی مثال سے ہیئتِ ترکیب میں اس اعتبار سے مختلف ہے کہ اس میں ب اور د کے بجائے بھی الف کے قافیہ کو قائم رکھا گیا ہے۔ سودا کے ایک مرثیہ کا عنوان ہے "مرثیہ مخمس ترکیب بند" غالباً اساتذہ اردو کے کلیات میں اس قسم کی مثالوں کے پیشِ نظر ہی شمیم احمد اپنی فاضلانہ تصنیف "اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں" میں ترکیب بند کی یہ تعریف کرنے کے بعد کہ:

"اس ہیئت کا نظام قافیہ و مصرع غزل کی ہیئت کے مطابق ہوتا ہے شروع کے چند اشعار غزل ہی کی طرح ہوتے ہیں، جن کی کم سے کم تعداد پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ بتائی جاتی ہے۔ ان اشعار کے بعد ایک شعر جو اسی بحر میں ہوتا ہے، کسی دوسرے قافیے میں لایا جاتا ہے۔ اس طرح اس

ہیئت میں یہ ایک بند تشکیل ہوا۔ اسی اصول پر باقی تمام بند تعمیر کیے جاتے ہیں۔ بندوں کی کوئی تعداد مقرر نہیں۔"

اس کے بعد وہ رقمطراز ہیں:

"یہ ترکیب بند کی عام شکل ہے۔ مسمّط کی بعض شکلوں مثلاً مسدّس، مثمّن، مُعشّر وغیرہ میں بھی ترکیب بند کی گنجایش ہوتی ہے۔ قطعے میں بھی ترکیب بند کی صورت پیدا کی جاسکتی ہے۔"

میرا خیال ہے کہ ترکیب بند کو اس کی بنیادی ہیئت سے ہٹا کر مسمّط کی شکلوں کے ساتھ ملا دینا، ہمارے شعرا کے اظہار کے لیے نئے پیمانے فراہم ضرور کرتا ہے مگر ماہرینِ بلاغت کے لیے دردِ سر بن جاتا ہے۔ اس لیے قبل اس کے کہ میں اقبال کے ترکیب بندوں سے بحث کروں، میرے ذہن میں ترکیب بند کی شناخت کے جو معیار ہیں ان کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں۔

۱۔ ہیئت کے اعتبار سے ترکیب بند غزل کے مماثل ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ترکیب بند چند غزلوں کا مجموعہ ہوتا ہے جنھیں ایک مختلف القوافی شعر سے ایک رشتے میں پرو دیا جاتا ہے۔

۲۔ جب کہ غزل بنیادی طور پر منتشر الخیالی کی ہیئت ہے جس کا ہر شعر اپنی جگہ فکر و خیال کی اکائی ہوتا ہے، ترکیب بند کے اشعار اور مختلف بندوں میں نظم کا سا تسلسل پایا جانا ضروری ہے۔

۳۔ ترکیب بند میں ابتدا تا آخر قوافی کی تبدیلی کے باوجود غزل کی طرح ایک وزن کا ہونا ضروری ہے۔ متفق الوزن یہ صورت اس ہیئت کو غزل کی تمام تر رعنائی، تاثیر اور داخلیت عطا کرتی ہے جسے مجموعی طور پر 'تغزل' یا 'غزلیں' کہا جاسکتا ہے۔

۴۔ جس طرح غزل کے لیے کم سے کم پانچ اشعار کی بندش لگائی گئی ہے، ترکیب بند کے مختلف بندوں میں اشعار کی تعداد کے لیے یہی قید علمائے بلاغت نے لگائی تھی۔ اس کی ہیئت کے بارے میں بحث کرتے وقت اگر یہ بات ملحوظ رکھی جائے تو مسدّس نما

یا 'مخمس نما ترکیب' کے خلط مبحث سے محفوظ رہا جا سکتا ہے۔

۵۔ اسی طرح ترکیب بند کے تمام بندوں میں اشعار کی تعداد کے یکساں ہونے کی شرط کو تسلیم کر لیا جائے تو اقبال کی فاطمہ بن عبداللہ جیسی اکثر مختصر نظمیں اس کی فہرست سے خارج کی جا سکتی ہیں۔

۶۔ ایک اور شعری ہیئت جس سے ترکیب بند گہری مماثلت رکھتا ہے، بلکہ توام ہے، ترجیع بند ہے، جس کی ہیئت ترکیب بند سے صرف اس قدر مختلف ہے کہ اس میں ایک معین بیت کو ہر بند کے اختتام پر لاتے ہیں جب کہ ترکیب بند میں جداگانہ گرہ ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے شاعر کو ترکیب بند میں اظہار کی زیادہ آزادی رہتی ہے اور اسے یہ زحمت نہیں کرنی پڑتی کہ ٹیپ کے شعر کو معنوی اعتبار سے وہ ہر بند سے اس طرح ہم آہنگ کرے کہ وہ اس کا فطری جزو معلوم ہو۔

۷۔ شاعر کا قافیہ غزل میں بھی تنگ ہوتا ہے اور ترکیب بند میں بھی۔ اگر ردیف کی جھانجھن قافیے کے پاؤں میں ڈال دی جائے تو سیل تخلیق کو اور زیادہ دشوار گزار گھاٹیوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ لیکن جب تخلیقی کامرانی حاصل ہو جاتی ہے تو وار بھی غزل ہی کے مانند بھرپور پڑتا ہے۔

۸۔ کلیم الدین احمد کے اقبال کی طویل نظموں کی غیر نظمیت پر جو اعتراضات ہیں، ان میں سے بیشتر ترکیب بند کی ہیئتی ساخت کو پیش نظر نہ رکھنے کی وجہ سے سرزد ہوئے ہیں۔ ترکیب بند کی ہیئت ہمیں فارسی شاعری سے ورثے میں ملی ہے۔ اس پر جدید نظم کی ساخت کا اطلاق کرنا چوکور خانے میں گول چیز کا بٹھانا ہے۔

اقبال نے اُردو میں کم و بیش دو درجن مکمل اور نامکمل ترکیب بند تصنیف کیے ہیں۔ ان میں وہ ترکیب بند بھی ہیں جو اس ہیئتِ سخن کی کلاسیکی تعریف پر پورے اترتے ہیں یعنی ہر بند غزل کے انداز میں ہم قافیہ مصرعوں سے شروع ہوتا ہے، بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں ملتی ہے اور ایک بند اور دوسرے بند کے درمیان ایک غیر مکرر متفق الوزن اور مختلف القوافی شعر کی گرہ ہوتی ہے۔ تاریخی تسلسل میں یہ مکمل ترکیب بند

حسب ذیل ہیں:

۱۔ تصویرِ درد } بانگِ درا
۲۔ طلوعِ اسلام }

۳۔ مسجد قرطبہ } بالِ جبریل
۴۔ ذوق و شوق }

۵۔ مسعود مرحوم ارمغانِ حجاز

مجھ آپ کے ذہن میں خیال آئے گا کہ شمع و شاعر، خضرِ راہ، طلوعِ اسلام جیسی طویل نظمیں اس فہرست میں شامل کیوں نہیں کی گئیں۔ میرا جواب یہ ہوگا کہ انھیں نامکمل ترکیب بند کی فہرست میں رکھنا ہوگا۔ مثلاً شمع و شاعر کے مختلف بند نہ تو ہم قافیہ مصرعوں سے شروع ہوتے ہیں اور نہ ان میں اشعار کی تعداد یکساں ہے۔ پہلے بند میں ٹیپ کے شعر کے علاوہ کل چار شعر ہیں جب کہ بعد کے بندوں میں علی الترتیب اشعار کی تعداد ۱۰، ۵، ۷، ۷، ۷، ۵، ۸، ۶، ۸ اور ۸ ہے۔ غالباً اسی وجہ سے تصویرِ درد کا ساتراشا ہوا، پابند ہیئتی حُسن اس نظم میں نہیں ملتا۔

یہی خامی 'خضرِ راہ' میں پائی جاتی ہے۔ بندوں کا آغاز مطلعوں سے نہیں ہوتا۔ مختلف بندوں میں ۶، ۷، ۷، ۷، ۵، ۱۰، ۷، ۶، ۸، ۶ اشعار کی مختلف تعداد اس بات کی جانب اشارہ ہے کہ کبھی کبھی شاعر کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے اور وہ بند کے اشعار کی تعداد کو یکساں سطح پر نہیں پہنچا پاتا۔ مثلاً پانچویں بند کے قوافی جاں، جہاں، جاوداں، گراں اور رازداں ہیں۔ قوافی اور بھی ہیں لیکن شاعر نے "پیدا کرے" کی ردیف کا التزام جو رکھا ہے اس کی چولیں وہ بیشتر قوافی سے نہیں بٹھا سکا، اس لیے اس بند کو جلدی سے بند کر دیتا ہے۔ اس کے برعکس پانچواں بند جو "سلطنت" سے متعلق ہے اس میں جادوگری، ساحری، دلبری، سامری، آذری، کافرتری، قیصری، نیلم پری، خواب آوری، زرگری کے اسمی اور غیر اسمی قوافی میں وہ اظہار کی مکمل توانائی اور پہنائی کا منظر دکھا سکا ہے۔

خضرِ راہ میں تعداد اشعار کی غیر یکسانی اور بندوں کے آغاز میں مطلعوں کی

کمی کا ازالہ کسی حد تک اُس ڈرامائی کیفیت سے ہو جاتا ہے جو خضر اور ساحر کے سوال و جواب کی شکل میں مختلف بندوں کے عنوانات بن کر سامنے آتے ہیں۔ ساحلِ دریا پر جب شاعر کی خضر سے ملاقات ہوتی ہے تو اس کے "گوشۂ دل" میں چھپا ہوا "جہانِ اضطراب" پانچ سوالوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

(۱) چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد!
(۲) زندگی کا راز کیا ہے؟
(۳) سلطنت کیا چیز ہے؟
(۴) اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش؟
(۵) بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفےٰ
خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش!

انھیں پانچ عنوانات کے تحت خضر کے جوابات مرتب کیے گئے ہیں۔ اس ڈرامائی ترکیب میں ہم تھوڑی دیر کے لیے ذہن سے ترکیب بند کی ہیئت کو محو کر دیتے ہیں اور ایک جدید انداز کی نظم سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔

اقبال نے اس ڈرامائی ٹیکنیک کو ایک بار پھر ارمغانِ حجاز میں مشمولہ "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" میں استعمال کیا ہے۔ 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' میں ترکیب یہ کی گئی ہے کہ غیر مکرّر شعر کو حذف کر کے ابلیس اور اس کے پانچ شعروں کے عنوانات قائم کر دیے گئے ہیں۔ اس کی ترکیب میں ہر بند کے شروع میں مطلعوں کا التزام تو رکھا گیا ہے۔ حتیٰ کہ اگر بند (جیسا کہ تیسرا بند ہے) دو آوازوں میں تقسیم ہے تو پہلی آواز اس بند کا مطلع قائم کرتی ہے اور دوسری آواز میں بند کے باقی اشعار کہے گئے ہیں:

دوسرا شعر
خیر ہے سلطانیِ جمہور کا غوغا کہ شر
تو جہاں کے تازہ فتنوں سے نہیں ہے باخبر

پہلا شعر

ہوں، مگر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے
جو ملوکیت کا اک پردہ ہو کیا اس سے خطر.... الخ

چوتھا بند جہاں تین آوازوں سے کام لیا گیا ہے (تیسرا شعر، چوتھا شعر اور پھر تیسرا شعر) تین حصّوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔

اس ترکیب بند میں ڈرامائی تاثر اور کرداروں کے حفظِ مراتب کو قائم رکھنے کے لیے ضروری تھا کہ بندوں میں یکساں اشعار کی قید کو اُڑا دیا جائے۔ چنانچہ اس کے بندوں میں اشعار کی تعداد علی الترتیب اس طرح ہے: ۶، ۷، ۶، ۷، ۱۰، ۹۔ غیر قافیہ شعر کا استعمال صرف آخری بند کے خاتمے پر کیا ہے جو ابلیس کی آواز میں ہے اور ہر لحاظ سے نظم کا تسلّی بخش خاتمہ پیش کرتا ہے:

جانتا ہے جس پہ روشن باطنِ ایام ہے
مُزدکیت فتنۂ فردا نہیں اسلام ہے

نوک پلک سے دُرست اقبال کے ترکیب بند صرف پانچ ہیں۔ تصویرِ درد، طلوعِ اسلام، مسجدِ قُرطبہ، ذوق و شوق اور مسعود مرحوم۔ ان میں پہلے چار بھرپور طوالت کے مالک ہیں جب کہ 'مسعود مرحوم' ایک دوست کی مرگِ ناگہانی پر ایک آہِ نیم کشیدہ کی حیثیت رکھتا ہے جس کے غیر مکرّر شعر تمام کے تمام فارسی کے ہیں اور جو صرف تین بندوں پر مشتمل ہے۔

"تصویرِ درد" کا تعلق اقبال کی ابتدائی دور کی شاعری سے ہے اور "طلوعِ اسلام" بانگِ درا کی آخری نظم کے طور پر مصطفےٰ کمال کی قیادت میں ترکوں کی فتح کا شادیانہ کامرانی ہے۔ اس انداز کا تیسرا ترکیب "ذوق و شوق" ہے۔ تینوں میں غزل کی داخلیت کا رنگ ملتا ہے۔ "تصویرِ درد" وطنیت کے گہرے جذبے کی پیداوار ہے، لیکن اظہارِ بیان میں غزلوں کا ایک تسلسل ہے جو ٹیپ کے اشعار کے ذریعے ایک لڑی میں پرو دیا گیا ہے۔ اسے ہم وطن پرستی کی ایک طویل غزل کہہ سکتے ہیں۔ ہر بات تغزّل کے انداز میں کہی گئی ہے

کیا آغاز:

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
اُٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے کچھ گُل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری
اُڑالی قمریوں نے، طوطیوں نے، عندلیبوں نے
چمن والوں نے مل کر لوٹ لی طرزِ فغاں میری

کیا وسط:

تھمے کیا دیدۂ گریاں وطن کی نوحہ خوانی میں
عبادت چشمِ شاعر کی ہے ہر دم باوضو رہنا

اور کیا خاتمہ:

اُجاڑا ہے تمیزِ ملّت و آئیں نے قوموں کو
مرے اہلِ وطن کے دل میں کچھ فکرِ وطن بھی ہے
سکوت آموز طولِ داستانِ درد ہے ورنہ
زباں بھی ہے ہمارے مُنہ میں اور تابِ سخن بھی ہے

اقبال نے ترکیب بند کا یہی لہجہ اور سانچا 'طلوعِ اسلام' میں قائم رکھا ہے جس کی تحریک ایک خارجی واقعے سے ہوتی ہے یعنی ترکوں کی کامرانی جسے اقبال نے 'طلوعِ اسلام' میں تبدیل کر دیا ہے۔ فکری اعتبار سے یہ ترکیب بند 'تصویرِ درد' سے کہیں زیادہ بلند ہے۔ وطن اور وطنیت اقبال کے فکر و فن کی جلتی بھرتی چھاؤں تھی۔ ان کے قلب و نظر کے عمیق ترین سائے طلوعِ اسلام میں نظر آتے ہیں جس کا آغاز کس قدر شاندار ہے۔

دلیلِ صبح روشن ہے ستاروں کی تُنک تابی
اُفق سے آفتاب اُبھرا، گیا دورِ گراں خوابی
مسلماں کو مسلماں کر دیا طوفانِ مغرب نے
تلاطم ہائے دریا ہی سے ہے گوہر کی سیرابی

اسی نظم میں وہ معرکتہ الآرا بند ہیں جہاں فکر و نظر مل کر پیمبری کی آواز بن جاتے ہیں:

خدائے لم یزل کا دستِ قدرت تو زباں تو ہے
یقین پیدا کر اے غافل کہ مغلوبِ گماں تو ہے
پرے ہے چرخِ نیلی فام سے منزل مسلماں کی
ستارے جس کی گردِ راہ ہوں وہ کارواں تو ہے

. . . . . .

سبق پھر پڑھ صداقت کا، عدالت کا، شجاعت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دُنیا کی امامت کا

اسی نظم میں اقبال نے اُردو میں پہلی بار 'خودی' کی اصطلاح استعمال کی ہے:

تو رازِ کن فکاں ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کا رازداں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا

پوری نظم ایک آتش فشاں کی سی کیفیت رکھتی ہے لیکن جذبات کا لاوا کبھی بھی ترکیب بند کی حدود یا قیود کو توڑ کر نہیں بہہ نکلتا۔

ترکیب بند میں اقبال کی شاعری کا اس سے بہتر نقش صرف مسجد قرطبہ میں ملتا ہے جو فکر کی اعلا ترین سطح کی تخلیق ہے۔ تصورِ زماں کا فلسفیانہ مسئلہ جو اقبال کے ذہن کو عرصے سے زیر و زبر کیے ہوئے تھا اور جسے وہ "حرفِ پیچا پیچ" کی منطق سے حل نہ

کر سکے، مسجد قرطبہ کے نقش کو دیکھ کر یک لخت حل ہو جاتا ہے۔ سلسلۂ روز و شب جو اصل حیات و ممات ہے اور جو برگساں کی آواز بن کر پہلے پہل یہ تاثر چھوڑتا ہے:

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں، بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات

اس کے بعد اس "رنگِ ثبات" میں گریز کرتا ہے:

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

اس طرح زمان کے تند و تیز سیل سے بھی بڑے 'سیلِ خودی' کا اثبات و اعتبار قائم ہو جاتا ہے۔ مسجد قرطبہ کو دیکھ کر یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ ترکیب بند کی ہیئت میں، جو عشقیہ یا بیانیہ شاعری کے لیے مختص رہی ہے، اس قسم کے لازوال فکر نقش کی بھی تخلیق کی جا سکتی ہے۔

اس کے تمام بندوں میں شعری ڈلک ملتی ہے، نوک پلک کی دُرستی اور فکر و تخیل کا ایک ایسا امتزاج کہ ہر شعر دوسرے شعر سے اور ہر بند دوسرے بند سے معنیاتی لحاظ سے پیوست ہوتا چلا جاتا ہے۔ حتّٰی کہ شعرِ غیر قافیہ، جو رابطہ کا حکم رکھتا ہے اور جو غیر مشّاق ہاتھوں میں اکثر بے تعلق سا نظر آتا ہے، ختم ہونے والے بند کا تسلّی بخش تتمّہ اور آنے والے بند کا بامعنی پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال سے صرف ایک جگہ چوک ہوئی ہے اور وہ نظم کے آخری شعر میں جہاں "رفعِ امم" کی حیات کو "کشمکشِ انقلاب" اور اپنے عمل کا حساب کرنے والی قوم کو "دستِ قضا" میں "صورتِ شمشیر" بتانے کے بعد وہ یک لخت اس غیر قافیہ شعر پر نظم کا اختتام کرتے ہیں:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

"خونِ جگر" کے موضوع اور ترکیب کا تعلق دراصل تیسرے بند سے ہے جہاں وہ اس بارے میں آخری حرف لکھ چکے ہیں:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر اس کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

نظم کا آخری بند جہاں آبِ روانِ کبیر" کے کنارے شاعر کسی اور زمانے کا خواب دیکھ رہا ہے اور 'پردۂ تقدیر' کے 'عالمِ نو' کی سحر کو بے حجاب پا رہا ہے یک لخت ختم ہوتا ہے 'خونِ جگر' کی تکرار پر۔ صاف ظاہر ہے کہ یہاں یہ بھرتی کا شعر ہے جس کے ذریعے ایک پیمبرانہ بشارت کا بند لپیٹ دیا گیا ہے۔

اقبال کا سب سے زیادہ داخلی کیفیات کا حامل ترکیب بند" ذوق و شوق ہے جو اتفاق سے ان کی سب سے محبوب نظم تھی۔ یہ ہر لحاظ سے ترکیب بند کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔ ہر بند مطلع سے شروع ہوتا ہے، ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں ہے یعنی پانچ۔ اور اس کا ہر غیر قافیہ شعر بندوں کے درمیان رابطہ کا حکم رکھتا ہے۔ اقبال نے جیسا کہ سرِ نظم نوٹ میں لکھا ہے۔ اس کے اکثر اشعار سفرِ فلسطین کی یادگار ہیں جہاں وہ دوسری راؤنڈ ٹیبل کانفرنس سے واپسی پر گئے تھے۔ "ریگ نواح کاظمہ" اور کوہ اُضم کے قریب پہنچ کر بھی وہ دیارِ حبیب نہ پہنچ سکے اور اپنی دیرینہ خواہش پوری نہ کر سکے۔ اس فصل و فراق اور دوری و مہجوری نے اس نظم کو جنم دیا ہے جسے اقبال کے ایک کج اور کم فہم ناقد نے عشقِ الٰہی سے تعبیر کرنے کی کوشش کی ہے! غیر بیانیہ ہونے کی وجہ سے اس میں غزل کی داخلیت اور عشقیہ شاعری کی غیر موضوعیت ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن کی ٹھٹھکتی اور گرتی پڑتی زمین میں بھی شاعر 'فراقِ محبوب' کا اس قدر گہرا نقش تخلیق کر سکا ہے۔ اس نظم کی وارداتِ قلبیہ اور اس کی گہرائی کا اندازہ وہی لوگ لگا سکتے ہیں جو اقبال کے عشقِ رسول کی تڑپ سے واقف ہیں اور ان کی شاعری کے اس محرکِ عظیم کا سررشتۂ اسرارِ خودی تا بالِ جبریل دیکھ سکتے ہیں۔ اس نظم میں اقبال نے مکمل طور پر ترکیب بند کی ہیئت پر تخلیقی فتح حاصل کی ہے۔ جبکہ ان کے

