اقبال کا نظامِ فن

ڈاکٹر عبدالمغنی

اقبال کا نظامِ فن

ڈاکٹر عبدالمغنی

اقبال اکادمی پاکستان

جملہ حقوق محفوظ

ناشر

پروفیسر ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

ناظم

اقبال اکادمی پاکستان

حکومتِ پاکستان

قومی ورثہ وثقافت ڈویژن

چھٹی منزل، ایوانِ اقبال، ایجرٹن روڈ، لاہور

Tel: [+92-42] 36314510, 99203573

Fax: [+92-42] 36314496

Email: info@iap.gov.pk

Website: www.allamaiqbal.com

ISBN 978-969-416-588-2

طبع اوّل	:	۱۹۸۵ء
طبع دوم	:	۱۹۹۰ء
طبع سوم	:	۲۰۲۲ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	-/۱۳۶۰روپے
مطبع	:	، لاہور

محل فروخت: گراؤنڈ فلور، ایوانِ اقبال، ایجرٹن روڈ، لاہور

فہرست

اقبال کا فن	۷
وحدت وانفرادیت	۱۱
تصورِ فن	۱۹
امتیاز واجتہاد	۵۵
نظم وغزل	۶۹

غزلیں

بانگِ درا	۷۷
بالِ جبریل	۹۶
غزلیات	۱۰۱
ضربِ کلیم	۱۲۵
رباعیات وقطعات	۱۳۳

جدید نظمیں

بانگِ درا	۱۴۹
فطرت کی شاعری	۱۴۹
ہمالہ	۱۴۹
گل رنگیں	۱۵۸

عہد طفلی ۱۵۸
گل رنگیں ۱۵۹
عہدِ طفلی ۱۵۹
ترجمہ ۱۶۹
طبع زاد ۱۶۹
نکاتِ فن ۱۷۵
المیہ شاعری ۱۷۹
رومانی شاعری ۱۸۵
بڑی نظمیں ۱۹۰
تصویرِ درد (حب وطن) ۱۹۲
شمع اور شاعر (اسلام پسندی) ۲۰۲
شکوہ و جوابِ شکوہ ۲۲۳
شکوہ ۲۲۶
جوابِ شکوہ ۲۲۷
خضرِ راہ ۲۳۰
طلوعِ اسلام ۲۵۲
بالِ جبریل ۲۷۳
الارض للہ ۲۷۳
محبت ۲۷۵
جدائی ۲۷۶
فرشتوں کا گیت۔ فرمانِ خدا ۲۷۷
لینن خدا کے حضور میں ۲۸۱
طارق کی دُعا ۲۸۵

اذان	۲۸۷
جبریل و ابلیس	۲۹۰
تقدیر	۲۹۲
روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے	۲۹۳
زمانہ	۳۰۰
لالۂ صحرا	۳۰۶
شاہیں	۳۱۶
ذوق و شوق	۳۲۹
ساقی نامہ	۳۴۷
مسجدِ قرطبہ	۳۶۲
ضربِ کلیم	**۳۹۱**
صبح	۳۹۳
معراج	۳۹۴
علم و عشق	۳۹۵
مردِ مسلمان	۳۹۶
مدنیت اسلام	۳۹۸
مصلحین مشرق	۴۰۳
سلطان ٹیپو کی وصیت	۴۰۴
طالب علم	۴۰۵
عورت	۴۰۶
نگاہ	۴۰۷
نگاہِ عشق	۴۰۸
نسیم و شبنم	۴۱۰

صبحِ چمن ۴۱۱
فنونِ لطیفہ ۴۱۳
شعاعِ اُمید ۴۱۴

ارمغانِ حجاز ۴۲۵

آوازِ غیب ۴۲۵
بڈھے بلوچ کی نصیحت ۴۲۶
تصویر و مصور ۴۲۸
عالم برزخ ۴۳۱
ابلیس کی مجلس شوریٰ ۴۳۷

اشاریہ ۴۶۱

☆☆☆☆☆

اقبال کا فن

اقبال اور عالمی ادب کے دیباچے میں مَیں نے ''اقبال کا فن'' کے موضوع پر ایک مستقل کتاب اُردو و انگریزی میں تصنیف کرنے کا عزم ظاہر کیا تھا۔ یہ کتاب اسی عزم کی تکمیل کی طرف پہلا قدم ہے۔ اس میں صرف اُردو کلام کی فنی تنقید ہے۔ ابھی فارسی کلام کی تنقید باقی ہے، جس کے لیے اس کتاب کا حصّہ دوم زیرِ ترتیب ہے۔ اس حصے کی زبان انگریزی ہوگی۔ اگر اللہ تعالیٰ فرصت نصیب کرے تو یہ منصوبہ مکمل ہو جائے۔

''اقبال کا تصورِ خودی'' کے موضوع پر بھی اُردو اور انگریزی دونوں میں ایک کتاب زیرِ فکر ہے۔ اگر میں خدا کے فضل و کرم سے اس سلسلے کی تکمیل کر سکا تو کم از کم میرا یہ اطمینان ہو جائے گا کہ اقبال کی شاعری کا جو قرض دنیائے ادب پر ہے وہ میری حد تک ادا ہو گیا۔

اقبال کے فن شاعری کی قدر شناسی میں جو چیز روزِ اوّل سے آج تک عام طور پر حائل ہوتی رہی ہے، وہ ان کی عظیم فکر ہے جس کا شہرہ اور رعب اتنا زیادہ ہے کہ ان کے ناقدین اپنی پسند یا ناپسند دونوں میں اسی سے بالکل شخصی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ حالانکہ ان میں بعض معروضی مطالعے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ میں یقیناً اقبال کے شیداؤں میں سے ایک ہوں اور ذہنی طور پر ان کی فکر سے بھی وابستہ ہوں لیکن میں ہمیشہ اقبال کے فن پر اپنے تمام مطالعات میں زور دیتا رہا ہوں جو میں نے اب تک مختلف مواقع پر کیے ہیں اور ان میں سے بیشتر میرے چاروں مجموعوں...... نقطۂ نظر، جادۂ اعتدال، تشکیل جدید اور معیار و اقدار...... میں شامل ہیں۔ ''اقبال اور عالمی ادب'' کی تصنیف بھی اسی جہت سے کی گئی ہے۔

بات یہ ہے کہ ایامِ طفولیت سے آج تک میری طبیعت پر کلامِ اقبال کا گہرا اور وسیع اثر ان

کی شاعرانہ فنکاری کے سبب ہی رہا ہے۔ اگرچہ یہ واقعہ بھی اپنی جگہ ہے کہ اس فن کاری کا موضوع اور مواد یعنی اسلامی نظریہ بھی یقیناً میرے ذہن کو وقت گزرنے کے ساتھ زیادہ سے زیادہ اپیل کرتا رہا ہے۔ میں مجموعی طور پر اقبال کو پسند کرتا ہوں۔ ان کی فکر کا شیدا ہوں۔ ان کے فن کا مداح ہوں۔ لہٰذا میری تنقیدِ اقبال بلاشبہ ایک قدرداں کی تنقید ہے اور میں یقین کرتا ہوں کہ اگر تنقید قدر شناسی (Appreciation) ہے نہ کہ ناقدری (Depreciation) تو یہ قدر دانی ہی پر بداہتہً مبنی ہے جب کہ عیب جوئی اور نکتہ چینی کے لیے جو تنقید کی جاتی ہے وہ دل کا بخار نکالنے کے سوا کوئی مفہوم و مقصد نہیں رکھتی اور بدترین قسم کے کلبیانہ (Cynical) اندازِ فکر پر مبنی ہے جس کو نہ تو اعلیٰ تنقید کہا جا سکتا ہے نہ اعلیٰ ادب۔

تنقید صریحاً جانچ کے ساتھ ساتھ پرکھ ہے جس کے لیے جوہر شناسی لازمی ہے اور جوہر شناسی قدر دانی کے بغیر ممکن نہیں۔ اگر اس معنی میں تمام شخصی تعصّبات سے خالی ہو کر کلامِ اقبال کی بالکل معروضی تنقید کی جائے تو معلوم ہوگا کہ اقبال کا جوہرِ شاعری نہ صرف یہ کہ دنیا کے کسی شاعر کے جوہر سے کم نہیں بلکہ بہ وجوہ اور بدرجہا زیادہ ہے۔ اس لیے کہ اقبال نے خالص شاعری کی ہے، خواہ وہ فکر و پیام ہی کی کیوں نہ ہو، تمثیل نگاری اور داستان طرازی گویا نہیں کی ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات تمثیل اور داستان کے جو پیرائے انھوں نے اختیار کیے ہیں وہ بھی بالوضاحت فکر و پیام کے لیے۔ یہ فکر و پیام ہی ہے جس کے بلیغ اظہار کے لیے اقبال نے فن شاعری کے تمام لوازم بالکل فطری طور سے استعمال کیے ہیں اس لیے کہ شاعری ان کے مزاج میں داخل ہے اور فن کا وفور ان کی طبیعت میں ہے۔

''اقبال کا فن'' کے عنوان سے ایک مقالہ آج سے تقریباً بیس سال قبل میں نے نقوش لاہور میں لکھا تھا اور وہ میرے پہلے مجموعۂ مضامین نقطۂ نظر میں شامل ہے۔ میں نہیں جانتا اس عنوان سے اس موضوع پر اس سے قبل کس نے کیا لکھا اور جہاں تک مجھے معلوم ہے اس کے بعد بھی شاید ہی کسی نے اس موضوع پر، اس عنوان سے طبع آزمائی کی ہو۔ البتہ میرے دوست ڈاکٹر گوپی چند نارنگ (صدر شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، دلّی) نے ''اقبال کا فن'' کے نام سے مختلف اشخاص کے مضامین پر مشتمل ایک کتاب ترتیب دی ہے اور اس مجموعے میں میرا وہ مضمون نہیں

ہے جو اس موضوع پر اس عنوان سے میرے علم کی حد تک پہلی کوشش ہے۔

میں نے اپنی اس کتاب میں جو منصوبۂ تحریر اختیار کیا ہے وہ فہرست مضامین سے عیاں ہے۔ اوّل تو میں نے غزل کو وہ اہمیت دی ہے جس کی مستحق وہ کلامِ اقبال میں ہے، اس لیے کہ میں اقبال کو اُردو و فارسی کا سب سے بڑا غزل گو بھی سمجھتا ہوں اور ان کی اُردو غزل کو ان کی فارسی غزل ہی کی طرح اہم تصور کرتا ہوں۔ دوسرے میں نے اقبال کے قطعات و رباعیات کو بھی روشنی میں لانے کی کوشش کی ہے۔ تیسرے ان کی بڑی نظموں کا مطالعہ کرنے کے لیے میں نے ضروری سمجھا ہے کہ موضوع یا دور سے متعلق ان کی چھوٹی نظموں کا بھی مطالعہ کیا جائے، تاکہ کوہِ فن کی بلند ترین چوٹیاں ایک تناسب کے ساتھ گرد و پیش کی اُبھری ہوئی چٹانوں کے پس منظر میں دیکھی جا سکیں اور ان کا حسن و وقار زیادہ سے زیادہ نمایاں ہو۔ چوتھے یہ کہ اقبال کے مختلف ادوار کی مختلف نظموں کے درمیان جو ایک داخلی ربط اور محیط تسلسل ہے اس کا سراغ لگا کر دکھایا گیا ہے کہ کلامِ اقبال ایک ہموار ارتقا پر استوار ہے اور الگ الگ نظموں کے اندر جو تنظیم خیال ہے وہ مجموعی طور پر تمام نظموں میں پائی جاتی ہے۔ اس صورتِ حال سے اقبال کے ذہن کی خلاقی کے ساتھ ساتھ ان کے دستِ ہنر کی چابک دستی کا اندازہ بھی ہوتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ اپنے موادِ شاعری پر ذہنِ اقبال کی فنی گرفت نہایت محیط و مضبوط ہے۔

اس لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ اقبال دنیا کے منظّم ترین شاعر ہیں۔

عبدالمغنی

۲۲ر دسمبر ۱۹۸۲ء

وارثی گنج، عالم گنج، پٹنہ نمبر ۷

وحدت وانفرادیت

اقبال کے افکار نے ایسا طلسم قائم کر دیا ہے کہ ان کے فن کی طرف بہ مشکل کسی کی توجہ مبذول ہوتی ہے حالانکہ یہ طلسم درحقیقت فن ہی پر مبنی ہے۔ اقبال کے تصورات شاعری کی شکل میں ظاہر ہوئے ہیں اور ان کا مطالعہ کرنے والے سب سے پہلے شاعری ہی سے لطف بھی لیتے ہیں۔ اسی لطف کے سبب وہ ان کے افکار کے طلسم میں گرفتار ہوتے ہیں جن کے اظہار کے لیے یہ شاعری کی گئی ہے۔ چنانچہ اگر شاعری کو ہٹا دیا جائے تو افکار میں طلسم کی جو کیفیت ہے وہ بھی ختم ہو جائے گی۔ واقعہ یہ ہے کہ افکار اپنی جگہ کتنے ہی اہم، دل چسپ اور مفید ہوں، ان کے اندر جادو کی سی کیفیت ان تصویروں اور آوازوں سے ہی پیدا ہوتی ہے جن سے اشعار مرتب ہوتے ہیں۔ اشعارِ اقبال کے استعارات کی رعنائی اور ان کے آہنگ کی نغمگی ہی اس طلسم کی ضامن ہے جس کی نسبت کلامِ اقبال کی طرف کی جاتی ہے۔ اس طرح حقیقت پسندانہ تنقیدی تجزیے سے واضح ہوتا ہے کہ اقبال کے افکار کا طلسم فی الواقع اشعار کا طلسم ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کمال فن کا ہے، نہ کہ فکر کا۔

بلاشبہ اقبال کی فکر ہی ان کے فن کی محرک بھی ہے اور اس کا مواد و موضوع بھی۔ لیکن اس کا اظہار نہ صرف نظم بلکہ شاعری میں ہوا ہے۔ اس بنیادی نقطے کو سامنے رکھ کر غور کیا جانا چاہیے کہ شعریت کوئی خلا کی چیز نہیں ہے اور برائے شعریت نہیں ہو سکتی۔ ایک با معنی اور مؤثر شاعری چند خیالات، احساسات اور جذبات کی پیش کش کے لیے ہوتی ہے۔ یہی پیش کش اس کا مقصد ہے۔ چنانچہ خیالات، احساسات اور جذبات جس قسم اور درجے کے ہوں گے شاعری کا انداز و معیار بھی ویسا ہی اور اتنا ہی ہوگا۔ اگر شاعری کی اس تعریف میں تبلیغ کا عنصر مضمر نظر آئے تو یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ تبلیغ ابلاغ کے ہی بلند ترین جذبے کا نام ہے۔ اور اس کے ساتھ ترسیل کی مؤثر ترین شکل کا مفہوم وابستہ ہے۔ اوّل تو اظہارِ خیال کسی بات کو مخاطب تک پہنچانے کے لیے ہوتا

ہے، اگر کسی صحیح الدماغ اور سلیم الطبع آدمی کا اظہارِ خیال ہے۔ دوسرے یہ کہ بات جتنی اچھی اور بڑی ہوگی، اس کا اظہار بھی اتنا ہی اچھا اور بڑا ہوگا، اگر اظہار کرنے والا اپنی بات کی خصوصیت سے آگاہ ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے بیان پر پوری طرح قادر ہو۔

لہٰذا اگر اقبال کو ایک مبلغ تسلیم کرلیا جائے اور ان کے کلام کو کسی پیام کا وسیلۂ اظہار تصور کیا جائے تو یہ بھی آسانی سے تسلیم و تصور کیا جاسکتا ہے کہ مبلغ نے اپنے پیام کو زیادہ سے زیادہ پُر اثر بنانے کے لیے بہتر سے بہتر وسیلۂ اظہار اختیار کیا ہے اور اس مقصد کے لیے حسین سے حسین نقوشِ کلام مرتب کیے ہیں، زبان و بیان اور قواعد و عروض پر پوری پوری قدرت حاصل کر کے عمدہ سے عمدہ الفاظ، تراکیب اور بحور استعمال کی ہیں، موزوں ترین استعارات و علائم سے کام لیا ہے، مسحور کن آہنگ پیش کیا ہے، فن کی یہ ساری سعیِ بلیغ ایک لفظ تبلیغ میں مضمر ہے۔ اب یہی سعیِ بلیغ ہے جو کلام میں بلاغت کی انتہائی کیفیت پیدا کرتی ہے، فن کی یہ بلاغت ذہن کی اس بلوغت کا مظہر ہے جس پر فکری تبلیغ کا اوجِ کمال مبنی ہوتا ہے۔

لیکن اقبال کے فکر کی بلوغت اور ان کے فن کی بلاغت الگ الگ اکائیاں نہیں ہیں۔ ایک ہی اکائی کے دو پہلو ہیں جن کے درمیان فرق تنقید کی چشم امتیاز چاہے تو کرسکتی ہے۔ جب کہ شاعری کے لمحۂ تخلیق میں دونوں ایک دوسرے کے اندر بالکل مدغم ہیں اور اس ادغام کا نتیجہ واحد ہے، جو اجزا سے ترکیب پانے والا ایک ایسا مرکب ہے جس کے اجزا اپنی جداگانہ حیثیت کھو چکے ہیں اور ایک کل کے اجزائے ترکیبی بن چکے ہیں۔ فکر و فن کے مکمل ادغام کی یہ صورت صرف اس خلوص کی بنا پر روبہ عمل آئی ہے جو اقبال کے معاملے میں بیک وقت فکر اور فن دونوں کی خصوصیت ہے۔ اقبال کے سارے افکار و تصورات نہ صرف ان کے مشاہدات و مطالعات ہیں بلکہ احساسات و جذبات بھی ہیں یعنی تجربات واردات بن چکے ہیں، واقعات محسوسات میں بدل گئے ہیں حقائق کوائف میں ڈھل گئے ہیں۔ شاعر کے خلوص کی شدت وحدت کائنات و حیات کے تمام مظاہر و مناظر کو تپا اور کھلا کر ایک تخلیقی وحدت کی شکل دے دیتی ہے۔ یہی وحدت اقبال کا فن ہے جو فکر کے تمام ضروری اجزا سے مرکب اور فن کے تمام ضروری عناصر پر مشتمل ہے۔ اس میں دل کا سوز و گداز بھی ہے اور دماغ کا تفکر و تعقل بھی، رومان کی جمالیات بھی ہے اور مذہب کی

اخلاقیات بھی ہے، فلسفہ ہے تو شعر کے رنگ میں اور شعر ہے تو فلسفے کے آہنگ میں۔ اقبال کی شاعری ایک نہایت پیچیدہ و بالیدہ عمل ہے جس کی تہیں اور جہتیں، مضمرات و اثرات رنگ بہ رنگ ہیں مگر سب کا مطمحِ نظر اور ماحصل ایک ہے، یہ ایک ارتکاز ہے مواد و ہیئت کی ان ساری ہواؤں کا جو فن کے تار و پود بنتی ہیں۔

یہ مرکب و مرتکز فن ایک زبردست توازن کا کرشمہ ہے۔ دونوں کے خلوص پر مبنی فکر و فن کی جو یکسوئی کلام میں پائی جاتی ہے وہ کوئی اکہری اور سادہ سی کیفیت نہیں ہے۔ اس کے اندر مواد و ہیئت اور موضوع و اسلوب کی کشیدگی و کشاکش کی ایک داستان مضمر ہے، فن شعر کے نقطۂ نظر سے اقبال کے مسائل ماقبل کے تمام شعرا سے بہت زیادہ تھے۔ ایک انتہائی ترقی یافتہ، صنعتی اور سائنسی تمدن کی جو پیچیدگیاں اقبال کے سامنے تھیں وہ دانتے، شیکسپیئر، گیٹے، رومی، فردوسی، حافظ اور بیدل کے سامنے نہ رہی تھیں، اقبال کے دور میں بین الاقوامی سطح پر تہذیب آرٹ اور سائنس کے دو کلچروں میں منقسم ہوتی نظر آرہی تھی اور فنون لطیفہ بالخصوص شاعری کا مستقبل تاریک ہوتا دکھائی دے رہا تھا، دنیا ایک تہذیبی بحران سے دوچار تھی، انقسام و انتشار کے آثار ہر سو نمایاں تھے۔ انسانیت ایک دوراہے پر کھڑی تھی، پرانی قدریں مشتبہ ہو رہی تھیں اور نئی قدروں کا سراغ نہیں مل رہا تھا۔ سب سے بڑھ کر مشرق کا ماحول جس سے اقبال وابستہ تھے غلامی، پسماندگی، جہالت اور فرسودگی میں ڈوبا ہوا تھا۔ اقبال اپنے زمانے کے حقائق کے متعلق نہ صرف بہت باخبر اور آگاہ تھے بلکہ بے حد حساس اور مضطرب تھے۔ ان کا ذہن اور مطالعہ مجتہدانہ تھا اور وہ سماج کی تجدید کا نصب العین رکھتے تھے۔ انقلابِ احوال کی یہ تمنا اقبال کے یہاں اپنے پیش روؤں اور ہم عصروں کی طرح کوئی رومانوی چیز بھی نہیں تھی بلکہ ایک ٹھوس حقیقت تھی، جو زبردست ذہنی و علمی جدوجہد کا تقاضا کرتی تھی۔ ایسے کڑے درد کو گیت میں ڈھالنا شمشیر و سناں بلکہ توپ و تفنگ کی سخت و کرخت آواز کو ایک نغمۂ شیریں میں تبدیل کرنے سے کم دشوار نہ تھا۔ چنانچہ شاعر کا دل شوریدۂ فطری طور پر ایک طلسم پیچ و تاب میں گرفتار تھا۔ ایک طرف فکر کے مطالبے تھے دوسری طرف فن کے تقاضے اور دونوں بہت ہی سخت، بے حد شدید۔ اقبال کے ذہن یا فن میں اگر ذرا بھی سقم یا نقص یا ضعف ہوتا وہ یا تو ولیم بٹلر ییٹس کی طرح رومان و تصوف میں گم ہو جاتے یا ٹی۔

ایس۔ ایلیٹ کی طرح تمدن کے جلتے ہوئے خرابے میں خود بھی جل کر راکھ ہو جاتے اور دوسرے درجے کی الجھی الجھی بجھی بجھی شاعری سے زیادہ کوئی چیز آج کی انسانیت کو دے نہیں پاتے، لیکن اقبال کا ذہن نہایت ہی استوار اور فن نہایت مستحکم تھا۔ چنانچہ انھوں نے جدید تہذیب و تمدن کے آتش کدے میں قدم رکھ کر اس کے سرکش شعلوں ہی کو گُل زار بنا دیا۔ انھوں نے زندگی کے بڑھتے ہوئے عدم توازن کو اپنے فن کے توازن سے دور کرنے کی بلیغ کوشش کی، یہاں تک کہ مسائل حیات سے وسائل شاعری پیدا کیے اور تاریخ کو تلمیح بنا دیا۔

فن کا یہ توازن ایک فکری استقامت پر مبنی تھا۔ اقبال کی فکر و فنی ہم آہنگی کا راز یہ ہے کہ انھوں نے فکر کو کبھی اپنی فنی زندگی کا مسئلہ بننے نہیں دیا۔ بلکہ شروع سے ایک سلیم و مستقیم فکر کو مسئلے کے حل کے طور پر قبول کر لیا۔ اور اسے اپنی تمام کاوشوں کا معیار و محور بنا دیا جس کا قدرے نتیجہ یہ ہوا کہ وہ فن کی تخلیق و تزئین کے لیے یکسو ہو گئے۔ اور اس تخلیقی عمل پر اپنی بہترین توجہات اور صلاحیتیں مرکوز کر سکے۔ یہ ایک انتہائی باشعور فن کار کی ذہنی کشیدگی کا موزوں ترین حل بھی تھا اور حسین ترین پھل بھی، پھر اس حل سے کشیدگی ختم نہ ہوئی نتیجہ خیز ہو گئی اور اس چیز نے مواد و ہیئت کے درمیان کشاکش کو برابر ایک صحیح، تعمیری اور مثبت رُخ پر رکھا۔ یہ حل باضابطہ ایک نظریۂ کائنات اور نظامِ حیات کی شکل میں تھا جسے شاعر نے نہ صرف یہ کہ اپنے ماحول اور خاندان سے ورثے میں پایا تھا بلکہ اس کے تمام اجزا پر ذاتی غور و فکر اور مطالعہ و مشاہدہ کر کے اسے خود حاصل کیا تھا۔ اس نظریہ و نظام کا دین دینِ اسلام ہے جس کے عقائد و افکار اور اقدار و اخلاق پر اقبال کا ایمان ایک مفکر و محقق جویائے حق کا ایمان ہے جو اتنا محکم، رفیع اور وسیع و عمیق ہے کہ زندگی اور فن کی تمام پہنائیاں اور باریکیاں اس کے اندر سمٹ آئی ہیں اور شاعر نے اپنی فن کارانہ شخصیت میں ان سب کو پوری اور اچھی طرح سمو لیا ہے۔ اسی لیے کہ اس کی شاعری اس کی شخصیت کا ایک ایسا بسیط اظہار ہے جس میں فن خود زندگی بن گیا ہے۔ اس لیے کہ زندگی ایک فن کی طرح لطیف و جمیل ہو گئی ہے یہ ایمانیات اور جمالیات کا وہ نقطۂ اتصال ہے جس سے بلند تر ارتقا و عروج کا تصور نہ زندگی میں کیا جا سکتا ہے نہ فن میں۔

کلام اقبال کی اس فکری و فنی ہم آہنگی ادب میں روایت و انفرادیت کا ارتباط و اشتراک اور

تعامل وتعاون بھی کہا جاسکتا ہے۔ شاعر نے اپنی تعلیم وتربیت کے ذریعے جو ذہنی ثروت حاصل کی ہے اس نے اس کی ذہانت کو اس قابل بنا دیا ہے کہ اپنے انفرادی عمل سے اس میں اضافہ کرے اور یہ اضافہ اس نے ایک ایسی زبردست ہیئت میں کیا ہے کہ جو مشرق ومغرب کی شاعرانہ روایات کے بہترین مواد کا خلاصہ ہے۔ ایسا آفاقی جوہر ظاہر ہے کہ بڑے فنی اجتہاد کا نتیجہ ہے اور ایک تجدیدی کارنامہ ہے، عصر حاضر میں گیٹے اور غالب کے بعد دُنیا کی شاعری کی تاریخ پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ عظمتِ شاعری کے سلسلے بند ہونے لگے تھے، اُردو میں تو غالب اور اقبال کے درمیان تقریباً تیس پینتیس سال تک کوئی اہم شاعر نظر ہی نہیں آتا۔ انگریزی میں بھی وکٹورین عہد نے ٹینی سن اور براؤننگ سے بہتر شاعر نہ پیدا کیے جب کہ اس سے قبل رومانی عہد میں ورڈز ورتھ، کولرج، بائرن، شیلی اور کیٹس آفاقی سطح پر عظمت شاعری کا کوئی نمونہ اپنی مجموعی تخلیقات میں نہیں پیش کرتے۔ اس دور کی فارسی وعربی شاعری میں متوسط درجے کے معمولی فنکاروں کا ایک سلسلہ ہے اس طرح صرف اُردو و فارسی نہیں، عالمی شاعری کے تجربات وروایات کو اپنے فن میں سمو کر اقبال نے عصر حاضر میں عظمت شاعری کا ایک ایسا کارنامہ انجام دیا جو دانتے، شیکسپیئر، گیٹے حافظ، رومی، فردوسی، بیدل اور غالب کے اکتسابات و کمالات پر ایک وقیع اضافہ ہے۔ اقبال کے اُردو فارسی کلام میں مختلف زبانوں اور زمانوں کے متعدد شعرا کے فکر وفن پر ناقدانہ تبصرے ملتے ہیں۔ جن سے عیاں ہوتا ہے کہ اپنے فن کے پیش رو باکمالوں کے کارناموں پر اقبال کی نظر کتنی وسیع اور گہری ہے۔ اس سے بھی آشکارا ہوتا ہے کہ اقبال ہی نے صحیح اور پورے معنوں میں بین الاقوامی اور آفاقی شاعری بالکل شعوری طور پر پوری آگہی اور ذمے داری کے ساتھ کی۔

اس حقیقت کے حال کے باوجود اقبال کے بے شمار شیدائی اور معدودے چند مخالفین دونوں ہی عام طور پر اقبال کی شاعری متعلق ایک غیر حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کیے ہوئے ہیں جو بنیادی طور پر یہ ہے کہ اس مرکب ومربوط شاعری کے دونوں اجزا، فکر وفن کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دولخت کر دیا جاتا ہے۔ ایک سالم وجود کی اس غیر فطری تقسیم میں لطیفہ یہ ہے کہ شیدائی اور مخالفت دونوں ہی بلا استثنا دانستہ یا نادانستہ اپنے رویے کی بنیاد فکر کے متعلق اپنے تاثر یا

تعصب پر رکھتے ہیں، شیدائی تو فکر کو مرکز نظر بناتے ہیں، گرچہ وہ دعویٰ اور اعلان یہ کرتے ہیں کہ فکر سے ان کو کوئی مطلب نہیں، مگر جب وہ تنقید کرتے ہیں تو اپنے اس دعوے پر قائم نہیں رہتے اور اپنے اعلان کے بالکل برخلاف فن پر گفتگو کرتے ہوئے فکر کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہیں اور اس کے متعلق اپنی ناپسندیدگی بلکہ برہمی کو کوشش کے باوجود چھپا نہیں سکتے، یہی وجہ ہے کہ کلام اقبال کے فنی نقائص کے بارے میں ان کے سارے مفروضے ایک سرسری تجزیے کے بعد بالکل خالی اور ہوائی ثابت ہوتے ہیں۔ پھر بجائے خود خالص فن کی بات کرنا ایک بے خبری اور نادانی کی دلیل ہے، کوئی فن خالص ہوتا ہی نہیں، اس میں فکر کی نہ صرف آمیزش بلکہ نمائش ہوتی ہے۔ لہٰذا علمی وتنقیدی نقطۂ نظر سے دیکھنا یہ چاہیے کہ اقبال کی فکر جو بھی ہو اس نے فن کی شکل کس حد تک اختیار کی ہے اور یہ کہ فن کے ساتھ ہم آہنگ اور اس کا کامیاب اظہار ہے یا نہیں؟ اس طرح سوچنے سے واضح ہوجاتا ہے کہ اقبال کا عظیم فن درحقیقت ایک عظیم فکر کا آئینہ ہے اور فن کے اس آئینے میں فکر کا عکس تو پورے طور پر جلوہ فگن ہے ہی، اس کے علاوہ اس کے عکس نے شیشۂ فن کی دبیز تہوں سے گزرتے ہوئے کچھ رنگین و زرین نقوش بھی حاصل کرلیے ہیں چنانچہ جس شکل میں یہ عکس بالآخر نمودار ہوا ہے وہ اس کے پیچھے چھپی ہوئی حقیقت کو بہت ہی تاباں و درخشاں بنادیتی ہے۔

وقت آگیا ہے کہ شیدائی اور مخالف دونوں اقبال کے فن کا مطالعہ ایک جامع نقطۂ نظر سے کریں اور فکر کو خواہ وہ پسند کرتے ہوں یا ناپسند صرف فن کے مواد و موضوع کے طور پر لیں، پھر جہاں تک شاعری کا تعلق ہے، ساری توجہ فن پر مرکوز کریں اور یہ دیکھیں کہ شاعر اپنے مخصوص افکار وتصورات کے ابلاغ میں کہاں تک کامیاب ہوا ہے۔ اس نے اپنی ہیئتِ فن کے لوازم و وسائل کا استعمال کتنی تاثیر کے ساتھ کیا ہے، مختصر یہ کہ اس کا ذہن کس درجے کا فن بن سکا ہے اور اس فن کی قدر و قیمت دُنیائے شاعری کے اس پس منظر میں کیا ہے جس کی روایات میں اقبال کی منفرد استعداد نے اجتہاد کیا ہے۔ مطالعہ فن کا یہی انداز حقیقی بھی ہے اور مثالی بھی۔ اس کے مضمرات فن کی تمام جہتوں کا احاطہ کرتے ہیں اور اس کے تمام اوصاف کو روشنی میں لے آتے ہیں۔ ۱۹۸۲ء میں جب یہ سطریں لکھی جارہی ہیں اقبال کی وفات کو چوالیس (۴۴) سال ہوچکے

ہیں اور اقبالیات کے نام سے بہتیری کتابیں اور مضامین تحریر کیے گئے ہیں افسوس کہ نہ صرف اُردو و فارسی بلکہ دنیا کی تمام زبانوں کے سب سے بڑے شاعر کی شاعری پر بہت ہی کم کام کیا گیا ہے اور جو کچھ کیا گیا ہے وہ ایک عظیم ترین آفاقی شاعر کے شایانِ شان نہیں۔ اقبال کا فن اجتہادی تھا جب کہ اس پر رقم کی گئی تنقیدیں غلامانہ و مقلدانہ قسم کی ہیں جن میں مغربی معیاروں کے ساتھ ساتھ مغربی نمونوں کی برتری بھی اصولِ موضوعہ کے طور پر تسلیم کر لی گئی ہے، چنانچہ اقبال کے جید کارناموں کا مطالعہ مستعار اور فرسودہ و بوسیدہ تصورات کے تحت بڑی مرعوبیت کے ساتھ کیا جاتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اقبال کی شاعری کی اصلیت اور عظمت کا سراغ گویا نہیں ملتا اور محض رسمی و روایتی قسم کے تبصرے، بعض وقت نہایت لغو تبصرے، ہمارے سامنے آتے ہیں اور تنقید کے نام پر تمسخر کا بازار گرم کیا جاتا ہے۔ لہٰذا اقبال کے فن کا ایک آزاد نظر اور آفاقی معیار سے مطالعہ کرنا وقت کی ایک اہم ضرورت اور تنقید کا واجب الادا فریضہ ہے۔

☆☆☆☆☆

تصورِ فن

دنیائے شاعری کی پوری تاریخ کا ایک سرسری جائزہ بھی یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ اقبال دُنیا کے سب سے زیادہ باخبر، باشعور اور صاحب علم شاعر تھے، فلسفے میں فاضلانہ مہارت کے علاوہ وقت کے دیگر علوم وفنون کی ترقیات سے بھی وہ بخوبی آگاہ تھے اور خاص ادبیات اور ان کی تنقیدات نیز تنقیدی تصورات پر ان کی نظر بہت وسیع اور گہری تھی، مشرق ومغرب کے شعرا اور ان کے کمالات سے وہ اچھی طرح واقف تھے، اقبال نے اپنی متعدد نظموں اور اشعار میں جابجا مفکروں کے ساتھ ادیبوں اور شاعروں کے متعلق بھی تنقیدی تبصرے کیے ہیں جو بہت ہی دلچسپ اور نہایت فکر انگیز ہیں۔ یہ حقائق واضح کرتے ہیں کہ اقبال ایک عظیم فن کار ہونے کے علاوہ ایک عظیم نقاد کا ذہن بھی رکھتے تھے اور اسلوب بیان پر انھیں جو بے پناہ قدرت تھی اس کا اظہار ان اہم تنقیدی نکات میں بھی بہت ہی مبصرانہ طور پر ہوا ہے جو متعدد اشعار میں بکھرے ہوئے ہیں، خود اپنے طرزِ کلام اور مقاصدِ شاعری کے متعلق اقبال نے کئی معنی خیز بیانات دیے ہیں۔ضرورت ہے کہ ان سب بیانات کو ایک ترتیب سے جمع کر کے تجزیہ وتبصرہ کے ذریعے وہ صحیح نتائج نکالے جائیں جو شاعر کا مقصود تحقیق ہیں۔ اس طرح ہمارے سامنے اقبال کا تصورِ فن بالکل روشن ہو جائے گا اور اس سے ان کے فن شاعری کے مطالعے میں وہ مدد ملے گی جو کسی اور ذریعے سے نہیں مل سکتی۔ اس لیے کہ اقبال کے اپنے شعر کے متعلق تنقیدی بیانات شاعرانہ تعلّیاں نہیں ہیں، نہ یہ کوئی تفننِ طبع اور من کی موج ہے، بلکہ یہ بہت ہی سنجیدہ، سچے اور پکے خیالات ہیں جو ایک بامقصد شاعر نے اپنے بسیط فنی نظام کے اسرار و رموز پر سے پردہ اُٹھانے کے لیے پیش کیے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا تصورِ فن ان کے ان افکار کا ایک ضروری حصہ ہے جن کے ابلاغ کے لیے انھوں نے شاعری کا ذریعہ اظہار اختیار کیا۔ اقبال کے فن اور تصورِ فن کے درمیان پوری

پوری مطابقت ہے، یہ ایک بے حد خیال انگیز اور نتیجہ خیز واقعہ ہے۔ اس سے شعر کے ذہن اور فکر کی اس ہم آہنگی کا بین ثبوت ملتا ہے جس پر اقبال کا فنی کمال اور کارنامہ مبنی ہے اور جس سے بڑی کوئی بنیاد اور کسوٹی عظمتِ فن کی مقصود نہیں۔ اس سلسلے میں بالِ جبریل کی دو غزلوں کے دو اشعار نہایت حقیقت افروز ہیں:

کمالِ جوشِ جنوں میں رہا میں گرمِ طواف
خدا کا شکر سلامت رہا حرم کا غلاف

حرم کے پاس کوئی اعجمی ہے زمزمہ سنج
کہ تارتار ہوئے جامہ ہائے اِحرامی

پہلے شعر میں بداہتہً شاعر کے ذہن اور تصور کی تصویر کشی ہے۔ جوش جنوں مخصوص تصورِ خودی کا عملی اظہار ہے اس اظہار کا موقع و مرکز ظاہر ہے کہ حرمِ کعبہ ہے جو حقیقی و علامتی دونوں طور پر شاعر کے افکار و خیالات کا قبلہ مقصود ہے اس لیے کہ اس کے پسندیدہ نظریہ حیات، دین اسلام کا منبع و مامن ہے۔ لیکن اس منبع و مامن کے ساتھ عقیدت و محبت کے کمالِ جوش جنوں کے باوجود اس کا ادب و احترام ایک سلیقۂ نظم و ضبط اور اعتدال و احتیاط پیدا کرتا ہے چنانچہ قبلۂ مقصود کے عشق کی تمام وارفتگیوں کے درمیان بھی شاعر کو اتنا ہوش اور تحمل ہے کہ وہ صرف حرم کے گرد طواف ہی کرتا رہا۔ حرم کے غلاف پر دست درازی کی جسارت اس نے نہ کی۔ جنون عشق کا یہ ادب عشق کی اصلیت و عظمت کی بھی دلیل ہے۔ اس جذبہ محبت کی صداقت و رفعت، پاکیزگی اور گہرائی کا اندازہ بھی ہوتا ہے، یہ جام شریعت اور سندانِ عشق کو ساتھ ساتھ لے کر چلنے کا وہ زبردست فکری توازن ہے جو اقبال کی سب سے بڑی فنی طاقت ہے۔

دوسرا شعر ظاہر ہے کہ اقبال کی شاعری کا اشاریہ ہے، یہاں بھی زمزمہ سنجی کا موقع و مرکز حرم کعبہ ہی ہے، لیکن فرق یہ ہے کہ کمالِ جوش وجنوں میں گرم طواف رہنے کے باوجود حرم کا غلام تو سلامت رہا تھا جب کہ حرم کے پاس زمزمہ سنجی سے تمام طواف کرنے والوں کے جامہ ہائے احرام تارتار ہوجاتے ہیں، غلاف کعبہ کی سلامتی اور جامہ احرام کی دریدگی کے درمیان یہ فرق حرم کے گرد طواف اور حرم کے پاس زمزمہ سنجی کا فرق نہیں ہے، بلکہ شاعری کے سیاق وسباق میں

طواف اور زمزمہ سنجی تو ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔لہٰذا فرق جو کچھ ہے وہ غلاف اور احرام پر الگ الگ مترتب ہونے والے اثرات میں ہے جوطواف اور زمزمہ سنجی بلکہ یوں کہیے کہ زمزمہ سنج طواف کے نتیجے میں پیدا ہوتے ہیں۔غور کرنے کی بات ہے، کعبہ کا غلاف تو سلامت رہتا ہے مگر حاجی کا جامہ احرام تار تار ہوجاتا ہے۔کمالِ جوش جنوں حج کرنے والے کے رگ و پے میں بجلی بن کر دوڑ رہا ہے۔اس کا طواف اور زمزمہ سنجی دونوں اسی برقی کیفیت میں ہیں۔زمزمہ سنجی کے عالم میں نوائے اقبال اور عالم طواف میں اس کی حرکت خودی دونوں مل کر فضا میں بجلی کی لہریں دوڑا رہی ہیں اوران کے زیراثر پورے ماحول پرتاب کاری طاری ہے۔اس حالت میں غلاف کعبہ تو اپنی جگہ سالم رہتا ہے مگر جامۂ احرام کی دھجیاں اُڑ جاتی ہیں یعنی مرکز حج اپنی جلالت شان کے ساتھ قائم ودائم ہے جب کہ حاجی جوش جنوں میں اپنا گریباں چاک کررہا ہے۔

اس صورت حال سے جہاں اقبال کےفن کی تاثیر معلوم ہوتی ہے، وہیں ان کے ذہن کی استقامت بھی نظر آتی ہے۔اقبال اپنی شاعری کے جادو سے آگاہ ہیں وہ جانتے ہیں کہ ان کے اشعار اپنی سحر آفرینی سے لوگوں کو دیوانہ بنا رہے ہیں۔ان کے اندر انتہائی جوش و جذبۂ پیدا کر رہے ہیں۔ان کی خفتہ حسیات کو بیدار کر رہے ہیں، ان کے سوئے ہوئے جذبہ عشق کو جگا رہے ہیں۔ان کے اندر حوصلہ وولولہ پیدا کررہے ہیں، یہ ایک نہایت غیر معمولی واقعہ ہے کہ ایک شاعر کے نغمات سے آرزوئیں بیدار ہورہی ہیں، عزم اُبھر رہا ہے، ہمت بلند ہورہی ہے، جنونِ عمل پیدا ہورہا ہے اور حقیقت کی جستجو اتنی شدید ہورہی ہے کہ اس پر پڑا ہوا جامۂ احرام تنگ ہوکر پارہ پارہ ہونے لگا ہے۔ذوق وشوق کی یہی وہ انتہا ہے جو کسی بھی فن کا مطمحِ نظر اور منتہائے مقصود ہوسکتی ہے۔اقبال کا فن یقیناً اس انتہا پر پہنچ چکا ہے، لیکن اس انتہا کو صحیح رُخ پر رکھنے کے لیے اس کے پیچھے وہ عظیم ذہن بھی کام کررہا ہے جو کمالِ جوش وجنوں میں بھی ایک حد کے اندر، ایک نقطے پر گرمِ طواف ہے اور اپنے آپ کو قابو میں رکھ کر اپنے قبلۂ مقصود کی پاسبانی کررہا ہے۔

اس فن کا تصور خود فن کار کی نگاہ میں کیا ہے؟ ذیل کے اشعار اسی سوال کے جواب پر روشنی ڈالتے ہیں:

دید تیری آنکھ کو اس حُسن کی منظور ہے
بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے

زندگی مضمر ہے تیری شوخیِ تحریر میں
تابِ گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں

لطفِ گویائی میں تیری ہمسری ممکن نہیں
ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں

(''مرزا غالب''......بانگِ درا)

دانۂ خرمن نما ہے شاعرِ معجز بیاں
ہو نہ خرمن ہی تو اس دانے کی ہستی پھر کہاں

(''صدائے درد''......بانگِ درا)

قوم گویا جسم ہے، افراد ہیں اعضائے قوم
منزلِ صنعت کے رہ پیما ہیں دست و پائے قوم
محفلِ نظمِ حکومت، چہرۂ زیبائے قوم
شاعرِ رنگیں نوا ہے دیدۂ بینائے قوم
مبتلائے درد کوئی عُضو ہو روتی ہے آنکھ
کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

(''شاعر''......بانگِ درا)

عطا ایسا بیاں مجھ کو ہوا رنگیں بیانوں میں
کہ بامِ عرش کے طائر ہیں میرے ہم زبانوں میں
اثر یہ بھی ہے اک میرے جنونِ فتنہ ساماں کا
مرا آئینۂ دل ہے قضا کے رازدانوں میں

(''تصویرِ درد''......بانگِ درا)

تھی حقیقت سے نہ غفلت فکر کی پرواز میں
آنکھ طائر کی نشیمن پر رہی پرواز میں

ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون؟
اٹھ گیا ناوک فگن، مارے گا دل پر تیر کون ؟

(''داغ''......بانگِ درا)

مرے اشعار اے اقبالؔ! کیوں پیارے نہ ہوں مجھ کو
مرے ٹوٹے ہوئے دل کے یہ درد انگیز نالے ہیں

(''غزل''......بانگِ درا)

لطف کلام کیا جو نہ ہو دل میں دردِ عشق
بسمل نہیں ہے تو، تو تڑپنا بھی چھوڑ دے

(''غزل''......بانگِ درا)

اقبال کا ترانہ بانگِ درا ہے گویا
ہوتا ہے جادہ پیما پھر کارواں ہمارا

(''ترانۂ ملّی''......بانگِ درا)

مجھ میں فریاد جو پنہاں ہے سناؤں کس کو؟
تپشِ شوق کا نظارہ دکھاؤں کس کو؟

(''رات اور شاعر''......بانگِ درا)

شاعر دل نواز بھی بات اگر کہے کھری
ہوتی ہے اس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری

شانِ خلیل ہوتی ہے اس کے کلام سے عیاں
کرتی ہے اس کی قوم جب اپنا شعار آزری
اہل زمیں کو نسخۂ زندگیِ دوام ہے
خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری

گلشن دہر میں اگر جوئے مئے سخن نہ ہو
پھول نہ ہو، کلی نہ ہو، سبزہ نہ ہو، چمن نہ ہو

(''شاعر''......بانگِ درا)

محل ایسا کیا تعمیر عرفی کے تخیل نے
تصدق جس پہ حیرت خانۂ سینا و فارابی

فضائے عشق پر تحریر کی اس نے نوا ایسی
میسر جس سے ہیں آنکھوں کو اب تک اشک عنابی

(''عرفی''......بانگِ درا)

حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسن کلام آئینہ

حفظ اسرار کا فطرت کو ہے سودا ایسا
رازداں پھر نہ کرے گی کوئی پیدا ایسا

(''شیکسپیئر''......بانگِ درا)

نالہ ہے بلبل شوریدہ ترا خام ابھی
اپنے سینے میں اسے اور ذرا تھام ابھی

(''غزل''......بانگِ درا)

سینہ روشن ہو تو ہے سوز سخن عینِ حیات
ہو نہ روشن، تو سخن مرگِ دوام اے ساقی

(''غزل''......بالِ جبریل)

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو
(''غزل''......بالِ جبریل)

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسن معنٰی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی
(''غزل''......بالِ جبریل)

مرے ہم صفیر اسے بھی اثرِ بہار سمجھے
انھیں کیا خبر کہ کیا ہے یہ نوائے عاشقانہ
(''غزل''......بالِ جبریل)

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے باخبر میں
کوئی دل کشا صدا ہو، عجمی ہو یا کہ تازی
(''غزل''......بالِ جبریل)

اب کیا جو فغاں میری پہنچی ہے ستاروں تک
تو نے ہی سکھائی تھی مجھ کو یہ غزل خوانی
(''غزل''......بالِ جبریل)

یہ کون غزل خواں ہے پر سوز و نشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز
(''غزل''......بالِ جبریل)

یوں دادِ سخن مجھ کو دیتے ہیں عراق و پارس
یہ کافر ہندی ہے بے تیغ و سناں خونریز
(''غزل''......بالِ جبریل)

وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں

(''غزل''......بالِ جبریل)

حدیثِ بادہ و مینا و جام آتی نہیں مجھ کو
نہ کر خارا شگافوں سے تقاضا شیشہ سازی کا

(''غزل''......بالِ جبریل)

جہانِ صوت و صدا میں سما نہیں سکتی
لطیفۂ ازلی ہے فغانِ چنگ و رباب

(''غزل''......بالِ جبریل)

خوش آ گئی ہے جہاں کو قلندری میری
وگرنہ شعر مرا کیا ہے شاعری کیا ہے؟

(''غزل''......بالِ جبریل)

میری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرم راز درونِ مے خانہ

(''غزل''......بالِ جبریل)

تھا ضبط بہت مشکل اس سیلِ معانی کا
کہہ ڈالے قلندر نے اسرارِ کتاب آخر

(''غزل''......بالِ جبریل)

تیری قندیل ہے ترا دل
تو آپ ہے اپنی روشنائی

(''غزل''......بالِ جبریل)

رازِ حرم سے شاید اقبال باخبر ہے
ہیں اس کی گفتگو کے انداز محرمانہ

(''غزل''......بالِ جبریل)

مقامِ گفتگو کیا ہے اگر میں کیمیا گر ہوں
یہی سوزِ نفس ہے اور میری کیمیا کیا ہے

(''غزل''......بالِ جبریل)

نوائے صبح گاہی نے جگر خوں کر دیا میرا
خدایا جس خطا کی یہ سزا ہے وہ خطا کیا ہے

(''غزل''......بالِ جبریل)

عطار ہو، رومی ہو، رازی ہو، غزالی ہو
کچھ ہاتھ نہیں آتا بے آہ سحر گاہی

(''غزل''......بالِ جبریل)

مجھے آہ و فغانِ نیم شب کا پھر پیام آیا
تھم اے رہرو کہ شاید پھر کوئی مشکل مقام آیا

(''غزل''......بالِ جبریل)

پیرِ حرم نے کہا سن کے مری رویداد
پختہ ہے تیری فغاں اب نہ اسے دل میں تھام

(''غزل''......بالِ جبریل)

اندھیری شب ہے، جدا اپنے قافلے سے ہے تو
تیرے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

(''غزل''......بالِ جبریل)

مرے حلقۂ سخن میں ابھی زیرِ تربیت ہیں
وہ گدا کہ جانتے ہیں رہ و رسمِ کج کلاہی

(''غزل''......بالِ جبریل)

حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے
عکس اس کا مرے سینۂ ادراک میں ہے

(''غزل''......بالِ جبریل)

نہ ستارے میں ہے نے گردشِ افلاک میں ہے
تیری تقدیر مرے نالۂ بے باک میں ہے

(''غزل''......بالِ جبریل)

کیا عجب! مری نوا ہائے سحر گاہی سے
زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے

(''غزل''......بالِ جبریل)

چمن میں تلخ نوائی مری گوارا کر
کہ زہر بھی کبھی کرتا ہے کارِ تریاقی

(''غزل''......بالِ جبریل)

عزیز تر ہے متاعِ امیر و سلطاں سے
وہ شعر جس میں ہو بجلی کا سوز و براقی

(''غزل''......بالِ جبریل)

تلاش اس کی فضاؤں میں کر نصیب اپنا
جہانِ تازہ مری آہِ صبح گاہ میں ہے

(''غزل''......بالِ جبریل)

ترکی بھی شیریں تازی بھی شیریں
حرفِ محبت ترکی نہ تازی

(''غزل''......بالِ جبریل)

تیرے نفس سے ہوئی آتشِ گل تیز تر
مرغِ چمن ہے یہی تیری نوا کا صلہ

(''غزل''......بالِ جبریل)

رہے نہ ایبک وغوری کے معرکے باقی
ہمیشہ تازہ و شیریں ہے نغمۂ خرد

(''غزل''......بالِ جبریل)

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

(''غزل''......بالِ جبریل)

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند
کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

(''غزل''......بالِ جبریل)

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ
بلبل فقط آواز ہے، طاؤس فقط رنگ

(''غزل''......بالِ جبریل)

پریشاں کاروبارِ آشنائی
پریشاں تر مری رنگیں نوائی

(''رباعیات''......بالِ جبریل)

کوئی دیکھے تو میری نے نوازی
نفس ہندی مقامِ نغمہ سازی

(''رباعیات''......بالِ جبریل)

جمالِ عشق و مستی نے نوازی
جلالِ عشق و مستی بے نیازی

(''رباعیات''......بالِ جبریل)

ہے یہی میری نماز، ہے یہی میرا وضو
میری نواؤں میں ہے میرے جگر کا لہو

(''دعا۔مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

فلسفہ و شعر کی اور حقیقت کیا ہے
حرفِ تمنا جسے کہہ نہ سکیں روبرو

(''دعا۔مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

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

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نُمود

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

شوق مری لَے میں ہے،شوق مری نَے میں ہے
نغمۂ اللہ ہو، میرے رگ و پَے میں ہے

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

کعبۂ اربابِ فن! سطوتِ دینِ مبیں
تجھ سے حرم مرتبت اندلسیوں کی زمیں

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

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

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

بادِ صبا کی موج سے نشوونمائے خار وخس
میرے نفس کی موج سے نشوونمائے آرزو

خونِ دل وجگر سے ہے، میری نوا کی پرورش
ہے رگِ ساز میں رواں صاحبِ ساز کا لہو

(''ذوق وشوق''......بالِ جبریل)

خدا اگر دل فطرت شناس دے تجھ کو
سکوتِ لالہ وگل سے کلام پیدا کر

(''جاوید کے نام''......بالِ جبریل)

رمز و ایما اس زمانے کے لیے موزوں نہیں
اور آتا بھی نہیں مجھ کو سخن سازی کا فن

(''خانقاہ''......بالِ جبریل)

جو کو کنار کے خوگر تھے ان غریبوں کو
تری نوا نے دیا ذوقِ جذبہ ہائے بلند

(''تمہید''......ضربِ کلیم)

ارتباطِ حرف و معنی؟ اختلاطِ جان و تن؟
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

(''جان وتن''......ضربِ کلیم)

نہ جدا رہے نوا گر تب و تاب زندگی سے
کہ ہلاکیِ امم ہے یہ طریقِ نے نوازی

(''غزل''......ضربِ کلیم)

سرود و شعر و سیاست، کتاب و دین و ہنر
گہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یک دانہ

ضمیرِ بندۂ خاکی سے ہے نمود اِن کی
بلند تر ہے ستاروں سے ان کا کاشانہ

اگر خودی کی حفاظت کریں تو عین حیات
نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ

ہوئی ہے زیرِ فلک امتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ

(''دین وہنر''......ضربِ کلیم)

عشق اب پیرویِ عقل خداداد کرے
آبرو کوچۂ جاناں میں نہ برباد کرے

کہنہ پیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہن روح کو تقلید سے آزاد کرے

(''ادبیات''......ضربِ کلیم)

یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے
رہا نہ تو تو نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات

(''تیاتر''......ضربِ کلیم)

مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور
عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب و سرور

(''اُمید''......ضربِ کلیم)

جس روز دل کی رمز مغنّی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

(''سرود''......ضربِ کلیم)

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن — جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا
مقصودِ ہنر سوزِ حیات ابدی ہے — یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا — اے قطرۂ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو — جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
بے معجزہ دنیا میں اُبھرتی نہیں قومیں — جو ضربِ کلیم نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

(''فنونِ لطیفہ''......ضربِ کلیم)

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

(''جلال و جمال''......ضربِ کلیم)

فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تُو نے
آئینۂ فطرت میں دکھا اپنی خودی بھی

(''مصور''......ضربِ کلیم)

کھل تو جاتا ہے مغنّی کے بم و زیر سے دل
نہ رہا زندہ و پائندہ تو کیا دل کی کشود

ہے ابھی سینۂ افلاک میں پنہاں وہ نوا
جس کی گرمی سے پگھل جائے ستاروں کا وجود

جس کی تاثیر سے آدم ہو غم و خوف سے پاک
اور پیدا ہو ایازی سے مقام محمود

مہ و انجم کا یہ حیرت کدہ باقی نہ رہے
تو رہے اور ترا زمزمۂ لاموجود
جس کو مشروع سمجھتے ہیں فقیہانِ خودی
منتظر ہے کسی مطرب کا ابھی تک وہ سرود

(''سرودحلال''......ضربِ کلیم)

نہ میرے ذکر میں ہے صوفیوں کا سوز و سرور
نہ میرا فکر ہے پیمانۂ ثواب و عذاب

خدا کرے کہ اسے اتفاق ہو مجھ سے
فقیہہ شہر کہ ہے محرمِ حدیث و کتاب

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں نائے و چنگ و رباب

(''سرودحرام''......ضربِ کلیم)

مشرق کے نیستاں میں ہے محتاج نفس نَے
شاعر تیرے سینے میں نفس ہے کہ نہیں ہے

تاثیر غلامی سے خودی جس کی ہوئی نرم
اچھی نہیں اس قوم کے حق میں عجمی مَے

شیشے کی صراحی ہو کہ مٹی کا سبو ہو
شمشیر کی مانند ہو تیزی میں تیری لَے

ایسی کوئی دنیا نہیں افلاک کے نیچے
بے معرکہ ہاتھ آئے جہاں تختِ جم و کے

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

(''شاعر''......ضربِ کلیم)

ہے شعرِ عجم گرچہ طرب ناک و دل آویز — اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں — بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز
وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے — جس سے متزلزل نہ ہوئی دولتِ پرویز
اقبال یہ ہے خارا تراشی کا زمانہ — ''از ہر چہ بہ آئینہ نمایند بہ پرہیز''

(''شعرِعجم''......ضربِ کلیم)

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار

موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بے زار

چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ، بدن کو بیدار

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

(''ہنروران ہند''......ضربِ کلیم)

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خداداد کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد
خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر میخانۂ حافظ ہو کہ بت خانۂ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

(''ایجاد معانی''......ضربِ کلیم)

وہ نغمہ سردیِ خونِ غزل سرا کی دلیل
کہ جس کو سن کے ترا چہرہ تابناک نہیں

نوا کو کرتا ہے موج نفس سے زہر آلود
وہ نے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں

پھرا مَیں مشرق و مغرب کے لالہ زاروں میں
کسی چمن میں گریبانِ لالہ چاک نہیں

(''موسیقی''......ضربِ کلیم)

میں شعر کے اسرار سے محرم نہیں لیکن
یہ نکتہ ہے تاریخ امم جس کی ہے تفصیل
وہ شعر کہ پیغامِ حیات ابدی ہے
یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

(''شعر''......ضربِ کلیم)

شعر سے روشن ہے جانِ جبرئیل و اہرمن
رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرور انجمن

فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرارِ فن
شعر گویا روحِ موسیقی ہے رقص اس کا بدن

(''رقص وموسیقی''......ضربِ کلیم)

چھوڑ یورپ کے لیے رقصِ بدن کے خم و پیچ
روح کے رقص میں ہے ضرب کلیم اللہی

صلہ اس رقص کا ہے تشنگیِ کام و دہن
صلہ اس رقص کا درویشی و شاہنشاہی

(''رقص''......ضربِ کلیم)

ان اشعار میں تصورِفن کے جو نکات پیش کیے گئے ہیں ان میں کچھ تو عام قسم کے ہیں اور کچھ خاص، بلکہ خاص الخاص۔ خاص نکات سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال منفی منفعلانہ اور قنوطی اندازِ فکر کو ردّ کرتے ہیں، جب کہ مثبت، فعال اور رجائی انداز کو قبول کرتے ہیں۔ وہ تحرک اور نمو کے قائل ہیں جمود اور سکون پسند نہیں کرتے۔ وہ زندگی اور ترقی کے علمبردار ہیں، مرگ وزوال سے بے زار ہیں یہاں تک کہ ان کی جمالیات کے عناصر قوت وشوکت اور سعی وجدوجہد ہیں، نہ کہ ضعف ومسکنت اور سکوت وقرار۔ چنانچہ جمالیات اور فنون لطیفہ کا وہ نقطۂ نظر ان کے نزدیک قابل مذمت ہے جو ایک مرگ آسا جمود کی کیفیت پیدا کرتا ہے اور وہ نقطۂ نظر مستحسن ہے جو ایک

زندگی بداماں حرکت کا ساماں کرتا ہے۔ یہ خاص نکات اقبال کے خاص الخاص نظریے پر مبنی ہیں جو بیک وقت زندگی اور فن دونوں پر محیط ہے اور فن کو زندگی سے الگ نہیں بلکہ اسی کی ایک ادا تصور کرتا ہے۔ زندگی کے معاملے میں اقبال کی جمالیات ان کی اخلاقیات کے ساتھ ہم آہنگ اور دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ جب کہ دونوں کا سرچشمہ دینیات ہے۔ لہٰذا اقبال فن کاری کو بھی عبادت قرار دیتے ہیں اور جمالیات کو ایک تقدس عطا کرتے ہیں۔ یہ بڑا پیچیدہ، مرکب، رنگین اور زریں تصورِ فن ہے جس سے فن میں لطافت اور گہرائی کے ساتھ ساتھ وسعت و عظمت کے وہ اہم ترین پہلو پیدا ہوتے ہیں جو روایتی معنوں میں جمالیاتی فن کاری سے بہت آگے کی باتیں ہیں۔ اس طرح اقبال کی شاعری میں، شاعری کے رسمی تصور سے بہت آگے بڑھ کر ''پیغمبری'' کے وہ انداز نمایاں ہوتے ہیں جن کے متعلق مختلف ناقدوں نے مختلف توجیہات پیش کی ہیں، حالانکہ بات بہت صاف ہے کہ شاعر مذہبی معنی میں پیغمبر نہیں ہوتا، وہ بالکل شاعری کی حدود میں کوئی پیغام پیش کرتا ہے، چند افکار و اقدار کا مؤثر ابلاغ کرتا ہے۔ بعض مقاصد کی طرف لوگوں کو دل نشین انداز میں متوجہ کرتا ہے، ان کے ضمیر کو جگاتا اور روح کو بیدار کرتا ہے۔ یعنی شاعر انقلابِ احوال اور اصلاحِ معاشرہ کے پیغمبرانہ کام کے بعض اجزا کی انجام دہی کرتا ہے۔ اسی لیے اس سلسلے میں مشہور قول اس طرح ہے:

''شاعری جزویست از پیغمبری''

اس قول میں شاعری کو پیغمبری کا صرف ایک جز قرار دیا گیا ہے، نہ کہ مکمل پیغمبری۔

اس صحیح طرزِ تعبیر سے اپنے آپ واضح ہو جاتا ہے کہ شاعری کے ساتھ پیغمبروں کا کوئی تصادم نہیں، بلکہ اگر کسی شاعری میں پیغمبری کا کوئی جزو بروئے اظہار آ جائے تو وہی معراج شاعری ہے۔ اقبال یہ معراج حاصل کر چکے ہیں اور ان کا سدرۃ المنتہٰی دنیا کے کسی بھی شاعر سے بلند تر ہے۔

اقبال کا شاعرانہ پیغام یا پیام شاعری خودی ہے، جو فنی طور پر وجودیت سے زیادہ بامعنی، نتیجہ خیز اور جمال آفریں ہے۔ وجودیت اصلاً واحد متکلم کا یکطرفہ اظہار ہے۔ اس لیے خود آگاہی کی لطافت اور تخاطب کی بلاغت دونوں سے خالی ہے جب کہ خودی کا اظہار جمع حاضر کے لیے ہوتا ہے، لہٰذا اس میں خود شناسی کی رعنائیوں کے ساتھ ساتھ معرفت انسانی کی پُر تاثیر حسن کاری بھی ہوتی ہے۔ اقبال کے اشعار کا جادو ان کے قارئین کے سر چڑھ کر بولتا ہے، صرف شاعر کے

سر پر کابوس کی طرح سوار نہیں رہتا۔ اسی لیے تمام شاعرانہ ایمائیت کے باوجود اقبال کے کلام میں ابہام نہیں اور بعض دقیق استعارات و علامات کے باوصف یہ کلام آئینے کی طرح شفاف اور درخشاں ہے۔ اس میں ایک ایسا کیف ہے جو برقی رَو کے مانند مخاطب پر اثر ڈالتا ہے۔ اقبال کی خودی کے مضمرات فن کے بہترین امکانات کو روبہ عمل لاتے ہیں۔

خودی کا مقصود عرفانِ حق ہے اور معرفت نفس اسی کی تمہید اور وسیلہ ہے، یہ عرفان حق ہی عشق کا وہ تصور پیدا کرتا ہے جس کے بغیر فن کا کوئی عظیم نمونہ بروئے تخلیق نہیں آ سکتا۔ یہ عشق ہی ہے جو فن کار کے اندر ایک سوز و گداز پیدا کرتا ہے اور اسے تابِ سخن عطا کرتا ہے ذوق وشوق سے سرشار کرتا ہے اور بہتر سے بہتر حسن کاری پر آمادہ کرتا ہے۔ تخلیق جمال کی اس قوت محرکہ کے لیے اقبال نے متعدد فکر انگیز الفاظ استعمال کیے ہیں، مثلاً ''سوزِ زندگی''، ''جنوں فتنہ ساماں''، ''دردِ عشق''، ''پیش شوق''، ''حرفِ راز''، ''لطیفۂ ازلی''، ''رازِ درونِ میخانہ''، ''اسرارِ کتاب''، ''رازِ حرم''، ''آہِ سحر گاہی''، ''فطرت''، ''آئینۂ ادراک''، ''بجلی کے سوز و براقی''، ''حرفِ محبت''، ''ذوق آتش آشامی''، ''جمالِ عشق و مستی''، ''جگر کا لہو''، ''حرفِ تمنا''، ''خونِ جگر''، ''شوق''، ''آرزو''، ''خون دل و جگر''، ''ذوق جذبہ ہائے بلند''، ''تب و تابِ زندگی''، ''سوزِ خودی''، ''سازِ حیات''، ''ذکر و فکر و جذب و سرور''، ''دل کی رمز''، ''شے کی حقیقت''، ''سوزِ حیات ابدی''، ''مرحلہ شوق''، ''روح کا رقص''، مختصر یہ کہ ''جذبہ عشق''، ''حسن'' اور ''حق'' کو ایک دوسرے کے ساتھ ترکیب دے کر ''حسن کلام'' کی آئینہ گری کرتا ہے، یہ تصور کیٹس کے اس تصور سے بدرجہا بہتر، زیادہ بالغانہ اور بلیغ ہے جس کے مطابق حسن وحق اصلاً ایک دوسرے کے مترادف قرار پاتے ہیں۔ اس لیے حق تو یقیناً سراپا حسن ہے، مگر حسن سراپا حق نہیں۔ اس لیے جب بوالہوس حسن پرستی کا شعار، غالبؔ کے بقول اختیار کرنے لگتے ہیں تو ''آبروئے شیوۂ اہلِ نظر'' رخصت ہو جاتی ہے۔

اقبال نے تخیل وتفکر، لفظ و معنی اور آمد و آورد کے باہمی تعلق و تناسب پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ان کے خیال میں ''لطفِ گویائی'' کا بلند ترین درجہ حاصل نہیں ہوسکتا جب تک فکر کامل ''تخیل'' کا ''ہم نشین'' نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں ''فکر کی پرواز'' (بمعنی تخیل) میں ''حقیقت''

(بمعنی تفکرِ حقائق) سے غفلت نہ ہونی چاہیے۔ یہ فکرِ کامل ہی ہے جو شاعر کو ''کھری بات'' کہنے کا حوصلہ عطا کرتی ہے اور فن کار کے اندر وہ ''جرأت اندیشہ'' پیدا کرتی ہے جسے اقبال ''شانِ خلیل'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ چنانچہ اگر فکرِ کامل اس طرح تخیل کا ہم نشین ہو تو کسی شاعر کے تخیل کے محل پر فلسفیوں کے افکارِ محض کا پورا حیرت خانہ تصدق کیا جا سکتا ہے، مطلب یہ کہ فکر و خیال کا مرکب فکرِ محض اور خیال محض کے مفردات سے زیادہ حسین، مؤثر اور کارآمد ہے، یہی وہ متوازن مرکب ہے جو فن کار کا سینہ روشن کر کے اس کے سوزِ سخن کو عین حیات بنا دیتا ہے۔ اسی سے غزل میں وہ سوز و نشاط پیدا ہوتا ہے جو ایک جنون آمیز اندیشۂ دانا کی ترکیب کا باعث ہوتا ہے۔ اس کی موجودگی میں شاعری کی نوائے پریشاں محرمِ راز درون مے خانہ بن جاتی ہے۔ تخیل و تفکر کی یہ ہم آہنگی قلب شاعر کو آئینہ ادراک بنا دیتی ہے۔ اس ہم آہنگی کی طلب صاحبِ ساز سے تقاضا کرتی ہے کہ وہ غافل نہ رہے۔ اس لیے کہ کبھی کبھی سروش غلط آہنگ بھی ہوتا ہے جب شاعر کے ذہن میں یہ بیداری پیدا ہو جاتی ہے تب ہی اسے اپنے بلند مرتبے اور اس کی اہمیت کا مجتہدانہ احساس ہوتا ہے اور وہ بلبل و طاؤس کے فقط آواز اور فقط رنگ کی تقلید سے توبہ کر کے ایک باشعور فن کار کی طرح اپنی راہ الگ نکالتا ہے اور شرف انسانی کے بامِ رفعت پر پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ کوشش نوا گر کو تب و تاب زندگی سے مربوط رکھ کر سماج کی صحت و عافیت کا سامان کرتی ہے۔ اس کوشش کا ایک نتیجہ یہ بھی ہے کہ اہلِ نظر کا ذوقِ نظر شے کی حقیقت کو دیکھنے لگتا ہے۔ حقیقت بینی ہنر و فن میں ضربِ کلیمی اور حسن و جمال کے ساتھ جلال کی تاثیر پیدا کرتی ہے۔ اس سے خارا تراشی اور سنگلاخ میں پھول کھلانے کا سلیقہ بھی آتا ہے۔ مختصر یہ کہ تخیل و تفکر کا ارتباط ایک شاعر کو ایک دانش ور کے ذہن کی مضبوطی عطا کرتا ہے۔

یہی حال لفظ و معنی کے ربطِ باہم کا ہے۔ اقبال ''ارتباط حرف و معنی'' کو ''اختلاطِ جان و تن'' کہتے ہیں اور ان کے نزدیک اس اختلاط کی مثال چنگاری پر پڑی ہوئی راکھ کی ہے۔ ان کے خیال میں قبائے لفظ اخگرِ معنی کے لیے خاکستر سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتی، یعنی لفلظ کو معنی کا پردہ نہیں اس کا آئینہ ہونا چاہیے، اس لیے کہ اصلیت معنی کی ہے جس کی تابانی لباسِ الفاظ سے اسی طرح پھوٹتی ہے جس طرح راکھ سے چنگاری۔

واقعہ یہ ہے کہ معنی کا دہکتا ہوا انگارا ایک قبائے خاکستر خود اپنے اندر سے پیدا کرتا ہے۔ اس کی شعلگی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر خاکستر کا روپ دھارنے لگتی ہے جو روشنی اور گرمی کو دیر تک قائم رکھنے کے لیے ایک قالب بن جاتا ہے۔ مواد و ہیئت کے رشتے کی یہ تعبیر بڑی خیال انگیز ہے اور اس کی متعدد تہیں ہیں، یہ تعبیر اقبالؔ کے موضوع اور اسلوب کے باہمی تعلق کے لیے نہایت موزوں اور چست ہے۔ اس سے فکر وفن کی ہم آہنگی کے متعلق ان کے نظریے کی بھی پوری وضاحت ہو جاتی ہے۔ دوسری جگہ اقبالؔ نے شعر کو ''روحِ موسیقی'' اور رقص کو موسیقی کا بدن قرار دیا ہے، یعنی نغمۂ فن کی روح تو شعر ہے مگر اس کا جسم رقص ہے۔ اس خیال کی تشریح اس طرح کی جاسکتی ہے کہ الفاظ میں رقص جیسا پیچ وخم ہوتا ہے، حرکت ہوتی ہے، زاویے اور دائرے ہوتے ہیں۔ لیکن تجسیم کی ان ساری اداؤں کا ایک لطیف مفہوم، ایک عمیق مقصد اور ایک رفیع مطمحِ نظر ہوتا ہے اور یہی جانِ شعر ہے، ورنہ محض ''رقصِ بدن کے خم و پیچ'' میں کچھ نہیں ہے۔ جو کچھ ہے ''روح کے رقص'' میں ہے اور وہ ''ضربِ کلیم الٰہی'' سے کم سحر آفریں نہیں بلکہ درحقیقت ایک سحر ہے جو دنیا کے بڑے سے بڑے جادو کی سانپ بنائی ہوئی لاٹھیوں کو نگل لیتا ہے اور غلط قسم کے ہر طلسم کو توڑ کر اپنا ایک ناقابلِ شکست طلسم قائم کرتا ہے، جس کے زور سے نیلِ حیات کی پُرشور موجوں میں کاروانِ حق کے لیے راہ پیدا ہوتی ہے۔ اقبالؔ اپنے شعر میں روح کا یہی رقص دیکھنا چاہتے ہیں جب کہ رقصِ بدن کے خم و پیچ کو وہ یورپ کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ ایک معنی خیز بات ہے۔ اس سے جہاں ایک بار پھر معنی کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے وہیں یہ اشارہ بھی ملا ہے کہ اہلِ یورپ درحقیقت لفظوں کے گورکھ دھندے میں گم ہیں۔ ان کے فنونِ لطیفہ اپنی ظاہر پرستی سے روح کو خوابیدہ اور بدن کو بیدار کر رہے ہیں۔ انھوں نے جسم کی زیبائش و آرائش ہی کو مقصود و معیار بنا لیا ہے۔ سطحی جسم پرستی کا یہ عمل رواجِ زمانہ بن گیا ہے اور ایشیا خاص کر ہندوستان کے فن کار بھی اس میں مبتلا ہو گئے ہیں۔ ایک قدم آگے بڑھ کر اقبالؔ اس حسنِ طبیعت کو ''عجمی لے'' قرار دیتے ہیں۔ جسمانیات سے یہ غیر معمولی شغف ایک قسم کی انتہا پسندی ہے جس میں قدیم ہند اور قدیم ایران اسی طرح مبتلا رہے ہیں جس طرح جدید مشرقی و مغربی یورپ اور امریکہ ہیں، اس لیے کہ اوّل تو نشاۃ ثانیہ کے نام سے انھوں نے قدیم یونان و روم کی ظاہر پرستیوں کا

احیا کیا، دوسرے موجودہ میکانکی تمدن کی بے حیائیوں کا اضافہ بھی احیا میں کر دیا۔ اس عدم توازن کو دُور کرنے کے لیے اقبالؔ نے ضربِ کلیم کی ایک نظم ''مدنیتِ اسلام'' میں فکر وفن کا یہ جادۂ اعتدال پیش کیا ہے:

بتاؤں تجھ کو مسلماں کی زندگی کیا ہے   یہ ہے نہایتِ اندیشہ و کمالِ جنوں
طلوع ہے صفت آفتاب اس کا غروب   یگانہ اور مثال زمانہ گوناں گوں
نہ اس میں عصرِ رواں کی حیا سے بیزاری   نہ اس میں عہدِ کہن کے فسانہ و افسوں
حقائق ابدی پر اساس ہے اس کی   یہ زندگی ہے، نہیں ہے طلسم افلاطوں

عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوقِ جمال
عجم کا حسنِ طبیعت، عرب کا سوزِ دروں

یہ ذوقِ جمال ہی حسنِ طبیعت اور سوزِ دروں کا وہ امتزاج پیدا کرسکتا ہے جس سے فنِ شعر میں لفظ و معنی کی صحیح، موزوں اور مؤثر ترکیب بروئے عمل آسکتی ہے اور تمام فنونِ لطیفہ میں جسم و روح یا مواد و ہیئت اور موضوع و اسلوب کا نتیجہ خیز توازن اُبھر سکتا ہے۔

آمد و آورد کا تعلق وہب وکسب اور فطرت وصنعت سے ہے۔ اس کے ساتھ ہی جدت و قدامت کا سوال بھی وابستہ ہے۔ ضربِ کلیم کے باب ''ادبیات''، ''فنونِ لطیفہ'' میں ''مردِ بزرگ'' کے عنوان سے ایک نظم ہے جس کے حسبِ ذیل اشعار معنی خیز ہیں:

پرورش پاتا ہے تقلید کی تاریکی میں
ہے مگر اس کی طبیعت کا تقاضا تخلیق
مثلِ خورشید سحر فکر کی تابانی میں
بات میں سادہ و آزادہ معانی میں دقیق

ضرب کلیم ہی کی ایک چھوٹی سی نظم ''ادبیات'' کے عنوان سے نقل کی جاچکی ہے اس کا یہ شعر خیال انگیز ہے:

کہنہ پیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہن روح کو تقلید سے آزاد کرے

بالِ جبریل کی مشہور نظم ''ذوق وشوق'' کے دوسرے بند کا پہلا شعر ہے:

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مَے حیات
کہن ہے بزمِ کائنات، تازہ ہیں میرے واردات

تازگی، جدت، آزادی، تخلیق، اقبال کے محبوب الفاظ ہیں۔ جہاں تک فطرت کا تعلق ہے وہ نہ صرف یہ کہ اقبال کو ''نوا پر پے بہ پے مجبور کرتی ہے'' بلکہ وہ نئی نسل کی علامت، جاوید کے لیے خدا سے ''دل فطرت شناس'' کی دعا کرتے ہیں۔ اور محبوب فرزند کو تلقین کرتے ہیں کہ ''سکوتِ لالہ و گل سے کلام پیدا کر'' لیکن ''ایجادِ معانی'' کو ''خداداد'' تسلیم کرنے کے باوجود اقبال کا خیال ہے کہ ''بے محنت پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا'' اس سلسلے میں وہ ریاضِ فنون کو کوہ کنی سے تشبیہ دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''خانہ فرہاد'' کی ساری روشنی ''شرر تیشہ'' سے ہے۔ چنانچہ ''میخانہ حافظ ہو کہ بت خانۂ بہزاد'' دونوں کی ''خون رگ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر'' یہی وجہ ہے کہ ایک طرف ''حسن معنی'' کو فن کار کی مشاطگی کی کوئی ضرورت معلوم نہیں ہوتی اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ''فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی'' جب کہ دوسری طرف ''نگاہ شاعر رنگیں نوا'' میں ایسا ''جادو'' ہے کہ ''جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے'' ان بیانات میں کوئی تضاد نہیں، یہ صرف ایک ایسے بالیدہ و پیچیدہ ذہن کے اشارات ہیں جو موضوع کے تمام اطراف کا احاطہ کرتا ہے اور ہر مسئلے کی تمام جہتوں کو سامنے رکھ کر ایک جامع ترکیبی نقطۂ نظر اختیار کرتا ہے۔ پھر یہ ذہن اتنا مستحکم اور خلاق ہے کہ متنوع اطراف اور مختلف جہتوں کو اپنے فکر و فن کے محور پر جمع کر کے یک سو اور یک جہت کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ ریاض بھی جوہر خداداد کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ جدید و قدیم کا فرق ختم ہو جاتا ہے اور تقلید کے نشانات تخلیق کے امکانات میں گم ہو جاتے ہیں، یہ ایک عظیم فن کی کیمیا گری ہے، جسے اقبال اپنا سوزِ نفس قرار دیتے ہیں اور اسے اتنا اہم سمجھتے ہیں کہ اپنے ''نفس کی موج'' کا موازنہ ''بادِ صبا کی موج'' سے کرتے ہوئے اعلان کرتے ہیں کہ مظہر فطرت سے تو ''نشو و نمائے خار و خس'' ہوتا ہے جب کہ تخلیق فن سے ''نشو و نمائے آرزو''۔ بات یہ ہے کہ بڑی فن کاری کے لیے فطرت شناسی کے ساتھ ساتھ خود شناسی بھی ضروری ہے، ورنہ فن کار