دوسرے ترکیب بندوں میں کہیں نہ کہیں گرفت کی جا سکتی ہے۔ ذوق و شوق میں موضوع اور ہیئت ہم دگر ہو کر ایک حسین نقش میں تبدیل ہو گئے ہیں۔

تکملہ کے نقطۂ نظر سے اقبال کا آخری اور مختصر ترین ترکیب بند 'مسعود مرحوم' ہے جو ایک شاعر کا اپنے عزیز دوست کو اس کے انتقال پر بے ساختہ خراجِ عقیدت ہے۔

رہی نہ آہ زمانے کے ہاتھ سے باقی
وہ یادگارِ کمالاتِ احمد و محمود
زوالِ علم و ہنر مرگِ ناگہاں اُس کی
وہ کارواں کا متاعِ گراں بہا مسعود

یہ چھ چھ اشعار کے تین مختصر بندوں پر مشتمل ہے اور غیر قافیہ شعر ربط ہر صورت میں فارسی کا ہے۔ اقبال کے تخلیقی عمل کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ جب وہ شدتِ جذبات کی بلندیوں پر جا پہنچے ہیں تو آمد کا رُخ فارسی کی جانب ہو جاتا ہے، انھوں نے عجزِ اردو کا اسی لیے اکثر تذکرہ کیا ہے۔ شمع و شاعر میں پہلا بند مکمل طور پر فارسی کا ہے، طلوعِ اسلام کا آخری بند تمام تر فارسی میں ہے۔

اقبال کے زیرِ بحث پانچ ترکیب بندوں میں 'تصویرِ درد' اور 'طلوعِ اسلام' ہزج مثمن سالم میں (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق' رجز مثمن مطوی مجنون ، (مُفتَعِلُن مَفَاعِلُن مُفتَعِلُن مَفَاعِلُن) میں' اور 'مسعود مرحوم' مجتث مثمن مخبون محذوف (مَفَاعِلُن فَعِلاتُن مَفَاعِلُن فَعِلُن) میں لکھی گئی ہیں۔ اوزان کا یہ تنوع مختلف ترکیب بندوں کی کیفیت اور خصوصیت کے مطابق ہے۔ ہزج مثمن سالم رواں دواں ہے۔ رجز مثمن عربی میں بہت کم اور فارسی اُردو میں مقبول ہے۔ یہ رک رک کر چلتی ہے اس لیے اس کے ارکان کا ٹھہراؤ کانوں کو اچھا معلوم ہوتا ہے۔ اس میں دوہرے قوافی کا استعمال عام ہے ؎

قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل

شخصی و فکری مرثیے کے لیے مجتث مثمن سے بہتر کوئی اور بحر نہیں ہو سکتی۔ یہ فارسیوں

کی ایجاد ہے۔

میں نے اس مضمون میں ناقص اور مسدس نما ترکیب بندوں یا ایسی نظموں کو دانستہ نظر انداز کیا ہے جو ترکیب بند سے صرف مشابہت رکھتی ہیں یا محض اس کی ایک آدھ شرط کو پورا کرتی ہیں۔ اس ضمن میں دلچسپی رکھنے والوں کے لیے حسب ذیل نظمیں قابلِ ذکر ہیں:

بانگ درا: پرندے کی فریاد، عشق اور موت، جگنو، التجائے مسافر، عاشقِ ہرجائی، ستارہ، بزمِ انجم، سیرِ فلک، شاعر، فاطمہ بنت عبداللہ، پھولوں کی شہزادی اور شیکسپیئر۔

بالِ جبریل: عبدالرحمٰن اوّل کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت، طارق کی دُعا۔

ضربِ کلیم: جاوید سے، شعاعِ اُمید۔

ان تمام نظموں میں اقبال نے ترکیب بند کی ہیئت میں ضرورت شعری کے اعتبار سے ترمیمات کی ہیں۔ مثلاً فاطمہ بنت عبداللہ میں بندوں کے اشعار یکساں نہیں۔ 'عاشقِ ہرجائی' کے بندوں میں مطلع ندارد ہے۔ 'جگنو' میں باقی تمام شرائط کا التزام کیا گیا ہے لیکن بندوں کے اشعار کی تعداد یکساں نہیں۔ 'جاوید سے' میں دوسرے اور تیسرے بند میں مطلع ندارد ہے۔ باقی تمام شرائط پوری کی گئی ہیں۔ 'شعاعِ امید' میں نہ صرف غیر قافیہ شعر غائب ہیں، بندوں میں اشعار کی تعداد بھی یکساں نہیں۔ اسی لیے میں ان تمام کو "نظم" شمار کرتا ہوں، جس کی اُردو شعریات میں علاحدہ تعریف ہے اور جو جدید شاعری کے تقاضوں کے تحت وجود میں آئی ہے۔ اقبال نے دیگر جدید شعرا کی طرح "نظم" کی تشکیل کے لیے تجربات کیے ہیں۔ ہرچند ان کا ایمان تھا:

"نظم کے اصناف کی تقسیم جو قدیم سے ہے، ہمیشہ رہے گی اور
انسانی جذبات ماحول کے تابع رہیں گے۔"

(خط ڈاکٹر لمعہ اپریل ۱۹۳۴ء)

شکیل الرحمٰن

"مصرعِ من، قطرۂ خونِ من است" کی ایک مثال!

(اقبال سیمنار، ۱۲ اپریل ۱۹۸۴ء)

علامہ اقبال کی جو نظم اِس وقت میرے سامنے ہے اسے "مصرعِ من، قطرۂ خونِ من است" کی ایک اچھی مثال کہہ سکتے ہیں۔

نظم طویل ہے، تیرہ بند اور چھیاسی اشعار ہیں، تکنیک روایتی ہے لیکن چند ڈرامائی اُتار چڑھاؤ سے اس تکنیک میں تازگی آگئی ہے۔ شاعرانہ زبان فارسی آمیز ہے، غزل اور مسدس کی غنائی اور ڈرامائی کیفیتوں سے نظم پُرکشش بن گئی ہے۔ شاعرانہ بصیرت کا ڈکشن جن نظموں سے شروع ہوتا ہے اُن میں یقیناً یہ نظم بھی شامل ہے۔

نظم کی تہہ میں اقبال کی سیمابی شخصیت متحرک ہے۔ ذات کے کرب نے تخیّل اور جذبے کو تحرک بخشا ہے۔ تخیّل اور جذبے کی آمیزش وحدتِ تاثر عطا کرتی ہے۔ اس نظم میں اُردو کی کلاسیکی جمالیات کا حُسن جلوہ بنا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی فکر نہیں، شاعری پیمبری نہیں بنی ہے، لیکن ایسی ساحری بھی نہیں ہے کہ ہم اسے حیرت سے تکتے رہیں۔ زبان اور اظہارِ بیان فلسفیانہ نہیں ہے شاعرانہ ہے۔ واضح اظہارِ ذات اور تخیلی انعکاس Projection توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ باطنی اضطراب اور ذات کے کرب کو سوزِ جگر کی مختلف تصویروں میں ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ذاتی المیے کے بیان میں محسوس ہوتا ہے جیسے ہم ایک طرف Mythioal level کی جانب بڑھ رہے ہیں اور دوسری طرف اُردو نظموں کے پس منظر

میں روشنی کی نئی کرنیں حاصل کر رہے ہیں۔

اس نظم میں جہاں ذات کا المیہ نفسی کیفیتوں کے ساتھ نمایاں ہوا ہے وہاں زندگی کی تخلیقی قوت اور توانائی کا احساس بھی موجود ہے۔ نظم کی ایک مخصوص کیفیت ہے جس میں خارجی علم و حکمت اور باطنی ہیجان میں ایک تصادم کی پہچان ہوتی رہتی ہے اور یہ تصادم اس نظم کے مرکزی خیال یعنی جدائی کے احساس کو واضح کرتا جاتا ہے۔

ذات کا المیہ، جگر کے لہو سے چشمِ دل میں ایسی نظر پیدا کرتا ہے کہ غور و فکر کے لیے ایک بنیادی سوال سامنے آتا ہے۔

موت کیا ہے؟

اقبال نے زندگی اور موت کا فلسفہ بیان نہیں کیا ہے بلکہ ایسے تجربے پیش کیے ہیں جن کا تعلق زندگی اور موت سے ہے، فلسفۂ زندگی و موت سے نہیں ہے۔

آرزو یہ ہے کہ شاعر ان لمحوں میں موت کے متعلق جو کچھ سوچ رہا ہے دوسرے بھی اسی طرح سوچیں۔ خواہش یہ ہے کہ زندگی اور موت کا معاملہ بس یہی ہو اس لیے کہ موت نے جو بیش قیمت شئے چھین لی ہے وہ ہمیشہ کے لیے ختم نہ ہو جائے۔

اس سلسلے میں جو نظریاتی رنگ بعد میں پیدا ہوا اور جس سے ایک تصور نے جنم لیا اس نظم سے اس کا تعلق برائے نام ہے۔ نظم کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ اس سلسلے میں جستجو کا جو عمل ہے وہ تلاش کا ایک رومانی عمل ہے جس کی بنیاد ایک پیاری سی لیکن حد درجہ پُراسرار آرزو پر قائم ہے۔ نقشِ حیات، موت کے ہاتھوں نہیں مٹ سکتا — حتیٰ سطح کی یہ سوچ عقیدہ Conviction میں ڈھل جانا چاہتی ہے لیکن یہ ممکن نہ ہو سکا ہے، یہ سوچ اعتقاد یا عقیدہ نہیں بن سکی ہے اس لیے کہ بارھویں بند کا سوالیہ نشان:

"مرقدِ انساں کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح؟" حتیٰ سطح کی سوچ اور اعتقاد کے درمیان آرزو کے کرب کا نشان بن جاتا ہے اور اس سے نظم کی جمالیاتی سطح بلند ہو جاتی ہے۔

آٹھویں اور دسویں بند میں "اگر ایسا ہے تو ایسا کیوں ہوتا؟" اور "دیکھو ایسا ہے اور ایسا ہوتا ہے" پر نظر رکھیے تو محسوس ہوگا کہ شاعر کے ذہن میں "ایسا تو نہیں؟ ایسا تو نہیں؟" بنیادی سوال ہے۔ ہمیشہ کے لیے زندگی کے ختم ہو جانے کا لاشعوری خوف ہے جس پر وہ شعوری طور پر قابو پانا چاہتا ہے اور صرف یہی نہیں بلکہ فطرت یا نیچر کا سہارا لے کر اپنی بات کی بنیاد مضبوط کرنا چاہتا ہے۔

اس عمل سے ایک اُمید جنم لیتی ہے جو 'یقین' کی صورت اختیار کر نہیں پاتی لیکن انبساط کا ایک انتہائی غیر محسوس سا تاثر اُبھار دیتی ہے۔ دور تک پھیلی ہوئی زندگی کا کوئی پُراسرار احساس جیسے اندھیروں سے نکل کر شعور کا حصہ بن جانا چاہتا ہے۔

'موت' اس نظم کا بنیادی موضوع ہے جو خود ایک بڑی 'مسٹری' (Mystery) ہے 'ماں کی موت' اس 'مسٹری' پر غور کرنے پر مجبور کرتی ہے، اس کے باوجود اس نظم میں کوئی 'مسٹری' نہیں ہے البتہ تحیّر اور 'مسٹری' کا عطا کیا ہوا وہ احساس ضرور ہے کہ جس کی تصدیق ہو جائے تو سکونِ قلب حاصل ہو، یہی اس نظم کا حُسن ہے۔

یہ کہنا غالباً غلط نہ ہوگا کہ یہ نظم عقل اور جذبہ دونوں کو ہیجان و تحرک (Stimulate) کرتی ہے کہ وہ اس سچائی کو دریافت کرے جس کے حسّی تجربے تک شاعر کسی نہ کسی طرح پہنچ رہا ہے یا پہنچنا چاہتا ہے۔

اس نظم کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ شاعر جس شخصیت کے تعلق سے اپنے غم اور اپنے تحیّر کا اظہار کر رہا ہے وہ ہر شخص کی زندگی میں کسی نہ کسی طرح اہمیت رکھتی ہے۔ یہ بڑی غیر معمولی شخصیت ہے جس کے تعلق سے یہ نظم خاص توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ 'ذات کے کرب' 'باطن کے اضطراب' اور 'غم' اور ذات کے ایسے کو ہم محسوس کرنا چاہتے ہیں اور اس سلسلے میں مایوسی نہیں ہوتی۔ تخلیقی فنکار کی حیات کی بہتر خصوصیات میں "مشاہدہ" (Observation) "تاثر" (Impression) "اثر پذیری" کی صلاحیت (Receptiveness)

اور متوجہ رہنے کی صلاحیت (Attentiveness) کو جو اہمیت حاصل ہے ہمیں معلوم ہے، مجموعی طور پر اقبال کی نظموں میں اُن کی حسیات کی ان خصوصیتوں کی پہچان ہو جاتی ہے اور اس نظم میں بھی یہ خصوصیات توجہ طلب بن جاتی ہیں۔ ان کی وجہ سے بھی شاعر کے کرب اور اضطراب اور اس کے غم اور ایلیے سے ایک ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ موت کے ہاتھوں ایسی ہی غیر معمولی شخصیت کے چھن جانے سے وہ تحیّر پیدا ہو سکتا ہے جو اس نظم کے شعری تجربوں کا بنیادی جوہر ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ 'ماں' کی ذات ہی ایسے تحیّر اور ایسے ذہنی اور جذباتی تصادم کے ابلاغ کا ذریعہ بن سکتی ہے۔

بظاہر اس نظم میں ذاتی تجربوں کا بہت صاف اور واضح اظہار ہے لیکن شاعر نے اپنے ذاتی تجربوں سے شخصیت کو ایک Mythical level یا متھ کی سطح عطا کر دی ہے اقبال کا روایتی وضاحتی انداز بہت واضح ہے لیکن نظم پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر خوابوں کو بصیرت عطا کرتا جا رہا ہے، خواب سچائی کی صورت اختیار کرتے جا رہے ہیں۔

آٹھویں بند میں حسّی سطح کی سوچ، تخیّل اور جذبے کی آمیزش کے ساتھ یہ واضح کرنا چاہتی ہے: "اگر ایسا ہے تو ایسا کیوں ہوتا!" یعنی

موت کے ہاتھوں سے مٹ سکتا اگر نقشِ حیات
عام یوں اس کو نہ کر دیتا نظامِ کائنات!

اور دسویں بند میں حسّی سطح کی سوچ مظاہرِ فطرت کا سہارا لے کر یہ ثابت کرنا چاہتی ہے: "دیکھو، ایسا ہے، ایسا ہوتا ہے!" یعنی

موت تجدیدِ مذاقِ زندگی کا نام ہے
خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

ثبوت اس طرح فراہم کرتی ہے:

تخمِ گُل کی آنکھ زیرِ خاک بھی بے خواب ہے
کس قدر نشو و نما کے واسطے بے تاب ہے
زندگی کا شعلہ اس دانے میں جو مستور ہے
خود نمائی خود فزائی کے لیے مجبور ہے
سردیِ مرقد سے بھی افسردہ ہو سکتا نہیں
خاک میں دب کر بھی اپنا سوز کھو سکتا نہیں
پھُول بن کر اپنی تربت سے نکل آتا ہے یہ
مَوت سے گویا قبائے زندگی پاتا ہے یہ!

یہاں اقبال کا وہ فلسفیانہ ذہن نہیں ہے جو 'مسعود مرحوم' (ارمغانِ حجاز) کے مرثیے میں ملتا ہے اور وہ اعتقاد بھی نہیں ہے جو 'ساقی نامہ' (بالِ جبریل) میں ہے:

سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات اُبھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات!

ممکن ہے زندگی کا وہ تصوّر جو 'ارمغانِ حجاز' اور 'بالِ جبریل' میں ملتا ہے اور جو اُن کا ایک قابلِ توجہ تصوّر بنا ہے اس احساس سے رشتہ رکھتا ہو اور اُن کے اس بنیادی تصوّر کو اس احساس سے بھی مدد ملی ہو لیکن یہاں میں اسے اقبال کا پیام نہیں مانتا اور نہ اُسے اُن کا کوئی بنیادی فلسفہ یا تصوّر سمجھتا ہوں۔ نظم کا موضوع، اس کے تجربے اور پوری نظم کا مزاج اور تیور مختلف ہے، غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ یہ اس نظم کی بنیادی فکر نہیں ہے، اگر یہ تصوّر ہوتا اور یہی بنیادی فکر ہوتی تو نظم کی ابتدا اس طرح نہیں ہوتی: ذرّہ ذرّہ دہر کا زندانیٔ تقدیر ہے!

یا پہلے بند میں اس نوعیت کے تجربے نہیں ہوتے:

ذرّہ ذرّہ دہر کا زندانیٔ تقدیر ہے
پردۂ مجبوری و بے چارگی تدبیر ہے
آسماں مجبور ہے، شمس و قمر مجبور ہیں
انجمِ سیماب پا رفتار پر مجبور ہیں

ہے شکست، انجام غنچے کا سبو گلزار میں
سبزہ و گل بھی ہیں مجبورِ نمو گلزار میں
نغمۂ بلبل ہو یا آوازِ خاموشِ ضمیر
ہے اِسی زنجیرِ عالمگیر میں ہر شے اسیر!

یہ اُس المیے کی تمہید ہے کہ جس کا ذکر کرنے والے ہیں۔ اِس تمہید میں "زندانیٔ تقدیر" اور "مجبور" اور "مجبوری" کے الفاظ سے ایک المناک فضا بنانے کی کوشش کی گئی ہے اِس لیے کہ جو حادثہ ہوا ہے اور شاعر کی ذات جس المناکی میں گرفتار ہوئی ہے اس کا بہتر طور پر احساس دیا جا سکے۔ ہر شے کو مٹ جانا ہے، یہ فطرت کا قانون ہے، ذرّہ ذرّہ تقدیر کے زنداں میں بے بس اور مجبور ہے، کوئی آزاد نہیں ہے، ہر شے اسیرِ تقدیر ہے۔

غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ 'ماں' کی جدائی کے گہرے زخم نے ایک باطنی تصادم کو جنم دیا ہے، شاعر ایک معصوم بچّے کی طرح ممتا کی تلاش میں سرگرداں ہے، تخمِ گل کی تربت 'ماں' کی تربت کا لاشعوری علامیہ بن گئی ہے۔ اُس یتیم بچّے کا تصوّر کیجیے جو ممتا کی تلاش میں کبھی پھولوں میں 'ماں' کی صورت دیکھنا چاہتا ہے اور کبھی چاند میں، بنیادی طور پر کیفیت وہی ہے، 'ماں' کی شخصیت ایک ایسا شجرِ سایہ دار ہے کہ اس کی مثال نہیں ہے، اس شجرِ سایہ دار کے گم ہو جانے سے بڑی شاید ہی کوئی قیامت ہو۔

معاملہ یہ ہے کہ دل آسانی سے اِس ہمہ گیر اور گہرے المیے کو قبول نہیں کرتا، نقشِ حیات موت کے ہاتھوں نہیں مٹ سکتا، یہ دیکھو زیرِ خاک پھول کا بیج خود نمائی کے لیے تڑپ رہا ہے، تب ہی تو وہ پھول بن کر باہر نکلتا ہے۔ موت سے اُسے قبائے زندگی ملتی ہے۔ لاشعور میں بات صرف یہ ہے کہ 'ماں' بھی پھول کی صورت اپنی تربت سے باہر آجائے گی، یہ لاشعوری آرزو اس نظم کا جلوہ ہے، پروجکشن کا یہ نفسیاتی لاشعوری عمل ہی آٹھویں اور دسویں بند کا حُسن ہے۔

پہلے بند کی تمہید کی المناکی کے احساس کے ساتھ جب ہم دوسرے بند کو پڑھتے ہیں تو ذات کا غم ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے، شاعر کی ذات توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ نغمے کے لطفِ زیر و بم سے عاری ایک گم سم پیکر سامنے آتا ہے کہ جس کے لب پر قصۂ نیرنگیٔ دوراں تو کیا، چہرے پر کسی قسم کا تحیّر اور کسی نوعیت کی مسکراہٹ، وہ زہریلی مسکراہٹ کی ہلکی سی لہر ہی کیوں نہ ہو موجود نہیں ہے اور آنکھوں میں آنسو کا ایک قطرہ بھی نہیں ہے، جینے کی مسرت ہے اور نہ مرنے کا غم، دل حیران ہے نہ خنداں نہ گریاں! 'ماں' کا پیکر سامنے آتا ہے تو علم و حکمت کسی کام کے نہیں رہتے، تمام حکیمانہ خیالات ٹوٹ کر بکھر جاتے ہیں، زندگی اور موت کی سچائی کو سمجھنے کے باوجود آنکھوں سے بے اختیار بہتے ہوئے آنسوؤں کو کوئی روک نہیں سکتا۔

تیسرے بند میں شاعر ایک معصوم سا بچّہ بن جاتا ہے، اسے محسوس ہوتا ہے جیسے وہ عہدِ طفلی سے پھر آشنا ہوا ہے۔ ماں کی گود میں جانِ ناتواں کی طرح پل رہا ہے اور توتلی زبان سے ماں سے باتیں کر رہا ہے۔ اس بند کی 'فینٹاسی' قابلِ توجہ ہے۔ یہاں ایک اور نکتہ قابلِ غور ہے اور وہ یہ کہ اپنے وجود سے ممتا کو اس طرح جذب کر لیتا ہے کہ اُس کی شوخیٔ گفتار اور اُس کی چشم کے بے بہا موتی 'ماں' کی ذات کے کرشمے بن جاتے ہیں۔

چوتھے بند میں صحبتِ مادر میں طفلِ سادہ کی تصویر اُبھرتی ہے اور آزادی کا معصومانہ سا احساس گرفت میں لے لیتا ہے۔ ماضی ایک حسین یاد بن جاتا ہے۔ بلندیوں پر بیٹھا ہوا شخص بھی جب 'ماں' کے قریب آتا ہے تو ایک معصوم بچّہ بن جاتا ہے، اُس کے قریب معصوم مسکراہٹ فرشتوں کی پاکیزگی کی علامت بن جاتی ہے۔ آزادی کا پہلا پُراسرار احساس جانے اسے کہاں پہنچا دیتا ہے۔

پانچواں بند اس شفیق سائے سے محرومی کے سوز کو شدّت سے اُبھارتا ہے۔

کون میرا خط نہ آنے سے رہے گا بے قرار / اور / اب دعائے نیم شب میں کس کو میں یاد آؤں گا
میں تری خدمت کے قابل جب ہوا تو چل بسی /

اِس بند کا پیتھوس وہ لوگ یقیناً زیادہ محسوس کر سکیں گے جو اِس تجربے سے

دوچار ہوئے ہیں، ذاتی تجربہ آگے بڑھ کر دوسروں کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ اس بند میں بھی تیسرے بند کی طرح 'ماں' کی ذات کے تعلق سے اپنی شخصیت کو جاننے پہچاننے کا ایک ہلکا سا احساس ملتا ہے اور جب یہ احساس آہستہ آہستہ پختہ ہوجاتا ہے تو طلسم دوش و فردا کی اسیری اور 'ماتم خانۂ جہاں' کے تصور سے ہٹ کر ایک رومانی آئیڈیل ازم کی تصویر اُبھرتی ہے۔

زندگی کی آگ کا انجام خاکستر نہیں
ٹوٹنا جس کا مقدّر ہو یہ وہ گوہر نہیں

یہ رومانی آئیڈیل ازم 'ماں' کی شخصیت کی دین ہے جو جینے کا حوصلہ عطا کرتی ہے اور موت کو زندگی کا اختتامیہ سمجھنے سے دور رکھتی ہے۔

ہے لحد اس قوتِ آشفتہ کی شیرازہ بند
ڈالتی ہے گردنِ گردوں میں جو اپنی کمند

کا احساس بالیدہ ہوجاتا ہے۔

لیکن چھٹے بند میں پھر غم کا احساس تازہ ہوتا ہے اور یہ دُنیا ماتم خانہ نظر آنے لگتی ہے، ہر طرف سوگ کا آہنگ سُنائی دینے لگتا ہے، ماضی اور مستقبل کے طلسم میں گرفتاری اور مشکل زندگی اور آسان موت کے تجربے سامنے آنے لگتے ہیں۔ زلزلوں، بجلیوں، بیماریوں اور قحط کی تصویریں لہرانے لگتی ہیں، باغ اور ویرانے میں موت کا رقص ملتا ہے، طوفان سے پاک سمندر میں بھی موت کے تماشے نظر آنے لگتے ہیں۔ زندگی کے قافلے میں نالہ و فریاد کی گھنٹی سنائی دینے لگتی ہے۔ آنسو بہانے والی آنکھوں کے پیکر اُبھرنے لگتے ہیں۔ میں نے ابتدا میں کہا ہے کہ اس نظم کی کیفیت یہ ہے کہ اس میں ڈرامائی اُتار چڑھاؤ ملتے ہیں اور خارجی اور باطنی کیفیتوں اور خارجی علم و حکمت اور اور باطنی پہچان میں ایک مسلسل تصادم کی پہچان ہوتی رہتی ہے۔ ساتویں بند میں یہ

احساس ایک بار پھر اُبھرتا ہے کہ گلاب اور لالے کے سینے چاک چاک ہیں تو کیا ہوا، بلبل فریاد کر رہی ہے تو کیا ہوا، کس بات کا غم ہے، بہار آئے گی اور نئی زندگی پیدا ہو جائے گی آٹھویں اور نویں بند میں کائنات کے حُسن و جمال اور انسان کو دیکھ کر حسّی سطح پر سوالات اُبھرنے لگتے ہیں، اور ان دونوں بندوں کے سوالات اِس نظم کو جاذبِ نظر بنا دیتے ہیں، وہ انسان کس طرح ختم ہو سکتا ہے جو قدرت کی محفل میں شمع کی حیثیت رکھتا ہے، وہ تو اتنا پھیلا ہوا ہے کہ آسمان ایک نقطہ نظر آتا ہے۔ کیا یہ شعلہ آسمان کی چنگاریوں سے بھی کمتر ہے؟ دسویں بند کا ذکر کر چکا ہوں۔ اگرچہ اس بند میں یہ کہا گیا ہے کہ موت زندگی کو تازہ دم کرتی ہے، موت نیند کے پردے میں بیداری کا پیغام ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ پچھلے دونوں بند کے سوالات ہی رُوپ بدل کر اس طرح سامنے آتے ہیں۔ جستجو، اُمید اور چاہت کا ایک سلسلہ سامنے آجاتا ہے۔ غور فرمایئے ان کے بعد پھر گیارھویں بند میں غم کا احساس تازہ تر ہو جاتا ہے اور نالۂ ماتم نہیں تھمتا۔ آنکھوں سے دل کا لہو بہنے لگتا ہے۔ اِس بند میں تصادم کی کیفیت یہ ہے کہ جینے کا حوصلہ بھی اُبھرتا ہے اور تمنا، یقین کی جانب بڑھنے کی کوشش بھی کرتی ہے:

جوہرِ انساں عدم سے آشنا ہوتا نہیں
آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے فنا ہوتا نہیں

لیکن ساتھ ہی یہ خیال بھی سامنے آتا ہے کہ وقت اس المیے کے درد کو کم نہیں کر سکتا، نالے وقت سے نہیں رُکتے، یہ غم اتنا غیر معمولی ہے کہ آنکھوں سے مسلسل آنسو بہتے رہتے ہیں، بارھویں بند میں شاعر ایک بار پھر فطرت یا نیچر کا سہارا لیتا ہے، مشرق کے پردے سے صبح جلوہ گر ہوتی ہے تو رات پگھل جاتی ہے، موت کے بعد زندگی کو اِس طرح حسّی سطح پر محسوس کرتے ہوئے لالے کے آتشیں لباس اور پرندوں کی آوازوں پر غور کرنے لگتا ہے۔ نفسیاتی سکون پانے کی یہ عجیب و غریب تصویر ہے لیکن کیا کیجیے کہ ضبطِ فغاں کے باوجود شاعر کا سوز مصرعوں میں اُبھرنے لگتا ہے اور وہ اس طرح غور کرتا ہے:

یہ اگر آئینِ ہستی ہے کہ ہو ہر شام، صبح
مرقدِ انساں کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح؟

'مرقد' کا لفظ پھر توجہ طلب بن جاتا ہے۔ ممتا کو ایک بار پھر پھول یا صبح کی صورت میں دیکھنے کی تمنا عروج پر آجاتی ہے اور شاعر یہ دعا کرتا ہوا چلا جاتا ہے:

آسماں تیری لحد پر شبنم افشانی کرے

یہ نظم 'مصرعِ من' قطرۂ خونِ من است کی بھی عمدہ مثال ہے اور ساتھ ہی کلامِ اقبال میں ذہنی اور جذباتی کش مکش اور تصادم کی بھی ایک اچھی مثال کہی جا سکتی ہے۔

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

اقبال کی نظموں کا ساختیاتی پہلو

اقبال سے پہلے آزاد اور حالی اور اُن کے متبعین نے قدیم اصناف کے مقابلے میں نظم جدید کی ساخت کو ایک علاحدہ ہیئت کے طور پر شاعری میں متعارف اور مروّج کرانے کی کوششیں کیں، مغربی نظموں کے بعض نمونوں سے، اصل یا ترجمے کی صورت میں واقف ہونے کے بعد، اُن سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اس کے تتبع میں نظم کی ایک آزاد، لچک دار اور خود زائیدہ ساخت کی تشکیل کرتے، لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا، بلکہ شاعری کی قدیم اصناف مثلاً مثنوی، مسدس، قطعہ وغیرہ کی ہیئت سے استفادہ کر کے ان ہی اصناف کے ہیئتی عناصر یعنی بحر، ردیف و قافیہ اور مصرعوں اور بندوں کی ترتیب کو برتا، اور مختلف موضوعات کو وحدت اور تسلسل کے ساتھ ان میں پیش کیا، گویا انگریزی پوئم سے انھوں نے صرف موضوع کی وحدت پذیری کے نظریے کا اکتساب کیا، اور اس کے ساختیاتی پہلو کو نظر انداز کیا، اور قدیم اصناف مثلاً مثنوی یا مسدس کو اس کے اظہار کے لیے استعمال کیا، حالی کو مثنوی سے بڑھ کر مسلسل مضامین کے لیے کوئی اور صنف نظر نہ آئی، آزاد اور حالی کی اکثر نظمیں مثنوی کی صنف ہی میں لکھی گئی ہیں، اور نظم کے اسی تصور کو اسماعیل میرٹھی، شوق قدوائی، نادر کاکوروی، سلیم پانی پتی اور کیفی نے برتا، اقبال کے یہاں بھی، خواہ طویل نظمیں ہوں یا مختصر، اسی ساخت کی پابندی ملتی ہے، مجموعی طور پر دیکھا جائے تو آزاد سے اقبال

تک نظمیہ شاعری کا ایک طویل دفتر ملتا ہے، جس میں ساخت و تشکیل کے اسی اصول سے کام لیا گیا ہے، سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ موضوع اور ہیئت کی اس ترکیب پذیری کا کیا جواز ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ شاعر کسی قدیم روایتی صنف کی ہیئت میں، جو طے شدہ، متعینہ اور بے لچک ہو، اپنے تجربات کو ڈھالے؟ کیا ہر نئے شاعر کے لیے یہ ناگزیر نہیں کہ وہ اپنے تجربات کی ندرت کی بنا پر ایک انفرادی ہیئتی اور لسانی نظام کی تشکیل کرے؟ انیسویں صدی کے نظم نگاروں بشمول آزاد و حالی نے اپنے تجربات کو روایتی اصناف میں ڈھالنے سے کوئی مفید یا موثر کام انجام نہیں دیا، اس لیے کہ ہیئتی تشکیل کا یہ میکانکی عمل تخلیقی تفاعل کی تکذیب کرتا ہے، اس کا بیّن ثبوت یہ ہے کہ وہ نظم کی اس خود ساختہ ہیئت میں کوئی عظیم کارنامہ انجام نہ دے سکے، اس کی بنیادی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ موضوع اور ہیئت کے ناگزیر ربط کے نظریے کا ادراک نہ کر سکے ہوں، یہ مسلّمہ ہے کہ شعر کی ساخت اس کے تجربے سے گہرے طور پر مربوط ہوتی ہے اور دونوں کے موثر انضمام سے بقول ریڈ عضوی ہیئت کا تصوّر پیدا ہوتا ہے، کرین نے لکھا ہے:

We propose to consider poems as unique existent things the structural principles of which are to be discovered rather than as embodiments of general truths about the structure of poetry already adequately known.

اس نکتے کا ثبوت وہ ہیئتی تجربے ہیں وہ شعری رویوں کی تغیر پذیری کے تحت موضوع اور ساخت کی نئی تشکیل کے لیے کوشاں رہتے ہیں اور اسی سے اپنے وجود کا جواز حاصل کرتے ہیں، کلاسیکی دور کی انگریزی شاعری کا Heroic Couplet اپنی مرصّع کاری، تکمیلیت اور تنظیم کے ساتھ ورڈس ورتھ اور کولرج کے لیے بے معنی ہو گیا اور انھوں نے نئی ہیئتوں کی ضرورت محسوس کی، موجودہ دور میں اُردو میں مسدّس اور مرثیے کی ہیئتوں کی احیاء، گڑے مُردے اُکھاڑنے کے مترادف ہے، ہیئت میں تبدیلی کی ضرورت سے صرفِ نظر کرنے اور قدیم ہیئتوں سے چمٹے رہنے کے روایتی رویے

کی بے ثمری موجودہ دور میں چکبست، جوش، ظفر علی خاں اور سیماب وغیرہ کے یہاں نمایاں ہے، ان شعراء نے موضوع اور ساخت کے ربط باہم کی ناگزیریت کے اصول سے چشم پوشی کر کے عمومی نوعیت کی نظموں کے انبار تو لگا دیے مگر کوئی ایسی نظم نہ لکھی جو اپنے منفرد، مخصوص اور ناگزیر وجود کا احساس دلائے، اور پھر ان تعمیم زدہ نظموں کو غیر شعری عناصر مثلاً استدلال، وضاحت، مقصدیت، زوائد، نثریت، تصنع کاری اور لفاظی نے جو حالت بنائی ہے وہ قابلِ رحم ہے:

تن ہمہ داغدار شد پنبہ کجا کجا نہم

نظم گوئی کے اِس میکانکی طریقے کے بحث کو طول دینے کی ضرورت شاید آن نہ پڑتی، اگر آزاد اور حالی کے بعد موجودہ عہد میں چکبست جیسے کمتر درجے کے شعراء ہی اس کی پابندی کرتے، مشکل تو یہ ہے کہ اِس عہد کے بڑے شاعر اقبال کے یہاں بھی نظم گوئی کے ایسے ہی طریقۂ کار کا اہتمام ملتا ہے۔

اقبال نے متعدد چھوٹی بڑی نظمیں لکھی ہیں، اور نظم نگار کی حیثیت سے اتنی اہمیت اور انفرادیت منوالی ہے، تعجب کی بات یہ ہے کہ جس نظمیہ ساخت کی روایت سے پاسداری نے درجنوں نظم نگاروں کو اوسط درجے سے اوپر نہ اُٹھنے دیا، اُسی کی عمل آوری سے وہ (اقبال) بلندیوں کو چھونے میں کامیاب ہو گئے، یہ بے شک ایک غیر معمولی صورت حال ہے۔ اور تفہیم و تجزیہ کی متقاضی ہے۔ بادی النظر میں یہ دو رموز کی جانب اشارہ کرتی ہے، اوّل یہ کہ مروّجہ اصول جو عام طور سے شعراء کی تفہیم و تجزیے کے لیے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ایک غیر معمولی تخلیقی شخصیت کے لیے بے مصرف ہو جاتے ہیں، اور وہ اپنی تخلیقات کی تعین قدر کے لیے خود اپنے اصول وضع کرتی ہے، جو تخلیقات ہی سے نمود کرتے ہیں، دوم، روایت سے اس کی وابستگی کا رویہ لامحالہ اس کی روایت پرستی ہی کو ظاہر نہیں کرتا، اس لیے کہ روایت کا شعور اساسی طور پر اس کی منفرد شخصیت سے ہم رشتہ ہوتا ہے، جو لازماً روایت کو جدت کے مماثل کرتا ہے۔

اقبال بلا شبہہ ایک غیر معمولی تخلیقی شخصیت کے مالک ہیں، اُن کے تجربات میں،

اپنے معاصرین کے مقابلے میں ہمہ گیریت اور تنوّع ہے، وہ موجودہ میکانکی دور میں ذہنی اور روحانی انتشار و اختلال کے بسیار شیوہ موضوع کے علاوہ رومانیت، احیار پرستی، اخلاقیات، سیاسیات، نصب العینیت، جمالیات، ہندستانیت اور ملّیت کے موضوعات پر حاوی ہیں، اتنے سارے موضوعات کا شعری سطح پر دانشورانہ ترفّع سے احاطہ کرنا ایک ہمہ گیر شخصیت ہی کا کام ہے۔ اقبال کی شاعری میں جو شخصیت اُبھرتی ہے، وہ جلال و جمال کے امتزاج سے ایک منفرد سحر کارانہ شکوہ حاصل کرتی ہے، وہ اپنی آستین میں یدِ بیضا رکھتی ہے، اور معجزے کر دکھاتی ہے، اِس کا ایک بڑا معجزہ یہ ہے کہ نظمیاتی ساخت جو کلیشے میں بدل کر جسدِ بے رُوح بن چکی تھی، اُس کی مسیحائی سے جی اُٹھی اور ایک منفرد ہیئت میں ڈھل کر حرارت اور نمو سے آشنا ہوئی۔

اقبال کی تقریباً تمام معروف اور کامیاب نظمیں روایتی اصناف کی ساخت یعنی مسدّس، مثنوی، غزل اور مخمّس میں لکھی گئی ہیں، یہ جدّت بھی کی گئی ہے کہ ایک ہی نظم میں غزل اور مثنوی کی صنفی ہیئتوں دونوں کو برتا گیا ہے۔ ہمالہ، گلِ رنگیں، مرزا غالب، ابرِ کوہسار، آفتابِ صبح، شکوہ اور جوابِ شکوہ مسدّس کی صنف میں خفتگانِ خاکسارے استفسار، چاند، حقیقتِ حُسن، چاند اور تارے، ستارہ، والدہ مرحومہ کی یاد میں اور ساقی نامہ مثنوی کی ہیئت میں، روحِ ارضی . . . مخمّس میں اور محبت، لالہ صحرا اور جدائی غزل کی ہیئت میں، لکھی گئی ہیں۔ جہاں تک سیرِ فلک، خضرِ راہ، شمع و شاعر، طلوعِ اسلام، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق جیسی نظموں کا تعلق ہے یہ غزل اور مثنوی کی ہیئتوں کے امتزاج کو پیش کرتی ہیں، رہیں اُن کی دیگر نظمیں، تو اُن میں بھی ہیئت کے برتاؤ کا کم و بیش ایسا ہی طریقہ ملتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ اقبال کن معروضی وسیلوں کو کام میں لاکر روایتی ہیئت کو مفید مطلب بناتے ہیں؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں اُن کی نظموں ہی کی جانب رجوع کرنا ہوگا، اور یہ دیکھنا ہوگا کہ ان میں موضوع اور ساخت کی ترکیب سے ہیئت کی کیا صورتیں اُبھرتی ہیں، اِس ضمن میں دو مخصوص صورتوں کی نشان دہی کی جاسکتی

ہے۔ پہلی صورت ایسی نظموں میں قابلِ شناخت ہوجاتی ہے، جو بنیادی طور پر موضوعی نوعیت کی حامل ہونے کے باوجود، اُن کی شخصیت کے آتش و رنگ سے نکھر کر موضوعیت کی قطعیت اور اور معروضیت سے دست کش ہوجاتی ہیں، یہاں تک کہ موضوع شعوری حد بندی کی نفی کر کے لاشعوری کیفیات پر محیط ہوجاتا ہے۔ تخلیق کے اس آتشیں عمل کے نتیجے میں نظم کی روایتی ساخت کا انجماد ٹوٹ جاتا ہے اور وہ حرارت اور تحرک سے آشنا ہوجاتی ہے، ایسی نظموں میں بالعموم کسی خارجی محرک سے متاثر ہونے کے نتیجے میں شاعر کے خیالات کو مہمیز ملتی ہے اور وہ اِن کا پُرجوش اظہار کرتا ہے، وہ محرک کسی معروض، منظر، کردار یا وقوعہ کی شکل میں پوری نظم کے لیے پس منظر کا کام کرتا ہے، اور اظہار کردہ خیالات اس سے مربوط ہوجاتے ہیں، چنانچہ خفتگان خاک سے استفسار، آفتابِ صبح، چاند، ستارہ، خضرِ راہ، مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، لالۂ صحرا اور ساقی نامہ میں اِس نوع کے خارجی محرک کی نشاندہی کرنا مشکل نہیں، خفتگان خاک سے استفسار میں شام اور قبرستان، آفتابِ صبح میں طلوعِ آفتاب، چاند میں چاند، ستارہ میں ستارہ، خضرِ راہ میں ساحل دریا، مسجد قرطبہ میں مسجد، ذوق و شوق میں صبحِ دشت، لالۂ صحرا میں لالہ اور ساقی نامہ میں بہار اور جوئے کہستان، خارجی محرک کے طور پر اُبھرتے ہیں اور ساتھ ہی معروضی متلازمے کا کام بھی کرتے ہیں، لیکن اِس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ اُن کی نظموں میں معروضی متلازمہ ہی تجربے کا نعم البدل بن جاتا ہے، ایسا نہیں ہوتا، ہوتا یہ بھی نہیں کہ اس کی حیثیت محض محرک ہی کی رہے، بلکہ یہ تجربے کا ایک ناگزیر حصہ بھی بن جاتا ہے، مسجد قرطبہ ہو یا ساقی نامہ دونوں میں مسجد اور جوئے کہستان شعری محرک بھی ہیں اور تجربے کے جزوِ غالب بھی، مگر تجربہ اِن سے الگ ہوکر پھیلاؤ کی جانب مائل ہوتا ہے۔ چنانچہ سورج، چاند، ستارہ، مسجد، ندی اور لالہ جیسے محرکات سے تخلیقی شخصیت کو متحرک کرنے کا کام تو لیا جاتا ہے، مگر یہ خود کفیل، خود مرتکز اور نمو پذیر استعارے یا پیکر نہیں بن پاتے، جس سے تجربے میں وحدت اور ارتکاز پیدا ہوتا، اس کے علی الرغم، اقبال ساختیاتی اعتبار سے دو منفرد طریقوں کو اختیار کرتے ہیں، ایک یہ کہ وہ خیالات کو تجریدی صورت میں نظم میں بلا تکلف دخیل کرتے ہیں، ساقی نامہ اس کی