صرف عکاس اور نقال بن کر رہ جائے گا، نقاش اور خلاق نہ بن سکے گا۔ اسی لیے اقبال نے مصور کو مخاطب کر کے کہا ہے:

فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تُو نے
آئینہ فطرت میں دکھا اپنی خودی بھی

فطرت اور خودی کا امتزاج ایک بلند تر سطح پر اس اقرار میں ملتا ہے کہ شاعر کی غزل خوانی ایک فغاں بن کر جو ''ستاروں تک پہنچتی ہے تو یہ سکھائی ہوئی افلاک و نجوم کے خالق و مالک ہی کی ہے۔ یعنی جو اس کا منتہا ہے وہی اس کا مبدا ہے۔ اس طرح شاعری میں خدا اور خودی یا ایک درجہ نیچے اُتر کر فطرت اور خودی کے درمیان فاصلہ بہت کم رہ جاتا ہے اور ایک دوسرے کے ساتھ قاب قوسین کی وہ قربت پیدا ہو جاتی ہے جو شاعرانہ الہام کا معیار ہے۔ اسی معنی میں شاعر کو تلمیذ رحمان کہا گیا ہے۔ بشرطیکہ وہ ہر وادی میں بھٹکتا نہ پھرے اور محض لفاظی کر کے اپنے فن کی عظمت کو داغدار نہ کرے۔

توازن کا یہی وہ تناظر ہے جس میں اقبال کے اس قسم کے بیانات کو دیکھنا چاہیے کہ وہ غزل کی زبان سے باخبر نہیں ہیں، خاراشگافوں سے شیشہ سازی کا تقاضا نہ کیا جانا چاہیے، نہ ان کا شعر کچھ ہے، نہ شاعری کوئی چیز، یہ بس ایک نوائے پریشاں ہے جس میں کوئی رمز و ایما نہیں۔ اس لیے کہ شاعر کو سخن سازی کا فن نہیں آتا۔ اوّل تو یہ بیانات شعرا کی عام تعلّیوں سے بالکل مختلف بلکہ ان کے برعکس دنیا کے عظیم ترین شاعر کے انکسار پر مشتمل ہیں اور ایک خوشگوار تبدیلی کی نشاندہی کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ اگر متعلقہ اشعار کا مطالعہ ان کی مکمل شکل اور سیاق و سباق میں کیا جائے تو تصورِ فن کے بہ ظاہر منفی اشارات بھی مثبت معانی اختیار کر لیں گے مثلاً اگر ایک شعر کے پہلے مصرعے میں کہا گیا ہے کہ شاعر غزل کی زبان سے باخبر نہیں ہے تو مصرعے میں ایک دل کشا صدا کو گوہرِ مقصود بھی بتایا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ کوئی صدا یوں ہی دل کشا نہیں ہوتی جب تک اس کے پیچھے خونِ جگر کے ساتھ ساتھ فن کا ریاض نہ ہو، جو آواز جتنی زیادہ تربیت یافتہ اور آہنگ نغمہ کے زیر و بم سے واقفیت پر مشتمل ہوگی، بشرطیکہ واقعی قدرت نے کسی کو اچھی آواز دی ہو اور وہ ایک بامعنی آواز ہو، اس کے اندر دل کشائی کا انداز اتنا ہی زیادہ ہوگا۔ اب یہ واقعی بڑی

خاکساری ہے کہ جو شخص شعرائے عالم میں سب سے زیادہ صاحب علم اور فن کے اسرار و رموز سے بھی کامل طور پر واقف ہے، وہ اپنے آپ کو گویا آداب شاعری سے نابلد قرار دے رہا ہے۔ گرچہ اس کے ساتھ ہی مقصود شاعری کے حصول کا آرزومند ہے، بہرحال اگر یہ کوئی معمہ بھی ہو تو اس کا حل شعر کا پہلے مصرعے کے ابتدائی الفاظ ہی میں موجود ہے، ''یعنی نہ زباں کوئی غزل کی''۔ یہ الفاظ نہ تو شاعرانہ تعلّی کے ہیں نہ عارفانہ انکسار کے، بلکہ ایک نہایت اہم تنقیدی بیان کے جو اقبال کی مخصوص ومنفرد غزل گوئی کی تفہیم کے لیے کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ عام طور پر ناقدین سمجھتے ہیں کہ غزل کی کوئی خاص الخاص زبان اور اندازِ بیان ہے جس سے ہٹ کر تغزل کا جوہر نہیں دکھایا جاسکتا۔ مثلاً زبان میں لوچ، لچک، نرمی اور انداز میں ربودگی و شکستگی۔ اقبال فنِ غزل کے اس تصور کی قطعی تردید کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اوّل تو وہ جانتے ہیں کہ زبان و اندازِ غزل کے متعلق عام ناقدوں کا یہ خیال بالکل ناقص اور حقیقت سے بعید ہے ورنہ اُردو ہی میں غزل گوئی کا شرف صرف میرؔ کے لیے مخصوص ہوتا۔ اس میں غالبؔ کا کوئی حصہ نہ ہوتا اور فارسی میں تو حافظ کا زبردست تغزل پھر تغزل کے دائرے ہی سے خارج ہو جاتا، دوسرے خود اقبال کی عظیم غزل گوئی عام تصورتغزل کے برعکس ایک تصور پر مبنی ہے، لہٰذا اقبال نے ضروری سمجھا کہ غزل کے زبان و انداز کے متعلق اپنا موقف واضح کر دیں، اسی طرح جہاں ایک شعر کے دوسرے مصرعے میں خارا شگافوں سے شیشہ سازی کا تقاضا کرنے سے منع کیا گیا ہے، وہیں پہلے ہی مصرعے میں اصل بات بتا دی گئی ہے وہ یہ کہ ہمارے مفکر شاعر کو ''حدیث بادہ ومینا و جام آتی نہیں''۔ یہ گویا ایک بار پھر ''نہ زباں کوئی غزل کی'' جیسا تنقیدی بیان ہے، ظاہر ہے اقبال بادہ ومینا وجام کے شاعر نہیں ہیں۔ وہ زندگی کے ٹھوس حقائق کے نغمہ خواں ہیں، لہٰذا ان کا فن شیشہ سازی کا کوئی آسان نرم ونازک کام نہیں ہے بلکہ اس کے لیے خارا تراشی کی صلابت و ریاضت درکار ہے، بلاشبہ یہ بڑی کٹھن کوہ کنی ہے مگر عظیم فن کاری کی جوئے شیر اس کے بغیر نہیں پھوٹ سکتی۔ اور جب تک یہ جوئے شیر رواں نہ ہو مزرع زندگی بھی ہری نہیں ہوسکتی جو حقیقی شاعری کا مطمح نظر اور معیار کمال ہے۔ چنانچہ شاعر کی نوائے پریشاں ایک ''محرم رازِ درون میخانہ'' کی قلندرانہ آواز ہے، جیسا کہ متعلقہ اشعار کے

متعلقہ مصرعوں سے ظاہر ہے۔ اس نوائے پریشان کی اہمیت یہ ہے:

عجب نہیں کہ پریشاں ہے گفتگو میری
فروغ صبح پریشاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

(''تصوف''......ضربِ کلیم)

جہاں تک رمز وایما اور سخن سازی سے انکار کا تعلق ہے، یہ درحقیقت تمہید ہے ''خانقاہ'' کے موضوع پر اس بیان کی:

قم باذن اللہ کہہ سکتے تھے جو رخصت ہوئے
خانقاہوں میں مجاور رہ گئے یا گورکن

اب متعلقہ شعر کو پڑھیے:

رمز و ایما اس زمانے کے لیے موزوں نہیں
اور آتا بھی نہیں مجھ کو سخن سازی کا فن

نظم انھی دو شعروں پر مشتمل ہے اور اس کا مفہوم واضح ہے۔ اس پس منظر میں رمز وایما سے انکار کا فکری مقصد معلوم ہو جاتا ہے۔ چنانچہ فن کے نقطۂ نظر سے اصل اعتبار اس بیان کا ہے کہ ''رمز وایما اس زمانے کے لیے موزوں نہیں'' بلاشبہ یہ ایک تنقیدی بیان ہے اور اس میں ایک زبردست عصری آگہی موجود ہے۔ اسلوب بیان ماحول اور مخاطب نیز موضوع کی مناسبت سے ہی کارگر ہوتا ہے جدید تمدن کی کرختگی، حالات کی سنگینی اور ٹھوس حقائق کی فن کاری کے پیشِ نظر عصر حاضر کے لیے رمز وایما کی ناموزونی اور بے اثری کا احساس ایک متوقع امر ہے۔ اگر فن کی بلاغت کسی خیال کے ابلاغ کے لیے ہے تو جو لوگ رمز وایما کے ادا شناس نہیں ہیں یا جنھیں ایمائیت کے اسرار ورموز پر غور کرنے کا موقع نہیں ہے ان کے سامنے رمز وایما کے استعمال کا حاصل کیا ہے؟ بہرحال اس سلسلے میں اقبال کے ایک فارسی شعر کا یہ تنقیدی بیان شاعر کے نقطۂ نظر اور عمل کی پوری اور قطعی وضاحت کرتا ہے:

وقتِ برہنہ گفتن است، من بہ کنایہ گفتہ ام

یعنی زمانہ تو صاف صاف بات کہنے کا ہے مگر شاعر نے اپنے اظہارِ خیال میں کنایے کا استعمال کیا ہے اور یہ کنایہ ظاہر ہے کہ لطیف و نفیس ہونے کے باوجود معمہ نہیں ہوگا، آئینہ ہی ہوگا، تا کہ الفاظ حسن معنی پر نقاب ڈالنے کی بجائے صرف اس کی تزئین کریں، ایسی تزئین کہ جس سے حسن کچھ اور نکھر جائے، یہ نکتہ فارسی کے ایک اور شعری بیان میں اقبال نے اس طرح پیش کیا ہے:

برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی است

یعنی استعارہ و کنایہ کے پردے ہی میں گفتگو کرنا شاعری کے نقطۂ نظر سے کمال گویائی اور بہترین اظہار خیال ہے، بشرطیکہ یہ پردہ نقاب کا نہیں، آئینے کا کام کرے اور رنگ صہبا کی عکاسی کے لیے ایک شفاف شیشہ بن جائے، یہی وہ حقیقت ہے جس پر ''مسجد قرطبہ'' کے تمہیدی حصہ ''دعا'' کے آخری شعر میں اس طرح روشنی ڈالی گئی ہے:

فلسفہ و شعر کی اور حقیقت ہے کیا
حرفِ تمنا جسے کہہ نہ سکیں روبرو

بلاشبہ اس بیان میں فلسفہ وشعر کو ایک کر دیا گیا ہے لیکن معاملہ دونوں کی ظاہری ہیئت کا نہیں ہے، ان کی حقیقت اصلی کا ہے اور وہ ایک حرف تمنا ہے جو انسان کی تمام تہذیبی سرگرمیوں کے مطلوب و مقصود............محبوبِ ازل............ سے متعلق ہے۔ حرفِ تمنا کا طریقِ تعبیر سراسر قدر جمال کی ترجمانی ہے اور اس سے فلسفے میں بھی ایک ایسی لطافت پیدا ہو جاتی ہے جو اسے شعر سے قریب کر دیتی ہے۔ اقبال فلسفی بھی ہیں اور شاعر بھی، پھر انھوں نے اپنی شاعری میں زندگی کا ایک فلسفہ ہی پیش کیا ہے، لہٰذا فن کے نقطۂ نظر سے یہ امر بہت ہی اہم، فکر انگیز اور نتیجہ خیز ہے کہ ایک فلسفی شاعر اپنے فلسفے کو شعر میں سمونے کے لیے دونوں کے درمیان جو قدرِ مشترک تلاش کرتا ہے وہ ایک قدرِ جمال ہے۔ گرچہ ساتھ ہی وہ ایک قدرِ اخلاق بھی ہے، اب حرف تمنا جسے کہہ نہ سکیں روبرو، کی معنویت پر غور کیجیے، غزل یا شاعری کی کوئی بھی صنف ہو، اس کا مقصد کسی محبوب کی آرزو ہی کا اظہار ہے، مگر جمالِ یار کا رعب ایسا ہے کہ حرف آرزو کا روبرو اظہار ممکن نہیں۔ لہٰذا اب محبوب سے یا اس کے بارے میں جو بھی گفتگو ہوگی پردے پردے میں ہوگی، اور اس کے لیے استعارہ، کنایہ، علامت جیسے وسائل اظہار استعمال کیے جائیں گے۔ یہ معاملہ تو شاعری کا ہوا

جس کے صنائع و بدائع یہ وسائل ہیں، فلسفے میں بھی خیالات کی وضاحت کے لیے خاص خاص اصطلاحات و محاورات کا سہارا لیا جاتا ہے۔ اس طرح فلسفہ وشعر دونوں میں ذہن و قلب کی کیفیات کا مؤثر اظہار زبان و بیان کے مخصوص وسائل کے ذریعے ہوتا ہے چنانچہ دونوں ہی صورتوں میں حرف مطلب زبان سے بالواسطہ ادا ہوتا ہے، اس لیے کہ حرف کی حد یہی ہے اور اس کے آگے جو منزل ہے وہ حرف و حکایت کی نہیں، وصال و یگانگت کی ہے۔ بات یہ ہے کہ ''حجاب اکسیر ہے''، ''ارادۂ کوئے محبت کو'' خواہ محبت کرنے والا فن کار ہو یا فلسفی، یہاں ہمارا تعلق ایک فن کار سے ہے اور موضوع بحث اس کا تصورِ فن ہے۔ یہ نکتہ یقیناً اقبال کی زبردست تنقیدی ذہانت کا ثبوت ہے کہ وہ نہ صرف فن کی ادائے خاص کی تشریح کرتے ہیں بلکہ فکر بھی اس تشریح میں لطیف طریقے سے شامل کر کے فکر وفن کی یکجہتی کا سامان کرتے ہیں۔

ہیئت سخن کے بارے میں اقبال کا خیال ہے:

شیشے کی صراحی ہو کہ مٹی کا سبو ہو
شمشیر کی مانند ہو تیزی میں تری مے

یہ ایک بار پھر ظرف سے زیادہ مظروف کی اہمیت پر تاکیدی نشان ہے، شکلِ اظہار شیشے کی صراحی کی طرح ایک پیچیدہ صناعت سے مرتب ہو یا مٹی کے سبو کی طرح ایک سادہ سی کاری گری کا نتیجہ ہو، اعتبار شکل کا نہیں، اس کے اندر پوشیدہ مادے کا ہے، اس کی تاثیر اور خاصیت کا ہے۔ اگر کسی شکل سے، خواہ وہ کتنی ہی سادہ ہو، ذہن میں سرور نور پیدا ہوتا ہے تو وہی مطلوب ہے لیکن اگر یہ جان فزا اثر نہ پیدا ہو تو قیمتی سے قیمتی اور رنگین سے رنگین شکل بھی بے کار ہے۔ مطلب یہ کہ ہیئت خالی ظرف نہ ہو۔ اس کے اندر بیش قیمت اور مفید مواد بھی ہونا چاہیے۔ اب اگر مواد کے لحاظ سے کوئی ہیئت بہت حسین وجمیل ہے تو یہ بڑی خوشگوار بات ہے، ورنہ حسن برائے حسن یعنی صرف ظاہری خوبصورتی کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ اس تناظر میں مندرجہ ذیل شعر پر غور کیا جانا چاہیے:

یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تُو نہ رہے
رہا نہ تُو تو نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات

تمثیل ہی کو انگریزی میں ڈرامہ کہتے ہیں جس کے بہترین فن لطیف ہونے پر اُردو کے ایک ناقد کو بڑا اصرار ہے اور خود انگریز ڈرامے کے اندر پائی جانے والی شاعری پر اتنا ناز کرتے ہیں کہ شیکسپیئر کو دنیا کا سب سے بڑا شاعر نیز ڈرامہ نگار تصور کرتے ہیں۔ اقبال شیکسپیئر کی عظمت اپنی جگہ تسلیم کرتے ہوئے بھی فن تمثیل کو معیار و مقصد ماننے کے لیے تیار نہیں بلکہ تمثیل میں جو نقالی پائی جاتی ہے اسے وہ شرف انسانی کے منافی اور تمثیل کردار یا تعمیرِ شخصیت کے لیے سخت مضر سمجھتے ہیں۔ اس لیے ڈرامے کی ایکٹنگ کردار کی اپنی ہستی کو مسخ کر دیتی ہے۔ اس سے آدمی کا تشخص ختم ہو جاتا ہے اور وہ اپنی خودی کا جذبہ کھو کر زندگی کے حقیقی نغمے سے محروم ہو جاتا ہے۔ اس طرح ایک مصنوعی فن ایک مصنوعی فضا پیدا کرتا ہے جس سے پوری زندگی مصنوعی بن کر رہ جاتی ہے۔ اسی لیے اقبال نے ڈرامے کی جدید شکل ''سینما'' کو ''دوزخ کی مٹی اور اس کے بنائے ہوئے بت خانۂ تخیل'' کو ''خاکستری'' قرار دیا ہے۔ وہ اسے ''صنعت آزری'' ''بت گری'' اور ''تہذیب حاضر کی سوداگری'' کہتے ہیں۔ شاید اسی لیے اپنے بعض خیالات کی نوعیت کے پیش نظر چند اعلیٰ تمثیلی نظمیں لکھنے کے باوجود اقبال نے ایکٹنگ پر مشتمل منظوم تمثیلیں لکھنا پسند نہ کیا، اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عنصر کی کمی نہیں اور وہ بڑی کامیاب کردار نگاری نیز نہایت پُر اثر فضا بندی کرتے ہیں مگر ان کے کردار عموماً حقیقی ہوتے ہیں اور فرضی کردار بھی حقیقت ہی کا سبق دیتے ہیں۔ چناں چہ اقبال کی تمثیلی نظموں میں سارا زور شخصیتوں کی نقالی کی بجائے افکار کی علامت نگاری پر ہوتا ہے۔ فنی طور پر یہ فارسی شاعری کی اس عظیم روایت کی توسیع اور ترقی ہے جس میں دلچسپ قصوں اور کرداروں کے ذریعے قارئین کو اخلاقی نصیحتیں کی گئی ہیں۔ اس روایت کے کلاسیکی نمونوں میں شاعری تو اعلیٰ قسم کی ہے لیکن ڈرامہ نگاری جدید مغربی مفہوم میں نہیں ہے جب کہ یہ حقیقت اپنی جگہ معروف و مسلم ہے کہ شاعری شاعری ہے اور ڈرامہ، ڈرامہ، جو نثر میں بھی ہوتا ہے بلکہ عصرِ حاضر میں بالعموم نثر ہی میں ہوا ہے، اور یہ ادب کی دو الگ الگ صنفیں ہیں اور دونوں مستقل بالذات ہیں، نہ تو شاعری ڈرامے کی محتاج ہے، نہ ڈرامہ شاعری کا محتاج، چنانچہ ہر ایک کے لوازم الگ ہیں، اوصاف الگ اور واقعہ تو یہ ہے کہ اگر صنف شاعری میں ڈرامہ تحریر کیا جائے تو اس سے شعریت میں خلل واقع ہو سکتا ہے اور خود ڈرامے میں وہ خامی پیدا ہوتی

ہے جس کو دور کرنے کے لیے شیکسپیئر جیسے ماہرِ فن کو بھی اپنے منظوم ڈراموں میں جا بجا نثر کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ تصورِ فن پر اوپر کے مباحث سے حسب ذیل نتائج نکلتے ہیں:

۱۔ اقبال کی شاعری اپنے فن کی تمام روایات و آداب کو ملحوظ رکھنے کے باوجود رسوم و قیود کی پابندِ محض نہیں ہے، ہیئت اور اسلوب کے اوصاف و لوازم کے بارے میں شاعر کا خیال اور عمل دونوں ممتاز و منفرد اور مجتہدانہ ہیں۔ اس کے افکار و احساسات اپنے اظہار کے لیے وہی شکل اختیار کرتے ہیں جو ان کے لیے سب سے موزوں اور چست ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے جس کے پیچھے کتنا ہی بڑا ریاض ہو، اس میں کسی قسم کا تصنع اور تکلف نہیں ہے۔

۲۔ یہ تخلیقی آزادی شاعر کے مقصدِ تخلیق کی دین ہے۔ وہ شاعری شاعری کے لیے نہیں کرتا، زندگی کی تزئین کے لیے ایک خاص نظریے کے تحت اور اس کے جذبے سے مجبور ہو کر کرتا ہے۔ وہ اپنے قلب و ذہن کی آنچ سے اپنے پورے ماحول کو گرم اور روشن کرنا چاہتا ہے۔ اس کام کو وہ اپنی ذمہ داری سمجھتا ہے، لہٰذا اپنے مقصد کی بلیغ ترسیل کے لیے اپنے وسیلہ اظہار کو بھی زیادہ سے زیادہ مؤثر بنا کر پیش کرنا چاہتا ہے۔ حالانکہ اس کے لیے اسے الگ سے اور ارادۃً کوئی سعی کرنے کی ضرورت نہیں۔ اس کی رنگین بیانی اس کی رنگین خیالی ہی کا پَرتو ہے۔

۳۔ فکر کی پیشگی تعین و توضیح نے فن کار کو فن کے لیے یکسو کر دیا ہے۔ اسی لیے اس کے تصورات میں تنوع کے باوجود ہم آہنگی کے ساتھ ساتھ اس کے اسالیب بیان میں ہمواری و استواری ہے۔ اس سے فکر و فن کی یکجہتی کے علاوہ ایک زبردست فنی ارتکاز بھی پیدا ہوا ہے۔ اُردو میں پہلی اہم نظم ''ہمالہ'' سے آخری اہم نظم ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' تک پر یکساں قدرت اور اظہار کا یکساں کمال اسی یکسوئی اور ہمواری کے سبب ہے۔

۴۔ ایک ناقدِ فن اور کامل الفن شاعر ہونے کے لحاظ سے یہ اقبال کا حق اور فرض دونوں ہیں کہ ہیئت سخن کے سلسلے میں کسی کی نقالی کی بجائے اپنے خاص معیارِ رد و قبول سے کام لیں۔ چنانچہ مشرق و مغرب کی ادبیات کے گہرے اور وسیع مطالعے سے وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ جس زبان میں اور جن مقاصد کے لیے وہ شاعری کر رہے ہیں، وہ مغربی تمثیل کی

بجائے مشرقی تغزل کے متقاضی ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی شاعری کے لیے عام طور پر ''غزل خوانی'' اور غزل سرائی کے الفاظ استعمال کرتے ہیں جب کہ تمثیل کی خامیوں اور خرابیوں پر وہ تنقید کرتے ہیں۔ حالانکہ ان کی بے شمار اور بہترین موضوعاتی نظموں میں تمثیل کے اعلیٰ عناصر بڑے ہی نفیس انداز میں پائے جاتے ہیں لیکن ان کا مقصد ڈرامہ نگاری نہیں ہے، حقیقت نگاری اور نشر انگیزی ہے۔ اسی لیے نظموں میں تمثیلوں کا استعمال بالوضاحت علامتوں کے طور پر ہوا ہے، جو خالص شاعری کا ایک حسین وسیلہ اظہار ہیں، بشرطیکہ وہ مفہوم کی سریت نہیں، صراحت پر مشتمل ہوں، جیسا کہ اقبال کی نظموں میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مجموعی طور پر اقبال کے کلام میں تمثیل کا عنصر ایک وسیع اور عمومی شاعرانہ انداز میں پایا جاتا ہے اس کا خاص مصرف معانی کی استعاراتی تجسیم ہے۔ جو رنگِ شاعری کا اشاریہ ہے گویا قدیم صنائع و بدائع کا جدید پیرایۂ بیان ہے جو سادہ ترین تشبیہات سے پیچیدہ ترین علامات تک محیط ہے، یہ پیکر سازی اور تمثیل نگاری ہے جس کا وافر سرمایہ کلام اقبال میں موجود ہے۔ اقبال کا تصور تصویر ساز ہے۔ ان کے خیالات بالعموم حسین پیکروں ہی میں ظاہر ہوتے ہیں اور یہ پیکر قدیم و جدید، مشرق و مغرب اور شوخ ولطیف ہر قسم کے رنگوں اور زاویوں سے بنتے ہیں۔ مظاہر فطرت اور صنائع شاعری کا پورا رنگ محل اقبال کے تصرف میں ہے۔

۵- کلامِ اقبال کے رنگ سے بھی زیادہ اہم اس کا آہنگ ہے، شاعری اصلاً ایک نغمہ، ایک ملفوظ موسیقی ہے۔ اس کا پہلا اور بہترین اثر اس کی لے اور لحن ہی پر مبنی ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کے آداب وضوابط کا نام عروض ہے جو آوازوں کی ترتیب کا ایک نظام ہے۔ اقبال کا آہنگ سراپا ترنم ہے۔ ان کے الفاظ وتراکیب کی نشست اور بندش سے ہمیشہ ایک قماشِ نغمہ مرتب ہوتی ہے۔ دقیق سے دقیق اور ثقیل سے ثقیل الفاظ وتراکیب بھی اقبال کے دست ہنر میں موسیقی کا تناسب وتوازن اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض ماہرین لسانیات و صوتیات نے اقبال کے استعمالِ حروف کا جو تجزیہ کیا ہے اس سے بھی ترنم کی اسی کیفیت کا سراغ ملتا ہے، اقبال کی شاعری روح کا رقص ہے جو ہر لحہ ایک بسیط، آفاقی اور سرمدی

موسیقی کے تال اور سُر پر جلوہ نما ہوتا ہے۔ یہ اقبال کے خیالات و احساسات کی حرکیت کا بہترین طریق اظہار ہے۔ اس سے ان کی طبع شاعرانہ کے سرجوش کا سرگم پیدا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے شاعر نے اپنے فن کے لیے فغاں، نالہ، نوا اور صدا کے استعارات بکثرت استعمال کیے ہیں، میر نے اپنے دریائے طبیعت کی روانی کا جو دعویٰ کیا تھا، اس کی بہترین اور عظیم ترین دلیل کلام اقبال کا نشاط انگیز سیل معانی ہے۔

۶۔ اقبال کے تصور شاعری میں رنگ و آہنگ کی یہ فراوانی مظاہر فطرت کا منظر پیش کرتی ہے۔ اقبال نے بلاشبہ بلبل کو فقط آواز اور طاؤس کو فقط رنگ قرار دے کر دونوں کی تقلید سے توبہ کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ لیکن یہ بلبل و طاؤس کے مفردات سے ترکیب پانے والی رنگین نوائی کی طرف بھی ایک لطیف اشارہ ہے۔ فقط بلبل اور طاؤس کی تقلید کا لائق ترک ہونا ایک بات ہے اور دونوں کے آزادانہ امتزاج سے ایک نغمہ رنگین ترکیب دینا بالکل دوسری بات ہے، اقبال کی مشہور شاعرانہ علامتوں، لالہ و شاہین کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اپنی فن کاری کے رنگ و آہنگ کے لیے مظاہر فطرت کے ساتھ شاعر کی وابستگی کتنی شدید تھی، اپنے خیالات و احساسات کے تمثیل و ترنم کے لیے اقبال نے جس کثرت و شدت سے فطرت کے مظاہر و مناظر کا استعمال کیا ہے، وہ ان کی شاعرانہ ذہنیت کا ایک نمایاں ثبوت ہے۔ لیکن فطرت ورڈز ورتھ کی طرح اقبال کا موضوع و مقصود نہیں، ایک بلندتر موضوع و مقصود کے اظہار کا فنی وسیلہ ہے۔ ان کی فن کاری کا مقصد و موضوع انسان اور اس کے سماج کو کائنات و حیات کے اصلی و ازلی حسن و جمال سے آگاہ اور سرشار کرنا ہے، لہٰذا وہ ہمیشہ فطرت کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ ''سوئے خلوت گاہِ دِل دامن کشِ انساں'' بن جاتی ہے۔ اس کی بجائے کہ خود ہی مرکزِ نظر ہو کر رہ جائے، جیسا کہ ورڈز ورتھ کی طرح کے فطرت نگار شعرا عام طور پر چاہتے ہیں۔ اس معاملے میں اقبال کی فنی و فکری بصیرت فطرت نگاروں سے بہت آگے بڑھی ہوئی ہے اس کے باوجود کہ ورڈز ورتھ نے کہا تھا:

"What Wan has made of wan"

وہ یہ نہ سمجھ سکا کہ حسن فطرت کی حفاظت بھی، جس کو اس نے اپنی شاعری کا مطمح نظر

بنایا تھا، ذہن انسانی کے معیارِ حسن کو درست کر کے ہی ممکن ہے۔ لہٰذا اس فطرت نگار نے سارا زور فطرت کی رعنائیوں کی تصویر کشی پر صرف کر دیا۔ اقبال کا طریق کار اور طرزِ فکر دوسرا ہے، وہ سارا زور ذہن انسانی کے معیار حسن کو درست کرنے پر صرف کرتے ہیں تا کہ یہ ذہن جمال فطرت کی رعنائیوں کا صحیح اور محکم طور پر احساس کر سکے۔ اس لیے کہ یہی احساس جمال فطرت کے تحفظ کے ساتھ ساتھ اس کی تزئین کا ضامن بھی ہوگا:

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہ شاعر رنگیں نوا میں ہے جادو

یہ جادو عملاً ایک اخلاقی قدر، ایک تعمیری نقطۂ نظر، ایک سعی تزئین کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہی جمالیات و اخلاقیات کے علاوہ فطرت و انسانیت کے درمیان مطابقت و موافقت کا وہ بہتر نسخہ ہے جس کی تلاش ورڈز ورتھ کو تھی مگر اس کو دریافت کیا اقبال نے۔

بات یہ ہے کہ اقبال فطرت کے مظاہر کی بجائے اس کے اسرار کی جستجو میں تھے۔ انھوں نے شیکسپیئر کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے اپنے ابتدائی دور میں کہا تھا:

حفظِ اسرار کا فطرت کو ہے سودا ایسا
رازداں پھر نہ کرے گی کوئی پیدا ایسا

یہ فطرت کا وہ بلندتر، وسیع تر اور عمیق تر مفہوم ہے جس کے تجسس میں اقبال اور شیکسپیئر شریک کار ہیں جب کہ ورڈز ورتھ، بائرن، شیلی اور کیٹس جیسے رومانی شاعروں کو فطرت کے اس مفہوم کی بلندیوں، وسعتوں اور گہرائیوں کی خبر نہیں۔

دوسری طرف کیٹس کے علاوہ دورِ حاضر کے انگریزی شعرا، ولیم بٹلر ییٹس اور ٹی ایس ایلیٹ کی کم نظری اور خام دماغی کا حال یہ ہے کہ علی الترتیب ان شعرا نے پائیداری کی تلاش میں یونانی صراحی، سنہری بلبل اور نقطۂ سکون کو اپنا معیار مطلوب قرار دیا۔ اس کے لیے ییٹس نے ایک معنی خیز ترکیب "Artifice of Eternity" (صنعت ابایت) کا استعمال کیا، یعنی یہ شعرا فطرت سے مایوس ہو کر صنعت کی طرف مبذول ہو گئے اور اس طرح انھوں نے جدید تمدن کی صناعی کے مقابلے میں زندگی اور فنونِ لطیفہ کے لطیف ترین

نمو نے ،شاعری، کی شکست تسلیم کر لی اور حرکت ونمود کی بجائے جمود وسکون کو اختیار کر لیا، لیکن عصرِ حاضر ہی میں اقبال نے فطرت وصنعت دونوں کو ایک بلند تر حقیقت کا خادم قرار دے کر زندگی کی اصلیت اور فن کی عظمت آشکار کر دی۔

۷- اقبال کا تصورِ فن ان کے فن کی طرح زندگی اور فنونِ لطیفہ کے تضاد وتصادم کے درمیان ایک اعتدال وتوازن کی تلاش ہے، اضداد کی کش مکش سے ترکیب وتطبیق کا ایک نظامِ کشش بروئے کار لانے کی کوشش ہے، ذہنی کشیدگی سے عملی بالیدگی پیدا کرنے کی سعی ہے۔اس مقصد کے لیے اقبال کوئی پُر تکلف مصنوعی طریقہ اختیار نہیں کرتے، ایک فطری ہم آہنگی سے کام لیتے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ فن شاعری پر اس فکری توحید کا پرتو ہے جو اقبال کا عقیدہ ونظریہ ہے۔ چنانچہ اس توحیدی نقطۂ نظر اور طریقِ عمل نے فن وفکر، فطرت وصنعت اور رنگ وآہنگ کی ثنویت کو ختم کر کے اس عظیم وحدت کو جنم دیا ہے جو اقبال کی شاعری ہے۔

اس وحدت کی پہنائی میں احساس وادراک، جذبہ وخیال، تخیل وتصور اور مختلف احساسات وادراکات، جذبات وخیالات، اور تخیلات وتصورات ایک دوسرے کے اندر مدغم ہو گئے ہیں، یہاں تک کہ تمثیل وترنم کے مختلف وسائل فن بھی پوری طرح ہم آہنگ ہو گئے ہیں جو چیز ''خونِ جگر'' ہے وہی ''شعلۂ نوا'' بن کر رونما ہوتی ہے۔

☆☆☆☆☆

امتیاز واجتہاد

اقبال کے تصورِفن سے ان کے فن کی جو تصویر اُبھرتی ہے وہ انھی کے لفظوں میں یہ ہے:

پُرسوز ونشاط انگیز

یہ ایک بار پھر دو اضداد کی ترکیب و توازن ہے، ایک طرف سوز ہے اور دوسری طرف نشاط اور دونوں مل کر قماشِ نغمہ تخلیق کرتے ہیں۔ سوز و گداز کی صفت، عام طور پر ایک ہی مفہوم میں، گویا یہ الفاظ ایک دوسرے کے مترادف ہوں، چند شعرا سے منسوب کی جاتی ہے اور خاص کر غزل گوئی کی صفت لازم سمجھی جاتی ہے اقبال نے بھی اس کا استعمال عبارت کی حد تک غزل خوانی ہی کے سیاق میں کیا ہے۔ پورا مصرع یوں ہے:

یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز

لیکن اس مصرعے میں غزل خوانی کا لفظ مطلق شاعری کے لیے بدیہی طور پر استعمال کیا گیا ہے اور ان لفظوں میں شاعر نے اپنے فن شعر کی نوعیت کا تعارف کرایا ہے۔ چنانچہ اس قسم کی شاعری کا جو اثر اس کے خیال میں مرتب ہوتا ہے یا مترتب ہونا چاہیے وہ دوسرے مصرعے میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز

اس سے قطع نظر کہ جنون وخرد کا امتزاج اقبال کا مطمحِ نظر اور مزاج دونوں ہے، اس لیے کہ ان کے خیال میں عقل کی روشنی دِل کی گرمی کے بغیر پھیل نہیں سکتی، فن کے نقطۂ نظر سے قابل اعتبار امر یہ ہے کہ اقبال فن میں سوز ونشاط کی آمیزش کو جذبۂ حیات کی پیدائش کا محرک تصور کرتے ہیں۔ یہ جذبہ جب اپنے نقطۂ عروج یا درجۂ مطلوب تک پہنچتا ہے تو وہ کیفیت اُبھرتی

ہے جس پر روشنی اس شعر سے پڑتی ہے:

حرم کے پاس کوئی عجمی ہے زمزمہ سنج
کہ تارتار ہوئے جامہ ہائے احرامی

پُرسوز ونشاط انگیز غزل خوانی کے ذریعہ اندیشۂ دانا کی جنوں آمیزی کا یہ عالم کلام اقبال کا امتیاز واجتہاد ہے۔اس کلام میں سوز کے ساتھ گداز کی عام شاعرانہ ترکیب توڑ دی گئی ہے اور اس کی جگہ نشاط کا جوڑ لگایا گیا ہے۔ یہ ایک غیر معمولی امر ہے اور ایک اجتہاد پر مبنی ہے۔سوز سے نشاط کس طرح پیدا ہوتا ہے؟ کیا سوز کا کوئی خاص اور غیر معروف مفہوم پیش نظر ہے؟ اقبال نے شعر کی بہترین تعریف اس طرح کی ہے:

عزیز ہے متاعِ امیر و سلطان سے
وہ شعر جس میں ہو بجلی کا سوز و برّاقی

یہاں سوز کو برّاقی کے ساتھ ہم آہنگ کیا گیا ہے۔اس صفتِ برق کو اقبال نے اپنے فن میں موجود و مضمر فکر سے بھی منسوب کیا ہے:

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند
کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

یہ برق میں نور کے پہلو پر تاکیدی نشان ہے۔نور ایک نہایت وسیع تصور ہے۔اس میں حضور، سرور اور سرود کی وہ سبھی کیفیات مدغم ہیں جن کا ذکر اقبال نے اپنے کلام کے سلسلے میں کیا ہے۔لیکن برق اور سوز دونوں کا ایک پہلو آتشیں بھی ہے اور ہمارے شاعر نے نغمے کو آتش ناک ہی قرار دیا ہے:

نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

لہٰذا نغمۂ اقبال کا نشاط سوز و براقی و آتش ناکی پر مبنی ہے۔نشاط یقیناً ایک اثرِ نغمہ ہے، لیکن ساز و گداز کی بجائے اس کا سوز و براقی سے مشتق ہونا اور آتش ناکی پر مشتمل ہونا ایک منفرد اور امتیازی کمال ہے اور یہ دنیائے شاعری میں اقبال کا اجتہادی کارنامہ ہے۔

اقبال نے اپنے فن کے ناقد کی حیثیت سے، نہ کہ محض شاعرانہ ترنگ میں کہا ہے:

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں

اور یہ حرفِ راز اتنا دقیق و لطیف ہے کہ:

جہانِ صوت و صدا میں سما نہیں سکتی
لطیفہٴ ازلی ہے فغانِ چنگ و رباب

لیکن الہامِ شاعرانہ کا اندرونی تقاضائے اظہار اتنا شدید تھا کہ:

تھا ضبط بہت مشکل اس سیلِ معانی کا
کہہ ڈالے قلندر نے اسرارِ کتاب آخر

''اسرارِ کتاب'' کوئی معمولی ترکیب نہیں ہے۔ پتہ نہیں اقبال نے فکر و فن کے کس عالم میں اپنی شاعری کے ''حرفِ راز'' کے لیے ''اسرارِ کتاب'' کی ترکیب استعمال کی؟ ظاہر ہے یہ ویسی ہی شوخیِ بیان ہے جیسی ان کے متعدد مجموعہ ہائے کلام کے ناموں میں پائی جاتی ہے، جیسے بالِ جبریل، ضربِ کلیم، زبورِ عجم بہرحال، یہ محض شوخی نہیں ہے۔ اس کے اندر ایک ایسی اعلیٰ و ارفع سنجیدگی مضمر ہے کہ دینیات کے علاوہ کسی دوسرے علم و فن کے لیے اس کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کم از کم شاعری میں اسرارِ کتاب کے افشا کرنے کا تصور دنیا کے کسی اور شاعر نے پیش نہ کیا ہے۔

اس معاملے میں اقبال کا ذہن اتنا محکم ہے کہ انھوں نے ضربِ کلیم میں باضابطہ ''سرودِ حرام'' اور ''سرودِ حلال'' کے عنوانات سے مطلوب و نامطلوب فن کاری کی تشریح کی ہے۔ اوّل الذکر میں سب سے پہلے تو یہ واضح کر دیتے ہیں کہ ان کی شاعری ''پیمانۂ عذاب و ثواب'' نہیں ہے یعنی شاعری فن کا معاملہ ہے، دین کا نہیں اور اس کا عمل اصلاً جمالیات سے متعلق ہے، نہ کہ اخلاقیات سے۔ فن اور جمالیات کے موقف سے اب وہ اعلان کرتے ہیں:

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں نائے و چنگ و رباب

اسی طرح ثانی الذکر میں وہ مقصدِ فن محض شگفتگی کی بجائے زندگی و پایندگی کو قرار دیتے ہیں:

کھل تو جاتا ہے مغنی کے بم و زیر سے دِل
نہ رہا زندہ و پایندہ تو کیا دل کی کشود

اپنے اس خیال کی تائید میں انھوں نے ایک نظم میں ''فقیہ شہر'' کو اور دوسری نظم میں ''فقیہانِ خودی'' کو گواہ بنا کر پیش کیا ہے۔ ثواب و عذاب کی فقہی بحث سے اظہار بے تعلقی کے باوجود سرودِ حرام و سرودِ حلال کے فنی تفقہ کا مطلب کیا ہے؟ اس سوال کا جواب شاعری کے لیے استعمال کی گئی ''اسرار کتاب'' کی شرعی ترکیب میں ہے۔ دینی مباحث سے الگ رہ کر بھی فن میں اس اعتماد کے ساتھ دینی اصطلاحات کا استعمال اور دینی مقاصد کی اشاعت یقیناً فن کا اجتہاد ہے۔

یہ اجتہادِ فن ایک تجدیدِ فن کا پیش خیمہ اور وسیلہ ہے۔ انیسویں صدی کے آخری ایام عصر حاضر کے ہر ادب بالخصوص شاعری میں زوال کے دن تھے۔ رومانیت کے بچے کھچے آثار بھی مٹ چکے تھے اور ایسا معلوم ہوتا تھا کہ سائنس اور صنعت کے بڑھتے ہوئے مادی انقلاب نے شاعری کے امکانات ختم کر دیے ہیں۔ اس لیے کہ اس فنِ لطیف کا جوہر روحانی ہے یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی ترقی یافتہ ممالک میں بھی کوئی بڑا شاعر پیدا نہ کر سکی اور شاعری میں جدت کے نام پر ساری کوششیں صرف نو بہ نو رجحان و رواج ثابت ہوئیں، انگریزی میں ییٹس اور ایلیٹ کی کوتاہ قدی یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ مغرب میں عظمت شاعری کا آفتاب غروب ہو چکا تھا اور صرف چند انجم کم ضو طلسم شب میں گرفتار تھے۔ مشرق کا حال بھی مختلف نہ تھا۔ فارسی کا آسمان تو بہت قبل تاریک ہو چکا تھا۔ اُردو کے اُفق پر بھی غالبؔ ستارۂ سحر کی طرح اپنی چمک دکھا کر غائب ہو چکے تھے...... ایشیا اور یورپ دونوں جگہ فکر کا بحران فن کے زوال میں عیاں تھا۔

ان حالات میں میتھیو آرنلڈ نے خود ایک اہم وکٹورین شاعر ہونے کے باوجود اپنی تنقیدوں میں شاعری کے بہتر مستقبل کا کوئی واضح اور معین معیار پیش نہ کیا، چنانچہ اس کے جانشینوں نے اس کے فنی تصورات کو نظر انداز کر دیا تھا۔ آرنلڈ نہ تو کوئی بڑا شاعر تھا نہ بڑا مفکر۔ لہٰذا بعض نیم صداقتوں کے ادراک و اظہار کے باوصف اس کی رسائی ہمہ گیر آفاقی حقائق تک نہ ہو سکی۔ اُردو میں یہی حال حالیؔ کا ہے۔ قدیم طرزِ سخن کے خلاف ایک ردِ عمل تو وہ ضرور ظاہر کر سکے، مگر فن شاعری کی تشکیل جدید کے لیے درکار اوصاف کے وہ حامل نہ تھے۔ واقعہ تو یہ ہے کہ مغرب کا آخری عظیم شاعر گیٹے تھا اور مشرق کا آخری عظیم شاعر عبدالقادر بیدل۔

حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں بڑی شاعری کے لیے درکار فکر مشرق میں مضمحل ہو چکی تھی اور فن مغرب میں منتشر ہو چکا تھا۔ چنانچہ مثال کے طور پر فارسی اور اُردو شاعری

کے اسالیب سخن تو سلامت تھے مگر موضوعات مفقود یا مجروح، جب کہ انگریزی شاعری میں ڈرامے کا مایہ ناز اسلوب اپنی واقعیت کھو چکا تھا۔ یہاں تک کہ وقت کے سب سے بڑے ڈرامہ نگار برنارڈ شا کو انگریزی ڈرامے کی تجدید کے لیے نثر کا قالب اختیار کرنا پڑا اور بیسویں صدی میں نثری ڈرامے کو ہی انگریزی میں فروغ ہوا۔ حالانکہ ٹی-ایس-ایلیٹ نے تنقید و تخلیق دونوں ہی ذرائع سے شعری ڈرامے کے احیا کی زوردار کوشش کی۔ لیکن یہ کامیاب نہ ہوئی اور اس کے نتیجے میں فن کا کوئی عظیم نمونہ سامنے نہیں آیا۔

اس پس منظر میں اقبال نے فکر و فن دونوں کی تشکیل جدید کا بیڑہ اُٹھایا۔ اس مقصد کے لیے مشرقی اسالیبِ فن میں انھوں نے ایک خاموش ہمہ گیر اور عہد آفریں انقلاب برپا کر دیا، غزل ان کے ہاتھوں گل و بلبل کی نزاکتوں سے آگے بڑھ کر خودی و خدا کی صلابتوں کی ترجمان ہوگئی۔ حالانکہ اس کے استعارات و علائم اور ہیئتِ سخن اپنی عام روایتی شکل میں برقرار رہے۔ مگر ان کے مفاہیم و مضمرات یکسر بدل گئے۔ اسی طرح نظم کے مختصر و طویل سانچے پہلے سے فارسی اور اُردو میں مستعمل تھے، ان میں ہی ضروری ترمیم اور اضافہ کر کے اقبال نے ان کے امکانات و کمالات کو تمثیل و رزمیہ کی وسیع پیچیدہ تماشوں تک وسیع کر دیا۔ جدید انداز کی موضوعاتی نظمیں (ردیف و قافیہ کے ساتھ) مثنوی، مثلث، مربع، مخمس، مسدس اور ترکیب بند سبھی صورتوں میں اقبال نے اس کثرت و جودت کے ساتھ تخلیق کی ہیں کہ ان کا ایک وسیع و عریض نظامِ فن مرتب ہو گیا ہے۔ اس نظام میں رباعیات و قطعات کے مختصر پیمانے بھی اپنی خاص جگہ رکھتے ہیں۔ اقبال کی نظموں میں ڈرامائی عناصر و مظاہر بھی بکثرت پائے جاتے ہیں، خاص تمثیلی نظمیں بھی متعدد ہیں، اس طرح مشرقی بیانیہ اور مغربی تمثیلیہ اسالیب کے امتزاج سے ایک ایسی ہیئت سخن پیدا ہوگئی ہے جو مخصوص ارفع و اعلیٰ تصورات کے موزوں ترین ابلاغ کے ساتھ ساتھ دونوں ہی اسالیب کے بہترین فنی اوصاف پر مشتمل ہے۔ یہ گویا فن شاعری سے عصر حاضر کے فکری تقاضوں کا جواب ہے۔ ڈرامہ نگاری کا فن تھیٹر کے زوال اور سینما کے عروج کے ساتھ ختم ہو چکا ہے، پھر آج کے حقائق کی سنگینی واضح اور راست اظہار کی طالب ہے۔ لہٰذا اپنی شاعری میں اقبال نے تمثال آفرینی اور پیکر تراشی کی حد تک تمثیلی عناصر کو باقی رکھتے ہوئے بالعموم ایک لطیف و نفیس بیانیہ انداز اختیار کیا اور استعارات و علائم کے وافر استعمال سے اس کی شعریت کو زیادہ سے زیادہ تہ دار اور معنی آفریں بنا

دیا۔ پھر انھوں نے جو چند تمثیلی نظمیں لکھیں ان کو موضوعاتی نظم کے سانچے تک محدود رکھا، زیادہ پھیل کر ڈرامے کے نشیب و فراز میں بکھرنے اور الجھنے نہ دیا۔ اس انضباط نے شاعری کو جدید ذہن کے لیے زیادہ سے زیادہ قابل قبول، دل کش اور پُر اثر بنا دیا۔ اس اندازِ نظم کو اقبال کے مخصوص اسلوب تغزل کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو محسوس ہوگا کہ درحقیقت اقبال نے نظم و غزل کے ظاہری سانچوں کو اپنی اپنی جگہ برقرار رکھتے ہوئے بھی طرزِ فکر اور طرزِ ادا کے لحاظ سے دونوں کی اندرونی سرحدوں کو توڑ کر انھیں ایک ہی دائرۂ فن کے زاویوں میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کی غزلوں میں مسلسل مضامین اور ان کے درمیان عام طور پر ربط و ارتباط ہوتے ہیں، جب کہ بہتیری غزلوں میں تخلص نہیں ہوتا، جس سے وہ نظموں کی طرح موضوعاتی نظر آنے لگتی ہیں، حالانکہ تغزل کی پوری لطافت و ایمائیت ان میں موجود ہوتی ہے۔

اقبال کی آواز شاعری میں ایک مجتہدانہ تغزل ہے۔ میرا خیال ہے کہ بنیادی طور پر شاعری کی دو آوازیں ہیں، ایک تغزل کی، دوسری تمثیل کی، ان میں تغزل کی آواز زیادہ قدیم، اصلی اور خالص ہے۔ اسی میں نغمۂ داؤداور غزل الغزلات کا مقدس آہنگ بھی رونما ہوا اور فارسی شاعری کی بے مثال صدائے فن و نوائے سخن بھی، جب کہ تمثیل کا ظہور اس وقت ہوا جب شاعری میں ڈرامے کی ملاوٹ ہوگئی اور نغمۂ روح کے ساتھ نقالی اعضا کو بھی شامل کر لیا گیا۔ یہ وہ ڈرامہ نگاری تھی جو گویا غزل سرائی سے الگ ہو کر ایک دوسری ہیئت سخن کے لیے اختیار کی گئی، اگرچہ اس میں اصل سرچشمۂ فن کے کچھ قطرات باقی رہ گئے۔ اب دنیائے شاعری میں یقیناً یہ اقبال کا امتیاز و اجتہاد ہے کہ انھوں نے تمثیل کے اضافی عنصر کو بھی کسی نہ کسی درجے اور شکل میں برقرار رکھتے ہوئے، تغزل کے اصل نغمۂ شاعری کو خود اس کی بہتیری اندرونی آلائشوں سے پاک کر کے خودی و خدا کے درمیان مکالے کی اس خالص شکل میں دوبارہ زندہ و پائندہ بلکہ غالب و رائج کر دیا جس میں وہ نغمۂ داؤداور غزل الغزالات کا آہنگ لے کر پہاڑوں اور پرندوں کی مترنم تسبیح و تقدیس کے ساتھ پھوٹا تھا۔ اس طرح اقبال کے آفاقی و سرمدی تغزل میں پُر اسرار فطرت کا بسیط حسن، مسائل حیات کا جلال اور جذبہ عبودیت کا جمال و تقدس ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر شاعری کی تمام تہوں اور جہتوں کو نقطۂ کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔

اقبال کے لفظوں میں یہی وہ ''سوزِ سخن'' ہے جو ''عین حیات'' اور سوز حیات ابدی ہے۔ یہ سوز بڑی دردمندی سے پیدا ہوا ہے۔ اس کی ''نوائے عاشقانہ'' کے پیچھے عصر حاضر میں انسانیت کے ابتلا اور زندگی کے المیہ کی ایک دردناک داستان ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس ابتلا و المیہ کا مقابلہ کرنے کے لیے ایک آتش ناک نغمہ، ایک ''شعلہ نوا'' اُبھرا جس کے سوز و براقی نے بڑے نشاط انگیز انداز میں انسانیت اور زندگی کے ٹوٹے رشتے کائنات اور خالق کائنات دونوں کے ساتھ جوڑ دیے۔ یہ ''شعلہ نوا ذکر و فکر و جذب و سرور'' سے روشن ہوا ہے اور ایک ''سینۂ روشن'' کے ''سوزِ نفس'' کی کیمیا گری ہے۔ یہ وہ ''شعرِ عجم'' نہیں جو صرف ''طرب ناک و دل آویز ہے'' بلکہ یہ وہ شعر ہے جس سے فرد و ملت دونوں کی ''شمشیر خودی'' تیز ہوتی ہے۔ اس نغمۂ شوق سے عصرِ حاضر کی شبِ تاریک میں انسانیت کی راہیں روشن ہو سکتی ہیں اور ایک بوسیدہ و فرسودہ دنیا کی جگہ نئی دنیا آباد ہو سکتی ہے:

اندھیری شب ہے، جدا اپنے قافلے سے ہے تو
ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

تلاش اس کی فضاؤں میں کر نصیب اپنا
جہاں تازہ مری آہِ صبح گاہ میں ہے

اس آتش ناک نغمے سے فروغِ حیات کی بجھی ہوئی چنگاری دوبارہ فروزاں ہو سکتی ہے اور بگڑا ہوا مقدر بن سکتا ہے:

کیا عجب مری نوا ہائے سحر گاہی سے
زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے

نہ ستارے میں ہے، نے گردشِ افلاک میں ہے
تیری تقدیر مرے نالۂ بے باک میں ہے

کیا فن کے یہ مقاصد و اثرات فن کی تجدید کا سامان نہیں کرتے اور اس تجدید کے ذریعے خود زندگی کی تجدید کا اہتمام نہیں کرتے، شاعری کے لیے اقبال کا اپنا نصب العین یہ ہے:

وہ شعر کہ پیغام حیات ابدی ہے
یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

فن اور زندگی دونوں کی ابتدا و انتہا کی آواز دینیات کے نقطۂ نظر سے اوّل یہی نغمۂ جبریل ہے، جس سے ہمیشہ تاریخ انسانیت میں منزل حیات کے صحیح رُخ اور راہ مستقیم کا الہام ہوتا ہے، پھر بانگِ سرافیل ہے جس سے غلط وادیوں...... میں بھٹک کر فنا ہو جانے والے کاروانِ حیات کو زندہ کیا جاسکتا ہے۔ خواہ صحیح رُخ پر انسانیت کو گامزن کرنے کی مہم ہو یا اس کو ایک حیاتِ تازہ دینے کی تحریک ہو، دونوں تجدید کے کارنامے ہیں اور فرد و ملت نیز فن، زندگی و دونوں کی حیات ابدی کا راز اسی کارنامے میں مضمر ہے، یہ ایک انقلابی کارنامہ ہے اور پیہم بدلتی ہوئی تاریخ کے ہر موڑ پر کسی نہ کسی اجتہاد سے انجام پاتا ہے، عصر حاضر کی شاعری میں اس اجتہادِ فن کا اعزاز و امتیاز اقبال کو حاصل ہوا۔ اسی لیے وہ رسمی و روایتی معنوں میں اپنے کلام کو محض شاعری کہنا اور کہلانا پسند نہیں کرتے تھے۔ اس لیے کہ ان کے زمانے میں شاعری فقط بلبل کی آواز اور طاؤس کے رنگ کی تقلید کا نام تھا جو ایک فرسودہ و بوسیدہ سی چیز تھی۔ اقبال کو شکایت تھی:

مرے ہم صفیر اسے بھی اثرِ بہار سمجھے
انھیں کیا خبر کہ کیا ہے یہ نوائے عاشقانہ

یعنی اقبال کی شاعری کسی خارجی محرک کی تخلیق نہیں ہے۔ حتیٰ کہ بدلتے موسموں میں سب سے خوشگوار اور سرور انگیز موسم، بہار کا عطیہ بھی نہیں۔ یہ ایک سراسر داخلی جذبے کا اظہار ہے، لیکن یہ کوئی عام اور معمولی جذبہ نہیں ہے، یہ ایک پوری دنیا کو بدل ڈالنے کے جذبے سے کمتر کوئی چیز نہیں، یہ حیات و کائنات میں ایک انقلابِ عظیم کا جذبہ ہے ''سرودِ حلال'' میں اقبال کہتے ہیں:

ہے ابھی سینۂ افلاک میں پنہاں وہ نوا
جس کی گرمی سے پگھل جائے ستاروں کا وجود

جس کی تاثیر سے آدم ہو غم و خوف سے پاک
اور پیدا ہو ایازی سے مقام محمود

مہ و انجم کا یہ حیرت کدہ باقی نہ رہے
تو رہے اور ترا زمزمۂ لاموجود

جس کو مشروع سمجھتے ہیں فقیہانِ خودی
منتظر ہے کسی مطرب کا ابھی تک وہ سرود

یہ مثالی نصب العین وہی ہے جس کی طرف بالِ جبریل کی ایک غزل کے اس شعر سے اشارہ کیا گیا تھا:

مرے گلوں میں ہے اک نغمۂ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے

اس نصب العین میں مابعد الطبیعی پہلو نمایاں ہے اور اس کی رفعت کی تشریح مشکل۔ لیکن اقبال کے بے شمار اشعار کے اشارات و کنایات سے صاف مترشح ہوتا ہے کہ درحقیقت یہ اس خودی کے اظہار کا آخری نصب العین ہے جس کے مظاہرے موجودہ ماحول میں بھی متوقع و مطلوب ہیں۔ بالِ جبریل کی ایک مناجاتی انداز کی غزل میں اقبال خدا سے دُعا کرتے ہیں:

نغمۂ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو
اس دم نیم سوز کو طائرکِ بہار کر

یہ نو بہار کیا ہے جس کا نغمہ اقبال اپنی شاعری کو بنانے کی تمنا کرتے ہیں۔ یقیناً یہ اس جہانِ تازہ کی آواز ہے جس کی فضاؤں کی نشاندہی شاعر کی آہ صبح گاہ، میں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کلامِ اقبال میں آہ سحر گاہی اور نغمہ و نالہ صبح گاہی کے جو بیانات کثرت سے پائے جاتے ہیں ان میں سوز و گداز کے علاوہ ایک نئی صبح، ایک جہانِ تازہ کی سحر کے اشارات بھی مضمر ہیں۔ اس سحر کے بارے میں بھی اقبال کا تصور غیر معمولی ہے:

یہ سحر جو کبھی فردا ہے کبھی امروز
نہیں معلوم کہ ہوتی ہے کہاں سے پیدا

وہ سحر جس سے لرزتا ہے شبستانِ وجود
ہوتی ہے بندۂ مومن کی اذاں سے پیدا

(''صبح''......ضربِ کلیم)

مطلب یہ کہ اقبال کی شاعری کا سارا سوز و گداز کسی معمولی و عارضی سرور و انبساط اور وقتی و شخصی لطف و مسرت کے لیے نہیں ہے، وہ جس حیاتِ تازہ کے طالب ہیں وہ محدود اور فنا آمیز نہیں ایک زندگیِ جاوداں اور وجود بیکراں ہے جو ایک بار حاصل ہونے کے بعد کبھی ختم نہیں ہوتی۔ یہ آفاقی زندگی عصرِ حاضر سے قبل انسانیت کے ایک طبقہ کو برابر میسر رہی تھی۔ مگر لادین مغرب کی

بنائی ہوئی نئی دنیا نے جس میں آج کی انسانیت سانس لے رہی ہے، اس زندگی کے سراغ گم کر دیے ہیں۔ لہٰذا ہمارا شاعر اپنی نوائے عاشقانہ سے دلوں میں گم گشتہ مثالی و آفاقی زندگی کی طلب اور تڑپ پیدا کر دینا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ اپنے نصب العین کی صریح نشاندہی بڑے ولولہ انگیز انداز میں کرتا ہے۔ اسے یقین ہے کہ اگر دلوں میں ایک اعلیٰ نصب العین کو پانے کی آرزو پیدا ہوگئی تو اتنی انقلاب انگیز آرزو سے جو جذبہ ہائے بلند اُبھریں گے وہ دورِ حاضر یا مستقبل قریب میں ایک نو بہار کا سامان اپنے آپ پیدا کر لیں گے۔ چنانچہ شاعر کی تمنا اپنے محبوبِ ازل سے یہ ہے کہ اگر اس نو بہار کا مشاہدہ اس کے نصیب میں نہ ہو تو اس کے کلام کا ''دمِ نیم سوز'' کم از کم آنے والی بہار کا مژدہ جاں فزا ثابت ہو اور اس کی حیثیت ایک خوش نوا پرندے کی ہو جو بہار کی آمد سے پہلے اس کے استقبال میں فضا کو اپنے نغمات سے بھر دیتا ہے۔ تجدیدِ فن اور تجدیدِ زندگی دونوں کے لیے کلامِ اقبال کا ''پیغامِ حیاتِ ابدی'' یہی ہے جو ''نغمۂ جبریل'' بھی ہے اور ''بانگِ سرافیل''۔

یہ دراصل ''نغمۂ اللہ ہُو'' ہے جو شاعر کے رگ و پے میں جاری و ساری ہے اور جس کا شوق اس کی نَے اور لَے سے مترشح ہے۔ یہ ''سرودِ حلال' کا وہی ''زمزمۂ لاموجود'' ہے جس کی تشریح اس شعر سے ہوتی ہے:

یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند
بہار ہو کہ خزاں، لَا اِلٰہ اِلَّا اللہ

(''لا الٰہ الا اللہ''......ضربِ کلیم)

اس نغمے کا حسین ترین نقش مسجد قرطبہ میں جلوہ افروز ہے۔ اقبال نے مسجد قرطبہ کو ایک طرف قلبِ مسلمان کے حسن کا مترادف (Objective Correlative) قرار دیا ہے تو دوسری طرف دنیا کی عظیم ترین شاعری کی قدر جمال کا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نظم میں بہ نسبت دیگر تمام منظومات کے اقبال نے اپنے تصورِ فن پر سب سے زیادہ روشنی ڈالی ہے۔ اس نظم سے جو آٹھ اشعار مَیں پچھلے باب میں نقل کر چکا ہوں ان میں صرف دو کا اعادہ موجودہ باب کے خاتمۂ بحث کے آغاز کے لیے موزوں ہوگا:

تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کا کشود

کعبۂ اربابِ فن! سطوتِ دینِ مبیں
تجھ سے حرم مرتبت اندلسیوں کی زمیں

اقبال کی ''نوا سینہ سوز'' ہے اور اس سے ''دلوں کی کشود'' ہوتی ہے۔ یہ وہی ''پُرسوز و نشاط انگیز'' غزل خوانی کی دوسرے لفظوں میں ترجمانی ہے جس سے ہم نے زیرِ نظر موضوع پر بحث کا آغاز کیا تھا۔ اب سب سے اہم نقطہ جو قابلِ غور ہے یہ ہے کہ شاعر نے مسجدِ قرطبہ کو ''سطوتِ دینِ مبین'' کے ساتھ ساتھ ''کعبۂ اربابِ فن'' بھی کہا ہے اور اس طرح دین کی اخلاقیات اور فن کی جمالیات کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیا ہے۔ اس ادغام سے فن کا ایک امتیازی و اجتہادی تصور مرتب ہوتا ہے اور فن کے سوتے دین کی گہرائیوں میں ڈوب کر سرچشمۂ حیات تک پہنچ جاتے ہیں۔ مسجدِ قرطبہ مطلق دین کی ایک آفاقی، ازلی اور ابدی علامت ہے۔ اس کے سیاق و سباق میں اسلام اور اس کے مشتقات کا جو کچھ استعمال ہوا ہے وہ دینِ مطلق کی حقیقی و اصولی نشاندہی کے لیے ہے اس لیے کہ قرآنِ حکیم کے لفظوں میں دین صرف اسلام ہے اور اسلام ایک قانونِ فطرت ہے، جس کا منشا بندگیِ رب ہے اور حیات و کائنات کا ایک ایک ذرہ اس قانون کا پابند ہے۔ اس طرح انسان اور اس کی تمام سرگرمیوں کا رشتہ کائنات کے تمام مظاہر اور حیات کی قوتِ محرکہ کے ساتھ استوار ہو جاتا ہے جو عمل بھی اس عظیم رشتے پر مبنی ہوگا وہ لازماً آفاقی و ابدی ہوگا۔

اسی لیے زمانے کے تمام فنا آموز تغیرات کے درمیان صرف اس نمونۂ فن کے لیے حیاتِ جاوداں مقدر ہے جس کے متعلق اقبال کہتے ہیں:

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

اس لیے کہ:

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام

(''مسجدِ قرطبہ''......بالِ جبریل)

اور:

اے حرمِ قرطبہ عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

عشق ایک بہت عام اور قدیم تصور ہے اور ہر دور میں بے شمار لوگوں نے اس کی بے شمار تعبیریں کی ہیں لیکن فن کی قدرِ جمال کی کوئی تعریف وتشریح عشق کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی، واقعہ یہ ہے کہ عشق کی عمومیت وقدامت ہی فن کی جوہری آفاقیت کی ضامن ہے۔ اس لیے کہ بڑے فن کی بنا ایک جذبۂ عشق پر استوار ہوتی ہے۔ یہی جذبہ فن کار کے ''خونِ جگر'' سے اس کے نمونۂ فن میں زندگی پابندگی کا سامان کراتا ہے:

رنگ ہو یا خشت وسنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

یہ خونِ جگر عشق اور دین کے درمیان مشترک ہے اس لیے کہ سچا عشق دل کی گہرائیوں سے ہوتا ہے اور عاشق کی رگ رگ سے لہو کھینچ لیتا ہے اور عشق کا سرچشمہ نیز مثالی نمونہ وہ ہے جسے عشق حقیقی کہا جاتا ہے جب کہ عشق حقیقی ذاتِ باری تعالیٰ سے ہوتا ہے جو دین کا بھی محبوب و مقصود ہے۔ اس طرح عشق محاورے کی حد تک عام ہوتے ہوئے بھی علامت کی مانند خاص الخاص ہے اور اس تصور کے ساتھ تخلیق کی ساری رعنائیاں اور کارفرمائیاں ناگزیر طور پر وابستہ ہیں۔ خالق ومخلوق کے درمیان، خواہ فن میں ہو یا زندگی میں عشق ہی کا باہمی رشتہ ہے اور حیات و کائنات کی تمام رنگینیاں اسی رشتے پر مبنی ہیں، انفس وآفاق کے سارے نغمات کی محرک یہی رنگینیاں ہیں اور شاعری نغموں کا نغمہ ہے۔

عصرِ حاضر میں اقبال کا اصل فنی اجتہاد یہی ہے کہ انھوں نے شاعری کو صدیوں کی تمثیلات کی آلودگیوں سے نکال کر خالص اور حقیقی تغزل کی اس راہ پر لگا دیا جس کی فطری پنہائیوں ہی سے نغمۂ شاعری پھوٹا تھا۔ یہ ایک عظیم الشان تجدید فن ہے۔ بلاشبہ اس تجدید کی روح مشرقی ہے اور

یہ ایک قدرتی امر ہے، اس لیے کہ دین اور فن دونوں کا منبع تاریخ انسانی میں مشرق ہی رہا ہے۔ اور یہ بھی تجدید ہی کا ایک اہم پہلو ہے کہ عصرِ حاضر کی ادبیات و سیاسیات میں مغرب اور اس کے تمثیلی اندازِ فکر و فن کے غلبے کے باوجود مشرق کے ایک فن کار نے تغزل کی فکری و فنی برتری کا ثبوت اپنے تخلیقی تجربات سے فراہم کر دیا اور اس طرح شاعری کے لیے بالکل ناسازگار ماحول میں، جب کہ سائنس اور صنعت نے فنونِ لطیفہ کا وجود مشتبہ بنا دیا تھا، شاعری کی فتوحات کے کمالات دکھائے اور مستقبل کے لیے اس کے امکانات روشن کر دیے۔

تغزل کے اس ٹھوس اجتہادی کارنامے کے پیش نظر تسلیم کرنا پڑے گا کہ اقبال نے جمالیات فن کی ترتیب کے لیے جس تصورِ عشق سے کام لیا ہے وہ عام معنوں میں مثالی و ماورائی یعنی عینی و مابعد الطبیعی نہیں ہے جب کہ فن یا زندگی کے لیے عینیت اور مابعد الطبیعیت کی بھی اہمیت ہے، بہرحال اقبال کا تصور عشق بہت ہی حقیقی و عملی ہے اور اس کی مثالیت و ماورائیت اس کے معیار کی انتہائی بلندی اور مطمح نظر کی اتھاہ گہرائی کے سبب ہے۔ چنانچہ اس عشق کے مرکز نظر حسن کا جو جلوہ اقبال نے ''قلب مسلمان'' میں دیکھا اور دکھایا ہے وہ علامتی طور پر وسیع و رفیع ہونے کے ساتھ ساتھ تجربی طور پر وقیع ہے۔ اس کا جلوہ مسجد قرطبہ کی ٹھوس تعمیر کے منارِ بلند سے عیاں ہے جس پر کھڑے ہو کر اذان سحر دینے کا شرف ایک بندۂ مومن کو حاصل ہوا ہے اور یہ اذاں نہ صرف ''ندائے آفاق'' ہے بلکہ ستاروں سے گزر کر ترقیِ فکر و فن کے سدرۃ المنتہیٰ تک جانے والی ہے۔

یہی معراجِ شاعری ہے جو دنیائے ادب کو اقبال کے امتیازی و اجتہادی فن اور تصورِ فن سے میسر آتی ہے:

عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب

(''مسجد قرطبہ''......بالِ جبریل)

☆☆☆☆☆

نظم وغزل

اُردو میں نظم اور غزل کا استعمال الگ الگ دو مختلف معنوں میں ہوتا ہے، یہ استعمال حالؔی کے بعد رونما ہونے والی جدید مغربی انداز کی تنقید کا رواج دیا ہوا ہے۔ اس کے مطابق نظم کا مطلب جدید مغربی انداز کی موضوعاتی نظم ہے جس میں کوئی موضوع متعین کر کے ایک عنوان کے تحت اظہارِ خیال کیا جاتا ہے۔ چنانچہ اُردو میں نظم نگاری کی ساری تنقیدی بحث نظم کے اسی تصور پر مبنی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں بعض نقادوں نے نظم نگاری کا ایک خاص معیار اپنے خیال میں اور مغرب کے حوالہ وسند سے فرض کرلیا ہے اور اسی مفروضہ ومزعومہ معیار سے وہ تمام اُردو نظموں کا مطالعہ کر کے اپنے گمان میں ان کے معائب ونقائص دریافت کرتے ہیں۔

لیکن ہمارے مغرب پسند ناقدین نے الفاظ و اصطلاحات کے استعمال میں بڑی بے احتیاطی اور غیر ذمہ داری سے کام لیا ہے جو شاید کچھ تو ان کی غیر متوازن بلکہ اندھی مغرب پسندی پر مبنی ہے اور کچھ ادبی تصورات سے اس ناواقفیت پر جو نا کافی غور وفکر کا نتیجہ ہے۔ اگر تھوڑی سوچ وبچار اور سمجھ بوجھ سے کام لیا جائے تو یہ سامنے کی بات بآسانی واضح ہو جائے گی کہ نظم کی ضد نثر ہے نہ کہ غزل۔ لہٰذا غزل بھی نظم ہی کی ایک ہیئت اصلاً واصولاً ہے، پھر غزل کے علاوہ نظم کی متعدد ہیئتیں زمانہ قدیم سے رائج ہیں، مثلاً مثنوی، قصیدہ، رباعی، قطعہ، مرثیہ، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، ترجیع بند، ترکیب بند، ان میں بعض اصناف کے نام ہیں اور بعض ہیئتوں کے۔ بہرحال یہ سب نظم کی شکلیں ہیں اور ہمارے شعرا نے ان شکلوں میں اشعار کے دفتر کے دفتر لکھ کر رکھ دیے ہیں۔ اس طرح جدید موضوعاتی نظم اُردو نظم نگاری کی کسی نئی اور انوکھی ہیئت کا نام نہیں ہے، یہی وجہ ہے کہ محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی سے اقبال تک جو موضوعاتی نظمیں لکھی گئی ہیں وہ مثنوی مثلث، مخمس، مسدس اور مثمن کی قدیم ہیئتوں میں ہیں اور ان میں بندوں کی ترتیب اسی طرح

ہے جس طرح قدیم ادب میں ہوا کرتی تھی۔

جہاں تک اُردو نظموں میں مربوط ارتقائے خیال کا تعلق ہے، یہ بھی کوئی نایاب و نادر چیز نہیں ہے، اُردو کے قدیم منظوم قصوں میں داستان کے مختلف مراحل کی تصویر کشی ایک ارتقائے خیال کے ساتھ ہی ہوتی تھی اور مرثیہ تو مختلف موضوعات کے مرتب نقشوں کا ایک خزانہ ہے، انھی منظوم داستانوں اور مرثیوں میں بے شمار رزمیے بھی پائے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر منظومات میں الگ الگ انفرادی طور پر ارتقائے خیال کے اوصاف پر بحث کر کے خوبیوں اور خامیوں کی پرکھ کی جائے تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں، بلکہ یہ ضروری، مناسب اور مفید ہے نیز تنقید کا فرضِ منصبی ہے۔ لیکن ہمارے مغرب پسند ناقدین بڑا ستم کرتے اور انتہائی نااہلی کا ثبوت دیتے ہیں، جب وہ اوّل تو نظم نگاری کا سراغ صرف جدید موضوعات نظموں میں لگانے کی کوشش کرتے ہیں، دوسرے مغربی بالخصوص انگریزی ادب سے مستعار ایک خیالی نقشۂ نظم کو نظم نگاری کا مثالی معیار فرض کر کے اسی کی نسبت سے جدید اُردو نظموں کی ترکیب و ترتیب کا جائزہ لیتے ہیں اور تجزیے کی عجیب و غریب تکنیک سے ان نظموں میں بالعموم خامیاں ہی خامیاں دریافت کرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ انگریزی میں Couplet, Sonnet, Ode, Quatrain, Stanza کی جو شاعری جس کی بھی ہے اس کی ترکیب و ترتیب آخر کیا اور کیسی ہے اور کامیاب ترین نظموں کا جو نمونہ واقعتاً موجود ہے اس کے مقابلے میں فنی طور پر اُردو کی کامیاب ترین نظمیں کیسی ہیں اگر اس سوال کا جواب انگریزی کی بہترین شاعری کا موازنہ اقبال کی بہترین شاعری کے ساتھ کر کے تلاش کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ خالص فنِ نظم نگاری کے اعتبار سے بھی اقبال کا کلام بلندترین معیار پر ہے۔

بہرحال اقبال محض نظم نگار نہیں ہیں، وہ جتنے بڑے نظم نگار ہیں اتنے ہی بڑے غزل گو بھی، لیکن جس طرح نظم نگاری کے متعلق اُردو کے مغرب پسند نقادوں نے نامعقول باتیں کی ہیں اسی طرح غزل گوئی کے بارے میں مشرقیت کے دعوے دار ناقدین نے نامناسب اور غیر حقیقی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کا گمان ہے کہ غزل کی کوئی خاص زبان اور اسلوب ہے جس کے امتیازی خصائص ہیں، نرمی، نزاکت، لوچ اور لچک، اس سلسلے میں سوز و گداز کی بھی مخصوص تشریح کی جاتی ہے چنانچہ یہ کہا جاتا ہے کہ تغزل کے اس مشرقی معیار سے اقبال غزل گو ہیں ہی نہیں،

یہی وجہ ہے کہ خاص قسم کی غزل گوئی کو معیار تسلیم کر کے کوئی کہتا ہے کہ میرؔ اُردو کے سب سے بڑے شاعر ہیں اور کوئی کہتا ہے کہ غالبؔ سب سے بڑے شاعر ہیں اور اقبال تو گویا غزل گوئی کی اس روایت میں جو میرؔ و غالبؔ وغیرہ کی بنائی ہوئی ہے کہیں پر ہیں ہی نہیں۔ اسی لیے عصر حاضر کا ''رئیس المتغزلین'' کبھی حسرت کو کہا گیا، کبھی جگر اور کبھی فراقؔ تک کو۔ تغزل کے معیار و روایت کی تعین وتشریح کے لیے لکھی جانے والی یہ عجیب وغریب تنقید صرف ذہنی افلاس کی دلیل ہے اور نقد ونظر سے یکسر خالی ہے۔ سب سے پہلے تو اس کا اندرونی تضاد ملاحظہ کیجیے۔ یہ ایک ہی سانس میں معیار تغزل کی نمائندگی کے لیے میر و غالب دونوں کو پیش کرتی ہے، حالانکہ ان میں ہر ایک کا اسلوبِ سخن دوسرے سے بالکل جداگانہ ہے اور اگر تغزل کی وہ تعریف مان لی جائے جو ہمارے مشرقی قسم کے نقاد کرتے ہیں تو اس کی روایت سے غالب کو اسی طرح خارج کرنا پڑے گا جس طرح اقبال کو کیا جاتا ہے، غالب کے اندر غزل گوئی کی وہ صفات بالکل مفقود ہیں جن کو لوازم تغزل بتایا جاتا ہے واقعہ تو یہ ہے کہ طرزِ بیان کے اعتبار سے غالب و اقبال ایک دوسرے کے مماثل ہیں جب کہ میر ان دونوں سے متغایر۔ اب یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ اقبال و غالب کا اسلوب وہی ہے جو فارسی میں حافظؔ کا ہے جب کہ میر کو حافظ سے دور کا تعلق بھی نہیں ہے، چنانچہ اگر اُردو تنقید کی عجیب وغریب تعریفِ تغزل کو تسلیم کرلیا جائے تو غالب و اقبال کے ساتھ حافظ بھی جہان غزل گوئی سے جلاوطن ہو جائیں گے پھر تغزل کیا رہ جائے گا سوا رونے گانے اور بوس و کنار کے؟

شاید ہمارے مشرقی ناقدین نے اپنے تخیلات کا منطقی تجزیہ اور اس کے نتائج پر غور وفکر کرنے کی زحمت گوارا نہیں ہے ورنہ اپنے تصورات کے ان مضمرات سے جن کی تشریح میں نے ابھی کی ہے خود ان کو وحشت ہوگی اور وہ انھیں کبھی قبول نہ کریں گے، حقیقت یہ ہے کہ غزل شاعری کی ایک ہیئت یا صنف ہے اس کا کوئی اسلوب اور طریقہ نہیں ہے، شاعری کی کسی بھی صنف کا بشمول غزل کے، کوئی بھی رنگ وآہنگ ہوسکتا ہے اور مختلف شاعروں کے مختلف صنفوں میں مختلف رنگ وآہنگ فطرتاً ولازماً ہوں گے۔ ورنہ ایک سے زیادہ شعرا کے درمیان نہ کوئی امتیاز نہ رہ جائے گا نہ بنائے موازنہ اور ہر صنفِ سخن تنوع اور اس کے لطف سے خالی ہو جائے گی۔