مثال ہے، دوسرے وہ نظم میں غزل کے اشعار کے مماثل، خود مکتفی اشعار شامل کرتے ہیں۔ خضرِ راہ، طلوعِ اسلام اور مسجدِ قرطبہ اس کی مثالیں ہیں، ان نظموں میں متعدد ایسے اشعار موجود ہیں جو اُن کے خیالات کے مظہر ہونے کے ساتھ ساتھ اپنا الگ وجود بھی رکھتے ہیں، مثلاً:

آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے (خضرِ راہ)

کوئی اندازہ کر سکتا ہے اس کے زورِ بازو کا
نگاہِ مردِ مومن سے بدل جاتی ہیں تقدیریں (طلوعِ اسلام)

صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب (مسجدِ قرطبہ)

اقبال کے اِن دونوں طریقوں کو جنھیں انحرافات کا نام دینا مناسب ہوگا، نظم کی کلّی ہیئت سے جو تجربے کی اکائی اور نمو پذیری پر اصرار کرتی ہے۔ ان کی لاعلمی یا لاپروائی پر محمول نہیں کیا جا سکتا، اس لیے کہ انھوں نے بعض ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں، جو نظم کی ہیئت کے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں، معاملہ دراصل یہ ہے کہ اقبال نے نظم کی ہیئت میں دانستہ انحرافات کیے ہیں اور پھر بھی بعض اعلا پائے کی نظمیں لکھی ہیں، اس لیے اُن کے یہاں یہ عمل بحث انگیز بن جاتا ہے اور اپنے جواز کی تلاش کا مسئلہ پیدا کرتا ہے، جہاں تک نظم میں خیالات کے اظہار کا تعلق ہے، اُن کی کم و بیش جملہ نظموں میں یہ عمل ملتا ہے، ساقی نامہ کے ایک ہی بند کو لیجیے، اِس میں زمانہ، فرنگ، سیاست، سرمایہ داری، چینیوں، تمدّن، تصوّف، شریعت اور کلام کے بارے میں اُن کے خیالات کا بَرملا اظہار ملتا ہے:

زمانے کے انداز بدلے گئے
نیا راگ ہے، ساز بدلے گئے

ہوا اس طرح فاش رازِ فرنگ
کہ حیرت میں ہے شیشہ بازِ فرنگ
پرانی سیاست گری خوار ہے
زمیں میر و سلطاں سے بیزار ہے
گیا دورِ سرمایہ داری گیا
تماشا دکھا کر مداری گیا
گراں خواب چینی سنبھلنے لگے
ہمالہ کے چشمے اُبلنے لگے
تمدن، تصوّف، شریعت، کلام
بُتانِ عجم کے پُجاری تمام

یہی حال دوسرے بندوں کا بھی ہے، خیالات کی دخل اندازی کا یہ عالم دوسری نظموں میں بھی نمایاں ہے، اقبال کے یہاں اس نوع کے ساختیاتی عمل کو شاید یہ کہہ کر حق بجانب قرار دیا جا سکتا ہے کہ بڑے سے بڑے شعرا کے یہاں بھی ایسی نظمیں ملتی ہیں، جو ٹھوس پیکروں کی بنت کے باوجود واضح خیالات سے گرانبار ہیں، اس ضمن میں فری کوپن پری لیوڈیا ایکس کرشن کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اس نوع کی نظموں میں استدلالیت، حشو و زوائد اور نثری عناصر بہ افراط ملتے ہیں، جو صرف اس صورت میں قابلِ برداشت ہو سکتے ہیں کہ نظم کی ساختیاتی تکمیل میں حارج نہ ہوں۔ اقبال کی نظموں میں اُن کے خیالات، جو نثریت کے مترادف ہیں، اُن کے شعری عمل کی اثر انگیزی میں مانع نہیں ہوتے، وہ بالعموم شعری کردار کے لہجے، آہنگ اور فضا کی بدولت نظم کی کلی ہیئت سے متعلق ہو جاتے ہیں۔ مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق اس کی بیّن مثالیں ہیں۔ مسجدِ قرطبہ میں شعری کردار کا پیغمبرانہ لہجہ اور مسجد کی تقدّس مآب فضا اقبال کے خیالات کو غیر جانب دار رہنے نہیں دیتی، ذوق و شوق میں ریگ نواح کاظمہ میں چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیوں کا رواں ہونا ایک تخیلی فضا کو خلق کرتا ہے اور پھر پیکر، مکالمہ، استعارہ اور تخاطب سے ایک ڈرامائی

صورتِ حال پیدا ہوتی ہے، اِس کے برعکس، تصویرِ درد، شکوہ، جواب شکوہ اور والدہ مرحومہ کی یاد میں فضا، کردار اور مکالمہ کے باوصف ایک مربوط تخیلی فضا تعمیر نہیں ہو پاتی، جو خیالات کی انفرادیت، وضاحت اور نثریت پر حاوی ہو جاتی، یہ نظمیں خیالات کے تغلب کی شکار ہو جاتی ہیں، نتیجتاً تحرک اور بالیدگی کا تاثر پیدا نہیں کرتیں۔ فریڈرک پوٹل نے کہا ہے کہ نظم میں اگر نثری عنصر "تیز، واضح اور منفرد" ہو تو وہ شعری اثر انگیزی کے خلاف کام کرتا ہے۔ ان نظموں میں پیکروں اور استعاروں کی کمی نہیں ہے، مگر وہ ایک لڑی میں پروئے جانے کے بجائے نثر پاروں کے انبار میں گم ہو جاتے ہیں

۔ جہاں تک دوسری بات یعنی نظم میں غزلیہ اشعار کی مانند خود مکتفی اشعار کی بھرتی کا تعلق ہے، مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ وہ نظم کی کلی ساخت سے مربوط نہیں ہوتے، اس لیے کہ ان کے اخراج سے نظم پر کوئی اثر نہیں پڑتا، تاہم یہ واقعہ ہے کہ اقبال کے پرجوش آہنگ سے وہ نظم میں حد درجہ غرابت یا اجنبیت کا تاثر پیدا نہیں کرتے۔

اقبال کی نظمیں ساختیاتی اعتبار سے اُن معنوں میں خالص شاعری قرار نہیں دی جاسکتیں، جن معنوں میں کولرج، ورڈس ورتھ کی لوسی نظمیں، فرانس کے علامت پسندوں اور امیجسٹ شعراء کی نظمیں قرار دی جاتی ہیں۔ اُردو میں راشد اور میراجی کے بعد نئے شعراء کے یہاں خالص شاعری سے گہری ذہنی مناسبت کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تجربے کی نوعیت بھی ایک حد تک ہیئت کے خالص یا غیر خالص ہونے کا تعین کرتی ہے، اگر تجربے میں پیچیدگی ہو تو ہیئت کی علامتی پیکر تراشی سے کام لینا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ شیکسپیئر، کولرج، ایلیٹ، میر اور غالب کی شاعری جو خالص شاعری کا اعلا نمونہ کہلائی جاسکتی ہے۔ اِس کی مثال ہے۔ اس نظریے کی رو سے اقبال کی نظمیں اپنے غیر خالص پن کی بنا پر تجربے کی پیچیدگی کے ساتھ ساتھ ہیئت کی علامت کاری سے بھی محروم ہو جاتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ غیر خالص پن کے ساتھ ساتھ تبلیغیت، وضاحت، تکرار اور مرصع کاری کی بھی شکار ہیں، یہ نثری عناصر نظم کے پورے وجود کو مشکوک بنا سکتے ہیں۔ مگر صورتِ حال

یہ نہیں ہے اس لیے کہ اُن کی نظمیں غیر خالص ہونے کے باوجود اپنی اثر انگیزی کو قائم کرتی ہیں۔ یہ کہنا غیر مناسب نہ ہوگا کہ وہ نظم کی ساخت کا ایک ایسا تصور پیش کرتے ہیں، جو اُن سے ہی مختص ہے اور ان کے ہی تخلیقی لمس سے وقار اور استناد حاصل کرتا ہے، اس لیے اِسے اقبالیاتی ساخت سے موسوم کرنا غیر مناسب نہ ہوگا۔

اُن کے طریقۂ کار کی دوسری صورت چند ایسی نظموں میں اُبھرتی ہے جو خالص شاعری کے زمرے میں آتی ہیں، ان میں حقیقت حسن، انسان، ایک شام، سیرِ فلک، تنہائی، شعاعِ آفتاب، لالۂ صحرا، ستارے کا پیغام، جدائی، پرواز، نسیم و شبنم اور صبح قابلِ ذکر ہیں۔ ان نظموں میں بالعموم محرک ہی معروضی بن جاتا ہے، اور کلی تجربے کا بدل جاتا ہے۔ نظم ایک وحدت پذیر تجربے سے نمود کرتی ہے اور موضوعیت شعری کیفیت میں ڈھل جاتی ہے، ان نظموں میں موثر تخلیقی عمل کے دوران نثری اجزا جن میں اُن کے خیالات بھی شامل ہیں، کا اخراج ہوگیا ہے اور استعاراتی پیکر تراشی کارفرما ہے۔ یہ گویا تجربے اور ساخت کا مکمل انجذابی عمل ہے، جو نظم کی خالص ہیئت پر منتج ہوا ہے۔ ایسی نظمیں نسبتاً مختصر ہیں، تو کیا یہ کہنا دُرست ہوگا کہ اقبال مختصر نظموں میں زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں؟ پو کے خیال میں طویل نظم اجتماعِ ضدین کے مترادف ہے، لیکن کولرج کی کبلا خان اور معمر جہازی اور ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ سے اس کے خیال کا استرداد ہوتا ہے۔ مزید برآں اگر مختصر نظم کو بجلی کے کوندے سے مشابہ کیا جائے، تو طویل نظم کو برق کے رہ رہ کر چمکنے سے مشابہ کرنے میں کیا مضایقہ ہے؟ اور دونوں منظر ناموں کی سحر کاری اپنی اپنی جگہ پر ہے۔ یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اقبال نے بیسیوں دیگر مختصر نظمیں بشمول قطعات (جو مختصر نظمیں ہی ہیں) لکھی ہیں، لیکن وہ سب کی سب شعری اہمیت سے عاری ہیں۔

مقالے کی تمہید میں پیش کردہ مقدمے کے تعلق سے یہ کہنا ضروری ہے کہ اقبال نے روایتی اصناف کو برتتے ہوئے ساختیاتی اعتبار سے ان میں بعض معنی خیز ترمیمات بھی کی ہیں۔ چنانچہ تصویرِ درد اور انسان میں بندوں کی ترتیب، رات اور شاعر میں

بندوں کی ترتیب اور بحر کی تفریق، سیرِ فلک اور شمع و شاعر میں غزل اور مثنوی کے ہیئتی توفق کو روا رکھا ہے۔ اس نوع کی ہیئتی ترمیمات کے لیے نادر کاکوروی نے مثال قائم کی تھی، اقبال نے اسے مزید مستحکم کیا۔ اِس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اقبال نے روایتی اصناف کو برتتے ہوئے ایک ایسے لسانی نظام کی تشکیل کی ہے، جو غیر معمولی انفرادیت سے متصف ہے، یہ لفظ و پیکر کا ایک ایسا تخلیقی برتاؤ ہے جو اُردو شاعری کی تاریخ میں ایک نئے موڑ کا پتا دیتا ہے اور بلا شبہہ اقبال کے لسانی شعور نے ان کی نظموں کے ساختیاتی نظام کو اعتبار کا درجہ عطا کیا ہے۔

جگن ناتھ آزاد

اقبال کی نظم میں اصنافِ سخن

کلامِ اقبال کی دلکشی اور دلآویزی نے جہاں میرے وجدان کو ایک عجیب و غریب کیفیتِ لذّت سے آشنا کیا ہے وہاں اس دلکشی اور دلآویزی نے میرے لیے مطالعۂ کلامِ اقبال کے راستے میں بعض رکاوٹیں بھی پیدا کر دی ہیں۔ میں نے شعرِ اقبال میں ہیئت اور مواد یا دوسرے لفظوں میں فن اور فکر کو ہمیشہ ایک اکائی کے طور پر دیکھا ہے اور کلامِ اقبال کے کیف و سرمستی نے کبھی اتنی مہلت ہی نہیں دی کہ میں اقبال کے یہاں فارم (form) کو کنٹنٹ (Content) سے الگ کر کے دیکھوں، حالانکہ شاعرِ اقبال کے مُطالعے کے لیے فن کو فکر سے الگ کر کے پرکھنا بھی ضروری ہے خواہ وہ فکرِ کلامِ اقبال میں آکر فکرِ محسوس ہی کیوں نہ بن گیا ہو۔

میں پروفیسر آلِ احمد سُرور کا ممنون ہوں کہ انھوں نے اب کے پھر مجھے ایک ایسا موضوع دیا ہے جس کے بارے میں مجھے ایک بار خیال تو آیا لیکن اس پر لکھنے کی نوبت نہیں آئی تھی۔

اقبال اور اصنافِ نظم کے موضوع پر بات چیت کرنے کے لیے سب سے پہلا سوال جو ہمارے سامنے آتا ہے یہ ہے کہ اقبال نے اپنی نظم میں کس کس صنف کو استعمال کیا ہے۔ اس کے بعد ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ کس صنف کے ساتھ اقبال کا کس طرح

کا تعلق خاطر یا مزاجی ربط رہا اور اس کے کیا اسباب ہو سکتے ہیں۔ ان سوالات کے ساتھ ہی ساتھ ایک ضمنی سی بات یہ بھی سامنے آتی ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ اصنافِ سخن کی دو قسمیں ہیں۔ ایک ہیئت کے اعتبار سے دوسری موضوع کے اعتبار سے۔ مثلاً ہیئت کے اعتبار سے اصنافِ سخن ہیں مثمن، مخمس، مسدس، مربع، مسبع، قطعہ، ترکیب بند، ترجیع بند، رُباعی، مثنوی، مستزاد وغیرہ اور موضوع کے اعتبار سے اصنافِ سخن ہیں مرثیہ، قصیدہ، مزاحیہ کلام وغیرہ ـــــ اگرچہ قصیدہ ہیئتی اعتبار سے بھی ایک صنفِ سخن ہے ـــــ

یوں تو اس موضوع پر بحث کے لیے اقبال کے فارسی کلام کو اُردو کلام سے الگ نہیں کیا جا سکتا لیکن میں بوجوہ اپنے مقالے کو اقبال کے صرف اُردو کلام ہی تک محدود رکھوں گا اور جہاں تک اُردو کلام کا تعلق ہے میں نے یہ مناسب سمجھا ہے کہ بانگِ درا، بالِ جبریل، ضربِ کلیم اور ارمغانِ حجاز کے حصۂ اُردو کے علاوہ اقبال کا وہ کلام بھی پیشِ نظر رکھوں جو اقبال نے ان تصانیف میں شامل نہیں کیا۔ کیونکہ اقبال کی مختلف اصنافِ سخن کے ساتھ ذہنی یا وجدانی ہم آہنگی کا ایک ارتقائی مطالعہ اس کے بغیر ممکن نہیں۔

جب ہم اصنافِ نظم کو موضوع بنا کر کلامِ اقبال کا اوّل سے آخر تک مطالعہ کرتے ہیں تو یہ بات ہمارے سامنے آتی ہے کہ اقبال نے جن اصناف میں طبع آزمائی کی ہے وہ ہیں مسدس، قطعہ، مخمس، مثنوی، ترکیب بند اور رُباعی۔ اس فہرست میں اگر ہم گیت کی صنف کو بھی شامل کرنا چاہیں تو یہ بھی غلط نہ ہوگا۔ قصیدے کا ذکر میں نے اس لیے یہاں نہیں کیا کہ قصیدہ اگرچہ بحیثیت موضوع اپنی جگہ ایک مستقل صنفِ سخن ہے لیکن جہاں تک ہیئتی اصنافِ نظم کا تعلق ہے۔ اقبال نے قصیدہ مسدس کی صورت میں بھی لکھا ہے اور ترکیب بند کی صورت میں بھی۔ قصیدے کے بارے میں اہلِ علم کا یہ خیال کہ اب قصیدے کا دور گزر چکا ہے بڑی حد تک صحیح ہے (اگرچہ کسی نہ کسی انداز سے قصیدہ ہماری شاعری میں آج بھی باقی ہے) لیکن قصیدہ ہماری شاعری میں محض ایک مقصدی انداز کی نظم ہی

کا نام نہیں ہے بلکہ بطور ایک پارۂ فن (piece of art) کے بھی اس کا مرتبہ بہت بلند ہے اور ہمارے اکثر شعرا محض قصیدے ہی کی وجہ سے شعر و سخن کی دُنیا میں نہایت ہی ارفع مقام تک پہنچے ہیں۔

اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے اپنی نظموں میں جن اصنافِ سخن کو برتا ہے اُن کے بارے میں یہ بیان کر دیا جائے کہ کون سی صنف کتنی بار اقبال کے یہاں آئی ہے تو یہ نقشہ یوں بنتا ہے: مسدس ۱۵، مربع ۱، ترکیب بند ۳۶۔ قطعات کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ بانگِ درا میں قطعات کی تعداد ۶۱ ہے۔ بالِ جبریل میں ۴۷، ضربِ کلیم میں ۱۶۹، اور ارمغانِ حجاز میں ۷۔ متروک کلام میں بھی قطعات کی تعداد خاصی زیادہ ہے ـــ قصیدہ ۴، مخمس ۲، مراثی ۹، لیکن مراثی کی تعداد دوسری اصناف میں شامل ہے۔ مثلاً ملکہ وکٹوریہ کا مرثیہ ترکیب بند ہے۔ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" کو میں نے مثنوی کی صنف میں شامل کیا ہے، اگرچہ اس پر بعد میں بات ہوگی کہ یہ مثنوی ہے یا نہیں۔ اسی طرح چار قصیدوں میں ایک مسدس ہے:۔

اے تاجدارِ خطۂ جنت نشانِ ہند — روشن تجلیوں سے تری اخترانِ ہند
محکم ترے قلم سے نظامِ جہانِ ہند — تیغِ جگر شگاف تری پاسبانِ ہند
ہنگامۂ وغا میں مرا سر قبول ہو
اہلِ وفا کی نذرِ محقر قبول ہو

باقی تینوں قصیدے شکریہ، دربار بہاول پور اور لاٹ صاحب اور ڈاکٹر کا خیر مقدم دونوں اعتبار سے قصیدے ہیں۔ ہیئتی اعتبار سے بھی اور موضوعی اعتبار سے بھی۔

جہاں تک رُباعی کا تعلق ہے بحرِ ہزج کے مروّجہ زحافات میں اقبال نے اُردو میں صرف دو رباعیاں کہی ہیں:

(۱)

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی — معمورۂ حق سے ہے جامِ حالی
میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا — نازل ہے مرے لب پہ کلامِ حالی

(۲)

تو قیس نہیں تو تجھ کو بن سے کیا کام — زر پاس نہیں تو راہزن سے کیا کام
مُسلم کی بنائے قومیت ہے اسلام — مُسلم ہے اگر تو، تو وطن سے کیا کام
(۱۹۱۲ء)

اور جہاں تک "مفاعیلن مفاعیلن فعولن" کا تعلق ہے ان کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ بانگِ درا اور ضربِ کلیم تو بحرِ ہزج کے اس زحاف کی رباعیات سے خالی ہیں لیکن بالِ جبریل ان سے لبریز ہے اور چند رباعیات اس زحاف میں کہی ہوئی "ارمغانِ حجاز" (حصۂ اُردو) میں بھی شامل ہیں۔ مزاحیہ انداز میں اقبال نے جتنا کچھ بھی کہا ہے "بانگ درا" میں بھی اور متروک کلام میں بھی، وہ سب قطعے کے انداز میں کہا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ قطعے کے لیے کوئی طے شدہ ہئیت نہیں ہے۔ سوائے اس شرط کے کہ مطلعے کے بغیر ہو لیکن ہماری اُردو شاعری میں ایسے قطعات کی تعداد بھی کم نہیں ہے جن میں مطلع شامل ہے اور ہم پھر بھی انھیں قطعہ ہی کہتے ہیں۔ مثنویوں کی تعداد ۵۴ تک پہنچتی ہے۔ مخمس صرف دو ہیں۔