غزل کی جو عظیم روایت فارسی اور اُردو میں ہے اس کے اسالیب سخن متنوع ہیں، ایک

طرف نرمی، نزاکت، لوچ اور لچک کا انداز ہے تو دوسری طرف شوخی، شوکت، صلابت اور محکمی کا انداز بھی ہے۔ اُردو غزل کی ابتدائی روایت ہی میں میؔر کے ہم عصر سودا کا طرز پہلے انداز کا نہیں، دوسرے انداز کا ہے۔ تعجب ہے کہ سودا کو سرے سے نظر انداز کر کے صرف میر کے طرزِ سخن کی بنیاد پر تغزل کا ایک تنقیدی تصور کیسے مرتب کرلیا گیا، جہاں تک سوز و گداز کا تعلق ہے اگر ان کو غزل گوئی کے اوصاف مان بھی لیا جائے تو اوّل تو یہ اوصاف ہوسکتے ہیں، لوازم نہیں۔ اور ان کے بغیر بھی غزل گوئی ہوسکتی ہے۔ دوسرے سوز ایک چیز ہے اور گداز دوسری چیز، چنانچہ کوئی ضروری نہیں کہ بیک وقت دونوں ہی چیزیں مترادف کے طور پر موجود ہوں، پھر آخر اس سوز و گداز کا مطلب کیا ہے؟ کیا رقت اور ربودگی؟ ممکن ہے بعض حضرات یہی سمجھتے ہوں، مگر سوز و گداز کو رقت و ربودگی کا مترادف قرار دینا سخت نادانی ہوگی، سوز و گداز تو ہر دردمند دل کی کیفیت ہے اور جس دِل میں دردِ عشق یا دردِ حیات ہوگا اس میں سوز و گداز بھی ہوگا۔ خاص کر سوز ضرور ہوگا، تپش، تڑپ اور حرارت کے معنی میں۔ واقعہ یہ ہے کہ سوز جذبے کا دوسرا نام ہے اور جذبہ عشق اور شاعری بالخصوص غزل گوئی دونوں کے لیے ضروری ہے۔ اقبال، غالب، حافظ سبھی اس جذبہ تغزل سے سرشار تھے خواہ میر کی طرح رقت و ربودگی ان کے یہاں نہ ہو۔

نظم و غزل دونوں میں اقبال کی شاعری کا انداز یکساں ہے۔ ایک ہی اسلوبِ سخن اور طرزِ بیان ہے جو غزل میں بھی اسی شان سے نمایاں ہے جس سے نظم میں رونما ہوا ہے۔ اس ہمواری اور ہم آہنگی کی وجہ ظاہر ہے۔ اقبال کا ایک خاص جذبہ و تخیل ہے جو ان کے مخصوص احساسات و افکار سے پیدا ہوا ہے، اسی کے اظہار و ابلاغ کے لیے انھوں نے شاعری کی ہے اور اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے جو اُردو شاعری میں موجود تھی، لیکن اپنی روایت سے وفاداری اور انصاف کرتے ہوئے بھی ان کی انفرادیت نے اجتہاد کر کے اس روایت میں زبردست توسیع و اضافہ کیا ہے، یہاں تک کہ اس کی مکمل تجدید و ترقی کا سامان ہوا ہے اور اُردو شاعری اپنے ارتقا کے نقطۂ عروج پر پہنچ گئی ہے۔ اقبال کے ہاتھوں میں غزل اور نظم کی ہیئت بنیادی طور پر وہی ہے جو مثلاً غالب و حالی کی شاعری میں تھی، مگر دونوں کے اسلوب اور معیار میں مجموعی طور پر ایک انقلاب عظیم برپا ہوگیا ہے جس کا تصور بھی غالبؔ و حالی نہ کر سکتے تھے۔ غالب کو زیادہ سے زیادہ

تنگ نائے غزل بقدرظرف نہیں معلوم ہوتی تھی اور وہ اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت کے طلب گار تھے، اسی طرح حالی نے زیادہ سے زیادہ افرادِقوم کے اخلاق کی اصلاح کی ایک کوشش کی، لیکن اقبال کی شاعری فقط بیان کی وسعت اور اخلاق کی اصلاح تک محدود نہیں وہ غزل کی تنگ نائے میں بھی اپنے ظرف وضمیر کا مکمل ومؤثر اظہار کرنے پر قادر ہیں اور نظم کی وسعتوں میں انھوں نے افراد کے اخلاق کی اصلاح سے بہت آگے بڑھ کراقوام کے ذہن میں انقلاب کا سامان کیا ہے۔

چنانچہ اقبال کا جذبۂ دِل اور جذبۂ عشق جوان کی شاعری میں بروئے اظہار آیا ہےاس نے اپنی وسعتوں اور گہرائیوں اور بلندیوں کا ایک مخصوص ومناسب رنگ وآہنگ نظم وغزل دونوں میں یکساں طور پر اختیار کرلیا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ شاعر کے جذبات ومحسوسات نے ہرفن کے سانچے کو پگھلا کر اپنے ڈھب پر ہموار کرلیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اقبال کی نظموں کے ساتھ ساتھ غزلوں میں بھی اشعار کے درمیان ایک خاص ربط وترتیب کا احساس ہر پڑھنے والے کو ہوتا ہے، یہ بات اشعار کی خارجی تنظیم کی بجائے ان کی داخلی ترتیب پر مبنی ہے۔اقبال کے ہر صنعت کے اشعار میں ایک مخصوص قسم کا والہانہ پن، سرجوش اور روانی ہے، جیسے کسی دریا کی لہریں یا سمندر کی موجیں سطحِ آب پر مچلتی ہوئی بہتی چلی جارہی ہوں اور پیچ وخم کے باوجود ان کی روانی، تسلسل اور باہم دگر ارتباط میں کوئی فرق، شگاف اور رخنہ نہ پڑ رہا ہو، یا ایک فوارہ ہو جس کے قطرات یکساں زور کے ساتھ ایک ہی رفتار سے پھوٹ رہے ہوں۔اس طرح غزل اور نظم دونوں ایک ہی کیفیت میں ڈوبی ہوئی ہیں، ایک ہی رنگ ان پر چھایا ہوا ہے، ایک ہی آہنگ ان پر طاری ہے۔غزل ہے تو مسلسل، نظم ہے تو مربوط، دونوں منضبط۔یہ کتابِ دل کے اسرار کا ''سیل معانی'' ہے جس کا ضبط کرنا ایک قلندر کے لیے بہت مشکل تھا۔لیکن جب بے اختیار و بے ساختہ اس نے یہ اسرار کہہ ڈالے تو دیکھا گیا کہ ان پر مشتمل اشعار میں بے پناہ جوش اور زور کے ساتھ زبرست ربط وضبط بھی ہے۔

رنگ وآہنگ کی اس یکسانی کے باوجود اقبال کے اشعار میں تنوع و وفور اور وسعت کا احساس ہوتا ہے، طرح طرح کے نکتے قسم قسم کے استعارات میں، آوازوں کے نو بہ نو پیچ وخم کے ساتھ نظم وغزل دونوں ہیئتوں میں جلوہ نما ہوتے ہیں، ہر لحظہ ان کی ایک نئی شان اور نئی آن ظاہر

ہوتی ہے۔ یکسانی میں اس رنگارنگی یا رنگارنگی میں یکسانی کا راز کیا ہے؟ کیا یہ ایک متضاد کیفیت ہے؟ اس سوال کا صحیح جواب دینے کے لیے اقبال ہی کے ایک شعر کا طرزِ بیان مستعار لیتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ یہ دراصل ''فطرت کا سرودِ ازلی'' ہے:

آہنگ میں یکتا صفت سورۂ رحمٰن

(''مردِ مسلمان''......ضربِ کلیم)

''مدنیتِ اسلام'' (ضربِ کلیم) کے ایک شعر کے استعارے میں یہ صفت یگانہ اور مثالِ زمانہ گوناگوں ہے۔ فطرت رنگارنگی کے باوجود اپنا ایک رنگ رکھتی ہے اور زمانہ انقلابات کے باوجود اپنا ایک آہنگ رکھتا ہے چنانچہ جس طرح زمانے کی رو لمحات میں تقسیم ہو کر بھی ایک ہے اسی طرح فطرت کا نغمہ بے شمار راگوں میں ظاہر ہونے کے باوجود ایک ''سرودِ ازلی'' ہے۔ فطرت اور زمانے کے تصورات کے ساتھ ساتھ ان کی تصویر و تجسیم بھی اقبال کی نظم و غزل دونوں کے اسالیب میں ہوتی ہے۔ اس لیے کہ تنوع اور تسلسل کی ترکیب خود شاعر کی اپنی فطرت میں اس درجہ راسخ ہے کہ اس کا عکس ناگزیر طور سے اس کے کلام پر بھی پڑا ہے۔ فن کار کا فن اس کے ذہن کا اشاریہ ہے، ذہن اور فن کا یہ ارتباط پوری شاعری میں جلوہ نما ہے اور نظم و غزل دونوں نے اس سے یکساں تابندگی پائی ہے۔

کلامِ اقبال میں نظم و غزل کی ہم آہنگی ان اصنافِ سخن کی اس مصنوعی تفریق کو بھی ختم کرتی ہے جو اُردو کے مغرب پسند ناقدین نے قائم کر رکھی ہے۔ اقبال کی شاعری میں دونوں ہی اصناف اس طرح ایک نظم میں پروئی ہوئی ہیں کہ دونوں کو نظم ہی بمقابلہ نثر کہنا چاہیے پھر یہ محض ہیئتی طور پر نثر سے ممیّز نظم نہیں بلکہ حقیقی طور پر شعر بمقابلہ نثر ہے۔ اس لیے کہ اس میں شعریت کا عنصر بدرجۂ کمال ہے اور یہ اعلیٰ شعریت ہی اپنے مخصوص اسلوب میں جلوہ فگن ہے۔ یہ نظم و غزل دونوں کو شاعری کے ایک خاص رنگ و آہنگ میں ڈھالتی ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال نظم کے تمام اسالیب پر یکساں قدرت رکھتے ہیں، خواہ وہ غزل ہو، قطعہ ہو، رباعی ہو، مخمس ہو، مسدس ہو، مثمن ہو اور تمام اسالیب نظم میں انھوں نے شاعری کے بہترین نمونے اعلیٰ درجے کی شعریت کے ساتھ پیش کیے ہیں۔

ہر صنعت شاعری میں اقبالؔ کا طرزِ بیان متانت وشوکت کا ایک نفیس مجموعہ ہے، متانت ان کے مقاصد سے پیدا ہوئی ہے اور شوکت ان کے مزاج سے، یہ مقاصد اور مزاج دونوں شخص کے بھی ہیں اور فن کار کے بھی، اس لیے کہ اقبال کے معاملے میں شخص فن کار سے الگ نہیں ہے یا فن کار شخص سے الگ نہیں ہے۔ فن کار اور شخص کی اس ہم آہنگی کو تنقید کے ایک نقطۂ نظر سے فن میں فنائے شخصیت کہا جاسکتا ہے اور دوسرے نقطۂ نظر سے فن میں اظہارِ شخصیت۔ اس سلسلے میں، مَیں ٹی-ایس-ایلیٹ کے تصور کو زیادہ اہم نہیں سمجھتا۔ اس لیے کہ فنائے شخصیت اور معروضی مترادف کے متعلق جو کچھ اظہارِ خیال اس مشہور انگریز شاعر اور ناقد نے کیا ہے وہ ایک جانی اور مانی ہوئی حقیقت کی ترجمانی کے لیے صرف ایک خاص اندازِ بیان ہے، ورنہ کوئی فن کار اپنی شخصیت کو چھوڑ کر کچھ نہیں کرتا اور ہر فن کار فن میں اپنی شخصیت کا اظہار جوں کا توں نہیں کرتا۔ وہ بہر حال فن کی ہیئت، اس کے لوازم، اوصاف اور اسالیب وآداب کا اظہار کرتا ہے اور شخصیت کے اسی حصے یا جز کو فن میں منعکس ہونے دیتا ہے جو ہیئت، اوصاف اور اسالیب وآداب کے مطابق ہو اور وہ بہر حال اپنی شخصیت یا اقبال کے لفظ میں خودی کے بعض پہلو کا اظہار زندگی کے دوسرے اشغال کی طرح فن میں بھی کرتا ہے۔

متانت نے اقبال کے طرزِ بیان میں دبازت، تہ داری، دقیقہ سنجی اور معنی آفرینی کے کوائف پیدا کردیے ہیں جب کہ شوکت، قوت وصلابت، وضاحت، انبساط، وقار اور سرور پیدا کرتی ہے۔ متانت وشوق کے مضمرات سے مرکب ہوکر جو اسلوبِ سخن اُبھرتا ہے وہ بہت ہی محکم ہونے کے ساتھ ساتھ محرک بھی ہے۔ اس کی سنجیدگی اور بالیدگی ولولے اور حوصلے جگاتی ہے۔ اس کی پُرمعنی زمزمہ سنجی آرزوؤں اور تمناؤں کو بیدار کرتی ہے۔ اس کے زور اور شور سے دلوں میں اہتزاز وابتہاج محسوس ہوتا ہے۔ اس کے تعقل اور تخیل سے دماغوں میں فکر انگیز ارتعاشات کی بجلیاں سی کوندتی ہیں، متانت ہمہ دِرّا کی ہے اور شوکت ہمہ برّاتی۔ اسلوب کی اس متین شوکت یا پُرشوکت متانت کی بڑی اچھی اور نہایت خیال انگیز تشریح بالِ جبریل کی ایک غزل کے اس شعر سے ہوتی ہے:

جو ذکر کی گرمی سے شعلے کی طرح روشن
جو فکر کی سرعت میں بجلی سے زیادہ تیز

متانت وشوکت کی یہ پُرشکوہ معنی آفرینی ایک پُرسوز نشاط یا نشاط انگیز سوز پر مبنی بھی ہے اور منتج بھی۔ ایک سینۂ روشن سے اُٹھنے والا سوزِ سخن ایسا ہی ہوا ہے اور وہ عین حیات ہونے کے ساتھ ساتھ سوزِ حیات ابدی پر مشتمل اور اس کا باعث ہوتا ہے یہی نغمۂ جبریل کی بھی علامت ہے اور بانگِ سرافیل کی بھی، اس لیے کہ یہی ہے:

وہ شعر کہ پیغام حیاتِ ابدی ہے

یہ ایک انسان کا کلام ہے مگر اس پر صحیفۂ آسمانی کا نور پرتو فگن ہے اور صحیفۂ آسمانی کی زبان متانت وشوکت کا معیار ہوتی ہے جس کی طرف پرواز اقبال کے طرزِ بیان کا امتیازی نشان ہے۔

☆☆☆☆☆

غزلیں

بانگِ درا

اقبؔال کے فن کا مطالعہ ان کی نظموں سے شروع کیا جاتا ہے اور تجزیہ وتنقید میں زیادہ زور بھی انھی کے اوصاف پر دیا جاتا ہے۔ اس طرزِ تنقید کی ایک وجہ تو غزل گوئی کا وہ روایتی نصاب ہے جسے معیارِ تسلیم کرلیا گیا ہے اور اس کی روشنی میں اقبال کی غزلوں کو وہ اہمیت عام طور پر نہیں دی جاتی جس کی وہ مستحق ہیں۔ دوسری وجہ مغربی انداز کی تنقید کا یہ تصور ہے کہ فنی اعتبار سے مطلق طور پر غزل کی وہ اہمیت نہیں ہے جو نظم کی ہے۔ اس سلسلے میں پہلے مجموعۂ کلام بانگِ درا کی ترتیب نے بھی تنقید کا عام رجحان متعین کیا ہے۔ مجموعے کے تینوں حصوں میں نظموں ہی کی فہرست غالب اور نمایاں ہے جب کہ ہر حصے میں آخر میں گویا ضمیمے کے طور پر ''غزلیات'' کا ایک چھوٹا سا عنوان قائم کر کے صفحہ فلاں تا صفحہ فلاں رقم کر دیا گیا ہے۔

اس صورت حال کا مطلب یہ ہے کہ اقبؔال کا کمال فن صرف نظم میں ظاہر ہوا ہے، جب کہ غزل محض تفنن طبع کے لیے ہے۔ اس صورتِ حال میں اگر کسی ناقد نے اقبال کی غزلوں کی تحسین وتعریف کی بھی ہے تو تغزل کی بجائے نظم نگاری کے نقطۂ نظر سے۔ لہٰذا بہت ضروری ہے کہ اقبال کی شاعری میں ان کی غزلوں کی صحیح قدر و قیمت پورے طور سے واضح کی جائے تا کہ اُردو شاعری یا دنیائے شاعری میں ان کی اہمیت کا احساس عام ہو۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے تو فن کا یہ بنیادی نکتہ یاد کرلینا چاہیے کہ اقبال نے جس روایت کے پس منظر میں شاعری کی وہ عمومی طور پر غزل ہی کی تھی جس میں اُردو شاعری ہی نہیں، اُردو زبان و ادب کے نہ صرف لسانی وفنی وسائل بلکہ ادبی وفکری تصورات بھی پروان چڑھتے تھے۔ چنانچہ اُردو ادب اور اس کے تہذیبی ماحول میں غزل اس درجہ رائج و راسخ تھی کہ اقبؔال نے

اپنے ذہن ومزاج کے بالکل خلاف داغؔ جیسے ایک روایتی شاعر کی رسمی شاگردی اختیار کی اور ان کے رنگ میں چند غزلیں یا چند اشعار بھی کہے۔ اس لیے کہ رنگِ زمانہ یہی تھا اور داغؔ اپنے وقت کے سب سے بڑے شاعر سمجھتے جاتے تھے، یہاں تک کہ ان کی وفات پر اقبال نے ان کی شاعری کو جو خراجِ عقیدت پیش کیا، اس میں کہا:

آخری شاعر جہاں آباد کا خاموش ہے!

(''داغ''......بانگِ درا)

لہٰذا اقبال کے فنی تجربے میں غزل کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ اُردو میں، خاص کر پہلے مجموعۂ کلام بانگِ درا میں اقبال کی غزلوں کی تعداد یقیناً نظموں سے کم ہے۔ لیکن طرزِ فکر اور اسلوبِ سخن دونوں کے اعتبار سے یہ غزلیں اسی اقبال کی ہیں جس کی نظم نگاری نگاہِ تنقید میں شاعری کا سب سے بڑا نمونۂ فن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں ان کی غزل کا مرتبہ شیکسپیئر کی شاعری میں اس کے سونٹ کے مرتبے سے بھی زیادہ بلند ہے۔ شیکسپیئر کے نظامِ فن میں سونٹ کی حیثیت ایک ضمیمے سے زیادہ نہیں، لیکن اقبال کے نظامِ فن میں غزل ایک جزو ترکیبی ہے نظموں میں اقبال کے جو مضامین زیادہ وسعت اور تشریح کے ساتھ بروئے اظہار آئے ہیں، وہ سب غزلوں میں بھی اختصار اور ایجاز کے ساتھ ظاہر ہوئے ہیں۔

یہ کیفیت بانگِ درا ہی کی غزلیات سے شروع ہوجاتی ہے اور حصہ اوّل میں بھی نمایاں ہے۔ اس حصے کی پہلی ہی غزل یہ ہے:

گلزار ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ
آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ دم دے نہ جائے ہستیٔ ناپائدار دیکھ
مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں تو میرا شوق دیکھ، مرا انتظار دیکھ

کھولی ہیں ذوقِ دید نے آنکھیں تری اگر
ہر رہگذر میں نقشِ کفِ پائے یار دیکھ

کیا اس ابتدائی غزل کو بھی اقبال کے علاوہ کسی اُردو شاعر سے منسوب کیا جاسکتا ہے؟ احساس اور اظہار دونوں کے لحاظ سے چار اشعار کی اس مختصر سی غزل میں مجموعی وعمومی طور پر اقبال

کا خاص انداز نمایاں ہے، مختلف اشعار کے الگ الگ معانی کے باوجود پوری غزل ایک ہی کیف میں ڈوبی ہوئی ہے، ایک ہی رجحان کی غماز ہے۔ چنانچہ جزوی طور پر مختلف المعنیٰ اشعار کا کلی مفہوم واحد ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابتدا سے انتہا تک اشعار میں ایک ارتقائے خیال بھی ہے چنانچہ پہلے شعر میں گلزار ہست و بود کو یگانگی کے ساتھ بار بار دیکھنے کی جو تلقین تھی وہ دو اشعار کے بعد آخری شعر میں اس مشورے پر ختم ہوتی ہے اگر ذوق دید ہے تو ہر رہ گذر میں نقشِ کفِ پائے یار دیکھنا چاہیے۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ گلزار ہست و بود کو بار بار گہرائی سے دیکھنے کا مطلب یہ تھا کہ اگر ذوقِ دید ہو تو اس گلزار کی ہر روش میں محبوب کا جلوہ نظر آ سکتا ہے۔

بیچ کے دو اشعار اس نتیجے تک پہنچنے میں مدد دیتے ہیں۔ دوسرے شعر میں ہستی کی ناپائیداری کی یاد چشم تماشا کو دلا کر گویا اسے فہمائش کی گئی ہے کہ زندگی کی مختصر سی مہلت کے ایک ایک لمحے کو قیمتی سمجھ کر اس کا پورا پورا مصرف لے اور پیہم مشاہدہ و مطالعہ سے کام لے، پھر تیسرے شعر میں محبوب کو خطاب کر کے اپنی ہستی کی حقارت کے باوجود دیدار کے لیے اپنے شوق و انتظار کا والہانہ ذکر کیا گیا ہے۔ اس طرح چند اشعار میں فلسفۂ حیات اور جذبۂ عشق دونوں کا اظہار کر دیا گیا ہے اور دونوں کے امتزاج سے ایک ایسی بصیرت کا سامان کیا گیا ہے، جس میں جنون و خرد مل کر بصیرت کے ساتھ ساتھ مسرت کا اہتمام کرتے ہیں، یعنی بصیرت ہی اتنی گہری اور وسیع ہے کہ اس کی تہوں اور پہنائیوں میں مسرت کے چشمے اپنے آپ پھوٹتے اور بہتے ہیں۔ اس مرکب احساس کا اظہار جن لفظوں میں اور جس آہنگ سے ہوا ہے، ان میں اقبال کی مخصوص متانت اور شوکت کے عناصر ہم آمیز ہیں، ایک وقار کے ساتھ مصرعوں میں روانی اور شعروں میں نغمگی ہے۔ اُردو الفاظ کی لطافت کے ساتھ ساتھ فارسی تراکیب کی نفاست بھی ہے۔ ''گلزارِ ہست و بود''، ''مثال شرار''، ''ہستی ناپایدار''، ''ذوقِ دید'' اور ''نقش کفِ پائے یار'' جیسی سبک و شیریں ترکیبیں ''دیکھنے کی چیز''، ''دم دے نہ جائے''، ''میرا شوق دیکھ''، ''میرا انتظار دیکھ'' اور ''بار بار دیکھ'' جیسے سلیس و فصیح لفظوں کے ساتھ روزمرہ اور محاورے کی طرح شیر و شکر ہیں۔ ان الفاظ و تراکیب کے حروف و اصوات میں ایک نشاط انگیز قماشِ نغمہ بھی ہے اور سرور انگیز جوئے سرود آفریں بھی۔

صرف چار اشعار مل کر تصور کی سطح پر ایک ولولہ خیز تصویر پیش کرتے ہیں جس میں زمین

سے آسمان تک مجاز و حقیقت کے سارے جلوے رونما ہیں، گلزارِ ہست و بود میں ایک ہستیٔ ناپایدار کا نقشِ کف پائے یار دیکھنا ارضیت کے ساتھ معرفت اور حقیقت کے ساتھ مثالیت کا زبردست امتزاج ہے اور یہ مبنی ہے ایک شوقِ بے اختیار کے کیفِ انتظار پر۔ میر کے یہاں تو اس نشاطِ تصور کا سوال ہی نہیں، نہ اس رنگِ تصویر کی گنجائش ہے، غالب کی شوخی میں بھی یہ طراری اور طراوت نہیں ہے۔ یقیناً شوکت بیان کے لحاظ سے غالب و اقبال کے درمیان مماثلت ہے، مگر غالب کے یہاں جو موقع ظرافت کا ہے وہی اقبال کے یہاں متانت کا ہے، جس کی وجہ سے کلامِ اقبال میں زیادہ وقار اور وفور کا احساس ہوتا ہے۔ لہجے کی ہمواری اور استواری بھی اقبال کے یہاں زیادہ ہے، جس سے ولولہ و زمزمہ دونوں میں اضافہ ہوتا ہے۔

اس ہیئتِ سخن میں فن کے روایتی سانچے کو توڑا نہیں گیا ہے، اک ذرا موڑا گیا ہے۔ اس میں تبدیلی کی بجائے توسیع کی گئی ہے اور انقلاب کی بجائے ارتقا ہوا ہے تغزل کی ساری مسلم الثبوت ادائیں اس غزل سرائی میں موجود ہیں۔ اس کے باوجود احساس ہونے لگتا ہے کہ ان اداؤں میں ایک نئی جہت خموشی سے پیدا ہو رہی ہے تغزل میں مجازی و حقیقی شیوے برابر ہی مضمر رہے ہیں۔ لیکن اب دونوں کے امتزاج سے آفاقیت کا ایک نیا عشوہ ابھرتا نظر آ رہا ہے، غزل کو عجم کے آبِ رکنا باد اور گلگشتِ مصلّی نے پروان چڑھایا ہے، مگر اب اسی دیار میں کوہ اضم اور ریگِ نواحِ کاظمہ کی ہوائیں چلتی محسوس ہو رہی ہیں یہ شیراز کی تصویر میں نجد کا ترنم ہے۔ اس طرح عشق کی اصلی روایت جس بیت عتیق سے روئے زمین پر جلوہ افروز ہوئی تھی صدیوں کے بعد ایک بار پھر اسی کے گرد طواف کرتی دکھائی دے رہی ہے، یہ بانگِ درا ہے جو جلد ہی بالِ جبریل پر پرواز کرے گی اور دنیائے غزل پر ضربِ کلیم لگا کر بالآخر زبورِ عجم بن جائے گی اور پیامِ مشرق کہلائے گی۔

حصہ اوّل کی چند دوسری غزلوں کے بھی متعدد اشعار اقبال کے مخصوص تغزل کی کیفیات کے حامل ہیں، یہاں صرف ان غزلوں کے بعض اشعار نقل کیے جاتے ہیں جو اپنی جگہ پوری کی پوری دلچسپ اور خیال انگیز ہیں:

انوکھی وضع ہے سارے زمانے سے نرالے ہیں
یہ عاشق کون سی بستی کے یارب رہنے والے ہیں

علاج درد میں بھی درد کی لذت پہ مرتا ہوں
جو تھے چھالوں میں کانٹے نوک سوزن سے نکالے ہیں
رلاتی ہے مجھے راتوں کو خاموشی ستاروں کی
نرالا عشق ہے میرا، نرالے میرے نالے ہیں
نہ پوچھو مجھ سے لذت خانماں برباد رہنے کی
نشیمن سیکڑوں میں نے بنا کر پھونک ڈالے ہیں
مرے اشعار اے اقبال کیوں پیارے نہ ہوں مجھ کو
مرے ٹوٹے ہوئے دل کے یہ درد انگیز نالے ہیں

جنھیں میں ڈھونڈتا تھا آسمانوں میں، زمینوں میں
وہ نکلے میرے ظلمت خانۂ دل کے مکینوں میں
حقیقت اپنی آنکھوں پر نمایاں جب ہوئی اپنی
مکاں نکلا ہمارے خانۂ دل کے مکینوں میں
اگر کچھ آشنا ہوتا مذاق جبہ سائی سے
تو سنگِ آستانِ کعبہ جا ملتا جبینوں میں
کبھی اپنا بھی نظارہ کیا ہے تو نے اے مجنوں؟
کہ لیلیٰ کی طرح تو خود بھی ہے محمل نشینوں میں
کسی ایسے شرر سے پھونک اپنے خرمنِ دل کو
کہ خورشیدِ قیامت بھی ہو تیرے خوشہ چینوں میں
محبت کے لیے دل ڈھونڈ کوئی ٹوٹنے والا
یہ وہ مے ہے جسے رکھتے ہیں نازک آبگینوں میں

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی

میں انتہائے عشق ہوں تُو انتہائے حُسن
دیکھے مجھے کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

وہ میکش ہوں فروغِ مے سے خودگلزار بن جاؤں
ہوائے گل فراق ساقیِ نامہربان تک ہے
وہ مشت خاک ہوں فیضِ پریشانی سے صحرا ہوں
نہ پوچھو میری وسعت کی، زمیں سے آسمان تک ہے

کشادہ دستِ کرم جب وہ بے نیاز کرے　　نیاز مند نہ کیوں عاجزی پہ ناز کرے
مدام گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا　　جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

سختیاں کرتا ہوں دل پر غیر سے غافل ہوں میں
ہائے کیا اچھی کہی ظالم ہوں میں جاہل ہوں میں

علم کے دریا سے نکلے غوطہ زن گوہر بدست
وائے محرومی با خزف چینِ ساحل ہوں میں

ڈھونڈتا پھرتا ہوں اے اقبال اپنے آپ کو
آپ ہی گویا مسافر، آپ ہی منزل ہوں میں

بعض دوسری غزلوں کے چند متفرق اشعار یہ بھی ہیں:

لاؤں وہ تنکے کہیں سے آشیانے کے لیے
بجلیاں بیتاب ہوں جن کو جلانے کے لیے

حسن کامل ہی نہ ہو اس بے حجابی کا سبب
وہ جو تھا پردوں میں پنہاں خودنما کیونکر ہوا

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی
رستہ بھی ڈھونڈ، خضر کا سودا بھی چھوڑ دے

اچھا ہے دل کے ساتھ رہے پاسبان عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

یہ کل تیرہ غزلوں کا انتخاب ہے اور اس میں اقبال کے تغزل کے یہ سب نکات موجود ہیں:

۱ خودی
۲ آزادیٔ خیال
۳ تفکر و تعقل
۴ سوز و نشاط
۵ شوخی و بے باکی

بلاشبہ منتخب اشعار، معتد بہ تعداد میں ہونے کے باوجود، بیشتر ان غزلوں میں واقع ہوئے ہیں جن میں غزل کے عام روایتی و رسمی اشعار بھی کثیر تعداد میں ہیں اور یہ بھی ہے کہ ان میں متعدد اشعار بعض رسمی مضمرات کے حامل ہیں۔ اس کے علاوہ اسی حصے میں دو غزلیں اس قسم کے اشعار کی بھی ہیں:

نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی
مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں
مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

یقیناً ایسے اشعار کا کوئی تعلق اقبال کے تغزل سے نہیں ہے۔ لیکن قابل غور نکتہ یہ ہے کہ بالکل ابتدائی دور میں بھی ایسے اشعار کی تعداد برائے نام ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان شعروں میں سہل ممتنع کی جو کیفیت ہے اس سے قدرتِ بیان کا اندازہ تو بہر حال ہوتا ہے اور صاف نظر آتا ہے کہ شعر گوئی کے شروع ہی میں اقبال نے غزل کی کلاسیکی زبان میں مہارت حاصل کر لی تھی اور

نئے تجربے کے لیے درکار کمالِ فن انھیں میسر آ چکا تھا۔ پھر اس قسم کی غزلوں میں بھی بعض ایسے اشعار چمک اُٹھتے ہیں جو روایتی مفہوم کے باوجود ایک انفرادی تیور رکھتے ہیں:

ستم ہو کہ ہو وعدۂ بے حجابی کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں
ذرا سا تو دل ہوں مگر شوخ اتنا وہی لن ترانی سنا چاہتا ہوں

ایسے شعروں کا انداز داغ کی بجائے غالب کا ہے جن کے سہل ممتنع قسم کے اشعار ان کے عام اسلوب سے مختلف ہوتے ہوئے بھی ان کی غزل گوئی کا حصہ ہیں اس لیے کہ ان میں بھی جا بجا غالب کا تیور جھلک اُٹھتا ہے جس کی صلابت میں اقبال نے اضافہ کیا ہے۔

بہر حال اس حصے میں چند بہت طویل غزلیں ہیں اور باقی میں بھی اکثر معتدبہ حجم کی ہیں اور ان میں روایتی و غیر روایتی اشعار ملے جلے ہیں، ظاہر ہے اقبال اپنے ہی ایک مقطعے کے مطابق ابھی اپنے آپ کو ڈھونڈ رہے ہیں، گرچہ اپنی تلاش کا یہ انداز بہت خاص اور امتیازی ہے:

آپ ہی گویا مسافر، آپ ہی منزل ہوں میں

حصہ اوّل کی غزلیات میں یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ ان میں نصف سے زائد میں مقطع تخلص سے خالی ہے جو غزل کی عام روایت میں ایک خاص انفرادیت ہے اور آئندہ یہ ایک مخصوص تغزل کا نشان ہوگا۔

حصہ دوم کی غزلیات حصہ اوّل کی بہ نسبت کمیت میں نصف کی حد تک کم مگر کیفیت میں اتنی ہی زیادہ ہوگئی ہیں۔ پہلی غزل اس حصے میں بھی عشق و فلسفہ یا معرفت و حکمت کا ایک مرکب ہے جب کہ طرزِ بیان میں تندی و تیزی پہلے سے کچھ بڑھ گئی ہے اور شدتِ احساس میں بھی قدرے اضافہ معلوم ہوتا ہے:

زندگی انسان کی اک دم کے سوا کچھ بھی نہیں
دم ہوا کی موج ہے، رم کے سوا کچھ بھی نہیں

گل تبسم کہہ رہا تھا زندگانی کو مگر
شمع بولی گریۂ غم کے سوا کچھ بھی نہیں

راز ہستی راز ہے جب تک کوئی محرم نہ ہو
کھل گیا جس دم تو محرم کے سوا کچھ بھی نہیں

زائرانِ کعبہ سے اقبال یہ پوچھے کوئی
کیا حرم کا تحفہ زمزم کے سوا کچھ بھی نہیں؟

اس حصے کی خاص وممتاز غزلیں حسب ذیل مطلعوں سے شروع ہوتی ہیں:

زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے محشر اُٹھے گا گفتگو کا
مری خموشی نہیں ہے گویا مزار ہے حرفِ آرزو کا

چمک تیری عیاں بجلی میں، آتش میں، شرارے میں
جھلک تیری ہویدا چاند میں، سورج میں تارے میں

زمانہ آیا ہے بے حجابی کا، عام دیدار یار ہوگا
سکوت تھا پردہ دار جس کا وہ راز اب آشکار ہوگا

ان میں پہلی اور دوسری بہت ہی طویل ہیں اوران میں اقبال نے زندگی اور زمانے کے مختلف موضوعات پر بڑی بے باکی، شوخی، نکتہ سنجی اور عمدگی سے اپنے خیالات، احساسات اور جذبات پیش کیے ہیں۔ اسی طرح کی حصہ اوّل کی بعض غزلوں کے ساتھ ملا کر ان غزلوں کو دیکھنے سے عیاں ہوتا ہے کہ اقبال غزل کو چند متعین روایتی موضوعات کی بجائے تمام ان تازہ واردات کا وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں جو ایک کہنہ بزم کائنات میں ان کے قلب پر نازل ہوئی ہیں جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہیئت غزل کا سانچہ پگھل کر اقبال کی صہبائے تخیل کی تندی کو اپنے اندر سمونے کے لیے پھیلنے لگا ہے۔ حسب ذیل معروف یا معنی خیز اشعار، جن میں چند زبان زد ہیں، انھی غزلوں کے ہیں:

جو موج دریا لگی یہ کہنے سفر سے قائم ہے شان میری
گہر یہ بولا صدف نشینی ہے مجھ کو سامان آبرو کا

نہ ہو طبیعت ہی جن کی قابل وہ تربیت سے نہیں سنورتے
ہوا نہ سرسبزۂ رہ کے پانی میں عکس سروِ کنارِ جو کا

اگر کوئی شے نہیں ہے پنہاں تو کیوں سراپا تلاش ہوں میں
نگہ کو نظارے کی تمنا ہے، دل کو سودا ہے جستجو کا

سپاسِ شرط ادب سہے ورنہ کرم ترا ہے ستم سے بڑھ کر
ذرا سا اک دل دیا ہے وہ بھی فریب خوردہ ہے آرزو کا

کمالِ وحدت عیاں ہے ایسا کہ نوکِ نشتر سے جو تو چھیڑے
یقین ہے مجھ کو جو گرے رگِ گل سے قطرہ انسان کے لہو کا

بلندی آسمانوں میں، زمینوں میں تری پستی
روانی بحر میں، افتادگی تیری کنارے میں

جو ہے بیدار انسان میں وہ گہری نیند سوتا ہے
شجر میں، پھول میں حیوان میں، پتھر میں، ستارے میں

سکوں ناآشنا رہنا اسے سامانِ ہستی ہے
تڑپ کس دل کی یارب چھپ کے آ بیٹھی ہے پارے میں

گزر گیا وہ اب دور ساقی کہ چھپ کے پیتے تھے پینے والے
بنے گا سارا جہان میخانہ، ہر کوئی بادہ خوار ہو گا
کبھی جو آوارۂ جنوں تھے وہ بستیوں میں پھر آبسیں گے
برہنہ پائی وہی رہے گی مگر نیا خارزار ہو گا

دیارِ مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہو گا

تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپایدار ہو گا

میں ظلمت شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہو گی آہ میری، نفس مرا شعلہ بار ہو گا

ان اشعار میں تغزل اقبال کے مندرجہ ذیل پہلو نمایاں ہیں:

۱- عصری حسیت
۲- سیاست و معاشرے کے اثرات
۳- بصیرت مستقبل
۴- نظریاتی ردِعمل
۵- وفور، وسعت، والہانہ پن

ان غزلوں کے اسلوبِ سخن کا مطالعہ، جن سے یہاں اشعار لیے گئے، صاف صاف بتاتا ہے کہ بہت ہی پیچیدہ، ثقیل، ثقہ اور دقیق خیالات واحساسات کو بھی، جن کا اظہار اب تک غزل میں نایاب تھا، تغزل کے رنگ و آہنگ اور استعارات و کنایات میں اس پختگی اور نفاست کے ساتھ جذب کیا جا رہا ہے کہ عنقریب غزل کا تصور ہی بدل جائے گا، گرچہ تغزل کی تصویر نہ صرف باقی رہے گی بلکہ اس کے نقوش پہلے سے بدرجہا زیادہ تیکھے ہو جائیں گے۔

بہرحال ان غزلوں میں تخلص کی روایت کی پابندی سختی سے کی گئی ہے، شاید یہ اہتمامِ فن فکر کی جدت کو زیادہ گوارا بنانے کے لیے ہے۔ لیکن تخلص بھی شاعر کے مخصوص ذہن ہی کی طرف مقطعے میں اپنے خاص موقعے پر واضح اشارہ کرتا ہے:

نہ پوچھ اقبال کا ٹھکانہ، ابھی وہی کیفیت ہے اس کی
کہیں سرِ راہگذار بیٹھا ستم کش انتظار ہو گا

حصہ سوم کی سات آٹھ غزلیات میں اس کے باوجود کہ ایک غزل کا مقطع ہے:

خبر اقبال کی لائی ہے گلستاں سے نسیم
نو گرفتار پھڑکتا ہے تہِ دام ابھی

واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا تغزل اپنے ٹھکانے پر پہنچ گیا ہے اور تقریباً ہر غزل انتخاب ہے۔ حسبِ ذیل مطلعوں کی مشہور غزلیں اسی حصے میں ہیں:

نالہ ہے بلبلِ شوریدہ ترا خام ابھی
اپنے سینہ میں اسے اور ذرا تھام ابھی

پردہ چہرے سے اُٹھا انجمن آرائی کر
چشم مہر و مہ و انجم کو تماشائی کر

پھر بادِ بہار آئی، اقبال غزل خواں ہو
غنچہ ہے اگر گل ہو، گل ہے تو گلستاں ہو

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں

ان غزلوں کو بلاتکلف وتامل بالِ جبریل کی غزلوں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ جب کہ قبل کے دو حصوں میں بھی متعدد غزلیں ایسی ہی تھیں اور ان سب کے بے شمار اشعار اس تغزل کی طرف صریح اشارہ کرتے ہیں جس کا نمونۂ کمال بالِ جبریل کی غزلوں کو سمجھا جاتا ہے۔ حصہ سوم کی غزلوں کے اشعار کا ایک مختصر انتخاب حسب ذیل ہے:

عزت ہے محبت کی قائم اے قیس! حجابِ محمل سے
محمل جو گیا، عزت بھی گئی، غیرت بھی گئی، لیلا بھی گئی

تیرے پیمانوں کا ہے، یہ اے مئے مغرب اثر
خندہ زن ساقی ہے، ساری انجمن بے ہوش ہے

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
عشق فرمودۂ قاصد سے سبک گام عمل — عقل سمجھی ہی نہیں معنیِ پیغام ابھی

شیوۂ عشق ہے آزادی و دہر آشوبی　　تو ہے زنارئ بت خانۂ ایام ابھی
سعی پیہم ہے ترازوے کم و کیفِ حیات　　تیری میزان ہے شمارِ سحر و شام ابھی

تو جو بجلی ہے تو یہ چشمک پنہاں کب تک　　بے حجابانہ مرے دل سے شناسائی کر
نفسِ گرم کی تاثیر ہے اعجاز حیات!　　تیرے سینے میں اگر ہے تو مسیحائی کر
کب تلک طور پہ دریوزہ گری مثلِ کلیم　　اپنی ہستی سے عیاں شعلۂ سینائی کر
ہو تری خاک کے ہر ذرے سے تعمیر حرم　　دل کو بیگانۂ اندازِ کلیسائی کر
پہلے خوددار تو مانندِ سکندر ہو لے　　پھر جہاں میں ہوسِ شوکت دارائی کر

آخری دونوں منتخب غزلوں (''پھر بادِ بہار آئی......'' اور ''کبھی اے حقیقتِ منتظر......'') میں علی الترتیب چھ اور سات اشعار ہیں اور سب کے سب انتخاب ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ان دونوں غزلوں میں جو وفور و سرور اور عمدگی و نغمگی ہے وہ بالِ جبریل کے بہترین اشعار ہی میں پائی جاتی ہے۔

حصہ سوم کی غزلیات میں بھی نصف ایسی ہیں جن کے مقطعوں میں تخلص کا استعمال نہیں کیا گیا ہے، گرچہ ان بے تخلص مقطعوں میں بالعموم واحد متکلم کا متغزلانہ انداز موجود ہے۔ بہرحال اس حصے کے بے تخلص یا با تخلص مقطعوں میں اقبال نے اپنے فن پر خیال انگیز تبصرے کیے ہیں، مثلاً:

نکلی تو لبِ اقبال سے ہے، کیا جانیے کس کی ہے یہ صدا!
پیغامِ سکوں پہنچا بھی گئی، دل محفل کا تڑپا بھی گئی

مل ہی جائے گی کبھی منزلِ لیلیٰ اقبال
کوئی دن اور ابھی بادیہ پیمائی کر

مرا ساز اگرچہ ستم رسیدۂ زخمہ ہائے عجم رہا
وہ شہید ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی

منزل لیلیٰ کا عدمِ حصول صرف ایک مسلسل تجسس اور جستجو کا غماز ہے، گرچہ بادیہ پیمائی تو ایک عاشق فکر و فن کو عمر بھر کرنی پڑتی ہے۔ بہرحال حصہ سوم میں آکر اقبال کے تغزل کی وہ بادیہ

پیمائی جو بانگِ درا کے حصہ اوّل سے شروع ہوئی تھی منزلِ مقصود کے بہت ہی قریب، گویا منزلِ مقصود تک پہنچ گئی ہے۔ اسی لیے اپنے لب سے نکلی ہوئی صدا کو وہ کسی اور کی، ایک برتر ہستی کی صدا سمجھنے لگتے ہیں، جو سکوں بخش ہونے کے ساتھ ساتھ اضطراب انگیز بھی ہے۔ یہی ''نوائے عاشقانہ'' کی خاصیت ہے، اور یہ نوائے عاشقانہ اپنی اصلیت میں عربی ہے چنانچہ وجود کہ نہ تو شاعر عربی ہے نہ اس کی زبان عربی ہے اور اس کا سازِ فن زخمہ ہائے عجم کا ستم رسیدہ ہے، اس کا ازلی پیمانِ وفا اپنی جگہ برقرار و پائیدار ہے، وہ شہیدِ ذوق وفا ہے۔ لہٰذا ایک عجمی ہیئت سخن کے باوجود اس کی نوا عربی ہے۔ اس کی صدا میں قرآن کریم کی عربی مبین کی بازگشت ہے، یہ ایک دل کشا صدا ہے، جس کی اصلیت کا تعارف خواہ عربی ہو مگر اس کے اثرات و مقاصد میں عجمی و تازی کا کوئی فرق و امتیاز نہیں، یہ درحقیقت ایک ایسے شخص کی گفتگو کا اندازِ محرمانہ ہے جو رازِ حرم سے باخبر ہے۔ یہ رازِ حرم رازِ حیات ہے اور سوزِ حیاتِ ابدی پیدا کرتا ہے۔ اس کا آہنگ زمزمۂ لاموجود کا سرودِ حلال ہے، جس کی گرمی سے ستاروں تک کا وجود پگھل سکتا ہے۔ یہ خالص تغزل کا نغمہ ہے۔ حصہ سوم کی مذکورِ ذیل غزل کی نوائے عاشقانہ پر تغزل اور غزل گوئی کی حد ختم ہو جاتی ہے۔

کبھی اے حقیقتِ منتظر! نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

طرَب آشنائے خروش ہو، تُو نَوا ہے محرمِ گوش ہو
وہ سرود کیا کہ چُھپا ہوا ہو سکوتِ پردۂ ساز میں
تُو بچا بچا کے نہ رکھ اسے، ترا آئنہ ہے وہ آئنہ
کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئنہ ساز میں

دمِ طوف کرمکِ شمع نے یہ کہا کہ وہ اَثرِ کہن
نہ تری حکایتِ سوز میں، نہ مری حدیثِ گداز میں

نہ کہیں جہاں میں اماں مِلی، جو اماں مِلی تو کہاں مِلی
مرے جُرمِ خانہ خراب کو ترے عفوِ بندہ نواز میں

نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں، نہ وہ حُسن میں رہیں شوخیاں
نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی، نہ وہ خم ہے زُلفِ ایاز میں

جو میں سر بسجدہ ہُوا کبھی تو زمیں سے آنے لگی صدا
ترا دل تو ہے صَنَم آشنا، تجھے کیا مِلے گا نماز میں

پہلا ہی شعر اعلیٰ تغزل میں ڈوبا ہوا ہونے کے باوجود چونکا دینے والا ہے۔ اس لیے کہ اس کا پہلا ہی مصرع مجاز وحقیقت کی عشقیہ روایت میں ایک انقلاب کا غماز ہے۔ یہاں مجاز کو حقیقت بنانے کی تمنا کی بجائے، جو بالعموم غزل گویوں کی پرواز تخیل کا منتہا ہے، حقیقت ہی کو مجاز کی شکل میں دیکھنے کی آرزو ہے، اور دوسرا مصرع اشارہ کرتا ہے کہ ہزاروں سجدے جو عاشق صادق اور بندۂ کامل کی جبین نیاز میں تڑپ رہے ہیں وہ اسی محبوبِ حقیقی کے لیے وقف ہیں جس کے لباس مجاز میں جلوہ افروز ہونے کا انتظار ہے۔ یقیناً یہ ایک موہوم تمنا ہے، ایک خیالی آرزو ہے لیکن اس سے عشق وغزل کا ایک تیور معلوم ہوتا ہے جو بہت ہی شوخ ہونے کے علاوہ نہایت نادر ہے۔ اس سے شاعر کی بے باکی سے زیادہ اس کی محبت کے حوصلے اور ولولے ظاہر ہوتے ہیں، اس کے خلوص کی گہرائی اور ذوق وشوق کی شدت آشکار ہوتی ہے۔ اس شعر میں ایک عمیق جذبہ، ایک باریک خیال اور ایک نازک احساس ہے، جس کا اظہار بڑے والہانہ اور پُرمعنی انداز میں ہوا ہے، الفاظ کی نشست، تراکیب کی ندرت اور آہنگ کی انتہائی نغمگی نے، لمبی بحر اور پیچیدہ شکل میں ہونے کے باوجود، اس شعر کو ضرب المثل کی حد تک زبان زد کر دیا ہے۔ دقیق خیالات اور لطیف افکار کو ایسے رواں، دلنشیں اور معنی خیز انداز میں ظاہر کرنے کے لیے روح کی جو بالیدگی اور اسلوب کی جو پختگی درکار ہے وہ اس شعر میں بدرجۂ کمال نمایاں ہے۔

یہی کیفیت دوسرے شعر کی بھی ہے، جس میں پہلے شعر کے عاشقانہ تخاطب وتخیل کو جاری رکھتے ہوئے ایک نئے اور زیادہ نغماتی رنگ وآہنگ میں پیش کیا گیا ہے اور اس مقصد کے لیے موسیقی کا استعارہ بڑی دقیقہ سنجی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ استعارے کے ساتھ ساتھ پورا شعر موسیقی کے نغمے میں ڈوبا ہوا ہے، اس حد تک کہ الفاظ ہی نغمات معلوم ہوتے ہیں اس لفظی

موسیقی کے باوجود معانی و مضمرات بھی واضح اور متعین ہیں۔ یہ قدرتِ بیان اور جذبۂ صادق نیز فکرِ کامل کا ایک حسین ترین مرکب ہے۔

تیسرے شعر میں تخاطب محبوب سے بدل کر عاشق کی طرف ہو جاتا ہے اور اسے جلوۂ محبوب کا مشاہدہ کرنے کے لیے اپنے آئینہ دل کو توڑنے کا مشورہ دیا جارہا ہے۔ اس لیے کہ اس آئینے کے خالق کی نگاہ میں اس کی سلامتی سے زیادہ اس کی شکست ہی عزیز ہے۔ مفہوم واضح ہے، جلوۂ معشوق دلِ دردمند ہی پر منعکس ہوسکا ہے جب تک محبوب کے مقابلے میں شکستگی و افتادگی قلب عاشق میں نہ پیدا ہوجائے، اس کی آرزو اور ذوق وشوق کا اعتبار قائم نہیں ہوتا اور اعتبار کے بغیر دیدارِ محبوب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن اس خیال کو آئینے کی تصویر میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ استعارہ نہایت موزوں ہے، حقیقت منتظر کا جلوہ ایک صاف و شفاف اور براق پردے ہی پر منعکس ہوگا اور پردۂ سیمیں قلبِ انسان کے سوا نہیں ہوسکتا، اس لیے کہ لباس مجاز کی تمنا کے باوجود معاملہ واقعتاً حقیقت کا ہے جو خارجی جلوے سے نہیں، باطنی مشاہدے ہی سے نظر آسکتی ہے اور اس مشاہدے کا آلہ صرف دِل ہے۔ لہٰذا جس کسی کو مشاہدۂ حقیقت کی تمنا ہو اسے سب سے پہلے اپنے قلب کو اس کے تحمل کے لیے تیار کرنا چاہیے۔ اس لیے کہ محبوب حقیقی کی تجلی کوئی معمولی اور آسان بات نہیں۔ اب جب قلب انسان مصفّٰی ومزکّٰی ہوکر جلوۂ الٰہی کے لیے تیار و سازگار ہوجائے گا تو برقِ تجلّٰی چمکے گی اور ظاہر ہے کہ آئینے کی طرح شفاف جس سطح پر وہ گرے گی اس میں شگاف پیدا کردے گی، یہ برقِ تجلّٰی جب کوہِ طور کے ایک حصے پر گری تھی تو اس کو اس نے پاش پاش کر دیا تھا۔ چنانچہ انسان کے آئینہ دل پر بھی جیسے ہی جلوہ فگن ہوگی اسے پارہ پارہ کردے گی، لیکن یہ شکستگی بڑی کامیابی ہے۔ شادکامی ہے اور محبوب کی نگاہِ اعتبار میں اسکی بڑی قدر و قیمت ہے۔

چوتھے شعر میں استعارہ پہلے سے بھی زیادہ رنگین ہو جاتا ہے اور محبت کے معاملے میں شمع و پروانہ کی قدیم ترین علامت استعمال کی جاتی ہے۔ پروانے کی زبان حال سے شمع کو کہلوایا گیا ہے کہ عشق کی پرانی تاثیر نہ تو شمع کی حکایت سوز میں باقی رہی ہے، نہ پروانے کی حدیثِ گداز میں، حالانکہ اس اعتراف کے وقت پروانہ بہرحال اپنے معمول اور فطرت کے مطابق اپنے جذبۂ دل سے مجبور ہوکر شمع کے گرد طوافِ عشق کرتا جارہا ہے، مطلب یہ کہ محبوب کا جمال اپنی جگہ

تاباں ہے اور عاشق کا دل ناصبور بھی تپاں، مگر اب عشق کے اصلی سوز وگداز میں معلوم ہوتا ہے کہ کمی ہوگئی ہے اور وہ پہلی سی بات نہ رہی ہے۔ شاید یہ ماحول کا اثر ہے۔ لہٰذا حقیقت منتظر آرزو کے باوجود جلوہ نما کیسے ہو۔ جب عاشق ومحبوب یا خلق وخدا کے اس رشتے ہی میں کمزوری آگئی ہے جو جلوہ نمائی کی بنیاد تھا؟ اس طرح تغزل کی ایک خالص ترین علامت کے ذریعے شاعر نے عصرِ حاضر کی کیفیت بیان کر دی ہے۔ حیات وکائنات کے تعمیری وتخلیقی جذبۂ عشق کی یہ خامی ظاہر ہے کہ نہایت تشویش انگیز ہے۔

پانچواں شعر انسان کے جرمِ خانہ خراب اور خدا کے عفوِ بندہ نواز دونوں کا ذکر بیک وقت کرتا ہے۔ جرم خانہ خراب کی ترکیب بہت معنی خیز ہے۔ یہ کسی معمولی جرم کی نشان دہی نہیں کرتی۔ اس کا اشارہ جرمِ عشق کی طرف ہے لیکن جرم کے لفظ سے دنیا میں انسان کی اخلاقی کوتاہیوں کی طرف بھی اشارہ ہوتا ہے، ہم اس تہہ دار تصور کی تشریح بآسانی اس طرح کر سکتے ہیں کہ انسان نے خلافتِ ارضی کا بارِ امانت اُٹھا کر گویا اپنے آپ کو تباہی میں ڈال دیا۔ مگر اس نے یہ جسارت محبت کی شدت میں کی اور جس ذمہ داری کو انگیز کرنے پر زمین وآسمان اور پہاڑ تک آمادہ نہ ہوئے اسے اپنے سَر جو لے لیا تو اپنے عشق کی طاقت اور محبوبِ ازل کی رحمت پر اعتماد کر کے۔ لہٰذا اگر ذمے داری کی ادائیگی میں اس سے کوتاہی ہوئی ہے تو نتیجے میں رونما ہونے والی تباہی سے کوئی پناہ اگر مل سکتی ہے تو اسی رحیم وکریم ہستی کے دامن عفو ورحمت میں جس کے ساتھ اس نے روزِ ازل محبت وعبودیت کا پیمانِ وفا باندھا تھا۔ مختصر یہ کہ عشق کی حقیقتِ منتظر ہی زندگی میں سلامتی کا راستہ دکھا سکتی ہے، اگر خلوصِ دل کے ساتھ اس کی طرف ایک بار پھر رجوع کیا جائے۔ اس طرح اقبال کے غزل کی کیمیائے فن غم عشق اور غمِ روزگار نیز جذبۂ دین اور جلوۂ حسن دونوں کو ملا کر ایک حسین ترین مرکب تخلیق کرتی ہے جو ذہن کی شادابی کے ساتھ ہی فن کی آبیاری بھی کرتا ہے۔

واقعۂ ازل کی زیرِ نظر تلمیح میں معنی کی ایک اور تہ گناہِ اوّلین اور توبۂ آدمؑ کی قبولیت کی بھی ہے، حضرتِ آدمؑ نے ضعفِ بشری اور اغوائے شیطانی سے فرمانِ الٰہی کی خلاف ورزی کر کے اپنے حاصل شدہ خانہ جنت کو خراب کر لیا۔ لیکن اس کے بعد اس کے اعتراف واستغفار پر خدا کی

رحمت مائل بہ کرم ہوئی اور اس نے آدمؑ کی توبہ قبول کر کے اسے دنیا میں حسنِ عمل کا موقع عنایت کیا اور اس کے صلے میں جنت کی بازیابی کا وعدہ کیا۔ اس طرح محبوب ازل نے شکستہ دل عاشق کی دست گیری کی اور اسے اپنے دامن رحمت میں پناہ دی۔ یہ ایک نہایت حوصلہ افزا پیام ہے جو خالق کی طرف سے مخلوق کو ملا ہے اور اس نے حق تعالیٰ کے عشق آفرین حسن میں بے پناہ اضافہ کر دیا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن صرف حسن نہیں ہے، مہرباں بھی ہے لہٰذا اس کے لیے شیفتگی میں بھی از حد اضافہ ہو جاتا ہے۔ تغزل کے یہ عمیق مضمرات اور لطیف احساسات اقبال کے تغزل کا امتیازی نشان ہیں۔

بہرحال حسن ازل کی گرم گستری کے باوجود ہمارا شاعر دنیائے انسانیت میں کاروبار عشق کی سرد بازاری پر ملول ہے۔ وہ غزنوی و ایاز کی تاریخی تلمیحات کے ذریعے علامتی طور پر انسانی حسن و عشق دونوں کے اضمحلال پر پُر درد تبصرہ کرتا ہے جس کا مقصد یہ جتانا ہے کہ جب دلوں کے جذبے سرد پڑ رہے ہیں اور کیا حسن کیا عشق سبھی اپنی آب و تاب کھو رہے ہیں، تو ایسے وقت میں حقیقت مطلوب کی جلوہ نمائی کیسے ہوگی؟ جب آئینہ دل ہی مکدر ہے تو جلوۂ حسن کہاں منعکس ہوگا پھر اس انعکاس کے بغیر خانہ عشق کی تاریکی کیسے دور ہوگی؟ چھٹے شعر میں اپنے اس احساس کا اظہار کر کے ساتویں اور آخری شعر میں شاعر اپنے احساس کو زیادہ تیز تہہ دار اور تاب دار بنا دیتا ہے، ایک بار پھر مجاز سے حقیقت کی طرف رُخ کر کے وہ اپنے آپ کو نوعِ انسانی کا نمائندہ تصور کر کے کہتا ہے کہ تلاشِ حق اور جستجوئے خیر میں جب وہ ہر طرف سے تھک کر حسنِ ازل کی بارگاہ میں سجدہ ریز ہوا تو زمین تک پکار اُٹھی کہ جس کا دل صنم آشنا ہے اسے نماز میں کیا ملے گا، غور کیجیے! یہ کتنا بڑا المیہ ہے؟ کبھی محبوبِ حقیقی کے حضور عاشقِ صادق کا سجدہ ایسا ہوتا تھا کہ اس سے روحِ زمین کانپ جاتی تھی اور آج وہی زمین طعنہ دیتی ہے صنم آشنائی کا۔ ایک ایسے عاشق الٰہی کو جس کی جبیں میں حقیقت منتظر کے لیے ہزاروں سجدے تڑپ رہے تھے۔

کیا محبوبِ حقیقی کے حضور سجدہ گزاری کے لیے بیتابی کا اقرار و اعلان محض ایک فریب تھا۔ اعلیٰ ترین سطح پر حسن و عشق کی دنیا کا یہ بڑا ہی نازک سوال ہے، کہاں جبیں نیاز میں ہزاروں سجدے مچلنا اور کہاں ایک سجدے پر سجدہ گاہ کی طرف سے اسی جبین نیاز کو صنم آشنائی کا طعنہ؟

اقبال نے ضربِ کلیم کی ایک چھوٹی سی عنوان کی نظم میں نماز کی تعریف اس طرح کی ہے:

یہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے
ہزار سجدے سے دیتا ہے آدمی کو نجات

بالِ جبریل میں بھی ''ساقی نامہ'' میں انھوں نے کہا تھا:

وہ سجدہ ہے لائق اہتمام
کہ ہو جس سے ہر سجدہ تجھ پر حرام

اس پس منظر میں زمین کی طرف سے سجدہ گزار کو صنم آشنائی کے طعنے کا مطلب واضح ہے۔ یہاں ایک لطیف نکتے پر غور کرنا ضروری ہے، وہ یہ کہ عشق و محبت کی عام روایت اور رسوم تغزل میں صنم کا استعمال محبوب کے مفہوم میں ہوتا ہے اور وہ مقصودِ محبت ہوتا ہے۔ لیکن یہاں صنم آشنائی کو عشق حقیقی کی ضد قرار دیا جا رہا ہے اور کہا جا رہا ہے کہ جو صنم آشنا ہے اسے نمازِ عشق میں کچھ نہ ملے گا۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہاں ایک بار پھر مجاز و حقیقت کا مسئلہ پیدا ہو گیا ہے لیکن قابل غور یہ ہے کہ اقبال نے صریحاً مجاز کو حقیقت کے ساتھ متصادم کر دیا ہے اور اس سے بھی آگے بڑھ کر اسی تصادم سے وہ تعشق و تغزل کے لطیف ترین مفاہیم پیدا کرنا چاہتے ہیں، اس کوشش میں انھوں نے تضاد بیان کا خطرہ بھی مول لے لیا ہے، غزل شروع ہوئی تھی اس آرزو سے کہ حقیقت منتظر لباس مجاز میں نظر آئے تا کہ جبینِ نیاز سجدہ گزاری کی ساری تمنائیں پوری کرے، لیکن ختم ہوتی ہے اس تصور پر کہ صنم آشنائی مقصدِ سجود کے حصول میں حائل و مزاحم ہے۔ اس ظاہری تضاد کا حل تھوڑے غور سے مل جائے گا، غزل کے پہلے شعر میں حقیقت منتظر کو مخاطب کر کے اسی سے لباسِ مجاز میں رونما ہونے کی التجا کی گئی تھی۔ لہٰذا یہ امر شروع سے متعین ہو گیا کہ جبین نیاز کے سارے سجدے صرف محبوب حقیقی کے لیے وقف ہیں۔ چنانچہ اب غزل کے خاتمہ پر آخری شعر میں بالکل منطقی طور پر مجازی محبوبوں یعنی اصنام دنیا کی آشنائی کو محبوبِ حقیقی کی محبت و عبادت میں حائل قرار دیا جا رہا ہے۔ اس طرح اقبال نے عشق کے مجازی و حقیقی تصورات کی روایات میں ایک خاموش انقلاب پیدا کر کے تغزل کی ایک منفرد راہ نکالی ہے اور اپنی شاعری کے زور سے عشق کے خالص دینی تصور کو بھی فنی حسن کی بنیاد بنا دیا ہے جب کہ ان سے قبل کے شعرا زیادہ سے زیادہ مجاز و

حقیقت کے میل تال سے عشق کے ایک مبہم صوفیانہ تصور کو قدرِ جمال بنائے ہوئے تھے۔ صوفیانہ تصور میں مجاز و حقیقت کی سرحدیں ایک دوسری سے ایسی ملی ہوئی ہیں کہ اس کے سبب شاعری میں جو کچھ حسن پیدا ہوتا ہے وہ صرف ابہام کا ہے اور یہ بڑی آسان بات ہے لیکن اقبال کا امتیاز و اجتہاد یہ ہے کہ انھوں نے عشق و محبت کے واضح اور قطعی دینی و شرعی تصور سے تغزل کی زیادہ گہری تہیں اور شاعری کی نئی جہتیں پیدا کی ہیں۔

زیرِ نظر غزل میں پہلے شعر سے آخری شعر تک چودہ مصرعوں کی معنوی و فنی ترتیب ایک ترکیبِ نغمہ کی طرح استوار و ہموار ہے، مصرع سے مصرع اس طرح ملا ہوا ہے جیسے راگ سے راگ اور شعر سے شعر اس طرح نکلا ہے جیسے سُر سے سُر، نکتے سے نکتہ پیدا ہوتا چلا گیا ہے اور تصویروں پر تصویریں اُبھرتی گئی ہیں، استعارات، کنایات اور علامات ہیں، رنگ کی شوخیاں ہیں اور آہنگ کی طرب ناکیاں۔ فن کی یہ ساری ادائیں ایک زبردست فکر کے پہلو بہ پہلو بلکہ اسی سے ماخوذ اور اسی پر مرکوز ہیں۔ ایک جمیل تصور نے ایک حسین تصویر بنائی ہے۔ ایک دل کش تخیل نے ایک دل نواز ترنم اُبھارا ہے، واقعہ یہ ہے کہ یہ غزل وہ سرودِ ازل ہے جو سکوتِ پردۂ ساز سے نکل کر محرمِ گوش اور طربِ آشنائے خروش ہو گیا ہے۔

بالِ جبریل

بانگِ درا کا تغزل فنِ غزل گوئی پر کامل عبور کے بعد ایک نئی غزل کی تمہید ہونے کے ساتھ ساتھ اس کا ثمرِ پیش رَس بھی ہے۔ یہ اقبال کے کمالِ تغزل کا وہ دیباچہ ہے جس میں مضامین کتاب کا خلاصہ بھی ہے اور نمونہ بھی، لیکن کتاب اپنی تمام تفصیل و تشریح کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ بالِ جبریل میں اور اقبال کے فنی ارتقا میں یہ نکتہ یاد رکھنے کے لائق ہے کہ ان کا دوسرا مجموعۂ کلام، بخلاف پہلے کے، شروع ہی ہوتا ہے غزلیات سے، اور ان کا تسلسل چھہتر (۷٦) غزلوں تک قائم رہتا ہے۔ اس ترتیب سے واضح ہوتا ہے کہ اقبال نے خود اپنے کلام کے دوسرے مجموعے میں غزل کو پہلے سے زیادہ اہمیت دی ہے اور اس پر زیادہ توجہ صرف کی ہے۔ یعنی جیسے جیسے ان کا شعری تجربہ بڑھتا گیا، ان کے فن میں تغزل کی اہمیت بھی بڑھتی گئی اور اس کا کمال بھی فزوں تر ہوتا گیا۔

بالِ جبریل کی غزل(۱) ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بُت کدۂ صفات میں

حُور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیّلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلّیات میں

گرچہ ہے میری جُستجو دَیر و حرم کی نقش بند
میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں

گاہ مری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجُود
گاہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہّمات میں

تُو نے یہ کیا غضب کِیا، مجھ کو بھی فاش کر دیا
مَیں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں!

پانچ اشعار کی یہ غزل ایک نغمۂ لاہوتی ہے جو عالم ناسوت کی سطح سے اُبھرا ہے اور زمین سے اُٹھ کر آسمانوں میں بلکہ چرخ نیلی فام سے بھی پرے اپنی منزل کی طرف محوِ پرواز ہے، یہ اگر حمد ہے تو حمد کی ہر روایت سے الگ اور اگر غزل ہے تو غزل کی رسم سے جدا۔ شاید یہ حمد بھی ہے اور غزل بھی، لیکن ایک انوکھی حمد ہے اور ایک نرالی غزل، اس میں بے پناہ تغزل ہے، بے اندازہ تعشق ہے مگر غزل گوئی اور عشق کی ہر حد سے آگے۔ یہاں معلوم و معروف مجاز و حقیقت اور ان کی شاعری کا نشان نہیں ملتا۔ اس لیے کہ شاعر و عاشق کی نگاہِ تیز لباسِ مجاز سے گزر کر حقیقت منتظر تک پہنچ گئی ہے اور جبین نیاز میں تڑپتے ہوئے ہزاروں سجدے ادا ہونے لگتے ہیں۔ اقبال کا تغزل بانگِ درا میں جس نقطے پر ختم ہوا تھا، ٹھیک وہیں سے وہ بالِ جبریل میں شروع ہوا ہے۔ دونوں مجموعوں کی غزل سرائیوں کے درمیان عبور ایک تسلسل کے ساتھ ہے، اب کوئی صنم، حتیٰ کہ بت کدہ صفات بھی، راہ میں حائل نہیں، نوائے شوق براہِ راست حریم ذات میں نغمہ ریز

ہے، فن کا تخیل حور و فرشتہ سے بھی آگے بڑھ چکا ہے اور تجلیاتِ الٰہی میں اپنی تخلیقی سرگرمیوں سے گویا خلل انداز نظر آتا ہے۔ ایک آفاقی تصور نے دیر و حرم کے تعینات کی تحدید ختم کر دی ہے اور اب حریم حرم اور رازِ نرم کے سوا کچھ نہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ زمزمۂ لاموجود کے اس سرودِ حلال میں خود شاعر، ایک انسان، کی ذات حائل ہو رہی ہے۔ وہ دنیا کی ایک مخلوق ہے اور مسائلِ حیات میں محصور ہے، لہٰذا کبھی تو، جب وہ اپنے فن اور جذبے کی بلندی پر ہوتا ہے، اس کی تیز نگاہِ ادراک دلِ وجود کو چیر کر روحِ کائنات، سرچشمۂ ہستی تک پہنچ جاتی ہے، لیکن بعض وقت جب جذبہ و فن اپنی بلندی پر نہیں ہوتے یہ نگاہ اپنے ہی توہمات میں، جو عالم ناسوت کے پیدا کیے ہوئے ہیں، الجھ کر رہ جاتی ہے، بہر حال یہ الجھن اتنی اہم نہیں ہے جتنی یہ حقیقت کہ خالق نے ایک مخلوق کو پردہ ازل سے نکال کر روئے زمین پر اپنے نائب کی صورت میں نمایاں کر دیا ہے اور اس طرح پوری کائنات کے اصل راز کو فاش کر دیا ہے۔ چنانچہ اب کہ انسانیت کا رازِ حیات برسرِ کائنات افشا ہو چکا ہے، کوئی راز راز نہ رہ سکے گا، رازِ حرم دریافت ہو چکا ہے، لہٰذا تغزل کے انداز محرمانہ ہیں۔ ایک نوائے عاشقانہ حرفِ راز کا اظہار دنیا کی زبان کے استعارات و نغمات میں کر رہی ہے۔

بانگِ درا کی ایک غزل کا بہت ہی معنی خیز شعر ہے:

شریعت کیوں گریباں گیر ہو ذوق تکلم کی
چھپا جاتا ہوں اپنے دل کا مطلب استعاروں میں

ایک پہلو سے تو یہ ''در کفے جامِ شریعت''، ''در کفے سندانِ عشق'' کا توازن ہوا۔ لیکن یہاں ہمارے پیش نظر معاملے کا دوسرا پہلو، فن کی صورت گری ہے۔ اس اعتبار سے زیرِ نظر غزل کے طرزِ تکلم پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ پوری کی پوری استعارے کی لطیف ترین شکل، کنایے پر مبنی ہے، ہر شعر کسی نہ کسی کنایے کے ذریعے ترسیلِ معنی کرتا ہے۔ اقبال کا مطلب ان کنایوں سے جو بھی ہو، دیکھنا یہ ہے کہ کنایہ در کنایہ کا ایک پورا سلسلہ پانچ شعروں تک جاری رہا ہے، تصوف، فلسفہ اور الاہیات کی وہ ساری بحثیں جن کا تعلق خدا و خودی کے معاملات سے ہے، ان اشعار میں اس کیمیائی طریقے پر آبِ مقطر کی طرح چمک رہی ہے، کہ ہماری نگاہوں کے سامنے صرف تغزل اور شاعری کا آبِ زلال ہے۔ جب کہ جن عناصر سے یہ زلال تیار ہوا ہے، وہ کہیں تو

تہوں میں پڑے رہ گئے ہیں۔ یقیناً یہ فن کی قرنبیق ہے جس نے سارے موادِ فکر کو حل کر کے اتنا رقیق کر دیا ہے کہ وہ اپنی اصلی شکل ترک کر کے قطرہ قطرہ، ایک ایک شعر، ایک ایک مصرعے کی باریک و لطیف نلکی سے ٹپک رہا ہے، جواہر فکر کو جوہر فن میں ڈال رہا ہے، ایسے پاکیزہ و درخشاں قطرات کی چکاں وآویزاں زنجیر ایک حسین ترین تصویر پیش کرتی ہے اور ان قطرات کا پیہم تقاطر ایک جل ترنگ کا نغمۂ جمیل پیدا کرتا ہے حالانکہ غزل کا سارا مضمون لہو ترنگ کا ہے۔ اس لیے کہ زندگی کے سنگین حقائق سے مرتب ہوا ہے لیکن مسائل حیات کے میدانِ جنگ میں بھی ہم ایک روح پرور نوائے چنگ سنتے ہیں، یہ فنِ تغزل کا نقطۂ کمال ہے۔ اب یہ نوائے چنگ حُدی ہو یا رجز، بہرحال ایک نغمہ فن ہے اور اس کو سن کر قطب کی گہرائیوں میں ایک تلاطم برپا ہوتا ہے۔ شاعر کی اس نوا سے چمن شگفتہ بھی ہوتا ہے اور اس کا سوزِ نفس ہنر میں ضربِ کلیمی کے انداز بھی پیدا کرتا ہے۔

خالص تغزل کا یہ فن عشق کی رنگینیاں بھی رکھتا ہے اور شعر کا آہنگ بھی، دونوں ہی مکمل ترین شکل میں۔ ''نوائے شوق''، ''حریم ذات''، ''بت کدۂ صفات''، ''تجلیات''، ''فغاں''، ''راز''، ''دلِ وجود'' اور ''سینۂ کائنات'' جیسے الفاظ وتراکیب اپنے سیاق وسباق میں مختلف احساسات کو استعاراتی وعلامتی پیکر عطا کرتے ہیں۔ ان پیکروں میں فکر و بیان کی جو شوخیاں ہیں وہ نقوش کلام کو زیادہ سے زیادہ گہرا اور تیکھا بناتی ہیں۔ پھر مخصوص حروف کی ترتیب سے جو آوازیں پیدا ہوتی ہیں ان کی گونج اور گنگناہٹ ایک سماں پیدا کرتی ہے۔ ان سب کے ساتھ خیالات کا مربوط ارتقا ایک کیفیت ہی نہیں، ایک عالم، ایک نظام تخلیق کرتا ہے خواہ اندازِ نظر مناجات کا ہو یا شکوہ کا۔ اندازِ تغزل نغمۂ داؤدا اور غزل الغزلات کا ہے یہ انسان اور خدا کے درمیان سرودِ عشق کا وہ بسیط آہنگ ہے جس کے اندر کائنات کی ساری وسعتیں سمٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں، تصویر کی ان گہرائیوں کے ساتھ ترنم کی یہ وسعتیں فنِ تغزل کو اس کی انتہائی بلندیوں کی طرف لے جاتی ہیں۔

بالِ جبریل ہی کی ایک غزل کا آخری شعر ہے:

اگر ہو ذوق تو خلوت میں پڑھ زبورِ عجم
فغانِ نیم شبی بے نوائے راز نہیں

یہی بات بالِ جبریل کی غزلوں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے، زبورِ عجم خاص غزلیات (فارسی) کا مجموعہ ہے اور بالِ جبریل کی غزلیات (اُردو) کے ساتھ اس کی کافی

مشابہت ہے، بالعموم تخلص کے تکلف سے دونوں ہی مجموعوں کی غزلیات خالی ہیں اور دونوں کی غزلیات کا انداز یہ ہے کہ شاعر نے حیات و کائنات کے جو کچھ تجربات حاصل کیے ہیں اور ان کے متعلق اس کے جو کچھ احساسات و جذبات اور افکار و خیالات ہیں، خواہ ان کا تعلق زمین و آسمان کے موضوعات سے ہو یا خودی و خدا کے مسائل سے ان سب کا بے ساختہ اظہار ایسی شوخی و تندی اور روانی و شیرینی کے ساتھ ہوا ہے کہ قاری کا تخیل ایک نئی اور لطیف تر فضا میں پرواز کرنے لگتا ہے گویا سیلِ معانی کے تلاطم میں اشعار کی لہروں پر بہنے لگتا ہے، اپنے فرسودہ و سوختہ ماحول سے اوپر اُٹھ کر ایک تازہ و شاداب عالم میں سیر کرنے لگتا ہے۔ ان مجموعوں کی ہر غزل مظاہرِ فطرت کی طرح سوئے خلوت گاہِ دل و دامن کشِ انسان ہے۔ اس لیے کہ ایک رازدانِ فطرت کی فغانِ نیم شبی ہے جو اسرار و رموز پر پڑے ہوئے پردے اُٹھا کر نگاہوں کو نورِ بصیرت سے روشن کرتی ہے اور دلوں کی دنیا میں تہلکہ بپا کر کے انھیں جلوۂ حقیقت کے نظارے کے لیے سراپا آرزو بنا دیتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ بالِ جبریل کی غزلیات اُردو کی زبورِ عجم ہیں۔

ان غزلیات میں معانی کے وفور کے ساتھ اسالیب کا تنوع بھی ہے، کبھی مناجات ہے، کبھی شکوہ، کہیں معرفت، کہیں سیاست، کسی چیز کی تنقید، کسی چیز کی تحسین، سوز کے ساتھ ساز، نغمے کے ساتھ نالہ، فغاں کے ساتھ سرود، خودی بے خودی، جنون و خرد، ناز و نیاز، بڑی بحر بھی، چھوٹی بحر بھی، ایک سے ایک قافیہ اور ردیف، رنگ بہ رنگ تشبیہ و استعارہ نو بہ نو تلمیح و کنایہ، ہر قسم کے رموز و علائم، تازہ بہ تازہ الفاظ و تراکیب، فطرت و صنعت دونوں کے اشارات فقروں اور جملوں کے پیچ و خم، مصرعوں کا تلاطم اور شعروں کا توازن مجازِ حقیقت کے لباس میں اور حقیقت مجاز کے لباس میں، پُرکار سادگی اور واضح پیچیدگی ایک کشاکش، ایک کشش، الغرض حیات سے لب ریز ایک کائنات اور کثرت میں ایک وحدت۔

بالِ جبریل کی غزلوں کا انتخاب ویسا ہی مشکل ہے جیسا زبورِ عجم کی غزلوں کا، تقریباً ہر غزل میں کچھ ایسا کرشمہ ہے کہ دامنِ دل اس کی طرف کھنچتا ہے اور نظر اس پر ٹھہرتی ہے، بہر حال مشتے نمونہ کے طور پر چند غزلوں اور چند اشعار کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے:

غزلیات

۱...... گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر (مطلع)

۲...... اثر کرے نہ کرے سن تو لے مری فریاد
نہیں ہے داد کا طالب یہ بندۂ آزاد (مطلع)

۳...... پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے (مطلع)

۴...... دگرگوں ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
دلِ ہر ذرہ میں غوغائے رستا خیز ہے ساقی (مطلع)

۵...... متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی (مطلع)

۶...... اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں (مطلع)

۷...... یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز (مطلع)

۸...... وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں (مطلع)

۹...... تو ابھی رہ گزر میں ہے قید مقام سے گزر
مصر و حجاز سے گزر، پارس و شام سے گزر (مطلع)

۱۰...... پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن (مطلع)

۱۱...... کمالِ ترک نہیں آب و گل سے مہجوری
کمالِ ترک ہے تسخیر خاکی و نوری (مطلع)

۱۲...... یہ پیام دے گئی ہے مجھے بادِ صبح گاہی
کہ خودی کے عارفوں کا ہے مقام پادشاہی (مطلع)

۱۳...... خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں (مطلع)

۱۴...... نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے، تو نہیں جہاں کے لیے (مطلع)

۱۵...... خرد نے مجھ کو عطا کی نظرِ حکیمانہ
سکھائی عشق نے مجھ کو حدیث رندانہ (مطلع)

۱۶...... افلاک سے آتا ہے نالوں کا جواب آخر
کرتے ہیں خطاب آخر، اُٹھتے ہیں حجاب آخر (مطلع)

۱۷...... ہر شے مسافر، ہر چیز راہی
کیا چاند تارے کیا مرغ و ماہی (مطلع)

۱۸...... ہر چیز ہے محوِ خود نمائی
ہر ذرہ شہیدِ کبریائی (مطلع)

۱۹...... اعجاز ہے کسی کا یا گردشِ زمانہ
ٹوٹا ہے ایشیا میں سحر فرنگیانہ (مطلع)

۲۰...... خردمندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے
کہ میں اس فکر میں رہتا ہوں میری انتہا کیا ہے (مطلع)

۲۱...... ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں (مطلع)

۲۲...... حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے
عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے (مطلع)

۲۳...... کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد (مطلع)

۲۴...... مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی
دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی (مطلع)

۲۵...... فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ
فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ (مطلع)

اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

گدائے مے کدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو

اسی کش مکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و سازِ رومی، کبھی پیچ و تاب رازی

اس پیکر خاکی میں اِک شے ہے سو وہ تیری
میرے لیے مشکل ہے اس شے کی نگہبانی
تیرے بھی صنم خانے، میرے بھی صنم خانے
دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی

ہر حال میں میرا دل بے قید ہے خرم
کیا چھینے گا غنچے سے کوئی ذوق شکر خند

لبا لب شیشۂ تہذیب حاضر ہے مے لا سے
مگر ساقی کے ہاتھوں میں نہیں پیمانۂ اِلّا

کیا صوفی و مُلّا کو خبر میرے جنوں کی
ان کا سرِ دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے
کب تک رہے محکومیٔ انجم میں میری خاک
یا میں نہیں یا گردشِ افلاک نہیں ہے

دل و نظر کا سفینہ سنبھال کر لے جا
مہ و ستارہ ہیں بحر وجود میں گرداب

خودی کی شوخی و تندی کبر و ناز نہیں
جو ناز ہو بھی تو لذتِ بے نیاز نہیں

اِک اضطراب مسلسل غیاب ہو کہ حضور
میں خود کہوں تو مری داستاں دراز نہیں

عشق بتاں سے ہاتھ اُٹھا، اپنی خودی میں ڈوب جا
نقش و نگار دیر میں خون جگر نہ کر تلف

رمزیں ہیں محبت کی گستاخی و بے باکی
ہر شوق نہیں گستاخ، ہر جذب نہیں بے باک

ہر گہر نے صدف کو توڑ دیا
تو ہی آمادہ ظہور نہیں

فقط نگاہ سے ہوتا ہے فیصلہ دل کا
نہ ہو نگاہ میں شوخی تو دلبری کیا ہے

جب عشق سکھاتا ہے آداب خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پہ اسرارِ شہنشاہی

مجھے آہ و فغان نیم شب کا پھر پیام آیا
تھم اے رہرو کہ شاید پھر کوئی مشکل مقام آیا

ذرا تقدیر کی گہرائیوں میں ڈوب جا تو بھی
کہ اس جنگاہ سے میں بن کے تیغ بے نیام آیا

خزاں میں بھی کب آ سکتا تھا میں صیاد کی زد میں
مری غماز تھی شاخ نشیمن کی کم اوراقی

فطرت کو خرد کے روبرو کر
تسخیر مقام رنگ و بو کر

وہ اپنے حسن کی مستی سے ہیں مجبورِ پیدائی
مری آنکھوں کی بینائی میں ہیں اسبابِ مستوری

عیشِ منزل ہے غریبانِ محبت پہ حرام
سب مسافر ہیں بظاہر نظر آتے ہیں مقیم

عشق تری انتہا، عشق مری انتہا
تو بھی ابھی ناتمام میں بھی ابھی ناتمام

فریبِ خوردۂ منزل ہے کارواں ورنہ
زیادہ راحتِ منزل سے ہے نشاطِ رحیل

مے شبانہ کی مستی تو ہو چکی لیکن
کھٹک رہا ہے دلوں میں کرشمۂ ساقی

عروجِ آدم خاکی کے منتظر ہیں تمام
یہ کہکشاں، یہ ستارے، یہ نیلگوں افلاک

زمانہ عقل کو سمجھا ہوا ہے مشعلِ راہ
کسے خبر کہ جنوں بھی ہے صاحبِ ادراک

مہ و ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا
وہ مشت خاک ابھی آوارگان راہ میں ہے

اس خاک کو اللہ نے بخشے ہیں وہ آنسو
کرتی ہے چمک جن کی ستاروں کو عرقناک

اس کی خودی ہے ابھی شام وسحر میں اسیر
گردشِ دوراں کا ہے جس کی زباں پر گلہ

میں نے پایا ہے اسے اشکِ سحر گاہی میں
جس دُرِناب سے خالی ہے صدف کی آغوش

پوری پوری غزلوں کے علاوہ یہ چند اشعار جو دوسری غزلوں سے لیے گئے ہیں، یہ بتانے کے لیے کافی ہیں کہ اقبال کے تغزل میں نہ صرف یہ کہ جدید رومانی تخیلات بڑی زیبائی ورعنائی بیان کے ساتھ ادا ہوئے ہیں بلکہ قدیم کلاسیکی تصورات بھی کثیر تعداد میں بروئے اظہار آئے ہیں۔ گرچہ شاعر کے خاص احساسات کے سبب ان میں ایک تازگی پیدا ہوگئی ہے۔ دونوں قسم کے تخیلات وتصورات ایک مخصوص شاعرانہ جذبے کی گرمی سے پگھل کر منفرد قسم کے جمالیاتی نقوش ونغمات میں ڈھل گئے ہیں، منتخب اشعار میں متعدد ایسے ہیں جن پر عام طور سے نگاہِ انتخاب نہیں پڑتی، بعض منتخب غزلیں بھی ایسی ہیں جن پر لوگوں کی نظر نہیں جاتی، ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ بیشتر ناقدین ایک ایک غزل اور ایک ایک شعر کا پورا مطالعہ کرنے کی بجائے شاید صرف مطلعوں پر غور کر لیتے ہیں اور جو مطلع انھیں پسند آجاتا ہے اس کی پوری غزل کا انتخاب کر لیتے ہیں۔ پھر بالعموم اشعار کے انتخاب میں اقبال کے رنگِ تغزل کی بجائے یا اس سے زیادہ عمدہ طرزِ غزل گوئی کا تجسس کیا جاتا ہے، نتیجہ یہ ہے کہ بسا اوقات اقبال کے مخصوص تغزل کے بہتیرے عناصر کی نشان دہی نہیں ہو پاتی۔

اقبال کے مخصوص ومنفرد تغزل کی تشریح کے لیے چند غزلوں کے تجزیے سے قبل چند اشعار کا مطالعہ کرنا مفید ہوگا۔ ایک بالکل گمنام شعر ہے:

اس پیکرِ خاکی میں اِک شے ہے سو وہ تیری
میرے لیے مشکل ہے اس شے کی نگہبانی

بظاہر یہ ایک مختصر، معمولی اور سادہ سا شعر ہے، لیکن اس کے معانی نیز طرزِ ادا پر جتنا زیادہ غور کیا جائے گا یہ اقبال کے تغزل کے کمالات کے ساتھ ساتھ پوری غزل گوئی کی بہترین

روایات پر اتنا ہی محیط نظر آئے گا، پورے شعر میں صرف ایک ترکیب ''پیکرِ خاکی'' استعمال کی گئی ہے اور اسی کی بنیاد پر دونوں مصرعوں کے الفاظ کا انتخاب کیا گیا ہے جو بالکل معمولی اور سادہ سے نظر آتے ہیں، مگر لفظ ''شے'' کا استعمال جس تکرار و انداز سے ہوا ہے وہ پیکرِ خاکی کو اس کی تمام خاکساریوں کے باوجود خلاصۂ کائنات بنا دیتا ہے چھوٹی سی تصویر سے اتنا بڑا تصور اور سامنے کی بات سے اتنا دور کا نکتہ صرف دو لفظوں پہلے مصرعے کے آخر میں، ''تیری'' اور دوسرے کے آخر میں ''نگہبانی'' سے پیدا کیا گیا ہے، پورے شعر میں سب سے اہم اور معنی خیز لفظ ''اِک شے'' ہے جس کا استعمال ایسے عنوان سے ایسے لہجے میں ہوا ہے کہ ایک شے کے اندر ایک جہاں سمویا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ انسان اور خود شاعر ہے تو بس ایک پیکرِ خاکی لیکن اس کے اندر ایک ایسی چیز ہے جو خدائے کائنات کی امانت ہے اور اب گردشِ لیل و نہار کے نشیب و فراز اور عالم آب و گل کی مشکلات کے پیش نظر شاعر یا انسان کے لیے اس عظیم شے کی نگہبانی مشکل ہوگئی ہے۔ لہٰذا یہ شے جس کی امانت ہے اب وہی اس کی حفاظت کا سامان بھی پیدا کرے۔ آخر مٹی کا ایک بدن امانتِ الٰہی جیسی گراں مایہ چیز کا بوجھ کب تک اُٹھا سکتا ہے؟ لیکن اگر وہ یہ بار امانت، اب تک، اتنے برسوں، اتنی صدیوں سے اُٹھا رہا ہے تو بجائے خود یہ بارکشی، اس حقیر خاکی وجود کی عظمت کی دلیل ہے، یہ وجود اپنی اصلیت میں کتنا ہی حقیر ہو، کسی عظیم تر، عظیم ترین بلکہ واحد وجود کا آئینہ دار، مظہر، ترجمان اور پاس دار ہے، چنانچہ اپنی تمام خلقی خامیوں کے باوجود انسان کی ہستی کائنات کی سب سے بڑی ہستی خالق ہستی کے بعد ہے اور تمنا و توقع ہے کہ خالقِ کائنات، انسان جیسے جوہرِ حیات ضائع نہ کرے گا، نہ اسے بے یار و مددگار چھوڑے گا، بلکہ اس کی عاجزی وزاری پر اس سے بارِ امانت واپس لینے کی بجائے اپنی توفیق وعنایت، فضل و کرم اور رحمت و برکت سے اسے اس قابل بنا دے گا کہ اس دنیا کے وجود کی آخری ساعت تک یہ بارِ امانت اٹھائے رہے اور اس کی ذمہ داریاں ادا کرتا رہے۔

اس شعر میں ظاہر ہے کہ خودی و خدا کے جدید رومانی تصور کے ساتھ عاشق و محبوب کا قدیم کلاسیکی تخیل بھی ہم آمیز ہے اور اس حد تک کہ ذرا بھی فرق و امتیاز دونوں کے درمیان ممکن نہیں ایسے دقیق مرکب تصور کے اظہار کے لیے پیکرِ خاکی کی فرسودہ سی ترکیب کو اس تازگی کے ساتھ

استعمال کیا گیا کہ وہ علامت واستعارہ کی شرح پرمعنی اور پُراثر بن گئی ہے اوراسی کے ذیل میں اِک شے جسے پیش پا افتادہ لفظ کا ایسا مصرف لیا گیا ہے کہ وہ وراءالورا کی طرح لطیف ہوگیا ہے۔ یہ صرف طرزِ ادااور اندازِ نظر کا کرشمہ ہے، غزل گوشعرا محبت کی بات کرتے نہیں تھکتے، لیکن اقبال کے اندازِ نظر نے محبت کو امانت الٰہی اور خلافت ارضی کا حامل بنا دیا ہے۔ یہ ان کا خاص تصورِ عشق اپنے تمام مفکرانہ ومجاہدانہ مضمرات کے ساتھ ہے، 'پیکرِ خاکی' اور ''ادراک شے'' کے الفاظ بالکل پامال قسم کے ہیں مگر اقبال کے طرزِ ادا نے انھیں اتنا بارونق اور تروتازہ بنا دیا ہے کہ ان کے اندر بالکل نئے فلسفیانہ وشاعرانہ معانی پیدا ہوگئے ہیں، غور کیجیے تو اندازِ نظر اور طرزِ ادا کی یہ کارفرمائی مبنی ہے اندیشہ وبیان کی اس شوخی پر کہ پیکرِ خاکی میں جو شے ہے وہ خالقِ پیکر کی ہے اور اب پیکرِ خاکی خالقِ پیکر کی امانت کا بار اُٹھانے سے فریاد کر رہا ہے، شکوہ کر رہا ہے اور مناجات کے انداز میں کر رہا ہے، بات دنیا اور زمانے کی مشکلات کی ہے مگر پہنچتی ہے پرواز کر کے دین اور ازل تک۔ یہ ہے تغزلِ اقبال کا سوز ونشاط اور اس کی وسعت ورفعت وعمق۔

ایک غیر معروف شعر یہ بھی ہے:

کوئی بتائے مجھے کہ یہ غیاب ہے کہ حضور
سب آشنا ہیں یہاں، ایک میں ہوں بیگانہ

غیاب وحضور اور آشنا وبیگانہ کے تضاد وتقابل سے ایک عجیب وعمیق مفہوم پیدا کیا گیا ہے، شاعر بھری انجمنِ دنیا میں اپنے آپ کو وجودِ تنہا محسوس کرتا ہے اور سوال کرتا ہے کہ یہ غیاب ہے کہ حضور، موجودگی کہ عدم موجودگی؟ یہ غیبوبت اور حاضری کوئی معمولی موجودگی وعدم موجودگی نہیں ہے۔اس کا اشارہ عربی الفاظ غیاب وحضور سے ہی ہو جاتا ہے جن کے کچھ اصطلاحی مفاہیم ہیں، یہاں دنیا کی محفل میں سب ایک دوسرے سے واقف ہیں، اپنی اپنی پہچان اور شناسائی ایک دوسرے کے ساتھ رکھتے ہیں لیکن شاعر محسوس کرتا ہے کہ اس کی شناخت سب سے الگ اور دوسروں کے لیے نامعلوم ہے کوئی اس کو جانتا پہچانتا نہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ اس طرح دنیا والوں سے جدا رہنا کیا شاعر کا تعلق کسی اور عالم سے قائم کرتا ہے؟ کیا وہ اس دنیا سے باہر اور بالا کسی اور ایسی محفل کا رکن ہے جہاں اس کی شناخت معلوم و

معروف ہے؟ اس سوال کا جواب کون دے گا؟ کوئی دے سکتا ہے؟ یہ بڑا مشکل استفہام ہے اور اسی استفہامیہ انداز میں شاعری اور تغزل کا سارا حسن و اثر مضمر ہے۔ اس سوال کا جواب واضح ہے۔ اگر دوسرے مصرعے کے مطلب پر غور کیا جائے۔ جب شاعر دنیا میں سب کا رفیق ہوتے ہوئے بھی سب سے جدا ہے اعزا و احباب کی بھری محفل میں بیگانگی کا احساس کرتا ہے تو یقیناً اس کا رشتہ و پیوند کسی اور عالم سے ہے۔ کسی ایسی انجمن سے ہے جو دنیا کی محفلوں سے مختلف ہے اور اس انجمن میں شاعر دل و جان سے حاضر ہے۔ اپنے تفکر و تصورات کی بنیاد پر شاعر محبوبِ حقیقی کی بارگاہ میں بار پا چکا ہے اور اس بارگاہِ حق میں اس پر حقائقِ حیات کا ایسا واضح انکشاف ہوا ہے کہ دنیا کی کوئی وقعت اور اس کے معاملات کی کوئی اہمیت اور اس کے تعلقات کی کوئی معنویت اس کی نگاہ میں باقی نہ رہی ہے چنانچہ دنیا میں رہتے ہوئے بھی وہ عالم بالا کے تصور سے سرشار ہے۔ شاید اب دنیا کا سماج مردان خدا کے لائق نہ رہا ہے، اہلِ دنیا کے افکار و اخلاق اتنے پست اور ذلیل ہیں کہ ان کے ساتھ یگانگی کا اقرار باعثِ شرم ہے، لہٰذا دنیا والوں کو محسوس کرنا چاہیے کہ وہ زوال کی کس حد تک آ چکے ہیں اور کوشش کرنی چاہیے کہ اس حد سے پلٹ کر عروج کی طرف مائل ہوں۔

اجنبیت کا احساس و اظہار بجائے خود بہت زیادہ غیر معمولی نہیں، ہر ذہین و عظیم فرد کوئی عبقری، کوئی نابغہ، اپنے آپ کو سماج میں اجنبی پاتا ہے، یعنی بعض وقت معاشرت کا زوال بھی افراد کے ایک حلقے میں اجنبیت اور تنہائی کا احساس پیدا کر دیتا ہے لیکن اجنبیت کے منفی تصور کے ساتھ شناسائی کے مثبت تصور کا توازن ایک نہایت غیر معمولی امر ہے۔ شاعر اگر تنہا ہے تو اس لیے نہیں کہ محروم و مظلوم، یا منحرف و مفرور ہے، بلکہ بات یہ ہے کہ اس کے دل و دماغ میں ایک اور ہی عالم بسا ہوا ہے، اس کا ذہن وجود کے ایک بہتر دائرے میں آباد ہے یہی وجہ ہے کہ معمولی اجنبیوں کی طرح شاعر نہ تو نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار ہے نہ اخلاقی آوارگیوں میں مبتلا، نہ شکست خوردہ و مایوس، نہ برہم و تخریب کار، چونکہ اس دنیا کی بیگانگی اس دنیا کی آشنائی کے سبب ہے جہاں نگاہیں جلوۂ حقیقت سے شادکام ہو چکی ہیں۔ لہٰذا شاعر کا نفس مطمئن، اس کا ذہن پُرسکون اور پُریقین، اس کا کردار صالح اور تعمیری ہے، اس کے عزائم بلند ہیں، اس کی اُمیدیں فتح مندانہ ہیں۔

استفہام، بیگانگی اور آشنائی، غیاب اور حضور سب تغزل کی متاعِ عام ہیں مگر اقبال کا اندازِ

خاص ان کو متاعِ خاص میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس طرح روایتِ تغزل میں ایک بیش قیمت اضافہ خموشی اور پختگی کے ساتھ ہو جاتا ہے، یہی اقبال کی فن کاری کا ممتاز اور منفرد اسلوب ہے جو نہایت حسین ہونے کے ساتھ ہی نہایت مؤثر بھی ہے۔

یہ شعر بھی محتاجِ توجہ ہے:

نہ بادہ ہے، نہ صراحی، نہ دورِ پیمانہ
فقط نگاہ سے رنگین ہے بزمِ جانانہ

سب الفاظ غزل کے جانے مانے الفاظ ہیں اور ان کے تصورات بھی معروف و مسلم۔ لیکن شاعر نے ان کا استعمال جس استعاراتی انداز میں کیا ہے اس نے پرانے لفظوں کو نئی علامتوں کی شکل دے دی ہے، یہ دنیا ایک بزم جانانہ ہے اور اس کی ساری رنگینی نگاہِ یار کے جلوہ محبوب سے ہے، یہ جلوہ ہی اتنا مدہوش کن ہے کہ بادہ وصراحی اور دورِ پیمانہ کی ضرورت کا کوئی احساس اہلِ بزم کو نہیں، وہ سب مستِ مے ظہور ہیں۔ اس دنیا کا سارا کاروبار محبوب ازل کی نگاہ کرم کا مرہونِ منت ہے، اگر عرفانِ حقیقت ہو تو انسان کی سرشاری کے لیے نگاہِ یار کا تصور ہی کافی ہے، خالقِ اسباب اپنی جلوہ فرمائی کے لیے اسباب وعلل کا محتاج نہیں، کن فیکون کی طرح اس کی ایک نگاہ ہی پوری کائنات میں، جو اس کی انجمن ناز ہے، ایک برق تجلی دوڑا رہی ہے، انفس و آفاق کی ساری آیات حسنِ حق کے جمالِ جہاں آرا کی شہادت دے رہی ہیں، پورے شعر میں ''نگاہ' کا لفظ سب سے اہم اور معنی خیز ہے، یہ اقبال کا خاص لفظ ہے جس کا استعمال انھوں نے استعارے کے طور پر کثرت کے ساتھ مخصوص مطالب کے لیے اپنے اشعار میں کیا ہے مثلاً:

فقط نگاہ سے ہوتا ہے فیصلہ دل کا
نہ ہو نگاہ میں شوخی تو دلبری کیا ہے

نظر آئیں مجھے تقدیر کی گہرائیاں اس میں
نہ پوچھ اے ہم نشیں مجھ سے وہ چشم سرمہ سا کیا ہے

اس شعر کی بھی اشارت و ادا پر غور کرنے کی ضرورت ہے:

عجب مزہ ہے مجھے لذتِ خودی دے کر
وہ چاہتے ہیں کہ میں اپنے آپ میں نہ رہوں

بظاہر تو یہ خودنگری و خودگری کا شعر ہے لیکن اس میں ایک لطیف اشارہ خودگیری و خودشکنی کی طرف بھی ہے، اپنے آپ میں نہ رہنا اُردو محاورے میں خود پسندی و خودنمائی کا مفہوم بھی رکھتا ہے جو اقبال کے تصور خودی کے خلاف ہے، معرفتِ نفس یا خودشناسی کا مطلب خودداری کے ساتھ خاکساری بھی ہے، فرد کی وقعت کے ساتھ معاشرے کی اہمیت اور سب سے بڑھ کر خالقِ کائنات کی عظمت کا احساس اس تصورِ خودی میں مضمر ہے، لذتِ خودی ایک بہت ہی تیز نشہ ہے، اس کا سودا جس کے سَر میں سما جائے وہ جامے سے باہر آ جا سکتا ہے، جب کہ عرفانِ نفس آدمی کے اندر وقار پیدا کرتا ہے، خالق کے لیے جذبۂ عبودیت کے ساتھ ساتھ احترامِ آدمی کا احساس اُبھارتا ہے۔ اس طرح ایک لفظِ خودی کے متنوع مفاہیم کی طرف لطیف اشارہ کر کے بڑے نازک خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔

یہ شعر بھی خودی کی بڑی خوب صورت اور خیال انگیز تعبیر و ترجمانی کرتا ہے:

غافل نہ ہو خودی سے کر اپنی پاسبانی
شاید کسی حرم کا تو بھی ہے آستانہ

حرکت و عمل اور سعی و ترقی کی شاعرانہ پیش کش تغزل کے اس شعر میں لائقِ مطالعہ ہے:

نہیں اس کھلی فضا میں کوئی گوشۂ فراغت
یہ جہاں عجب جہاں ہے، نہ قفس نہ آشیانہ

گوشۂ فراغت، قفس اور آشیانہ محاورے کی حد تک عام تصویریں ہیں، جن کا استعمال کثرت سے اُردو شاعری خاص کر غزل میں ہوتا ہے۔ اقبال نے ان تصویروں کا بہت ہی مؤثر مصرف اپنے ایک خاص تصور کے ابلاغ کے لیے لیا ہے، وہ دنیا کو ایک کھلی فضا قرار دے کر اس بات سے قطعی انکار کرتے ہیں کہ اس فضا میں کوئی گوشۂ فراغت ہوسکتا ہے جس کی تلاش عام طور پر لوگوں، خاص کر فن کاروں کو رہتی ہے۔ یہاں تک کہ قفس تو قفس، آشیانہ بھی گوشۂ فراغت نہیں ہے، حالانکہ لوگ اسے امن و اطمینان اور سکون و قرار کی جگہ سمجھتے ہیں اور اسی کے حصول کے لیے

بڑی محنت سے اس کی تعمیر کرتے ہیں، لیکن اقبال کا خیال ہے کہ ایک کھلی فضا میں، جہاں ہر طرف اور ہر لمحہ حرکت وتغیر کا عمل جاری ہے، فراغت اور گوشۂ فراغت کی کوئی گنجائش نہیں۔ لہٰذا دنیا فرصت اور آرام کی جگہ نہیں ہے، سعی و جہد کا مقام ہے، یہ ایک راہ گزر ہے جس کی مسافتوں میں نشیب وفراز طے کرنا ہے، کوئی منزل عیش نہیں، زندگی ایک سفر ہے، عیش جاوداں اس سفر کے بعد ایک دوسری دنیا میں ہے۔

اس رواں شعر کی فصیح بلاغت پر بھی غور کرنے کی ضرورت ہے:

تیرے بھی صنم خانے، میرے بھی صنم خانے
دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی

''صنم'' اُردو شاعری میں ایک محشرِ خیال ہے اور یہاں اقبال نے پورے ''صنم خانے'' بسا دیے ہیں، میرے تیرے سب کے دلوں میں۔ میر نے کہا تھا:

''سب اسی زلف کے اسیر ہوئے'' خواہ وہ ''ہم ہوئے، تم ہوئے کہ میر ہوئے'' اس ہمہ گیر محبت کے دام میں سب اسیر ہیں، ہر دل میں ایک ہی صنم نہیں، پورا صنم خانہ ہے۔ لیکن مصرع اوّل میں اُردو غزل کا اتنا زبردست صنم خانہ آباد کر لینے کے بعد، دوسرے مصرعے میں ہمارا شاعر پورے اور سارے صنم خانے کو توڑ دیتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ صرف ایک لفظ ''خاکی'' کا تیر استعمال کرتا ہے اور خود ہی اس تیر آزمائی کا نتیجہ بھی بتا دیتا ہے، مٹی کے گھروندے ٹوٹ کر 'فانی' ثابت ہوتے ہی ہیں یوں تو بقول ''کارِ خلیلاں خارا گزاری'' ہے جب کہ ''آزر کا پیشہ خارا تراشی'' ہے اور جب قوم آزر کا شعار اختیار کرتی ہے تو شاعر ایک شانِ خلیل کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ دنیا بت گر ہو تو ہو، بت پرست ہو تو ہو، شاعر بت شکن ہے لیکن یہاں اقبال اپنی کسی مجاہدانہ سرگرمی کا ذکر نہیں کرتے، صرف یہ حقیقت بڑے شاعرانہ ومتغزلانہ انداز میں ظاہر کرتے ہیں کہ گرچہ ہر انسان کا ذہن ایک بت خانۂ تصورات ہے مگر یہ بت خانہ خاکی ہے اس لیے کہ آدمِ خاکی کے ذہن کی پیداوار ہے جو عالمِ خاک و باد کی حدود میں کام کرتا ہے، لہٰذا ایسے ناپائدار صنم خانے کو فنا ہونا ہی ہے، اللہ بس باقی ہو: کل من علیہا فان، حالانکہ یہ ایک صوفیانہ وفلسفیانہ یا دینی و شرعی تصور ہے اور اس سے ایک عبرت انگیز اخلاقی سبق ملتا ہے، لیکن اس کا اظہار بڑے شاعرانہ

استعارے میں اور نہایت متغزلانہ انداز سے ہوا ہے جس سے خاکی و فانی وجود کے اندر بھی بڑی رومانی دلچسپیاں اور دل فریبیاں پیدا ہو جاتی ہیں اور اخلاقیات کی فضا میں بھی جمالیات کی ہوا چلنے لگتی ہے، خاکی و فانی کا سبق حاصل کر کے بھی ذہن صنم خانے کے حسن کی طرف مائل ہوتا ہے اور اس طرح جمالیات کی دل فریبی میں اخلاقیات کی روح پروری زیادہ گہری، تہ دار، آب دار اور پایدار محسوس ہوتی ہے، یہ بلاشبہ تغزلِ اقبال کا بانک پن اور اس کی فن کاری کا اجتہاد و امتیاز ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تغزل میں اقبال کا رومانی تجربہ عظیم ترین کلاسیکی معیار کی استواری و رعنائی رکھتا ہے۔

اب صرف نمونے کی چند غزلوں کا مطالعہ کیجیے:

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

عشق بھی ہو حجاب میں، حُسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تُو ہے محیطِ بے کراں، میں ہُوں ذرا سی آبجُو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

میں ہُوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گُہر کی آبرو
میں ہُوں خزف تو تُو مجھے گوہرِ شاہوار کر

نغمۂ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو
اس دمِ نیم سوز کو طائرکِ بہار کر

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر

روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

حسن وعشق کے عمیق ترین احساسات اور بلند ترین تخیلات سے یہ پوری غزل لب ریز ہے، ایک والہانہ جذبہ شروع سے آخر تک تمام اشعار پر طاری ہے، لیکن پوری اُردو شاعری میں یہ اندازِ تغزل کسی شاعر کا نہیں کہ اپنی ذات کو نہ صرف خالقِ کائنات کے ساتھ وابستہ کرے بلکہ کار جہاں میں اپنی مصروفیت ومہارت کو اتنی وسعت دینے کی تمنا کرے کہ پوری کائنات پر محیط ہو جائے۔ یقیناً یہ عشق کی آفاقیت ہے جو حسن کی آفاقیت کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کے لیے مطلوب ہے، لیکن ایسا شوخ، بے باک، کارداں اور کارفرما عشق اور کہاں ملتا ہے، اس عشق کے لیے شاعر کا خلوص اس آہنگِ نغمہ کی روانی وفراوانی سے نمایاں ہے جو ایک سرمستی کی طرح غزل کی فضا پر چھایا ہوا ہے۔ معلوم ہوا ہے کہ شاعر کے جذبے سے پگھل کر الفاظ وتراکیب بھی وجد میں رقص کناں ہیں، غزل شروع ہوتی ہے اس آرزو سے کہ محبوب ازل کی زلفِ گرہ گیر اتنی زیادہ تابدار ہو جائے کہ عاشق اسیر سے بڑھ کر مدہوش ہو جائے اور سوا محبوب کی اداؤں اور اشاروں کے کسی اور بات کا احساس اسے نہ رہ جائے، محبت کی اس یکسوئی اور فرض کے لیے اس خلوص کی بنیاد پر دوسرے شعر میں محبوب سے التجا ہے کہ یا تو اس کا جلوۂ حسن عام اور نمایاں ہو یا عاشق کا جذبہ وعمل، تا کہ محبوب کی حقیقت واضح ہو جائے اور عاشق کی حسرت پوری۔ اس طرح یقین واطمینان کی کیفیت سے سارا عالم سرشار ہو جائے اور منصوبۂ تخلیق ارتقا کے نقطۂ کمال تک پہنچ جائے۔ لیکن حسن بے کراں ہے اور عشق محدود، لہٰذا یا تو حسن اپنے کرم بے حساب سے عشق کو اپنی بے کرانی کے ساتھ ہم کنار کر دے یا اسے بھی اپنی ہی طرح بے کنار۔ ایک پوری غزل اسی ایک خیال کی نقش گری پر مشتمل ہے:

کیا عشق ایک زندگیِ مستعار کا
کیا عشق پائدار سے ناپائدار کا

وہ عشق جس کی شمع بُجھا دے اجل کی پُھونک
اُس میں مزا نہیں تپش و انتظار کا

میری بساط کیا ہے، تب و تابِ یک نفس
شُعلے سے بے محل ہے اُلجھنا شرار کا

کر پہلے مجھ کو زندگیِ جاوداں عطا
پھر ذوق و شوق دیکھ دلِ بے قرار کا

کانٹا وہ دے کہ جس کی کھٹک لازوال ہو
یارب، وہ درد جس کی کسک لازوال ہو!

یہ غزل نمبر۵ ہے جب کہ اوپر کی زیرِ تجزیہ غزل نمبر۳ ہے فن کا ایک سوال یہاں اُٹھنا چاہیے کیا نمبر۵ غزل ہے؟ اسے نظم کیوں نہ کہا جائے، خاص کر اس کے آخری شعر کے پیشِ نظر، جس کا قافیہ باقی چار اشعار سے مختلف ہے جب کہ مضمون تو مسلسل و مربوط از اول تا آخر ہے ہی، یہی سوال غزل نمبر۱۶ کے بعد ان تین ''قطعات'' کے بارے میں اُٹھ سکتا ہے جنھیں ملا کر گویا ایک غزل کر دیا گیا ہے اور اس کے بعد گویا غزلیاتِ بالِ جبریل کا حصہ دوم اس ''سہ غزلہ'' کو غزل نمبر۱ کی حیثیت سے اس حصے میں شامل کر کے شروع ہوتا ہے، یہ صورت حال تقریباً ویسی ہی ہے جیسی زبورِ عجم میں پائی جاتی ہے کہ غزلیات کے درمیان محض چند تخلیقات نظم کی ہیئت میں بھی ہیں (پہلے حصے میں ۵۶ غزلیات کے درمیان دو نظمیں اور دوسرے حصہ میں ۷۵ غزلیات کے درمیان تین نظمیں) میرا خیال ہے کہ اقبال نے چونکہ بالِ جبریل اور زبورِ عجم میں اپنی منفرد غزلیات اس مجتہدانہ انداز سے پیش کی ہیں کہ مقطع و تخلّص کا تکلف اُٹھا دیا ہے۔ لہٰذا غزلیات کے درمیان بلاعنوان چند تخلیقات نظم کی ہیئت میں رکھ دی گئی ہیں اور اس سلسلے میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ زبورِ عجم اور بالِ جبریل دونوں کی غزلیات پر مصنف یا مرتب کسی نے بھی آج تک غزل کا عنوان نہ لگایا ہے چنانچہ جس طرح غزلیں بے عنوان ہیں اسی طرح نظمیں بھی ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ ان تخلیقات کو رسماً غزل نہ سمجھا جائے، جس کا ایک معروف روایتی سانچہ صدیوں سے فارسی اور اُردو میں چلا آ رہا ہے، بلکہ انھیں غزل الغزلات یا نغمۂ داؤد کی آفاقی شاعری کے سرمدی نغمات تصور کیا جائے اس لیے کہ ان کے مضامین اور طرزِ ادا ایسے ہی کچھ ہیں۔

بہرحال زیرِ نظر غزل کا چوتھا شعر بھی ایک آرزو، ایک التجا پر مشتمل ہے، وہ یہ کہ شاعر اگر صدف ہے تو اس کے قطرۂ فن کو گہرِ آب دار ہونے کا موقع ملے اور اگر وہ خزف ہے تو اس میں

اتنی آب وتاب پیدا ہوجائے کہ وہ گوہر شاہوار کی طرح قیمتی بن جائے یعنی ایک انسان کے اندر ودیعت کیے ہوئے تمام قویٰ پورے طور سے بروئے عمل آجائیں اور انسانیت کے سارے امکانات کمالات بن جائیں۔ آرزوئے کمال کے باوجود پانچویں شعر میں ایک حسین سی حسرت ہے۔ شاعر تمنا کرتا ہے کہ جس نئی بہارِ انسانیت کے لیے وہ نغمہ سرائی کر رہا ہے اگر اسے دیکھنا اس کے نصیب میں نہ ہو تو کم از کم جو بہار آنے والی ہے وہ ضرور آئے اور جب آئے تو اس بہار کا مژدہ جان فزا دینے والا طائر خوش الحان اسی کو سمجھا جائے اور بہار کا دیدار کرنے والے مستقبل کے انسان جو بھی سمجھیں بہرحال اس بہار کا ظہور اور اس کا پیام شاعر ہی کی غزل سرائی سے وابستہ ہو، چھٹے شعر میں شاعر اپنے خالق محبوب کو بتاتا ہے کہ وہ روئے زمین پر اس کی بخشی ہوئی خلافت کے فرائض محبت کی انجام دہی میں اتنا مشغول و منہمک ہے کہ اب گویا محبوب کو بھی ملاقات کے لیے اپنے فرمانبردار عاشق کا انتظار اس وقت تک کرنا پڑے گا جب تک دنیا میں کارِ عشق تمام نہ ہو جائے۔ لیکن اندیشہ یہ ہے کہ انسان کی کمزوریاں کہیں اس کارِ عشق میں اس کو نامراد نہ کردیں وہ فرائض محبت کی ادائیگی میں ناکام نہ ہوجائے اور بارِ خلافت کا کما حقہ تحمل نہ کرسکنے کے باعث روزِ حساب وہ داورِ محشر کے سامنے، بارگاہ محبوب میں شرمسار نہ ہو، گرچہ عاشق کی اس خجالت پر محبوب کو بھی سوچنا پڑے گا کہ کہیں عشق کی نامرادی جذب محبت کی کمی کے سبب نہ ہو۔ لہٰذا ساتویں اور آخری شعر کے اس مفہوم کے بعد بات پھر وہی پہلے شعر کی سامنے آجاتی ہے:

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

اس لیے کہ التفاتِ کامل کے بغیر جذبِ کامل نہیں ہوسکتا اور جذب کامل کے بغیر کارِ عشق مکمل نہیں ہوسکتا۔

ممکن ہے مضمون کے لحاظ سے یہ غزل ایک فلسفہ ہو یا ایک مسئلہ تصوف ہو، لیکن اسلوبِ سخن کے اعتبار سے یہ ایک نغمۂ کامل ہے جس میں غالب سے بھی بڑھ کر حافظؔ کا رنگ و آہنگ ہے۔ گرچہ تخیل کی گہرائی اور تفکر کی بلندی میں غالب و حافظ کوئی بھی اس تغزل کے قریب نہیں پھٹکتا۔ دیوان شمس تبریز میں رومی کے تغزل میں بھی ایسی ہی سرمستی ہے مگر تخیل کا وہ نظم و

ضبط اور ادراک کا وہ رسوخ رومؔی کی غزلوں میں نہیں جو اقبال کی غزل میں ہے۔ بہر حال زیرِ نظر غزل میں ''گیسوئے تابدار''، ''محیط بے کراں''، ''گوہر شاہوار''، ''نغمۂ نو بہار''، ''دمِ نیم سوز''، ''طائرکِ بہار''، ''کارِ جہاں'' اور ''دفترِ عمل'' کی ترکیبوں اور اُن کے علاوہ ''ہوش وخرد''، ''قلب ونظر''، ''حجاب''، ''آب جو''، ''ہمکنار''، ''بے کنار''، ''صدف''، ''گہر''، ''خزف'' نیز عشق وحسن کی تصویروں کو اس ترتیب کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے کہ ارتقائے خیال کا ایک ولولہ خیز، فکر انگیز اور سحر آفریں نقشہ نگاہ ودل کے اندر آراستہ ہو جاتا ہے۔

غزل نمبر ۶ (حصہ اوّل) ہے:

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے
نہ کر دیں مجھ کو مجبورِ نوا فردوس میں حُوریں
مرا سوزِ دُروں پھر گرمیِ محفل نہ بن جائے

کبھی چھوڑی ہُوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو
کھٹک سی ہے جو سینے میں، غمِ منزل نہ بن جائے

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نِگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

کہیں اس عالمِ بے رنگ و بُو میں بھی طلب میری
وہی افسانۂ دُنبالۂ محمل نہ بن جائے

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹُوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

غزل شروع ہوتی ہے ایک نادر خیال سے کہ موت کے بعد بھی خاکِ آدم بکھر کر دوسری زندگی میں ایک بار پھر دل بے قرار نہ بن جائے اور نتیجتاً جو مشکل اب اس دنیا میں ہے پھر وہی

دوسری دنیا میں سامنے نہ آجائے، چنانچہ عالم آخرت میں بھی ڈنیائے دنی ہی کا کاروبارِ شوق نہ ہو جائے۔ آج زمانے کے احوال شاعر کو غزل سرائی پر مجبور کرتے ہیں تو کل فردوس کی حوریں اسے نغمہ سنجی پر مجبور نہ کردیں اور جو سوز دروں یہاں گرمی محفل بنا ہوا ہے وہاں بھی گرمی محفل نہ بن جائے۔ دو اشعار میں عالم بالا اور اس کی متوقع کیفیات کا ایک تصور قائم کرنے کے بعد تیسرے شعر میں شاعر ایک مبہم سی بات کہتا ہے کہ دل میں جو ایک خلش سی برابر رہتی ہے وہ ایک بار پھر غم منزل بن کر نہ ستانے لگے۔ اس لیے کہ چھوٹی ہوئی منزل کی یاد راہی کے دل سے محو نہیں ہوتی، یہ چھوڑی ہوئی منزل کون ہے، اس دنیا کے نقطہ نظر سے یہ باغِ بہشت ہے جو تخلیق کے فوراً بعد مسکن آدم بنا تھا۔ مگر آخرت کے زاویہ نگاہ سے یہ دنیا ہوسکتی ہے جس میں ایک عمر گزار کر انسان یہاں سے رحلت کرتا ہے بعد کا شعر اس ابہام سے پردہ اُٹھا کر واضح کرتا ہے کہ باغِ بہشت یعنی فردوسِ گم شدہ کی یاد تو غم منزل بن کر جادۂ حیات کے راہی کو میدانِ عمل میں دوڑا رہی ہے، تا کہ وہ پھیلے ہوئے کار جہاں کو جلد سے جلد سمیٹ کر اپنی منزل اولیں کی طرف پرواز کر جائے مگر اس جدوجہد کی محرک خود بڑی نازک اور خطرناک چیز ہے۔ اس کی بے اعتدالی انسان کے دل میں موج زن عشق کے دریائے ناپیدا کنار کو ایک ساحل تک محدود کرسکتی ہے، تب کائنات کی بیکراں وسعتوں میں پرواز مشکل ہوجائے گی اور دریائے حیات کے اُس پار تیر جانا بھی آسان نہ ہوگا۔ لہٰذا انسان کو اپنی ذات میں گم ہوکر نہ رہ جانا چاہیے۔ بلکہ اپنے آپ کو پہچان کر اپنے رب اور اس کی وسیع کائنات کو جاننا اور اس کی آفاقی سطح پر عمل پیرا ہونا چاہیے تا کہ دنیا سے آخرت تک حیات کی ساری منزلیں وہ بآسانی سر کر سکے اور دونوں کی راہوں میں یہ شوق گامزن رہ سکے۔ لیکن اس کے بعد کا شعر اس اندیشے کو بیان کر کے ایک بار پھر ابہام کا پردہ ڈال دیتا ہے کہ کہیں عالم بے رنگ وبو کے بھی انسان کا ذوقِ طلب اسے عشق کی ایک نئی جستجو کی طرف مائل نہ کردے اور قیس ومحمل کا افسانہ ایک نئے انداز سے دوسری دنیا میں بھی شروع نہ ہوجائے۔ اس طرح ''چھوڑی ہوئی منزل'' کا راز راز ہی رہتا ہے، غور کیجیے تو اس کا راز رہنا ہی بہتر ہے۔ اس رمزیت سے ایک تو راز کا اپنا حسن اُبھرتا ہے اور ذوق تجسس کو اُبھارتا ہے، دوسرے گہری ایمائیت بڑی معنی آفریں نیز کارآفریں ثابت ہوتی ہے، منزل کوئی ہو، جب تک اس کا نشان باقی ہے اس کا تصور بھی قائم

رہے گا اور تصور ایک تصویر بنائے گا جو اپنی طرف دامن دل کو کھینچے گی اور یہ کشش اقدام و عمل پر آمادہ کرے گی، چنانچہ ساتواں اور آخری شعر پھر ہمیں دنیا کے دارالعمل میں پہنچا دیتا ہے، جہاں ہم منزل اوّلیں کے آسمان سے ٹوٹے ہوئے کوکبِ انسان کو حصولِ منزل کے لیے کوشاں پاتے ہیں اور محسوس کرتے ہیں کہ اس کی کوششیں مرحلہ بہ مرحلہ کامیاب ہو کر منزل کے قریب پہنچتی جا رہی ہیں، یہ دیکھ کر آسمان کے وہ ستارے جو ازل سے فلک نشین رہے ہیں سہمے جاتے ہیں کہ فلکِ کائنات کا کوکبِ درخشاں جو اپنی ایک لغزش سے ٹوٹ کر کبھی زمین کی پستی میں گر چکا تھا دوبارہ عروج پا کر ستارہ کیا مہِ کامل نہ بن جائے۔

ارتقا اور اس کے محرک دردِ دل اور آرزوئے منزل کا مضمون عالمِ رنگ و بو اور عالمِ بے رنگ و بو کے جس تانے بانے کے ساتھ بیان کیا گیا ہے اس سے ایک بسیط نغمۂ حیات کے تار و پود تیار ہوتے ہیں، یہ گویا Point اور Counter Point کی موسیقی ہے، جو بیان و بدیع کی صنعتِ تضاد و صنعتِ اشتقاق وغیرہ سے بہت آگے کی چیز ہے اور ایسی نادر فن کاری کا تصور بھی اقبال سے قبل کا کوئی غزل گو حتیٰ کہ بیدلؔ جیسا عظیم صناع نہیں کر سکتا تھا۔ نغمۂ اقبال کا لف ونشر معنی و بیان کا ایک بے مثال شیوہ ہے جس کی جدت وجودت بے نظیر ہے ''مجبور نوا''، ''سوزِ دروں''، ''گرمیٔ محفل''، ''غمِ منزل''، ''ناپیدا کراں''، ''عالمِ بے رنگ و بو'' اور ''مہ کامل'' کے علاوہ ''افسانۂ دنبالہ محمل'' اور ''عروج آدم خاکی'' جیسی پُرمعنی و پُراثر ترکیبیں توالیِ اضافات کے باوجود سبک و شیریں اور ترنم آفریں ہیں اور محض تین تین لفظوں میں تاریخ انسانی، رسم عشق اور روایتِ فن کے واقعات و تجربات کا عطر پیش کرتی ہیں۔ ایسی ہی ترکیبوں سے جو کلام اقبال میں بکثرت پائی جاتی ہیں، وہ تلمیحات و علامات مرتب ہوتی ہیں جو زندگی کو شعر اور شعر کو زندگی بناتی ہیں۔ ''دل''، ''سوزِ دروں''، ''فردوس''، ''حوریں''، ''غمِ منزل'' اور ''عشق و طلب'' کے الفاظ پوری غزل میں حسین تصورات و احساسات کی ایک سنہری لکیر اور زنجیر بناتے ہیں کہ ان کے زرفشاں تسلسل سے ایک شیرازۂ جمال بندھ جاتا ہے اور اسی سے سات شعروں اور چودہ مصرعوں کا شیرازۂ خیال اور شیرازۂ بیان مرتب ہوتا ہے۔

حصہ اوّل کی غزل نمبر۱۴ کو پڑھ کر بیک وقت کہکشاں اور شہابِ ثاقب کے تصورات اُبھرتے ہیں:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گِل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

بے حجابی سے تری ٹُوٹا نگاہوں کا طلسم
اک رِدائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں

کارواں تھک کر فضا کے پیچ وخم میں رہ گیا
مہروماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

عشق کی اِک جست نے طے کر دیا قصّہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں

کہہ گئیں رازِ محبت پردہ دارِیہاے شوق
تھی فغاں وہ بھی جسے ضبطِ فغاں سمجھا تھا میں

تھی کسی درماندہ رہرو کی صداے درد ناک
جس کو آوازِ رحیلِ کارواں سمجھا تھا میں

ایک سے پانچ اشعار تک انسانی ارتقا کے نقطۂ کمال کا والہانہ، عاشقانہ وشاعرانہ بیان ہے، شروع میں انسان نے اپنا میدانِ عمل صرف زمین کو سمجھ رکھا تھا اور تصور کرتا تھا کہ دنیائے آب و گل ہی اس کا جہاں ہے۔لیکن قدرت کے اسرار ورموز کی بے حجابی سے نگاہوں کا طلسم ٹوٹ گیا اور معلوم ہوا کہ آسمان درحقیقت وہ ردائے نیلگوں نہیں ہے جو زمین کے اوپر تنی ہوئی ہے بلکہ اس سے بہت آگے تمام رفعتوں کا آسمان وہ مقام ہے جسے سدرۃ المنتہیٰ کہا جاتا ہے اور جہاں پہنچ کر خاتم المرسلینؐ نے آفاق کی تمام آیات الٰہی کا راست مشاہدہ کیا اور کائنات کے سارے حقائق بے حجاب ہوگئے،معراج النبی کے اس عظیم الشان سفرِ ارتقا میں مہر و ماہ ومشتری جیسے سارے ستارے پیچھے رہ گئے، نمائندۂ انسانی کے بڑھتے ہوئے قدموں کے سامنے زمین وآسمان کی ساری وسعتیں

سمٹ گئیں اور عشق الٰہی کی ایک جست نے پوری کائنات کو قدموں میں ڈال دیا، محبتِ حقیقی کی پردہ داریاں بھی کاشفِ اسرار ثابت ہوئیں، چنانچہ ضبطِ فغاں بھی فغاں ہی کی طرح غمازِ عشق بن گئی لیکن چھٹے اور آخری شعر میں ایسا لگتا ہے کہ ارتقا کا وہ طلسم یکا یک ٹوٹ گیا جو مسلسل پانچ شعروں میں اُبھرتا رہا تھا۔ اس لیے کہ جس چیز کو شاعر نے کاروانِ ارتقا کے کوچ کی آواز تصور کیا تھا وہ فی الواقع کارواں سے بچھڑے ہوئے ایک درماندہ رہرو کی دردناک صدا تھی، مطلب یہ کہ ارتقا کا نقطۂ عروج تو چودہ صدیوں قبل انسان کاملؐ نے حاصل کرلیا اور واضح کر دیا تھا مگر کاروانِ انسانیت عروجِ آدم خاکی کے اس صراطِ مستقیم پر گامزن نہ رہا جو کبھی روشن و پامال ہوا تھا۔ لہٰذا مادی ترقی کے تمام انکشافات و ایجادات کے باوجود منزلِ ارتقا صرف ایک نشان رہ بن کر رہ گئی ہے اس لیے روحانی زوال نے عصر حاضر میں زندگی کے اس توازن کو برہم کر دیا جو مادی و روحانی عناصر کی باہمی ترکیب اور ہم آہنگی سے کبھی قائم ہوا تھا۔

''جولاں گاہ زیرِ آسمان''، ''آب و گِل کے کھیل''، ''بے حجابی''، ''نگاہوں کا طلسم''، ''ردائے نیلگوں''، ''کارواں''، ''فضا کے پیچ وخم''، ''مہر و ماہ ومشتری''، ''ہم عناں، عشق کی اک جست''، ''رازِ محبت''، ''پردہ داری ہائے شوق''، اور ضبط فغاں کی تاباں و درخشاں تصویروں نے دس مصرعوں میں کہکشاں کا ایک سلسلۂ نجوم مرتب کر دیا تھا کہ گیارھویں اور بارھویں مصرعوں نے گویا ایک لمحے کے لیے اس روشن لکیر کو اس طرح بجھا دیا کہ جس طرح شہاب ثاقب چمک کر بجھ جاتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ اس صدمے کے بعد پڑھنے والے کے چودہ طبق روشن ہو جائیں اور وہ شدت سے محسوس کرنے لگے کہ اس نے کیا پالیا تھا اور کیا کھو دیا ہے اور اسے کیا پانا ہے، وہ ابھی بھی اور ایک بار پھر کیا کچھ پاسکتا ہے اور اس بازیابیِ منزل کے لیے اسے کیا کرنا چاہیے، تصویروں کے ساتھ ساتھ مصرعوں کا ترنم اتنا تیز ہے جیسے ایک روشن راستے پر کوئی قافلہ نغمۂ ساریاں کی لہروں پر وادیٔ حیات میں دوڑ رہا ہو۔ معلوم ہوتا ہے، غزل کے اشعار سازِ حیات کے زیر و بم پر رقص کناں ہیں۔

غزل نمبر ۴۰ بھی ایک نغمہ ارتقا ہے:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں ابھی عشق کے امتحان اور بھی ہیں
تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں یہاں سیکڑوں کارواں اور بھی ہیں

قناعت نہ کر عالم رنگ و بو پر — چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں
اگر کھو گیا اک نشیمن تو کیا غم — مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں
تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا — ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں
اسی روز و شب میں الجھ کر نہ رہ جا — کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں
گئے دن کہ تنہا تھا میں انجمن میں
یہاں اب مرے رازداں اور بھی ہیں

یہ غزل عصر حاضر کے ارتقا اور تصورِ ارتقا پر ایک تنقیدی تبصرہ اور ارتقا کے بلند تر مدارج کی طرف زبردست اشارہ ہے۔ خلائی سفر اور چاند ستاروں میں نئی دنیاؤں کی تلاش آج کی سائنس کا محبوب مشغلہ ہے، جسے گویا ترقی کی معراج سمجھا جا رہا ہے مگر تقریباً پون صدی پیشتر جب خلائی سفر کی راہوں اور وسائل کا صرف تجسس کیا جا رہا تھا اقبال کی نگاہ بصیر نے نہ صرف اس کی آنے والی عملی شکلوں کو دیکھ لیا بلکہ ان کی خامی و کوتاہی کو سمجھ کر مستقبل کی انسانیت کو ارتقا کی اگلی اور آخری منزلوں کا پیام دیا، وہ یہ کہ ستاروں سے آگے بھی جہاں ہیں جو انسان کے جذبہ عشق کا امتحان لینا چاہتے ہیں۔ فضائیں اور خلائیں سب کی سب زندگی سے بھری ہوئی ہیں اور حیات کے سیکڑوں کارواں ان فضاؤں میں سرگرمِ سفر ہیں، لہٰذا آدمی کو صرف عالم رنگ و بو پر قناعت نہ کرنی چاہیے، بہارِ زندگی کے جاں فزا چمن اور بھی ہیں جن کے سرسبز و شاداب درختوں کی شاخوں میں آشیانے تعمیر کیے جا سکتے ہیں، انسان کی حیثیت کائنات میں شاہیں کی ہے جو برابر اونچی سے اونچی پروازیں کرتا رہتا ہے، لہٰذا اس کے سامنے بلند سے بلند تر پرواز کے لیے ایک سے ایک، اور سے اور آسماں موجود ہیں، چنانچہ اسے اسی دنیا کے شب و روز میں الجھ کر نہ رہ جانا چاہیے۔ اس کے زمان و مکاں دنیائے دنی کے وقت و مقام کے علاوہ بھی ہیں۔ یہ سارے اسرارِ حقیقت جن کا انکشاف شاعر نے کیا ہے اب صرف اس کے سینے کے راز نہیں ہیں، بلکہ اس نے انھیں اس طرح افشا کیا ہے کہ دوسرے متعدد رازداں بھی پیدا ہو گئے ہیں اور ایک پوری انجمن بن گئی ہے جس سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ شاعر کے پیام کی اشاعت اور تعمیل کر کے کاروانِ انسانیت کو ارتقا کی راہوں پر آگے اور بلند تر منزلوں کی طرف بڑھائے گی۔

یہ سرودِ زندگی ہے اور نغمۂ راز بھی۔ اس میں صرف دو ترکیبیں استعمال کی گئی ہیں۔ عالم ''رنگ و بُو'' اور ''مقاماتِ آہ وفغاں'' جن میں آخری بہت ہی تازہ وشاداب اور معنی خیز وفکر انگیز ہے۔ اس ایک ترکیب نے اپنے سیاق وسباق میں منازلِ حیات کے تمام سفروں کی ایک حسین و جمیل اور عاشقانہ وشاعرانہ تعبیر کر دی ہے، وہ یہ کہ انسان کتنا ہی ترقی کر جائے اور کائنات کی بے کراں وسعتوں میں عروج کے جس نقطے پر بھی پہنچ جائے اسے قرار واطمینان نصیب نہ ہوگا۔ اس لیے کہ اس کی ساری مساعی اپنے محبوبِ حقیقی کے فراق میں اور اس کے ساتھ وصال کے لیے ہیں اور جب تک یہ وصال میسر نہیں آجاتا ہے، اس کی کوشش اور کامیابی کا ہر مقام ایک مقامِ آہ و فغاں ہوگا جو وہ محبوب کی جدائی میں مسلسل بلند کر رہا ہے اور سعیٔ ارتقا میں اس کی ہر حرکت گویا ایک نالۂ فراق اور تمنائے وصال ہے۔ یہ غزل فارسی تراکیب کی بجائے مفرد الفاظ ہی کی ترکیب سے ایک وجد اور نغمہ تخلیق کرتی ہے۔ اس سے اُردو الفاظ کے سرود آفریں آہنگ کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن یہ سرود صرف الفاظ کی ترتیب کا نہیں ہے، اس میں جو روحِ نغمہ ہے وہ معانی کی ترکیب سے اُبھرتی ہے۔ یہ لفظ ومعنی کا بہترین آہنگ ہے جو زبانِ شعر پیدا کر سکتی ہے۔

تغزلِ اقبال کی معنی آفریں، دل نواز اور ولولہ خیز نغمگی ورنگینی سے لب ریز حسبِ ذیل غزلیں بھی ہیں:

نہ تُو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے، تو نہیں جہاں کے لیے
(مطلع)

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
(مطلع)

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ
سکھائی عشق نے مجھ کو حدیثِ رندانہ
(مطلع)

افلاک سے آتا ہے نالوں کا جواب آخر
کرتے ہیں خطاب آخر، اُٹھتے ہیں حجاب آخر
(مطلع)

یہ بالعموم سات اشعار کی غزلیں متوسط بحروں میں ہیں چھوٹی بحر کی مختصر غزلیں اقبال نے کم کہی ہیں۔ اس طرح خیالات کے مانند ان کے نغمات کا بھی ایک خاص حجم ہے، جس کی خصوصیت توازن ہے، کہہ سکتے ہیں کہ اقبال نے ایک ہی لہجے میں، ایک آہنگ سے اپنے احساسات و ادراک کا اظہار یکسوئی و یکسانی کے ساتھ کیا ہے اور گویا غزلیاتِ بالِ جبریل، زبورِ عجم کی طرح، ایک ہی نغمے کی سُر اور تال از اوّل تا آخر ہیں، یہ ذہن کی استواری اور فن کی ہمواری کے ساتھ جذبۂ شعری کے تسلسل کی دلیل ہے۔ اقبال کی فکر ایک چشمۂ خیال کی طرح بہتی ہے اور ان کا فن ایک شاہراہ کی طرح چلتا ہے۔ یہ ایک عظیم ارتکاز کا حسن ہے جس کی نمود کے لیے وہب وکسب اور ریاض والہام کے ساتھ روایت و تجربہ ایک دوسرے میں مل کر شیر وشکر ہو گئے ہیں۔ یہ قندِ مکرر، جمال مرکب اور مجموعۂ خوبی ہے، شعر اور زندگی کا عطر مجموعہ ہے۔

ضربِ کلیم

ضربِ کلیم نظموں کا مجموعہ ہے۔ لیکن اس کی پانچ غزلوں میں ایک یہ ہے:

دلِ مردہ دل نہیں ہے، اسے زندہ کر دوبارہ — کہ یہی ہے امتوں کے مرضِ کہن کا چارہ
ترا بحر پُرسکوں ہے، یہ سکوں ہے یا فسوں ہے — نہ نہنگ ہے نہ طوفاں، نہ خرابیِ کنارہ
تو ضمیرِ آسماں سے ابھی آشنا نہیں ہے — نہیں بے قرار کرتا تجھے غمزۂ ستارہ
ترے نیستاں میں ڈالا مرے نغمۂ سحر نے — مری خاکِ پے سپر میں جو نہاں تھا اِک شرارہ
نظر آئے گا اسی کو یہ جہانِ دوش و فردا — جسے آ گئی میسر مری شوخیِ نظارہ

اگر پانچ اشعار کی ایسی غزلیں ضربِ کلیم میں بالِ جبریل کی غزلوں کی تعداد کا نصف بھی ہوتیں تو ہم اوّل الذکر مجموعۂ کلام کو تغزل میں ثانی الذکر سے کسی طرح کم نہیں سمجھتے محولہ بالا تغزل کا ایک ایک مصرع اقبال کے فکر وفن کا آبِ مقطر، شعریت کا عطر اور جانِ سخن ہے۔ پہلے

شعر میں دل مردہ کو دوبارہ زندہ کرنے کا پیام بالکل سادہ الفاظ میں مگر پرزور ترنم کے ساتھ دیا گیا ہے۔ لیکن دوسرا شعر ایک رنگین آفاقی تصویر پیش کرتا ہے جو حیات کی تمثیل بن جاتی ہے اور علامتی طور پر اس میں پیام شاعر کے سارے اشارات آجاتے ہیں۔ دریائے حیات عصر حاضر میں، جہاں تک مشرق اور ملتِ اسلامیہ کا تعلق ہے۔ اتنا بے جان اور پُرسکون نظر آتا ہے گویا اس کی لہروں پر کوئی افسوں پھونک کر انھیں ساکن کر دیا گیا ہو اور جب زندگی کے سمندر میں موج ہی نہیں تو وہ خطرات کہاں جن سے تحریکِ عمل ہوتی ہے؟ چنانچہ اس خاموش سطح آب کے دھاروں میں نہ تو کوئی نہنگ اُبھرتا ہے، نہ طوفان اُٹھتا ہے، نہ لہریں کناروں کو کاٹتی ہیں، یہ جمود بڑی بے بصری اور بے خبری کا نتیجہ ہے، ایک مردہ دل، بےعمل ملت کو فکر ہی نہیں علم ہی نہیں کہ قدرتِ الٰہی زندگی کو کس برق رفتاری سے ایک منزلِ ارتقا کی طرف لے جا رہی ہے اور مشیت کی نگاہیں ستاروں کی چشمکوں سے کیا اشارہ کر رہی ہیں۔ اس صورت حال میں شاعر اپنے پامالِ حوادث وجود میں بچے ہوئے ایک شرارے کو نغمہ سحر بنا کر نیستانِ مشرق وملت میں ڈال دیتا ہے، تاکہ وہ شعلہ بن کر پورے ماحول کو روشن اور محرک کر دے۔ لیکن حال کی تعمیر وترقی کے لیے درکار ماضی کی آگاہی اور مستقبل کی بصیرت کوئی آسان چیز نہیں، یہ متاعِ دین ودانش صرف ان آزاد وجری اہل نظر کو میسر آئے گی جنھیں اقبال کا پھیلایا ہوا نور بصیرت حاصل ہو گیا ہو۔ حال ہر لمحہ ماضی و مستقبل بن رہا ہے، لہٰذا دونوں پر گرفت ضروری ہے۔

اس غزل میں ''خرابیِ کنارہ''، ''ضمیرِ آسماں''، ''غمزۂ ستارہ'' اور ''خاکِ پے سپر'' تازہ بہ تازہ ترکیبیں ہیں، ان کے علاوہ ''نغمۂ سحر''، ''جہانِ دوش وفردا'' اور ''شوخیِ نظارہ'' کی شاداب تراکیب ہیں۔ ان تراکیب کے علاوہ ''بحر''، ''فسوں''، ''نہنگ''، ''طوفان''، ''نیستاں'' اور ''شرارہ'' کے نقوش وعلائم ہیں۔ صرف دس مصرعوں میں اتنے سارے نگینے ہیں۔ جہاں کثرت سے فارسی تراکیب کا استعمال تخیل کے زیادہ سے زیادہ ارتکاز پر دلالت کرتا ہے، وہیں مفرد الفاظ کا استعمال بہت زیادہ سوچے سمجھے انتخاب کی نشاندہی کرتا ہے، یہ ارتکاز وانتخاب گویا ضربِ کلیم کے تغزل کا امتیاز ہے۔ اس سے نغمہ آفرینی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی، مگر معنی آفرینی میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس غزل کو بالِ جبریل کی بہترین غزلوں میں شمار کیا جاسکتا

ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کی اپنی خصوصیت بھی تراکیب و الفاظ کے انتخاب و استعمال سے نمایاں ہے۔ اس کو پڑھ کر دلوں میں ویسا ہی سرور، ولولہ اور حوصلہ پیدا ہوتا ہے، جیسا بالِ جبریل کی کسی اچھی سے اچھی غزل کو پڑھ کر۔ اس کا مطلب یہ کہ اقبال کا آہنگِ تغزل اب بھی جاری ہے، یہ دوسری بات ہے کہ اب وہ خود تغزل کی طرف کسی وجہ سے زیادہ مائل نہیں۔

شاعر کے جذبۂ دل اور دستِ ہنر کا ثبوت دوسری غزل سے بھی ملتا ہے:

ملے گا منزلِ مقصود کا اسی کو سراغ
اندھیری شب میں ہے چیتے کی آنکھ جس کا چراغ

میسر آتی ہے فرصت فقط غلاموں کو
نہیں ہے بندۂ حُر کے لیے جہاں میں فراغ

فروغ مغربیاں خیرہ کر رہا ہے تجھے
تری نظر کا نگہبان ہو صاحب مازاغ

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

کیا ہے تجھ کو کتابوں نے کور ذوق اتنا
صبا سے بھی نہ ملا تجھ کو بوئے گل کا سراغ

ان غزلوں کی ردیف اور قافیہ بھی پچھلی غزل کی طرح نازک ہیں اور ان کے استعمال سے ارتکاز و اختصار میں مدد ملتی ہے، ایک ایک لفظ اپنی جگہ چنا ہوا ہے، گرچہ بعض تصویر جیسے ''اندھیری شب میں چیتے کی آنکھ'' نامانوس ہے، مگر اس کی اجنبیت ہی اس کی معنویت پر تاکیدی نشان لگانے والی ہے، ممکن ہے کہ بعض لوگوں کو اس تصویر سے ہول آئے لیکن خاص سیاق وسباق میں مخصوص ترسیل خیال کے لیے یہ ایک موزوں و موٴثر علامت ہے۔ منزل کا سراغ اہلِ مشرق کو اس لیے نہیں مل رہا ہے کہ نہ صرف اہلِ مغرب کی پھیلائی ہوئی تاریکی بلکہ اس تاریکی میں پوشیدہ

درندوں کا خوف بھی ان پر مسلط ہے۔ لہٰذا چیتے کی آنکھ روشنی کے ساتھ ساتھ جرأت وقوت کی علامت ہے جو تاریک سے تاریک اور خوفناک سے خوفناک جنگل میں اپنا راستہ آپ نکالتی اور بناتی ہے، دوسرا شعر بالکل سادہ ہے، صرف اس کا تخیل نادر ہے۔ وہ یہ کہ بندۂ حُر کے لیے انتظامِ دنیا سے فراغت نہیں، جب کہ غلاموں کو، اقدام وعمل کے لائق نہ ہونے کے سبب، فرصت نصیب ہے، تیسرے شعر میں بھی مشرق ومغرب اور غلامی وآزادی کے تضاد وتصادم سے ایک نغمہ خیال پیدا کیا گیا ہے مگر اس میں ایک معنی آفریں تلمیح تصور کے دریچے کو اپنی تیز روشنی سے رنگین کر رہی ہے، یہ تلمیح قرآن حکیم کی سورۂ نجم کی آیت ﴿ما زاغ البصر وما طغٰی﴾ سے ماخوذ ہے جس میں واقعۂ معراج کا ولولہ خیز ذکر کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ سدرۃ المنتہٰی کے قریب رسول اللہؐ نے کھلی آنکھوں سے انوارِ الٰہی کی تجلی جمال کا مشاہدہ کیا اور اس طرح ہمیشہ کے لیے انسانیت کے سامنے ترقی وارتقا اور فروغ وعروج کا آخری سنگ میل نصب کر دیا، لہٰذا جو لوگ اس رسولؐ کو ماننے والے ہیں ان کی نگاہوں کو مغرب کے محدود وناقص مادی فروغ سے خیرہ نہ ہونا چاہیے، وہ اپنے رسولؐ کے نقشِ قدم پر چلیں تو اس چرخِ نیلی فام سے پرے جا سکتے ہیں جو یورپی سائنس اور صنعت کے برق و بخارات کی حد ہے۔ چنانچہ اہلِ مشرق کو معلوم ہونا چاہیے کہ اہل مغرب کے مادی عیش کی جو بزمِ عیش عصرِ حاضر میں سجی ہوئی ہے، وہ بالکل عارضی اور کھوکھلی ہے اور بہت جلد فنا ہو جانے والی ہے، ایک جلوہ پا بہ رکاب ہے، اس لیے کہ اس کی ظاہری چمک دمک کی کوئی ٹھوس بنیاد نہیں، وہ آبگینے کی طرح کمزور ہے، مغربی تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی، اس کا آشیانہ ایک شاخ نازک پر تعمیر ہوا ہے جو بہت جلد ٹوٹ جانے والی ہے۔ چوتھے شعر میں اس طرح جدید تمدن وتہذیب کی کردار نگاری کے بعد، شاعر افسوس ظاہر کرتا ہے کہ مروّجہ نصابِ تعلیم کی کتابوں نے لوگوں کو اتنا کور ذوق بنا دیا ہے کہ آفاق میں پھیلے ہوئے تمام آثار و مظاہر کا روز مشاہدہ کرنے کے باوجود انھیں حقیقت کا سراغ نہیں ملتا۔ جس طرح چوتھے شعر میں ''مثالِ ستارہ'' کی ترکیب سے ایک سامنے خیال کو مزین کیا گیا تھا اسی طرح پانچویں اور آخری شعر میں ''بوئے گل'' کی ترکیب کو حقیقت وصداقت کی علامت بنا دیا گیا۔ غزل ''منزل مقصود کا سراغ'' لگانے سے شروع ہوئی تھی اور ''بوئے گل کا سراغ'' پر ختم ہوتی ہے، پہلے شعر میں ''چیتے

کی آنکھ'' جیسی ثقیل تصویر کا استعمال کیا گیا تھا، جب کہ آخری شعر میں ''صبا'' جیسی لطیف چیز کو ذریعہ ادراک بنایا گیا ہے اور اس کے مقابلے میں ''کتاب'' تک کے نقش کو کور ذوقی کا سرچشمہ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن اس تضاد کے پیچھے ایک آہنگ ہے جو پہلے اور آخری دونوں شعروں اور ان میں مستعمل پیکروں میں یکساں ہے۔ یہ فطرت کا آہنگ ہے، چیتے کی آنکھ بھی ایک مظہر فطرت ہے، جس طرح اندھیری شب ہے اور صبا بھی مظہر فطرت ہے جس طرح بوئے گل ہے۔ اس طرح پوری غزل میں مشرق و مغرب کے تقابل کے متوازی صنعت و فطرت اور مصنوعی و حقیقی موازنہ بھی جاری و ساری ہے۔ معلوم و معروف خیالات کی پیش کش کے لیے ایک غیر معمولی فن کاری ہے۔

باقی تین غزلوں کے چند منتخب اشعار یہ ہیں:

تیری متاعِ حیات، علم و ہنر کا سرور — میری متاعِ حیات، ایک دلِ ناصبور
معجزۂ اہلِ فکر، فلسفۂ پیچ پیچ — معجزۂ اہلِ ذکر موسیٰؑ و فرعون و طور

نہ میں اعجمی، نہ ہندی نہ عراقی، نہ حجازی — کہ خودی سے میں نے سیکھی دو جہاں سے بے نیازی
تو مری نظر میں کافر، میں تری نظر میں کافر — ترا دیں نفس شماری، مرا دین نفس گدازی
ترے دشت و در میں مجھ کو وہ جنوں نظر نہ آیا — کہ سکھا سکے خرد کو رہ و رسم کارسازی

دریا میں موتی! اے موج بیباک! — ساحل کی سوغات؟ خار و خس و خاک!
میرے شرر میں تجلّی کے جوہر! — لیکن نیستاں تیرا ہے نمناک!
ایسا جنوں بھی دیکھا ہے میں نے — جس نے سیئے ہیں تقدیر کے چاک!

ان اشعار کی نمایاں خصوصیت دقیقہ سنجی ہے۔ ان میں چند چنے ہوئے معنی خیز الفاظ کو حسین و درخشاں پیکروں کی شکل میں ہیرے کی طرح سیاق و سباق میں جڑ دیا گیا ہے۔ چنانچہ ایک ایک لفظ نے پورے پورے مصرعے اور شعر کو منور کر دیا ہے ''دل ناصبور''، ''موسیٰ و فرعون و طور''، ''نفس گدازی''، ''دشت و در''، ''رہ و رسم کارسازی''، ''موج بیباک''، ''شرر''، ''نیستاں'' اور ''تقدیر کے چاک'' ایسے ہی الفاظ و فقرات ہیں۔

ضربِ کلیم کی غزلوں کو ہم اقبال کے تغزل کا دُردِ تہِ جام کہہ سکتے ہیں، جس کو چکھ کر اس مے تغزل کا احساس شدید ہو جاتا ہے جو شاعر نے بالِ جبریل میں بڑے والہانہ انداز سے، بڑی فراوانی کے ساتھ چھلکائی ہے اور جس کے رنگین بلبلے بانگِ درا میں بھی چشمکیں کرتے نظر آتے ہیں۔ آخری مجموعے کی چند غزلیات پر یقیناً اس فکر و تخیل کا دباؤ شدید ترین ہے جس کی آہٹیں پہلے ہی مجموعے سے ملنے لگتی ہیں اور جس کی زوردار آواز دوسرے مجموعے میں گونجتی سنائی دیتی ہے، لیکن آخری مجموعے تک اس فن کی استواری و ہمواری قائم رہتی ہے اور اس اسلوب کی محکمی باقی رہتی ہے، جس کی قوتیں پہلے ہی مجموعے میں رونما ہوئیں اور دوسرے میں نقطۂ کمال کی حد تک روبہ عمل آئیں۔ اس طرح اقبال کی غزل گوئی کا بھی ایک بسیط نظامِ فن اسی معیار کا ہے جو ان کی نظم نگاری نے قائم کیا ہے، یہ نظام اُردو غزل میں اتنا ہی منفرد ہے جتنا اُردو نظم میں، اس لیے کہ یہ اسی شاعری کا ایک حصہ ہے جس کا دوسرا حصہ نظم ہے۔ اقبال کا فنی ارتقا تمام ان اصناف سخن میں مربوط ہے جن میں انھوں نے طبع آزمائی کی ہے۔

بہرحال اقبال کی غزلوں کے بارے میں تنقیدی نقطۂ نظر سے یہ خیال صحیح نہیں کہ وہ نظموں کی طرح مربوط ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اقبال کی غزلوں میں جو ربطِ خیال نظر آتا ہے، وہ درحقیقت ایک چشمۂ خیال ہے، تسلسل تو دونوں صورتوں میں ہوتا ہے مگر آخر الذکر میں بندھا ٹکا نہیں ہوتا، کچھ سیال قسم کا ہوتا ہے اور سطح پر بہت زیادہ نمایاں ہونے کے بجائے زیریں دھارے کے طور پر چلتا ہے۔ یہ بات تغزل کی بہترین روایت کے مطابق ہے، واقعہ یہ ہے کہ شاعری میں اگر کسی صنف کی ہیئت چشمۂ خیال کی روادار اور آئینہ دار ہو سکتی ہے تو وہ غزل ہی ہے اور اُردو غزل نے اس آئینہ داری کا بہترین ثبوت دیا ہے۔ اقبال کی غزل اس ثبوت کا بہترین نمونہ ہے۔ چشمۂ خیال کی کیفیت حافظؔ کے یہاں بھی ہے اور غالبؔ کے یہاں بھی، بلکہ فارسی و اُردو کے دوسرے متعدد عظیم شعرا کے کلام میں بھی یہ وصف پایا جاتا ہے لیکن اندرونی تسلسل، روانیِ خیال اور روانیِ بیان دونوں کے لحاظ سے جتنا محکم اور مکمل اقبال کی غزلوں میں ہے، دوسرے کسی شاعر کی غزلیات میں نہیں ہے، چنانچہ غزل کے اشعار میں ربط کو ضروری نہ سمجھتے ہوئے بھی، اگر ایک حسن سمجھا جائے تو اس کا مفہوم یہی اندرونی اور سیال قسم کا ربط ہے، جو اس معنی میں اقبال کا طرۂ امتیاز ہے

کہ ان کے کلام میں مستقل طور سے پایا جاتا ہے اور کسی فنکاری کا مرہونِ منت نہیں۔ ایک اندرونی جذبے کا نتیجہ ہے، ذہن و قلب کی گہرائیوں سے پھوٹا ہوا ایک فطری چشمہ ہے، جس کے اجزاء و عناصر جذبات واحساسات کے ساتھ ساتھ افکار و خیالات اور تصورات وادراکات بھی ہیں۔

عشقِ اقبال کے تغزل کی بنیاد اسی طرح ہے جس طرح دوسرے غزل گوشعرا کے غزل کی۔ عشق حقیقی کا تصور بھی، جو تغزلِ اقبال کی خصوصیت ہے، دوسرے بہتیرے غزل گوشعرا کے یہاں بلکہ تقریباً تمام ہی غزل گویوں کے اشعار کے ایک معتد بہ حصے میں پایا جاتا ہے، پھر رومی کا دیوان شمس تبریز تو اسی حقیقی عشق پر پورا کا پورا مبنی ہے، لیکن اقبال کا عشق دوسرے وہ آفاقی عناصر بھی رکھتا ہے جو پیش روغزل گویوں کے یہاں تقریباً مفقود ہیں، یہ عناصر مشاہدۂ کائنات اور مطالعۂ حیات پر مبنی ایک مستقل فلسفۂ زندگی، نظریے اور نظامِ فکر کے اجزاء ہیں جن کا مقصود تجدید معاشرہ، اصلاحِ انسانیت اور انقلاب عالم ہے، اتنی منظّم فکر عشق کے شاعرانہ گداز میں کیسے تحلیل ہوئی؟ یقیناً یہ ایک حیرت کی بات ہے لیکن واقعہ یہی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس جذبۂ دل اور آہِ سحر کا فیض ہے جو اقبال کے عشق اور شعر دونوں کی قوتِ محرکہ ہے۔ لہٰذا شاعر نے فلسفۂ وتجربہ کے ذریعے جو کچھ آگہی حیات و کائنات کے متعلق حاصل کی اور انسانی معاشرے کی تزئین کے لیے جو کچھ تفکر اس نے کیا وہ سب ایک دردِ دل کے تیزاب میں گھل کر عشق وغزل کے زریں ذرات میں تبدیل ہو گیا۔ اب یہ بات بطور سوال اپنی جگہ ہے کہ اتنے وسیع و پیچیدہ ذہن کو جس دستِ ہنر نے فن بنایا وہ کتنا زبردست ہے؟ دماغِ تنقید ہمیشہ اس سوال پر غور اور تعجب کرتا رہے گا اور نتیجتاً نقدِفن اور اصولِ فن دونوں کے کچھ قیمتی سبق سیکھتا رہے گا۔ اس سبق کے بنیادی نکات ہوں گے، خلوصِ فکر اور رسوخِ فن، جن سے فن اور نقدِفن دونوں کا خمیر اُٹھتا اور معیار بنتا ہے۔

اقبال کی زبانِ غزل گرچہ زیادہ متداول نہیں ہے مگر بالکل نئی بھی نہیں، غالب کے تین اسالیب میں ایک اور غالب اسلوب اسی زبان کا ہے جو مثال کے طور پر اس قسم کے اشعار سے ظاہر ہوتا ہے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

یا:

اے تازہ واردانِ بساط ہوائے دل
زنہار اگر تمھیں ہوسِ ناؤ نوش ہے

لیکن غالب کے اسلوب میں ہمواری نہیں ہے اور کچھ بہت مغلق اور کچھ بہت متبذل اسالیب بھی ان کے اشعار میں پائے جاتے ہیں۔ جب کہ اقبال کی شاعری میں اغلاق و بالکل نہیں اور ابتذال مستثنٰی ہے۔ پھر غالب کے متوسط اسلوب میں بھی مکمل یکسانی نہیں ہے۔ بعض وقت توالیِ اضافات کی کثرت ہوتی ہے جیسا کہ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے اور متعلقہ غزل کے متعدد اشعار میں ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کی زبان بالکل استوار و ہموار ہے۔ اس میں پیچیدگی کے باوجود کہیں ژولیدگی نہیں اور صراحت کے باوصف سادگی نہیں، یہ ایک متین زبان ہے مگر خشک نہیں، اس میں وقار کے ساتھ ساتھ نشاط ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ربودگی اور رقت نہ ہونے کے باوجود اس طرزِ بیان میں سوز و گداز خاص کر سوز بدرجہ اتم ہے۔ اس طرح اقبال کے متغزلانہ اشعار کی تاثیر شوکتِ بیان سے پیدا ہوتی ہے، جو عام روایتِ تغزل کے پیشِ نظر ایک غیر معمولی کارنامہ ہے اور کہا جاسکتا ہے کہ غالبؔ کے اسلوبِ سخن کے امکانات اقبال کے طرزِ بیان میں نہ صرف بہت زیادہ بڑھ گئے ہیں۔ بلکہ نقطۂ کمال تک پہنچ گئے ہیں۔ اس لیے کہ اُردو غزلیات میں بھی اقبال کا سرمایۂ فن غالب سے بہت زیادہ ہے۔

☆☆☆☆☆

رباعیات وقطعات

اقبال نے اُردو شاعری کی تقریباً ہر صنف میں طبع آزمائی کی ہے اور سبھی میں اپنی انفرادیت کے امتیازی نشانات قائم کیے ہیں۔ قدیم صنفوں میں غزل کے علاوہ رباعیات و قطعات بہت زیادہ متداول ہیں۔ اس کے باوجود کہ قطعے کا ایک تعلق غزل سے رہا ہے، یہ رباعی کی طرح نظم کی ایک شکل ہے۔ اس لیے کہ غزل کی بحر اور ہیئت میں ہونے کے باوجود اس کا باقاعدہ تسلسلِ خیال اسے ایک نظم کی خصوصیت عطا کرتا ہے۔ رباعی تو بداہتاً چار مصرعوں کی ایک نظم ہے اور اختصار کے باوجود نظم کی بہت ہی مؤثر اور حسین ہیئت ہے جب کہ قطعہ مختصر وطویل دونوں قسموں کا ہوتا ہے۔ اقبال کے قطعات مختصر ہوتے ہیں، شاید اس لیے کہ جو باتیں انھیں زیادہ طوالت کے ساتھ کہنی ہوتی ہیں ان کے اظہار کے لیے وہ لمبی اور چھوٹی دونوں طرح کی جدید نظمیں بالعموم مسمّط کی مختلف قسموں مثلث، مخمس، مسدس اور ترکیب بند یا پھر مثنوی اور غزل کی ہیئتوں میں رقم کرتے ہیں۔ بہرحال اقبال کے قطعات اتنے ہی بھرپور ہوتے جتنی ان کی رباعیات۔

قطعات کی تعداد قطعات کے عنوان سے برائے نام ہے۔ ایک قطعہ بانگِ درا میں ہے اور چار قطعات بالِ جبریل میں، جب کہ ضربِ کلیم اور ارمغانِ حجاز بہ عنوان قطعات سے خالی ہیں۔ لیکن ضربِ کلیم کے آخر میں ''محراب گل افغان کے افکار'' اور ارمغانِ حجاز میں ''ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' کے اشعار تقریباً سب ہی گویا قطعات ہیں۔ ضربِ کلیم کی چھوٹی چھوٹی بہت ساری نظمیں بھی درحقیقت قطعات ہی ہیں جن پر عنوانِ موضوع لگا کر انھیں نظم کی شکل دے دی گئی ہے۔ ایسی چند نظمیں بالِ جبریل میں بھی ہیں۔ بہرحال خواہ بانگِ درا کا ''ایک قطعہ'' ہو یا بالِ جبریل کے چار قطعات یا محرابِ گل افغان اور ملازادہ ضیغم لولابی کی قطعہ نما منظومات، سب کی سب تخلیقات اقبال کی رعنائی خیال اور شوخیِ بیان

سے اسی طرح پُر ہیں جس طرح ان کی غزلیات و رباعیات اور جدید نظمیں ہیں، ایک ہی طرزِ فکر اور ایک ہی اسلوبِ فن ہر ہیئت سخن میں اس کے مخصوص پیمانے پر اپنی بہار دکھا رہا ہے۔

بانگِ درا کے واحد قطعے کا انداز یہ ہے:

کل ایک شوریدہ خواب گاہِ نبیؐ پہ رو رو کے کہہ رہا تھا
کہ مصر و ہندوستاں کے مسلم بِنائے ملّت مِٹا رہے ہیں

یہ زائرانِ حریمِ مغرب ہزار رہبر بنیں ہمارے
ہمیں بھلا ان سے واسطہ کیا جو تجھ سے نا آشنا رہے ہیں

غضب ہیں یہ ''مرشدانِ خود بیں'' خُدا تری قوم کو بچائے!
بگاڑ کر تیرے مسلموں کو یہ اپنی عزّت بنا رہے ہیں

سُنے گا اقبالؔ کون ان کو، یہ انجمن ہی بدل گئی ہے
نئے زمانے میں آپ ہم کو پُرانی باتیں سنا رہے ہیں!