اب اگر ہم صرف تعداد کو دیکھتے ہیں تو قطعات کی تعداد اقبال کی برتی ہوئی دوسری تمام اصناف سے زیادہ ہے۔ بابا طاہر عریاں کے تتبع میں کہی ہوئی رُباعیات کی تعداد بھی کم نہیں ہوگی اگرچہ میں نے ان کی گنتی نہیں کی ہے اور ہمارے بعض عروضی حضرات ان رُباعیات کو رُباعیات کہنے سے انکار کرتے ہیں اور انھیں قطعات کہنے پر مصر ہیں، تو کیا اس سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ قطعہ ہی اقبال کی محبوب صنفِ سخن ہے۔ میرا خیال ہے یہ نتیجہ انتہائی غلط اندیشی پر مبنی ہوگا کیونکہ اقبال کے قطعات ہئیتی اعتبار سے متعدد اصنافِ سخن میں منقسم ہیں۔

تعداد کو پیشِ نظر رکھ کر جب ہم بات کرتے ہیں تو نگاہ مثنوی اور ترکیب پر جا کر ٹھہرتی ہے۔ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں مثنویوں کی تعداد اقبال کے یہاں ۵۴ ہے اور ترکیب بند کی ۳۶۔ مسدس کی تعداد صرف پندرہ ہے لیکن اس حقیقت کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے کہ اسی صنفِ سخن میں شکوہ اور جوابِ شکوہ ایسے شاہکار موجود ہیں اور صرف یہی

نہیں بلکہ جب ہم اقبال کے ابتدائی کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو سب سے پہلے جو قابلِ ذکر نظم ہمارے سامنے آتی ہے وہ بھی ایک مسدس ہی ہے۔ میری مراد "نالۂ یتیم" سے ہے۔ "نالۂ یتیم" پہلی نظم ہے جو اقبال نے انجمن حمایتِ اسلام لاہور کے پندرھویں سالانہ اجلاس (۱۹۰۰ء) میں پڑھی اور بقول غلام رسول مہر جس سے ان کی شاعرانہ شہرت کا آغاز ہوا۔ یہ وہی نظم ہے جسے سُن کر صدر جلسہ مولانا نذیر احمد خاں نے کہا تھا: "میں نے دبیر اور انیس کی بہت سی نظمیں سُنی ہیں مگر واقعی ایسی دل شگاف نظم کبھی نہیں سُنی"۔ یوں تو ایک مسدس "ہمالہ" اسی زمانے کی نظم ہے۔ لیکن ۱۹۰۱ء میں یعنی دوسرے برس اقبال نے جو نظم انجمن حمایتِ اسلام کے جلسے میں پڑھی وہ ایک ترکیب بند ہے:

اے مہِ عید بے حجاب ہے تو
حُسنِ خورشید کا جواب ہے تو

"نالۂ یتیم" ۱۰۵ اشعار کی نظم ہے اور "یتیم کا خطاب ہلالِ عید سے" ۱۵۰ اشعار کی۔ گویا جہاں یک کسی صنف سے گہرے تعلق کا معاملہ ہے، یہ دونوں اصنافِ مسدس اُردو ترکیب بند شروع شروع میں اقبال کی محبوب اصنافِ سخن تھیں۔

ہمالہ (مسدس) بھی ۱۹۰۰ء یا ۱۹۰۱ء کی نظم ہے جو ۱۹۰۱ء کے "مخزن" میں چھپی۔ اس کے بعد گلِ رنگیں، عہدِ طفلی، مرزا غالب اور ابرِ کوہسار (یعنی بانگ درا کی پہلی پانچوں نظمیں) مسدس ہیں اور متروک کلام کی چار خاصی اہم نظمیں یعنی یتیم کا خطاب ہلالِ عید سے، اسلامیہ کالج کا خطاب پنجاب کے مسلمانوں سے، ابرِ گہربار، یا فریادِ اُمت اور برگِ گل (بر مزار مقدس حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ دہلوی) ترکیب بند ہیں اور یہ وہ نظمیں ہیں جن میں اس طرح کے اشعار آتے ہیں:

ہم سخن ہونے کو ہے معمار سے تعمیر آج
آئینے کو ہے سکندر سے ہر تقریر آج
نقش نے نقاش کو اپنا مخاطب کر لیا
شوخیِ تحریر سے گویا ہوئی تصویر آج

سُن کہ کیا کہتی ہے دیکھیں بادِ عنبر بارِ صبح
لب کشا ہونے کو ہے اک غنچۂ دلگیر آج

. . . . . .

. . . . . .

آج ہم حالِ دلِ درد آشنا کہنے کو ہیں
اس بھری محفل میں اپنا ماجرا کہنے کو ہیں
محفلِ عشرت میں ہے کیا جانے کس کا انتظار
آج ہر آہٹ کو ہم آوازِ پا کہنے کو ہیں

. . . . . .

. . . . . .

اور یہ نعت اسی نظم ہی کا حصہ ہے:

اے کہ بر دلہا رموزِ عشق آساں کردۂ
سینہ ہارا از تجلّی یوسفستاں کردۂ
اے کہ صد طور است پیدا از نشانِ پائے تو
خاکِ یثرب را تجلّی گاہ عرفاں کردۂ
اے کہ بعد از تو نبوّت شد بہ ہر مفہوم شرک
بزم را روشن ز نورِ شمعِ عرفاں کردۂ
اے کہ ہم نامِ خدا بابِ دیارِ علم تو
اُمّیٔ بودی و حکمت را نمایاں کردۂ
(اسلامیہ کالج کا خطاب)

آسماں مجھ کو بجھا دے جو فروزاں ہوں میں
صورتِ شمع سرِ گورِ غریباں ہوں میں

ضبط کی جا کے سُنا اور کسی کو ناصح
اشک بڑھ بڑھ کے یہ کہتا ہے کہ طوفاں ہوں میں
ہوں وہ مضمون کہ مشکل ہے سمجھنا میرا
کوئی مائل ہو سمجھنے پہ تو آساں ہوں میں
رند کہتا ہے ولی مجھ کو ولی رند مجھے
سُن کے ان دونوں کی تقریر کو حیراں ہوں میں
زاہدِ تنگ نظر نے مجھے کافر جانا
اور کافر یہ سمجھتا ہے مُسلماں ہوں میں
کوئی کہتا ہے کہ اقبال ہے صوفی مشرب
کوئی سمجھا ہے کہ شیدائے حسیناں ہوں میں
ہوں عیاں سب پہ مگر پھر بھی ہیں اتنی باتیں
کیا غضب آئے نگاہوں سے جو پنہاں ہوں میں
دیکھ اے چشمِ عدو مجھ کو حقارت سے نہ دیکھ
جس پہ خالق کو بھی ہو ناز وہ انساں ہوں میں

(ابرِ گہربار)

کیوں نہ ہوں ارماں مرے دل میں کلیم اللہ کے
طور در آغوش ہیں ذرّے تری درگاہ کے
شانِ محبوبی ہوئی ہے پردہ دارِ شانِ عشق
ہائے کیا رتبے ہیں اس سرکارِ عالی جاہ کے
چُھپ کے ہے بیٹھا ہوا اثبات نفیٔ غیر میں
لا کے دریا میں نہاں موتی ہیں الا اللہ کے
سنگِ اسود تھا مگر سنگِ فسانِ تیغِ عشق
زخم میرے کیا ہیں دروازے ہیں بیت اللہ کے

محوِ اظہارِ تمنّا ہے دلِ ناکام ہوں
لاج رکھ لینا کہ میں اقبال کا ہم نام ہوں
(برگِ گل)

یہ ۱۹۰۳ء تک کی تصویر ہے۔ ۱۹۰۴ء میں اقبال نے پھر ایک معرکہ آرا ترکیب بند لکھا جس کا عنوان ہے "تصویرِ درد"۔ نہیں منّت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری۔ یہ نظم اقبال نے اسی سال یعنی ۱۹۰۴ء میں انجمن حمایتِ اسلام کے سالانہ جلسے میں پڑھی لیکن انھی چند برسوں میں اقبال نے چند قطعات نما نظموں کے علاوہ چند مثنوی نما نظمیں بھی کہیں مثلاً ایک پہاڑ اور گلہری، ایک گائے اور بکری، بچّے کی دعا، ہمدردی، ماں کا خواب، پرندے کی فریاد، خفتگانِ خاک سے استفسار، شمع و پروانہ، صدائے درد، آفتاب، شمع، دردِ عشق، گلِ پژمردہ، سیّد کی لوحِ تربت، ماہِ نو، انسان اور بزمِ قدرت، رخصت اے بزمِ جہاں اور طفلِ شیر خوار۔ دو ایک مسدّس بھی کہے۔ آفتابِ صبح اور موجِ دریا اور اگر آپ بعنوانِ "شاعر" کو جو ایک ہی بند پر مشتمل ہے، مسدّس ہی سمجھیں تو گویا تین مسدّس اور ایک چھوٹا سا ترکیب بند کہا جس کا عنوان ہے "عشق اور موت"۔ یہاں یہ ذکر کر دینا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے اکثر قطعے جو "تصویرِ درد" سے پہلے کہے گئے یا بعد میں، اس انداز کے ہیں کہ اگر ان میں ایک ایک بند اور بڑھا دیا جاتا تو یہ ترکیب بند ہی بن جاتے لیکن یہ بات اتنی اہم نہیں جتنی یہ کہ جوابِ شکوہ کے بعد جو ۱۹۱۲ء ہی کی نظم ہو سکتی ہے اقبال نے کوئی مسدّس نہیں لکھا، حالانکہ "جوابِ شکوہ" سے قبل شکوہ، وطنیت اور نالۂ فراق ایسے مسدّس وہ ہمیں دے چکے تھے۔ یعنی اگر ہم اقبال کے متروک کلام کو پیشِ نظر نہ رکھیں اور ایک لحاظ سے رکھنا بھی نہیں چاہیے تو "جوابِ شکوہ" اقبال کا آخری مسدّس ہے۔ متروک کلام کی بات یہ ہے کہ ۱۹۱۸ء میں جنگِ عظیم کے خاتمے پر اقبال نے نو بند کا ایک مسدّس کہا جس کا جواب ہے "پنجاب کا جواب"۔ اس مسدّس کی شانِ نزول یہ ہے کہ پنجاب کے گورنر سر مائیکل اوڈوائر نے جنگی کوششوں کو فروغ دینے کے لیے شاعروں کا بھی انتظام کیا تھا۔ اس سلسلے میں اس نے اقبال سے بطورِ خاص نظم کہنے اور مشاعرے

میں آ کے پڑھنے کی فرمایش کی تھی۔ غلام رسول مہر لکھتے ہیں کہ "زمانہ ایسا نازک تھا کہ اس فرمایش کو ٹالنے کی کوئی صورت نہ نکل سکتی تھی۔ لہٰذا اقبال نے نظم کہی اور خود مشاعرے میں جا کر پڑھی۔ یہ نظم بقول مہر صاحب ۱۱ مئی ۱۹۱۸ء کے "وکیل" امرتسر میں شائع ہوئی تھی۔

تلوار تیری دہر میں نقادِ خیر و شر — بہروز جنگ توز، جگر سوز، سینہ ور
رایت تری سپاہ کا سرمایۂ ظفر — آزادہ، پرکشادہ، پری زادہ، یم پسر
سطوت سے تیری پختہ جہاں کا نظام ہے
ذرّے کا آفتاب سے اونچا مقام ہے

وقت آگیا کہ گرم ہو میدانِ کارزار — پنجاب ہے مخاطب پیغامِ شہریار
اہلِ وفا کے جوہرِ پنہاں ہوں آشکار — معمور ہو سپاہ سے پہنائے روزگار
تاجر کا زر ہو اور سپاہی کا زور ہو
غالب جہاں میں سطوت شاہی کا زور ہو

تو گویا متروک کلام کو اگر پیشِ نظر رکھیں تو یہ اقبال کا آخری مسدس ہے۔ ورنہ دراصل آخری مسدس جوابِ شکوہ ہے جو ۱۹۱۲ء کی تخلیق ہے۔

متروک کلام کا ذکر آگیا ہے تو دو چھوٹی چھوٹی مثالیں اور بھی پیش کر دینا نامناسب نہ ہوگا۔ یہ مثالیں ہیں ترجمہ از ڈانک اور ویدمنتر کا ترجمہ۔ یہ دونوں نظمیں صرف ایک ایک بند پر مشتمل ہیں۔ یوں تو انھیں ہم قطعہ بھی کہہ سکتے ہیں لیکن ہیں یہ دونوں مسدس کے فارم میں۔ یہاں مشکل یہ ہے کہ مسدس کا فارم ہونے کے باوجود ہم محض ایک بند کو مسدس کہیں بھی تو کیسے۔ بہرطور وہ دونوں نظمیں یہ ہیں:

ترجمہ از ڈانک

دل شمع صفت عشق سے ہو نور سراپا — اور فکر یہ روشن ہو کہ آئینہ ہے گویا
نیکی ہو ہر اک فعل میں نیت کی ہو پیدا — ہر حال میں ہو خالقِ ہستی پہ بھروسا
ایسی کوئی نعمت تہِ افلاک نہیں ہے
یہ بات جو حاصل ہو تو کچھ باک نہیں ہے

وید منتر کا ترجمہ

خوشیوں سے ہو اندیشہ نہ غیروں سے خطر ہو | احباب سے کھٹکا ہو نہ اعدا سے حذر ہو
روشن مرے سینے میں محبت کا شرر ہو | دل خوف سے آزاد ہو بے باک نظر ہو

پہلو میں مرے دل ہوئے آشامِ محبت
ہر شے ہو مرے واسطے پیغامِ محبت

اب اس سوال پر بحث کو تھوڑی دیر کے لیے ملتوی کرتے ہوئے کہ اقبال نے یکلخت تخلیق مسدس سے کیوں اپنا رشتہ توڑ لیا اقبال کی باقی ماندہ دو محبوب اصنافِ سخن کا ذکر کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے اور وہ اصنافِ سخن ہیں مثنوی اور ترکیب بند۔ جہاں تک تعداد کا تعلق ہے اقبال کے یہاں مثنویاں ۵۴ ہیں اور ترکیب بند ۳۶ ہیں لیکن کسی شاعر کے وجدان اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں کی بات کرتے ہوئے اصناف کی یا مصرعوں کی یا حروف کی گنتی کرنا اور محض تعداد ہی کی بنا پر کسی نتیجے پر پہنچنا صحیح تنقیدی طریق کار نہیں۔ یہ مشینی عمل اس ادبی جائزے سے دور ہی رہے تو اچھا ہے۔ یہ بات میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ تعداد میں فرق کے باوجود جہاں مثنویوں میں خفتگانِ خاک سے استفسار، سید کی تربت، ہلال، داغ، صقلیہ، بلاد اسلامیہ، گورستانِ شاہی، فلسفۂ غم، والدہ مرحومہ کی یاد میں، ساقی نامہ، پیر و مرید اور ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام ایسی نظمیں شامل ہیں وہاں ترکیب بندوں میں تصویرِ درد، شمع و شاعر، خضرِ راہ، طلوعِ اسلام، مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق، جاوید سے، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ اور مسعود مرحوم ایسا کلام شامل ہے۔ ظاہر ہے کہ مسجدِ قرطبہ اور ذوق و شوق کی جو مقبولیت حاصل ہوئی وہ مثنویوں میں ساقی نامہ کے علاوہ اور کسی نظم کو حاصل نہیں ہوئی لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ والدہ مرحومہ کی یاد میں اور گورستانِ شاہی کا رتبہ کم ہے۔

یہاں مثنوی کے بارے میں ایک بات کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے اور وہ یہ کہ مثنوی کے لیے اگرچہ مقررہ اوزان نہیں ہیں لیکن مروجہ اوزان ضرور ہیں اور مروجہ اوزان

سے ہٹ کے کسی اور بحر میں کہی ہوئی مثنویوں کو اہلِ نظر نے بالعموم اُونچا مقام نہیں دیا۔ حفیظ کی مثنوی شاہنامۂ اسلام ادبی محاسن سے لبریز ہے لیکن چونکہ بحر ہزج مثمن سالم میں ہے اس لیے اِسے نقادوں نے میر حسن کی مثنوی سحر البیان یا دیا شنکر نسیم کی گلزارِ نسیم کا مرتبہ نہیں دیا۔

جہاں تک اقبال کا تعلق ہے انھوں نے طویل فارسی مثنویوں مثلاً اسرارِ خودی، رموزِ بے خودی، گلشنِ رازِ جدید، بندگی نامہ، مسافر اور پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق وغیرہ میں اس رواج کی پابندی کی ہے لیکن مختصر مثنویوں میں خواہ وہ فارسی میں خواہ اُردو میں، انھوں نے اس پابندی کو پیشِ نظر نہیں رکھا۔ اُردو کلام کی بات یہ ہے کہ ساقی نامہ، پیر و مرشد اور ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام تو مثنوی کی مروّجہ بحروں میں ہیں لیکن باقی مثنویاں غیر مروّجہ بحروں میں ہیں۔ غالباً یہی سبب ہے کہ ان مثنویوں کو جو مثنوی کی مروّجہ بحروں میں نہیں ہیں اُونچے پائے کی شاعری ہونے کے باوجود اہلِ نظر نے مثنویوں کے زمرے میں شامل نہیں کیا اور اقبال کی اُردو مثنویوں کا ذکر جب بھی آیا والدۂ مرحومہ کی یاد میں یا گورستانِ شاہی کا ذکر نہیں کیا گیا بلکہ ساقی نامہ، پیر و مرید اور ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام ہی کو درخورِ اعتنا سمجھا گیا۔

اور پھر ان مثنویوں کی ایک خصوصیت اور بھی ہے کہ اقبال نے چند اشعار کے بعد ٹیپ کا شعر لاکر انھیں مختلف بندوں میں تقسیم کر دیا ہے حالانکہ مثنوی اس طرح کے ضابطے سے بے نیاز ہوتی ہے۔

کہیں کہیں اقبال کا یہی رویّہ ترکیب بند کی جانب بھی رہا ہے۔ اب ضابطہ تو یہ کہتا ہے کہ ترکیب بند کے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں ہو لیکن اقبال نے اس ضابطے سے بھی کہیں کہیں انحراف کیا ہے۔ مثلاً "سیرِ فلک" ایک چھوٹا سا ترکیب بند ہے جو صرف دو بندوں پر مشتمل ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ پہلے بند میں چار شعر ہیں اور دوسرے میں دس۔

مثنوی کی غیر مروّجہ بحروں میں مثنوی لکھنے اور انھیں کہیں کہیں مختلف بندوں میں

تقسیم کر دینے سے یا ترکیب بند کے مختلف بندوں میں تعدادِ اشعار میں کمی بیشی کرنے سے اقبال کے شاعرانہ مزاج کا ایک نمایاں پہلو ہمارے سامنے آتا ہے اور وہ یہ ہے کہ روایت کا احترام اور روایت سے بغاوت کا ایک حسین امتزاج اقبال کے احساس میں موجود ہے۔ اس طرح کی بغاوت اقبال نے صنفِ غزل میں بھی کی ہے۔ مثلاً انھوں نے ضابطے کے خلاف کہیں کہیں غزل کو ٹیپ کے شعر پر ختم کیا ہے لیکن چونکہ اقبال کی غزل پر بات چیت اس مقالے کے اسکوپ سے باہر ہے اس لیے اس بحث کو میں آگے نہیں بڑھاؤں گا۔

قطعے کا ذکر آگیا ہے تو اس سلسلے میں دو ایک باتیں اور بھی کہنا چاہوں گا۔ اقبال نے کہیں تو اپنے قطعے پر عنوان کے طور پر لفظ قطعہ ہی لکھا ہے اور اس طرح کے تمام قطعے مطلعے کے بغیر شروع ہوتے ہیں۔ کہیں عنوان کے طور پر لفظ قطعہ نہیں لکھا لیکن اس طرح کی بعض منظومات بھی ہیں قطعات ہی۔ یہ اور بات ہے کہ یہ منظومات خاصے طویل قطعے ہیں اور کہیں کہیں یہ منظومات مطلعے سے شروع ہو جاتی ہیں۔ گویا ان قطعات کے مطالعے سے بھی مزاجِ اقبال کا وہی پہلو سامنے آتا ہے جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں یعنی بیک وقت روایت کا احترام اور روایت سے بغاوت۔ اقبال نے اوزان اور بحور میں تحریف نہیں کی۔ نظم آزاد، نظم معرّا یا نثری نظم نہیں کہی لیکن مختلف اصناف کے تعلق سے مروّجہ اوزان اور مسلّمہ ضابطوں کی پابندی نہ کر کے اور بعض اصناف کو اپنے بنائے ہوئے سانچے میں ڈھال کر نئی نسل کو یقیناً اوزان اور بحور میں تحریف کرنے کا راستہ دکھایا ہے۔

قطعے کے ذکر میں ایک عام غلطی کی جانب اشارہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے اور وہ یہ کہ ۱۵ ستمبر ۱۹۰۱ء کے "کشمیری گزٹ" میں کشمیر ہی کے متعلق اقبال کے آٹھ قطعات شائع ہوئے۔ مولوی محمد دین فوق نے انھیں رباعیات کا عنوان دیا۔ ممکن ہے وہ رباعی اور قطعے کا فرق نہ جانتے ہوں۔ لیکن مقامِ حیرت ہے کہ علامہ اقبال نے خود بھی ان کی غلطی کی نشاندہی نہیں کی کیونکہ اسی صورت میں "کشمیری گزٹ" کے کسی بعد کے شمارے میں اس غلطی کی تصحیح ہو جاتی۔ جو علامہ اقبال تو بے نیاز آدمی تھے، انھوں نے اس بات کا خیال ہی نہیں کیا ہوگا۔ زیادہ تعجب اس بات پر ہے کہ عبداللہ قریشی اور صادق علی دلاوری نے بھی اور "سرودِ رفتہ" میں

غلام رسول مہر نے بھی ان قطعات کو رُباعیات ہی کہا ہے۔

جب میں اصنافِ سخن میں اقبال کی تحریفات کا ذکر کرتا ہوں تو میری مُراد یہ ہرگز نہیں ہوتی کہ اقبال نے قطعے کو رُباعی یا رباعی کو قطعہ سمجھا۔ تحریف یا تصرّف کی وضاحت میں اقبال کی ایک متروک نظم کی مثال دے کر کروں گا۔ متروک نظم کی مثال یہ ظاہر کرنے کے لیے دی جا رہی ہے کہ شروع ہی سے اقبال کا شعورِ شعر ایک طرح سے بغاوت کی راہ پر چل رہا تھا ورنہ اس طرح کی مثالیں بعد کے کلام میں بھی ملتی ہیں۔ یہاں جس متروک نظم کا میں ذکر کر رہا ہوں اس کا عنوان ہے "منشی محبوب عالم کے سفرِ یورپ پر"۔ اس کا پہلا شعر مثنوی کا ہے:

لیجیے حاضر ہے مطلعِ رنگیں
جس پہ صدقے ہو شاہدِ تحسیں

اور اس کے فوراً بعد نظم نے ترکیب بند کی صورت اختیار کر لی ہے جو اقبال کی محبوب صنفِ نظم ہے۔

یہ غالباً میں پہلے لکھ چکا ہوں کہ قصیدہ ہیئتی اعتبار سے بھی ایک صنفِ سخن ہے اور موضوعی اعتبار سے بھی۔ اقبال نے ساری زندگی میں چار قصیدے لکھے۔ تین تو موضوعی اور ہیئتی دونوں پہلوؤں سے قصیدے ہیں اور ایک قصیدہ مسدّس کے انداز میں ہے۔ جہاں تک ہیئتی اعتبار سے قصیدے کا تعلق ہے یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اقبال کو اس صنف میں بھی وہ قادرالکلامی حاصل ہے جو ہمارے اہم قصیدہ نگار شعرا مثلاً ذوق اور سودا کو حاصل ہے۔ اس ضمن میں اقبال فارسی شعرا میں بھی بڑا اونچا مقام رکھتے ہیں۔ اقبال پتھریلی زمین کو کس طرح پانی کر دیتے ہیں یہ کمالِ فن اُن کا صرف اُن کے قصائد ہی میں نظر آتا ہے۔ اگر اقبال نواب بہاول پور کی شان میں قصیدہ نہ لکھتے تو اُن کے کمالِ فن کا یہ پہلو قارئینِ اقبال کی نظر سے پوشیدہ رہتا۔ اس قصیدے کی ردیف زمین ہے اور قافیہ ہے اختر، مصدر، گوہر، اسکندر، احمر وغیرہ۔

اڑتالیس اشعار کا یہ قصیدہ ۱۹۰۳ء کا ہے جب کہ ابھی اقبال کی شاعری کی

ابتدا تھی۔ غلام رسول مہر سرودِ رفتہ میں لکھتے ہیں:

"نومبر ۱۹۰۳ء میں رُکن الدولہ، نصرت جنگ مخلص الدولہ حافظ الملک ہز ہائنس نواب محمد بہاول خاں نجم عباسی کو وائسرائے نے خود اپنے ہاتھوں سے مسندِ سلطنت پر بٹھایا اور زمامِ اختیارات اُن کے ہاتھ میں دی۔ اس خوشی کی تقریب میں جو جشن ریاست میں منایا گیا وہ مدتوں یادگار رہے گا۔ چونکہ ہز ہائنس کے والد ماجد اس زمانے میں وفات پا گئے تھے، جب ہز ہائنس کا سنِ مبارک بلوغ کو نہ پہنچا تھا اس لیے ریاست میں انتظام کونسل آف ایجنسی کے ذریعے سے جاری رہا۔ اختیاراتِ حکومت ملنا ریاست کی تاریخ میں بہت بڑا واقعہ تھا اس لیے روسائے عالی تبار اور راجگان ذیشان کے علاوہ ہر فرقے اور طبقے کے منتخب لوگ بھی اس تقریبِ سعید میں شامل تھے۔ اقبال سے قصیدے کی فرمائش کی گئی اور انھیں بطور خاص اس تقریب میں بُلایا گیا تھا لیکن وہ رخصت نہ ملنے کے باعث نہ جا سکے۔ قصیدہ نومبر ۱۹۰۳ء کے "مخزن" میں شائع ہوا تھا۔ آخر میں حکمرانی کا صحیح خاکہ پیش کیا ہے"۔

یہ قصیدہ یوں شروع ہوتا ہے:

بزمِ انجم میں ہے گو چھوٹا سا اک اختر زمیں
آج رفعت میں ثریا سے بھی ہے اوپر زمیں
اَوج میں بالا فلک سے مہر سے تنویر میں
کیا نصیبہ ہے رہی ہر معرکے میں سرزمیں
انتہائے نور سے ہر ذرّہ اختر خیز ہے
مہر و ماہ و مشتری صیغے ہیں اور مصدر زمیں
لے کے پیغامِ طرب جاتی ہے سوئے آسماں
اب نہ ٹھہرے گی کبھی اطلس کے شانوں پر زمیں

شوق بک جانے کا ہے فیروزۂ گردوں کو بھی
مول لیتی ہے لٹانے کے لیے گوہر زمیں

یہ تشبیب کے اشعار ہیں۔ اب گریز کا حصہ دیکھیے:

چاندنی کے پھول پر ہے ماہِ کامل کا سماں
دن کو ہے اوڑھے ہوئے مہتاب کی چادر زمیں
آسماں کہتا ہے ظلمت کا جو ہو دامن میں داغ
دھوئے پانی چشمۂ خورشید سے لے کر زمیں

گریز کے بعد حسب دستور مدح کے اشعار ہیں:

چومتی ہے دیکھنا جوشِ عقیدت کا کمال
پائے تختِ یادگارِ عمِ پیغمبر زمیں
زینتِ مسند ہوا عبّاسیوں کا آفتاب
ہوگئی آزاد احسانِ شہِ خاور زمیں
یعنی نوّابِ بہاول خاں کرے جس پر فدا
بحر موتی، آسماں انجم، زر و گوہر زمیں
جس کے بدخواہوں کی شمعِ آرزو کے واسطے
رکھتی ہے آغوش میں صد موجۂ صرصر زمیں
جس کی بزمِ مسند آرائی کے نظّارے کو آج
دل کے آئینے کو لائی دیدۂ جوہر زمیں
جس کی راہ آستاں کو حق نے وہ رُتبہ دیا
کہکشاں اس کو سمجھتا ہے فلک، محور زمیں

اب ان مدحیہ اشعار کے ساتھ ہی ایک بند ختم ہوتا ہے، ان دو شعروں پر

جس کے ثانی کو نہ دیکھے مدتوں ڈھونڈے اگر
ہاتھ میں لے کر چراغ لالۂ احمر زمیں
وہ سراپا نور اک مطلعِ خطابیہ پڑھوں
جس کے ہر مصرع کو سمجھے مطلعِ خاور زمیں

اور وہ مطلع یہ ہے:

اے کہ فیضِ نقشِ پا سے تیرے گُل برسر زمیں
اے کہ تیرے دم قدم سے خسروِ خاور زمیں

اور اس بند میں اقبال پند و نصائح سے کام لیتے ہوئے کہتے ہیں:

ہو ترا عہدِ مُبارک صبحِ حکمت کی نمود
وہ چمک پائے کہ ہو محسود ہر اختر زمیں
سامنے آنکھوں کے پھر جائے سماں بغداد کا
ہند میں پیدا ہو پھر عبّاسیوں کی سر زمیں
محو کر دے عدل تیرا آسماں کی کج روی
کلّیاتِ دہر کے حق میں بنے مسطر زمیں
صلح ہو ایسی گلے مل جائیں ناقوس و اذاں
ساتھ مسجد میں رکھے بُت خانۂ آذر زمیں
نام شاہنشاہِ اکبر زندۂ جاوید ہے
ورنہ دامن میں لیے بیٹھی ہے سو قیصر زمیں
بادشاہوں کی عبادت ہے رعیّت پروری
ہے اسی اخلاص کے سجدے سے قائم ہر زمیں
ہے مروّت کی صدف میں گوہرِ تسخیرِ دل
یہ گُہر وہ ہے کرے جس پر فدا کشور زمیں

حکمراں مستِ شرابِ عیش و عشرت ہو اگر
آسماں کی طرح ہوتی ہے ستم پرور زمیں
عدل ہو مالی اگر اس کا یہی فردوس ہے
ورنہ ہے مٹی کا ڈھیلا، خاک کا پیکر زمیں

پند و نصائح کے بعد قصیدے کا دُعائیہ حصّہ آتا ہے جس میں اقبال لکھتے ہیں:

لامکاں تک کیوں نہ جائے گی دُعا اقبال کی
عرش تک پہنچی ہے جس کے شعر کی اُڑ کر زمیں
خاندان تیرا رہے زیبندۂ تاج و سریر
جب تلک مثلِ قمر کھاتی رہے چکر زمیں
مسندِ احبابِ رفعت سے ثریّا بوس ہو
خاک رختِ خواب ہو اعدا کا اور بستر زمیں
تیرے دشمن کو اگر شوقِ گل و گلزار ہو
باغ میں سبزے کی جا پیدا کرے نشتر زمیں
ہو اگر پنہاں تری ہیبت سے ڈر کر زیرِ خاک
مانگ کر لائے شعاعِ مہر سے خنجر زمیں

اب دیکھیے قصیدے کے تمام لوازم اِس قصیدے "دربارِ بہاول پور" میں جمع ہیں: تشبیب بھی ہے، گریز بھی، مدح بھی، پند و نصائح بھی اور دعا بھی لیکن ایک شے اگر نہیں ہے تو قصد ہے۔ قصیدے یا اپنی زندگی میں اس طرح کا قصد جو قصیدے کا ایک جزوِ لاینفک ہے اقبال کے درویشانہ مزاج سے ہم آہنگی نہیں رکھتا اور اسی قصیدے میں یہی فقدانِ قصد اُس قصیدے کا شاعرانہ مرتبہ بلند تر کر دیتا ہے اور اسی فقدانِ اشعارِ قصد میں اقبال کے نظریۂ فن پر بھی روشنی پڑتی ہے اور اصنافِ نظم کی جانب اُن کے رویّے پر بھی۔ یہ قصیدہ ان اشعار پر ختم ہوتا ہے۔

پاک ہے گردِ غرض سے آئینہ اشعار کا
جو فلک رفعت میں ہو لایا ہوں وہ چُن کر زمیں
تھی تو پتھر ہی مگر مدحت سرا کے واسطے
ہوگئی ہے گل کی پتّی سے بھی نازک تر زمیں

جہاں اوّل الذکر شعر دعویٰ اور دلیلِ دعویٰ کی ایک جامع تصویر پیش کرتا ہوا ہمیں غنی کاشمیری کے تغزل کی یاد دلا جاتا ہے وہاں ثانی الذکر شعر جو اس قصیدے کا آخری شعر ہے صنفِ تضاد کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ واضح رہے کہ قصیدے کے حُسن کو فروغ صنائع و بدائع ہی سے ملتا ہے۔ یہ اور اس طرح کے تمام محاسن اس قصیدے میں جمع ہیں اور اگر نہیں ہے تو صرف قصد یا غرض کا شعر اور اقبال کا شاعرانہ مزاج اس امر کا متقاضی ہے کہ قصیدے کے ایک اہم جُزو کو قصیدے سے خارج کرنا منظور، لیکن اپنے نظریۂ حیات کو مجروح کرنا منظور نہیں اور یہی شاعر اقبال کی شانِ جدّت بھی ہے، شانِ بغاوت بھی اور شانِ قلندری بھی۔

اسی طرح اپنے دوست مہاراجہ سرکشن پرشاد مدار المہام ریاست حیدرآباد کی شان میں قصیدہ لکھتے ہوئے جہاں یہ کہتے ہیں:

اس قدر حق نے بتایا اس کو عالی مرتبت
آسماں اُس آستانے کی ہے اک مشتِ غبار
کی وزیرِ شاہ نے وہ عزّت افزائی مری
چرخ کے انجم مری رفعت پہ ہوتے تھے نثار
مسند آرائے وزارت، راجۂ کیواں حشم
روشن اُس کی رائے روشن سے مزاجِ روزگار
اُس کی تقریروں سے روشن گلستانِ شاعری
اُس کی تحریروں پہ نظمِ مملکت کا انحصار

لیلیٰ معنی کا محمل اُس کی نثرِ دلپذیر
نظم اُس کی شاہدِ رازِ ازل کی پردہ دار
اُس کی فیضِ پا کی منت خواہ کانِ لعل خیز
بحرِ گوہر آفریں دستِ کرم سے شرمسار
سلسلہ اُس کی مُروّت کا یوں ہی لا انتہا
جس طرح ساحل سے عاری بحرِ ناپیدا کنار
دل رُبا اُس کا تکلّم خلق اُس کا عطرِ گُل
غنچہ و گُل کے لیے موجِ نفس بادِ بہار
ہو خطا کاری کا ڈر ایسے مدبّر کو کہاں
جس کی ہر تدبیر کی تقدیر ہو آئینہ دار
ہے یہاں شانِ امارت پردہ دارِ شانِ فقر
خرقہ درویشی کا ہے زیرِ قبائے زرنگار
خاکساری جوہرِ آئینۂ عظمت بنی
دست وقف کارفرمائی و دل مصروفِ یار
نقش وہ اس کی عنایت نے مرے دل پر کیا
محو کر سکتا نہیں جس کو مرورِ روزگار

یہاں یہ قصیدہ اس شعر پر ختم کرتے ہیں۔

شکریہ احساں کا اے اقبال لازم تھا مجھے
مدح پیرائی امیروں کی نہیں میرا شعار

اب یہ جو روایت سے بغاوت کی بات میں نے کی ہے یا یہ کہا ہے کہ اقبال نے مختلف اصنافِ نظم میں تحریف و تصرّف کر کے اپنے بعد آنے والے شعراء کو شاعری کے نئے رشتوں سے آشنا کیا ہے تو اس کی ایک مثال اُس قصیدے میں بھی نظر آتی ہے جو اقبال نے ۱۹۰۲ء میں پنجاب کے لفٹیننٹ گورنر سر ولیم میکورتھ ینگ اور

ڈائرکٹر سررشتۂ تعلیم ولیم ہل کے اعزاز میں پڑھا۔ یہ قصیدہ انھوں نے اپنی ذات کے لیے نہیں بلکہ انجمن حمایتِ اسلام کے لیے لکھا اور مقصد اقبال کا یہ تھا کہ تاجِ برطانیہ کے ان دو نمایندوں کی تشریف آوری سے انجمن حمایتِ اسلام کو فائدہ پہنچے چنانچہ اس قصیدے میں کہتے ہیں:

مدد جہان میں کرتے ہیں آپ ہم اپنی
غریب دل کے ہیں لیکن مزاج کے ہیں امیر
مگر حضور نے ہم پر کیا ہے وہ احساں
کہ جس کے ذوق سے شیریں ہوا لبِ تقریر

.....

.....

عجب طرح کا نظارا ہے اپنی محفل میں
کہ جس کے حُسن پہ نازاں ہے خامۂ تحریر

.....

.....

خوشا نصیب کہ یہ ہمرہِ حضور آئے
ہماری بزم کی یک بار بڑھ گئی توقیر

اور وہ جو میں نے "پنجاب کا جواب" کا ذکر کیا ہے اور جو اس بند پر ختم ہوتا ہے:

جب تک چمن کی جلوۂ گُل پر اساس ہے — جب تک فروغِ لالۂ احمر لباس ہے
جب تک نسیمِ صبح عنادل کو راس ہے — جب تک کلی کو قطرۂ شبنم کی پیاس ہے
قائم رہے حکومتِ آئیں اسی طرح
دَبتا رہے چکور سے شاہیں اسی طرح

تو اس کا دوبارہ ذکر یہاں اس لیے بھی ضروری ہے کہ یہ فارسی یا اُردو میں غالباً واحد

قصیدہ ہے جو مسدّس کے انداز میں لکھا گیا ہے اور جو اقبال کی جدّت پسندی کی دلیل ہے۔

قصیدے کے ساتھ ہی مرثیے کا ذکر بھی ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ فارسی شاعری میں مرثیے بالعموم ترکیب بند کے انداز میں لکھے گئے ہیں یا ترجیع بند کے انداز میں۔ ترجیع بند تو خیر اقبال کے یہاں سرے سے معدوم ہے اور میری ناقص رائے میں اس کا جو سبب ہو سکتا ہے۔ وہ اِسی مقالے میں اپنے صحیح مقام پر میں عرض کر دوں گا۔ یہاں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میر انیس نے مرثیے کو مسدّس کا لباس پہنا کر مرثیے کے موضوع اور مسدّس کو یک جان کر دیا ہے۔ اقبال نے اس ضمن میں میر انیس کی پیروی نہیں کی۔ اوّل تو اقبال کے یہاں مرثیے کم تعداد میں ہیں لیکن اگر ہم 'گورستان شاہی'، 'فلسفۂ غم' اور 'بلادِ اسلامیہ' کو بھی مرثیے کی صنف میں شامل کریں (جو شاید مناسب نہ ہو) تو بھی تعداد کوئی بہت زیادہ نہیں بنتی لیکن قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اقبال نے کوئی مرثیہ مسدّس کے انداز میں نہیں لکھا۔ یا تو یہ مثنوی کی صورت میں ہیں یا قطعے کے انداز میں اور یا ترکیب بند کے پیکر میں۔ اور اس سے جو نتیجہ ہمارے سامنے آتا ہے وہ یہی ہے کہ اُردو میں مرثیہ گوئی کی جو روایت قائم تھی اقبال نے اس کی پیروی کرنا پسند نہیں کیا۔ یہاں اپنے نقطۂ نگاہ کی وضاحت کے لیے میں اقبال ہی کے دو شعر پیش کرنا چاہوں گا:

جو عالمِ ایجاد میں ہے صاحبِ ایجاد
ہر دَور میں کرتا ہے طواف اُس کا زمانہ
تقلید سے ناکارہ نہ کر اپنی خودی کو
کر اس کی حفاظت کہ یہ گوہر ہے یگانہ

میں نے شروع میں اُن اصنافِ سخن کی نشاندہی کرتے وقت جن میں اقبال نے اپنا کلام ہمیں دیا ہے تاریخ گوئی کا ذکر نہیں کیا ہے۔ معلوم نہیں تاریخ گوئی کوئی الگ صنفِ سخن ہے یا نہیں لیکن اقبال کا کلام اس صنف سے بھی خالی نہیں اور اگرچہ اس صنف میں اقبال نے کسی ایسی تحریف یا تصرّف سے کام نہیں لیا جس سے انھوں نے

مثنوی، ترکیب بند قصیدے اور مرثیے میں لیا ہے لیکن فنِ تاریخ گوئی میں انھیں جو یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ اس کی مثال اقبال کے ہمعصروں یا اقبال کے بعد آنے والے شاعروں کے یہاں بہت کم ملے گی۔ دراصل اقبال نے زیادہ تر تاریخیں فارسی شعر میں نکالیں۔ عربی میں بھی انھوں نے مادہ ہائے تاریخ نکالے لیکن شاید ایک دو سے زیادہ نہیں۔

اقبال کی مزاحیات سب کی سب قطعے کے انداز میں ہیں۔ "بانگ درا" کے مزاحیہ قطعات تو ہم سب کے سامنے ہیں لیکن متروک کلام کے تمام قطعات ہمارے سامنے نہیں ہیں۔ ان میں سے ایک قطعہ میں تفننِ طبع کی خاطر یہاں پیش کر رہا ہوں۔

ہند کی کیا پوچھتے ہو اے حسینانِ فرنگ
دل گراں، ہمت سبک، واٹر فزوں، روزی تنگ
بے ٹکٹ بے پاس بھارت کی سیاسی ریل میں
ہو گیا آخر سیتا بھی مع اسباب بُک
گٹ وِدن کا حکم تھا اس بندۂ اللہ کو
اب یہ سنتے ہیں نکلنے کو ہے مُسلم آؤٹ لُک
کیا عجب پہلے ہی لیڈر میں یہ کر دے آشکار
کس طرح آیا کوے کر اڑ گیا صاحب کا گُک
ختم تھا مرحوم اکبر ہی پہ یہ رنگِ سخن
ہر سخنور کی یہاں طبعِ رواں جاتی ہے رُک
قافیہ اک اور بھی اچھا تھا لیکن کیا کریں
کر دیا متروک دلی کے زباں دانوں نے ٹُک

اب میں اس بحث کا جو میں نے درمیان میں نامکمل چھوڑ دی تھی دوبارہ یہاں ذکر کرنا مناسب سمجھتا ہوں۔ میں نے عرض کیا ہے کہ "جوابِ شکوہ" کے بعد اقبال نے مسدس کی طرف رُجوع نہیں کیا اور اپنے شاہکار ہمیں ترکیب بند کی صورت میں دیے ہیں۔ اب اس