بالِ جبریل کے ایک قطعے کا انداز یہ ہے:

اندازِ بیاں گرچہ بہت شوخ نہیں ہے
شاید کہ اُتر جائے ترے دل میں مری بات

یا وُسعتِ افلاک میں تکبیرِ مسلسل
یا خاک کے آغوش میں تسبیح و مناجات

وہ مذہبِ مردانِ خود آگاہ و خدا مست
یہ مذہبِ مُلّا و جمادات و نباتات

دوسرا قطعہ یوں ہے:

اقبالؔ نے کل اہلِ خیاباں کو سُنایا
یہ شعرِ نشاط آور و پُر سوز و طرب ناک

میں صُورتِ گُل دستِ صبا کا نہیں محتاج
کرتا ہے مرا جوشِ جُنوں میری قبا چاک

دوسرے مجموعے کے قطعات میں بیان کی صفائی اور زور پہلے مجموعے کے قطعے سے کچھ زیادہ ہے، اگر چہ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ پہلا قطعہ طویل بحر میں ہے جب کہ دوسرے اور تیسرے قطعات متوسط بحروں میں۔ بہر حال آخر الذکر دونوں قطعوں میں زیادہ جوش اور روانی خیال اور اس کے اظہار دونوں میں ہے۔ اس کو ہم فکر کی تیزی اور فن کی پختگی میں اضافہ وارتقا کہہ سکتے ہیں۔

''محرابِ گل افغان کے افکار'' بیس چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں منقسم ہیں جن میں ایک گویا مستزاد کی شکل میں ایک گیت ہے۔ باقی انیس کو قطعات کہنا چاہیے جن کا اندازِ فکر وفن یہ ہے:

وہی جواں ہے قبیلے کی آنکھ کا تارا   شباب جس کا ہے بے داغ، ضرب ہے کاری
اگر ہو جنگ تو شیرانِ غاب سے بڑھ کر   اگر ہو صُلح تو رعنا غزالِ تاتاری
عجب نہیں ہے اگر اس کا سوز ہے ہمہ سوز   کہ نیستاں کے لیے بس ہے ایک چنگاری
خدا نے اس کو دیا ہے شکوہِ سُلطانی   کہ اس کے فقر میں ہے حیدری و کرّاری
نگاہِ کم سے نہ دیکھ اس کی بے کُلاہی کو   یہ بے کُلاہ ہے سرمایۂ کُلہ داری

اس میں ضربِ کلیم کی مخصوص دقتِ نظر اور دقیقہ سنجی کے ساتھ ساتھ ایک ولولہ اور زمزمہ بھی ہے۔ اس کے خیالات و الفاظ دونوں میں صلابت وشوکت ہے، اس لیے کہ اس کا موضوع ہے شجاعت وغیرت۔

''ملا زادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' میں انیس ٹکڑے ہیں جن میں پہلا مستزاد کی ہیئت میں ایک گیت ہے اور دو فرد ہیں، باقی سولہ قطعات ہیں جن میں احساسات کا اظہار جس اسلوب سے کیا گیا ہے ان کے نمونے کے طور پر دو قطعات درج ذیل ہیں:

تمام عارف و عامی خودی سے بیگانہ   کوئی بتائے یہ مسجد ہے یا کہ میخانہ
یہ راز ہم سے چُھپایا ہے میر واعظ نے   کہ خود حرم ہے چراغِ حرم کا پروانہ
طلسمِ بے خبری، کافری و دِیں داری   حدیثِ شیخ و برہمن فُسون و افسانہ

نصیبِ خطّہ ہو یا رب وہ بندۂ درویش — کہ جس کے فقر میں انداز ہوں کلیمانہ
چُھپے رہیں گے زمانے کی آنکھ سے کب تک — گُہر ہیں آبِ وُلر کے تمام یک دانہ

ضمیرِ مغرب ہے تاجرانہ، ضمیرِ مشرق ہے راہبانہ
وہاں دِگرگُوں ہے لحظہ لحظہ، یہاں بدلتا نہیں زمانہ

کنارِ دریا خضر نے مجھ سے کہا بہ اندازِ محرمانہ
سکندری ہو، قلندری ہو، یہ سب طریقے ہیں ساحرانہ

حریف اپنا سمجھ رہے ہیں مجھے خدایانِ خانقاہی
اُنھیں یہ ڈر ہے کہ میرے نالوں سے شق نہ ہو سنگِ آستانہ

غلام قوموں کے علم و عرفاں کی ہے یہی رمزِ آشکارا
زمیں اگر تنگ ہے تو کیا ہے، فضائے گردُوں ہے بے کرانہ

خبر نہیں کیا ہے نام اس کا، خدا فریبی کہ خود فریبی
عمل سے فارغ ہُوا مسلماں بنا کے تقدیر کا بہانہ

مری اسیری پہ شاخِ گُل نے یہ کہہ کے صیّاد کو رُلایا
کہ ایسے پُرسوز نغمہ خواں کا گراں نہ تھا مجھ پہ آشیانہ

ان قطعات پر بآسانی عنوان لگا کر انھیں ضرب کلیم کی چند پُرمعنی و پُراثر نظموں میں شامل کرلیا جاسکتا ہے۔ حالانکہ یہ واقع ہوئے ہیں ارمغان حجاز میں جو شاعر کے آخری کلام اور باقیاتِ فن کا مجموعہ ہے۔ فکر کی شوخی اور بیان کی رعنائی دونوں میں نمایاں ہے۔ بچے تلے الفاظ میں ایک سے ایک خیال انگیز نکتہ بڑے حسین آہنگ میں پیش کیا گیا ہے، گویا خیالات کی موسیقی تصورات کی ترکیب اور الفاظ کی ترتیب سے پیدا کی گئی ہے۔ اس میں ردیف و قافیہ کا جادو بھی ہے، جو پابند کہلانے والی نظم کے کمالِ فن پر دلالت کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قدم ہیئتوں کے

نغمہ شعریت کی وسیع و حسین ترین تصویر کشی کلام اقبال نے کی ہے۔

بانگِ درا میں کتاب کے خاتمے پر ''ظریفانہ'' کے عنوان سے جو باب ہے، اس میں انتیس مندرجات ہیں، جن میں دو بظاہر غزلیں نظر آتی ہیں لیکن ایک تو پہلے دو مصرعے ہی ہم قافیہ وہم ردیف نہیں اور ایک میں غزل کی طرح ردیف و قافیہ گرچہ مطلع ہی سے ہے مگر یہ بات قطعے میں بھی ہوسکتی ہے۔ لہٰذا کہہ سکتے ہیں کہ ''ظریفانہ'' کے سبھی مندرجات قطعات ہیں۔ عنوانِ باب یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ یہ حصہ مزاحیہ کلام کا ہے، گرچہ ''مسجد تو بنا دی شب بھر میں......'' والا قطعہ محض چند ہندی الفاظ کے خاص استعمال سے اُبھرنے والی ظرافت کو چھوڑ کر پورا کا پورا بالکل سنجیدہ کلام ہے، بہرحال زیرِنظر باب کے چند مزاحیہ قطعات ملاحظہ کیجیے:

مشرق میں اصول دین بن جاتے ہیں ۔۔۔ مغرب میں مگر مشین بن جاتے ہیں
رہتا نہیں ایک بھی ہمارے پلّے ۔۔۔ واں ایک کے تین تین بن جاتے ہیں

لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی ۔۔۔ ڈُھونڈ لی قوم نے فلاح کی راہ
روشِ مغربی ہے مدِّنظر ۔۔۔ وضعِ مشرق کو جانتے ہیں گُناہ
یہ ڈراما دِکھائے گا کیا سِین ۔۔۔ پردہ اُٹھنے کی منتظر ہے نگاہ

شیخ صاحب بھی تو پردے کے کوئی حامی نہیں
مفت میں کالج کے لڑکے ان سے بدظن ہو گئے
وعظ میں فرما دیا کل آپ نے یہ صاف صاف
''پردہ آخر کس سے ہو جب مرد ہی زن ہو گئے''

یہ کوئی دن کی بات ہے اے مردِ ہوش مند!
غیرت نہ تجھ میں ہوگی، نہ زن اوٹ چاہے گی
آتا ہے اب وہ دور کہ اولاد کے عوض
کونسل کی ممبری کے لیے ووٹ چاہے گی

تہذیب کے مریض کو گولی سے فائدہ! دفعِ مرض کے واسطے پِل پیش کیجیے
تھے وہ بھی دن کہ خدمتِ استاد کے عوض دل چاہتا تھا ہدیۂ دِل پیش کیجیے
بدلا زمانہ ایسا کہ لڑکا پس از سبق کہتا ہے ماسٹر سے کہ ''بِل پیش کیجیے!''

انتہا بھی اس کی ہے؟ آخر خریدیں کب تلک
چھتریاں، رُومال، مفلر، پیرہن جاپان سے

اپنی غفلت کی یہی حالت اگر قائم رہی
آئیں گے غسّال کابل سے، کفن جاپان سے

جان جائے ہاتھ سے جائے نہ ست ہے یہی اک بات ہر مذہب کا تت
چٹّے بٹّے ایک ہی تھیلی کے ہیں ساہُو کاری، بِسوہ داری، سلطنت

اُٹھا کر پھینک دو باہر گلی میں نئی تہذیب کے انڈے ہیں گندے
الکشن، ممبری، کونسل، صدارت بنائے خوب آزادی نے پھندے
میاں نجّار بھی چھیلے گئے ساتھ نہایت تیز ہیں یورپ کے رندے

سُنا ہے میں نے، کل یہ گفتگو تھی کارخانے میں
پُرانے جھونپڑوں میں ہے ٹھکانا دست کاروں کا
مگر سرکار نے کیا خوب کونسل ہال بنوایا
کوئی اس شہر میں تکیہ نہ تھا سرمایہ داروں کا

شام کی سرحد سے رُخصت ہے وہ رندِ لم یزل
رکھ کے میخانے کے سارے قاعدے بالائے طاق
یہ اگر سچ ہے تو ہے کس درجہ عبرت کا مقام
رنگ اک پل میں بدل جاتا ہے یہ نیلی رِواق

حضرتِ کرزن کو اب فکرِ مداوا ہے ضرور
حُکم برداری کے معدے میں ہے دردِ لایُطاق

وفد ہندوستاں سے کرتے ہیں سرآغا خاں طلب
کیا یہ چُورن ہے پئے ہضمِ فلسطین و عراق؟

ان اشعار کے بارے میں اگر پہلے سے نہ بتا دیا جائے تو ہر قاری انھیں اکبرالہ آبادی کا کلام تصور کرے گا، ظرافت کے ساتھ ساتھ لطیف مزاح اور کاری طنز جابجا ان قطعات میں بکھرے ہوئے ہیں۔ ان میں دیدہ وری بھی ہے، نکتہ سنجی بھی۔ طنز ومزاح وظرافت کے سارے ہجو یہ وسائل تصورات کی شوخی کے علاوہ انگریزی یا ہندی کے الفاظ کے تیکھے استعمال اور اُردو الفاظ کے ساتھ ان کا قافیہ ملا کر پیدا کیے گئے ہیں۔ ان میں مغربی تجدد، غلامانہ تقلید، معاشرتی بے راہ روی، سیاسی دیوالیہ پن اور معاشی ناکارگی کو نشانۂ تنقید و ملامت بنایا گیا ہے، کم عقل تعلیم یافتہ اور بے ایمان لیڈروں کا پول کھول کر ان کے مغربی حربوں کے ساتھ استہزا و تمسخر کیا گیا ہے۔ لیکن اثر و کیفیت نہ تو خندہ بے جا کی ہے نہ قہقہہ بے اختیار کی، بلکہ ایک لطیف اور معنی خیز تبسم کی۔ یقیناً یہ اکبر کا فن اور رنگ ہے مگر اس میں اقبال کی نظر اور چابک دستی بھی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس معاملے میں اکبر و اقبال کا مقصد ایک ہی ہے، گرچہ مطمحِ نظر میں تھوڑا فرق ہے۔ اقبال کا انداز زیادہ مثبت اور مستقبلی ہے، جب کہ اکبر کا رویہ منفیانہ اور ماضی پسندانہ ہے، لیکن تجدد، تصنع، تقلید، نقالی اور غلامی کے خلاف دونوں ہی یکساں طور پر ہیں، بہرحال ظرافت میں اکبر کا اختصاص ہے جب کہ اقبال کے لیے یہ تفننِ طبع ہے۔ طنز ومزاح میں اکبر کی عظمت اظہر من الشّمس ہے۔ وہ یقیناً اُردو کے سب سے بڑے ہجو نگار شاعر ہیں اور عالمی ادب کی سطح پر ان کا مقام انگریزی طنز نگار شاعر پوپ سے کسی طرح کم نہیں۔ اقبال کا یہ میدان نہیں گرچہ اس سلسلے مین ان کی فنی مہارت کے چند نمونے ہمارے سامنے ہیں (واضح ہو کہ اس بحث میں مَیں نے ہجو، طنز، ظرافت اور مزاح کے الفاظ کا استعمال اصطلاحی طور پر نہیں کیا ہے بلکہ اُردو محاورے کے الفاظ سے کیا ہے۔ اس سلسلے میں فنی گفتگو مَیں نے اپنے بعض ان مضامین میں کی ہے جو میرے چند مجموعہ ہائے مضامین میں شامل ہیں۔)

رباعیات کی تعداد باون ہے۔ ۳۹/بالِ جبریل میں اور۱۳/ارمغان حجاز میں۔ بالِ جبریل کی متعدد رباعیات بہت معروف متداول ہیں اور گھروں سے محفلوں تک کتبوں کی شکل میں آویزاں کی جاتی ہیں، غزلوں اور نظموں میں اقبال کی فکر وفن کے جو کمالات ظاہر ہوئے ہیں وہی رباعیات میں بھی رونما ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ چار مصرعوں کی تجدید اوران کی خاص ترتیب کے باعث جو ذہن وفن دوسری ہیئتوں میں پھیلا ہوا ہے وہ رباعیوں میں سمٹا ہوا ہے۔ اس طرح اختصار وارتکاز سے، ایجاز کا اعجاز ظاہر ہوتا ہے یہ رباعیاں نگینوں کی طرح جڑاؤ اور موتیوں کی طرح چمکدار ہیں۔ فارسی و اُردو میں رباعی کی ایک عظیم الشان روایت ہے اور اقبال کی رباعیات اس روایت میں اپنا ایک منفرد وممتاز مقام رکھتی ہیں۔ ان میں اقبال کی شاعری کے بنیادی تصورات کا عطر کشید کرلیا گیا ہے اور یہ عطر ان کے مخصوص فن کے بلوریں شیشے میں محفوظ کیا گیا ہے۔ عطر کی جاں فزا خوشبو اور شیشے کی آب وتاب ذیل کی ان چند رباعیات میں ملاحظہ ہوں جو زیادہ متداول نہیں ہیں:

مکانی ہُوں کہ آزادِ مکاں ہُوں
جہاں بیں ہُوں کہ خود سارا جہاں ہُوں

وہ اپنی لامکانی میں رہیں مست
مجھے اتنا بتا دیں میں کہاں ہُوں!

عرب کے سوز میں سازِ عجم ہے
حرم کا راز توحیدِ اُمم ہے

تہی وحدت سے ہے اندیشۂ غرب
کہ تہذیبِ فرنگی بے حرم ہے

وہ میرا رونقِ محفل کہاں ہے
مری بجلی، مرا حاصل کہاں ہے

مقام اس کا ہے دل کی خلوتوں میں
خدا جانے مقامِ دل کہاں ہے!

ترے سینے میں دم ہے، دل نہیں ہے
ترا دم گرمیِ محفل نہیں ہے
گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نُور
چراغِ راہ ہے، منزل نہیں ہے

خودی کے زور سے دُنیا پہ چھا جا
مقامِ رنگ و بُو کا راز پا جا
برنگِ بحر ساحل آشنا رہ
کفِ ساحل سے دامن کھینچتا جا

خرد سے راہرو روشن بصر ہے
خرد کیا ہے، چراغِ رہ گزر ہے
درُونِ خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا
چراغِ رہ گزر کو کیا خبر ہے!

کبھی تنہائیِ کوہ و دمن عشق
کبھی سوز و سرُور و انجمن عشق
کبھی سرمایۂ محراب و منبر
کبھی مولا علیؓ خیبر شکن عشق!

یہ نکتہ میں نے سیکھا بُوالحسن سے
کہ جاں مرتی نہیں مرگِ بدن سے
چمک سورج میں کیا باقی رہے گی
اگر بیزار ہو اپنی کِرن سے!

زمانے کی یہ گردش جاودانہ
حقیقت ایک تُو، باقی فسانہ

کسی نے دوش دیکھا ہے نہ فردا
فقط امروز ہے تیرا زمانہ

ترا تن رُوح سے ناآشنا ہے
عجب کیا! آہ تیری نارسا ہے

تنِ بے رُوح سے بیزار ہے حق
خدائے زندہ، زندوں کا خدا ہے

چمن میں رختِ گُل شبنم سے تر ہے
سمن ہے، سبزہ ہے، بادِ سحر ہے

مگر ہنگامہ ہو سکتا نہیں گرم
یہاں کا لالہ بے سوزِ جگر ہے

ارمغانِ حجاز کی چند منتخب رباعیات یہ ہیں:

خرد کی تنگ دامانی سے فریاد
تجلّی کی فراوانی سے فریاد

گوارا ہے اسے نظّارۂ غیر
نِگہ کی نا مسلمانی سے فریاد!

حدیثِ بندۂ مومن دل آویز
جِگر پُرخوں، نفس روشن، نِگہ تیز

میسّر ہو کسے دیدار اُس کا
کہ ہے وہ رونقِ محفل کم آمیز

نہ کر ذکرِ فراق و آشنائی
کہ اصلِ زندگی ہے خود نُمائی

نہ دریا کا زیاں ہے، نے گُہر کا
دلِ دریا سے گوہر کی جُدائی

ترے دریا میں طوفاں کیوں نہیں ہے
خودی تیری مسلماں کیوں نہیں ہے

عبث ہے شکوۂ تقدیرِ یزداں
تو خود تقدیرِ یزداں کیوں نہیں ہے؟

کبھی دریا سے مثلِ موج ابھر کر
کبھی دریا کے سینے میں اُتر کر

کبھی دریا کے ساحل سے گزر کر
مقام اپنی خودی کا فاش تر کر!

علم العروض کے اعتبار سے رباعی کی چوبیس بحریں ہیں جو اس ہیئتِ نظم کے لیے مخصوص ہیں اور یہ صنف سخن بھی انھی بحروں تک محدود بتائی جاتی ہے۔لیکن بابا طاہر اوران کے بعد اقبال نے ایک مختلف بحر ہزج مسدس محذوف میں بھی رباعی لکھی ہے جس کا وزن ہے مفاعی لُن ،فعولن مثلاً ''دلوں کو مرکزِ مہر و وفا کر'' والی مشہور رباعی۔

رباعی کو ترانہ بھی کہتے ہیں اوران کا قماشِ نغمہ ہونا بھی معلوم ہے، مذکورِ بالا رعاعیات میں بڑے باریک خیالات اور بڑے دقیق اشارات نہایت زور واثر، رعنائی اور روانی کے ساتھ پیش

کیے گئے ہیں، حسین و خیال انگیز پیکر تراشے گئے ہیں، مطالعہ باطن بھی ہے، مشاہدۂ خارج بھی ہے، انفس و آفاق دونوں کی آیات ہیں، معرفت کے رموز اسرارِ فطرت کے ذریعے واضح کیے گئے ہیں، تازہ بہ تازہ، نو بہ نو نکات کا اظہار کرتے ہیں۔

فطرت کی پرخیال تصویروں کو لیجیے جو چند معانی کا وسیلہ اظہار ہیں، صرف ایک مظہر فطرت دریا کو لیا جائے تو آخری رباعی میں موجِ دریا، سینۂ دریا اور ساحلِ دریا تینوں مقاماتِ آب کا استعمال ''اُبھر کر''، ''اُتر کر'' اور ''گزر کر'' کے چست و موزوں افعال کے ساتھ کر کے آخری مصرعے میں مقام خودی انھی مراحل کے اندر فاش کرنے کی تلقین کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ دریا کے یہ سارے پیکر آدمی کی نفسی و روحانی حرکات کے استعارے ہیں اور انھیں بڑے حرکی انداز میں ایک ترتیب سے اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ایک منظر، ایک سماں نگاہوں کے سامنے پھر جاتا ہے اور اس نظارے کے بعد بلکہ اس کے دوران ہی ذہن غور و فکر کی طرف مائل ہونے لگتا ہے۔

اس سے بھی زیادہ پر معنی استعمال سطح آب کا ''خودی کے زور سے دنیا پہ چھا جا'' والی رباعی میں ہوا ہے، جس میں شاعر کے ''مقامِ رنگ و بو کا راز پا جا'' کا اشارہ کرنے کے بعد یہ خیال انگیز تصویر جلوہ نما ہو کر ایک جہانِ معنی اور عالم کیف کا دروازہ کھولتی ہے:

برنگِ بحر ساحل آشنا رہ
کفِ ساحل سے دامن کھینچتا جا

مطلب یہ ہے کہ انسان کو روئے زمین پر سمندر کی مانند رہنا چاہیے جو بار بار ساحل سے ٹکرانے کے باوجود کسی ساحل میں بند نہیں ہوتا، کسی ساحل پر ٹھہرتا نہیں بلکہ اس کی موجیں اپنے تلاطم اور تصادم سے ساحل پر جھاگ اُڑا کر فوراً ہی اپنی سطح کے دھاروں اور ان کی لہروں اور تہوں کی طرف پلٹ جاتی ہیں۔ اس طرح سکونِ ساحل کو چھوتے ہوئے بھی سمندر کی موجیں ہمیشہ حرکت میں رہتی ہیں، یہی ان کی زندگی، تابندگی اور پاکیزگی ہے، وہ اپنے آپ کو کف ساحل سے آلودہ نہیں کرتیں، وسطِ دریا کی صاف و شفاف سطح پر رواں دواں رہتی ہیں جس کی تہوں میں موجوں کے تلاطم سے ایک ایک گوہر شاہوار کی پرورش اور سیرابی ہوتی رہتی ہے۔ لہٰذا زندگی کے سمندر سے حقیقت و صداقت کا موتی نکالنے اور اس کے اندر حسن و جمال کی آب و تاب پیدا کرنے کے لیے کف کی طرح

ساحل پر آسودہ و آلودہ رہنے کی بجائے موج کی طرح دھاروں اور تہوں میں اچھلنا اور اُترنا پڑے گا۔

ایک اور رباعی میں اظہار خودی کے لیے تہہ دریا سے گوہر کی جدائی کا استعارہ اس آن بان کے ساتھ ساتھ استعمال کیا گیا ہے:

نہ کر ذکرِ فراق و آشنائی — کہ اصل زندگی ہے خود نمائی
نہ دریا کا زیاں ہے، نے گہر کا — دلِ دریا سے گوہر کی جدائی

دلِ دریا گویا آغوش ربوبیت ہے جس سے جدا ہوئے بغیر موتی اپنی چمک دمک دنیا کو دکھا نہیں سکتا اور چونکہ اظہارِ ذات ضروری ہے لہٰذا یہ جدائی گوارا کرنی ہی ہوگی۔ اس تصویر میں فراق و آشنائی کا تصور بندہ و ربّ کے باہمی ربط اور رشتے کی طرف اشارہ کرتا ہے، شاعر کہنا چاہتا ہے کہ انسان کے لیے فنائیت مقصود حیات نہیں ہے، اثباتِ ذات ہے اور اسی اثبات سے ہر فرد کی قدر و قیمت معین ہوتی ہے، لہٰذا عبد کا مقام رب سے جدا رہ کر اپنی عبدیت کا کمال دکھانا ہے۔ اس مقصد کے لیے ابدی وصال نہیں ازلی فراق مطلوب ہے۔ انسان کی خودی کے اسی اظہار سے خالق کا منشا بھی پورا ہوتا ہے اور مخلوق کا مقصد بھی، منصوبہ تخلیق کی یہ تکمیل سب کے لیے مفید ہے۔

ایک اور رباعی کا پہلا ہی مصرع ہے:

ترے دریا میں طوفاں کیوں نہیں ہے؟

یہ ظاہر ہے کہ اشارہ ہے حرکت و عمل کی طرف۔ اسی اشارے کی بنیاد پر باقی تین مصرعوں میں حرکت و عمل کو خودی کے مسلماں ہونے کا معیار قرار دیا گیا۔ اپنی بے عملی اور جمود کے باوجود تقدیر یزداں کا شکوہ کرنے سے منع کیا گیا اور آخر میں تان اس جھنجھوڑ دینے والے سوال پر توڑ دی گئی:

تو خود تقدیر یزداں کیوں نہیں ہے؟

یعنی اگر کسی کے دریائے وجود میں طوفانِ سعی و عمل ہو تو وہ اپنی تقدیر آپ بنا سکتا ہے، اس لیے کہ اس کی کوششوں پر تقدیر یزداں کا سایہ کرم گستر ہوگا۔

فطرت کی دوسری تصویریں بھی ہیں، جیسے یہ پیکرِ گلستاں:

چمن میں رختِ گل شبنم سے تر ہے — سمن ہے، سبزہ ہے بادِ سحر ہے
مگر ہنگامہ ہو سکتا نہیں گرم — یہاں کا لالہ بے سوزِ جگر ہے

ان مصرعوں میں تصویر ہی تصویر اور اشارے ہی اشارے ہیں، کوئی بیان نہیں، کوئی تلقین نہیں۔ بس پھولوں کی ایک تر وتازہ اور سرسبز وشاداب انجمن ہے، جس میں ایک ہی کمی ہے اور وہ ساری تازگی وشادابی کو بے لطف و بے اثر بنا رہی ہے۔ جب تک یہ کمی دور نہیں ہو جاتی چمن میں ہنگامۂ رنگ و بو گرم نہیں ہوسکتا اور اس کے بغیر باغ کے سارے پھول محض کاغذی ثابت ہوں گے۔ وہ کمی یہ ہے کہ اس ہرے بھرے چمن میں لالہ اگر ہے بھی تو سوزِ جگر سے خالی۔ ظاہر ہے کہ یہ لالہ رنگِ گلستاں کا ضامن اور اس کی خوبی کی علامت ہے، اگر لالہ کے جگر میں سرخی کا سوز نہ ہو تو آتشِ گل فروزاں نہیں ہوسکتی اور رنگِ چمن اپنی بہار دکھا نہیں سکتا، یہ آتشِ گل، یہ سوزِ جگر بداہتہً جذبۂ دل کی گرمی کا اشاریہ ہے۔ زندگی کے تمام ساز وسامان کے باوجود اگر یہ گرمی نہ ہو تو فرد اور معاشرہ دونوں بے جان ہیں، اور عصرِ حاضر میں یہی کیفیت مشرق وملت کے خیاباں کی ہے۔ عشق کی آگ بجھ چکی ہے، ہر طرف ایک اندھیرا اور راکھ کا ڈھیر ہے، خواہ ظاہری چمک دمک جتنی بھی ہو۔

مظاہرِ قدرت کے ساتھ ساتھ صنعتِ انسانی کی تصویریں بھی حسن کارانہ انداز میں استعمال کی گئی ہیں، مثلاً ''چراغ'' کا استعارہ دو رباعیوں میں اس طرح آیا ہے کہ پورا مفہوم اسی استعارے پر مبنی ہے۔ ایک رباعی میں کہا گیا ہے کہ عقل بھی گرچہ ایک سرچشمۂ نور ہے مگر یہ ''چراغِ راہ ہے، منزل نہیں ہے'' لہٰذا اس کی روشنی میں راستہ تو طے کیا جاسکتا ہے لیکن منزل تک پہنچنے کے لیے اس کے آگے جانا پڑے گا۔ یعنی عقل ذریعہ ہے مقصد نہیں، مرحلۂ راہ ہے منزلِ مقصود نہیں۔ دوسری رباعی میں خرد کو ''چراغِ رہ گزر'' قرار دے کر بتایا گیا ہے کہ اس کی روشنی صرف باہر کی دنیا کو روشن کرسکتی ہے۔ اندر کی دنیا کو منور نہیں کرسکتی، بلکہ راستے پر رکھے ہوئے چراغ کی طرح خرد کو خانۂ دل کے اندر کی کیفیات کی خبر تک نہیں ہوتی، لہٰذا نورِ خرد صرف ہماری بصارت کا نور ہے، بصیرت کا نہیں، خارجی مشاہدے میں مددگار ہے، باطنی مطالعے میں نہیں۔

ترسیلِ خیال کے لیے ''جان'' و ''دل'' کے مجرد تصورات کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ اور اس صورت میں موضوع اور استعارہ دونوں ایک ہو جاتے ہیں، الا یہ کہ الفاظ کو استعارہ فرض کر کے موضوع کے مضمرات کی تشریح کی جائے اگرچہ یہ اس لیے مشکل ہے کہ جان و دل کی حیثیت کثرتِ استعمال سے محاورے کی ہوگئی ہے۔

یہ رباعی دیکھیے:

وہ میرا رونق محفل کہاں ہے　　مرا بجلی مرا حاصل کہاں ہے
مقام اس کا ہے دل کی خلوتوں میں　　خدا جانے مقام دل کہاں ہے

یہ دل ظاہر ہے انسان کا دل ہے اور گویا انسانیت کی علامت ہے، اس کے باطنی حسن اور اس کی تخلیقی اصلیت کا اشارہ ہے یہ حیات و کائنات کی سب سے قیمتی متاع ہے اور دردوسوزِ آرزومندی کی متاعِ بے بہا ہے، یہی وہ شے انسان کے پورے وجود میں ہے جو اس کا رشتہ محبوبِ ازل کے ساتھ استوار کرتی ہے بلکہ اسے محبوب کے ساتھ وابستہ کر دیتی ہے۔ اسی لیے شاعر کہتا ہے کہ محبوب کا مقام تو دِل میں ہے، لیکن دل کا مقام کہاں ہے، استفہام کا واضح اشارہ یہی ہے کہ مقامِ دل دلِ محبوب میں ہے۔ اس طرح دل بڑی چیز ہے، سب سے بڑی چیز ہے۔ اس کی جتنی بھی قدر کی جائے کم ہے۔ اس کے دردوسوز آرزو کو زندہ و پائندہ رکھنا انسان کا اوّلین فریضہ ہے جس کی ادائیگی ہی کائنات میں اس کی شرافت وکرامت کی ضامن ہوگی۔

اقبال کی رباعیات میں اخلاقیات کے علاوہ فلسفہ بھی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ایک ولولہ بھی۔ اُردو رباعیات میں زیادہ تر صرف اخلاقیات ہیں، جنھیں فلسفہ کہنا موزوں نہ ہوگا۔ فارسی میں خاص کر عمر خیام کی رباعیات کی طرف ایک فلسفہ منسوب کیا جاتا ہے اور ان میں ایک ولولہ بھی پایا جاتا ہے، کہا جاتا ہے کہ یہ فلسفۂ نشاط ہے، ممکن ہے ایسا ہی ہو اور اس خاص فلسفے کے جو متصوفانہ مضمرات بتائے جاتے ہیں وہ شاید عام طور سے صحیح نہ ہوں۔ لیکن نشاط کے ساتھ ساتھ ساز جتنا بھی ہو خیام کی رباعیات میں، وہ سوز سے یکسر خالی ہیں۔ اس لیے کہ ان کے اندر عشق کا وہ حقیقی تصور واضح نہیں جو سوز کا سرچشمہ ہے۔ لہٰذا خیام کی رباعیات میں اخلاقیات کی تلاش کارِ عبث ہے اور ان کا جو کچھ ولولہ ہے وہ ایک جسمانی تلذذ کا سرور ہے، خواہ وہ خمریات کا نتیجہ ہو یا ذہنی عیش کوشی اور ایبقوریت کا۔ یہ ولولہ بہر حال سطحی ہے اور اس میں کلبیت کا عنصر نمایاں ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کی رباعیات اخلاقیات کی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے اس میں ایک واضح تصورِ عشق، ایک متعین فلسفہ حیات کا زبردست اضافہ کرتی ہیں۔ چنانچہ اس عشق وفلسفہ سے اقبال کی رباعیات میں جو ولولہ پیدا ہوتا ہے وہ محض نشاط کا نہیں، نشاط کار کا ہے۔ اس سے وابستہ

نشاطِ تصور میں رجائیت ہے۔ اثباتی حرکت ہے، عزم و یقین ہے، یہ وہ روحانی سرور ہے جو گہرائیوں سے پھوٹتا اور تہوں میں سرایت کرتا ہے۔ اقبال کی رباعی ایک نغمۂ فکر اور ترانۂ عمل ہے، خیام کی رباعی کے ساتھ اس کا فنی و تجزیاتی موازنہ فارسی شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے اس کتاب کے دوسرے حصے میں کیا جائے گا۔

☆☆☆☆☆

جدید نظمیں

بانگِ درا

فطرت کی شاعری

ہمالہ

''جدید نظمیں'' کا عنوان اس باب پر اس لیے لگایا ہے کہ غزل، قطعہ اور رباعی وغیرہ بھی نظم ہی کی اصناف بمقابلہ اصنافِ نثر ہیں اور اگر برائے گفتگو غزل کو الگ بھی کر دیا جائے تو قطعہ و رباعی کو لازماً نظم ہی قرار دینا ہوگا۔ یہی بات مثنوی، قصیدے اور مرثیے کے لیے ہوگی۔ ہمارے اس باب میں ایک مثنوی بھی ہے۔ اس کے علاوہ بھی اقبال کی نظمیں مسمط کی اقسام، مثلث، مخمس، مسدس، ترکیب بند میں ہیں اور یہ سب نظم کی قدیم ہیئتیں ہیں۔ لیکن اُردو تنقید کے عام محاورات کا لحاظ کرتے ہوئے قارئین کی سہولت کے لیے میں نے موضوعاتی نظموں کے لیے ''جدید نظمیں'' کا عنوان اختیار کیا ہے۔

اس قسم کی پہلی نظم مسدس کے ترکیب بند میں ہے، آٹھ بندوں اور چوبیس شعروں کی اس بالکل ابتدائی نظم کے اڑتالیس مصرعے شاعری، منظر نگاری اور تاریخ کے احساسات، تصاویر اور اشارات سے مملو ہیں۔ پہلا بند موضوع کا جامع تعارف اور شاعر کے اندازِ نظر کا اظہار بھی کراتا اور کرتا ہے:

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشور ہندوستاں — چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں
تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشاں — تو جواں ہے گردشِ شام وسحر کے درمیاں

ایک جلوہ تھا کلیم طورِ سینا کے لیے
تو تجلی ہے سراپا چشمِ بینا کے لیے

پہلے مصرعے میں ''فصیلِ کشورِ ہندوستاں'' کی ترکیب جغرافیہ و تاریخ کو ایک پیکرِ شعر میں ڈھالتی ہے۔ جب کہ دوسرے مصرعے میں ایک ایسی شاعرانہ تصویر دی گئی ہے جو دُنیا کے سب سے اُونچے پہاڑ کو اس سے بھی اُونچے آسمان کے لبوں سے ایک بوسہ قبول کرتی ہوئی دکھائی ہے، ہمالہ کی بلندی اور اس کے ساتھ ہندوستان کے لیے اس کی پاسبانی کی اس سے بہتر شاعرانہ تصویر متصور نہیں۔ اس تصویر کا ایک ایک لفظ چنا اور جڑا ہوا ہے۔ صرف ایک لفظ ''جھک کر'' کی بلاغت پر غور کیا جائے اور ہمالہ و آسمان کے تناظر میں اس کے حسن اور معنی آفرینی کا مطالعہ کیا جائے، تیسرے مصرعے میں یہ بیان دے کر ایک قدیم ترین مظہر فطرت ہونے کے باوجود ہمالہ کی سطح پر فرسودگی کا کوئی نشان نہیں ہے، شاعر اسے گردش شام وسحر کے درمیان جوان قرار دیتا ہے، چوتھے مصرعے کا پہلا مستقل لفظ ''جواں'' ہے اور آخری ''درمیاں'' جب کہ دونوں کے بیچ 'گردشِ شام و سحر'' کی محاورے کی حد تک سلیس شاعرانہ ترکیب ہے۔ دوسرے شعر کا سارا حسن الفاظ کے انتخاب اور نشست میں مضمر ہے جب کہ پہلے شعر میں تصویروں کی جمال آفرینی تھی۔ اس طرح دو شعروں اور چار مصرعوں میں ہمالہ کا محل وقوع اس کی تاریخ اور اس کی رفعت و قدامت کی ولولہ انگیز شاعرانہ تعبیر کے بعد مسدس کے پہلے بند کے آخر میں ٹیپ کا یہ شعر سامنے آتا ہے۔ ایک جلوہ تھا......

پہلے مصرعے میں یہ کہہ کر کہ حضرت موسیٰ کلیم اللہ کو وادیٔ سینا میں کوہِ طور پر جمالِ الٰہی کا ایک جلوہ نظر آتا ہے، دوسرے مصرعے میں شاعر وادیٔ ہند میں واقع کوہ ہمالہ کو چشمِ بینا کے لیے سراپا جلوہ ہی جلوہ بتاتا ہے۔ اس طرح جغرافیہ و تاریخ اور عشق و قدامت کے ساتھ معرفت و بصیرت کا اضافہ بھی ہو جاتا ہے اور ہمالہ کی تصویر اجمالاً ہر جہت سے مکمل ہو جاتی ہے۔ اس فن کارانہ تصویر کشی سے پتھر کا مہیب پہاڑ دل کی لطیف ترین دھڑکنوں کا مرکز اور پیکر بن جاتا ہے۔ ایک مظہرِ فطرت کسی قسم کی خارجی آرائش سے بے نیاز، صرف نگاہ شاعر رنگین نوا کے جادو سے ایک عروسِ فن کی شکلِ جمیل میں رونما ہے۔

پہلے بند کے حُسن و تاثیر کی اس فضا میں دوسرے بند سے اجمال کی تفصیل شروع ہوتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ ظاہری نگاہ میں جو چیز صرف ایک وسیع و رفیع کوہستان ہے، وہ درحقیقت

برصغیر ہندوستان کی وہ جغرافیائی وقدرتی دیوار ہے جو تاریخی وعملی طور پر صدیوں سے اس عظیم خطۂ ارض کی پاسبانی کر رہی ہے اور اس کی بلندی کا عالم یہ ہے کہ اگر اس کو فطرت کی شاعری کے ایک دیوان سے، جو کلامِ الٰہی اور اس کی آیات کا ترجمان ہے، مشابہ قرار دیا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ اس کا مطلع اوّل فلک ہے، جہاں سے گویا ہمالہ کی قدرتی شاعری شروع ہوتی ہے۔ چنانچہ ایک بصیرت افروز کلام کی طرح اس کوہستاں کے مناظر انسان کی نگاہوں کو خلوتِ دل اور اس کے ذکر وفکر کی طرف مائل کرتے ہیں۔ اس عالم میں نظر آتا ہے کہ پورا پہاڑ برف پوش ہے۔ اس لیے کہ اکثر اس کی چوٹیوں پر برف گرتی رہتی ہے اور اس کی براق سفیدی اس شان سے چمکتی ہے کہ اس کے آگے آفتاب کی تابانی بھی ماند پڑتی نظر آتی ہے۔ یہ کیفیت قلعۂ کوہ پر آفتاب کی شعاعوں سے پیدا ہونے والی تاب کاری کا نتیجہ ہے چنانچہ ہمالہ کی چوٹیوں پر جب برف اس طرح دمکنے لگتی ہے تو محسوس ہوتا ہے گویا وہ سورج کی کرن پر ہنس رہی ہو اور اپنی تابانی کے مقابلے میں اس کی تابانی کا مذاق اڑا رہی ہو۔ ہمالہ سے پھوٹنے والے اس نورِ مرکب کو جو برف اور شعاعِ آفتاب کا مجموعہ ہے۔ ''دستارِ فضیلت'' سمجھا جاسکتا ہے جو ''کُلاہِ مہر عالم تاب'' پر فائق وحاوی ہے، اس لیے کہ آفتاب کی کلاہ صرف اس کی شعاع ہے جب کہ ہمالہ کی دستار کے پیچ میں پتھر، برف اور اس شعاع کا انعکاس تین عناصر شامل ہیں۔

پہلے بند میں ''فصیل''، ''پیشانی''، ''بوسہ''، ''دیرینہ روزی''، ''جوانی''، ''گردش شام و سحر''، ''جلوہ''، ''کلیم''، ''طور سینا''، ''سراپا تجلّی'' اور ''چشم بینا'' کی تصویروں کو ''امتحان''، ''دیدۂ ظاہر''، ''کوہستان''، ''پاسباں''، ''دیوار''، ''مطلع''، ''دیوان''، ''خلوتِ نگاہ و دل''، ''برف''، ''دستارِ فضیلت''، ''خندہ زن''، ''کلاہ'' اور ''مہر عالم تاب'' کی دوسرے بند میں واقع ہونے والی تصویروں کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے، خاص کر سراپا تجلّی کے سیاق میں دیواں اور دستار کے پیکروں پر غور کیا جائے تو ہمالہ پر نظر آنے والے مناظر فطرت قلب پر نازل ہونے والے مظاہر معرفت کے ساتھ ہم آہنگ ہوجاتے ہیں، بلکہ ان میں ضم ہوجاتے ہیں۔ دیواں اور دستار کے استعارے یقیناً پیچیدہ ہیں، مگر ان میں نہ تو کوئی تصنع ہے نہ تعقید اور نہ آہنگ کلام میں ان سے کوئی تعویق پیدا ہوتی ہے بلکہ ان کی ترکیب وترتیب ارتقائے خیال اور روانی بیان میں تسلسل اور توازن قائم رکھتی ہے۔

تیسرے بند میں قدامت، رفعت، وسعت اور لطافت و صباحت کا ملا جلا بیان ہے یعنی ماسبق کے تصورات کو زیادہ ثروت مند بناتے ہوئے ان میں بعض نئے تصورات کا اضافہ نئی تصویروں کے ساتھ کیا گیا ہے۔

تیری عمرِ رفتہ کی اک آن ہے عہدِ کہن وادیوں میں ہیں تیری کالی گھٹائیں خیمہ زن
چوٹیاں تیری ثریا سے ہیں سرگرم سخن تُو زمیں پر اور پہنائے فلک تیرا وطن
چشمۂ دامن ترا آئینۂ سیال ہے
دامنِ موجِ ہَوا جس کے لیے رومال ہے

یہ قدامت کی انتہا ہے کہ پورا عہدِ کہن ہمالہ کی عمرِ رفتہ کی اک آن ہے اور رفعت کی حد یہ ہے کہ پہاڑ کی چوٹیاں زمین کی تہوں میں اپنی جڑیں استوار کر کے آسمان کے ایک بلند ترین ستارے، ثریا کے ساتھ سرگرم سخن نظر آتی ہیں، وسعت کا عالم یہ ہے کہ زمین کے بہت بڑے رقبے پر محیط ہو کر پہنائے فلک میں سلسلہ کوہ کی چوٹیاں پھیلی ہوئی ہیں، پہاڑ کی بلندیاں اتنی ہیں کہ ہر وقت اس کی وسعتوں میں کالی گھٹائیں خیمہ زن رہتی ہیں اور اس سلسلۂ کوہ کو ابر و باد اپنا مستقل مسکن بنائے ہوئے ہیں، چنانچہ دامن کوہ میں جو بے شمار چشمے رواں ہیں ان کی شفاف سطح پر ہر وقت ہوائیں اس طرح چلتی رہتی ہیں گویا اس کو صاف و شفاف رکھنے کے لیے موجِ ہوا کا دامن رومال کی مانند جنبش کرتا رہتا ہے۔ ''چشمۂ دامن''، ''دامن موج''، ''آئینۂ سیال'' اور ''رومال'' کے پیکر لفظی معنوی اور صوتی طور پر بالکل ہم آہنگ ہو کر معنی آفریں اور نغمہ ریز ہیں۔ اس تصویر و ترنم کی گنگناہٹ دماغ میں گونجتی ہے:

چشمۂ دامن ترا آئینۂ سیال ہے
دامنِ موجِ ہَوا جس کے لیے رومال ہے

حروف ل، م، ن سے مرتب ہونے والے اس شعر کے الفاظ و تراکیب کی نغمگی استعاروں کے حسن معنی کو دوبالا کر رہی ہے۔

چوتھا بند ابر و باد و برق کی آنکھ مچولی کے لیے مخصوص ہے، ہوا ایک سرکش اسپِ تیز رفتار کی طرح چل رہی ہے اور اس بادِ تند میں چوٹیوں پر کالی گھٹاؤں کے اندر بجلیاں اس طرح چمک رہی

ہیں گویا رہوار ہوا کی تیز رفتاری کو صحیح رُخ پر بڑھانے کے لیے بجلی کے کوڑے چل رہے ہوں۔ ابر و باد و برق کی یہ آنکھ مچولی ہمالہ کو عناصر قدرت کی ایک بازی گاہ بنائے ہوئے ہے۔ اور اس بازی گاہ میں مہیب و سیاہ لکہ ہائے ابر فیل بے زنجیر کی مانند دوڑتے دکھائی دیتے ہیں:

ابر کے ہاتھوں میں رہوارِ ہوا کے واسطے　　تازیانہ دے دیا برقِ سرِ کہسار نے
اے ہمالہ کوئی بازی گاہ ہے تو بھی جسے　　دستِ قدرت نے بنایا ہے عناصر کے لیے
ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر
فیل بے زنجیر کی صورت اڑا جاتا ہے ابر

ابر کو پہلی تصویر میں رہوارِ ہوا پر سوار کر کے اس کے ہاتھوں میں برقِ سرِ کہسار کا تازیانہ دے دیا گیا ہے اور تینوں عناصر کو میدانِ فطرت میں کھیلتے دکھایا گیا ہے، لیکن دوسری تصویر میں ہوا اتنی تیز و تند ہو جاتی ہے کہ اب خود ابر ایک فیل بے زنجیر کی صورت اڑنے لگتا ہے، یہ نتیجہ ہے جمالِ فطرت کے جلوے سے پیدا ہونے والے فرطِ طرب کا۔ گویا مے فطرت کے نشے نے ابر کو بدمست کر دیا ہو اور قابو سے باہر ہو کر فیل بے زنجیر ہو گیا ہو، یقیناً یہاں ایک ہی منظر میں دو تصویروں کا تصادم ہوتا ہے مگر ایک تصویر میں سے دوسری تصویر نکل کر پھر اسی میں مدغم ہو جاتی ہے اور یہ ہم آہنگ تبدیلی رفتارِ ہوا کی تبدیلی کو ظاہر کرتی ہے جس سے بادل کی بدلتی ہوئی فطری شکلوں کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ لہٰذا تصویروں کا تصادم فی الواقع کوہسار ہمالہ پر پیہم نمودار ہونے والی متنوع تصاویر فطرت کی حقیقت پسندانہ آئینہ سامانی کے لیے ہے۔ بدلتے ہوئے مناظر کو بڑے فنکارانہ انداز سے ایک دوسرے میں مدغم کر کے منقش کیا گیا ہے۔ اس میں کوئی تضاد و تکلف نہیں، تنوع کی بے ساختگی ہے۔ ایک بے ساختہ رنگا رنگی ہے، متنوع مناظرِ فطرت کی ٹھوس لیکن شاعرانہ عکاسی ہے۔

ہمالہ کی بازی گاہِ عناصر میں فطرت کا ایک ہنگامہ خیز رُخ چوتھے بند میں دکھانے کے بعد پانچویں بند میں شاعر اس کا پُرسکون رُخ دکھاتا ہے جس میں نسیم صبح کی سُبک خرامی ہے، غنچوں کی نمود ہے، زبان برگ کی گویا خامشی ہے اور سکوت گل کا افسانہ ہے:

جنبشِ موجِ نسیم صبح گہوارہ بنی　　جھومتی ہے نشہ ہستی میں ہر گل کی کلی
یوں زبان برگ سے گویا ہے اس کی خامشی　　دست گل چیں کی جھٹک میں نے نہیں دیکھی کبھی

کہہ رہی ہے میری خاموشی ہی افسانہ مرا
کنجِ خلوت خانۂ قدرت ہے کاشانہ مرا

دامن کوہ کے پھولوں، کلیوں اور پتوں کا یہ ایک اچھوتا حسن ہے جس کی سکوں بخشی ایک ''خلوت خانہ قدرت'' سجاتی ہے جس طرح دوسرے بند میں پہاڑ کی چوٹی کا حسن، ''خلوت گاہِ دل'' آراستہ کرتا تھا، گرچہ کوہستاں کے سارے نظارے جلوت کا جلوہ ہیں۔ مگر ان کا جمال خلوت کے تفکر کی طرف مائل کرنے والا ہے، مظاہر کو دیکھ کر دل حقائق کے ادراک کے لیے بے قرار ہوتا ہے۔ اس لیے کہ حسین مناظر کے پیچھے ایک اس حسن ظاہر سے بھی بڑی حقیقت جمال باطن کی پوشیدہ ہے۔ اسی لیے بصارت تیز ہو کر بصیرت بنتی ہے اور بصیرت گہرائی میں اُتر کر معرفت بن جاتی ہے، مشاہدے سے مطالعہ اور مطالعے سے ادراک پیدا ہوتا ہے۔

کوہسار ہمالہ پر مناظر قدرت کا رنگ دیکھ لینے کے بعد چھٹے بند سے ان مظاہرِ قدرت کا آہنگ سنائی دیتا ہے جو اس کوہسار کے ساتھ وابستہ ہیں:

آتی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی کوثر و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی
آئینہ سا شاہد قدرت کو دکھلاتی ہوئی سنگِ راہ سے گاہ بچتی گاہ ٹکراتی ہوئی
چھیڑتی جا اس عراق دل نشیں کے ساز کو
اے مسافر! دل سمجھتا ہے تری آواز کو

ہمالہ جیسے بلند و بالا پہاڑ کی اونچائیوں سے اُتر کر جس ندی کے دھارے ڈھلوانوں میں بہتے ہوں اس کی موسیقی کا تصور ہی سامعہ نواز ہے، پھر اس جوئے کوہ کا پانی یقیناً آئینے کی طرح صاف و شفاف ہوگا۔ لہٰذا کیا روانی اور کیا صفائی، دونوں میں ہمالیہ کی ندیاں کوثر و تسنیم کے لیے بھی قابل رشک ہوسکتی ہیں۔ وہ بلاشبہ جنت نگاہ اور فردوسِ گوش شامل ہیں۔ ان کے شفاف پانی میں شاہد قدرت اپنے رُخِ زیبا کا حسین عکس دیکھ دیکھ کر سنورتا ہے، یہ اٹھلاتی ہوئی بلند ترین ندیاں انتہائی تیزی کے ساتھ رواں دواں ہیں، کبھی پتھروں سے ٹکراتی ہوئی اور کبھی ان سے بچ کر نکلتی ہوئی۔ شاعر ہمالہ کی اس موجِ آب کے دل نشیں نغمے کو سنتا ہے اور راہِ حیات کے اس تیز رو مسافر کی تیز گامی کو سمجھتا ہے۔ اس لیے کہ وہ بھی راہِ حیات میں اپنی منزل کی طرف کچھ اسی

طرح تیز گام ہے۔ اس بند میں سب سے نمایاں چوتھا مصرع ہے جس میں الفاظ کا انتخاب اور ان کی نشست اس نغمہ موسیقی کو محسوس کرانے کے لیے بہت موزوں ہے جو ہمالہ کے جوئباروں سے پھوٹتا ہے، پہلے مصرعے میں حروف وصوت اور لفظ و معنی کی ترکیب و ترتیب جس ترنم فطرت کی ابتدا کرتی ہے چوتھا مصرع اس کو انتہا تک پہنچا دیتا ہے اور ترنم کی اس لکیر کے درمیان فطری طور سے سطح آب پر قریب کے مظاہرِ قدرت کا عکس بھی پرتو فگن ہو کر ترنم کی ثروت میں اثر کے لحاظ سے اضافہ کرتا ہے۔ آخری شعر میں شاعر اس نغمے کے آہنگ کو ''عراق دل نشیں'' سے تشبیہہ دے کر خود بھی منظر کی موسیقی میں شامل ہو جاتا ہے۔

ساتویں بند میں بھی نغمۂ کوہسار جاری رہتا ہے اور جوئبار کے بعد آبشار کا ترنم ایک حسین ترین پس منظر میں اُبھرتا ہے، شام ہو رہی ہے لیلیٰ شب کی دراز زلفیں کھل چکی ہیں، ہر طرف سکوت ہے، درخت تک کسی تفکر میں گم نظر آتے ہیں، فطرت کی یہ خموشی تکلم سے بھی زیادہ گویا معلوم ہوتی ہے، رنگ شفق کوہسار پر لرزاں ہے اور گویا عروسِ فطرت کے رخسار پر غازہ مل کر اس کے شعلہ حسن کو فروزاں کر رہا ہے۔ اس عالم میں آبشاروں کی صدا دامن دل کو کھینچتی ہے اور انسان ایک دوسری دنیا میں کھو جاتا ہے۔ لیلیٰ شب، زلف رسا، رنگِ شفق اور دامنِ دل کی ترکیبیں اور تشبیہیں جو کیفیت پیدا کرتی ہیں اس میں مل کر ''آبشاروں کی صدا'' ایک نہایت خیال انگیز نغمہ رنگیں کی فضا قائم کرتی ہے، فطرت کے رخسار پر صنعت کے جس غازے کا ذکر کیا گیا ہے وہ اوّل تو شفق جیسے مظہرِ فطرت ہی کا گلگونہ ہے دوسرے یہ نگاہِ شاعر رنگیں نوا کا وہ غازۂ فن ہے جس کے فیض سے عروس ہمالہ کے حسین رخسار جمیل تر نظر آنے لگتے ہیں، کوہسار پر رنگِ شفق کے سُرخ عکس کی یہ بہترین شاعرانہ تعبیر و تمثیل ہے۔

دنیا کے سب سے اونچے اور پرانے کوہسار کی اس شاعرانہ و حقیقت پسندانہ تصویر کشی کے بعد آخری بند میں شاعر ہمالہ کو مخاطب کر کے اس سے فرمائش کرتا ہے کہ وہ اسے اس صدیوں پہلے گزرے ہوئے قدیم ترین وقت کی داستان سنائے جب اس کی وادی ''آبائے انسان'' کا مسکن بنی اور پہلی بار انسان کے قدم اس قدیم زمین پر پڑے تا کہ اس سیدھی سادی بالکل فطری زندگی کا کچھ ماجرا معلوم ہو جس پر تمدن کے پرتکلف رنگ کا داغ نہ پڑا تھا اور زندگی کا معصوم چہرہ غازۂ صنعت سے

عاری، بالکل تروتازہ تھا، اپنی اس شاعرانہ تمنا کو پورا کرنے کے لیے شاعر عالم تصور میں ساعتِ وقت کی سوئیوں کو صدیوں پیچھے کی طرف لے جانا چاہتا ہے تا کہ ماضی کے فردوس گم گشتہ کا نظارہ کرے:

اے ہمالہ داستاں اس وقت کی کوئی سنا مسکن آبائے انساں جب بنا دامن ترا
کچھ بتا اس سیدھی سادی زندگی کا ماجرا داغ جس پر غازۂ رنگِ تکلف کا نہ تھا
ہاں دکھا دے اے تصور! پھر وہ صبح و شام تو
لوٹ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو

کوہ ہمالہ جیسے قدیم ترین مظہر فطرت کے دامن میں کھڑے ہو کر قدرت کے عجائب اور فطرت کے اسرار کا مشاہدہ و مطالعہ کرتے ہوئے، یہ تمنا بالکل فطری ہے۔ کسی بھی دورِ جدید کا ترقی یافتہ انسان جب اس طویل وعریض اور حسین وجمیل کوہسار کو دیکھے گا اور اس کے مناظر و مظاہر پر غور کرے گا تو اس کے دل و دماغ میں تاریخ انسانی کے بعید ترین ماضی کے متعلق ایک شدید تجسس فطری طور پر اور بے ساختہ پیدا ہوگا اور یقیناً اس کی نگاہِ تصور ماقبل تمدن کی معصوم سادگی اور اس کی اس عظمت و شوکت کا نظارہ کرنے لگے گی، جو ہمالہ کی مہیب چٹانوں اور ان کے پھیلے ہوئے سلسلوں اور ان کی ابھری ہوئی چوٹیوں سے ہویدا ہے۔ ''آبائے انساں'' کی ترکیب ہی قاری کے تخیل کے سامنے سے وقت کے پردے ہٹا کر اسے آغازِ تاریخ کے لمحات میں پہنچا دیتی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ نظم کا ارتقائے خیال مسلسل ہے اور مختلف بندوں کے درمیان ایک ترتیب ہے، ساتھ ہی ہر بند کے مصرعے اور اشعار ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہیں۔ ہیئت کی اس تنظیم کے علاوہ استعارات وعلامات اور کنایات و اشارات کا پورا نظام ہے۔ منتخب الفاظ وتراکیب کی نشست معنی آفریں بھی ہے اور نغمہ آفریں بھی، ان فنی کمالات سے کوہِ ہمالہ کی ایک دل آویز اور فکر انگیز شاعرانہ حقیقت پسندانہ تصویر رونما ہوتی ہے۔

ہمالہ کی تصویروں میں کوئی تصنع نہیں، نہ اس کے آہنگ میں کوئی تکلف ہے۔ کوئی بات نہ تو دور از کار ہے نہ نامانوس، نہ فضول، بلکہ سامنے کی حقیقت اور فطرت کے متنوع پہلو ہیں جنھیں فنکارانہ طور پر ایک نظم میں مناسب طور سے پرو دیا گیا ہے۔ صرف ایک چیز بعض کانوں کو کھٹک سکتی ہے اور وہ ہے توالیِ اضافات کی کثرت۔ لیکن یہ چیز کم وبیش اقبال کے پورے کلام میں ہے

اور ان کی بہترین نظموں میں بھی پائی جاتی ہے۔ اقبال کے علاوہ بھی اہم اُردو شعرا کے بہترین اشعار میں یہ بات موجود ہے، غالبؔ تو غالبؔ، حسرتؔ کے کلام میں بھی یہ عنصر ہے۔ جہاں بھی ہے یہ کوئی اجنبی یا ثقیل و کریہہ چیز نہیں۔ اُردو زبان و ادب کے اسالیب و محاورات میں فارسی الفاظ و تراکیب خون کی طرح جاری وساری ہیں اور ان کی ثروت و زینت کے ضامن ہیں۔ اس سلسلے میں لسانی و ادبی نکتہ صرف طریق استعمال اور محل استعمال کا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ''ہمالہ'' کی توالی اضافات والی تراکیب اپنی جگہ بہت ہی چست، موزوں، حسین، سبک اور رواں ہیں۔ ان میں بڑی شیرینی، معنی آفرینی اور نغمہ آفرینی ہے۔ رنگینی، زرینی اور خیال انگیزی ہے۔ غور کیجیے ان ترکیبوں پر:

فصیل کشورِ ہندوستاں، کلیم طور سینا، امتحانِ دیدۂ ظاہر، سوئے خلوت گاہِ دل، کلاہ مہر عالم تاب، برق سرِ کوہسار، جنبشِ موجِ نسیمِ صبح، کنجِ خلوت خانۂ قدرت، مسکن آبائے انساں، غازۂ رنگِ تکلف۔

اگر ان خوب صورت اور درخشاں تراکیب کو زیورات جیسا سامانِ آرائش قرار دیا جائے تب بھی فن کے نقطۂ نظر سے کوئی مضائقہ نہیں، شاعری بجائے خود تزئین حیات ہے اور اس کے جملہ وسائل اظہار عناصر جمال ہیں، شعر میں سادگی نہ شرط لازم ہے نہ کوئی بڑا وصف، پھر یہ ساری تراکیب اپنے اس سیاق وسباق میں نگینے کی طرح جڑی ہوئی ہیں جس میں مفرد، الفاظ اور توالی اضافات سے خالی تراکیب کی کثرت ہے۔ ''ہمالہ'' کا جسم فطری و پیدائشی طور پر بہت صحت مند اور خوبصورت ہے اس کے تمام اعضا قدرتی طور پر سڈول اور سجل ہیں۔ اس کی رگوں میں خونِ حیات گرم جولاں ہے۔ اس متناسب اور حسین جسم پر اگر زیورات بھی ہیں تو یقیناً وہ بہار حسن اور اس کی دل کشی میں اضافہ کر رہے ہیں، سنگلاخ ہمالہ کو دست فن کار نے ایک عروس کی طرح آراستہ و پیراستہ کر دیا۔ اس سے سلسلہ کوہ کی صلابت میں کوئی کمی نہیں آئی ہے، صرف اس کی نفاست میں زبردست اضافہ ہو گیا ہے، پہاڑ کا جمال جمیل تر ہو گیا ہے۔

تین اور بالکل ابتدائی نظموں کا مطالعہ فنی اعتبار سے بہت مفید ہوگا، بانگِ درا کی دوسری نظم ''گل رنگیں'' اور تیسری نظم ''عہدِ طفلی'' بھی، ہمالہ کی طرح مسدس ہیں۔ ان میں پہلی چار بندوں پر مشتمل ہے اور دوسری دو بندوں پر، دونوں میں ترکیب بند ہے۔ دونوں میں فارسی تراکیب اور ان میں

توالی اضافات کثرت سے ہیں۔اس مشابہت کے باوجود اگر پہلی نظم کسی کو نہایت پُر تصنع اور پُر تکلف معلوم ہوتی ہے، جب کہ دوسری سادہ وفطری نظر آتی ہے تو اس کی کوئی وجہ اس کے سوا سمجھ میں نہیں آتی کہ ایسا سمجھنے والے شاید دونوں نظموں کے موضوعات اور حجم میں فرق سے متاثر ہوتے ہیں، ظاہر ہے کہ یہ بالکل شخصی وموضوعاتی قسم کا تاثراتی اندازِ نظر ہے۔اس قسم کے مطالعے میں معروضیت اور اصولی وفنی اندازِ تنقید نہیں ہے۔غور کیجیے دونوں نظموں کی توالی اضافات والی تراکیب پر۔

گل رنگیں

شناسائے خراش عقدۂ مشکل، شریکِ شورشِ محفل، نگاہِ چشم صورت بیں، برگِ ریاضِ طور، زخمی شمشیرِ ذوقِ جستجو، چراغِ خانۂ حکمت، رشکِ جامِ جم، توسنِ ادراکِ انسان۔

عہدِ طفلی

وسعت آغوش مادر، نشانِ لطف جاں، شورشِ زنجیر در

بلاشبہ پہلی نظم میں توالی اضافات دوسری سے دوگنا بلکہ تین گنا ہے۔لیکن اول تو پہلی کے بند بھی دوسری سے دوگنا ہیں، دوسرے موضوع کے لحاظ سے تصویروں کا استعمال ہے۔عہدِ طفلی میں شاعر نے صرف ایک بچے کے احساسات واحد متکلم میں اسی کی طرف سے بیان کیے ہیں، جب کہ گل رنگیں میں ایک تو شاعر نے پھول کے وجود کی بالکل فلسفیانہ ترجمانی کی ہے، دوسرے وہ خود متکلم ہے اور پھول مخاطب، چنانچہ ایک مظہرِ فطرت کی تصویر کشی کی بجائے اس مظہر کے متعلق شاعر کے احساسات بیان کیے گئے ہیں، گویا پھول پر شاعر نے اپنی کیفیات طاری کر دی ہیں یا پھول کو دیکھ کر شاعر کے دل میں اپنے متعلق جو احساسات اُبھرے ان کا بیان اس نے پھول کے ساتھ اپنا تقابل کر کے کیا ہے۔اس طرح گل رنگیں کا موضوع ہی بہت پیچیدہ ہے، جب کہ عہدِ طفلی کا موضوع نسبتاً سادہ ہے۔یہ پیچیدگی اور سادگی ان تصورات میں نہیں، جہاں تک نظم کا تعلق ہے، یہ فرق ان تصورات کے متعلق شاعر کے تصور میں ہے۔اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں موضوعات میں توالی اضافات سے قطع نظر، ایک تو فارسی الفاظ وتراکیب یکساں نمایاں ہیں، دوسرے اندازِ فکر فلسفیانہ ہے۔دونوں کے الفاظ وتراکیب پر ایک نظر ڈالیے۔

گل رنگیں

گل رنگیں، زیبِ محفل، فراغت، بزم ہستی، سراپا سوز وسازِ آرزو، بے گداز آرزو، آئیں، دستِ جفا جو، گل چیں، دیدۂ حکمت، دیدۂ بلبل، مستور، مثلِ بو، سامان جمعیت، جگرسوزی، سرمایہ قوت، آئینہ حیرت، تلاش متصل، شمع جہاں افروز، خرام آموز، ناتوانی۔

عہدِ طفلی

عہدِ طفلی، دیارنو، جنبش، حرف بے مطلب، دردِ طفلی، سوئے قمر، بے آواز پا، کوہ وصحرا، دروغِ مصلحت آمیز، وقفِ دید، مائل گفتار، سراپا ذوق استفسار۔

چار بندوں کی نظم میں اکیس الفاظ کی فہرس ہے اور دو بندوں کی نظم میں بارہ الفاظ ہیں، گویا فارسی کے اُن مفرد ومرکب الفاظ کا استعمال جن کا آسان تر بدل موجود ہے، دونوں نظموں میں تقریباً برابر ہے۔ اب دونوں نظموں سے میں ایک ایک شعر نمونے کے طور پر لیتا ہوں:

تو شناسائے خراش عقدۂ مشکل نہیں
اے گل رنگیں ترے پہلو میں شاید دل نہیں

دردِ طفلی میں اگر کوئی رلاتا تھا مجھے
شورشِ زنجیرِ در میں لطف آتا تھا مجھے

پہلا شعر گل رنگیں کا پہلا ہی شعر ہے اور اس کے پہلے ہی مصرعے میں، شناسائے خراش عقدہ مشکل، کی چار الفاظ پر مشتمل توالی اضافات ہے، دوسرا شعر عہدِ طفلی کا، تیسرا شعر ہے اور اس میں تین الفاظ شورش زنجیر در، پر مشتمل توالی اضافات ہے، 'شورشِ زنجیر در' کی ترکیب ایک طفل شیر خوار کے لبوں سے ادا ہوتی ہے اور اس کی توالی اضافات بھی ایک تتلاہٹ محسوس ہوتی ہے، جب کہ صوتی طور پر اس سے زنجیر کے ہلنے کی صدا بھی اُبھرتی معلوم ہوتی ہے، لہٰذا اپنے محل استعمال میں یہ بالکل چست ہے لیکن ''شناسائے خراش عقدہ مشکل'' کی ترکیب ایک عاقل و بالغ بلکہ مفکر و فلسفی یا کم از کم باشعور فن کار کی زبان سے نکلتی ہے۔ جب کہ وہ گل رنگیں کو خطاب کر کے اس کے ساتھ اپنے حالِ دل کا موازنہ کر رہا ہے۔ وہ کہنا یہ چاہتا ہے کہ پھول کتنا ہی رنگین

وحسین ہو اس کے پہلو میں سوچنے اور محسوس کرنے والا دل نہیں ہوتا، لہٰذا وہ بہت معصوم، سادہ لوح اور مطمئن ہے جب کہ شاعر اپنے پہلو میں ایک حساس دل رکھتا ہے اور سارے جہاں کا درد اس کے جگر میں ہے۔ وہ 'زخمیِ شمشیرِ ذوقِ جستجو' ہے ایک سے ایک عقدۂ مشکل اس پر اپنی خراش ڈال رہا ہے۔ یہ خراش عقدہ مشکل، اپنا ایک خاص لطف رکھتی ہے اور شاعر کا دل مجروح اس لطف کا شناسا ہے، یہ شناسائی گرچہ اوّلاً اور بہ بظاہر پریشانی کا باعث ہے لیکن بالآخر اور درحقیقت یہی پریشانی، سامان جمعیت بن جائے گی، اس سے دل میں ایک تلاش متصل پیدا ہوتی جو 'توسن ادراکِ انسان' کے لیے خرام آموز ہے، یہ وہ 'جگر سوزی' ہے جو چراغ خانۂ حکمت ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ جس طرح ایک 'شورشِ زنجیر در' کی ترکیب پوری نظم کے موضوع، سوز و سازِ آرزو کا اشاریہ ہے، اس سوز و ساز کی کیفیت کو ہی شاعر نے ''خراش عقدہ مشکل'' کی ترکیب میں ممثل کیا ہے۔ جو صوتی و معنوی دونوں لحاظ سے بالکل موزوں ہے۔ لہٰذا فن کے نقطہ نظر سے توالی اضافات کی بجائے رشتۂ معنی کا تعاقب کیا جانا چاہیے۔ اس لحاظ سے معلوم ہوگا کہ دونوں ترکیبیں اپنے اپنے مفاہیم مؤثر ترین طریقے سے ادا کرتی ہیں۔ یہی وہ بڑی سے بڑی کامیابی ہے جس کی توقع شاعری سے کی جاسکتی ہے۔

اقبال کی توالی اضافات کا موازنہ غالبؔ کے ابتدائی کلام میں پائی جانے والی توالیِ اضافات سے کیا جائے تو فن کے کچھ نکات روشن ہوں گے۔

غالب کا ایک شعر ہے:

شمارِ سُبحۂ مرغوبِ بُت مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

''مرغوبِ بُت مشکل پسند'' اور ''تماشائے بہ یک کف بردن صد دل'' کا موازنہ ''شناسائے خراش عقدہ مشکل'' کے ساتھ کیا جائے اور اس سلسلے میں یہ بھی یاد رکھا جائے کہ اقبال کی یہ ترکیب جس شعر کے پہلے مصرعے میں واقع ہے اس کا دوسرا مصرع توالیِ اضافات سے خالی ہے:

اے گل رنگیں ترے پہلو میں شاید دل نہیں

اقبال و غالب کے متعلقہ اشعار پر ایک نظر ڈالنے سے محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کے شعر کا

مفہوم واضح ہے، جب کہ غالب کے شعر کا مفہوم غور طلب اور مبہم ہے اور اس ابہام میں دونوں مصرعوں کی توالی اضافات نے اضافہ کیا ہے اس کے برخلاف اقبال کے شعر کے پہلے مصرعے میں توالی اضافات سے کوئی ابہام نہیں پیدا ہوتا، تو ''شناسائے خراش عقدۂ مشکل'' کی ترکیب بآسانی سمجھ میں آتی ہے اور دوسرے مصرعے پر نظر ڈالتے ہی پورے شعر کا مفہوم آئینے کی طرح واضح ہو جاتا ہے تب محسوس ہوتا ہے کہ اس وضاحت میں پہلے اس مصرعے کی ترکیب معنی کی ایک دبازت پیدا کر رہی ہے اس طرح اقبال کی ترکیب اور بندش الفاظ کی پیچیدگی اظہارِ خیال کا ایک مؤثر وسیلہ ہے جب کہ غالب کی ترکیب و بندش کی ژولیدگی اخفائے خیال کا باعث ہے۔ دونوں شاعروں کے ابتدائی کلام میں فارسیت کے یکساں غلبے کے باوجود اسلوب بیان کا یہ نمایاں فرق کچھ معنی رکھتا ہے، وہ یہ کہ ابتدائی کلام سے اقبال کے ذہن اور فن میں ایک ہمواری اور استواری ہے جو غالب کے یہاں نہیں ہے۔ ایسا جس وجہ سے بھی ہو، یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ اُردو شاعری میں اقبال کا تجربہ غالب کے بعد اگلا قدم ہے۔

بہر حال ''عہدِ طفلی'' تو ایک کامیاب مختصر نظم ہے ہی، ''گل رنگیں'' کی ہیئتِ فن پر ایک نظر ڈالنا مفید ہوگا۔ پہلے بند میں شاعر ''ہمالہ'' کی طرح موضوع کا اجمالی تعارف مؤثر طور سے کراتا ہے:

تو شناسائے خراشِ عقدۂ مشکل نہیں ‌ ‌ ‌ اے گل رنگیں ترے پہلو میں شاید دل نہیں
زیب محفل ہے، شریکِ شورشِ محفل نہیں ‌ ‌ ‌ یہ فراغت بزم ہستی میں مجھے حاصل نہیں

اس چمن میں سراپا سوز و سازِ آرزو
اور تیری زندگانی بے گدازِ آرزو

دوسرا شعر پہلے شعر کی تشریح و تفصیل ہے، گل رنگیں درد دل سے خالی ہے۔ لہٰذا محفل کی زینت ہوتے ہوئے بھی شورشِ محفل میں شریک نہیں، جب کہ ایسی فراغت خاطر اور بے فکری دنیائے ہست و بود میں شاعر یا انسان کو حاصل نہیں، لہٰذا چمن حیات میں شاعر تو سراپا سوز و سازِ آرزو ہے۔ جہاں گل رنگیں کی زندگی اس سوز و ساز سے یکسر خالی ہے، شاعر حساس ہے، گل بے حس، اس کے باوجود حسن قدرت کا ایک مظہر ہے اور شاعر کو اس سے ایک الفت ہے، وہ بہت ہی نزاکت و احتیاط اور استغراق سے اس کا مطالعہ کر رہا ہے، چنانچہ دوسرے بند میں کہتا ہے:

توڑ لینا شاخ سے تجھ کو مرا آئیں نہیں یہ نظر غیر از نگاہ چشم صورت میں نہیں
آہ! یہ دست جفا جو اے گل رنگیں نہیں کس طرح تجھ کو سمجھاؤں کہ میں گل چیں نہیں

کام مجھ کو دیدۂ حکمت کے الجھیڑوں سے کیا
دیدۂ بلبل سے میں کرتا ہوں نظارہ ترا

یہ خالص شاعرانہ اندازِ مطالعہ یا عاشقانہ طرزِ فکر ہے جس میں دیدۂ حکمت کے مقابلے پر دیدۂ بلبل کو ترجیح دی گئی ہے گویا بلبل کی طرح شاعر بھی عاشق گل ہے، لہٰذا وہ گل چیں بن کر پھول کو توڑتا نہیں۔ بلبل کی طرح اسے صرف دیکھنا چاہتا ہے۔ اس طرح شاعر اور گل رنگیں کے درمیان ایک خاموش، گہری ہم آہنگی قائم ہو جاتی ہے۔ تیسرے بند کے چار مصرعے اس ہم آہنگی میں اضافہ اور اس کی تفصیل کرتے ہیں۔

سو زبانوں پر بھی خاموشی تجھے منظور ہے راز وہ کیا ہے ترے سینے میں جو مستور ہے
میری صورت تو بھی اِک برگ ریاض طور ہے میں چمن سے دُور ہوں تو بھی چمن سے دور ہے

یہ مصرعے اقبال کی اس مفکرانہ (Reflective) شاعری کے نمونے کے مصرعے ہیں جو ان کے کلام میں جابجا فطرت اور اس کے مظاہر کے متعلق کثرت سے پائی جاتی ہے۔ ان مصرعوں میں جو پُر معنی خطاب گل رنگیں سے ہے وہ آئندہ اسی طرح دوسرے مظاہر کے ساتھ بھی ملے گا۔ مثلاً چاند، لالہ، اختر صبح، شعاع آفتاب، گل رنگیں کی خاموشی بے معنی نہیں، اس کے سینے میں بھی کوئی راز ہے اور وہ بھی تجلی الٰہی کا ایک مظہر انسان ہی کی طرح ہے۔ دونوں باغِ عدن سے ٹوٹے یا اکھڑے ہوئے پھول ہیں اور اپنے اصلی چمن سے دور ایک اجنبی جگہ بہار دکھا رہے ہیں، لیکن ٹیپ کا شعر ایک پہلو یعنی فطرت کی جہت سے ہم آہنگی کے باوجود، دوسرے پہلو یعنی دنیوی حقیقت کے لحاظ سے، انسان اور گل رنگیں کے درمیان امتیاز پر روشنی ڈالتا ہے:

مطمئن ہے تو، پریشاں مثل بو رہتا ہوں میں
زخمیِ شمشیر ذوقِ جستجو رہتا ہوں میں

یہ وہی بات ہے جو پہلے بند میں کہی تھی، اس طرح دوسرے اور تیسرے بند میں گل رنگیں اور

اپنے درمیان ایک فطری ہم آہنگی تلاش کر کے شاعر تیسرے بند کے آخر میں اپنے اصل موضوع، سوز وسازِ آرزو کی طرف لوٹ آتا ہے اور پھول کے برخلاف انسان کے اندر اس کا اثبات کرتا ہے، لیکن بیچ کے اشعار میں ظاہر ہونے والی ہم آہنگی انسان اور فطرت کے درمیان فاصلے کو نہ صرف کم بلکہ ایک نیا رنگ دے دیتی ہے وہ یہ کہ قدرت کا جو راز اور حسن مناظر قدرت میں پوشیدہ ہے وہ انسان میں ظاہر ہے۔ اس لیے مناظر تو اپنی جگہ ساکن وساکت رہتے ہیں، مگر انسان متحرک و متفکر رہتا ہے۔ تخیل کی اس خوبصورت اور خیال انگیز پیچیدگی کو فن نے ایک پیچیدہ لیکن مرتب ہیئت میں ظاہر کیا ہے، پہلے بند میں وہ موضوع کا اجمالی اظہار کرتا ہے، دوسرے میں موضوع سے متعلق اور اس کو زیادہ زرخیز بنانے کے لیے، وہ پس منظر کی وہ تفصیلات بیان کرتا ہے جن کے سبب نہ صرف یہ کہ موضوع اپنے تمام مضمرات وتضمنات کے ساتھ واضح ہو جاتا ہے بلکہ اس کی معنویت میں بڑا اضافہ ہوتا ہے۔ چنانچہ تیسرے بند کا آخری شعر بیچ کے دو بندوں کو پہلے بند کے ساتھ جوڑ کر تکلم کے ارتقائے خیال کو ایک قدم آگے بڑھاتا ہے اور چوتھے اور آخری بند کی تمہید بن جاتا ہے:

یہ پریشانی مری، سامانِ جمعیت نہ ہو — یہ جگر سوزی چراغِ خانۂ حکمت نہ ہو
ناتوانی ہی مری سرمایہ قوت نہ ہو — رشکِ جامِ جم مرا آئینہ حیرت نہ ہو

یہ تلاش متصل شمع جہاں افروز ہے
توسنِ ادراکِ انسان کو خرام آموز ہے

یہ نظم کا خاتمہ وخلاصہ ہے اور جو موضوع پہلے بند سے شروع ہوا تھا اس کی تکمیل ہے۔ شاعر گرچہ گل رنگیں کی طرح سکون واطمینان سے بہرہ مند نہیں بلکہ فکر منداور پریشان ہے مگر پریشانی اور اس سے پیدا ہونے والی ناتوانی، اُمید ہے کہ ایک جمعیت وقوت کا سامان بنے گی اور جو انسان اپنی سادگی میں صرف دیدۂ بلبل پر قناعت کر رہا تھا اور دیدۂ حکمت کو الجھیڑوں کا باعث سمجھ رہا تھا، اب فکر ونظر کی بدولت اپنی جگر سوزی کو چراغ خانہ حکمت بنتا ہوا پائے گا اور اس کی فلسفیانہ حیرت بالآخر ایک ایسی بصیرت میں تبدیل ہو جائے گی جو رشک جام جم ہوگی۔ لہٰذا خراش عقدہ مشکل کی خلش اور ''سوز وسازِ آرزو کی تپش''، جس نے دردمند شاعر کو ایک مظہر قدرت اور حسن فطرت تک گویا تلاش حقیقت میں پہنچایا تھا، ایک شمع جہاں افروز ثابت ہوگی۔

اس لیے کہ یہ تلاش متصل ہی ہے جو:

توسن ادراکِ انسان کو خرام آموز ہے

اس طرح ترکیب بند کی معروف و مسلم تکنیک کے بالکل مطابق گل رنگیں کا مسدس نہایت مربوط طریقے پر موضوعِ تخیل کا ابلاغ کرتا ہے لہٰذا فن کے نقطۂ نظر سے ''گل رنگیں'' اسی طرح ایک کامیاب تجربہ ہے جس طرح پہلے ''ہمالہ'' اور اس کے بعد تیسری نظم ''عہدِ طفلی'' میں کیا گیا جب کہ دونوں کے درمیان تیسری تخلیق گل رنگیں ہی ہے۔

''ہمالہ'' کے بعد تیسری نظم فطرت ''ابرِ کوہسار'' ہے اور پچھلی نظموں کی طرح مسدس کے ترکیب بند میں ہے۔ ہمالہ، گل رنگیں اور ابرِ کوہسار تو عنوان ہی سے فطرت کی نظمیں معلوم ہوتی ہیں۔ جب کہ ''عہدِ طفلی'' بھی چونکہ فطرت ہی کی سادگی، معصومیت اور تازگی پر ایک شاعرانہ تخلیق ہے، لہٰذا اسے نظم فطرت ہی کہنا چاہیے۔ عہدِ طفلی کی طرح 'ابر کوہسار' میں بھی مظہر فطرت واحد متکلم میں براہِ راست اپنی منظر نگاری خود کرتا ہے جب کہ ''ہمالہ'' اور ''گل رنگیں'' دونوں میں موضوع واحد حاضر تھا اور شاعر نے اس سے خطاب کر کے اس کی تصویر کشی اس انداز سے کی تھی کہ اس میں اپنے احساسات و خیالات کے رنگ اور لکیریں بھی ملا دی تھیں، مواد و بیان کے غالب عنصر کے لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہمالہ فکریہ بیانیہ (Reflective Descriptive) ہے گل رنگیں، فکریہ (Reflective) ہے اور عہد طفلی نیز ابر کوہسار بیانیہ (Descriptive) ہیں۔ اس طرح خالص فطرت کی شاعری یا تو ''عہدِ طفلی'' میں ہے یا ''ابر کوہسار'' میں جب کہ خالص اور بالکل معروضی منظر نگاری صرف ابر کوہسار میں ہے۔ اس لیے کہ عہدِ طفلی میں بہر حال معروض اور منظر کے ساتھ ایک موضوعی مظہر بھی ہے۔ جو بے شعور یا کم شعور سہی، فطری قوتِ گویائی کسی نہ کسی درجے اور شکل میں رکھتا ہے اور اگرچہ وہ شاعری نہیں کر سکتا مگر ان احساسات و جذبات کا مالک ہے جو اس سے منسوب کیے گئے ہیں بلکہ عہدِ طفلی کا بیان صیغہ ماضی میں ہونے کے سبب یہ صورت بھی پیدا ہو گئی ہے کہ ایک بالغ انسان اپنی طفولیت کو یاد کر رہا ہے۔ اس کے برخلاف ابر کوہسار کو شاعر نے تھوڑی دیر کے لیے جو زبان حال دے دی ہے تو وہ اپنے وجود اور عمل کی ایک نہایت حسین و جمیل ترجمانی اور نقاشی ہے، روک ٹوک ایک والہانہ سرمستی کے ساتھ کر رہا ہے۔

فطرت کی اس سے بھی زیادہ حسین نظم ''ایک آرزو'' ہے جس کی ہیئت غزل کے قطعے کی ہے۔ اس میں دامن کوہ میں بہتے ہوئے ایک چشمے کے کنارے، گل، بوٹے، پرند، شفق، شبنم، بادل، بجلی، صبح وشام اوراس قدرتی پس منظر میں ایک شیدائے فطرت کی ایسی خوبصورت تصویر کشی کی گئی ہے کہ اس کو پڑھتے ہوئے آدمی بالکل اسی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جس کی کاغذی تصویر اس کی نگاہوں کے سامنے ہوتی ہے۔ فطرت کے رنگ اور آہنگ کی اس سے زیادہ حسین اور مؤثر عکاسی ونقاشی ممکن نہیں۔ دنیا کا کوئی فطرت نگار شاعر، خواہ وہ ورڈز ورتھ ہی کیوں نہ ہو، مناظر قدرت کے حسن واثر کی فنی تخلیق میں اس سے آگے ایک انچ نہیں بڑھ سکتا، اس نظم کے ایک ایک شعر، ایک ایک پیکر، ایک ایک نغمے پر روح وجد کرتی ہے۔ جنت نگاہ اور فردوس گوش کی ترکیبوں کا استعمال اگر مناظر قدرت کی تصویروں کے سلسلے میں کسی بھی انسانی تخلیق کے لیے کیا جاسکتا ہے تو وہ ''ایک آرزو'' یقیناً ہے۔ دل آویز تشبیہوں، استعاروں اور تمثالوں کی فراوانی کے ساتھ نغمات کا ایسا وفور ہے کہ الفاظ رقص وموسیقی کے پیکر اور صدائیں معلوم ہوتے ہیں۔ اس ولولہ خیز اور زمزمہ انگیز منظرِ فطرت میں گویا جان پڑ گئی ہے۔ شاعر کی بحیثیت ایک شیدائے فطرت کے اس میں شمولیت اور تمام مناظر کے ساتھ مکمل ہم آہنگی ہے، اس شمولیت نے خاص کر قاری کی ذہنی شمولیت کا سامان پہلے ہی سے کر دیا ہے۔

فطرت کی شاعری پر مشتمل دوسری کئی نظمیں بھی قابل ذکر ہیں مثلاً: ماہِ نو، موج دریا، چاند، (۱) جگنو، ابر، کنارراوی، ایک شام، تنہائی، چاند (۲) صبح کا ستارہ، کلی، ستارہ، نمودِ صبح، رات اور شاعر، بزمِ انجم۔

مظاہر فطرت کے عنوان سے بانگِ درا کی دیگر نظمیں بھی لائق مطالعہ ہیں، ان کے علاوہ دوسرے موضوعات پر لکھی ہوئی نظموں میں بھی جا بجا فطرت کی شاعری کے بہترین نمونے بکھرے ہوئے ہیں۔ ''خضر راہ'' کے ابتدائی حصوں میں ''شاعر'' اور ''صحرا نوردی'' کے ذیلی عنوانات کے تحت فطرت کی حسین ترین شاعری پر تو بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن کچھ اور عام قسم کی نظمیں بھی ہیں جن میں اس قسم کی شاعری کی مثالیں ملتی ہیں۔ ''گورستان شاہی'' کی یہ تمہید ملاحظہ کیجیے:

آسماں بادل کا پہنے خرقۂ دیرینہ ہے — کچھ مکدر سا جبینِ ماہ کا آئینہ ہے
چاندنی پھیلی ہے اس نظارۂ خاموش میں — صبح صادق سو رہی ہے رات کی آغوش میں
کس قدر اشجار کی حیرت افزا ہے خامشی — بربطِ قدرت کی دھیمی سی نوا ہے خامشی

باطنِ ہر ذرۂ عالم سراپا درد ہے
اور خاموشی لبِ ہستی پہ آہِ سرد ہے

''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کے آخری بند سے پہلے، گویا خاتمہ نظم کے آغاز کے طور پر یہ بند دیکھیے:

پردہ مشرق سے جس دم جلوہ گر ہوتی ہے صبح
داغ شب کا دامنِ آفاق سے دھوتی ہے صبح
لالۂ افسردہ کو آتش قبا کرتی ہے یہ
بے زباں طائر کو سرمستِ نوا کرتی ہے یہ
سینۂ بلبل کے زنداں سے سرود آزاد ہے
سیکڑوں نغموں سے بادِ صبح دم آباد ہے
خفتگانِ لالہ زار و کوہسار و رود بار
ہوتے ہیں آخر عروسِ زندگی سے ہم کنار
یہ گر آئین ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح
مرقد انسان کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح

محولا بالا دونوں نظموں کی فطرت نگاری کا ایک سرسری تجزیہ یہ واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ اقبال فطرت کی شاعری کے لیے بہترین استعداد بلکہ اس کا ملکہ رکھتے ہوئے بھی فطرت نگاری کو اپنا مقصد فن بنانا نہیں چاہتے۔ اس لیے کہ ان کے سامنے ایک بلند تر مطمح نظر ہے جس کے مقابلے میں وہ محض فطرت نگاری کو زیادہ اہم نہیں سمجھتے، گرچہ ایک تو حسنِ فطرت سے تاثر اِن کی شاعرانہ حسیات میں داخل ہے، دوسرے فطرت میں وہ ایک بلند تر حقیقت کا جلوہ دیکھتے ہیں، تیسرے یہ کہ بحیثیت فن کار وہ ایک وسیلۂ اظہار اور سامان تزئین کے طور پر مظاہرِ فطرت کے امکانات سے واقف ہیں۔ چنانچہ گورستانِ شاہی کی تمہید جس نظارۂ فطرت سے انھوں نے تیار کی ہے وہ بہترین فنی تمہید ایک خاص موضوع کے مضمرات کی موزوں فضا تیار کرنے کے لیے ہے۔ غور کیجیے ''خرقۂ دیرینہ، مکدر سا جبین ماہ کا آئینہ، چاندنی پھیکی، نظارۂ خاموش، دھیمی سی نوا

ہے خامشی، کی تصویروں پر، گورستان کے تناظر میں اور اس سلسلے میں لفظ 'خامشی' کی تکرار پر بھی خاص کر دھیان دینے کی ضرورت ہے، یہاں تک کہ ٹیپ کے شعر میں خود شاعر نے اوپر کی منظر نگاری سے جو نتیجہ نکالا ہے اسے درج کر دیا ہے یعنی یہ کہ بظاہر کائنات کے جلوے کتنے ہی دلکش ہوں، باطن ہر ذرۂ عالم سراپا درد ہے۔ لہٰذا جس خامشی کی تصویر شاعر نے پیش کی ہے وہ درحقیقت لبِ ہستی پہ آہ سرد ہے۔

'گورستانِ شاہی' کے برخلاف، 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' کا موضوع بھی موت ہونے کے باوجود اس نظم میں رات کی بجائے صبح کی منظر نگاری کی گئی ہے اور ایک دوسرا ہی نتیجہ نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس لیے کہ یہاں فطرت نگاری کا مقصد مختلف ہے اور اقبال کی فطرت نگاری بھی فطرت نگاری کے لیے نہیں ہوتی۔ کسی بلندتر مقصد کے لیے ہوتی ہے، چنانچہ دوسری نظم میں شاعر یہ فلسفہ پیش کرتا ہے کہ ''آئینِ ہستی'' یہی ہے کہ ''ہو ہر شام صبح'' لہٰذا اسے یقین ہے کہ مرقدِ انسان کی شب کا انجام 'صبح' ہی ہوگی، ٹیپ کے اس مفہوم سے پہلے بند کی پوری منظر نگاری موت کے مقابلے میں 'عروسِ زندگی' کی آراستگی پر مبنی ہے۔

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ فطرت نگاری کے سلسلے میں اقبال کا بیانیہ بھی بالعموم فکریہ ہے۔ چنانچہ فطرت کی بہ ظاہر بیانیہ شاعری کے حسین ترین نمونے 'ایک آرزو' کا بھی تجزیہ کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ اس نظم کے بیس اشعار میں گرچہ اٹھارہ منظر نگاری پر مشتمل ہیں، مگر چودھویں شعر سے بھی منظر نگاری کے مقصد کے اشارات ملنے لگتے ہیں، جب کہ آخر کے دوشعروں میں مقصد بالکل نمایاں ہو گیا ہے:

راتوں کو چلنے والے رہ جائیں تھک کے جس دم — امید ان کی میرا ٹوٹا ہوا دیا ہو
بجلی چمک کے ان کو کٹیا مری دکھا دے — جب آسماں پہ ہر سو بادل گھرا ہوا ہو
پچھلے پہر کی کوئل وہ صبح کی مؤذن — میں اس کا ہم نوا ہوں وہ میری ہم نوا ہو
کانوں پہ ہو نہ میرے دیر و حرم کا احساں — روزن ہی جھونپڑی کا مجھ کو سحر نما ہو
پھولوں کو آئے جس دم شبنم وضو کرانے — رونا میرا وضو ہو نالہ مری دعا ہو
اس خامشی میں جائیں اتنے بلند نالے — تاروں کے قافلے کو میری صدا درا ہو

ہر درد مند دل کو رونا مرا رُلا دے
بیہوش جو پڑے ہیں شاید انھیں جگا دے

یعنی دامن میں کوہ کے اک چھوٹا سا جھونپڑا، بنانے کے باوجود، دنیا کے غم کا دل سے کانٹا نکل نہ سکا اور عزلت میں دن گزارتے ہوئے بھی، ایک آرزو، یہی رہی کہ اُمید ان کی میرا ٹوٹا ہوا دیا ہو۔ لہٰذا دنیا کی محفلوں سے اُکتایا ہوا شاعر، پچھلے پہر، اُٹھ کر اپنی کٹیا میں خدا کے حضور نالہ وزاری کرتا ہے، جب سارا عالم سوتا ہے تو کائنات کی محیط، خامشی، میں یہ درد کا مارا روتا ہے اور تمنا کرتا ہے کہ اس کے نالوں کی صدا رات کے تاروں تک پہنچے، ان کے قافلے کے کوچ کے لیے بانگِ درا ثابت ہو اور غفلت میں پڑے ہوئے انسانوں کو بیدار کر دے تا کہ وہ ایک نئی صبح کا نظارہ کریں اور نفسِ سوختہ شام وسحر کو تازہ کر کے خورشیدِ حیات کے سفر کی اگلی منزل کی طرف روانہ ہونے کا سامان کریں۔

یہ ہے فطرت اور اس کی اچھی سے اچھی، بڑی سے بڑی شاعری کی طرف اقبالؔ کا رویہ۔ وہ فطرت کے پجاری نہیں، اس کو یا اپنی کیفیات کا مظہر یا اپنے فن کا وسیلہ سمجھتے ہیں اور اسی انداز سے برتتے ہیں۔ اس رویے پر روشنی خود شاعر نے ایک پوری نظم ''انسان اور بزمِ قدرت'' میں ڈالی ہے۔ اس کے دو حصے ہیں، پہلے میں ''معمورۂ ہستی'' کو بزم قدرت، قرار دے کر اس کے فطری حسن اور چند مظاہر قدرت کی خوبصورت تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس حصے کے آخر میں بزم قدرت کے روشن مناظر کے پس منظر میں انسان کی سیہ بختی کا فکری سوال اُٹھایا گیا ہے جس کا جواب بزم قدرت کی طرف سے دوسرے حصے میں اسی تفصیل سے دیا گیا ہے جو شاعر نے بزمِ قدرت کے حسن ونور کی مرقع نگاری میں دکھائی تھی، اس کا ماحصل یہ ہے کہ بزم قدرت انسان کو خطاب کر کے زبانِ حال سے کہتی ہے:

انجمن حسن کی ہے تو، تری تصویر ہوں میں
عشق کا تو ہے صحیفہ، تری تفسیر ہوں میں

نظم اس نتیجے پر ختم ہوتی ہے:

تو اگر اپنی حقیقت سے خبردار رہے
نہ سیہ روز رہے پھر، نہ سیہ کار رہے

معلوم یہ ہوا کہ عالم وجود میں کائنات کا مرکز مخلوقات کے درمیان انسان اشرف المخلوقات ہے اور پوری بزم قدرت اپنے تمام حسین و جمیل مناظر و مظاہر کے ساتھ تنظیم حیات اور تزئین ہستی کے لیے اس کی طرف دیکھ رہی ہے۔ اس کی خدمت پر مامور ہے۔ لہٰذا انسان کی 'حقیقت' فطرت سے بڑی چیز ہے اور فطرت کے ذریعے بھی اسی کے عرفان کی کوشش مقصدِ زندگی اور مقصودِ فن ہونی چاہیے۔

اقبال اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں اور ان کی پوری شاعری اسی کی ترجمانی ہے۔ اس شاعری کا موضوع انسان ہے، نہ کہ فطرت اور فطرت صرف اس فن کاری کا ایک اہم وسیلۂ اظہار ہے جو اس شاعری کے لیے اختیار کی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مناظرِ فطرت کی تصویر کشی میں اس کے سارے حسن و جمال کے باوجود ایک نگاہِ انسانی کا عنصر بھی شامل ہے جسے مصور کی نگاہ بھی کہا جا سکتا ہے اور آلۂ تصویر بھی۔ اس نگاہ کا ہی فیض ہے کہ شاعر مناظر کی عکاسی کی بجائے، یا اس کے ساتھ ساتھ، نقاشی بھی کرتا ہے۔ اور اس نقش آرائی میں اپنا وہ خونِ جگر ملا دیتا ہے جو اس کے مقصد حیات کا رنگ ہے۔ عناصر فطرت سے تعلق رکھنے والی بانگِ درا کی حسب ذیل نظمیں شاعری میں انسان اور فطرت کے احساسات کے امتزاج پر مبنی ہیں۔

نوید صبح، شبنم اور ستارے، شعاع آفتاب، پھولوں کی شہزادی، آفتاب صبح، پھول، دوستارے، اختر صبح، چاند اور تارے، سیر فلک، گل پژمردہ۔

فطرت سے اقبال کا شغف اور ان کا تصورِ فطرت نگاری ان حسین و دل کش نظموں میں بھی ظاہر ہوا ہے جو انھوں نے بچوں کے لیے یا ان کے متعلق لکھی ہیں یا بالعموم انگریزی سے ترجمہ کی ہیں۔

ترجمہ

ایک مکڑا اور مکھی، ایک پہاڑ اور گلہری، ایک گائے اور بکری، ہمدردی، آفتاب، پیامِ صبح۔

طبع زاد

پرندے کی فریاد، طفل شیر خوار، ایک پرندہ اور جگنو، بچہ اور شمع۔

بعض نظموں میں اقبال نے فطرت کا استعمال، تمثیل یا محض مثال کے طور پر کیا ہے جیسے:

ایک مکالمہ، پیوستہ رہ شجر سے اُمید بہار رکھ

''ایک مکالمہ'' خالص تمثیلی مکالمہ ہے ایک ''مرغِ سرا'' اور ایک ''مرغ ہوا'' کے درمیان

جب کہ ''پیوستہ رہ شجر سے اُمید بہار رکھ'' میں شجر سے ٹوٹ کر ہمیشہ کے لیے سوکھ جانے والی شاخ کی صرف مثال دی گئی ہے۔ دونوں صورتوں میں ایک اخلاقی سبق انسان کو دیا گیا ہے۔

''خضرِ راہ'' میں فطرت کی شاعری کا حوالہ گزر چکا ہے۔ ''بالِ جبریل'' کی تینوں عظیم ترین نظموں ...... مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، ساقی نامہ...... میں فطرت کی بہترین شاعری کے نمونے ملتے ہیں، ان کے علاوہ جدائی، لالۂ صحرا، شاہیں، جیسی فطرت کے موضوعات پر لکھی ہوئی حسین ترین تخلیقات ہیں اور ُروحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' جیسی عظیم فکری نظم میں فطرت کے ارضی حسن کو جس دل آویز طریقے سے پیش کیا گیا ہے، اس کی مثال دنیائے شاعری میں ملنی مشکل ہے۔ ضربِ کلیم میں بھی فطرت کی نہایت جمالیاتی اور جمال آفریں تمثیل ''شعاعِ اُمید'' جیسی شاندار نظم میں پیش کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ ''نسیم و شبنم'' اور ''صبح چمن'' کے لطیف و حسین مکالماتِ فطرت ہیں۔ اس مجموعے کی ایک چھوٹی سی نظم ''نگاہ'' تو گویا فطرت پر نگاہِ شاعر ہے:

بہار و قافلۂ لالہ ہائے صحرائی
شباب و مستی و ذوق و سرور و رعنائی
اندھیری رات میں یہ چشمکیں ستاروں کی
یہ بحر، یہ فلک نیلگوں کی پہنائی
سفر عروسِ قمر کا عمارِیِ شب میں
طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی
نگاہ ہو تو بہائے نظارہ کچھ بھی نہیں
کہ بیچتی نہیں فطرت جمال و زیبائی

ضربِ کلیم کے آخر میں ''محرابِ گل افغان کے افکار'' اور ارمغانِ حجاز کے تقریباً خاتمے پر ''ملا زادہ ضیغم، لولابی کشمیری کا بیاض'' نہ صرف یہ کہ جمالِ فطرت کے دو مشہور خطوں کے متعلق ہیں بلکہ ان کا پورا ارضیہ اور اشعار میں جاری و ساری احساسات کے ساتھ ساتھ نقوش کلام فطرت کے اشارات سے مملو ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی پوری شاعری کے استعارات و علامات کا بہت بڑا حصہ مظاہر

فطرت پر مشتمل ہے اور کلام کی تازگی و شادابی اور زیبائی و رعنائی کا باعث ہے۔ اقبال نہایت وسیع اور گہری نگاہ فطرت رکھتے تھے۔ اور فطرت کے ''جمال وزیبائی'' کی اداشناسی ان کے مزاجِ فن میں داخل تھی۔ اس لیے بھی ان کا ذہن مناظر قدرت میں مضمر بلند تر حقائق کے ادراکات سے معمور تھا۔ وہ ایک ''دل فطرت شناس'' رکھتے تھے۔ ان کے نشاطِ تخیل کی تہہ میں یہی فطرت شناسی، اپنے وسیع ترین معنوں میں اور عمیق ترین مضمرات کے ساتھ جاگزیں تھی۔

کیا فطرت کی اتنی ثروت مند شاعری فطرت نگاری میں کوئی مقام نہیں رکھتی؟ بعض ناقدین کا ایسا ہی خیال ہے۔ اس لیے کہ ان کے حساب سے اقبال کی فطرت نگاری کا حجم زیادہ وقیع نہیں، لہٰذا اس کا وزن بہت کم ہے، چنانچہ تمنا کی جاتی ہے کہ کاش اقبال اپنی فطرت نگاری کی صلاحیت سے کام لیتے اور خالص فطرت کی مکمل شاعری کرتے، تو اگر ابھی محض اچھے شاعر ہیں تو اس صورت میں بڑے شاعر ہو جاتے۔ یہ بڑا ہی خام خیال ہے اور بڑی ہی طفلانہ تمنا ہے جو نہ صرف اقبال کی شاعری بلکہ نفسِ شاعری سے بھی عدم واقفیت پر مبنی ہے۔ شاعری محض فطرت کی نہیں ہوتی اور جو شاعری فطرت نگاری کہلاتی ہے اس میں بھی فطرت کے ساتھ کچھ اور تصورات ملے ہوئے ہوتے ہیں، بلکہ انھی تصورات کے تحت فطرت نگاری بھی کی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر سب سے بڑے فطرت نگار شاعر ورڈز ورتھ کو لیجیے۔ اس کا تصورفن یہ تھا کہ وہ صنعتی تمدن کی بڑھتی ہوئی پیچیدگی کے معاملے میں تہذیب انسانی کی سادگی، تازگی، معصومیت اور اصلیت کو محفوظ رکھنا چاہتا تھا بلکہ ان عناصر کے تحفظ کے لیے وہ تہذیب وتمدن دونوں کے دائرے سے باہر دورِ وحشت تک میں جانے کے لیے تیار تھا۔ اٹھارہویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے اوائل میں یہ ایک رومانی ردِعمل تھا۔ انگلستان کے اس صنعتی انقلاب کا جس کے نتیجے میں فطرت و معصومیت کے مظاہر تباہ ہو رہے تھے اور انسانی زندگی پر تصنع غالب آ رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ورڈز ورتھ کے تخیل میں فطرت صرف مناظرِ قدرت............ کوہسار و جوئبار و اشجار و طیور وغیرہ کا نام نہیں بلکہ اس معصومیت کا بھی نام ہے جو ایک بچے حتیٰ کہ ایک احمق میں پائی جاتی ہے اور غریب و سادہ دیہاتوں میں موجود ہے چنانچہ ورڈز ورتھ کے تصور میں فطرت کی سادگی و معصومیت بلکہ الوہیت کا مثالی نمونہ ایک طفل شیر خوار اور اس کی طفولیت ہے۔

بہرحال، احیائے رومانیت کے دوسرے عظیم شعرا مثلاً کولرج، بائرن، شیلی اور کیٹس کی شاعری میں بھی فطرت نگاری کے عناصر نمایاں ہیں۔ کولرج تو ابتداً ورڈز ورتھ کا شریک کار ہی تھا اور شیلی اور کیٹس کے مشہور موضوعات شاعری میں علی الترتیب ''بادِ مغرب'' و ''اسکائی لارک'' اور ''عندلیب'' و ''خزاں'' ۔ جیسے مظاہر فطرت ہیں، جب کہ ان کے علاوہ بھی متعدد عناصر قدرت کو ان شعرا نے اپنا موضوع بنایا، پھر فطرت کے لیے ان شعرا کی حسیات اور علاماتِ فطرت کا ان کے ہاتھوں کثیر استعمال معلوم و معروف ہے۔ بائرن جیسے طنز نگار کی شاعری میں بھی فطرت نگاری کا عالم یہ ہے کہ اس کے شاہکار ''ڈان جُو اں'' میں حسین ترین مناظرِ قدرت کی تصویر کشی بڑی نازک فطری حیات کے ساتھ کی گئی ہے چنانچہ انگریزی تنقید ان سب شعرا کے فن میں فطرت نگاری کو اہم عنصر تسلیم کرتی ہے اور انھیں بھی کامیاب فطرت نگار قرار دیتی ہے۔

عالمی ادب کے اس معیار اور صحیح تنقیدی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اقبال کی شاعری میں بھی فطرت نگاری کو ایک اہم عنصر تسلیم کرنا پڑے گا اور انھیں کامیاب فطرت نگار قرار دینا پڑے گا۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ ہے کہ اقبال اس معنی میں شاعر فطرت نہیں جس میں مثال کے طور پر ورڈز ورتھ ہے۔ اس لیے کہ ان کی شاعری نہ تو مناظر فطرت کی عکاسی تک محدود ہے، نہ وہ مناظرِ فطرت کے پجاری ہیں۔ اقبال فطرت کو دیکھتے ہی ہیں ایک وسیع تر مفہوم میں اور بلند تر نقطۂ نظر ہے۔ انھوں نے اپنی ابتدائی دور کی ایک نظم ''شیکسپیئر'' میں اس مشہور ڈرامہ نگار شاعر کی تعریف اس طرح کی ہے:

حفظِ اسرار کا فطرت کو ہے سودا ایسا
رازداں پھر نہ کرے گی کوئی پیدا ایسا

بداہتہً یہاں فطرت کا مفہوم عناصر و مناظر و مظاہر نہیں، حقیقت کائنات اور روح حیات ہے، جسے اسی نظم کے ایک اور شعر میں ''حق'' کہا گیا ہے:

حسن آئینۂ حق، دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

یہی وجہ ہے کہ شیکسپیئر کی شاعری میں بھی جا بجا مناظر قدرت کی بہترین عکاسی کے باوجود اس کو فطرت نگار یا اس معنی میں شاعر فطرت نہیں کہا جاتا جس میں ورڈز ورتھ کو کہا جاتا ہے بلکہ

تسلیم شدہ امر یہ ہے کہ شیکسپیئر فطرتِ انسانی کا نقاش ہے، اپنے ڈراموں میں جس طرح اس نے کرداروں اور مکالموں کے ذریعے انسانی فطرت کے مختلف پہلوؤں، ان کی گہرائیوں اور گتھیوں کی تشریح و تمثیل کی ہے اس سے نتیجہ نکالا جاتا ہے کہ وہ فطرت کے اسرار و رموز سے آشنا تھا اور حقائق حیات سے واقف تھا۔ لہٰذا اسی وسیع و عمیق آگہی کی بنا پر اس نے انسانی فطرت کی باریکیوں اور تہوں کا سراغ پا لیا اور اسے اپنے منظوم ڈراموں میں مؤثر طور پر، شاعرانہ حسن کے ساتھ پیش کیا۔ اقبال نے شیکسپیئر کے فن کی اسی حقیقت پر بہترین انداز میں روشنی ڈالی ہے اور جس والہانہ طریقے پر ڈالی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسے ہی معیارِ فن اور اس کا مثالی نمونہ تصور کرتے ہیں۔ اقبال کی شاعری کے کمالات، اسی تصور کی فنی شہادت دیتے ہیں۔ لہٰذا اقبال کا حسنِ کلام بھی آفاقی صداقت و حقیقت اور اس سے ہم آہنگ انسانیت کا آئینہ ہے۔ وہ بھی اسرارِ فطرت کے جویا ہیں، صرف اس کے مظاہر کے شیدا نہیں، وہ مناظرِ قدرت کے اندر مضمر اصلیت کا تجسس کرتے ہیں اور انسان کو اس سے آگاہ نیز ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں۔ مناظر میں رونما ہونے والے فطرت کے جلوے اس مقصد پر مشتمل فنی عمل کے لیے آئینے کا کام کرتے ہیں۔ یعنی جس طرح وہ مظاہرِ فطرت ہیں، اسی طرح مظاہرِ فن ہیں اور جس طرح قدرت نے انھیں اپنی حقیقت کے اظہار کے لیے وسائل کے طور پر بڑی خوب صورتی سے استعمال کیا ہے اسی طرح شاعر نے بھی اس حقیقت کے متعلق اپنے تصورات کی ترسیل کے لیے ان کا بہت ہی حسن کارانہ فنی مصرف لیا ہے۔ مصرف و مقصد دونوں کا شاعرانہ اقرار ملاحظہ کیجیے:

محفل قدرت ہے اک دریائے بے پایانِ حسن
آنکھ اگر دیکھے تو ہر قطرے میں ہے طوفانِ حسن
حسن کوہستاں کی ہیبت ناک خاموشی میں ہے
مہر کی ضوگستری، شب کی سیہ پوشی میں ہے
آسمان صبح کی آئینہ پوشی میں ہے یہ
شام کی ظلمت، شفق کی گل فروشی میں ہے یہ
عظمتِ دیرینہ کے مٹتے ہوئے آثار میں

طفلکِ ناآشنا کی کوششِ گفتار میں
ساکنانِ صحنِ گلشن کی ہم آوازی میں ہے
ننھے ننھے طائروں کی آشیاں سازی میں ہے
چشمہ کہسار میں، دریا کی آزادی میں حسن
شہر میں، صحرا میں، ویرانے میں، آبادی میں حسن
روح کو لیکن کسی گم گشتہ شے کی ہے ہوس
ورنہ اس صحرا میں کیوں نالاں ہے یہ مثلِ جرس
حسن کے اس عام جلوے میں بھی یہ بیتاب ہے
زندگی اس کی مثالِ ماہیٔ بے آب ہے

(''بچہ اور شمع''......بانگِ درا)

اس بے قراری کا نقطۂ قرار یہ ہے:

ہوئی جو چشمِ مظاہر پرست وا آخر
تو پایا خانۂ دل میں اسے مکیں میں نے

(''سرگزشتِ آدم''......بانگِ درا)

☆☆☆☆☆

نکاتِ فن

اب تک جن نظموں کا مطالعہ فن کی کسی نہ کسی جہت سے ہم نے کیا ہے، ان میں خاص خاص تخلیقات مسدس کے ترکیب بند میں ہیں اور شاعر نے اسی ہیئت میں اپنے خیالات کا اظہار مربوط و مؤثر طریقے سے کیا ہے، اگرچہ اس کے علاوہ قطعۂ غزل کی ہیئت بھی اس نے اس کامیابی کے ساتھ استعمال کی ہے جو مسدس کے ترکیب بند میں ظاہر ہوئی ہے، دونوں صورتوں میں ترسیل و ابلاغ کے لیے بہت ہی حسین وسائل اظہار سے کام لیا گیا ہے۔ جن میں مظاہرِ فطرت کے استعاروں، علامتوں اور پیکروں کی کثرت ہے، گرچہ کبھی کبھی مجرد تصورات و تصاویر کی معنی آفریں بلاغت بھی دکھائی گئی ہے۔ اس کے علاوہ الفاظ و تراکیب کی نغمہ ریز حد تک موزوں اور رواں نشست، بندش اور ترتیب ہے۔ قدیم ہیئتوں کو تصویروں کے رنگ اور ترکیبوں کے آہنگ کے ساتھ تخیلات و تصورات کی تازگی و شادابی سے مجموعی طور پر جدید و جدّید ہیئتوں کی شکل دے دی گئی ہے۔ چنانچہ ان نظموں پر موضوعات کی عنوان بندی ہیئت کی اندرونی جدت وجودت کے لیے ایک بالکل چست اور ناگزیر سرخی ہے۔

فن کی روایات میں اجتہاد، تجربے اور تجدید کی بکثرت مثالیں بانگِ درا کی نظموں میں ملتی ہیں۔ ایک ترکیب بند ہی کو شاعر نے اتنے مختلف طریقوں سے استعمال کیا ہے کہ اگر اس ہیئت میں رقم کی ہوئی تمام تخلیقات کے اشعار کی ہیئتی ترتیب و ترکیب کا تجزیہ کیا جائے تو یہ ایک مستقل مقالے کا موضوع ہوگا، بعض وقت کسی ایک نظم میں بھی ترتیب و ترکیب کی مختلف ہیئتیں جمع کر دی گئی ہیں۔ ایک نظم ''شمع'' کی مثال لیجیے۔ اس کا پہلا بند مسدس ہے اور دوسرا بھی، مگر تیسرا مثمن، چوتھا پھر مسدس، مگر پانچویں میں بارہ مصرعے ہیں اور چھٹے میں بیس، پھر ٹیپ کے اشعار کے قوافی بالکل الگ الگ ہیں۔ ''حسن و عشق'' جیسی نظم مسبع ہے۔ ہندوستانی بچوں کا قومی گیت، مخمس ہے۔ پہلی کے آخری مصرعے ہم قافیہ و ردیف ترکیب پر مبنی ہیں جب کہ دوسری کی ترجیح پر نظم ''انسان'' صرف ایک مصرعے سے شروع ہوتی ہے۔ اس کے بعد ایک بند چھ مصرعوں

کا ہے اور دوسرا چودہ مصرعوں کا۔ ان ہیئتوں میں بیانیہ بھی ہے، مکالمہ بھی، تمثیلیہ بھی، اور اظہارِ خیال کبھی واحد متکلم میں ہے، کبھی واحد حاضر کو خطاب کر کے، کبھی واحد غائب کا ذکر کر کے اور بعض وقت تینوں صیغوں کا استعمال کر کے۔

ہیئت و اسلوب کے تنوع کے علاوہ نقوشِ فن، خاص کر استعارات و علامات کا استعمال اقبال جس کثرت و شدت کے ساتھ کرتے ہیں اس سے پوری پوری نظم علامتی ہو جاتی ہے اور آہنگ اسے غنائیہ بھی بنا دیتا ہے، چنانچہ تخیل کا وفور شعریت کے وفور میں منتقل ہو جاتا ہے، یہی چیز فکر کو فن میں تبدیل کرتی ہے۔ اس طرزِ فن کاری کے لیے ''حقیقت حسن'' اور ''حسن و عشق'' تو بہت نمایاں نمونے ہیں، لیکن دوسری متعدد نظمیں بھی، جن کا موضوع بہ ظاہر غیر شاعرانہ ہے، اسی فنی برتاؤ کی پُر تاثیر مثالیں پیش کرتی ہیں۔

ایک نظم ''سلیمیٰ'' کو لیجیے۔ پورے آٹھ مصرعوں میں نوامیسِ فطرت میں حسن کے دلکش مظاہر اور حق کے اشارات کی پیکر تراشی کے بعد آخر دو مصرعوں میں مطلق حسن و حق کی دونوں صفات جمال و کمال کا ذکر نہایت لطیف انداز میں کیا گیا ہے:

جس کی نمو دیکھی چشم ستارہ بیں نے — خورشید میں، قمر میں، تاروں کی انجمن میں
صوفی نے جس کو دل کے ظلمت کدہ میں پایا — شاعر نے جس کو دیکھا قدرت کے بانکپن میں
جس کی چمک ہے پیدا جس کی مہک ہویدا — شبنم کے موتیوں میں پھولوں کے پیرہن میں
صحرا کو ہے بسایا جس نے سکوت بن کر — ہنگامہ جس کے دم سے کاشانۂ چمن میں

ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اس کا
آنکھوں میں ہے سلیمیٰ تیری کمال اس کا

یہی اسلوب سخن ''کوششِ ناتمام'' کا ہے:

فرقت آفتاب میں کھاتی ہے پیچ و تاب صبح — چشم شفق ہے خوں فشاں اختر شام کے لیے
رہتی ہے قیس روز کو لیلیٰ شام کی ہوس — اختر صبح مضطرب تابِ دوام کے لیے
کہتا تھا قطب آسماں قافلۂ نجوم ہے — ہمرہو! میں ترس گیا لطفِ خرام کے لیے
سوتوں کو ندیوں کا شوق، بحر کا ندیوں کو عشق — موجۂ بحر کو تپش ماہ تمام کے لیے

حسن ازل کہ پردۂ لالہ وگل میں ہے نہاں　　　کہتے ہیں بے قرار ہے جلوۂ عام کے لیے

راز حیات پوچھ لے خضر خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوشش ناتمام سے

کیا اس انداز کی نظم نگاری کو اشاریت یا علامت نگاری (Symbolism) کہا جاسکتا ہے؟ بعض لوگ اس سوال کا جواب نفی میں دیں گے اور ان کی یہ دلیل ہوگی کہ دونوں نظموں کے آخری اشعار اشاریت کا طلسم ابہام توڑ دیتے ہیں۔ جس سے علامت نگاری کی ایمائیت مجروح ہوتی ہے۔ اسی طرح جب یہ سوال کیا جائے گا کہ دوسری بے شمار نظموں میں جو پیکر تراشیاں الفاظ و تراکیب کے ذریعے کی گئی ہیں اور خیالات کی تجسیم کے لیے طرح طرح کی تصویریں بنائی گئی ہیں۔ کیا انھیں تصویریت یا پیکریت (Imagism) کے نمونے کہا جاسکتا ہے؟ تو بعض لوگ پھر نفی میں جواب دیتے ہوئے کہیں گے کہ یہ الفاظ و تراکیب کے پیکر واضح بیانات کے درمیان واقع ہوئے ہیں اور صراحت کے ساتھ معلوم ہوتا ہے کہ تصویریں افکار کی تزئین کے لیے استعمال کی گئی ہیں، لہٰذا تصویر و پیکر کی لطافت باقی نہیں رہتی۔ میرے خیال میں یہ جوابات اور ان کے دلائل بہت ہی رسمی اور بالکل روایتی قسم کے ہیں۔ میں سوال یہ کرتا ہوں کہ کیا علامت نگاری اور پیکر تراشی میں تجربے نہیں کیے جاسکتے جب کہ خود علامت نگاری اور پیکر تراشی رومانیت کے اندر تجربے کر کے پیدا کی گئی ہے؟ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اشاریت اور تصویریت کے اثبات کے لیے اتنا کافی ہے کہ کسی ہیئت سخن میں علامت و پیکر کے عناصر و مظاہر نہ صرف پائے جاتے ہیں بلکہ بہت نمایاں اور بعض اوقات غالب ہیں۔

کلام اقبال کے دورِ اوّل میں فن کے یہ سارے حقائق اشارہ کرتے ہیں کہ اقبال کا اسلوب سخن اپنے موضوعات کے اظہار کے لیے بہت لچکدار، چست اور کارگزار ہے۔ اس سے نہ صرف یہ کہ اپنے ذریعۂ اظہار پر شاعر کی مکمل قدرت و مہارت معلوم ہوتی ہے، بلکہ فن کے اندر اجتہاد و تجدید کے لیے اس کی آمادگی، استعداد اور ضرورت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ واضح ہوتا ہے کہ فن کار اپنے فن کی روایت کا احترام کرتا ہے۔ اس کی اہمیت سے واقف ہے اور اس کے آداب و لوازم ملحوظ رکھنا چاہتا ہے، یعنی اپنی فنی ضروریات کے لیے وہ جدت کی تمام

کوششیں چند حدود کے اندر کرتا ہے۔ اس کے اختراعات میں اعتدال اور اجتہادات میں توازن ہے۔ اقبالؔ واقعہ یہ ہے کہ جس طرح فکر کی تنظیم کرتے ہیں اسی طرح فن کی بھی، اس لیے کہ نظم و ضبط ان کے نزدیک ادب کے ان دونوں عناصر ترکیبی کے وجود و فروغ کے لیے ایک شرط لازم ہے اور چونکہ وہ دونوں کے ادا شناس ہیں لہٰذا وہ بخوشی اور بآسانی اتنے بڑے پیمانے پر اپنے تجربات کو روایات کے ساتھ ہم آہنگ کر پاتے ہیں۔ اقبال نے جدید تصورات کے ابلاغ کے لیے قدیم اصناف و اسالیب کے تمام لسانی وادبی وسائل جس کمال کے ساتھ استعمال کیے ہیں اس سے ان کی وہ زبردست تنقیدی حس آشکار ہوتی ہے جو کسی بھی عظیم فن کاری کی بنیاد بنتی ہے۔ اقبال کا فنی عمل بہت پیچیدہ، مرکب اور مرتب ہے۔ انھوں نے اپنے پرزور افکار کے پرشور طلاطم کے باوجود ہیئتِ فن کی جمالیاتی نزاکتوں کا پورا پورا لحاظ کیا ہے اور بلاغت فکر کو ہمیشہ ایک نفاستِ بیان کے ساتھ ادا کیا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ نفاست ہی بلاغت کی حامل ہوگئی ہے۔ چنانچہ فن کی صورت حال یہ ہے کہ ہیئت کے سانچوں کو موثر کر ان کے اندر مواد کو اس چابکدستی کے ساتھ سمو دیا گیا ہے کہ قاری فن کار کے تجربات کی الجھنوں کا مطلق احساس نہیں کرتا، صرف اپنے احساسات کی تازگی اور شادابی میں محو رہتا ہے۔ مخاطب کی یہی شادکامی کسی بھی متکلم کا انتہائی مطمح نظر ہوتا ہے۔

از نوا بر من قیامت رفت و کس آگاہ نیست
پیش محفل جز بم و زیر و مقام و راہ نیست
(......اقبالؔ)

اقبال کا فنی رویہ ایک فلسفی کا ہے اور وہی اس حیرت و بصیرت کا باعث ہے جو ان کی شاعری کا نمایاں ترین اور غالب اثر ہے، جب کہ مسرت اسی حیرت وبصیرت کی آمیزش سے پیدا ہوتی ہے، ورنہ اگر فنی رویہ محض فن کارانہ ہوتا تو وہ لازماً کاری گری کے ابتذال تک پہنچ جاتا اور دفع الوقتی کے سوا کوئی اثر پیدا نہ کرتا۔ یہی فلسفیانہ رویہ ایک طرف مناظر قدرت اور مظاہر فطرت کا مکمل مصرف لیتا ہے اور دوسری طرف مناظر ومظاہر سے نتائج اخذ کر کے ان کے مضمرات کو حقائق کائنات تک وسیع کر دیتا ہے، پھر مظاہر وحقائق کی اصلیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کلامِ اقبال کی یہی آفاقی اپیل ہے جو ان کے تمام اشعار سے ہویدا ہے اور متنوع موضوعات پر مشتمل

معمولی سے معمولی نظموں میں پائی جاتی ہے، خواہ وہ بچوں کا گیت ہو، وطن وملت کا ترانہ ہو، اعزا واحباب کا نوحہ ہو، اشخاص کا خاکہ ہو، تاریخی واقعات کا مرقع ہو، سیاسی اُمور کا نقشہ ہو، مذہبی جذبات کا عکس ہو، ذاتی واردات کا نقش ہو، کسی خیال کی تمثیل ہو، یا کسی فلسفے کی پیش کش۔ ہر موضوع میں شاعر فلسفی یا فلسفی شاعر کے لیے فکر کا ایک سبق اور فن کا ایک نکتہ ہے اور وہ بیک وقت دونوں کا منبع ومحور اور ایک دل آویز شکل میں ان کا معمار بھی ہے۔

المیہ شاعری

بانگِ درا میں اقبال کے موضوعاتِ فن کی جو فہرست اوپر دی گئی ہے۔ اس میں سے صرف ذاتی واردات کو لے کر میں دکھانا چاہتا ہوں کہ ایک فلسفی کی نظر کس طرح بالکل شخصی و جذباتی اُمور سے بھی غیر شخصی اور جمالیاتی معروضیتِ فن پیدا کرتی ہے۔ سب سے پہلے تو غمِ مرگ کے نہایت رقت آمیز اور جاں گداز موضوع کو لیجیے۔ اس سلسلے میں حسب ذیل نظمیں قابل ذکر ہیں:

خفتگانِ خاک سے استفسار، گورستانِ شاہی، فلسفۂ غم۔ والدہ مرحومہ کی یاد میں۔

ان میں ایک شاعر کا ذاتی المیہ ہے، دوسرا اس کے ایک عزیز دوست۔ تیسرا ملت کا، چوتھا انسانیت کا۔ یہ سب نوحے ہیں۔ مگر ان میں کوئی بھی مرثیہ نہیں۔ آہ وبکا ماتم وسینہ کوبی سے یہ سب خالی ہیں، جذبات کی گرمی، سبھی میں ہے مگر احساسات کی لطافت کی حد میں، اس لیے کہ ان میں ایک ادراک ہے۔ ایک دانشمندی ہے۔ اقبال اپنی 'نوائے غم' کی تشریح خود اسی عنوان کی ایک نظم میں اس طرح کرتے ہیں:

زندگانی ہے مری مثلِ ربابِ خاموش　　جس کی ہر رنگ کے نغموں سے ہے لبریز آغوش
بربطِ کون و مکاں جس کی خاموشی پہ نثار　　جس کے ہر تار میں ہیں سیکڑوں نغموں کے مزار
محشرستانِ نوا کا ہے امیں جس کا سکوت　　اور منت کشِ ہنگامہ نہیں جس کا سکوت
آہ! اُمید محبت کی بر آئی نہ کبھی
چوٹ مضراب کی اس ساز نے کھائی نہ کبھی
مگر آتی ہے نسیم چمن طور کبھی　　سمتِ گردوں سے ہوائے نفسِ حور کبھی
چھیڑ آہستہ سے دیتی ہے مرا تارِ حیات　　جس سے ہوتی ہے رہا روحِ گرفتارِ حیات

نغمۂ یاس کی دھیمی سی صدا اُٹھتی ہے اشک کے قافلے کو بانگِ درا اُٹھتی ہے

جس طرح رفعت شبنم ہے مذاقِ رم سے
میری فطرت کی بلندی ہے نوائے غم سے

یہ محرومی ومہجوری کے درد کی نوا ہے اور ہر نوحے کی کیفیت یہی ہوتی ہے کہ کسی متاعِ عزیز کی رحلت یا اس کا عدم حصول ایک احساسِ فراق و نامرادی پیدا کرتا ہے، جس سے سوز وگداز اُبھرتا ہے لیکن اب اگر وہ رقیق ہوگیا تو اس سے صرف جذباتیت کا نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ اور اگر وہ دقیق ہوگیا تو بصیرت کا باعث ہوتا ہے، پہلی صورت سطحی ہے اور دوسری گہری، بڑا فن گہرائی سے نکلتا ہے سطح پر نہیں کھیلتا ''نوائے غم'' سے ''فطرت کی بلندی'' کا حصول بڑی آگہی کی بات ہے اور اس آگہی کے لیے ''رفعت شبنم'' کے ''مذاق رم'' کی جو پیکر تراشی کی گئی ہے وہ حسن فن کی دلیل ہے۔

یہی دلیل محولہ بالا چاروں نوحوں Elegies میں نمایاں ہے ''گورستانِ شاہی'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کی معنی آفریں اور حسن کارانہ فطرت نگاری ہم دیکھ چکے ہیں، باقی نظموں میں بھی فطرت کی علامت گری کا کمال دیکھیے:

مہر روشن چھپ گیا، اُٹھی نقاب روئے شام شانۂ ہستی پہ ہے بکھرا ہوا گیسوئے شام
یہ سیہ پوشی کی تیاری کسی کے غم میں ہے محفل قدرت مگر خورشید کے ماتم میں ہے
کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر ساحر شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر
غوطہ زن دریائے خاموشی میں ہے موج ہوا ہاں، مگر اِک دور سے آتی ہے آوازِ درا
دل کی بیتابیِ الفت میں دنیا سے نفور کھینچ لایا ہے مجھے ہنگامۂ عالم سے دُور

منظرِ حرماں نصیبی کا تماشائی ہوں میں
ہم نشینِ خفتگانِ کنجِ تنہائی ہوں میں

(بند اول ''خفتگانِ خاک سے استفسار'')

آتی ہے ندی جبینِ کوہ سے گاتی ہوئی آسماں کے طائروں کو نغمہ سکھلاتی ہوئی
آئینہ روشن ہے اس کا صورتِ رخسارِ حور گر کے وادی کی چٹانوں پر یہ ہو جاتا ہے چور
نہر جو تھی اس کے گوہر پیارے پیارے بن گئے یعنی اس افتاد سے پانی کے تارے بن گئے

جوئے سیمابِ رواں پھٹ کر پریشاں ہوگئی مضطرب بوندوں کی اک دنیا نمایاں ہوگئی
ہجر، ان قطروں کو لیکن وصل کی تعلیم ہے دو قدم پر پھر وہی جو مثل تار سیم ہے
ایک اصلیت میں ہے نہر روانِ زندگی گر کے رفعت سے ہجومِ نوعِ انساں بن گئی
پستیٔ عالم میں ملنے کو جدا ہوتے ہیں ہم
عارضی فرقت کو دائم جان کر روتے ہیں ہم

(بند ماقبلِ آخر ''فلسفۂ غم'')

نہ تو یہ محض منظر نگاری ہے نہ نظم کے ارتقائے خیال سے الگ کوئی ٹکڑا ہے، گرچہ دونوں نظموں میں فطرت نگاری کا محل وقوع مختلف ہے، پہلی میں یہ تمہید ہے اور دوسری میں گویا خاتمہ۔ یہی ترتیب ''گورستان شاہی'' میں ہے جہاں تمہید ہے اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' میں جہاں تقریباً خاتمہ۔ ان سب نظموں کے خاتمے اپنے اپنے موضوع کے مطابق اور ارتقائے خیال کا منطقی نقطۂ عروج ہیں۔ ''خفتگانِ خاک سے استفسار'' کا آخری شعر یہ ہے:

تم بتا دو راز جو اس گنبدِ گرداں میں ہے
موت اک چبھتا ہوا کانٹا دلِ انساں میں ہے

یاد کر لینا چاہیے کہ عنوان نظم میں استفسار شامل ہے۔ چنانچہ منظر فطرت کی تمہید کے بعد دو بندوں میں مسلسل سوال ہی سوال ہے جس کا سلسلہ مذکورِ بالا شعر پر ختم ہوتا ہے۔ ''گورستانِ شاہی'' میں تمہید کے بعد بھی بار بار فطرت کی تصویریں فلسفیانہ خیالات کی ترسیل و تزئین کے لیے پیش کی جاتی ہیں، ساتویں بند کا پہلا شعر ہے:

سلسلہ ہستی کا ہے اک بحرِ ناپیدا کنار
اور اس دریائے بے پایاں کی موجیں ہیں ہزار

اس کے بعد اس بحرِ ناپیدا کنار میں چاند کی صورت گری کے بعد ٹیپ کے شعر میں یہ تصویر ملتی ہے:

اک ذرا سا ابر کا ٹکڑا ہے جو مہتاب تھا
آخری آنسو ٹپک جانے میں ہو جس کی فنا

ساتویں بند کا یہ خاتمہ ہی آٹھویں کے آغاز کی تمہید بن جاتا ہے:

زندگی اقوام کی بھی ہے یونہی بے اعتبار
رنگ ہائے رفتہ کی تصویر ہے ان کی بہار

نویں بند میں پھر فطرت کی ولولہ خیز حسن کاری شروع اس طرح ہوتی ہے:

ہے مرگِ گل صبح کے اشکوں سے موتی کی لڑی
کوئی سورج کی کرن شبنم میں ہے الجھی ہوئی

اور ختم اس طرح:

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

اس کے بعد ٹیپ کا شعر یہ سبق دیتا ہے:

اس نشاط آباد میں گو عیش بے اندازہ ہے
ایک غم، یعنی غمِ ملّت ہمیشہ تازہ ہے

دسواں اور آخری بند پوری نظم کے تمام اجزا کو سمیٹ کر موضوع پر لے آتا ہے اور اس کی نشاندہی کی ابتدا اس طرح کرتا ہے:

دل ہمارے یادِ عہدِ رفتہ سے خالی نہیں
اپنے شاہوں کو یہ اُمت بھولنے والی نہیں

اور انتہا اس شعر پر:

ہو چکا گو قوم کی شانِ جلالی کا ظہور
ہے مگر باقی ابھی شانِ جمالی کا ظہور

اور یہ بھی دیکھیے کہ آخری بند کی ابتدا و انتہا کے درمیان جو اشعار ہیں وہ کس طرح ایک بار پھر فطرت کی تصویروں سے ارتقائے خیال کو عروج پر پہنچاتے ہیں:

اشک باری کے بہانے ہیں یہ اجڑے بام و در
گریۂ پیہم سے بینا ہے ہماری چشمِ تر

دہر کو دیتے ہیں موتی دیدۂ گریاں کے ہم
آخری بادل ہیں اک گزرے ہوئے طوفاں کے ہم
ہیں ابھی صدہا گہر اس ابر کی آغوش میں
برق ابھی باقی ہے اس کے سینۂ خاموش میں
وادیٔ گل خاکِ صحرا کو بنا سکتا ہے یہ
خواب سے اُمیدِ دہقاں کو جگا سکتا ہے یہ

''فلسفۂ غم'' کا عنوان ہی اس کے موضوع کی تعین کرتا ہے اور پوری نظم میں نہایت منطقی دلیلوں اور بڑی جاندار تصویروں کے ذریعے موضوع کے مضمرات واضح کیے گئے ہیں چنانچہ آخری بند گویا ''فلسفۂ غم'' کا نچوڑ اور عطر ہے:

مرنے والے مرتے ہیں لیکن فنا ہوتے نہیں — یہ حقیقت میں کبھی ہم سے جدا ہوتے نہیں
عقل جس دم دہر کی آفات میں محصور ہو — یا جوانی کی اندھیری رات میں مستور ہو
دامنِ دل بن گیا ہو رزم گاہِ خیر و شر — راہ کی ظلمت سے ہو مشکل سوئے منزل سفر
خضرِ ہمت ہو گیا ہو آرزو سے گوشہ گیر — فکر جب عاجز ہو اور خاموش آوازِ ضمیر
وادیٔ ہستی میں کوئی ہم سفر تک بھی نہ ہو — جادہ دکھلانے کو جگنو کا شرر تک بھی نہ ہو

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

یہ گویا موت سے زندگی اور ظلمت سے نور یعنی یاس سے بھی اُمید پیدا کرنے کا نکتہ بھی ہے اور نغمہ بھی۔ آخری شعر کی تصویروں اور الفاظ کے پیکروں پر غور کرنے سے اس بصیرت و مسرت کا تجزیہ ہو سکتا ہے جو دونوں مصرعوں سے ٹپک کر ''فلسفۂ غم'' کو ایک پیغام نشاط بنا دیتی ہے۔ دنیا کے ''ظلمات'' میں مرنے والوں کی ''جبیں روشن'' ہونا اور اس کا ''اندھیری رات'' میں ''تارے'' چمکنے سے مشابہ ہونا ایک نہایت خیال انگیز صورت گری اور فن کاری ہے۔ فن کا یہی جادو 'والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کے آخری بند میں نکھرتا ہے جب کہ اس کے قبل کے بند میں خاتمۂ نظم اور اثباتِ موضوع کے طور پر ایک معنی خیز فطرت نگاری کی گئی ہے جس میں ''صبح'' کا پیکر بار بار

علامتی طریقے پر استعمال کیا گیا ہے:

دامِ سیمینِ تخیل ہے مرا آفاق گیر
کرلیا ہے جس سے تری یاد کو میں نے اسیر

یاد سے تیری دلِ درد آشنا معمور ہے
جیسے کعبے میں دعاؤں سے فضا معمور ہے

وہ فرائض کا تسلسل نام ہے جس کا حیات
جلوہ گاہیں اس کی ہیں لاکھوں جہانِ بے ثبات

مختلف ہر منزلِ ہستی کی رسم و راہ ہے
آخرت بھی زندگی کی ایک جولاں گاہ ہے

ہے وہاں بے حاصلی کشتِ اجل کے واسطے
سازگار آب و ہوا تخمِ عمل کے واسطے

نورِ فطرت ظلماتِ پیکر کا زندانی نہیں
تنگ ایسا حلقۂ افکارِ انسانی نہیں

زندگانی تھی تری مہتاب سے تابندہ تر
خوب تر تھا صبح کے تارے سے بھی تیرا سفر

مثلِ ایوانِ سحر مرقد فروزاں ہو ترا
نور سے معمور یہ خاکی شبستاں ہو ترا

آسماں تری لحد پر شبنم افشانی کرے
سبزۂ نو رُستہ اس گھر کی نگہبانی کرے

آفاق گیر ''دامِ سیمینِ تخیل'' کی یہ کرشمہ سازی ملاحظہ کی جانی چاہیے۔ اس بند میں بالکل بیانیہ اور فکر یہ انداز ہے۔ اس کے باوجود ایک ایک شعر، ایک ایک مصرع، ایک ایک لفظ میں کوٹ کوٹ کر شعریت کی بجلیاں بھری ہوئی ہیں اور نکتہ بہ نکتہ، پیکر بہ پیکر خیالات واحساسات کا ابلاغ اس طرح ہوا ہے کہ پورا موضوعِ نظم اپنے تمام مضمرات کے ساتھ متشکل ہو گیا ہے۔ ''دل درد آشنا'' مرحومہ ماں کی یاد سے اس طرح ''معمور'' ہے جیسے کعبے میں دعاؤں سے فضا، حیات ''فرائض کا تسلسل'' ہے جس کی ''جلوہ گاہیں لاکھوں جہان بے ثبات'' ہیں اور ان میں ''ہر منزل ہستی کی رسم و راہ'' مختلف ہے۔ چنانچہ ''آخرت بھی زندگی کی ایک جولاں گاہ'' ہے جہاں ''کشت اجل کے واسطے'' بے حاصلی ہے اور ''تخم عمل'' کے واسطے ''سازگار آب و ہوا'' ہے، لہٰذا سمجھنا چاہیے کہ نور فطرت ظلمت پیکر کا زندانی نہیں، اس لیے کہ حلقۂ افکارِ انسانی ایسا تنگ نہیں کہ جسم اور مادی دنیا تک ہی محدود ہو، والدہ مرحومہ کی زندگانی ''مہتاب سے تابندہ تر'' تھی اور اس زندگانی کے عالم خاک و باد سے ان کا سفر ''خوب تر'' تھا صبح کے تارے سے بھی۔ فرزند شاعر کی دعا ہے کہ مرحومہ کا ''مرقد''، ''مثل ایوانِ سحر'' فروزاں ہو اور ان کا ''خاکی شبستان''، ''نور سے معمور''

رہے۔ آسمان ان کی لحد پر ''شبنم افشانی'' کرے اور ''سبزہ نورستہ'' ان کے ''اس گھر کی نگہبانی کرے''۔ معلوم ہوتا ہے کہ مصرعے سے مصرع، شعر سے شعر اور پیکر سے پیکر نکل رہا ہے اس سلاست اور سلسلے کے ساتھ کہ اس کی ترتیب کو توڑ کر شعر کو نثر کرنا بھی مشکل ہے۔ یہ تازگی تخیل، گرمیٔ جذبہ، ربطِ فکر، لطافتِ احساس، باریکی تصور، قدرت بیان اور تنظیم فن کا فیض ہے۔

انگریزی میں دو نوحے بہت مشہور ہیں، ایک 'گرے' کی 'ایلجی'، دوسرے 'ٹینی سن' کا 'اِن میموریم' پہلے میں ایک دہقانی گورِ غریباں کا نقشہ ہے۔ دوسرے میں ایک عزیز دوست کا مرثیہ۔ گورِ غریباں کے نقشے میں چند ٹھوس اور خیال انگیز تصویریں ہیں، جب کہ عزیز دوست کے مرثیے میں کچھ المیہ جذبات اور کچھ فلسفیانہ افکار ہیں۔ پہلی نظم مختصر سی ہے اور اس میں مربوط ارتقائے خیال ہے۔ لیکن دوسری نظم میں صرف خیالات کا ایک سلسلہ دراز ہے جس کے مختلف حصوں میں کوئی ربط و تنظیم نہیں ہے، یہ دونوں نظمیں اپنے اپنے شاعروں کے شاہکار تصور کی جاتی ہیں، جب کہ اقبال کے نوحے ان کی بالکل معمولی اور ابتدائی نظمیں ہیں۔ اگر شعریت اور سلیقۂ نظم کے لحاظ سے موقع و حجم کے اختلافات کو سامنے رکھتے ہوئے مثال کے طور پر ''گورستانِ شاہی'' کا موازنہ گورِ غریباں اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کا موازنہ 'ان میموریم' سے کیا جائے تو اقبال کی نظموں کی فنی قوتوں اور فلسفیانہ خوبیوں نیز شاعرانہ محاسن کا احساس شدید تر ہو جائے گا اور کم از کم یہ معلوم ہوگا کہ اپنے مخصوص فکر و فن کے قالب میں ڈھال کر اقبال نے نوحے کو بھی فطرت کی طرح ایک ایسا رنگ و آہنگ دے دیا ہے جس کی شعریت غم والم کے خام ذاتی جذبات کو ایک پختہ فنی شکل عطا کرتی ہے۔

رومانی شاعری

اب دو بالکل ذاتی واردات یا شخصی حادثات کو لیجیے۔ ایک کا بیان ''...... کی گود میں بلی دیکھ کر'' میں ہے اور دوسرے کا ''پھول کا تحفہ عطا ہونے پر'' میں۔ دونوں مختصر نظمیں ہیں اور کسی حسین کی شادکامی اور شاعر کی محرومی پر مشتمل ہیں۔ لیکن دونوں کا فنی برتاؤ اور شعری تاثر یکساں ہے۔ برتاؤ یہ ہے کہ واقعات کے پیچھے اور ان سے پیدا ہونے والے مضمرات و احساسات کی تصویر کشی ایک فلسفیانہ نگاہ سے بالکل شاعرانہ انداز میں کی گئی ہے اور اس مقصد کے لیے پیکر تراشی کے ساتھ ساتھ مربوط ارتقائے خیال کے بعد بالکل آخر میں نتائج نکالے گئے ہیں۔ چنانچہ اس برتاؤ

کا تاثر حسن وحزن اور ایک آ گہی کا ارتعاش ہے۔ پہلی نظم میں ایک حسین کے آغوش میں مچلتی ہوئی بلی کی تصویر کھینچ کر ادائے حسن اور احساسِ عشق کی شوخیاں دکھائی گئی ہیں، جب کہ دوسری دست حسن کی گل چینی اور گل عاشق کی نامرادی کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ حسن کے تعلق سے شاعر کا جذبہ عشق کبھی بلی سے رقابت محسوس کرتا ہے، کبھی پھول سے، اور دونوں صورتوں میں رشکِ محرومی اور اس کے سبب آ گہی کا باعث ہوتا ہے، یہ رومانیت کا فلسفہ بھی ہے اور فلسفے کی رومانیت بھی۔

حسن وعشق کے رومانی موضوع پر زیر بحث ابتدائی دور اور اس کے مجموعۂ کلام بانگِ درا میں چند قابل ذکر نظمیں یہ ہیں:

دردِ عشق، دل، محبت، حقیقت حسن، حسن وعشق، وصال، جلوۂ حسن، عاشق ہرجائی، فراق، پیام۔

''حقیقت حسن'' کا مفہوم اس کی ابتدا و انتہا کے دو اشعار سے ہی واضح ہے:

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا جہاں میں کیوں نہ تو نے مجھے لازوال کیا

چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا

اس خوبصورت نظم میں جو ایک حسین شکل کا تناسبِ اعضا رکھتی ہے حسن کو عارضی و فانی قرار دیا گیا ہے، جب کہ ''جلوۂ حسن'' میں دنیا میں حسن کے وجود ہی پر شبہ ظاہر کیا گیا ہے:

آہ! موجود بھی وہ حسن کہیں ہے کہ نہیں؟
خاتم دہر میں یارب وہ نگیں ہے کہ نہیں؟

اس کے باوجود ''حسن وعشق'' اور وصال جیسی جمالیاتی نظموں میں نہ صرف یہ کہ وجودِ حسن اور اس کی زیبائی و رعنائی کا اقرار و اثبات ہے بلکہ اس کے ساتھ عشق کے وصال کی ولولہ خیز اور خیال انگیز تصویریں پیش کی گئی ہیں، لیکن ''فراق'' اور ''پیام'' کا انداز مختلف ہے، دونوں کے آخری مصرعے بلاترتیب یہ ہیں:

اب نہ خدا کے واسطے ان کو مے مجاز دے
(پیام)

شبِ فراق کو گویا فریب دیتا ہوں
(فراق)

کیا عشق حقیقی کا عرفان عشق مجازی میں فراق سے حاصل ہوتا ہے، ''عاشق ہرجائی'' حسن و عشق دونوں کے مختلف پہلوؤں اور ان کی متعدد تہوں کو پیش کر کے گویا اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتی ہے۔ اس نظم کے، جس میں شاعر کے جذبات و احساسات کا اعتراف ہے دو حصے ہیں، پہلے میں شاعر اپنی طبیعت کو ''مجموعہ اضداد'' بتاتے ہوئے کہتا ہے کہ اس کی ''ہستی کا ہے آئینِ تفنن پر مدار''۔ یہی وجہ ہے حسن مجازی کے متعلق اس کے رویے میں اس تضاد و ابہام کی:

حسنِ نسوانی ہے بجلی تیری فطرت کے لیے
پھر عجب یہ ہے کہ تیرا عشق بے پروا بھی ہے

دوسرے حصے میں اس تضاد و ابہام کی توضیح و تطبیق اس طرح ہوتی ہے:

گو حسینِ تازہ ہے ہر لحظہ مقصودِ نظر
حسن سے مضبوط پیمانِ وفا رکھتا ہوں میں

یہ گویا نظم کے عنوان و موضوع ''عاشق ہرجائی'' کی تشریح ہے۔ اس تشریح کو اگر بالکل مادی و جسمانی معنی میں لیا جائے تو ''ہرجائی'' کا لفظ ہی ایک رسوائے زمانہ مفہوم رکھتا ہے اور وہ یہاں منطبق ہو جائے گا۔ لیکن پوری نظم کا کلیدی شعر جو اس کے اصل مطلب کی طرف صریح اشارہ کرتا ہے، یہ ہے:

دل نہیں شاعر کا، ہے کیفیتوں کی رستخیز
کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں

دل کی رستخیز ہی حسن و عشق کا اصل معاملہ ہے جس پر پوری روشنی ''دل'' کے خیال انگیز نکات سے پڑتی ہے۔ نظم شروع ہوتی ہے اس معنی خیز بیان سے:

قصۂ دار و رسن بازیٔ طفلانۂ دل
التجائے اَرِنی سرخیِ افسانۂ دل

دل کا حسن سے کیا تعلق ہے اور اس صورت میں حسن و عشق دونوں کے معانی کیا ہوتے ہیں؟ اس سوال کے جواب کی طرف اشارہ یہ اشعار کرتے ہیں:

حسن کا گنج گراں مایہ تجھے مل جاتا — تو نے فرہاد! نہ کھودا کبھی ویرانۂ دل
عرش کا ہے کبھی کعبہ کا ہے دھوکا اس پر — کس کی منزل ہے الٰہی! مرا کاشانۂ دل

اس کے فوراً بعد یہ شعر نہایت معنی خیز اور خیال آفریں ہے:

اس کو پانا ہے جنوں اور مجھے سودا اپنا
دل کسی اور کا دیوانہ، میں دیوانۂ دل

شاعر کیوں دیوانۂ دل ہے اور دل کس کا دیوانہ ہے؟ یہ بڑے مشکل سوالات ہیں جن کے جواب کا تجسس کرنا عبث ہے اور پتے کی بات صرف یہ ہے:

عشق کے دام میں پھنس کر یہ رہا ہوتا ہے
برق گرتی ہے تو یہ نخل ہرا ہوتا ہے

لیکن ''دردِ عشق'' (نظم) عصر حاضر میں یہ ہے کہ:

پنہاں تہ نقاب تری جلوہ گاہ ہے
ظاہر پرست محفل نو کی نگاہ ہے

چنانچہ نظم ان دو شعروں پر ختم ہوتی ہے:

یہ انجمن ہے کشتۂ نظارۂ مجاز
مقصد تری نگاہ کا خلوت سرائے راز
ہر دل مے خیال کی مستی سے چور ہے
کچھ اور آج کے کلیموں کا طور ہے

مجاز ہو، یا حقیقت، دونوں صورتوں میں ''محبت'' (نظم) کے اجزا و اثرات یہ ہیں:

چمک تارے سے مانگی چاند سے داغِ جگر مانگا
اڑائی تیرگی تھوڑی سی شب کی زلفِ برہم سے
تڑپ بجلی سے پائی، حور سے پاکیزگی پائی
حرارت لی نفس ہائے مسیحِ ابن مریمؑ سے
ذرا سی پھر ربوبیت سے شانِ بے نیازی لی
ملک سے عاجزی، افتادگی تقدیرِ شبنم سے
پھر ان اجزا کو گھولا چشمۂ حیواں کے پانی میں

مرکب نے محبت نام پایا عرشِ اعظم سے
مہوس نے یہ پانی ہستی نوخیز پر چھڑکا
گرہ کھولی ہنر نے اس کے، گویا کارِ عالم سے
ہو جنبش عیاں، ذروں نے لطفِ خواب کو چھوڑا
گلے ملنے لگے اُٹھ اُٹھ کے اپنے اپنے ہمدم سے
خرامِ باز پایا آفتابوں نے، ستاروں نے
چٹک غنچوں نے پائی، داغ پائے لالہ زاروں نے

یہ حسن وعشق دونوں کا آفاقی تصور ہے جس میں نہ زوال کا سوال ہے نہ فراق و وصال کی کش مکش کا، اس کا وصال بھی ایک فراق ہے اور فراق ایک وصال۔ اس تصویر پر مبنی نہ تو حسن کو زوال ہے نہ عشق کو، نہ تو یہ حسن محدود ہے نہ عشق، فطرت ہو، انسانیت ہو، کسی کے بھی مناظر و مظاہر کی اپنی کوئی اصلیت نہیں، یہ سب پردۂ مجاز ہیں جس کے پیچھے ایک بسیط، ہمہ گیر، ازلی اور ابدی حقیقت پوشیدہ ہے۔ اور جب تک یا جس حد تک اس کی کشش موجود اور باقی ہے تمام مناظر ومظاہر کی آب وتاب برقرار ہے۔ لہٰذا عشق کا اظہار جس شکل میں ہو حسن کا اصلی وحقیقی مطمح نظر سامنے رہنا چاہیے، تب ہی عشق میں گہرائی بھی آئے گی اور گیرائی بھی۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حسن وعشق کے رومانی تصور میں بھی اقبال کی فلسفیانہ نظر کارفرما ہے اور ان کا ذہن اپنے جذبے کے عناصر اور حقائق دونوں کا تجزیہ کر رہا ہے۔

☆☆☆☆☆

بڑی نظمیں

اب چھوٹی چھوٹی خوبصورت، سڈول اور سجل نظموں میں اقبال نے بنیادی رومانی موضوعات پر جن خیالات واحساسات کا اظہار کیا ہے، فکر وفن کے لحاظ سے ان کا موازنہ اگر بائرن، شیلی اور کیٹس جیسے خالص رومانی اور حسن پرست شعرا کی چھوٹی نظموں کے ساتھ کیا جائے تو مجموعی طور پر اقبال کے ذہن کی رسائی اور فن کی پختگی کا شدید تر احساس ہوگا اور معلوم ہوگا کہ اقبال کی ابتدا میں بھی جو رسوخ و بلوغ تھا اس سے بہتیرے اہم رومانی شعرا بہرہ ور نہ تھے۔ جہاں تک ان شعرا کی بڑی نظموں کا تعلق ہے ان میں بھی تخیل کی خام رومانیت اپنی جگہ ہے، جب کہ ہیئت کا سانچہ، شاید ان کی پریشانیِ فکر کے سبب، پارہ پارہ ہے، حقیقت یہ ہے کہ بانگِ درا کی سطح پر بھی، جس کی بلندیوں کا ذکر ابھی باقی ہے، یہ رومانی شعرا اقبال کے مقابلے میں نہیں آتے۔ کولرج کی رومانیت میں صوفیت کی جو لہر نظر آتی ہے وہ اول تو زیادہ تر دیکھنے والوں کی نگاہ پر کولرج کے تنقیدی افکار کا عکس ہے، دوسرے پریشانیِ فکر کولرج کے یہاں بھی ہے اور دو نظموں:Qubla Khan, Ancient Mariner کے سوا اس کے یہاں شاعری کی کوئی بڑی کوشش نظر نہیں آتی پھر ان نظموں میں بھی Ancient Mariner تو بس ایک پراسرار داستان ہے جب کہ Qubla Khan صرف ایک پارچۂ تخلیق ہے، نامکمل اور ناقص۔ ورڈز ورتھ ضرور ایک پختہ فکر استادِ فن ہے اور اس کی تخلیقات کا حجم بھی بہت بڑا ہے، تصور بھی اونچا اور گہرا ہے۔ لیکن فطرت سے اس کے شغف کی انتہا پسندی اس کے دائرۂ شاعری کو بہت محدود کر دیتی ہے اور اس دائرے میں بھی ایک محدود موضوع کے بیان اور طرزِ بیان کی تکرار وطوالت خستگی وفرسودگی پیدا کرتی ہے، چنانچہ اسی باب میں آئندہ ہم اقبال کے پہلے مجموعۂ کلام کی جن بڑی نظموں پر تنقید کرنے والے ہیں وہ ورڈز ورتھ کے دائرۂ فن اور حدودِ شاعری سے آگے کی چیزیں ہیں۔

میرے خیال میں بانگِ درا میں اقبال کی بڑی نظمیں چھ ہیں جن کے عنوانات حسب ذیل ہیں: تصویرِ درد، شمع اور شاعر، شکوہ اور جوابِ شکوہ، خضرِ راہ، طلوعِ اسلام۔

یہ انتخاب میں نے فن ہی کے نقطۂ نظر سے کیا ہے اور ان لوگوں سے میرا شدید اختلاف ہے جو ان سب یا ان میں سے چند کو فنی اعتبار سے اہمیت نہیں دیتے۔ میری رائے میں اول تو اقبال کے فن شاعری کے ارتقا میں یہ نظمیں دورِ اول کے لیے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں اور شاعر کے فن کی بلند تر منزلوں کا نشان ان نظموں کا سراغ گم کر کے نہیں مل سکتا۔ دوسرے یہ کہ اپنی اپنی جگہ یہ نصف درجن بڑی نظمیں تقریباً ڈیڑھ سو چھوٹی نظموں کی فن پیمائیوں سے حاصل کی ہوئی، ایک کوہستانِ شاعری کی چوٹیاں ہیں۔ چنانچہ فن شاعری کے جو چھوٹے چھوٹے تجربات دوسری نظموں میں بکھرے اور پھیلے ہوئے ہیں، وہ ان تخلیقات میں سمٹ کر مرتکز ہو گئے ہیں۔ لہٰذا ان کا مطالعہ و تجزیہ شاعری اور اقبال کی شاعری کی ترقیات کو سمجھنے کے لیے دلچسپی اور فائدے سے خالی نہ ہوگا۔