رجحانِ طبع کا قطعی طور پر کوئی سبب بتانا تو مشکل ہے لیکن اِس کا جو سبب سامنے آسکتا ہے وہ یہ ہے کہ ایک تو مسدّس کو میر انیس نے انتہائی بلندی پر پہنچا دیا تھا۔ ممکن ہے اقبال نے یہ سوچا ہو کہ اب میر انیس سے آگے مسدّس کو لے جانا آسان نہیں اور دوسری بات جو شاید کچھ زیادہ وزن دار ہو یہ ہے کہ مسدّس کے ہر بند کے تین اشعار میں ایک ہی بات بیان کی جاتی ہے۔ گویا مسدّس میں ایک خیال کو بہر صورت تین اشعار تک پھیلانا ضروری ہے اور جس طرح رُباعی کی تان چوتھے مصرعے پر آکر ٹوٹتی ہے اسی مسدّس کے ہر بند کی تان اُس کے ٹیپ کے شعر پر آکر ٹوٹتی ہے۔ میر انیس نے اپنے کمالِ فن کی جانب اشارہ کرتے ہوئے بلاوجہ نہیں کہا تھا کہ ؎

اک پھُول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

اور میر انیس نے واقعی اک پھُول کے مضمون کو جس طرح سو رنگ سے باندھا ہے اس کی مثال اُردو شاعری میں نہیں ملتی، جوش ملیح آبادی کے کلام کو چھوڑ کر، لیکن اقبال کا معاملہ مختلف ہے۔ وہ ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے نہیں باندھتے بلکہ سو رنگوں کو ایک رنگ میں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ تمام رنگ اپنی جھلک دکھانے کے باوجود ایک اکائی کی صورت میں ہمارے سامنے رہتے ہیں۔ اقبال صرف حُسنِ بیان کے لیے الفاظ کا جادو نہیں جگاتے۔ وہ ایک بات سو طرح سے نہیں کہتے بلکہ قلیل الفاظ میں کثیر معانی پیدا کرتے ہیں۔ غالباً انھوں نے چند مسدّس لکھ کر اس راز کو پالیا تھا کہ اگرچہ انھیں مسدّس پر قابلِ رشک دسترس حاصل ہے لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بعض دفعہ مسدّس کے ہر مصرعے میں ایک ہی بات کو اور ایک ہی خیال کو دُہرانا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کا یہ مسدّس دیکھیے:

تلوار تیری دہر میں نقّادِ خیر و شر — بہروز، جنگ توز، جگر سوز، سینہ در
رایت تری سپاہ کا سرمایۂ ظفر — آزادہ، برکشادہ، پری زادہ، یم بسر

سطوت سے تیری پختہ جہاں کا نظام ہے
ذرّے کا آفتاب سے اونچا مقام ہے

آزادیِ زبان و قلم ہے اگر یہاں — سامانِ صلح دیر و حرم ہے اگر یہاں
تہذیب کاروبار اہم ہے اگر یہاں — خنجر میں "تاب" تیغ میں دم ہے اگر یہاں
جو کچھ بھی ہے عطائے شہِ محترم سے ہے
آبادیِ دیار ترے دم قدم سے ہے

ہندوستاں کی تیغ ہے فتاح ہشت باب — خونخوار، لالہ بار، جگردار، برق تاب
بے باک، تابناک، گہرپاک، بے حجاب — دلبند، ارجمند، سحرخند، سیم ناب
یہ تیغِ دل نواز اگر بے نیام ہو
دشمن کا سر ہو اور نہ سودائے خام ہو

آج اگر میر انیس ہوتے تو اس بند کی داد دیتے اور اسی لیے داد دیتے کہ اقبال نے ایک ہی بات کو چودہ بار بیان کیا ہے اور خالص شاعرانہ انداز کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ لیکن یہ اندازِ بیان اقبال کے مزاج کے ساتھ لگا نہیں کھاتا۔ یہ ایک پھول کو سو رنگ سے باندھنے کی بات اقبال کے دل کو نہیں لگتی۔ اقبال تو جب منظر نگاری بھی کرتے ہیں تو ایک بات کہہ کے اُسے پھر نہیں دُہراتے اور بات کو محض حُسنِ بیان کی خاطر نہیں بڑھاتے۔ وہ صرف اتنا ہی کہہ کے

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

یا

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

کہہ کے آگے بڑھ جاتے ہیں، عظیم خیالات کو خالص شاعری بناتے چلے جاتے ہیں اور جو بات کہنا ہوتی ہے وہ کہہ کے اپنی نظم ختم کرتے ہیں۔ منظر نگاری اقبال منظر نگاری کے لیے نہیں کرتے بلکہ اپنی بات کہنے کے لیے منظر نگاری سے ماحول آفرینی کا کام لیتے ہیں اور یہ کرشمہ مسدس کے ذریعے سے نہیں، مثنوی یا ترکیب بند کے ذریعے سے رونما

ہو سکتا ہے۔

یہی بات مجھے ترجیع بند کے بارے میں کہنا ہے۔ ترجیع بند میں ہر بند کے بعد اُسی ایک شعر کا آجانا اِسی لیے اقبال کے نزدیک معیوب ٹھہرا کہ ایک کہی ہوئی بات کو اُنھی الفاظ میں دوبارہ کیوں کہا جائے۔

اب اقبال کی مثنوی اور ترکیب بند کے بارے میں ایک آدھ بات اور کہنا چاہوں گا، اور وہ بھی محض اپنے اس نقطے پر زور دینے کے لیے کہ اقبال نے اصنافِ نظم کے مروّجہ ضابطوں کی جس قدر پابندی کی ہے اتنا ہی ان سے انحراف بھی کیا ہے۔

"ستارہ" ایک چھوٹا سا ترکیب بند ہے، صرف آٹھ اشعار پر مشتمل۔ یہ میں اس لیے عرض کر رہا ہوں کہ اگر ترکیب بند کے صرف ایک ہی بند کو ترکیب بند کہا جا سکتا ہے تو اقبال کے یہاں کتنے ہی قطعات ہیں جو ترکیب بند کے انداز سے شروع ہوئے ہیں اور اگر ان میں ایک ایک بند اور ہوتا تو ہم انھیں ترکیب بند کی ذیل میں رکھ سکتے تھے۔ مثلاً نظم "دل" کا ذکر اس سے پہلے ہو چکا ہے۔ یہ ایک ترکیب بند ہی کا حصّہ ہے لیکن چونکہ اس نظم میں سے اقبال نے یہی ایک بند منتخب کیا اور باقی قلمزد کر دیے اس لیے ضابطے کے تحت یہ ترکیب بند نہ رہا ورنہ مجھے اسے ترکیب بند کہنے میں کوئی تامّل نہیں۔

"بزمِ انجم" بھی ترکیب بند ہے لیکن اِسی صنفِ سخن کے تحت آنے والی اکثر نظموں کی طرح اس نظم میں یہ پابندی نہیں کی گئی کہ ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں ہو۔

اگر صرف "بانگِ درا" کی نظموں کو پیشِ نظر رکھا جائے اور چھوٹے چھوٹے ترکیب بندوں کو جو دس دس بارہ بارہ اشعار پر مشتمل ہیں نظر انداز کر دیا جائے تو "تصویرِ درد" پہلا ترکیب بند ہے جو بالالتزام ترکیب بند کے طور پر لکھا گیا ہے۔ اگر متروک کلام کو بھی سامنے رکھیں تو اس سے پہلے چھ طویل ترکیب بند موجود ہیں جن سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ صنفِ اقبال کی خاصی محبوب صنف رہی ہے۔

مخمّس اگر میں غلطی نہیں کرتا تو اقبال کے یہاں صرف دو ہیں۔ ایک "بانگِ درا" میں

دوسرا "بالِ جبریل" میں۔ اب تعداد کے پیشِ نظر تو یہ نہیں کہا جا سکتا کہ مخمس اقبال کی محبوب صنفِ نظم ہے لیکن یہ بھی اپنی جگہ حقیقت ہے کہ انھی دو میں ایک مینخانۂ الہام کی حیثیت رکھتا ہے اور وہ مخمس یہ ہے:

کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ
مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
اِس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ
ایّامِ جدائی کے سِتم دیکھ، جفا دیکھ
بے تاب نہ ہو معرکۂ بیم و رجا دیکھ

ایک عجیب بات یہ ہے کہ جو اصنافِ نظم اُردو میں نایاب یا کمیاب ہیں، اقبال نے اُنھیں بھی ہاتھ لگایا ہے۔ مثلاً مثلث اور مسبع۔ اوّل الذکر کی ایک مثال ابیے سینیا ہے اور ثانی الذکر "حسن و عشق"۔

تضمین میں بھی اقبال نے اپنی جودتِ طبع کا اظہار کیا ہے یعنی کہیں تو اس مروجہ طریقے کی پیروی کی ہے کہ نظم یوں شروع کی:

خوب ہے تجھ کو شعارِ صاحبِ یثرب کا پاس
کہہ رہی ہے زندگی تیری کہ مُسلم نہیں

اور آخر میں ابوطالب کلیم کا یہ شعر آگیا:

سرکشی با ہر کہ کردی رام او باید شدن
شعلہ ساں از ہر کجا برخاستی آنجا نشیں

اور کہیں اِس مروّجہ طریقے سے یوں انحراف کیا کہ جو شعر تضمین کے لیے چُنا اُس کے پہلے مصرعے کی تضمین کی مثلاً:

کسی کا شعلۂ فریاد ہو ظلمت رُبا کیونکر — گراں ہے شب پرستوں پر سحر کی آسماں تابی
صدا تربت سے آئی شکوۂ اہلِ جہاں کم گو — نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی
حُدی را تیز تر می خواں چو محملِ را گراں بینی

اگرچہ اقبال نے گیت کی صنف کو نہیں اپنایا لیکن جہاں تک اُن کے کلام کے صوتی آہنگ کا تعلق ہے وہ اوّل سے آخر تک ایک گیت ہی کی دل کشی رکھتا ہے۔ خیر اس بات سے قطع نظر، اگر اقبال کے کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو ایسی نظموں کا سُراغ مل جاتا ہے جو گیت کے مزاج کی پرورش کر رہی ہیں اور جن سے گیت کے دھارے پھوٹتے نظر آتے ہیں مثلاً ایک تو ہے "او غافل افغان" جس کی زبان گیت کی زبان سے زیادہ قریب ہے بہ نسبت اقبال کی زبان سے۔ سرور صاحب کا کہنا ہے کہ اگر اقبال کے نزدیک یہ گیت نہ ہوتا تو یہ مصرع اس نظم میں نہ آتا ع

اونچی جس کی لہر نہیں ہے وہ کیسا دریا ہے

سرور صاحب کا یہ نکتہ خاصا وزن دار ہے لیکن اس کے ساتھ میں یہ بھی اضافہ کروں گا کہ اپنے بچپن میں پشتو کا ایک گیت ہم پٹھانوں کی زبان سے سُنا کرتے تھے اور اُس گیت کا پیٹرن بالکل یہی ہوتا تھا جو 'اپنی خودی پہچان' کا ہے۔ فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن فعل کے دو مصرعوں کے دو مصرعے فعلن، فعلن، فعل کے۔ اب مجھے ٹھیک سے یاد نہیں لیکن جہاں تک میرا خیال ہے اس گیت کو 'واقربان' کہا جاتا تھا۔ غالباً اقبال افغانوں سے خطاب کرتے ہوئے 'واقربان' سے خالی الذہن نہیں رہے ہوں گے۔

جب ہم گیت کا ذکر کرتے ہیں تو خیال "اے وادیِ لولاب" کی جانب بھی جا نکلتا ہے جس میں ہر دو مصرعوں کے "اے وادیِ لولاب" کا ٹکڑا آتا ہے۔

گیت نما نظموں یا گیتوں کی مثالیں فارسی شاعری میں زیادہ ہیں لیکن اقبال کی فارسی شاعری چونکہ اس مقالے کے احاطے سے باہر ہے اس لیے اس کا ذکر یہاں نہیں کیا گیا ہے۔

"بانگِ درا" کی نظم "حُسن و عشق" کو بھی اسی ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ جب چھے مصرعوں کے بعد ایک تنہا مصرع بند کو مکمل کرتا ہے اور اس مصرعے کی بدولت اس نظم کا آہنگ گیت کے آہنگ کے ساتھ جا ملتا ہے۔

ایک اور صنف جسے ہم تمثیلی نظم کہتے ہیں اقبال کے ہاتھوں میں آکر خوب پھلی پھولی۔

ان نظموں کے مکالماتی پہلو نے اُردو شاعری کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔ جہاں تک ان نظموں کا تعلق ہے اقبال نے کہیں تو ایک ہی بحر کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا جیسے "تقدیر" (ابلیس و یزداں) یا "جبریل و ابلیس" یا "ابلیس کی مجلس شوریٰ" اور کہیں مختلف کرداروں کے لیے مختلف بحریں استعمال کر کے موسیقی کا جادو جگایا جیسے "عالم برزخ"۔

"فقر" ایک ایسا چھوٹا سا قطعہ ہے جسے ہم مسدس بھی کہہ سکتے ہیں اور مثنوی بھی۔ اس میں چھے مصرعے ہیں مقفّیٰ (اک فقر سکھاتا ہے صیّاد کو نخچیری)۔ "ضربِ کلیم" میں بھی اس طرح کی مثالیں ہیں مثلاً "جدّت" اور "رومی"۔

میں نے اِس مقالے کے شروع میں اقبال کی مثنوی کے متعلق یہ کہا ہے کہ ایک تو اقبال نے اکثر عظیم مثنویاں مثنوی کی مروّجہ بحروں میں نہیں لکھیں دوسرا انھیں ضابطے کے خلاف مختلف بندوں میں تقسیم کر دیا ہے۔

اقبال نے جب طویل مثنویاں کہیں فارسی میں مثلاً اسرار و رموز، گلشنِ رازِ جدید، بندگی نامہ، جاوید نامہ، مسافر اور پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق یا اُردو میں ساقی نامہ تو اس صنف کی مروّجہ بحروں میں کہیں لیکن جب انھوں نے مروّجہ بحروں سے انحراف کیا تو اتّفاقی امر نہیں رہا ہوگا بلکہ انھوں نے بالالتزام ایسا کیا ہوگا کیونکہ اس طرح کی تحریف کی مثالیں ایک دو نہیں، بہت ہیں مثلاً "رات اور شاعر" ایک مکالمہ ہے۔ رات اور شاعر کے درمیان۔ اِس نظم کے دونوں حصّے دو الگ الگ مثنویاں ہیں لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ دونوں دو الگ الگ بحروں میں ہیں۔ رات یوں بات کرتی ہے:

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں

اور شاعر یوں جواب دیتا ہے:

میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں

"غرّۂ شوال" یا "ہلالِ عید" مثنوی کے انداز میں شروع ہوئی۔ پہلا بند مثنوی ہے۔ لیکن دوسرے بند میں شاعر کی طبیعت ترکیب بند کی جانب چل نکلی۔ "انسان" ایک ایسی مثنوی ہے جس کے شروع میں صرف ایک مصرع ہے ــــ قدرت کا عجیب یہ ستم ہے ــــ

اور یہ کوئی ضمنی عنوان نہیں ہے بلکہ باقاعدہ نظم کا حصہ ہے یعنی یہ نظم اسی مصرعے سے شروع ہو رہی ہے۔

"فلسفہ غم" مسدس کے طور پر شروع ہوئی ہے:

گو سراپا کیفِ عشرت ہے شرابِ زندگی

لیکن پہلے ہی بند کے بعد اس نے مثنوی کی صورت اختیار کر لی ہے اور آخر تک مثنوی کے طور پر چلی ہے۔ یہ اسی نظم کا آخری شعر ہے جو آج زبانِ زدِ خاص و عام ہے:

مرنے والوں کی جبیں روشن ہے اس ظلمات میں
جس طرح تارے چمکتے ہیں اندھیری رات میں

اقبال کے یہاں اصنافِ نظم میں یہ تمام تحریفیں ہمیں شاعری کے متعلق اقبال کے اُس قول کی یاد دلاتی ہیں جس میں وہ کہتے ہیں کہ فن کا مقصد حُسن ہے نہ کہ سچائی لیکن اقبال نے اپنے فن میں سچائی کو صرف برقرار ہی نہیں رکھا بلکہ اسے شعر کی زبان دیتے وقت اُسے خوبصورت اور دلکش بنانے کی طرف متوجہ رہے ہیں اور اس کے پیشِ نظر مروّجہ اصنافِ نظم میں طرح طرح کی تبدیلیاں انھوں نے کیں۔ یہ تبدیلیاں جو روایت کے احترام اور روایت سے بغاوت کا ایک حسین امتزاج ہیں انواع میں اتنی زیادہ ہیں کہ ان سے مروّجہ بحروں میں تصرف کے نئے جادے کھُلتے نظر آتے ہیں اور ان تمام تصرفات اور تحریفات کا جواز اقبال کے ان شعروں میں موجود ہے:

دیکھے تو زمانے کو اگر اپنی نظر سے — افلاک منوّر ہوں ترے نورِ سحر سے
خورشید کرے کسبِ ضیا تیرے شرر سے — ظاہر تری تقدیر ہو سیمائے قمر سے
دریا متلاطم ہوں تری موجِ گہر سے — شرمندہ ہو فطرت ترے اعجازِ ہُنر سے
اغیار کے افکار و تخیّل کی گدائی
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی

ڈاکٹر تاراچرن رستوگی

اقبال کی اُردو نظم و غزل و رُباعی

بانگِ درا اور بالِ جبریل کے آئینے میں

اُردو شاعری کی تاریخ کو تنقیدی و تجزیاتی نقطہ ہائے نظر سے روگردانی کیے بغیر زیرِ مطالعہ لانے پر جن اُردو شعرا کا کلام دوام آشنا معلوم ہوتا ہے ان میں میر، نظیر، انیس، دبیر، غالب، اقبال، یگانہ اور فراق خصوصی مقام و مرتبہ کے حامل نظر آتے ہیں۔ ان شعرا سے مرتب شعری کہکشاں مرورِ ایام کی شکست و ریخت سے بالاتر رہے گی اور اس کہکشاں کا سب سے زیادہ جلوہ سامان ستارہ اقبال ہے، جس پر ملکی و عالمی سطح پر بہت کچھ کہا اور لکھا جا چکا ہے اور یہ سلسلہ ابھی تک جاری ہے۔ اقبال نے زندگی کی اعلا اقدار پر زور دیا، اس کا پیغام زندگی و توانائی اور انسانیت کا پیغام ہے۔ اقبال کی شاعری فلپ ہینری شیریڈن کی اس رائے کہ "صرف مُردہ ہندستانی ہی اچھا ہندستانی ہوتا ہے" کی نفی کرتی ہے۔ اس کے الفاظ تھے:

The only good Indian is a dead Indian (Sheridan, Philip Henry) (1831-88)

اقبال کی شاعری وہ روحِ انسانی ہے جس کا تصور شیلی نے اس طرح پیش کیا ہے:

The soul of man, like unextinguished fire, yet
burns towards heaven with fierce reproach

انسان کی رُوح، آتشِ ناگشتہ کی طرح، جوش و خروش سے بھرپور طنزیے سوئے فلک لپکتی رہتی ہے۔

اقبال بحیثیت شاعر زندۂ جاوید شاعر ہے اور اس کی شاعری میں جذباتی توانائی فکری گہرائی اور گیرائی نیز اخلاقی ایمان داری جیسے اوصاف بدرجۂ کمال پائے جاتے ہیں۔ نظم گو کی حیثیت سے اگر کوئی اور شاعر اس کے ساتھ کھڑا کیا جا سکتا تو وہ ساغر نظامی ہے لیکن موخر الذکر شاعر کو اقبال کے برابر بڑا شاعر نہیں کہا جا سکتا ہر چند کہ ساغر نظامی کی شاعری ممتاز و منفرد مقام کی حامل ہے۔

اقبال نے فنی استفادہ داغ سے کیا مگر اپنی معنوی صلاحیت و استعداد کو داغی نہیں ہونے دیا۔ معنوی استفادہ اقبال نے مولانا روم، بیدل اور غالب سے کیا۔ مزید برآں یہ نکتہ بھی خاصا اہم ہے کہ اُردو شاعری کو سب سے پہلے ماضی سے ہٹا کر حالی، شبلی اور اکبر نے حال و مستقبل کی جانب لانے کی کوشش کی۔ اکبر کو اس نقطۂ نظر سے کہ انھوں نے سیاسی و قومی مسائل سے مخاطب کیا متقدم العہد سمجھا جا سکتا ہے۔ شعرِ اقبال پر اکبر کی شاعری سے مرتب ہونے والے اثرات کی نشان دہی کرنا مشکل کام نہیں ہے کیونکہ اکبر کی طنزیہ تنقید کے نمونے بانگِ درا میں واشگاف طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ اقبال کے اس ذہنی و فکری پس منظر کو مزید درخشانی مطالعۂ مغرب و مغربی فلسفہ سے حاصل ہوئی۔

اگر 'بانگِ درا' اور 'بالِ جبریل' ہی کو سامنے رکھ کر شعرِ اقبال کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے تو اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اقبال کی شاعری تہہ در تہہ ہوتی گئی۔ اس کا معنوی رقبہ وسیع تر ہوتا گیا، اس کا سماجیاتی و نفسیاتی سیاق و سباق سرحدیں عبور کرتا گیا، مطلق و اضافی کی جدلیاتی کیفیت میں فلسفے کی جلوہ سامانی کا دخول و حلول ہوتا چلا گیا اور معنویات کے تجزیاتی ابعاد و جہالت حیات و کائنات سے متعلق تصورات و نظریات پر محیط ہوتے چلے گئے۔

'بانگِ درا' کی پہلی نظم 'ہمالہ' ہے جو منظر کشی کی بہترین مثال ہونے کے ساتھ ساتھ اس حقیقت کا ثبوت بھی فراہم کرتی ہے کہ اقبال کو ہندو خیالات و جذبات کا

کتنا پاس تھا۔ ملحوظ رہے، ہندو مذہبیات میں ہمالہ کو تپسیا یعنی ریاضت و فکرِ الٰہی ممتاز منفرد مقام حاصل ہے۔ گنگا کو خطاب کرتے ہوئے شاعر کہتا ہے:

آتی ہے ندی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی
کوثر و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی
آئینہ سا شاہدِ قدرت کو دکھلاتی ہوئی
سنگ رہ سے گاہ ہٹتی گاہ ٹکراتی ہوئی
چھیڑتی جا اس عراقِ دل نشیں کے ساز کو
اے مسافر دل سمجھتا ہے تری آواز کو

غالباً اقبال اس سے بخوبی واقف تھے کہ گلیتری منتر کے خالق وشومتر یعنی جاوید نامہ کے جہاں دوست نے اسی ہمالہ کی گپھاؤں (غاروں) میں گور تپسیا کی تھی یہاں تک کہ اس کے چاروں طرف برف سانپ کی طرح حلقہ زن ہو جاتی تھی ؎

گرد او مارے سفیدے حلقہ زن

وشومتر (جہاں دوست) کا ذکر ہو رہا ہے تو ان کی تخلیق گلیتری منتر جس کا ترجمہ اقبال نے بعنوان آفتاب کیا پر متوجہ ہونا ناگزیر ہے۔ گلیتری منتر کو مہا منتر کہا جاتا ہے۔ ویدوں کے زمانے سے اب تک اس کا یہ تقدس دور کیا جاتا ہے۔ منتر بہت مختصر ہے، اقبال جیسا کہ شذرات سے واشگاف ہوتا ہے۔ منتر ہذا کے معنوی رقبے نیز روحانی تناظر سے بخوبی آشنا تھے۔ انھوں نے سوریہ اُپنشد میں منتر کی تفسیر کا ترجمہ کیا اور خوب ترجمہ کیا ہے۔ ایسا ترجمہ آج تک کوئی ہندو شاعر نہیں کر سکا۔ مثال کے طور پر منتر میں ایک لفظ آتا ہے سویتر SAVITUR جو معنوی اعتبار سے ایک لفظ میں منتقل نہیں ہو سکتا مگر اقبال نے اس کے معنوی رقبے اور تقدسی دائرہ در دائرہ مفہومات و منسلکات کو اس شعر میں بحسن و خوبی سمیٹ لیا ہے:

وہ آفتاب جس سے زمانے میں نور ہے
دل ہے، خرد ہے، رُوحِ رواں ہے، شعور ہے

(مزید تفصیل کے لیے میرے دو مضامین "گلیتری منتر اور اقبال" جو گفتگو بمبئی میں شائع ہوا نیز لکھنؤ کے "صبحِ وطن" میں شمول مضمون "اقبال کی شاعری میں ہندو عناصر" سے رجوع کیجیے)

شعرِ اقبال میں ہندو عناصر بڑی نفاست و شائستگی سے سموئے ہوئے ملتے ہیں۔ اقبال کے ایک دوست تھے تیرتھ رام جو بعد میں ویدانتی سنیاسی ہو کر سوامی رام تیرتھ کے نام سے مشہور ہوئے اور جو عالمِ سرمستی و بے خودی میں کروٹ سے بہتے ہوئے دریا راوی میں اوم، اوم کہتے ہوئے اترتے چلے گئے اور واصل بحق ہو گئے ان پر اقبال کی نظم قابلِ تعریف ہے:

هم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو
پہلے گوہر تھا بنا اب گوہرِ نایاب تو
نفیٔ ہستی اک کرشمہ ہے دلِ آگاہ کا
لا کے دریا میں نہاں موتی ہے الا اللہ کا

رام چندر جی کو اور گرونانک دونوں کو اقبال نے مردِ کامل بتایا ہے۔ بالِ جبرئیل کا آغاز بھی بھرتری ہری سے کیا ہے:

پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر

بھرتری ہری راجا تھے اور بعد کو سنیاسی ہو گئے تھے، ان کی تین تصنیفات دستیاب ہیں۔ نتر نگار شتکم، نیتی شتکم اور ویراگیہ، ہر ایک ایک سو قطعات یعنی شلوک پر محیط ہے۔ اقبال نے جو خیال بھرتری ہری سے منسوب کیا ہے۔ دراصل ہت اپدیش سے ماخوذ ہے، غالباً یہ سہوِ حافظے پر تکیہ کرنے سے عبارت ہے، بہر کیف اقبال کی وسیع مشربی مذکورہ بالا تمام نظموں سے ظاہر ہوتی ہے۔

بانگِ درا میں مشمول مناظرِ فطرت پر جتنی بھی نظمیں ملتی ہیں ان کا پس منظر سماجیاتی بھی ہے قومی بھی ہے اور ملتی بھی ہے۔ ایسا پس منظر آزاد، حالی، اسماعیل میرٹھی یا

ان کے کسی اور پیش رو شاعر کے یہاں نہیں ملتا۔ پس منظر سے ہٹ کر ساخت پر نظر ڈالنے سے بھی اقبال کے منجملہ غنائی و معنوی اوصاف کا ایک فرق اور متوجہ کرنے لگتا ہے۔ ان کی ایک نظم "رات اور شاعر" جو دو حصوں "رات" اور "شاعر" میں منقسم ہے دو بحروں میں کہی گئی ہے، مثال کے طور پر:

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں
خاموش صورتِ گُل مانندِ بو پریشاں
(رات)

یعنی مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن۔

میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں
چھپ کے انسانوں سے مانندِ سحر روتا ہوں
(شاعر)

یعنی فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن

سوال ایک بحر میں اور جواب دوسری بحر میں نفسیاتی آگہی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں غالباً ان کے پیش رو شعرا کے یہاں اس قسم کی مثال نہیں ملتی۔ مزید برآں اقبال نے بعض نظموں کی ساخت نئے انداز پر کی ہے۔ ان کی ایسی نظمیں خاصی بڑی تعداد میں ملتی ہیں جو متعدد غزلوں کا مجموعہ ہوتی ہیں، ہر غزل کے بعد ٹیپ کا ایک شعر ہوتا ہے، مثال کے لیے "تصویرِ درد" "خضرِ راہ" "طلوعِ اسلام" وغیرہ پیش کی جا سکتی ہیں۔ ہر شعر میں پیش کردہ امیجری پیشِ نظر مقصد کی جانب رواں دواں ہوتی ہے اس کے علاوہ "طلوعِ اسلام" "خضرِ راہ" ایسی نظمیں حالانکہ عنوان کے پیشِ نظر مسلمانوں سے مخاطب کرتی ہیں نیز اشتراکی نظامِ فکر سے بھرپور ہیں۔ درحالانکہ اقبال کا مطالعۂ اشتراکیت وسیع نہ تھا۔ ان کا پیغام آج تک معنویت و مناسبت پر محیط ہے۔ کمزور ہونا گناہِ کبیرہ ہے:

پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی

تو اے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں پیہم دواں ہر دم جواں ہے زندگی
بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب
اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی
خام ہے جب تک تو ہے مٹی کا اک انبار تو
پختہ ہو جائے تو ہے شمشیرِ بے زنہار تو
یہ گھڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے
پیش کر غافل عمل کوئی اگر دفتر میں ہے

نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
خواجگی نے خوب چُن چُن کر بنائے مسکرات
(خضرِ راہ)

غلامی میں نہ کام آتی ہیں شمشیریں نہ تدبیریں
جو ہو ذوقِ عمل پیدا تو کٹ جاتی ہیں زنجیریں
تمیزِ بندہ و آقا فسادِ آدمیت ہے
حذر اے چیرہ دستاں سخت ہیں فطرت کی تعزیریں
یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتحِ عالم
جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں
ہوس نے کر دیا ہے ٹکڑے ٹکڑے نوعِ انساں کو
اخوت کا بیاں ہو جا محبت کی زباں ہو جا
یہ ہندی، وہ خراسانی، یہ افغانی، وہ تورانی
تو اے شرمندۂ ساحل اُچھل کر بے کراں ہو جا
(طلوعِ اسلام)

یہی پیغامِ زندگی "بالِ جبریل" سے ملتا ہے:

بھروسہ کر نہیں سکتے غلاموں کی بصیرت پر
کہ دُنیا میں فقط مردانِ حر کی آنکھ ہے بینا

وہ خدایا، یہ زمیں تیری نہیں تیری نہیں
تیرے آبا کی نہیں، تیری نہیں میری نہیں

صورتِ شمشیر ہے، دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
(بالِ جبریل)

اگر نظم "مسجدِ قرطبہ" کا عنوان تھوڑی دیر کے لیے چھپا دیا جائے تو اس نظم کو بھی پوری انسانیت سے مخاطب ہی سمجھا جائے گا۔ اقبال کے تصوّر کا عشق اثبات خودی ہے، دعوتِ اجتہاد و عزیمت ہے۔

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

منجملہ دیگر خصوصیات بڑی شاعری میں ایک یہ خوبی ہوتی ہے کہ اس کے خیالات و تصوّرات اور جذبات کی دروبست سماجیاتی احتجاجی آہنگ سے تموّج خیز ہوتی ہے۔ اقبال کی شاعری میں احتجاجی آہنگ سطح در سطح، نوادر نوا، سروش در سروش دعوتِ سماعت دیتا ہے۔ اقبال کا عشق "یزداں بکمند آور" تھا لہٰذا وہ خدا سے بھی اسی لہجے میں مخاطب ہوتے ہیں۔ امثال پیش کیے بغیر یہ دلیل پیش کی جا سکتی ہے "شکوہ" ہی نہیں بلکہ "جوابِ شکوہ" کا اساسی آہنگ احتجاج ہے:

صفحۂ دہر سے باطل کو مٹایا ہم نے
نوعِ انساں کو غلامی سے چھڑایا ہم نے

تیرے کعبے کو جبینوں سے بسایا ہم نے
تیرے قرآن کو سینوں سے لگایا ہم نے
پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفادار نہیں
ہم وفادار نہیں، تو بھی تو دلدار نہیں
(شکوہ)

"جوابِ شکوہ" کا یہ بند ملاحظہ ہو:
ہم تو مائل بہ کرم ہیں کوئی سائل ہی نہیں
راہ دکھلائیں کسے؟ رہروِ منزل ہی نہیں
تربیت عام تو ہے، جوہرِ قابل ہی نہیں
جس سے تعمیر ہو آدم کی یہ وہ گِل ہی نہیں
کوئی قابل ہو تو ہم شان کئی دیتے ہیں
ڈھونڈنے والوں کو دنیا بھی نئی دیتے ہیں
(جوابِ شکوہ)

اب ملاحظہ ہو بالِ جبریل:
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا
اسے صبحِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر
مجھے معلوم کیا، وہ رازداں تیرا ہے یا میرا
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

عالم آب و خاک و باد، سرِ عیاں ہے تو کہ میں
وہ جو نظر سے ہے نہاں اس کا جہاں ہے تو کہ میں

وہ شبِ درد و سوز و غم کہتے ہیں جس کو زندگی
اس کی سحر ہے تو کہ میں اس کی اذاں ہے تو کہ میں

الغرض اقبال کا احتجاجی آہنگ توجہ طلب ہے، یہ قوم و ملّت کے لیے تازیانہ بھی ہے، نئی زندگی کی جانب گامزن ہونے کا پیغام بھی ہے۔ مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہو میرا مضمون "شعرِ اقبال میں احتجاجی آہنگ" (مشمول شاعر بمبئی)

اقبال کی بیشتر نظموں میں ایک خوبی یہ بھی پائی جاتی ہے اور غالباً وہ خوبی نظم کی ساخت کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ نظم کے اشعار کو بیرونِ نظم دیکھنے سے غزل کے اشعار معلوم ہوتے ہیں۔ اقبال نے فلسفیانہ و نفسیاتی نکات کو ایسی امیجری میں پیش کیا ہے کہ پیش کردہ نکات جذبات میں ڈھلے ہوتے ہیں۔ جذبے سے فکری لَو اُٹھنا شعری معراج ہے، مثال کے طور پر:

شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے
(نیا شوالہ)

رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے
(کوششِ ناتمام)

تھا جنھیں ذوقِ تماشا وہ تو رخصت ہو گئے
لے کے اب تو وعدۂ دیدارِ عام آیا تو کیا
(شمع و شاعر)

فردِ قائم ربطِ ملّت سے ہے تنہا کچھ نہیں
موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں
(کذا)

آگ ہے اولادِ ابراہیم ہے نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے
(خضرِ راہ)

خام ہے جب تک تو ہے مٹی کا اک انبار تو
پختہ ہو جائے تو ہے شمشیرِ بے زنہار تو
(خضرِ راہ)

بتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملّت میں گم ہو جا
نہ تورانی رہے باقی، نہ ایرانی نہ افغانی
(طلوعِ اسلام)

زیادہ امثال کرنے میں طوالت ہے۔ اقبال کی غزلوں کے بہترے اشعار کائنات نظم پر محیط معلوم ہوتے ہیں، مثلاً:

پختہ ہوتی ہے اگر مصلحت اندیش ہو عقل
عشق ہو مصلحت اندیش تو ہے خام ابھی
بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی
(بانگِ درا)

ہو تری خاک کے ہر ذرّے سے تعمیرِ حرم
دل کو بے گانۂ اندازِ کلیسائی کر
اس گلستاں میں نہیں حد سے گزرنا اچھا
ناز بھی کر تو بہ اندازۂ رعنائی کر
(بانگِ درا)

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہِ کامل نہ بن جائے
(بالِ جبریل)

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں
تھی کسی درماندہ رہرو کی صدائے دردناک
جس کو آوازِ رحیلِ کارواں سمجھا تھا میں
(بالِ جبریل)

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن
(بالِ جبریل)

کمالِ ترک نہیں آب و گل سے مہجوری
کمالِ ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری
(بالِ جبریل)

نگہ بلند، سخن دل نواز، جاں پُرسوز
یہی ہے رختِ سفر میرِ کارواں کے لیے
(بالِ جبریل)

اب ایک متنازعہ مسئلہ پر توجہ مبذول فرمایئے۔ اوزانِ رُباعی پر بہت کچھ بحث و تمحیص ہوتی رہی ہے اور غالباً ہوتی رہے گی۔ بالِ جبریل میں اقبال نے جو رباعیاں مشمول کیں وہ رُباعی کے مروّجہ اوزان کے تحت نہیں ہیں تو سوال اُٹھتا ہے کہ کیا اقبال اوزانِ رُباعی سے ناآشنا تھے۔

خودی کی خلوتوں میں گم رہا میں
خدا کے سامنے گویا نہ تھا میں
نہ دیکھا آنکھ اُٹھا کر جلوۂ دوست
قیامت میں تماشا بن گیا میں

ترا اندیشہ افلاکی نہیں ہے
تری پرواز لولاکی نہیں ہے
یہ مانا اصل شاہینی ہے تیری
تری آنکھوں میں بیباکی نہیں ہے

یعنی مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن وزن ہے جو ظاہر ہے کہ اوزان رباعی میں شمار نہیں ہوتا۔ روایتی اوزان دائرۂ اخرم اور دائرۂ اخرب (متعلقہ بحر ہزج) کے مطابق چوبیس اوزان بتائے جاتے ہیں۔ نجم الغنی نے اپنی تصنیف بحر الفصاحت میں یہ بتایا ہے کہ ان چوبیس اوزان کے باہم اشتراک سے کم از کم بیاسی ہزار نو سو چوالیس (۸۲۹۴۴) شکلیں پیدا ہوتی ہیں۔ بہت سے اصحاب یہ گر بتاتے ہیں کہ رُباعی کے ہر مصرع کا پہلا رُکن مفعولن یا مفعول ہوگا اور آخری رُکن میں فعل، فاع یا فع سے کوئی ایک ہوگا۔ مصرع کے درمیان بقیہ اوزان مفاعلن، مفاعیلن، فعول اور فاعلن میں سے کوئی دو آئیں گے۔

میں نے دوسرے ذرائع کا بھی مطالعہ شروع کیا، بالخصوص اس حقیقت سے آشنا ہونے پر کہ بابا طاہر کی رباعیاں بھی روایتی اوزان کے تحت نہیں آتیں۔ فارسی اور سنسکرت کیونکہ لسانی اعتبار سے ایک خاندان سے متعلق لہٰذا میں نے ژند اوستا کے عروض کا مطالعہ کیا۔ ژند اوستا کے بے شمار بستہ (سنسکرت) "روپا چند" میں ملے۔ قیاس یہ ہے کہ غلبہ اسلام کے بعد روپا چند میں لکھے جانے والا شلوک روبائی تھا۔ پ ب ہم مخرج ہیں۔ روپائی سے روبائی ہوگیا جس کی شکل معرّب ہو کر عربی الاصل رُباعی

ہوگئی یعنی ی مل کر ع ہوگئی۔ اس موضوع پر دو مبسوط مضامین میں نے جامعہ اُردو اور زبان و ادب پٹنہ کو دیے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ بالِ جبرئیل کی رُباعیاں اسی آگہی کے تحت کہی گئی ہوں گی۔ ملحوظ رہے روپا چند میں آٹھ ماتراؤں سے لے کر چوبیس ماترائیں ہو سکتی ہیں۔ نیز ان کی دروبست پر ترنم کے زیر و بم کا بھی اثر جائز قرار دیا جاتا ہے۔ سنسکرت کے شلوک بھی بالعموم اسی 'چند' میں ملتے ہیں۔ غور طلب مسئلہ یہ ہے کہ کیا اوزانِ رباعی کی مروّجہ جکڑ بندی جائز ہی سمجھی جائے گی۔ بہرکیف اقبال کا اجتہاد قابلِ توصیف بھی ہے اور قابلِ تقلید بھی بالخصوص اس نقطۂ نظر سے کہ معنوی اعتبار سے اور مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے قطعہ اور رُباعی کے درمیان سرحد منہدم ہو چکی ہے۔

ایک کی مکالماتی نظمیں بھی دعوتِ مطالعہ دیتی ہیں۔ مکالمہ ابلیس جبرئیل جیسی نظم اقبال کے کسی پیرو کے ہاں نہیں پائی جاتی۔ ابلیس کا یہ جواب:

دیکھتا ہے تو کھڑا ساحل سے موجِ خیر و شر — کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے میں کہ تو
گر کبھی خلوت میسّر ہو تو پوچھ اللہ سے — قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو
میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح — تو فقط اللہ ہُو اللہ ہو اللہ ہُو

کسی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے، اقبال بہت عظیم شاعر تھا۔ عظمت کا راز اس حقیقت میں مضمر ہوتا ہے کہ بڑا شاعر روحانی طور پر مرگ سے ماورا ہوتا ہے۔ ایک روسی محقق نے کہا ہے:

A genius does not cease to exist at the point where ne is overwhelmed by death.

شاعر اقبال آج تک زندۂ جاوید ہے، ان کے واصل بحق ہو جانے کے باوجود شاعر اقبال کا انتقال نہیں ہوا۔

ہر گز نہ میرد آنکہ دلش زندہ شد عشق
ثبت است بر جریدۂ عالمِ دوام کا

خوشنویس: ایس۔ ایم منظ

مطبوعات اقبال انسٹی ٹیوٹ

ہندستان میں تصوف	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
اقبال اور اُردو نظم	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
تفکرِ اقبال	سید وحید الدین
اُردو شعریات	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
اقبال کے مطالعے کے تناظرات	پروفیسر آل احمد سرور
اقبال اور تصوف	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
اقبال اور مغرب	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
اقبال اور مغربی فکر	پروفیسر وحید الدین
علامہ اقبال، مصلح قرن آخر	ڈاکٹر علی شریعتی / ترجمہ: کبیر احمد جائسی
اقبالیات (۱)	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
اقبالیات (۲)	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
محمد اقبال	میر سید میر شکر / ترجمہ: کبیر احمد جائسی
خطبات اقبال پر ایک نظر	مولانا سعید احمد اکبر آبادی
جدید دنیا میں اسلام، مسایل اور امکانات	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
اقبال کی نظری و عملی شعریات	پروفیسر مسعود حسین خاں
تشخص کا مسئلہ اور اقبال	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
Tagore, Sri Aurobindo and Iqbal	پروفیسر سسر کمار گھوش
Resurgence in Islam	مرتبہ: پروفیسر آل احمد سرور
Some Aspects of Iqbal's Poetic Philosophy	پروفیسر عالم خوندمیری