☆☆☆☆☆

تصویرِ درد (حب وطن)

اس نظم کا موضوع حب وطن ہے۔اسی موضوع پر اس سے قبل ایک چھوٹی سی نظم ''صدائے درد'' ملتی ہے:

جل رہا ہوں کل نہیں پڑتی کسی پہلو مجھے　　ہاں ڈبو دے اے محیط آبِ گنگا تو مجھے
سرزمین اپنی قیامت کی نفاق انگیز ہے　　وصل کیسا یاں تو اک قربِ فراق انگیز ہے
بدلے یک رنگی کے یہ نا آشنائی ہے غضب　　ایک ہی خرمن کے دانوں میں جدائی ہے غضب
جس کے پھولوں میں اخوت کی ہوا آئی نہیں　　اس چمن میں کوئی لطفِ نغمہ پیرائی نہیں

لذتِ قربِ حقیقی پر مٹا جاتا ہوں میں
اختلاطِ موجہ و ساحل سے گھبراتا ہوں میں

دانۂ خرمن نما ہے شاعرِ معجز بیاں　　ہو نہ خرمن ہی تو اس دانے کی ہستی پھر کہاں
حسن ہو کیا خود نما، جب کوئی مائل ہی نہ ہو　　شمع کو جلنے سے کیا مطلب جو محفل ہی نہ ہو
ذوقِ گویائی خموشی سے بدلتا کیوں نہیں　　میرے آئینے سے یہ جوہر نکلتا کیوں نہیں

کب زباں کھولی ہماری لذتِ گفتار نے
پھونک ڈالا جب چمن کو آتشِ پیکار نے

بالکل یہی احساسات و جذبات ''تصویرِ درد'' میں بھی زیادہ شرح و بسط کے ساتھ اور ایک وسیع پیمانے پر ادا ہوئے ہیں یعنی جو گل تر فکر وفن کا بڑی نظم میں کھلا ہے اسی کا غنچۂ نورس یہ چھوٹی نظم ہے۔ترتیب فہرست میں ''صدائے درد'' نمبر ۱۶ ہے اور ''تصویرِ درد'' نمبر ۳۴۔اس کے علاوہ پہلی نظم ''ہمالہ'' میں بھی زیرِ نظر موضوع کے ارتعاشات پائے جاتے ہیں، خاص کر شروع کے دو بندوں اور آخری بند میں۔انیسویں نظم ''ایک آرزو'' کا خاتمہ بھی متعلقہ موضوع کے اشارات پر ہوتا ہے اور صدائے درد ایک صدائے درا بنتی نظر آتی ہے۔تیئسویں نظم ''سید کی لوحِ تربت'' کے حسب ذیل اشعار بھی اسی طرف اشارہ کرتے ہیں:

وا نہ کرنا فرقہ بندی کے لیے اپنی زباں — چھپ کے ہے بیٹھا ہوا ہنگامۂ محشر یہاں
وصل کے اسباب پیدا ہوں تری تحریر سے — دیکھ! کوئی دل نہ دکھ جائے تری تقریر سے

محفلِ نو میں پرانی داستانوں کو نہ چھیڑ
رنگ پر جو اب نہ آئیں ان افسانوں کو نہ چھیڑ

سونے والوں کو جگا دے شعر کے اعجاز سے
خرمنِ باطل جلا دے شعلۂ آواز سے

یہی تخیل انیسویں نظم ''شاعر'' کا ہے:

قوم گویا جسم ہے افراد ہیں اعضائے قوم
منزلِ صفت کے رہ پیما ہیں دست و پائے قوم
محفلِ نظم حکومت، چہرۂ زیبائے قوم
شاعرِ رنگیں نوا ہے دیدۂ بینائے قوم
مبتلائے درد کوئی عضو ہو، روتی ہے آنکھ
کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

یہ اقبال کے فن کی ایک قابل ذکر اور خیال انگیز خصوصیت ہے کہ جب کبھی وہ کوئی بڑی تخلیق پیش کرتے ہیں تو اس سے قبل اس تخلیق کے موضوع کے مختلف اجزا چند چھوٹی چھوٹی نظموں میں بروئے اظہار آ چکے ہوتے ہیں اور اس کے بعد بھی تخلیق کی بازگشت چند اور چھوٹی نظموں میں سنائی دیتی ہے۔ اس طرح فن کی ایک دنیا آباد ہوتی ہے جو اپنے رنگ و آہنگ کے نغموں سے گونجتی رہتی ہے، گویا اقبال کے نغمات ایک موسیقی کے راگ ہیں۔ واقعی اقبال کی شاعری اپنا ایک مستقل اور وسیع نظامِ فن رکھتی ہے جس کو ملحوظ رکھے بغیر اس کے مختلف اجزا کو بالکل الگ الگ کر کے دیکھنا قوسِ قزح کے رنگوں کو بکھیر دینا ہے۔ پھر بنیادی اور کلی نظام کے تحت چھوٹے چھوٹے نظام مختلف موضوعات کے ہیں جن کے اپنے اپنے اجزا ہیں۔ اس طرح ایک نظام سیارگاں کی کیفیت رونما ہوتی ہے۔

اسی نظام کا ایک سیارہ حب وطن ہے جس کا سب سے بڑا مظہر ''تصویر درد'' ہے۔ آٹھ بندوں کی اس نظم میں انہتر اشعار ہیں، مختلف بندوں میں اشعار کی تعداد مختلف ہے کسی میں سات، کسی میں آٹھ، کسی میں نو، کسی میں دس، کسی میں بارہ اور سب ترکیب بند ہیں۔ پہلے بند میں اس ''دستورِ زباں بندی'' کا بیان ہے جو دنیا کے احوال نے انسان پر عاید کر دیا ہے۔ یہ گویا عنوان نظم میں ''تصویر'' کے تصور کی تشریح اور اس کی بے زبانی کی توضیح ہے، گرچہ اس سے زبان حال کا اشارہ بھی ملتا ہے۔ پھر جن پیکروں سے ''تصویر'' کے نقوش آراستہ ہوئے ہیں وہ اسے تصور درد ثابت کرتے ہیں۔ بند کے آخر میں ٹیپ کا شعر فارسی ہے اور واوین میں دیا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کسی دوسرے شاعر یا دوسری تخلیق کا حوالہ ہے اور حوالے کے اس شعر کا مفہوم ماقبل کے تمام اشعار کا خلاصہ پیش کرتا ہے۔ گویا بند کے باقی اشعار ٹیپ کے شعر کی تظمین کرتے ہیں۔ اس قسم کی تظمین اقبال کی متعدد نظموں میں پائی جاتی ہے اور بہت ہی چست و موزوں اور معنی آفریں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شعر کی تضمین کی گئی ہے، خواہ وہ معنوی ہو یا لفظی، گرچہ زیادہ تر معنوی ہے، وہ خاص اسی موقعے کے لیے کہا گیا تھا جس پر اس کا استعمال اقبال نے کیا ہے۔ اس مبصرانہ وفن کارانہ معنوی تضمین سے واضح ہوتا ہے کہ اقبال کا مطالعہ فن اور احساسِ شعریت بہت ہی وسیع و عمیق ہے اور وہ ماضی کے اساتذہ فن کے بڑے ادا شناس ہیں۔ جب کہ اپنے فن کے تقاضوں سے بھی پوری طرح آشنا ہیں اور ان کی انفرادیت اتنی مستحکم ہے کہ تمام روایات کو اپنے فن میں جذب کر کے ایک نئی زندگی اور تابندگی دے سکتی ہے۔ فارسی کے اساتذۂ سخن کا یہ تخلیقی استعمال یقیناً اقبال کی شاعری کی ثروت کا ایک اہم ذریعہ ہے۔ بہر حال اس تمہیدی بند میں اپنے تخیل کی ترسیل کے لیے شاعر نے ایسی حسین تصویریں پیش کی ہیں:

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

بند کی ٹیپ میں شاعر نے دنیا کو ایک ''حسرت سرا'' بتایا ہے۔ جس میں وہ ایک ''خروشِ

بے نفس'' رکھتا ہے۔ یہ دونوں پیکر ''تصویر درد'' کے مفہوم کو مزید واضح کرتے ہیں۔

دوسرا بند پہلے ہی شعر سے قبل کے بند، خاص کر اس کی ٹیپ کے اندر سے نکلتا ہوا معلوم ہوتا ہے، شاعر بتاتا ہے کہ انسان ''ریاض دہر'' میں ''نا آشنائے بزم عشرت'' اور ''محروم مسرت'' ہے لیکن تصویر درد کے تصور کو اس طرح آگے بڑھا کر، وہ تمہید کے بعد اپنے موضوع کی طرف آنے کے لیے دوسرے ہی بند میں ایک راستہ نکالتا ہے اور تسلسل بیان کو برقرار رکھتے ہوئے یہ خیال پیش کرتا ہے کہ تمام محرومیوں اور نارسائیوں کے باوجود:

یہ سب کچھ ہے مگر ہستی مری مقصد ہے قدرت کا
سراپا نور ہو جس کی حقیقت، میں وہ ظلمت ہوں

پھر اس معنی خیز تصور کو ایک نہایت حسین اور پر خیال تصویر سے آراستہ کیا گیا ہے:

خزینہ ہوں، چھپایا مجھ کو مشتِ خاکِ صحرا نے
کسی کو کیا خبر ہے میں کہاں ہوں، کس کی دولت ہوں؟

کائنات میں انسان کے اس کے گم شدہ مقام کا سراغ دے دینے کے بعد شاعر خود انسانیت کا ترجمان بن جاتا ہے تا کہ اب موضوع پر اپنے خیالات کے اظہار کے لیے وہ بالکل تیار ہو جائے اور اس سلسلے میں اس کی حیثیت واضح ہو جائے چنانچہ بند ٹیپ کے اس شعر پر ختم ہوتا ہے:

مجھے رازِ دو عالم دل کا آئینہ دکھاتا ہے
وہی کہتا ہوں جو کچھ آنکھوں کے سامنے آتا ہے

یہ نکتہ یاد رکھنے کے لائق ہے کہ ایک ملک کی صورت حال پر تبصرہ کرنے کے لیے شاعر نے ایک آفاقی تمہید سے کام لیا ہے اور اس میں انسان اور فن کار کا مقام واضح کیا ہے۔

اگلے بند میں پچھلے بند کی ٹیپ کے شعر کی دو شعروں میں تفصیل کر کے ہندوستان سے اپنا پُر درد خطاب شروع کر دیتا ہے:

رلاتا ہے ترا نظارہ اے ہندوستاں مجھ کو
کہ عبرت خیز ہے تیرا فسانہ سب فسانوں میں

نظم کے اس طویل ترین بند میں اہل ہندوستان کو آنے والی تباہی سے خبردار کر کے سنبھلنے کا

مشورہ دیا گیا اور ایک بار پھر اس مقصد کے لیے خیالات کی ترسیل فطرت سے ماخوذ معروضی مترادف کے ذریعے کی گئی ہے:

نشانِ برگ گل تک بھی نہ چھوڑا اس باغ میں گل چیں
تری قسمت سے رزم آرائیاں ہیں باغبانوں میں
چھپا کر آستیں میں بجلیاں رکھی ہیں گردوں نے
عنادل باغ کے غافل نہ بیٹھیں آشیانوں میں

شاعر مظالم اور جبر واستبداد کے خلاف روحِ ہندوستان کو فریاد کرنے کی تلقین کرتا ہے اور خاص کر دو نکتے اہل وطن کے سامنے رکھتا ہے۔ اوّل یہ کہ وہ زمانے کی رفتار کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلیں، دوسرے یہ کہ فعال بنیں:

ذرا دیکھ اس کو جو کچھ ہو رہا ہے، ہونے والا ہے
دھرا کیا ہے بھلا عہد کہن کی داستانوں میں
یہی آئین قدرت ہے یہی اسلوبِ فطرت ہے
جو ہے راہِ عمل میں گامزن محبوبِ فطرت ہے

ہم وطنوں کو اس تنبیہ و تلقین کے بعد شاعر بحیثیت محبّ وطن اپنے عزم کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح تیسرے بند کی ٹیپ میں جو لائحۂ عمل شاعر نے اہل وطن کے سامنے رکھا تھا اب چوتھے بند میں اس پر خود بھی اپنے مخصوص دائرے میں عمل پیرا ہونے کے محکم ارادے کا ذکر کرتا ہے:

جلانا ہے مجھے ہر شمعِ دل کو سوز پنہاں سے
تری تاریک راتوں میں چراغاں کر کے چھوڑوں گا
مگر غنچوں کی صورت ہوں دلِ درد آشنا پیدا
چمن میں مشتِ خاک اپنی پریشاں کر کے چھوڑوں گا
پرونا ایک ہی تسبیح میں ان بکھرے دانوں کو
جو مشکل ہے، تو اس مشکل کو آساں کر کے چھوڑوں گا

شمع و چراغاں، غنچہ و چمن اور دانہ و تسبیح کی تصویریں، شاعر کے شیریں جذبات کو حسین

لباس فن میں پیش کرتی ہیں۔ بہرحال جس کام کا بیڑا شاعر نے اُٹھایا ہے اس کے لیے اپنی خاص استعداد سے وہ آگاہ ہے اور اس آگہی کے اعلان پر بند ختم ہوتا ہے:

جو ہے پردوں میں پنہاں چشم بینا دیکھ لیتی ہے
زمانے کی طبیعت کا تقاضا دیکھ لیتی ہے

اگلا بند اس مقامِ آگہی سے ایک عبرت خیز اعلان پر شروع ہوتا ہے:

کیا رفعت کی لذت سے نہ دل کو آشنا تو نے
گزاری عمر پستی میں مثالِ نقشِ پا تو نے

اب جو تخاطب تمام ہندوستانیوں سے تھا اس کا رُخ اسی تخاطب کے تسلسل میں ایک حصۂ قوم کے طور پر مسلمانوں کی طرف ہوتا ہے اور ان کو اہل ملک کے ساتھ اتحاد و رواداری کی تلقین کی جاتی ہے تا کہ وہ آگے بڑھ کر وطن کی آزادی واصلاح اور انقلاب حال کی تحریک میں ایک آزاد ذہن اور صاف قلب کے ساتھ شریک ہوں اور اس طرح اپنے کلمۂ توحید کا تقاضا پورا کریں:

تعصب چھوڑ ناداں! دہر کے آئینہ خانے میں
یہ تصویریں ہیں تیری جن کو سمجھا ہے برا تو نے

زباں سے گر کیا توحید کا دعویٰ تو کیا حاصل
بنایا ہے بت پندار کو اپنا خدا تو نے

اس کے بعد مسلسل تین بندوں میں ملک کی بہتری کے لیے ''محبت'' کا نسخۂ کیمیا متنوع نکات و استعارات کے ساتھ تجویز کیا گیا ہے، یہ نسخہ تمام ہندوستانیوں کے لیے ہے اور اگر مسلمان اس کو استعمال کریں اور کرائیں تو اسلام کے پیغام اخوت انسانی کے پیش نظر یہ ان کا فرض بھی ہے اور حق بھی، خاص کر شاعر چونکہ وطن دوست ہونے کے ساتھ ساتھ دین پسند بھی ہے لہٰذا اس کا موقف دین و وطن دونوں کی خدمت ہے اور یہ اس کی خاص بصیرت ہے کہ وہ دونوں کے درمیان عصرِ حاضر کے دوسرے بہتیرے دانشوروں برخلاف کوئی تضاد محسوس نہیں کرتا۔ اسی بصیرت کی دین وہ اعتماد ہے جس کی بنا پر اقبال اپنے وطنی اور دینی دونوں بھائیوں کی

کم عقلی و بے عملی پر تنقید بھی کرتے ہیں اور انھیں فکر و عمل کی تلقین بھی کرتے ہیں۔ وہ اپنے درد دِل کا پرزور اور پرتاثیر اظہار کر کے خود ایک خاموش تصویر درد بنے رہنے کی بجائے پورے ملک کو ایک تصویر درد بنا دیتے ہیں۔ موضوع سخن کے اندر یہ تہ جس لطیف فن کاری سے پیدا ہوئی ہے اس کے نشانات، ایک منظّم منصوبۂ فکر اور مرتب ارتقائے خیال کے علاوہ، یہ ہیں:

شجر ہے فرقہ آرائی، تعصب ہے ثمر اس کا
یہ وہ پھل ہے کہ جنت سے نکلواتا ہے آدم کو
نہ اٹھا جذبۂ خورشید سے اک برگِ گل تک بھی
یہ رفعت کی تمنا ہے کہ لے اُڑتی ہے شبنم کو
پھرا کرتے نہیں مجروح الفت فکر درماں میں
یہ زخمی آپ کر لیتے ہیں پیدا اپنے مرہم کو

جو تو سمجھے تو آزادی ہے پوشیدہ محبت میں
غلامی ہے اسیرِ امتیاز ما و تو رہنا
شراب روح پرور ہے محبت نوعِ انساں کی
سکھایا اس نے مجھ کو مستِ بے جام و سبو رہنا
محبت ہی سے پائی ہے شفا بیمار قوموں نے
کیا ہے اپنے بختِ خفتہ کو بیدار قوموں نے

بیابانِ محبت دشتِ غربت بھی، وطن بھی ہے
یہ ویرانہ قفس بھی، آشیانہ بھی، چمن بھی ہے
محبت ہی وہ منزل ہے کہ منزل بھی ہے صحرا بھی
جرس بھی، کارواں بھی، راہبر بھی، راہزن بھی ہے
مرض کہتے ہیں سب اس کو، یہ ہے لیکن مرض ایسا
چھپا جس میں علاجِ گردش چرخ کہن بھی ہے

جلانا دل کا ہے گویا سراپا نور ہو جانا
یہ پروانہ جو سوزاں ہو تو شمعِ انجمن بھی ہے
وہی اک حسن ہے لیکن نظر آتا ہے ہر شے میں
ہر شیریں بھی ہے گویا، بیستوں بھی، کوہکن بھی ہے
اجاڑا ہے تمیزِ ملت و آئین نے قوموں کو
مرے اہلِ وطن کے دل میں کچھ فکرِ وطن بھی ہے؟

بلاشبہ اس خطاب میں خطابت ہے، جو پوری نظم میں جگہ جگہ پائی جاتی ہے۔ لیکن اول تو خطابت اگر شاعرانہ ہو تو وہ بھی شاعری ہے، دوسرے بعض موضوعات کے لیے خطابت ہی موزوں وسیلہ اظہار ہے، جیسے حب وطن کا موضوع، غلامی، تفرقے اور اندیشۂ تباہی کے پس منظر میں جب موضوع میں ایک سیاسی عنصر پیدا ہو جاتا ہے اور نعرہ انقلاب کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کی شعریت کا اندازہ کرنے کے لیے جوش کی گھن گرج کے ساتھ موازنہ کافی ہوگا۔ اقبال کی شاعری میں جو فنکارانہ نکتہ سنجی اور دردمندی ہے وہ جوش کے کلام میں سیاسی للکار اور جھنکار سے بدل جاتی ہے۔ لہٰذا خطابت Rhetoric کی بھی ایک جگہ شاعری میں ہے۔ اگر اس کا اظہار موقع و محفل کے مناسب اور شعریت کے ساتھ ہو جو اقبال کی خطیبانہ شاعری کی خصوصیت ہے۔

''تصویرِ درد'' کی شاعری میں خطابت کا جوہر بالعموم شاعرانہ حسن کے ساتھ ظاہر ہوا ہے جیسا کہ آخری بند کے محولہ بالا اشعار کی نفاستِ بیان سے نمایاں ہے لیکن بعض مواقع پر نفاست میں رخنہ پیدا ہو گیا ہے جس کا اندازہ ''ارے'' اور ''او'' جیسے الفاظ کے استعمال سے ہوتا ہے۔ اسی طرح مختلف بندوں کے درمیان ربط خیال اور ارتقائے خیال کے باوجود بعض بندوں کے اندر تسلسل بیان میں کہیں کہیں شگاف سا نظر آتا ہے۔ ایک بات اور، بعض نکات کی تکرار ہے، گرچہ اس کی توجیہ معانی کے تنوع اور بیان کے تسلسل دونوں سے کی جاسکتی ہے۔ بہرحال نظم کی یہ جزوی خامیاں ایک مجموعی طور پر کامیاب تجربے کے چند معمولی نقائص ہیں اور ابتدائے کار کی فطری صورتِ حال کی نشاندہی کرتے ہیں، جب کہ مجموعی کامیابی اور عمومی شعریت تنظیم ہیئت اور اسلوبِ کلام کے

مستقبل میں رونما ہونے والے بہتر و برتر تجربات و کمالات کی طرف واضح اور قطعی اشارہ کرتی ہے۔ اقبال کے نقوشِ کلام Figures of Speech کا شوخ اور مترنم آہنگ Musical Rhythm ''تصویرِ درد'' میں عام طور سے نمایاں ہو کر ایک عظیم فن کے امکانات روشن کرتا ہے جب کہ بندوں کی تنظیم کا منصوبہ وسلیقہ اس فن کی استواری و ہمواری کی توقعات کا مظہر ہے۔

''تصویرِ درد'' کی بازگشت، وطن پرستی پر مشتمل مندرجہ ذیل نظموں میں سنائی دیتی ہے:

ترانۂ ہندی، ہندوستانی بچوں کا قومی گیت، نیا شوالہ، سوامی رام تیرتھ، رام، نانک، اسیری، خضر راہ کا ایک باب، سلطنت۔

اقبال کی وطن دوستی کے متعلق طرح طرح کی باتیں فکر اور فن دونوں کے سلسلے میں کی گئی ہیں اور بالعموم اس کو نظامِ اقبال کے اندر ایک تضاد کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ فکر و فن دونوں کا بہت ہی سطحی اور ناقص مطالعہ ہے، فن کے اعتبار سے وطن دوستی کی شاعری میں گاہے گاہے خطابت کے باوجود فنکارانہ حسن عمومی طور پر موجود ہے ''ترانۂ ہندی'' ''ہندوستانی بچوں کا قومی گیت'' اور ''نیا شوالہ'' اور ان سے قبل ''صدائے درد'' کو غیر شاعرانہ کہنے کی جسارت کوئی بے ذوق ہی کر سکتا ہے، فکر کے سلسلے میں سب سے مشہور شعر ہی کا مسئلہ لیجیے:

پتھر کی مورتوں میں سمجھا ہے تو خدا ہے
خاک وطن کا مجھ کو ہر ذرہ دیوتا ہے

لوگ عام طور پر صرف دوسرا مصرع پڑھ کر سمجھ لیتے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اقبال کبھی وطن پرست تھے، یہاں تک کہ ان کی نگاہ میں ''خاک وطن کا ہر ذرہ دیوتا'' تھا، لیکن ذرا دوسرے مصرعے کو پہلے سے ملا کر پورے شعر پر غور کیجیے، پھر یہ بھی دیکھیے کہ یہ ٹیپ کا شعر ہے ''نیا شوالہ'' کے پہلے بند کا تو واضح ہو جائے گا کہ شاعر نے نظم کے پہلے ہی شعر میں برہمن سے جو یہ خطاب کیا تھا اسی کے ذیل میں زیرِ نظر شعر آتا ہے:

سچ کہہ دوں اے برہمن! اگر تو بُرا نہ مانے
تیرے صنم کدوں کے بت ہو گئے پرانے

معلوم ہوا کہ شعر برہمن کو خطاب کر کے اس کے اس تخیل کو باطل کرنے کے لیے کہا گیا ہے کہ ''پتھر کی مورتوں میں خدا ہے'' اس لیے کہ جہاں تک خدائی کے مظاہر کا تعلق ہے زمین یا

خاکِ وطن کے ذرے ذرے سے جلوۂ آگہی آشکار ہے۔ پورے بند کا مقصود بداہتہً فرقہ آرائی اور تعصب کی وہ مذمت ہے جو ہم ''تصویرِ درد'' میں دیکھ چکے ہیں۔ چناں چہ ''نیا شوالہ'' کا دوسرا بند پورا کا پورا اس ''محبت'' کے نشے میں ڈوبا ہوا ہے، جسے اقبال نے ''تصویرِ درد'' میں ملک کے امراض کے لیے نغمۂ شفا کے طور پر تجویز کیا ہے۔ اس لحاظ سے زیرِ بحث شعر فی الواقع ''نیا شوالہ'' کے پہلے بند کا خلاصہ ہونے کے ساتھ ساتھ دوسرے بند کی تمہید ہے۔ اس معاملے میں اگر اس بین حقیقت کو ذہن نشین کر لیا جائے کہ اقبال وطن پرور اور وطن دوست تھے، وطن پرست نہیں تھے تو ساری الجھن دور ہو جائے گی اور تب انھوں نے ''رام، نانک اور سوامی رام تیرتھ'' جیسے غیر مذاہب کے بزرگوں کی جو تعریف کی ہے وہ بھی بآسانی سمجھ میں آ جائے گی۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا ذہن ہر دور میں فرقہ ورانہ تعصب سے بالکل خالی رہا اور فرقہ پرستی کو وہ خدا پرستی کے منافی اسی طرح سمجھتے رہے جس طرح وطن پرستی کو، اس لیے کہ ان کے عقیدۂ توحید کی آفاقیت کی راہ میں فرقہ پرستی اور وطن پرستی دونوں کی تنگ نظری حائل اور مزاحم ہے۔ اقبال کے فن کی ہمہ گیر اپیل صرف اور خالص و کامل خدا پرستی پر مبنی ہے، یہ خدا پرستی ہی وہ بسیط انسان دوستی پیدا کرتی ہے جس کے اجزائے ترکیبی بیک وقت وطن دوستی اور ملت دوستی دونوں ہیں۔ وطن دوستی اس ترکیب میں ملت دوستی کی مددگار ہے اور ملت دوستی میں وطن دوستی بھی شامل ہے نغمۂ اقبال ان کے تصورِ انسانیت کے اسی ''تارِ حریرِ دو رنگ'' کا سلسلۂ فن ہے۔

☆☆☆☆☆

شمع اور شاعر [اسلام پسندی]

اس نظم کا موضوع ملت اسلامیہ ہے۔ یہ اقبال کا خاص اور محبوب موضوع ہے جس کی وسعتوں اور گہرائیوں میں آفاقیت اور انسانیت کے مضمرات سموئے ہوئے ہیں۔ اس کا پیرایہ بیان نہایت حسین و دل آویز ہے اور یہ شاعر کی بہت ہی اچھی اور اہم تخلیقات میں ایک ہے۔ اگر کوئی ناقد اس کو نظر انداز یا رد کرتا ہے تو فن کے متعلق اپنے کسی معروضی نقطۂ نظر کی بنیاد پر نہیں، اس لیے کہ نظم فن کا ایک دلکش نمونہ ہے، بلکہ اپنی بالکل موضوعی فکر اور اس کے یکسر ذاتی تعصّبات کے سبب۔ ایسا ناقد درحقیقت شاعری پر تنقید نہیں کرتا، اسلام اور ملت اسلامیہ کے موضوعِ شاعری ہونے پر تنقید کرتا ہے اور اپنی کم نظری اور کم ظرفی کی بنا پر تصور کرتا ہے کہ مذہب اور اس کی اُمت اچھی شاعری کی تخلیق میں لازماً مزاحم ہے۔ یہ نقطۂ نظر صریحاً فن و ادب کی پوری تاریخ سے بے خبری کی دلیل ہے۔ اس لیے کہ فن اور شاعری کے عظیم ترین کارنامے مذہبی تخیل و احساس کے تحت ہی رو پذیر ہوئے ہیں۔

بہرحال، الگ الگ شمع اور شاعر کے تصورات سے اقبال کا شغف بہت زیادہ رہا ہے۔ ان دونوں عنوانات پر ان کی کئی نظمیں بانگِ درا میں ہیں مثلاً:

شمع و پروانہ، شمع، شاعر (۱) بچہ اور شمع، رات اور شاعر، شاعر (۲)

شمع اور شاعر ایک مکالمہ ہے شاعر اور شمع کے درمیان، گویا تمثیلی نظم ہے۔ اس میں شمع اور شاعر دونوں کے متعلق اقبال کے وہ خیالات جمع ہو گئے ہیں جو الگ الگ دونوں تصورات پر مختلف عنوانات سے ظاہر کیے گئے ہیں اور اس یک جائی سے کچھ نئے احساسات و اشارات بھی اُبھر آئے ہیں، جو گویا دو عناصر کے میل سے پیدا ہونے والی ایک تیسری اور مرکب چیز کی شان ہے جس میں دونوں ترکیبی عناصر کے خصائص مع اضافہ شامل ہو گئے ہیں۔ اس نظم کی تخلیق سے قبل اس کے موضوع سے متعلق اشارات متعدد نظموں میں موجود ہوتے ہیں، جن میں بعض وہ

بھی ہیں جن کی مثال وطن دوستی کے عناصر کے لیے دی گئی ہے اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری میں ملت دوستی اور وطن دوستی، خدا پرستی اور انسان دوستی کی بنیادوں پر اس طرح ایک دوسری میں سموئی ہوئی ہیں کہ ایک ہی نظم میں بہ یک وقت دونوں کے احساسات شروع ہی سے کلام اقبال میں رونما ہیں۔ یہ اقبال کے اس دردِ محبت اور تصورِ عشق کا فیض ہے جو اُن کے نظامِ فکر کا مرکزی نقطہ ہے اور عقیدۂ توحید اسی کی ٹھوس عملی شکل ہے۔ توحید کی وحدت ہی عشق کو آفاقی بناتی اور وحدتِ انسانی کا معین ومحکم تصور پیدا کرتی ہے۔ یہ آرزو اسی تصور پر مبنی ہے:

ہر درد مند دل کو رونا مرا رلا دے
بیہوش جو پڑے ہیں شاید انھیں جگا دے

(ایک آرزو)

یہی آرزو اس شعر میں ایک تلقین بن گئی ہے:

سونے والوں کو جگا دے شعر کے اعجاز سے
خرمنِ باطل جلا دے شعلۂ آواز سے

(سید کی لوحِ تربت)

اور تلقین کا نتیجہ فن کی دردمندی ہے:

مبتلائے درد کوئی عضو ہو روتی ہے آنکھ
کس قدر ہم درد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

(شاعر نمبر۱)

اس دردمندی کا جو مظاہرہ ''تصویرِ درد'' میں ہوا ہے اس میں ہم وطنوں کے ساتھ ساتھ ہم مذہبوں کو بھی خطاب کیا گیا ہے:

زمیں کیا آسماں بھی تیری کج بینی پہ روتا ہے
غضب ہے سطرِ قرآں کو چلیپا کر دیا تو نے
زباں سے گر کیا توحید کا دعویٰ تو کیا حاصل
بنایا ہے بتِ پندار کو اپنا خدا تو نے

''پیامِ عشق'' کے آخری اشعار گویا ''شمع اور شاعر'' کا پیش خیمہ اور اس نصب العین کا منشور

ہیں جو اس نظم میں پیش کیا گیا ہے:

گئے وہ ایام، اب زمانہ نہیں صحرا نوردیوں کا
جہاں میں مانند شمع سوزاں میانِ محفل گداز ہو جا
وجود افراد کا مجازی ہے، ہستیِ قوم ہے حقیقی
فدا ہو ملت پہ، یعنی آتش زنِ طلسمِ مجاز ہو جا
یہ ہند کے فرقہ ساز اقبال آزری کر رہے ہیں گویا
بچا کے دامن بتوں سے اپنا غبار راہ حجاز ہو جا

اقبال قوم کا لفظ ملک وملت دونوں کے لیے استعمال کرتے ہیں، وطن دوستی کے موضوع پر ان کے اشعار میں ہم اس لفظ کا استعمال اہل وطن کے لیے دیکھ چکے ہیں اور اب اہل ایمان کے لیے دیکھ رہے ہیں گرچہ قوم کے ساتھ ساتھ ملت کا استعمال بھی قوم ہی کے معنی میں ایک شعر کے اندر کیا گیا ہے اور اس طرح قوم وملت کو مترادف بنا دیا گیا ہے، بات یہ ہے کہ یہاں اقبال انگریزی لفظ ''نیشن'' اور اس کے تصور کا ترجمہ وترجمانی نہیں کر رہے ہیں، بلکہ الفاظ کا استعمال غیر سیاسی اور غیر اصطلاحی مفہوم میں محاورۂ زبان کے عام استعمال کے تحت کر رہے ہیں۔ پھر قوم وملت کا ترادف، شعوری یا غیر شعوری طور پر، ذہن اقبال میں دونوں کی ہم آہنگی کا بھی ایک ثبوت اور ہے۔ اس سلسلے میں آخری شعر بہت معنی خیز ہے، شاعر فرقہ سازی کی مذمت کرتا ہے اور اس کو آزری یعنی بت سازی و بت پرستی قرار دیتا ہے جس سے دامن بچا کر وہ ''غبارِ راہ حجاز'' ہو جانا چاہتا ہے۔ اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اسلام پسندی اقبال کے تخیل میں فرقہ سازی سے نجات کی ایک صورت ہے جو فرقہ آرائی اور اس کے تعصب سے بالکل پاک، ایک خالص نظریاتی واصولی نصب العین ہے۔

اسی نصب العین کا اظہار حسب ذیل ملّی نظموں میں ہوا ہے:

عبدالقادر کے نام، صقلیہ، بلادِ اسلامیہ، گورستانِ شاہی، قطعہ، خطاب بہ نوجوانِ اسلام، ہلالِ عید۔

ان کے علاوہ ترانۂ ملّی، وطنیت اور ''شکوہ'' ملّی شاعری کے سنگ میل ہیں، لیکن عام خیال آرائی کے برخلاف، ان میں سے کسی کا تصادم ''تصویرِ درد'' کی وطن دوستی کے ساتھ نہیں ہے۔ ''ترانۂ ملّی'' کا پہلا شعر ہے:

چین و عرب ہمارا ہندوستاں ہمارا
مسلم ہیں ہم، وطن ہے سارا جہاں ہمارا

یہ شعر ''ترانۂ ہندی'' کے پہلے شعر کی جو حسب ذیل ہے ہرگز نفی نہیں کرتا:

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا
ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا

ترانۂ ملّی میں بھی ''چین و عرب ہمارا'' کے ساتھ ساتھ ''ہندوستاں ہمارا'' کہا گیا ہے اور ''مسلم ہیں ہم'' کا اعلان کر کے یہ اقرار بھی کیا گیا ہے کہ ''وطن ہے سارا جہاں ہمارا'' یہی وجہ ہے کہ ایک طرف ترانۂ ہندی میں کہا گیا ہے کہ ''ہم بلبلیں ہیں اس کی، یہ گلستاں ہمارا'' اور دوسری طرف ترانۂ ملّی میں جتایا گیا ہے کہ:

اے گلستانِ اندلس وہ دن ہیں یاد تجھ کو
تھا تیری ڈالیوں میں جب آشیاں ہمارا

اور ترانۂ ملّی کے اس شعر میں جو ''موجِ دجلہ'' ہے:

اے موجِ دجلہ تو بھی پہچانتی ہے ہم کو
اب تک ہے تیرا دریا افسانہ خواں ہمارا

وہ ترانۂ ہندی کے اس شعر میں ''آب رودگنگا'' تھی:

اے آب رودِ گنگا وہ دن ہیں یاد تجھ کو؟
اترا ترے کنارے جب کارواں ہمارا

اندلس سے ہندوستاں اور دجلہ سے گنگا تک، توحید کی آفاقیت پر مرتب ہونے والا انسانیت کا ایک ہی قافلہ ہے جو تاریخ کے ہر مرحلے پر اور جغرافیہ کے ہر خطے میں رواں دواں ہے۔ اسی عنوان کی نظم میں ''وطنیت'' کی مخالفت انسانیت کی اس آفاقیت پر نہ صرف یہ کہ کوئی ضرب نہیں لگاتی بلکہ اس کے حسن کو نکھارتی ہے، نظم کے نیچے قوسین میں تشریح عنوان و موضوع کے طور پر درج کر دیا گیا ہے:

''(یعنی وطن بحیثیت ایک سیاسی تصور کے)''۔ اس تصور کے تحت رونما ہونے والی وطنیت

پر شاعر کا اعتراض پہلے بند کی ٹیپ سے ظاہر ہے:

ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے
جو پیرہن اس کا ہے وہ مذہب کا کفن ہے

یعنی وطن کی پرستش غلط ہے۔ اس لیے کہ یہ خدا کی پرستش میں شرک کے مترادف ہے، لہٰذا مذہب کے آفاقی وانسانی عقیدۂ توحید کے منافی ہے۔ پھر وطن پرستی کی محدود نظری کا عملی پہلو بالکل تباہ کن ہے:

ہو قید مقامی تو نتیجہ ہے تباہی
رہ بحر میں آزادِ وطن صورتِ ماہی

چنانچہ آخری بند خلاصہ نظم کے طور پر وطن پرستی کی ہولناکیوں اور تخریب کاریوں کو واضح کر دیتا ہے:

اقوام جہاں میں ہے رقابت تو اسی سے — تسخیر ہے مقصودِ تجارت تو اسی سے
خالی ہے صداقت سے سیاست تو اسی سے — کمزور کا گھر ہوتا ہے غارت تو اسی سے
اقوام میں مخلوق خدا بٹتی ہے اس سے
قومیتِ اسلام کی جڑ کٹتی ہے اس سے

یہ ''قومیت اسلام'' مخلوق خدا کو اقوام میں نہیں بانٹتی اور تباہ کن قید مقامی کی اجازت نہیں دیتی، یہ ایک خدا ایک انسان کی آفاقی وتعمیری توحید قائم کرتی ہے۔ یہاں ''وطنیت'' نیشنلزم کا ترجمہ معلوم ہوتی ہے جس کے لیے بعد میں قوم پرستی کا لفظ وضع کیا گیا۔ چنانچہ اقبال نے قوم پرستی کی مخالفت اسی وطن پرستی کی خامیوں اور خرابیوں کے سبب کی۔ ''وطنیت'' آفاقی انسانی تصور کو پیش کرنے والی ایک حسین سیاسی نظم ہے جس میں تعمیر ہیئت بھی ہے اور تزئین خیال بھی اور ترنم تو غضب کا ہے۔

''شمع اور شاعر'' ترکیب بند کی ہیئت میں ہے اور مختلف بندوں میں اشعار کی تعداد مختلف ہے، سب سے پہلے ''شاعر'' پانچ فارسی اشعار کے اولین اور مختصر ترین بند میں ایک منظر پیش کرتا ہے جس میں رات کے وقت شمع کے ساتھ اس کے مکالمے کی آواز آتی ہے۔ وہ اپنی ''منزل ویراں'' میں روشن شمع سے کہتا ہے کہ اس کے ''گیسو'' سنوارنے کے لیے تو ''پر پروانہ'' کا ''شانہ'' موجود ہے مگر شاعر کے ناز اُٹھانے والا کوئی رفیق دنیا میں نہیں اور اس کی ہستی ایک ''چراغ لالہ صحرا'' کی طرح ہے جس کے نصیب میں نہ تو کسی محفل میں فروزاں ہونا ہے نہ کسی کا شانے میں،

حالانکہ ایک مدت تک شمع کی طرح اس نے بھی نفس سوزی کی ہے لیکن ایک پروانہ بھی اس کے شعلے پر نہ گرا۔ چنانچہ اس کے فرسودۂ آرزو دل میں ''صد جلوہ'' تڑپ رہا ہے اور اس کی محفل میں ایک ''دلِ دیوانہ'' بھی ابھر نہیں رہا۔ لہٰذا وہ شمع سے سوال کرتا ہے:

تو نے یہ آتشِ عالم فروز کہاں سے فراہم کر لی

کہ ایک کرمک بے مایہ کو سوزِ کلیم عطا کر دیا؟

یہ پورا بند فارسی زبان کے بہترین آہنگ میں ایک نہایت دلربا نغمۂ شعر ہے اور اس کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری اور اس کے اساتذہ کے بہترین کلام کا جو ذوق اقبال فارسی اشعار پر اپنی تضمینوں میں اب تک زیادہ تر چھوٹی نظموں میں ظاہر کرتے رہے تھے اب وہ بڑھ کر مستقل فارسی گوئی کی شکل اختیار کرنے لگا ہے جو فارسی شاعری کی بہترین روایت میں ہونے کے ساتھ ایک دلکش انفرادی اسلوبِ اظہار بھی رکھتا ہے۔

اس کے بعد مسلسل پانچ بندوں میں ''شمع'' اُردو کی بہترین شعری روایات کے مطابق نہایت فکر انگیز جواب دیتی ہے جس کے بعد باقی پانچ بندوں میں اسی انداز میں شاعر کا ولولہ خیز جواب الجواب ہے۔ اس طرح تمہیدی بند کو چھوڑ کر شمع و شاعر اپنے اپنے مکالمے کے لیے پانچ پانچ بند مخصوص کر لیتے ہیں اور گیارہ بندوں کی تمثیلی نظم دو کرداروں کے مکالمات میں تقریباً برابر برابر تقسیم ہو جاتی ہے۔ لیکن اس تقسیم کی تکنیک اتنی لطیف ہے کہ غور کرنے ہی پر پتہ چلتا ہے کہ پہلے حصے میں شاعر کے سوال کے بعد جب دوسرے حصے میں شمع کا جواب شروع ہوا تو وہ کہاں تک گیا اور پھر کہاں سے شاعر کا جواب الجواب اسی حصے اور اس کے مضامین و بیان کے تسلسل میں، کسی تیسرے حصے کا اعلان کیے بغیر، بڑی خاموشی سے شروع ہو گیا؟ شمع و شاعر کے جوابات کو اس طرح ایک دوسرے کے اندر مخلوط کرنے سے شاعر کا فنی مقصد کیا ہے؟ میرے خیال میں اس ترکیب سے شمع و شاعر کے احساسات کو، جو ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں، ہم آمیز کر کے ادائے موضوع کے تاثر کو زیادہ دبیز اور شدید کرنا مقصود ہے۔ تکنیک کی اس ندرت کی ایک ہلکی سی جھلک ''تصویرِ درد'' میں بھی دیکھی جا چکی ہے۔ جب ایسے ہی لطیف انداز میں شاعر نے پہلے اپنے آپ کو تصویرِ درد بنانے کے بعد وطن کو ہی آہستہ آہستہ ایک تصویرِ درد میں تبدیل کر دیا۔ اس

طرح وطن اور شاعر کی باہمی پیوستگی بھی، موضوع کے تقاضے سے ہوگئی اور تصویر درد کا موضوع بھی زیادہ دبیز و شدید تاثر کا حامل ہوگیا۔ ''شمع اور شاعر'' میں شاعرانہ تخیل اور فنکارانہ اسلوب کا یہ ترکیبی عمل زیادہ بالیدہ و تراشیدہ شکل میں رونما ہوتا ہے:

مجھ کو جو موجِ نفس دیتی ہے پیغامِ اجل
لب اسی موجِ نفس سے ہے نوا پیرا تیرا
میں تو جلتی ہوں کہ ہے مضمر مری فطرت میں سوز
تو فروزاں ہے کہ پروانوں کو ہو سودا ترا
گریۂ ساماں میں کہ میرے دل میں ہے طوفان اشک
شبنم افشاں تو کہ بزم گل میں ہو چرچا ترا
گل بدامن ہے مری شب کے لہو سے میری صبح
ہے ترے امروز سے ناآشنا فردا ترا
یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں
شعلہ ہے مثلِ لالۂ صحرا ترا

یہ بالکل ترکی بہ ترکی جواب ہے اور مکالمے کی چستی نیز تمثیل کی تاثیر کا باعث ہے، شمع شاعر اور اس کی ملت کے اندر خلوص کی گرمی کا فقدان پاتی ہے اور اس کے وجود کی خواہاں ہے، ساتھ ہی وہ خرابیٔ احوال کے وجوہ واسباب کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ یہ مصرع اسی کی دلیل ہے:

ہے ترے امروز سے ناآشنا فردا ترا

اس کے بعد اسی بند کے دوسرے اشعار میں مزید نشاندہی ہوتی ہے:

کعبہ پہلو میں ہے اور سودائی بتخانہ ہے
کس قدر شوریدہ سر ہے شوقِ بے پروا ترا
قیس پیدا ہوں تری محفل میں یہ ممکن نہیں
تنگ ہے صحرا ترا محمل ہے بے لیلا ترا

مکالمے اور تمثیل کی چستی و تاثیر کے ساتھ پیکروں کا حسن اور دل آویزی جاری ہے نہ

صرف 'کعبہ پہلو میں ہے اور 'سودائی بت خانہ ہے' جیسے درخشاں پیکر ہیں بلکہ 'قیس' صحرا، محمل اور لیلا کے استعارے بھی ہیں، جو سب موضوع کی مناسبت سے نہایت معنی خیز اور خیال آفریں ہیں، اس کے علاوہ ترتیب الفاظ کی غنائیت ہے:

تنگ ہے صحرا ترا، محمل ہے بے لیلا ترا

پہلے بند کی ٹیپ ماقبل کی دلیلوں کا نتیجہ نکال کر آنے والے بند کے مفہوم کی تمہید بن جاتی ہے:

اب نوا پیرا ہے کیا؟ گلشن ہوا برہم ترا
بے محل تیرا ترنم، نغمہ بے موسم ترا

اگلا بند بہت مختصر مگر پورے کا پورا تاثیر میں ڈوبا ہوا اور اپنی تصویروں نیز ترنم کے لحاظ سے پُرکیف ہے:

تھا جنھیں ذوقِ تماشا، وہ تو رخصت ہو گئے
لے کے اب تو وعدۂ دیدارِ عام آیا تو کیا
انجمن سے وہ پرانے شعلہ آشام اُٹھ گئے
ساقیا! محفل میں تو آتش بجام آیا تو کیا
آہ! جب گلشن کی جمعیت پریشاں ہو چکی
پھول کو بادِ بہاری کا پیام آیا تو کیا
آخرِ شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صبحدم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا
بجھ گیا وہ شعلہ جو مقصودِ ہر پروانہ تھا
اب کوئی سودائی سوزِ تمام آیا تو کیا
پھول بے پروا ہیں، تو گرمِ نوا ہو یا نہ ہو
کارواں بے حس ہے، آوازِ درا ہو یا نہ ہو

''ذوق تماشا''، ''وعدۂ دیدارِ عام''، ''شعلہ آشام''، ''آتش بجام''، ''بادِ بہاری''، ''آخر شب''، ''بالائے بام''، ''سودائی سوز تمام''، ''گرمِ نوا''، اور ''آوازِ درا'' جیسی ترکیبیں اور ''انجمن''، ''ساقیا''، ''محفل''، ''گلشن''، ''پیام''، ''بسمل''، ''شعلہ''، ''پروانہ'' اور ''کارواں'' جیسے الفاظ ایک

پُرخیال فضا قائم کرتے ہیں اور شاعر جو تصویر خیال قاری کو دکھانا چاہتا ہے، وہ پردہ سیمیں کے پیکروں کی طرح نگاہوں میں پھرنے لگتی ہے۔ چوتھا بند تمثیل کے منظر اور مکالمے کو جاری رکھتے ہوئے نگاہِ تخیل کو حال کی بدحالی کے ساتھ ماضی کی خوش حالی کی طرف لطیف طریقے سے موڑ دیتا ہے اور ایک تقابلی مطالعے سے عبرت دلا کر گویا مستقبل کے لیے خبردار اور تیار کرنا چاہتا ہے:

رو رہی ہے آج اک ٹوٹی ہوئی مینا اسے
کل تلک گردش میں جس ساقی کے پیمانے رہے
آج ہیں خاموش وہ دشتِ جنوں پرور جہاں
رقص میں لیلا رہی، لیلیٰ کے دیوانے رہے

''مینا''، ''پیمانے''، ''ساقی''، ''دشت جنوں پرور''، ''رقص''، ''لیلا''، ''لیلا کے دیوانے''، تصویر کا رنگ اور ترنم کا آہنگ تسلسل کے ساتھ جاری ہے۔ اب کہ چشم تصور بالکل خوں فشاں ہے اور شمع کا گداز اور شاعر کا سوز اپنے عروج پر پہنچ رہے ہیں، قاری کے دل پر ایک زبردست ضرب لگائی جاتی ہے:

وائے ناکامی متاعِ کارواں جاتا رہا
کارواں کے دل سے احساس زیاں جاتا رہا

ٹیپ کے اس شعر کے بعد شمع کے مکالمے کا آخری سے پہلے کا بند اب تک ارتقائے خیال کے منطقی نتیجے اور موضوع نظم کے تقاضے کے مطابق، ماضی وحال کی تابانی وتاریکی کا موازنہ جاری رکھتے ہوئے اگلی ٹیپ کے شعر میں مستقبل کی درخشانی کا ایک جلوہ دکھاتا ہے:

جن کے ہنگاموں سے تھے آباد ویرانے کبھی
شہر ان کے مٹ گئے، آبادیاں بن ہوگئیں
سطوتِ توحید قائم جن نمازوں سے ہوئی
وہ نمازیں ہند میں نذرِ برہمن ہوگئیں
دہر میں عیشِ دوام آئیں کی پابندی سے ہے
موج کو آزادیاں سامان شیون ہوگئیں
اڑتی پھرتی تھیں ہزاروں بلبلیں گلزار میں

دل میں کیا آئی کہ پابند نشیمن ہوگئیں
وسعتِ گردوں میں تھی ان کی تڑپ نظارہ سوز
بجلیاں آسودۂ دامانِ خرمن ہوگئیں
دیدۂ خونبار ہو منت کشِ گلزار کیوں؟
اشک پیہم سے نگاہیں گل بدامن ہوگئیں
شامِ غم لیکن خبر دیتی ہے صبح عید کی
ظلمتِ شب میں نظر آئی کرن اُمید کی

یہ ماضی کا وہ شاندار، خیال انگیز اور ولولہ خیز استعمال ہے جو اقبال کی شاعری کا ایک امتیازی نشان ہے اور اس کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ حال کے آئینے میں ماضی کی تصویر دکھا کر اس پر مستقبل کا عکس ڈال دیا جاتا ہے، گویا ماضی برائے ماضی نہیں برائے مستقبل ہے اور ماضی و حال و مستقبل تینوں کی ترکیب ایک تو وقت کے بارے میں شاعر کے اس تصور کی ترجمانی ہے کہ:

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رَو جس میں نہ دن ہے نہ رات
(مسجد قرطبہ)

دوسرے ان تینوں زمانوں کی پیوستگی سے شاعر تاریخ کے تسلسل اور حیات کی ہم آہنگی کی طرف بھی اشارہ کرنا چاہتا ہے، تاکہ ماضی سے سبق لے کر مستقبل کی تعمیر و ترقی کا سامان کیا جائے۔ اشارۂ مستقبل کے علاوہ آئین مستقبل کا ذکر بھی اشارۃً ہوتا ہے:

دہر میں عیش دوام آئیں کی پابندی سے ہے
موج کو آزادیاں شامانِ شیون ہوگئیں

اس کے علاوہ نذرِ برہمن، پابند نشیمن اور آسودۂ دامانِ خرمن کی تراکیب صرف تصاویر نہیں ہیں، تصورات بھی ہیں اور کنایتہً آیندہ طرزِ عمل کی طرف متوجہ کرنے والی ہیں۔ چنانچہ چھٹا بند شمع کے جواب کی تکمیل اس طرح کرتا ہے کہ یاس و افسردگی کے جو نکتے شمع نے اب تک پیش کیے تھے اب انھیں وہ اُمید و شگفتگی میں تبدیل کر دیتی ہے اور پورا بند نشاط رجائیت سے چھلکنے لگتا ہے۔ چند اشعار یوں ہیں:

مژدہ اے پیمانہ بردار خمستانِ حجاز
بعد مدت کے ترے رندوں کو پھر آیا ہے ہوش
نقدِ خود داری بہائے بادۂ اغیار تھی
پھر دکاں تیری ہے لبریز صدائے نا و نوش
ٹوٹنے کو ہے طلسمِ ماہ سیمایانِ ہند
پھر سلیمیٰ کی نظر دیتی ہے پیغام خروش
پھر یہ غوغا ہے کہ لا ساقی شراب خانہ ساز
دل کے ہنگامے مئے مغرب نے کر ڈالے خموش
نغمہ پیرا ہو کہ یہ ہنگامِ خاموشی نہیں
ہے سحر کا آسماں خورشید سے مینا بدوش

فارسی تراکیب اور توالی اضافات کی کثرت بجائے ابہام و ژولیدگی کے ثروتِ خیال اور روانی بیان کا باعث ہے۔ یہ اسلوبِ اظہار کچھ دقیق ہونے کے ساتھ نفیس بھی ہے اور لطیف بھی۔ پھر اس سے وہ جوش اور ولولہ پیدا ہوتا ہے جو موضوع تخلیق کے طور پر مقصودِ فن ہے۔ اسی لیے وہ سب تشبیہیں استعمال کی گئی ہیں جن کی رعنائی ملّی حافظے پر مرتسم ہے اور ان کی جمال آفرینی دلوں میں اہتزاز پیدا کرتی ہے۔ ''پیمانہ بردار خمستانِ حجاز''، ''لبریز صدائے نا و نوش''، ''طلسم ماہ سیمایان ہند''، ''پیغام خروش''، ''شراب خانہ ساز''، ''نغمہ پیرا''، ''مینا بدوش''، جیسے نقوش و نغمات کو دیکھ اور سن کر اثر یہ ہوتا ہے گویا محفل کا رنگ ہی بدل گیا ہو اور ماتم کی جگہ جشن کا ماحول بن ہو گیا ہو، جنت نگاہ بھی موجود ہو اور فردوس گوش بھی۔ گذشتہ بند میں ہم نے دیکھا تھا کہ ''سطوتِ توحید'' جن نمازوں سے قائم ہوئی تھی وہ ہند میں ''نذرِ برہمن'' ہو گئیں مگر موجودہ بند میں ہم دیکھ رہے ہیں کہ ''طلسم ماہ سیمایانِ ہند'' ٹوٹ رہا ہے اور علامتی طور پر ''سلیمیٰ'' کی نظر ''پیغامِ خروش'' دے رہی ہے۔ یہ نکتہ مقابلِ نکتہ Point Counter Point کی موسیقی ہے، بہرحال، ان علامتی بیانات کا مطلب، تصویر درد کی وطن دوستی کے خلاف جذبات اُبھارنا ہرگز نہیں۔ یہ صرف ایک ملّی نظم کا وہ اصولی و نظریاتی موقف ہے جس کی تعیین موضوع تخلیق ہی سے

ہو جاتی ہے، چنانچہ اس کی تشریح مقصودِ فن بن جاتی ہے، جہاں تک نظریہ و اصول کا تعلق ہے، یہ وہی آفاقی توحید ہے جس کی رو سے نہ تو نمازوں کو نذرِ برہمن ہونا چاہیے نہ نظر کو طلسم ماہ سیمایانِ ہند میں گرفتار ہونا چاہیے۔ ورنہ ''سطوتِ توحید'' اور اس کی آفاقیت مجروح ہو جائے گی۔ یہی وجہ ہے کہ برہمن اور ''ماہ سیمایانِ ہند'' کے ساتھ ساتھ ''مئے مغرب'' کو بھی رد کیا گیا اور ''شراب خانہ ساز'' طلب کی گئی ہے جو ملے گی تو یقیناً ''پیمانہ بردار خمستان'' سے، لیکن جب خانہ ساز ہے، تو ہندوستانی بھی ہوگی اور مشرقی بھی، اس لیے کہ ''مئے مغرب'' نے دل کے ہنگامے، پورے مشرق بشمول ہندوستان میں 'خموش' کر ڈالے ہیں، گرچہ مغرب کی مذمت بھی مغرب کے جغرافیہ کے خلاف نہیں ہے، بلکہ اس کی ہوشربا اور دل شکن مئے فروشی کے خلاف ہے۔ چنانچہ شمع خاموش ہونے سے پہلے شاعر کو ٹیپ کے شعر میں یہ پیغام دیتی ہے:

آنکھ کو بیدار کر دے وعدۂ دیدار سے
زندہ کر دے دل کو سوزِ جوہرِ گفتار سے

اس کے بعد پانچ بندوں میں جو شاعر کا جواب الجواب ہے اس کا رُخ شمع کی طرف نہیں، ملت کی طرف ہے اور یہ خود شمع کی تلقین پر ہے، اس لیے کہ یاد کر لینا چاہیے کہ پہلے حصے میں نظم شروع ہوئی تھی شاعر کے شمع کے ساتھ ایک سوال سے جس کے جواب میں نظم کے دوسرے حصے میں شمع نے صرف شاعر ہی نہیں، اس پوری ملت کی ہمدردانہ تنقید و تنبیہ کی جس کی نمایندگی اور ترجمانی کی تمنا شاعر کو ہے، لہٰذا اب شمع تاریکیوں میں روشنی کی ایک کرن دکھا کر شاعر کو تلقین کرتی ہے کہ وہ دیدار منزل کے وعدے سے خوابِ غفلت میں پڑے ہوئے افرادِ ملت کی آنکھوں کو بیدار کر دے اور اپنے جوہر گفتار کے سوز سے مردہ دلوں کو زندہ کر دے یعنی اب وقت آ گیا ہے کہ شاعر کا وہ سوز دروں، جس کے ضائع ہونے کا شکوہ اس نے شمع سے کیا تھا، واقعی محفل میں گرمی پیدا کرے اور اس کے پُرسوز نغموں سے ایک پوری ملت بیدار ہو جائے اس سلسلے میں شاعر سے شمع، شمع سے ملت، ملت سے شمع، شمع سے شاعر اور شاعر سے ملت کی طرف جو خاموش انتقالِ ذہنی مسلسل ہوتا ہے، اس کی فن کارانہ ترکیب، پیچیدگی اور معنی آفرینی پر غور کیا جانا چاہیے۔

بہر حال ملت کے نام شاعر کے خطاب میں جن خاص نکات پر زور دیا گیا ہے وہ یہ ہیں:

۱- ملّی اصلیت، وسعت و جمعیت ۲- خودداری، کارگزاری و ہنگامہ آفرینی
۳- توحید۔ تسخیر و ترقی ۴- بشارتِ مستقبل

یہ اقبال کے پیغام کے بنیادی نکات ہیں جو بانگِ درا میں 'خضرِ راہ' اور 'طلوعِ اسلام' اور بالِ جبریل میں 'مسجد قرطبہ' اور 'ساقی نامہ' جیسی عظیم نظموں کا موضوع ہیں۔ ان پانچ بندوں کے درمیان، جن میں یہ نکات بروئے اظہار آئے ہیں، جو ربط و ارتقا ہے اس کا کچھ اندازہ ان کی ٹیپ کے شعروں سے بھی ہوسکتا ہے:

بند۷:

فرد قائم ربطِ ملّت سے ہے، تنہا کچھ نہیں
موج ہے دریا میں، اور بیرون دریا کچھ نہیں

بند۸:

کیوں چمن میں بے صدا مثلِ رمِ شبنم ہے تو
لب کشا ہو جا سرودِ بربطِ عالم ہے تو

بند۹:

بیخبر! تو جوہرِ آئینۂ ایام ہے
تو زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے

بند۱۰:

راز اس آتش نوائی کا مرے سینے میں دیکھ
جلوۂ تقدیر میرے دل کے آئینے میں دیکھ

بند۱۱:

شب گریزاں ہوگی آخر جلوۂ خورشید سے
یہ چمن معمور ہوگا نغمۂ توحید سے

پہلا شعر ملّی جمعیت کی اہمیت موج و دریا کے استعارے سے واضح کرتا ہے جس طرح موجیں مل کر دریا بنتی ہیں اور ہر موج اسی وقت تک رواں ہے جب تک دریا کے اندر دوسری موجوں کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ اسی طرح افراد مل کر ایک ملت تعمیر کرتے ہیں اور ہر فرد کی اہمیت اسی وقت تک ہے جب تک وہ ملت کے ساتھ دوسرے افراد کی معیت میں رابطہ استوار رکھے ہوئے ہے اور اس طرح ملّی جمعیت کے استحکام کا باعث ہے۔

دوسرا شعر جمعیت کے ساتھ ساتھ مؤثر حرکت کی ضرورت رمِ شبنم کی متضاد تصویر پیش کرکے واضح کرتا ہے۔ شبنم چمکدار ہونے کے باوجود بہت چھوٹی اور عارضی موتی ہے، آفتاب کی پہلی کرن کے ساتھ وہ سبزہ گل پر سے اس خموشی کے ساتھ اڑ جاتی ہے کہ کسی کو پتہ بھی نہیں چلتا۔ ایک ملت کو اس طرح صدائے حیات سے خالی نہیں ہونا چاہیے، خاص کر اس ملت کو جو ''سرودِ بربطِ عالم'' ہے اس کی نواؤں سے ہنگامۂ عالم گرم ہے اور نغمۂ زندگی رواں، جب کہ اس کا سکوت دنیا کی روح کا سکوت ہے۔

تیسرے شعر میں اس خیال کی تشریح و تکمیل اور تعین کر دی گئی ہے۔ اُمتِ مسلمہ آئینۂ ایام کا جوہر اور زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے، یعنی اسلام ایک ازلی و ابدی اور آفاقی نظریہ ہے، کوئی نسلی و وقتی اور محدود قسم کا مذہب نہیں ہے، جو تاریخ کے کسی عمل اور مرحلے میں اگر فنا ہو جائے تو عالم انسانی کے حالات میں کوئی خاص فرق نہ واقع ہو لہٰذا اہلِ ایمان کو اپنی ہستی و حیثیت کا شعور اور اس کے مطابق ان کا کردار ہونا چاہیے، انھیں تنگ نظری اور کاہلی چھوڑ کر وسیع النظر اور مستعد ہونا چاہیے، تاکہ وہ دنیا میں اپنا حقیقی رول ادا کر کے اپنے اصلی مقام پر فائز ہو جائیں۔ خلق کی خدمت ان کا فرض ہے اور خلق کی قیادت ان کا حق ہے۔ جب تک وہ اپنا فرض ادا نہ کریں گے، ان کا حق انھیں نہ ملے گا۔

چوتھے شعر میں شاعر اپنی اس آتش نوائی کا راز کھولنے کے لیے اپنے دل کے آئینے میں جلوۂ تقدیر دکھانا چاہتا ہے، یعنی اس کی نغمہ سنجی گرمیٔ نشاطِ تصور سے ہے، وہ حال کی تاریکی سے آگے، مستقبل کی روشنی دیکھ رہا ہے اور اسے پوری ملت کو دکھا کر اس روشن مستقبل کی طرف بڑھانا چاہتا ہے۔

پانچواں شعر مستقبل کے روشن ہونے کی واضح، متعین اور قطعی بشارت دیتا ہے۔ آخر کے تینوں شعروں میں 'جوہر آئینۂ ایام'، 'خدا کا آخری پیغام'، 'آتش نوائی'، 'جلوۂ تقدیر'، 'جلوۂ خورشید' اور 'نغمۂ توحید' جیسے معنی آفریں پیکروں کے ذریعے ابلاغِ خیال کیا گیا ہے۔

ان بندوں کی پرخیال شعریت کا نمونہ دکھانے کے لیے بند ۹ اور بند ۱۱ کا نقل کرنا کافی ہوگا:

(۹)

آشنا اپنی حقیقت سے ہو اے دہقاں ذرا
دانہ تو، کھیتی بھی تو، باراں بھی تو، حاصل بھی تو

آہ! کس کی جستجو آوارہ رکھتی ہے تجھے
راہ تو، راہرو بھی تو، رہبر بھی تو، منزل بھی تو
کانپتا ہے دل ترا اندیشۂ طوفاں سے کیا
ناخدا تو، بحر تو، کشتی بھی تو، ساحل بھی تو
دیکھ آ کر کوچۂ چاک گریباں میں کبھی
قیس تو، لیلیٰ بھی تو، صحرا بھی تو، محمل بھی تو
وائے نادانی! کہ تو محتاجِ ساقی ہو گیا
مئے بھی تو، مینا بھی تو، ساقی بھی تو، محفل بھی تو
شعلہ بن کے پھونک دے خاشاکِ غیر اللہ کو
خوف باطل کیا کہ ہے غارت گر باطل بھی تو
بے خبر! تو جوہرِ آئینۂ ایام ہے
تو زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے

بند۱۱:

آسماں ہو گا سحر کے نور سے آئینہ پوش
اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی
اس قدر ہو گی ترنم آفریں بادِ بہار
نکہت خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی
آ ملیں گے سینہ چاکان چمن سے سینہ چاک
بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی
شبنم افشانی مری پیدا کرے گی سوز و ساز
اس چمن کی ہر کلی درد آشنا ہو جائے گی
دیکھ لو گے سطوتِ رفتارِ دریا کا مآل
موجِ مضطر ہی اسے زنجیر پا ہو جائے گی

پھر دلوں کو یاد آ جائے گا پیغامِ سجود
پھر جبیں خاکِ حرم سے آشنا ہو جائے گی
نالۂ صیاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور
خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی
آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آ سکتا نہیں
محوِ حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی
شب گریزاں ہو گی آخر جلوۂ خورشید سے
یہ چمن معمور ہو گا نغمۂ توحید سے

معانی اور بیان کے لحاظ سے یہ اشعار نہ صرف اقبال کی شاعری کے بہترین نمونے ہیں بلکہ شاعری کی حسین ترین مثالیں پیش کرتے ہیں۔ معانی کے اعتبار سے غور کیا جائے تو ان کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ ملّی موضوع پر ہونے کے ساتھ ساتھ ان میں وسیع ترین قومی و انسانی اشارات سموئے ہوئے ہیں، جس سے ایک بار پھر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کی ملّی شاعری وطنی یا بین الاقوامی تصورات کو مانع نہیں ہے بلکہ ان سب کی جامع اور اس طرح آفاقی ہے، اس لیے کہ اقبال کا ملّی تصور دین کے کسی رسمی عقیدے پر مبنی نہیں۔ ایک اصولی نظریے پر استوار ہے، جس سے زیادہ انسانی و آفاقی کوئی تصور دنیائے وجود کے سامنے نہیں آیا۔ اور اس کے مقابلے میں وطنیت، جمہوریت اور اشتراکیت وغیرہ جیسے خرد کے بدلتے ہوئے نظریات مخلوقِ خدا کو اقوام، اعداد اور طبقات میں تقسیم کرنے والے ہیں۔

بند۹ میں ''دہقاں'' سے خطاب کر کے اسے اپنی حقیقت سے آشنا ہونے کی تلقین کی گئی ہے۔ اس طرح بند کا آغاز کر کے باقی سب اشعار اسی تلقین کی تشریح و تفصیل مختلف استعاروں میں کرتے ہیں، جو سب کے سب دنیا کے تمام مجبوروں اور مظلوموں کے لیے عام ہیں، یہاں تک کہ آخری شعر ''شعلہ'' بن کر 'خاشاکِ غیر اللہ' کو پھونک دینے کی ہدایت کرتا ہے اور اسے باطل شکنی کا پیام قرار دیتا ہے۔ یعنی معرکہ فرقوں، طبقوں، خطوں، گروہوں، نسلوں، ذاتوں اور علاقوں کے درمیان نہیں، جو سب کے سب ''خاشاکِ غیر اللہ'' ہیں، بلکہ حق و باطل کے تصورات کے درمیان

ہے، اس کے بعد ٹیپ میں بھی مخاطب کو ''جوہر آئینہ ایام'' اور ''زمانے میں خدا کا آخری پیغام'' کہا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی بالکل اصولی و عمومی تخاطب ہے۔ جوہر آئینہ ایام اور خدا کے آخری پیغام کے درمیان کوئی تضاد نہیں، اس لیے کہ اسلام بمعنی بندگیِ ربّ خدا کا اوّلین پیغام بھی ہے اور آخری بھی، بلکہ ﴿اِنَّ الدِّیۡنَ عِنۡدَ اللّٰهِ الۡاِسۡلَام﴾ کی آیت کے مطابق واحد پیغام ہے حتیٰ کہ ﴿ بَلٰی مَنۡ اَسۡلَمَ وَجۡهَهٗ لِلّٰهِ﴾ ﴿قُلۡ اَنۡفِقُوۡا طَوۡعًا اَوۡ کَرۡهًا﴾ کی آیت اسلام کو پوری کائنات کا نظامِ قدرت قرار دیتی ہے، اس لیے کہ قانون فطرت اللہ ہی کا بنایا ہوا ہے اور اس کی اطاعت تمام مخلوقات کو کرنی ہے۔ اس لحاظ سے خدا کا آخری پیغام درحقیقت ایک آفاقی پیغامِ توحید ہے اور وحدتِ انسانی پر مشتمل ہے، نیز ایک ازلی و ابدی قانون قدرت ہے، لہٰذا جوہر آئینہ ایام ہے۔

بند ا بھی انھی تصورات کا ترجمان ہے۔ اس میں حسب ذیل اشعار تو بداہتہً رائج الوقت جبر و استبداد کو جو ملک و ملت اور پوری انسانیت بالخصوص عالم مشرق پر مسلط ہے، پیغامِ فنا دیتے ہیں:

دیکھ لو گے سطوتِ رفتارِ دریا کا مآل
موجِ مضطر ہی اسے زنجیر پا ہو جائے گی
نالۂ صیاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور
خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی

ان استعاروں میں اس نوآبادیاتی سامراجیت کے استحصال و استبداد کا انجام نمایاں ہے جو اپنی برق رفتار مادی ترقیات کے بل پر پوری دنیا، خاص کر ایشیا و افریقہ میں سالہا سال سے ظلم و ستم اور وحشت و بربریت کا بازار گرم کیے ہوئے ہے، یہاں تک کہ اس نے جدید تمدن کی روشنیِ علم و ہنر کے باوجود عالمِ انسانیت پر ایک ہمہ گیر ظلمت مسلط کر دی ہے، چنانچہ بند کا پہلا ہی شعر اس تاریکی کے دُور ہونے کا مژدہ سناتا ہے اور بعد کے سب اشعار اس تخیل کی تفسیر کرتے ہیں:

آسماں ہو گا سحر کے نور سے آئینہ پوش
اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی

یہاں تک کہ آخری شعر ایک لطیف پیش گوئی بالکل عمومی انداز میں کرتا ہے:

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آ سکتا نہیں
محوِ حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

بہر حال، اس ابہام کی قطعی وضاحت ٹیپ کے شعر میں، جو خاتمۂ نظم ہے، ہو جاتی ہے:

شب گریزاں ہو گی آخر جلوۂ خورشید سے
یہ چمن معمور ہو گا نغمۂ توحید سے

ظاہر کہ یہاں رات کی اسی ظلمت کے سیماب پا ہونے کی طرف اشارہ ہے جس کا ذکر بند کے پہلے شعر میں ہوا تھا اور اس طرح بند کی بھی ابتدا و انتہا، نظم کی ابتدا و انتہا کی طرح، ایک دوسری سے مربوط ہیں۔ جہاں تک 'نغمۂ توحید' کا تعلق ہے، اس کی آفاقیت سے کوئی خدا پرست انکار نہیں کر سکتا، اس لیے شاعر نے توحید کے متوقع غلبے کو 'جلوۂ خورشید' کے آفاق گیر استعارے میں ظاہر کیا ہے اور اس کے مقابلے میں جو کچھ ہے اسے ''شب'' کے ہمہ گیر پیکر میں ممثل کر دیا ہے۔ چنانچہ بند کے دیگر درمیانی اشعار کی کائناتی شعریت ملاحظہ کیجیے:

اس قدر ہو گی، ترنم آفریں بادِ بہار
نکہت خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی
آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک
بزمِ گل کی ہم نفس باد صبا ہو جائے گی
شبنم افشانی مری پیدا کرے گی سوز و ساز
اس چمن کی ہر کلی درد آشنا ہو جائے گی
پھر دلوں کو یاد آجائے گا پیغام سجود
پھر جبیں خاکِ حرم سے آشنا ہو جائے گی

آخری شعر میں ''پیغامِ سجود'' اور ''خاک حرم'' سے وحشت زدہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ حرم لفظی و معنوی اور لغوی و اصطلاحی طور پر حریم کو کہتے ہیں، جو یہاں حریم خداوندی ہے اور کائنات کا حقیقی حریم ناز ہے، اس کی خاک سے کسی بھی انسان کی جبیں کا آشنا ہونا اس کے لیے معراجِ زندگی ہے۔ اسی مفہوم میں دلوں کو پیغام سجود کا یاد آنا فردوسِ گمشدہ کی دریافت سے کم نشاط انگیز نہیں۔ یہ سب خالص توحید کے اشارات ہیں اور بہار و بیداری، وصال و اتحاد اور سوز و ساز کا جو پیغام اوپر کے اشعار میں دیا گیا ہے وہ انھی اشارات پر مبنی ہے۔

ان بندوں میں اقبال کا اسلوبِ سخن اور طرزِ فن اپنے شباب اور معیار کمال پر ہے۔ ان کے اشعار میں ایک نغمہ ریز آہنگ کے ساتھ پے بہ پے تصویروں کے جو رنگ نمایاں ہیں اور رنگ و آہنگ کے اس اجتماع سے جو علامتی بلکہ طلسماتی فضا پیدا ہوتی ہے وہ اقبال کی شاعری کا امتیازی نشان ہے غور کیجیے نقوش و نغمات کی اس فراوانی، روانی اور خیال آفرینی پر:

بند۹:

دانہ تو، کھیتی بھی تو، باراں بھی تو، حاصل بھی تو
راہ تو، رہرو بھی تو، رہبر بھی تو، منزل بھی تو
ناخدا تو، بحر تو، کشتی بھی تو، ساحل بھی تو
قیس تو، لیلا بھی تو، صحرا بھی تو، محفل بھی تو
مے بھی تو، مینا بھی تو، ساقی بھی تو محفل بھی تو

کیا یہ وفور اور والہانہ پن صرف تصویر و ترنم کے لیے ہے اور ایک پریشانی خیال کا آئینہ ہے؟ سیاق و سباق اور موضوعِ نظم پر ایک نظر اس سوال کا جواب نفی میں دینے کے لیے کافی ہے۔ پورے بند کا مقصود، جیسا کہ اس کے پہلے مصرعے سے واضح ہے 'آشنا اپنی حقیقت سے' ہونا ہے جس پر گردش ایام اور انقلاب احوال نے تہ بہ تہ پردے ڈال رکھے ہیں، لہٰذا اب شاعر ایک ایک نکتہ لے کر رنگ بہ رنگ تصویروں کی مدد سے، تمام تصورات پر پڑا ہوا ایک ایک پردہ اٹھاتا اور اس کے پیچھے چھپی حقیقت دکھاتا جاتا ہے۔ اس فن کارانہ تکنیک سے مظاہر کی حقیقت اور وجود کی اصلیت منور ہو جاتی ہے۔ اگر منفرد تصویروں کی بہتات میں کسی کو کچھ ابہام کا احساس ہو تو اسے یہ نہ بھولنا چاہیے کہ مجموعی طور پر موضوع کا تصور نہ صرف واضح بلکہ زیادہ سے زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ بندشِ الفاظ کے ظاہری ابہام سے معانی کی وضاحت فن شاعری کا معیارِ مطلوب ہے۔

بند۱۱:

''سحر کے نور سے'' آسماں کا ''آئینہ پوش ہونا'' رات کی ''ظلمت'' کا ''سیماب پا'' ہونا ''بادِ بہار'' کا ''ترنم آفریں'' ہونا، غنچے کی ''نکہت خوابیدہ'' کا ''نوا'' ہونا ''سینہ چاکان چمن'' سے سینہ چاکان چمن کا آملنا، ''بادِ صبا'' کا ''بزم گل کی ہم نفس'' ہونا، اشک شاعر کی ''شبنم افشانی'' کا ''سوز و ساز'' پیدا کرنا ''چمن کی ہر کلی'' کا ''درد آشنا'' ہو جانا، ''سطوتِ رفتار دریا کا مآل'' موج

مضطر کا ''زنجیر پا'' ہونا، دلوں کو ''پیغام سجودؔ'' یاد آ جانا، جبیں کا ''خاکِ حرم سے آشنا'' ہو جانا، ''نالۂ صیاد'' سے طیور کا ''نوا ساماں'' ہونا، ''خونِ گلچیں'' سے کلی کا ''رنگیں قبا'' ہونا ''جلوۂ خورشید'' سے شب کا گریزاں ہونا، ''نغمۂ توحید'' سے چمن کا معمور ہونا۔

یہاں بھی جلووں کی فراوانی نظر کی حیرانی کا باعث ہوسکتی ہے۔ لیکن کسی اعلیٰ نمونۂ فن سے پیدا ہونے والی یہی وہ حیرانی ہے جو احساس کی شادمانی کا باعث ہوتی ہے اور ذہن کی سیرابی کا بھی۔ اگر کسی فن پارے سے اس طرح حیرت و مسرت و بصیرت بیک وقت تینوں کے مرکب احساسات پیدا ہوں تو وہ اس کی کامیابی کی معراج ہے۔

نظم سوال سے شروع ہوئی تھی اور جواب در جواب کے مراحل سے گزر کر یاس والم کی تصویروں کے بعد امید و نشاط کے پیکروں پر ختم ہوگئی۔ یہ مکالماتی تمثیل اوّل سے آخر تک استواراتی نقوش اور لفظی نغمات سے پُر ہے۔ بندوں کے درمیان ارتعائے خیال کے سلسلے میں انتقالِ ذہنی کی لطافتوں کا مشاہدہ کیا جاچکا ہے۔ ہر بند کے اندر اشعار کے درمیان ربط و تسلسل کا اندازہ ٹیپ کے شعروں سے بھی کیا جاسکتا ہے، جو اگلے بند کی تمہید اور اس کے ساتھ رابطہ ہونے کے علاوہ پچھلے بند کا خلاصہ معانی کے ایک تسلسل ہی میں پیش کرتے ہیں۔ بہرحال یہ ممکن ہے کہ بعض اشعار کی ترتیب بالکل ناگزیر اور کامل نہ ہو، لیکن ایک لمبی نظم میں یہ کوئی معیوب چیز نہیں ہے، جب کہ عمومی ارتعائے خیال اور ربطِ فکر یا تسلسل بیان میں اس سے کوئی رخنہ پیدا نہ ہوتا ہو۔ جہاں تک استعارات کی کثرت کا تعلق ہے اس سے نہ تو ابہام پیدا ہوتا ہے نہ تضاد، یہ صرف ایک مسرت انگیز تنوع اور فرحت بخش وفور ہے جو کسی مرکزی خیال کے تمام اطراف و مضمرات کا احاطہ اور ان کی صراحت کرتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ تمثیلیہ الفاظ کا ایک غنائیہ ہے جس کے استعارات و نغمات تصورات و خیالات کو رقصاں و مترنم پیکروں میں پیش کرتے ہیں۔ شاعری میں موسیقی و مصوری کی لطیف اداؤں کا ایسا امتزاج بہت نادر ہے۔

''شمع اور شاعر'' کے بعد ملّی موضوعات پر چھوٹی بڑی جتنی بھی نظمیں بانگِ درا میں ہیں سب میں اس اہم نظم کے نقوش کچھ نہ کچھ نظر آتے ہیں، مثلاً:

مسلم، حضور رسالت مآبؐ میں، جوابِ شکوہ، تعلیم اور اس کے نتائج شاعر (۲)، فاطمہ بنت

عبداللہ، تضمین بر شعر ابو طالب کلیم، صدیق، تہذیبِ حاضر، کفر و اسلام، بلال، مسلمان، تعلیم جدید، فردوس میں ایک مکالمہ، مذہب (۲) پیوستہ رہ شجر سے اُمید بہار رکھ، خضرِ راہ، طلوعِ اسلام۔

بالِ جبریل کی بھی چند اہم نظموں خاص کر ''مسجد قرطبہ'' جیسی عظیم ترین تخلیق پر ''شمع اور شاعر'' کے اثرات نمایاں ہیں۔ ضربِ کلیم اور ارمغانِ حجاز تک کی بعض نظموں میں اس کی گونج سنائی دیتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ نظم فکر وفن دونوں کے اعتبار سے اقبال کی شاعری کا ایک سنگِ میل ہے۔

☆☆☆☆☆

شکوہ و جوابِ شکوہ

ان نظموں کی اشاعت سے آج تک ان کی تاثیر اور مقبولیت کا عالم یہ ہے کہ بچوں سے بوڑھوں تک پوری اُردو دنیا میں لوگ اسے یاد بھی کرتے ہیں اور گاتے بھی ہیں، اس مجموعۂ نظم کے اشعار سے محفلیں گرمائی جاتی ہیں۔ مساجد کے منبروں سے سیاسی جلسہ گاہوں تک اس کے مصرعے ہر انجمن میں ایک برقی رو دوڑا دیتے ہیں۔ نجی مجلسوں میں بھی اس کے بند کے بند پڑھے جاتے ہیں اور مکانوں، دکانوں اور اداروں میں ان کے خوشخط کتنے آویزاں کیے جاتے ہیں۔ اس نظم کے الفاظ وتراکیب محاورۂ زبان بن چکے ہیں۔ اس سے قبل پذیرائی اور شہرت مسدس حالی کی تھی۔ لیکن اس کی جگہ اس مسدس اقبال نے اس طرح لے لی کہ آج نئی نسلیں حالی کے مسدس سے کم ہی واقف ہیں جب کہ اقبال کا شکوہ و جوابِ شکوہ اُردو ادب کے ہر طالب علم کی زبان پر ہے۔ میں اقبال کی ان دونوں نظموں کو ایک ہی مرکب تخلیق سمجھتا ہوں، اس لیے مجموعۂ نظم بھی کہتا ہوں اور صرف نظم بھی۔ اس لیے کہ فی الواقع ان نظموں کی نوعیت مکالمہ و جوابِ مکالمہ کی ہے، جس طرح ہم ''شمع اور شاعر'' میں دیکھ چکے ہیں اور اس طرح اس مجموعۂ نظم میں بھی ایک تمثیلی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، ایک طرف بندۂ مسلم کا کردار اور اس کا شکوہ ہے اور دوسری طرف خدائے کائنات کا کردار اور اس کا جواب ہے۔ چنانچہ شکوہ و جوابِ شکوہ کے ابتدائیوں میں اس فضا کی ہلکی سی منظر کشی بھی ہے جس میں مکالمہ مابین بندہ و خدا واقع ہوتا ہے اگر بہ نظر غور دیکھا جائے تو شکوہ میں ہی جواب شکوہ کے وہ مضمرات وارشادات موجود ہیں جو بعد میں ایک مستقل نظم کی صورت میں رُو پذیر ہوئے، چنانچہ شکوہ کا زورِ بیان جوابِ شکوہ کے پنہاں نکات کی شدت کے سبب ہی ہے، اسی لیے جب وہ نکات نظم کی شکل میں عیاں ہوئے تو پہلی تخلیق کا منطقی نتیجہ نظر آئے، خود شاعر نے مکالمے کا انداز اور جواب کی تکنیک ملحوظ رکھتے ہوئے گویا پہلی تخلیق کے جوابی مضمرات نکتہ بہ نکتہ نکال کر رکھ دیے۔ اس سلسلے میں مَیں ان لوگوں سے اختلاف کرتا ہوں جو جوابِ

شکوہ کو شکوہ سے کم اہمیت دیتے ہیں بلکہ میرا خیال یہ ہے کہ جواب کے بغیر شکوہ کا حسن اور مفہوم مکمل ہی نہیں ہوتا۔ اس موضوع پر شاعر کا نقطہ نظر ''شمع اور شاعر'' کے مطالب سے ہی واضح ہے۔ شمع نے شاعر کے شکوے کا جو جواب دیا ہے وہ لفظ و معنی دونوں کے لحاظ سے جوابِ شکوہ کا ثمر پیش رس ہے۔ جو فنی تکنیک پہلی نظم میں برتی جا چکی تھی اسی کا زیادہ وسیع اور پیچیدہ تجربہ دوسری نظم میں کیا گیا۔

''شکوہ و جوابِ شکوہ'' کو مذہبی نظم قرار دے کر شاعری کی حیثیت سے رد کرنا سخت بے ذوقی کی دلیل ہے۔ مسدس حالؔی کے مقابلے میں اس نظم کی تاثیر اور مقبولیت کا راز ہی یہ ہے کہ جس ملّی موضوع کو حالؔی نے ایک دردمندی کے ساتھ نظم کر دیا تھا اسے اقبالؔ نے دردمندی کے علاوہ فن کاری سے کام لے کر ایک زبردست شاعری بنا دیا۔ ''شکوہ'' کی مشہور تمہید ہے:

کیوں زیاں کار بنوں، سود فراموش رہوں ۔۔۔ فکرِ فردا نہ کروں، محوِ غمِ دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں ۔۔۔ ہم نوا! میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بہ دہن ہے مجھ کو

''جوابِ شکوہ'' کی تمہیدی منظر نگاری چار بندوں پر پھیلی ہوئی ہے اور واضح ڈرامائی انداز رکھتی ہے۔ پہلے بند میں اپنے 'شکوہ' کو 'نالۂ بیباک' قرار دے کر، پھر اس کے فلک رس ہونے کا بیان دے کر، دوسرے بند میں شاعر اہلِ فلک پر اس کے اثر کا نقشہ کھینچتا ہے:

پیرِ گردوں نے کہا سن کے، کہیں ہے کوئی! ۔۔۔ بولے سیارے، سرِ عرشِ بریں ہے کوئی!
چاند کہتا تھا، نہیں اہلِ زمیں ہے کوئی! ۔۔۔ کہکشاں کہتی تھی، پوشیدہ یہیں ہے کوئی!
کچھ جو سمجھا مرے شکوے کو تو رضواں سمجھا
مجھے جنت سے نکالا ہوا انساں سمجھا

دونوں ہی بندوں میں شعریت نمایاں ہے اور تمثیل کا عنصر بھی پنہاں ہے، اس فرق کے ساتھ کہ شکوہ کا آغاز شاعر کو تفکر میں غرق دکھاتا ہے، جب کہ جوابِ شکوہ کی ابتدا کچھ اس قسم کے قصے کی منظر نگاری پر مشتمل ہے جیسا اُردو کی تمثیلی مثنویوں میں پایا جاتا ہے۔ دونوں حالتوں میں شاعری کا دلکش رنگ و آہنگ یکساں ہے۔ پہلے بند میں بندشِ الفاظ کے ترنم کے علاوہ گل و بلبل

کی استعاراتی علامت کو بڑی عمدگی و تازگی، طرفگی اور خیال آفرینی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے، جب کہ دوسرے بند میں گردوں، سیارے، چاند، کہکشاں اور رضوان کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ ایک چھوٹے سے قصے کے کردار اور ایک پُر اثر منظر کا جزوِ ترکیبی بنا دیا گیا ہے۔

اس شاعرانہ پس منظر میں ''شکوہ'' کا شکوہ ایک اور تمہیدی بند کے بعد نظم کے تیسرے بند سے شروع ہو جاتا ہے:

تھی تو موجود ازل سے ہی تری ذات قدیم　　　پھول تھا زیبِ چمن، پر نہ پریشان تھی شمیم
شرط انصاف ہے اے صاحبِ الطافِ عمیم　　　بوئے گل پھیلتی کس طرح جو ہوتی نہ نسیم؟
ہم کو جمعیتِ خاطر یہ پریشانی تھی!
ورنہ امت ترے محبوب کی دیوانی تھی؟

یہاں بھی فلسفیانہ خیالات کی ترسیل ''پھول''، ''شمیم''، ''بوئے گل'' اور ''نسیم'' کے شاعرانہ پیکروں کے ذریعے کی گئی ہے۔ لیکن ان پیکروں کے علاوہ بڑی گہری شعریت اندازِ تخاطب کی شکوہ سنج شوخی میں ہے، جو قاری کے تمام روایتی تصورات کو برہم کر کے اسے ہمہ تن تجسس بنا دیتی ہے اور اس عالم میں وہ گویا سانس روک کر آخر تک پورا ''شکوہ'' ایک ہی نشست میں پڑھ ڈالنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور جب وہ اس عجیب و غریب داستان کو ختم کرتا ہے تو اس کا ذہن حیرتوں اور سوالوں سے معمور ہو جاتا ہے، اور وہ اپنی اس ذہنی کیفیت پر جتنا غور کرتا جاتا ہے اس کی مسرت و بصیرت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ اپنے اپنے ماحول اور پوری کائنات کے متعلق اس کے شعور کے ساتھ ساتھ اس کے احساسِ شعریت میں بے پناہ وسعتیں، گہرائیاں اور بلندیاں پیدا ہوتی جاتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں حالؔی کے مسدس کو پڑھ کر زیادہ سے زیادہ حال کے متعلق عبرت اور ماضی کے بارے میں حسرت ہوتی ہے، حالانکہ موضوع شکوہ و جواب شکوہ اور مسدس حالؔی دونوں ہی ملّی نظموں کا ایک ہی ہے، لیکن حالؔی کا شکوہ صرف اپنے ہم مذہبوں سے ہے، جس میں معناً کوئی غیر معمولی بات، کوئی ندرت و جدت نہیں اور لوگ اس کے عادی ہیں، جب کہ اقبالؔ کا شکوہ خدا سے ہے، جو بڑی ہی نادر و جدید اور غیر معمولی بات ہے اور بالکل خلافِ عادت ہے۔ اس کے علاوہ حالؔی کے تخیل میں ہمدردی و غمگساری جتنی بھی ہو، تفکر اور شعریت کا عنصر نہیں ہے، پھر یہ

تخیل ہی کا فرق ہے جو اسلوبِ بیان میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ حالؔی سیدھے سادے انداز میں مدو جزرِ اسلام تو دکھا سکتے ہیں، لیکن نہ تو نفاست کے ساتھ انسان کے کارناموں کے بیانِ واقعہ کی 'تابِ سخن' ان کے اندر ہے نہ شوکتِ بیان کے ساتھ خدا کی طرف سے انسان کی کوتاہیوں پر تنبیہ کا شاہانہ انداز ان کے بس میں ہے۔

''جوابِ شکوہ'' کا یہ آہنگ ملاحظہ کیجیے:

آئی آواز غم انگیز ہے افسانہ ترا　　اشکِ بے تاب سے لبریز ہے پیمانہ ترا
آسماں گیر ہوا نعرۂ مستانہ ترا　　کس قدر شوخ زباں ہے دل دیوانہ ترا
شکر شکوے کو کیا حسنِ ادا سے تو نے
ہم سخن کر دیا بندوں کو خدا سے تو نے

جہاں تک افسانۂ ملت کے غم انگیز اور اس پر پیمانۂ چشم یا پیمانۂ دل کے اشکِ بیتاب سے لبریز ہونے کا تعلق ہے، یہ کیفیت مسدس حالؔی میں بھی ہے۔ مگر ''دل دیوانہ'' کے ''شوخ زباں'' اور ''نعرۂ مستانہ'' کے ''آسماں گیر'' ہونے کا راز صرف ''شکوہ'' میں ہے، جب کہ ''جوابِ شکوہ'' اسی کا عکس نیز نقش ہے۔ اوپر کے بند میں ٹیپ کا پہلا مصرع ''شکوہ'' ہی سے متعلق ہے، جس کے ''حسنِ ادا'' کی داد دیتے ہوئے خداوندِ عالم کی زبان اعلان کرتی ہے کہ حسن ادا کے سبب شکوہ جیسی تلخ چیز بھی شکر کی طرح شیریں بن گئی۔ یہ شیرینی، تخیل کی مسلمہ تلخی کے باوجود شاعرانہ اسلوبِ بیان کی ہے۔ بہرحال ''بندوں کو خدا سے''، ''ہم سخن'' کرنے کا کارنامہ ''شکوہ و جواب شکوہ'' دونوں نے مل کر ہی انجام دیا ہے، اس لیے کہ نظم کے دونوں حصے مربوط ہو کر ہی اس دو طرفہ مکالمے کا منظر پیش کرتے ہیں جس میں باری باری سے بندہ اور خدا دونوں ایک دوسرے سے ہم کلام ہو کر ایک تمثیل کے کردار بن جاتے ہیں۔

تاریخ، فلسفہ اور سیاست کے پُر خیال نکتوں کے درمیان اور ان کی فنکارانہ پیش کش کے لیے اعلیٰ، نفیس، دبیز اور لطیف شاعری کی چند جھلکیاں نظم کے دونوں حصوں میں ملاحظہ کیجیے:

شکوہ

تیری محفل بھی گئی، چاہنے والے بھی گئے　　شب کی آہیں بھی گئیں، صبح کے نالے بھی گئے

دل تجھے دے بھی گئے، اپنا صلہ لے بھی گئے   آ کے بیٹھے بھی نہ تھے اور نکالے بھی گئے
آئے عشاق، گئے وعدۂ فردا لے کر
اب انھیں ڈھونڈ چراغِ رُخِ زیبا لے کر

دردِ لیلیٰ بھی وہی، قیس کا پہلو بھی وہی   نجد کے دشت و جبل میں رَمِ آہو بھی وہی
عشق کا دل بھی وہی، حسن کا جادو بھی وہی   اُمتِ احمدِ مرسلؐ بھی وہی، تو بھی وہی
پھر یہ آزردگیٔ غیر سبب کیا معنی؟
اپنے شیداؤں پہ یہ چشمِ غضب کیا معنی؟

وادیِ نجد میں شورِ سلاسل نہ رہا   قیس دیوانۂ نظارۂ محمل نہ رہا
حوصلے وہ نہ رہے، ہم نہ رہے، دل نہ رہا   گھر یہ اجڑا ہے کہ، تو رونقِ محفل نہ رہا
اے خوش آں روز کہ آئی و بصد ناز آئی
بے حجابانہ سوئے محفلِ ما باز آئی

بادہ کش غیر ہیں گلشن میں لبِ جو بیٹھے   سنتے ہیں جام بکف نغمۂ کو کو بیٹھے
دور ہنگامۂ گلزار سے یک سو بیٹھے   تیرے دیوانے بھی ہیں منتظرِ ھو بیٹھے
اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے
برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے

جوابِ شکوہ

دیکھ کر رنگِ چمن ہو نہ پریشاں مالی   کوکبِ غنچہ سے شاخیں ہیں چمکنے والی
خس و خاشاک سے ہوتا ہے گلستاں خالی   گل بر انداز ہے خونِ شہداء کی لالی
رنگ گردوں کا ذرا دیکھ تو عنابی ہے
یہ نکلتے ہوئے سورج کی افق تابی ہے

اُمتیں گلشنِ ہستی میں ثمر چیدہ بھی ہیں   اور محرومِ ثمر بھی ہیں، خزاں دیدہ بھی ہیں
سیکڑوں نخل ہیں، کاہیدہ بھی بالیدہ بھی ہیں   سیکڑوں بطنِ چمن میں ابھی پوشیدہ بھی ہیں
نخلِ اسلام نمونہ ہے برومندی کا

پھل ہے یہ سیکڑوں صدیوں کی چمن بندی کا

مثل بو قید ہے غنچے میں، پریشاں ہو جا رختِ بردوشِ ہوائے چمنستاں ہو جا
ہے تنک مایہ تو ذرے سے بیاباں ہو جا نغمۂ موج سے ہنگامۂ طوفاں ہو جا
قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسمِ محمدؐ سے اُجالا کر دے

ہو نہ یہ پھول تو بلبل کا ترنم بھی نہ ہو چمنِ دہر میں کلیوں کا تبسم بھی نہ ہو
یہ نہ ساقی ہو تو پھر مے بھی نہ ہو، خم بھی نہ ہو بزم توحید بھی دنیا میں نہ ہو، تم بھی نہ ہو
خیمہ افلاک کا استادہ اسی نام سے ہے
نبضِ ہستی تپش آمادہ اسی نام سے ہے

دشت میں، دامنِ کہسار میں، میدان میں ہے بحر میں موج کی آغوش میں، طوفان میں ہے
چین کے شہر، مراقش کے بیابان میں ہے اور پوشیدہ مسلمان کے ایمان میں ہے
چشمِ اقوام یہ نظارہ ابد تک دیکھے
رفعتِ شان رفعنا لك ذكرك دیکھے

مردمِ چشم زمیں یعنی وہ کالی دنیا وہ تمہارے شہدا پالنے والی دنیا
گرمیٔ مہر کی پروردہ، ہلالی دنیا عشق والے جسے کہتے ہیں بلالی دنیا
تپش اندوز ہے اس نام سے پارے کی طرح
غوطہ زن نور میں ہے آنکھ کے تارے کی طرح

بلاشبہ دونوں حصوں کے اندازِ گفتگو میں کچھ فرق ہے۔ شکوہ کا ''نعرۂ مستانہ'' جوابِ شکوہ میں ذرا یا زیادہ، موقع کے لحاظ سے متین ہو جاتا ہے۔ یہ بالکل فطری ہے۔ انسان اور خدا کی آوازوں کے درمیان امتیاز ہونا ہی چاہیے۔ بہر حال دونوں آوازوں میں شعریت کا مطلق رنگ و آہنگ یکساں ہے۔ میں نے جس ترتیب سے ایک ہی سلسلۂ بیان کے جو حوالے نظم کے دونوں حصوں سے دیے ہیں ان پر ایک نظر ڈالنے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ایک بند کے مصرعوں میں، پھر ٹیپ کے دو مصرعے ملا کر چھ مصرعوں میں، جو ناگزیر اور منطقی ربطِ خیال ہے اس کے علاوہ مختلف

بندوں کے درمیان بھی ارتقائے خیال مربوط ہے۔ جہاں تک پوری نظم میں تمام اشعار کے درمیان ارتباط کا تعلق ہے، دونوں حصوں کے مابین باہمی تنظیم منصوبۂ نظم ہی سے ہویدا ہے اور اس منصوبے کی تکمیل بھی اس ارتباط پر دلالت کرتی ہے۔ چنانچہ شکوہ و جوابِ شکوہ کی مطابقت تو واضح ہے۔ لیکن ہر دو حصے میں الگ الگ ارتقائے خیال اس نقطۂ نظر سے تلاش کرنا عبث ہے کہ کوئی ایک نکتہ یا مضمون نظم کا موضوع ہے اور سارے اشعار اسی کے ارتقا کا سامان کرتے ہیں، البتہ نظم کا جو عمومی تخیل ایک ملت کی مرقع سازی اور خاکہ نگاری پر مشتمل ہے، وہ شروع سے آخر تک اپنے تمام پہلوؤں کے ساتھ موضوعِ تخیل ہے اور فنکاری کے سارے پیچ وخم اسی مرکزی نقطے کے گرد نمایاں ہوتے ہیں، خیالات اور احساسات ایک روانی اور تسلسل کے ساتھ مربوط طریقے پر رونما ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ارتقائے خیال کی رفتار اتنی تیز ہے کہ قاری کے لیے دم مارنا مشکل ہوتا ہے۔

لہٰذا اگر اسلام کا نظریۂ حیات کسی تعصب کے تحت قاری کے مطالعے میں حائل نہ ہو تو شکوہ و جوابِ شکوہ کی فنی خوبیاں اپنے آپ واضح ہو جائیں گی۔ شاعری کی زبان و بیان کا استعمال اس ملّی نظم میں اسی شان سے ہوا ہے جس کا اظہار کسی بھی انسانی موضوع کی فنی نقش گری میں ہو سکتا ہے۔ بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ فنکار کے اندرونی جذبے کے سرجوش نے نمونۂ فن میں ایک ایسی حرارت پیدا کر دی ہے جس کی آنچ مشکل سے مشکل مواد کو گھلا یا موڑ کر ہیئت کے سانچے میں بالکل فطری طور پر ڈھال دیتی ہے۔ جب کہ ایک تنقیدی نگاہ فنکار کے اندر سے اُبھر کر اس سانچے کی نوک پلک بلا تکلف اور بے ساختہ درست کرتی رہتی ہے۔ شکوہ و جوابِ شکوہ اقبال کی ایک بڑی کامیاب، حسین، پراثر اور اہم شاعرانہ تخلیق ہے، جس کے ارتعاشات خضرِ راہ اور طلوعِ اسلام سے بھی آگے بڑھ کر 'ساقی نامہ' 'ذوق وشوق' اور 'مسجدِ قرطبہ' کے مصرعوں اور شعروں میں محسوس کیے جائیں گے، جب کہ قبل اس کے آثار 'تصویرِ درد' اور 'شمع اور شاعر' کے بندوں میں بھی نمایاں تھے۔

☆☆☆☆☆

خضرِ راہ

بعض ناقدین ''خضرِ راہ'' کی چند جزئیات کی بہت تعریف کرتے ہیں مگر پوری نظم یا اس کے بیشتر حصوں کو سیاسی اور خطیبانہ قرار دے کر گویا رد کر دیتے ہیں۔ اوّل تو بجائے خود یہ طریقِ تنقید نہ صرف متعصّبانہ بلکہ سراسر جاہلانہ ہے، اس لیے کہ کسی بھی نظم کا کلی مطالعہ، اس کے تمام مضمرات کے ساتھ ہونا چاہیے اور اس کے اجزا کو بھی ایک کلی ہیئت کے تحت رکھ کر دیکھنا چاہیے، نہ کہ مثلہ کر کے محض پارچوں کا مزہ لینے کی کوشش کرنی چاہیے۔ دوسرے یہ کہ نظم کا مطالعہ اس کے موضوع و مقصد کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیے اور دیکھنا چاہیے کہ فن کار اپنے تخیل کی ترسیل میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں، ورنہ ساری تنقید بجائے شاعری کے فنی عمل کے اس کے نظریے پر مبنی ہوگی اور اس کی خوبی و خامی کے متعلق ناقد کی ذاتی پسند و ناپسند ہی معیارِ نقد بن جائے گی جو اصولِ تنقید سے بدترین انحراف ہوگا۔ تیسرے یہ کہ خضرِ راہ اقبال کی واحد نظم نہیں ہے ان کی متعدد اہم نظموں میں ایک ہے اور ایک وسیع نظامِ فن کا جز ہے، لہٰذا اس کا تنقیدی مطالعہ اس فن کاری کے سیاق و سباق میں ہونا چاہیے جس میں یہ نظم واقع ہوئی ہے، تاکہ فن کار کے ذہنی و فنی ارتقا میں نظم کا مقام متعین ہو کر اس کی حقیقی قدر و قیمت معین ہو سکے۔

یہ نظم بھی ''شمع اور شاعر'' اور ''شکوہ'' و ''جوابِ شکوہ'' کی طرح ایک تمثیلی مکالمہ ہے، جس میں شاعر اور خواجہ خضر کے درمیان سوال و جواب ہے، جب کہ پچھلی نظموں میں علی الترتیب شاعر و شمع اور شاعر و خدا کے مابین سوال و جواب تھا۔ اس نظم میں، زبردست فطرت نگاری کے پس منظر میں ''تصویرِ درد'' کی وطن دوستی اور ''شمع اور شاعر'' اور ''شکوہ و جوابِ شکوہ'' کی ملت دوستی کے عناصر کے علاوہ دو نئے موضوعات...... ''زندگی'' اور ''سرمایہ و محنت''...... پر روشنی ڈالی گئی ہے، جن میں پہلا موضوع فلسفیانہ ہے، جب کہ دوسرا سیاسی اور دونوں ہی نہ صرف شعریت سے بھرپور بلکہ نظم کے دیگر اجزا کے ساتھ فنی طور پر مربوط اور منصوبۂ نظم کی مجموعی کامیابی میں مددگار رہیں۔

نظم ''تصویرِ درد'' اور ''شمع اور شاعر'' کے مانند ترکیب بند ہے۔ ابتدا ''شاعر'' کے سوالات سے ہوتی ہے جو نظم کے پہلے حصے میں واقع ہوئے ہیں۔ یہ حصہ دو بندوں میں ہے، پہلا فطرت کی منظر نگاری پر مشتمل ہے اور دوسرا شاعر کے بیان پر، گرچہ اس بیان کا اشارہ پہلے ہی بند کے آخری تین اشعار خاص کر ٹیپ میں مل جاتا ہے، جب کہ سات شعروں کے اس بند میں صرف چار اشعار فطرت کے ایک منظر...... ''ساحل دریا پہ اک رات'' ...... کے لیے وقف ہیں۔ یہ منظر نگاری بھی درحقیقت ایک پس منظر ہے، ایک خاص کردار کے ظہور کے لیے اور اس کی معروف خصوصیت کے مطابق۔ خواجہ خضر دو باتوں کے لیے مشہور ہیں، اول یہ کہ ان کی جولاں گاہ سطح آب ہے جس پر یا جس کے گرد وہ دنیا کی نگاہوں سے پوشیدہ رہ کر سیر کرتے رہتے ہیں، گرچہ دشت وصحرا میں بھی گشت لگاتے ہیں، دوسرے یہ کہ وہ بہت باخبر اور صاحب علم ہیں، اللہ تعالیٰ نے ان کی نگاہوں پر بہت سی اشیا اور بہتیرے واقعات کے وہ حقائق ومصالح روشن کر دیے ہیں جو عام انسانوں کی نگاہوں سے پوشیدہ ہیں۔ چنانچہ شاعر، اپنی مفکرانہ تلاشِ حقیقت کے سلسلے میں ''اک رات''، ''ساحل دریا پہ''، ''محوِنظر'' تھا تو ماحول کی یہ تصویر اسے نظر آئی:

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار
موج مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب

بہ نظرِ غور دیکھا جائے تو ان اشعار میں تین ہی منظر کشی کرتے ہیں، اس لیے کہ پہلا شعر منظر کے متعلق کم اور شاعر کے متعلق زیادہ ہے، بلکہ اس کا دوسرا مصرع تو بالکل تصویرِ منظر کے خلاف ہے، اس لیے کہ منظر سکوت وسکون کا ہے، جب کہ شاعر اپنے ''گوشۂ دل میں چھپائے

اک جہان اضطراب'' ہے۔ اس طرح منظر اور ناظر کے درمیان تضاد ہے۔ بلاشبہ یہ تضاد ہی دراصل منظر کے سکوت وسکون کی دل کشی میں اضافہ کرتا ہے، یہاں اقبال نے واقعہ یہ ہے کہ تمثیل نگاری کے ایک بہترین فنی طریقے کا استعمال کیا ہے، جس سے تمہید نظم نہایت پُراثر ہوگئی ہے۔ اس فنی طریقے کے علاوہ یہ نکتہ بھی منصوبہ نظم پر دلالت کرتا ہے کہ شاعر نے جو سکون وسکوت منظر فطرت میں دکھایا ہے وہ دراصل اس کے انسانی ماحول کے جمود کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کو توڑنے کے لیے ہی شاعر کا دل ایک 'جہان اضطراب' بنا ہوا ہے۔ جہاں تک منظر اور اس کی تصویر کشی کے حسن کا تعلق ہے، اس کی جتنی بھی داد دی جائے کم ہے۔ اس قسم کی مثالوں سے جو کلام اقبال میں جا بجا کثرت سے بکھری ہوئی ہیں، بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کو فطرت نگاری میں یدطولیٰ حاصل ہے اور وہ اس موضوع پر کمال فن کاری کا اظہار کرتے ہیں، حالانکہ یہ ان کا خاص موضوع نہیں، بہرحال، یہ چار یا تین اشعار آٹھ یا چھ مصرعوں میں فطرت نگاری کے ان فنی تجربوں کا نقطۂ عروج پیش کرتے ہیں جن کا مشاہدہ ہم فطرت سے متعلق اقبال کی نظموں یا ان کے متعدد اشعار میں قبل کر چکے ہیں۔ ان مصرعوں میں ایک ایک لفظ اور ترکیب گویا مناظرِ فطرت اور ان کے جلوے سے پیدا ہونے والے احساسات کا عطر ہے۔ اس عطرِ فطرت کی خوشبو کا اندازہ کرنے کے لیے ایک شعر کا تجزیہ بھی کافی ہوگا:

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویر آب

پہلا ہی مصرع منظر کی ایک مکمل تصویر صرف تین پیکروں میں کھینچ کر رکھ دیتا ہے۔ پہلے پیکر میں ''شب سکوت افزا'' ہے، دوسرے میں اس سکوت افزائی کا اثر فضا پر یہ ہے کہ 'ہوا آسودہ' ہے اور تیسرے میں سطح پر اثر یہ ہے کہ ''دریا نرم سیر ہے'' ہوا کے لیے 'الف' کا استعمال تین بار ہوا ہے جس میں دو بار لگاتار ممدودہ کی شکل میں اور پانی کے لیے 'رکا' استعمال بھی تین بار ہوا ہے۔ فضا کے کامل سکوت اور سطح کی پرسکون روانی کے لیے ان حروف کا استعمال موزوں ترین ہے، یہ تینوں پیکر ایک لفظ 'سکوت افزا' کا فیض ہے۔ شاعر نے رات کو محض ساکت نہیں کہا 'سکوت افزا' کہا ہے، یعنی وہ پُرسکوت ہونے کے ساتھ ساتھ سکوت انگیز بھی ہے۔ اس طرح صرف آٹھ لفظوں

میں رات کے سکوت کی مؤثر ترین تصویر کشی کے بعد دوسرے مصرعے میں منظر کو 'تصویرِ آب' سے تشبیہ اس تمہید کے ساتھ دی جاتی ہے کہ 'نظر حیراں' تھی۔ نظر کی حیرانی تو مشاہدہ کا ردِ عمل ہے جب کہ منظر کا مشاہدہ صرف 'تصویرِ آب' کی نشاندہی کرتا ہے، بس ایک مختصر سی، فقط دولفظوں کی بالکل سادہ ترکیب مصرعِ اول کی تصویر پر ایسا پراثر حکم لگاتی ہے کہ خود تصویر کے اندر، اس کی تکمیل ہونے کے باوجود، ایک اضافہ سا ہوتا ہے۔ یہ تشبیہ کا بہترین مصرف ہے، بعد کا شعر ''تصویرِ آب'' کی ایک تفصیل ہے اور اس کے بعد کا شعر 'سکوت افزا'، کی تفصیل۔ ان تفصیلات سے اس مکمل تصویر میں تو فی الواقع اضافہ نہیں ہوتا جو زیرِ بحث شعر میں کھینچی گئی ہے مگر اس تصویر کے اثرات میں ضرور توسیع ہوتی ہے۔

بہرحال، منظرِ فطرت کا یہ طلسم پانچویں ہی شعر میں ٹوٹ جاتا ہے اور نہایت ڈرامائی گرچہ تمہید کے مفہوم کے لحاظ سے متوقع طور پر خواجہ خضر کی شخصیت منظر پر ابھرتی اور جزوِ منظر بن جاتی ہے:

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب

خضر کی شخصیت کا خاکہ صرف دو پیکروں پر مشتمل ایک ہی شعر میں مرتب ہو جاتا ہے۔ پہلے مصرعے میں ان کو ''پیک جہاں پیما'' کہا گیا ہے اور دوسرے میں ان کے متعلق بیان ہے کہ ''جس کی پیری میں مانندِ سحر رنگِ شباب''۔ یہ دونوں پیکر خضر کی کردار نگاری کے لیے تقریباً کافی ہیں چونکہ وہ جہاں گرد مشہور ہیں، لہٰذا انھیں 'پیکِ جہاں نما' کہا گیا اور چونکہ ان کے بارے میں غیر معمولی طولِ عمر کی روایت مروج ہے لہٰذا ان کی 'پیری میں مانندِ سحر رنگِ شباب' کا بیان دیا گیا یعنی جس طرح صدیوں سے ایک ہی طرح ہر روز طلوع ہونے کے باوجود تازگی و شادابی کا وہ مظہر ہے جسے شباب کے ساتھ وابستہ کیا جاتا ہے، اسی طرح خضر بھی صدیوں پر محیط طولِ عمر کے باوجود جوانوں کی طرح چستی و مستعدی سے پیہم جہاں گردی کرتے رہتے ہیں۔ اس کے بعد کا شعر مکالمے کا آغاز ہے، جو خضر کی طرف سے ہوا ہے۔ ایک مصرعے میں خضر کا پہلا ہی بیان ان

کے کردار اور شخصیت کا ایک اور گوشہ ہماری نگاہوں کے سامنے لے آتا ہے۔ قبل کے پیکروں میں جو شاعر کے بیان پر مشتمل تھے، خضر کی ظاہری شخصیت کا خاکہ کھینچا گیا تھا، لیکن اب ان کا صرف ایک ملفوظ ان کے کردار کی باطنی حقیقت کو آشکار کر دیتا ہے:

چشم دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب

خود خضر کی نگاہوں پر، مروجہ روایات کے لحاظ سے، تقدیر عالم بے حجاب ہے اور وہ اس بصیرت کا یہ نسخہ شاعر کو بتاتے ہیں کہ ''چشم دل وا ہو'' یعنی انسان کی روح اپنی تمام گہرائیوں کے ساتھ بیدار ہو جائے تو دل کے اندر وہ روشنی پیدا ہو جاتی ہے جو مظاہرِ حیات اور واقعاتِ عالم کے پیچھے مضمر حقائق کے مشاہدے کی صلاحیت پیدا کرتی ہے۔ خضر کا یہ قول جس طرح ان کے کردار کے مطابق ہے اسی طرح شاعر کی متجسس طبیعت کے تقاضے کا جواب ہے۔ چنانچہ وہ اقرار کرتا ہے:

دل میں یہ سن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا
میں شہید جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا

شاعر کا یہ بیان اس کی کردار نگاری بھی اس کی ہی زبان سے کرتا ہے اور نظم کے موضوع و مقصد کے اظہار کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔

لہٰذا اب کے پہلے بند میں پہلے شعر کے پہلے مصرعے کے ''محوِ نظر'' کی تشریح و تمثیل ہو چکی ہے، دوسرے مصرعے کے ''جہانِ اضطراب'' کی تصریح و تصویر دوسرے بند میں پیش کی جا رہی ہے:

اے تری چشمِ جہاں بیں پر وہ طوفان آشکار
جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش
''کشتیِ مسکین''، و ''جانِ پاک''، و ''دیوارِ یتیم''
علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش
چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد
زندگی تیری ہے بے روز و شب و فردا و دوش
زندگی کا راز کیا ہے؟ سلطنت کیا چیز ہے؟
اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش؟
ہو رہا ہے ایشیا کا خرقۂ دیرینہ چاک

نوجواں اقوام نو دولت کے ہیں پیرایہ پوش
گرچہ اسکندر رہا محرومِ آبِ زندگی
فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ نا و نوش
بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفیٰ[۴]
خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمان سخت کوش
آگ ہے، اولادِ ابراہیمؑ ہے، نمرود ہے!
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے؟

یہ سوالات شاعر اور خضر دونوں کے کرداروں کے مطابق ہیں، شاعر ''شہید جستجو'' ہے لہٰذا وہ صحرا نوردی، زندگی اور سلطنت جیسے بنیادی سوالات کے ساتھ ساتھ عصرِ حاضر کے دو اہم ترین سیاسی سوالات......سرمایہ ومحبت اور زوال ایشیا......اس کے سامنے رکھتا ہے جو ''چشم جہاں بیں'' کا ملک ہے، لہٰذا ان مشکل مسائل کو حل کر سکتا ہے جو شاعر کے دل کو ایک ''جہان اضطراب'' بنائے ہوئے ہیں۔ سوالات کے بیان میں چند نکات خصوصی طور پر لائق توجہ ہیں، اول تو یہ کہ اقبال شاید دنیا کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے روس اور چین سے باہر اشتراکیت کے ابھار کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سرمایہ ومحنت یا سرمایہ دار و مزدور کے معاشی، معاشرتی اور سیاسی مسئلے کی بین الاقوامی اہمیت کو حسین و متین شاعری کا موضوع بنایا اور اس کے مضمرات واثرات کی طرف لطیف اشارے کیے۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی کم اہم نہیں کہ اشتراکی نہ ہونے اور نہایت دین پسند ہونے کے باوجود اقبال نے سرمایہ ومحنت کی کش مکش میں محنت کے موقف کی پرزور تائید کی اور سرمایہ کے خلاف اس کی بغاوت کا ولولہ انگیز شاعرانہ خیر مقدم کیا۔ اس سے ایک بار پھر واضح ہوتا ہے کہ اقبال کا اندازِ نظر بالکل انسانی و آفاقی تھا اور وہ سماجی انصاف کے مطلق علم بردار تھے، چنانچہ کم زوروں، مظلوموں اور محروموں کی حمایت اپنا فرض تصور کرتے ہیں۔ دوسرے یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی ملت دوستی کو ''ایشیا کا خرقۂ دیرینہ'' سے وابستہ کر دیا ہے، یعنی وہ اپنے ملّی موقف میں ایک آفاقی نقطۂ نظر سے پورے مشرق کو اس لیے شامل کرتے ہیں کہ اس کے ''خرقہ

دیرینہ'' کو بہت ہی جابرانہ و ظالمانہ طور پر ''چاک'' کرکے اور اس کی قیمت پر مغربی 'اقوامِ نو دولت'' کے ''نوجوان'' پیرایہ پوش ہو رہے ہیں، یہاں تک کہ غریب و مجبور مشرق کی قیادت کرتے ہوئے پوری ملتِ اسلامیہ تاریخ کے ایک انتہائی خطرناک امتحان میں پڑ گئی ہے اور ایک زبردست آگ کے شعلوں میں گھری ہوئی ہے۔ اس طرح اقبال کی نگاہ میں ''دنیائے اسلام'' عالم مشرق کا مترادف ہے اور عصرِ حاضر میں قبل کے بھی تمام ادوار کی طرح، دبی اور کچلی ہوئی انسانیت کی واحد پناہ گاہ اور پشت پناہ ہے۔ یعنی بین الاقوامی سطح پر عدل و راستی کی علمبردار ہے۔

یہ مطمحِ نظر اور اس کے تصورات اقبال کے دل کی گہرائیوں میں پیوست اور ان کے احساسات میں جذب ہو گئے ہیں۔ چنانچہ وہ ایسے ٹھوس تصورات کو بھی زندہ و تابندہ شعری پیکروں کی حرارت بخش سکتے ہیں۔ بند کے پہلے شعر میں خضر کی ''چشم جہاں بیں'' پر حقائق کے آشکار ہونے کو دریا کی تہ میں خموش سوئے ہوئے ہنگاموں کے طوفانوں کا آشکار ہونا کہا گیا ہے۔ یہ طرزِ تعبیر خضر کی نسبت سے حقیقت پسندانہ ہونے کے ساتھ ساتھ حسن استعارہ کے لحاظ سے شاعرانہ بھی ہے۔ دوسرے شعر میں ''کشتیِٔ مسکین'' و ''جان پاک'' و ''دیوارِ یتیم'' کی تلمیحات بہت ہی پُر خیال ہیں، جب کہ دوسرے مصرعے کے آخر میں ''حیرت فروش'' کی ترکیب تلمیح کو جاری رکھتے ہوئے خیال انگیز ہونے کے ساتھ ساتھ نغمہ ریز بھی ہے۔ بعد کے اشعار میں ''صحرانورد'' ''بے روز و شب و فردا و دوش'' ''خروش'' ''خرقۂ دیرینہ''، ''اقوام نو دولت'' اور ''پیرایہ پوش'' جیسے تر و تازہ اور معنی آفریں الفاظ و تراکیب شعریت کی فضا قائم رکھتے ہیں، یہاں تک کہ آخر کے دو اشعار پھر تلمیحات پیش کرتے ہیں۔ ایک تو ''آب زندگی'' اور ''فطرتِ اسکندری'' محاورے کی حد تک عام علامتیں ہیں، دوسرے ''ہاشمی'' اور ''ترکمان سخت کوش'' کا تقابل عصرِ حاضر کی ایک پر درد تاریخی داستانِ عبرت پر مبنی ہے، جس کے پس منظر میں ہاشمی کا ناموسِ دین مصطفیؐ بیچنا اور ترکمانِ سخت کوش کا ''خاک و خون'' میں ملنا ایک حقیقت افروز مرقع نگاری ہے۔ ٹیپ کا شعر ''آگ''، ''اولادِ ابراہیم''، ''نمرود'' اور ''امتحاں'' کے طلسم الفاظ کی ترتیب سے ایک گنجینۂ معنی کا دروازہ کھولتا ہے اور عصر حاضر کی تمام کرب ناکیوں کو گویا ''ایک زمانے کی رو'' کا بیک وقت فلسفیانہ و شاعرانہ پیکر عطا کر دیتا ہے، اس لیے کہ حال کا صیغہ ''ہُر'' کی توقیت کے ساتھ عصرِ حاضر کے ''امتحاں'' کو قرونِ

ماضیہ کی ایک ایسی مثال کے طور پر پیش کرتا ہے جو ادوارِ مستقبل میں بھی رونما ہو سکتی ہے۔

نظم کا دوسرا حصہ ''جوابِ خضر'' کے عنوان سے شروع ہوتا ہے۔ اس جوابی مکالمے میں پہلا موضوع صحرانوردی ہے، جس میں صحرا اور صحرانوردی کی حسین ترین فطرت نگاری کی گئی ہے:

کیوں تعجب ہے مری صحرا نوردی پر تجھے؟
یہ تگا پوئے دمادم زندگی کی ہے دلیل!
اے رہین خانہ تو نے وہ سماں دیکھا نہیں
گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل
ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ خضر بے برگ و ساماں، وہ سفر بے سنگ و میل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبین جبرئیل
وہ سکوت شامِ صحرا میں غروب آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشم جہاں بینِ خلیل
اور وہ پانی کے چشمے پر مقام کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گرد سلسبیل
تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش
اور آبادی میں تو زنجیریِ کشت و نخیل
پختہ تر ہے گردش پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بیخبر رازِ دوامِ زندگی

اس بند میں منظر فطرت کے ساتھ ساتھ فطرت کی سادہ و آزاد زندگی کی تصویریں بھی ہیں اس کے علاوہ کچھ عشق و محبت کے پیکر ہیں اور کچھ فطرت اور محبت کے میل تال سے اُبھرنے والے فلسفۂ زندگی کے اشارے، بھی ''دشت'' کی کوئی تصویر نہیں، مگر فضائے دشت میں 'بانگِ رحیل' کے گونجنے کا تصور ہے اور اس تصور میں شدت پیدا ہوتی ہے، رہین خانہ کے

خطاب سے جو فضائے دشت سے متضاد ہے۔ ریت کے ٹیلے پہ، آہو کے 'بے پروا خرام' کے ساتھ 'خضر بے برگ و ساماں' اور 'سفر بے سنگ و میل' کی تصویر اس پیوستگی کے ساتھ دی گئی ہے کہ 'براتِ عاشقاں بر شاخِ آہو' کا معنی خیز بیان یاد آ جاتا ہے، جس کی توثیق ٹیپ سے پہلے کے آخری شعر میں 'سودائے محبت' سے ہوتی ہے۔ یہ دونوں، زیادہ تر سماعی اور کچھ مرئی، تصویریں پہلے شعر میں 'تگاپوئے دمادم' کے زندگی کی دلیل ہونے کے نقوش ہیں، ان کے بعد فضائے دشت میں 'نمودِ اختر سیماب پا ہنگام صبح' صحرا کی وسعتوں میں سفر کا ایک جمال افروز منظر پیش کرتا ہے۔ اسی طرح 'سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب'، ایک منظرِ حسن ہے۔ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں، بھی ایک روح افزا نظارہ ہے، لیکن قدرت کے ان سب ٹھوس مناظر کو چند مجرد تصورات سے تشبیہ دی گئی ہے، جو کلام اقبال کی ایک خصوصیت ہے۔ نمود اخترِ سیماب پا ہنگام صبح 'بام گردوں' سے 'جبین جبرئیل' کا نمایاں ہونا ہے، سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب 'چشمِ جہاں بین خلیلؑ کے روشن تر' ہونے کی یاد دلاتا ہے، اور پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں 'اہل ایماں' کے جنت میں گرد سلسبیل جمع ہونے کا نقشہ کھینچتا ہے۔ ان تشبیہات میں حسن و جمال اور زیبائی و رعنائی کے ساتھ ساتھ بصیرت، معرفت اور آخرت کے نقوش بھی ہیں، منصوبۂ نظم اور موضوعِ تخلیق کے اعتبار سے تشبیہات کی یہ نوعیت بالکل موزوں اور خیال انگیز ہے۔ یہاں حسن صداقت کے ساتھ ہم آہنگ ہے اور فطرت محبت کی ایک ادا معلوم ہوتی ہے جب کہ محبت رازِ حیات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بند کا آخری شعر مناظر قدرت کے پس منظر میں سودائے محبت کے لیے ''تازہ ویرانے'' کی تلاش کا ذکر کرتا ہے اور اس طرح صحرا کو عشق کی جولاں گاہ یا تربیت گاہ بنا دیتا ہے، پھر اس جولاں گاہ اور تربیت گاہ کی دل فروزی میں اضافہ کرنے کے لیے 'آبادی' میں انسان کے 'زنجیریٔ کشت و نخیل' ہونے کا تذکرہ کرتا ہے۔ چنانچہ ارتقائے خیال کے منطقی نتیجے کے طور پر ٹیپ کا شعر اعلان کرتا ہے کہ جامِ زندگی، گردشِ پیہم سے ہی پختہ تر ہے اور یہی راز 'دوامِ زندگی' ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ صحرا نوردی کی فطرت نگاری مناظرِ قدرت کی منظر کشی کے لیے نہیں ہے، ایک خاص موضوع فکر کی تمہید کے لیے اور تصور تخلیق کا پس منظر فراہم کرنے کے لیے، یعنی فطرت برائے فطرت نہیں، فطرت برائے حقیقت ہے۔ لہٰذا جواب کے

پہلے بند کی ٹیپ ماقبل کے اشعار کا منطقی نتیجہ نکالنے کے ساتھ ہی دوسرے بند میں مابعد کے اشعار کا پیش خیمہ بھی بن جاتی ہے اور اس طرح 'صحرا نوردی' کے تصور اور اس پر مشتمل بند کو فکری و فنی دونوں اعتبار سے 'زندگی' کے تصور پر مشتمل جوابِ خضر کے آئندہ بند کے ساتھ بالکل مربوط کر دیتی ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی یاد کر لینا چاہیے کہ تمہید نظم کی 'تصویر آب' کے مقابلے میں 'صحرا نوردی' کی مرقع نگاری درحقیقت اس پیغام عمل کا اشاریہ ہے جو شاعر خضر کی زبان سے دینا چاہتا ہے۔

جوابِ خضر میں ''زندگی'' کا موضوع دو بندوں میں ادا ہوا ہے، پہلے میں زندگی کی حقیقت اور اصلیت بتائی گئی ہے اور دوسرے میں اس کا مصرف اور مطمح نظر۔ دونوں بند مترنم آہنگ میں ایک نغمۂ فکر پیش کرتے ہیں، جب کہ تصویروں کا رنگ کم سے کم ہے اور جو کچھ ہے محاورے کی حد تک سادہ ہے، مثلاً ''سرِ آدم''، ''ضمیر کن فکاں''، ''جوئے شیر و تیشہ وسنگِ گراں''، ''جوئے کم آب''، ''بحرِ بیکراں''، ''قلزم ہستی''، ''حباب''، ''شمشیر''، ''بدخشاں''، ''لعلِ گراں''، ان بندوں کے اشعار میں سارا افسوں ترتیبِ الفاظ سے اُبھرنے والی زمزمہ پردازی کا ہے:

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی
تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی

ہو صداقت کے لیے جس دل میں مرنے کی تڑپ
پہلے اپنے پیکرِ خاکی میں جاں پیدا کرے
پھونک ڈالے یہ زمین و آسمان مستعار
اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

ان اشعار میں صرف آوازوں کی ترکیب سے ایک طلسماتی صدابندی کی گئی ہے:
''ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں''، ''جاوداں پیہم دواں''، ''ہر دم جواں''، ''پیکرِ خاکی میں جاں''، ''خاکستر سے آپ اپنا جہاں''، بلاشبہ یہ محض صدابندی نہیں ہے، اس میں معنی آفرینی بھی

ہے۔ جاں کے ساتھ تسلیم جاں کا تقابل، جاوداں، جواں کا تشابہ، پیکر خاکی اور جاں کا تضاد، خاکستر اور جہاں کا توازن، آواز اور مفہوم دونوں کی سرود آفریں تنظیم کرتے ہیں۔

دوسرے بند کے آخری دو شعر گویا موضوع کا ماحصل ہیں:

خاکِ مشرق پر چمک جائے مثالِ آفتاب
تا بدخشاں پھر وہی لعلِ گراں پیدا کرے
سوئے گردوں نالۂ شبگیر کا بھیجے سفیر
رات کے تاروں میں اپنے راز داں پیدا کرے

پہلا شعر خاکِ مشرق کی تمثیل 'بدخشاں' سے کرتا ہے اور مثالِ آفتاب، چمکنے کا مقصد 'لعل گراں' کی تخلیق بتاتا ہے۔ دوسرے شعر میں سوئے گردوں، نالہ شبگیر کا سفیر، بھیجنے اور اس کا مقصد رات کے تاروں میں اپنے راز داں پیدا کرنے کے خیالات ہیں۔ دونوں ہی شعروں کے تصورات بجائے خود بہت حسین ہیں اور ان کا مترنم مصرعوں میں ڈھل جانا ایک نمایاں فن کاری ہے۔ اس حسن اور فن کاری کا اظہار جن معانی و مطالب کے لیے ہوا ہے وہ موضوع کے بنیادی تخیل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہاں ملّی شاعری میں 'خاک مشرق' پر زور اس شاعری کی پہنائیوں پر دلالت کرتا ہے۔ ان پہنائیوں کے سلسلے ضرب کلیم کی ''شعاعِ امید'' تک دراز ہیں، ''نالۂ شبگیر'' اور رات کے تاروں میں راز داں کے پیکر ملّی شاعری کی ظاہری سیاست کو عشق و محبت کی رومانیت کے رنگ میں ڈبو دیتے ہیں اور ایک خارجی مطالعے کو باطنی مشاہدہ بنا دیتے ہیں، جس سے ایک پراسرار شاعرانہ رمزیت پیدا ہو جاتی ہے۔ رمزیت کی اس فضا میں آخری بند کی ٹیپ کے شعر کی خطابت اپنی کرختگی کھو کر ایک لطیف تنبیہ بن جاتی ہے اور اس کا پیغام حسنِ کلام کی ایک ادا، جس کا مجموعی تاثر صرف ایک خواب سے بیدار ہونے کا ہوتا ہے:

یہ گھڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے
پیش کر غافل عمل کوئی اگر دفتر میں ہے

دورِ حاضر میں جب مشرق خاص کر ہندوستان، (نظم کی تخلیق کے وقت) ایک جابر سلطنت کا غلام تھا، عمل کی تلقین کے بعد ''سلطنت'' کا سوال فطری طور پر اٹھتا ہے۔ قبل 'صحرا

نوردی' زمین کی وسعتوں میں آزادی کے ساتھ حرکت کے موضوع پر تھی اور ''زندگی'' ایک خوددار، باعزت اور جرأت مندانہ طرزِ حیات کے موضوع پر۔ چنانچہ اب اس فعال اور پروقار زندگی کے لیے بالکل منطقی طور پر ''سلطنت'' کے اسرار و رموز خضر کی زبان سے منکشف کیے جا رہے ہیں۔ اس موضوع پر جو کچھ کہا گیا ہے، غلام ہندوستان کی صورتحال کو مدنظر رکھ کر اور یہ منصوبۂ نظم کے عین مطابق ہے۔ چنانچہ قرآن حکیم کی ایک آیت اِنَّ الملوك الخ کا حوالہ دے کر سلطنت کو ''اقوامِ غالب کی اک جادوگری'' قرار دیا گیا ہے۔ اور اس سلسلے میں حکمراں کی فریب کاری کو ساحری سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس لیے کہ اقتدار محکوم کے ذہن کو اپنے حربوں سے مسخر کر لیتا ہے۔ اس پرفریب طلسم کی حقیقت پر روشنی ڈالنے کے لیے ایک تلمیح سے کام لیا گیا ہے:

جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز
دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری

محمود و ایاز کی روایت کی تاریخی حقیقت جو بھی ہو، روایت میں اسے داستانِ عشق بنا دیا گیا ہے اور یہ قصہ ہے، ایک غلام کے اپنے آپ کو آقا کو محبوب تصور کرنے کا۔ اقبال نے معمول کے مطابق اپنی تخلیقی جدت سے کام لے کر روایت کی ایک بالکل نئی اور انوکھی تعبیر پیش کی ہے۔ انھوں نے آقا و غلام کے رشتے پر پڑے ہوئے محبت کے پردے کا ایک گوشہ اٹھا کر اور 'جادوے محمود' کا اثر چشم ایاز پر دکھا کر 'سازِ دلبری' کے پیچھے چھپے ہوئے 'حلقہ گردن' کا راز کھول دیا ہے، گرچہ اس طریق تعبیر سے محمود و ایاز کی روایتی داستان کی شعریت مجروح ہوتی ہے، مگر شاعر کے پیش کردہ آزادی و غلامی کے سیاسی تصور میں یکا یک شعریت کی برقی رو دوڑنے لگتی ہے۔ تلمیح کی یہ تجدید نہایت فن کارانہ ہے۔ اس کے بعد شاعر ایک دوسری تلمیح کے ذریعے غلامی کا ''حلقہ گردن'' توڑنے کے لیے جہادِ آزادی کا بہترین استعارہ استعمال کرتا ہے:

خونِ اسرائیل آ جاتا ہے آخر جوش میں
توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری

'طلسمِ سامری' کی تمثال بہت ہی معنی خیز ہے اور اس کی کئی تہیں ہیں۔ حضرت موسیٰؑ نے بنی اسرائیل کی آزادی کے لیے فرعونِ وقت کے ساتھ کامیاب مقابلہ کیا تھا۔ مگر ترکیب میں

سامری کے طلسم کا ذکر ہے، جس نے اپنے جادو یا عیاری سے وہ کام کرنا چاہا تھا جو فرعون بھی اپنے جبر وظلم سے نہ کر سکا تھا، فرعون تو بنی اسرائیل کو جسمانی طور پر غلام بنائے ہوئے تھا، لیکن سامری نے انھیں دوبارہ ذہنی طور پر غلام بنا دینے کی کوشش کی، جب کہ حضرت موسیٰؑ کے پیغام توحید نے بنی اسرائیل کو ذہنی طور پر ہر قسم کی غلامی سے بالکل آزاد کروا دیا تھا۔ یہ اندازِ تلمیح ایک تو موضوع کے مطابق ہے، دوسرے جادوئے محمود کے تسلسل میں ہے۔ چنانچہ بعد کے شعر میں توحید سے روبہ عمل آنے والی مطلق حریت کا ذکر ہوتا ہے:

سروری زیبا فقط اس ذات بے ہمتا کو ہے
حکمراں ہے اک وہی باقی بتانِ آزری

دو استعاراتی اشعار کے بعد ایک لمبی نظم میں یہ سادہ سا بیان شعریت کی فضا میں حائل نہیں ہوتا، جب کہ 'بتان آزری' کی پر خیال تلمیح بھی موجود ہے۔ اس کے بعد مغرب کے اس نام نہاد 'جمہوری نظام' پر تنقید ہوتی ہے، جس کے فریب کار علم برداروں نے جمہوریت کے دعوے کے باوجود لوگوں کو غلام بنا رکھا ہے۔ اس خیال کی ترسیل کے لیے مغرب کے جمہوری نظام کو، اس کی جدت کا شہرہ ہونے کے باوجود، ایک سازِ کہن کہا گیا ہے، پھر استعارے کو جاری رکھتے اور اس کی تشریح کرتے ہوئے بتایا گیا ہے کہ اس ساز کے 'پردوں' میں وہی 'نوائے قیصری' ہے جو دور قدیم کے رومی سامراج میں تھی اور جس کا ہی جانشین برطانوی سامراج ہے۔ یہاں 'پردوں' کا استعمال بہت معنی خیز ہے، اگلے شعر میں یہ پردہ اٹھا دیا گیا ہے اور صاف صاف استبداد کے ننگے ناچ کا بیان ہے، گرچہ یہ بیان کچھ پیکروں میں ملفوف ہے:

دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری

لہٰذا بند کی ٹیپ میں شاعر یہ نتیجہ نکالتا ہے:

اس سرابِ رنگ و بو کو گلستاں سمجھا ہے تو
آہ! اے ناداں قفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

''سرابِ رنگ و بو''، ''گلستان''، ''قفس'' اور ''آشیاں'' کے پیکر خطابت کو شعریت عطا

کرنے کے لیے کافی ہیں۔

ٹیپ کے قبل زیرِ نظر بند کا آخری شعر تھا:

گرمیٔ گفتار اعضائے مجالس الاماں
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگ زرگری

یہ شعر اگلے بند اور اس میں پیش کیے جانے والے موضوع ''سرمایہ ومحنت'' کا پیش خیمہ ہے۔ برطانیہ کی سامراجی جمہوریت میں سرمایہ داری کی خصوصیت اور اس کے استحصال کا سراغ لگانا اقبال کی دانشوری کا بین ثبوت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ذہنی لحاظ سے وہ ایشیا کے تمام مفکروں سے زیادہ باخبر تھے اور یورپ کے مفکروں سے زیادہ زیرک اور نکتہ داں، ورنہ جمہوریت کے نقطۂ عروج پر اس کے اندر سرمایہ داری کے عیوب دریافت کرنا کسی ہم عصر مفکر کے بس کی بات نہ تھی، لہٰذا اقبال نے وقت کے تازہ ترین رجحان، سرمایہ ومحنت کی کش مکش پر نہایت بصیرت افروز اظہارِ خیال کیا ہے۔ اس موضوع پر پہلے بند میں ''شاخِ آہو پر برات''، ''ساحرالموط''، ''برگ حشیش'' اور ''شاخِ نبات'' جیسے چند پیکروں کے باوجود سادہ انداز میں خیالات پیش کیے گئے اور ٹیپ میں یہ بصیرت افروز پیش گوئی دبے اور کچلے ہوئے محنت پیشہ عوام کے عروج کی کی گئی ہے:

اٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

یہ پیش گوئی اس استبداد واستحصال کے لیے پیغام فنا ہے جو مغربی سامراج کی سرمایہ دارانہ چالیں پوری دنیا، خاص کر مشرق اور ہندوستان پر مسلط کیے ہوئے تھیں۔ اقبال نے سرمایہ کے خلاف محنت کی تائید وحمایت اس لیے بھی کی کہ مغربی استعمار اپنے جمہوری نظام کا نقاب لگا کر سرمایہ داری کا حلیف ورفیق بلکہ ایک عملی نمونہ بنا ہوا تھا اور اس کی تمام حرکتیں محض 'جنگ زرگری' کے لیے تھیں، ہر ہر طرح مشرق کا استحصال کر کے اپنے خزانے بھر رہا تھا اور اہل مشرق کو مزدور بنا کر ان کے خون پسینے پر عیش کر رہا تھا، لہٰذا جب سرمایہ دارانہ جمہوریت کا تسلط ختم ہوگا اور دنیا میں محنت پیشہ عوام کا عروج ہوگا تو ہندوستان اور ملت اسلامیہ کے پاؤں کی بیڑیاں بھی کٹیں گی۔

اس تناظر میں زیرِ نظر موضوع کا دوسرا بند بڑے شاعرانہ انداز میں بندہ مزدور کو خضر کا 'پیام

کائنات' دیتا ہے:

ہمت عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول
غنچہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تلک!
نغمۂ بیداریٔ جمہور ہے سامانِ عیش
قصۂ خواب آورِ اسکندر و جم کب تلک
آفتاب تازہ پیدا بطن گیتی سے ہوا
آسماں! ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک!
توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریٔ جنت سے روتی چشم آدم کب تلک!
باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار
زخمِ گل کے واسطے تدبیر مرہم کب تلک
کرمکِ ناداں طوافِ شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

نظم کا آخری مضمون ''دنیائے اسلام'' ہے، جو تین بندوں میں ادا ہوا ہے، جب کہ دوسرے مضامین میں دو بند سے زیادہ نہیں۔ پہلے بند میں ملتِ اسلامیہ کے زوال و انتشار کی تصویر ہے، دوسرے میں اس کی نظریاتی آفاقیت اور عالمی اخوت کا بیان ہے، تیسرے میں ملت کے بہتر مستقبل کا پیام امید اور استبداد باطل کے فنا یا مغلوب ہونے کی پیش گوئی ہے، دوسرے اور تیسرے بندوں کے علی الترتیب حسب ذیل اشعار آخری مضمونِ نظم کی نوعیت پر فکر انگیز روشنی ڈالتے ہیں:

ربط و ضبطِ ملت بیضا ہے مشرق کی نجات
ایشیا والے ہیں اس نکتے سے اب تک بے خبر

عام حریت کا جو دیکھا تھا خواب اسلام نے
اے مسلماں آج تو اس خواب کی تعبیر دیکھ

اب ''مشرق کی نجات'' اور ''عام حریت'' کے تناظر میں، دوسرے بند کے ان اشعار پر غور کیجیے:

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تابخاکِ کاشغر
جو کرے گا امتیازِ رنگ و خوں مٹ جائے گا
ترکِ خرگاہی ہو یا اعرابی والا گہر
نسل اگر مسلم کی مذہب پر مقدم ہو گئی
اُڑ گیا دنیا سے وہ مانندِ خاکِ رہگذر
تا خلافت کی بنا دنیا میں ہو پھر استوار
لا کہیں سے ڈھونڈ کر اسلاف کا قلب و جگر

یہ ایک بین الاقوامی برادری کے قیام کا منشور ہے۔ اس میں ایک آفاقی نظریے کی بنیاد پر ایک عالمی اخوت کا بیان ہے، جو نسل، علاقہ، رنگ، زبان، فرقہ اور طبقہ وغیرہ کی تفرقہ انگیز حدود سے بالا ہے۔ خلافت کی اصطلاح ایک ایسی انسانی اخوت کی علامت ہے جو تمام تعصّبات و امتیازات کو ختم کرنے والی ہے، یہاں تک کہ ایک مخصوص عقیدے کی تعیین کے باوجود اول تو اس عقیدے کی حامل ملت کے اتحاد و تنظیم کو پورے مشرق کی نجات قرار دیا گیا، دوسرے اس نجات کو بڑھا کر ''عام حریت'' تک وسیع کر دیا گیا، جو آفاقیت کا آخری معیار ہے۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی لائق توجہ ہے کہ دُنیائے اسلام، کی یہ پہنائیاں، صحرانوردی، زندگی، سلطنت اور سرمایہ ومحنت کے بنیادی کائناتی، عصری اور بین الاقوامی مضامین کے ساتھ ساتھ اور ان سے بالکل ہم آہنگ ہیں۔ نظم کے تخیل کا ارتقا اسی ہم آہنگی پر مبنی ہے۔ شاعر نے ملتِ اسلامیہ اور دُنیائے اسلام کو ایک طرف مشرق کی تحریک آزادی اور دوسری طرف محنت کش عوام کے لیے سماجی انصاف کی عالمی تحریک کے ساتھ ملا دیا ہے اور اس انسانی اتحاد سے انھوں نے اسلام کے تحت 'عام حریت' کا نتیجہ نکالا ہے، تصور کی یہ وسعت اقبال کے ملّی موضوع کو ایک آفاقی موضوع بالکل فطری طور پر بنا دیتی ہے۔ اس تصور کے پیش نظر اقبال کا تصورِ دین مذہبی فرقہ واریت کی بجائے ایک نظریاتی عقیدے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اور اس کا مطمح نظر ایک عالمی برادری کا قیام قرار پاتا ہے۔ مذکورِ ذیل شعر دین کا استعمال اسی مفہوم میں کرتا ہے:

پھر سیاست چھوڑ کر داخل حصارِ دیں میں ہو
ملک و دولت ہے فقط حفظِ حرم کا اِک ثمر

سیاست کو چھوڑ کر حصارِ دیں میں داخل ہونے کی بات فرقہ وارانہ نقطۂ نظر سے کہی ہی نہیں جاسکتی، اس لیے کہ فرقہ واریت میں صرف سیاست ہوتی ہے، دین نہیں ہوتا، اور یہاں دین کے لیے سیاست چھوڑنے کی تلقین کی جارہی ہے۔ جس کا صاف صاف مطلب یہی ہے کہ فرقہ پرستی کی عارضی سیاست کی بجائے کسی نظامِ حیات کی مستقل قدروں کے تحفظ اور فروغ کی مہم درپیش ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ اس مہم کی انجام دہی کے نتیجے میں 'ملک و دولت' اپنے آپ کو حاصل ہوجائیں، لیکن مقصود صرف اپنے نظریہ و نظام کی مرکزیت 'حرم' کا تحفظ ہے، ظاہر ہے کہ یہ ایک اصولی موقف ہے جو اسلام کے تصورِ توحید کے وقار و معیار کے عین مطابق ہے۔

'خلافت' کا لفظ اُردو میں ایک تاریخی اہمیت رکھتا ہے اور ہندوسان کی تحریک آزادی کے سب سے بڑے سنگ میل کا نقش ہے۔ اقبال کے بقول 'خلافت کی بنا دنیا میں استوار' کرنے ہی کے لیے پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے پر ہندوستانی مسلمان برطانوی سامراج کے خلاف اٹھ کھڑے ہوئے اس لیے کہ وہ ہندوسان کو غلام رکھنے کے ساتھ ساتھ خلافتِ اسلامیہ کے مرکز، ترکی، کو بھی غلام بنا کر خلافت اور اس طرح ملت اسلامیہ کی عالمی مرکزیت ختم کردینا چاہتا تھا۔ لیکن مسلمانوں کی برپا کی ہوئی تحریک خلافت اتنی آفاقی تھی کہ عالمِ اسلام کے ساتھ ساتھ پورا ہندوستان بھی بلاامتیاز فرقہ وملت اس میں شامل ہوگیا اور ملّی جدوجہد قومی وملکی جدوجہد بھی بن گئی۔ اس واقعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے ملّی موضوع کی وسعتیں کتنی آفاقی و انقلابی ہیں۔ درحقیقت یہ موضوع عصر حاضر میں انسانی معاشرے کی تشکیل جدید کا ہے۔ اس تشکیل کے اشارات 'دنیائے اسلام' کے پہلے بند کی ٹیپ سے نمایاں ہونے کے علاوہ آخری بند کے چند اشعار سے بھی ہویدا ہیں:

گفت رومی ہر بنائے کہنہ کآباداں کنند
می ندانی اول آں بنیاد را ویراں کنند

اپنی خاکستر سمندر کو ہے سامانِ وجود
مَر کے پھر ہوتا ہے پیدا یہ جہان پیر دیکھ
کھول کر آنکھیں مرے آئینہ گفتار میں
آنے والے دور کی دھندلی سی اک تصویر دیکھ

بہ نظر غور دیکھا جائے تو نظم کا ارتقا جس تخیل کی بنیاد پر ہوا ہے اس کے منطقی نتیجے کے طور پر آخری مضمون ''دنیائے اسلام''، ملّی تصویروں سے شروع ہوتا ہے اور آفاقی تصویروں پر ختم۔ اس طرح ملت و آفاقیت کے عناصر دنیائے اسلام کی ترکیب ہم آمیز ہو کر کرتے ہیں۔ حسبِ معمول اور دیگر مضامین کی طرح۔ آخری مضمون کی ترسیل بھی متعدد فنی نقوش کے ذریعے ہوتی ہے، لیکن نظم کے اس حصے میں راست انداز بیان کی سادگی غالب ہے، گرچہ یہ سادگی بھی اپنے طرزِ اظہار کی شوخی و شگفتگی کے سبب کتنی رنگین ہے۔ اس کا اندازہ پہلے بند کے ملّی اشارات سے پر اشعار سے ہی کر لیا جا سکتا ہے:

کیا سناتا ہے مجھے ترک و عرب کی داستان
مجھ سے کچھ پنہاں نہیں اسلامیوں کا سوز و ساز
لے گئے تثلیث کے فرزند میراثِ خلیل
خشتِ بنیادِ کلیسا بن گئی خاکِ حجاز
ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے ہیں آج مجبورِ نیاز
لے رہا ہے فروشان فرنگستان سے پارس
وہ مے سرکش حرارت جس کی ہے مینا گداز
حکمتِ مغرب سے ملت کی یہ کیفیت ہوئی
ٹکڑے ٹکڑے جس طرح سونے کو کر دیتا ہے گاز
ہو گیا مانندِ آب ارزاں مسلماں کا لہو
مضطرب ہے تو کہ تیرا دل نہیں دانائے راز
گفت رومی ہر بنائے کہنہ کآباداں کنند
می ندانی اوّل آں بنیاد را ویراں کنند

تثلیث کے فرزند، میراثِ خلیل، خشتِ بنیادِ کلیسا، خاکِ حجاز، کلاہ لالہ رنگ، مے فروشانِ فرنگستان سے پارس، مے سرکش، مینا گداز، حکمتِ مغرب جیسے الفاظ وتراکیب محاورات کی طرح بظاہر سادہ معلوم ہوتے ہیں، لیکن مخصوص مطالب ان کے ذریعے جس تازگی و رعنائی کے ساتھ ادا ہوئے ہیں وہ ان کی خیال آفریں دلکشی کا باعث ہے۔ ایک شعر کا تجزیہ کر کے دیکھیے:

ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے ہیں آج مجبور نیاز

یہاں ان ترکوں کی ذلت کا بیان ہے جو اپنی شان وشوکت کے لیے دنیا میں مشہور ہیں، یہ بات دوسرے مصرعے میں 'ناز و نیاز' کے تقابل سے واضح کی گئی ہے اور یہ الفاظ سیاست کے نہیں، محبت کے ہیں۔ جب کہ پہلے مصرعے میں سرخ رنگ کی ترکی ٹوپی کو 'کلاہ لالہ رنگ' کہا گیا ہے اور لالہ ایک پھول کا نام ہے، پھر کلاہ، عزت و وقار کی علامت ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ شاعر معمولی الفاظ وتراکیب کو بھی اپنے طریق استعمال سے دل کش اور خیال آفریں بنا دیتا ہے۔ بلاشبہ بند میں اس قسم کے شعر کے ساتھ ایسا شعر بھی ہے:

ہو گیا مانندِ آب ارزاں مسلمان کا لہو
مضطرب ہے تو کہ تیرا دل نہیں دانائے راز

بیان کی صفائی اور بندش کی چُستی کے علاوہ ایسے سادہ شعر میں بھی ایک تیکھا پن ہے جو دوسرے مصرعے کی طنزیہ تیور سے آشکار ہے۔ بہرحال شاعری لفظ و بیان ہی کا فن ہے اور علامت و استعارہ صرف تزئین عبارت کے لیے ہیں، جب کہ حسنِ عبارت حسنِ ادا سے بھی پیدا ہوتا ہے اور یہ لہجے کا حسن ہے، جو اقبال کے اسلوبِ سخن کی بنیادی و عمومی خصوصیت ہے اور ان کے ہر بیان میں یہ رعنائی انداز پائی جاتی ہے۔ طرزِ اظہار کی طرفگی، جدت اور جودت کلامِ اقبال میں استعارہ و علامت کے بغیر بھی موجود ہوتی ہیں، یہ دراصل اقبال کے جمالیاتی احساسات کے سبب ہے، جن کا رنگ فطری و لازمی طور پر ان کے آہنگِ بیان میں برابر نمایاں رہتا ہے۔

نظم کے آخری بند کے اشارات اس کے موضوع اور اسلوب دونوں کی شعریت کو نمایاں کرتے ہیں:

عشق کو فریاد لازم تھی سو وہ بھی ہو چکی
اب ذرا دل تھام کر فریاد کی تاثیر دیکھ

تو نے دیکھا سطوت رفتار دریا کا عروج
موج مضطر کس طرح بنتی ہے اب زنجیر دیکھ
عام حریت کا جو دیکھا تھا خواب اسلام نے
اے مسلمان آج تو اس خواب کی تعبیر دیکھ
اپنی خاکستر سمندر کو ہے سامانِ وجود
مَر کے پھر ہوتا ہے پیدا یہ جہانِ پیر دیکھ
کھول کر آنکھیں مرے آئینۂ گفتار میں
آنے والے دور کی دھندلی سی اک تصویر دیکھ
آزمودہ فتنہ ہے اک اور بھی گردوں کے پاس
سامنے تقدیر کے رسوائی تدبیر دیکھ
مسلم آستی سینہ را از آرزو آباد دار
ہر زماں پیش نظر لا یخلف المیعاد دار

خوابِ خضر ہونے کے باوجود یہ صریحاً خطابِ اقبال ہے۔ یہ وہی تکنیک ہے جس کے نمونے ہم ''تصویرِ درد'' اور ''شمع اور شاعر'' میں دیکھ چکے ہیں، کہنا چاہیے کہ شاعر خضر سے اپنے سوالوں کا جواب پا لینے کے بعد اب آخر میں اپنا بیان دے کر خضر و شاعر کے مکالمے سے نکلنے والے نتائج پیش کر رہا ہے، تاکہ تمثیل محض ایک تماشا بن کر نہ رہ جائے بلکہ جو نکات سوال و جواب میں اٹھائے گئے ہیں ان کی بنیاد پر ایک آگاہی، ایک خبرداری کے اثرات پیدا کرے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر اپنے مکالمے کو 'عشق' کی 'فریاد' کہتا ہے اور قاری کو دل تھام کر، اس فریاد کی تاثیر، دیکھنے کی تلقین کرتا ہے۔ عشق کی فریاد کہہ کر پورے فکری مکالمے کو گہری شعریت کے رنگ میں ڈبو دیا گیا ہے، پھر فریاد کی تاثیر میں قاری کو بھی شریک کر کے گویا ایک نئے مکالمے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو شاعر اور قاری کے درمیان خاموش طریقے پر ہوگا اور اس میں دو بولنے والوں کی بجائے ایک بولنے اور دوسرا سننے والا ہوگا۔ اس کو اصطلاح میں خود کلامی کہتے ہیں اور اسے بھی تمثیلی قرار دیتے ہیں، کلام اقبال میں مکالمہ اور خود کلامی اکثر ایک دوسرے میں گھل مل کر جیسا کہ

ہم قبل بھی دیکھ چکے ہیں، تخلیق کے تمثیلی انداز میں بڑی شدت پیدا کر دیتے ہیں۔ اسی انداز میں اقبال کی ایمائیت کا وہ لطیف اظہار ہوتا ہے جو ان کی خطابت کو ایک شاعرانہ نزاکت کے احساس سے معمور کر دیتا ہے۔ چنانچہ دوسرے شعر میں گویا فریاد کی تاثیر کا ایک نقشہ یہ نظر آتا ہے کہ 'سطوتِ رفتارِ دریا' کے عروج کے بعد 'موجِ مضطر' زنجیر بننے لگی ہے۔ یہ اشارہ ہے برطانوی شہنشاہیت اور مغربی استعمار کے تیز رفتار عروج کے بعد اتنے ہی تیز زوال کی طرف، جیسے دریا کی لہر جب چڑھتی ہے تو تیزی سے دوسرے کنارے کی طرف چلی جاتی ہے، مگر فوراً ہی اترتی ہے تو پلٹنے کے وقت گرداب در گرداب ہو کر اپنے اس ساحل کی طرف رُخ کرتی ہے، جہاں سے اُٹھی تھی۔ انگلستان کی جغرافیائی ہیئت، جزیرہ، کو دیکھتے ہوئے یہ کنایہ بہت دلچسپ اور معنی خیز ہے۔ اس میں موج مضطر کا اپنی ہی تیزی میں زنجیر بن جانا حقیقتِ معاملہ کے لیے ایک خوبصورت اور خیال انگیز استعارہ ہے۔ اس کے بعد ''عام حریت'' کے خواب کو اسلام سے منسوب کر کے مسلمان کو آج اس کی تعبیر دیکھنے کی تلقین سے ایمائی انداز میں یہ بتانا مقصود ہے کہ دنیا میں حریتِ فکر پھیلانے کا دعویٰ تو برطانوی و مغربی دانشوروں نے کیا تھا، مگر وہ ایک محدود حریت تھی، صرف اہلِ مغرب کے لیے، اور اہلِ مشرق کی قیمت پر انھیں غلام بنا کر، اس کے برخلاف مغربی استعمار کی شکست کے بعد، جس کے آثار نمایاں ہیں، جب ملت اسلامیہ کی متوقع نشاۃ ثانیہ ہوگی تو صحیح اور پورے معنوں میں دنیائے انسانیت ایک ''عام حریت'' سے لطف اندوز ہوگی اور یہ عمل مشرق و مغرب میں بندۂ مزدور کے دَورِ آغاز سے شروع بھی ہو چکا ہے اس لیے کہ سرمایہ کے مقابلے میں محنت کی بڑھتی ہوئی فتح مندی عام حریت یا حریت عوام کی ایک نمایاں شکل ہے۔ لہٰذا یہ پرانی دنیا جس میں عام انسان اور ان کے ساتھ مسلمان بھی مغربی استعمار کے جبر و استبداد کے ہاتھوں دبے کچلے ہوئے تھے ختم ہونے والی ہے اور ایک نئی دنیا پیدا ہونے والی ہے جس میں اسلام کے تحت مشرق اور عام انسانیت کا احیاء ہوگا جس کی مثال ''سمندر'' کی ہے جو جلتی ہوئی آگ کے اندر مر مر کر دوبارہ زندہ ہوتا رہتا ہے، گویا اس کی 'خاکستر' ہی اس کے لیے 'سامانِ وجود' ہو۔ یہ پیش گوئی اگر مغرب کے غلبے کے سبب قاری کی سمجھ میں آسانی سے نہ آ رہی ہو تو شاعر اسے خبردار کرتا ہے کہ وہ ذرا اپنے دل و دماغ کی آنکھیں بھی کھول کر شاعر کے 'آئینۂ گفتار' میں آنے

والے دور کی دھندلی سی، سہی 'اک تصویر' تو دیکھ لے، اس لیے کہ قاری اور عام لوگ صرف عیار مغربی سیاست کی 'تدبیر' سے مرعوب ہیں، جب کہ شاعر 'تقدیر' کے اشاروں کو اپنی خداداد بصیرت اور مومنانہ فراست سے، دیکھ اور سمجھ رہا ہے۔ یوں بھی چرخِ گرداں کبھی ایک حال پر نہیں رہتا اور گردشِ ایام ایک کے بعد دوسری قوم، ملت اور ملک کو اُبھرنے کا موقع دیتی ہے، اس لیے سنتِ الٰہی کسی ظالم و جابر کو عالم انسانیت پر برابر مسلط رہنے کی اجازت نہیں دیتی اور اس کی بداعمالیوں کے نتیجے میں بالآخر اسے فتنوں میں ڈال کر تباہ کر دیتی ہے۔ لہٰذا ایک مسلمان کو اللہ کی مشیت سے اُمید رکھنی چاہیے کہ حالات بدلیں گے اور مومنوں کے لیے اللہ کا وعدہ پورا ہوگا۔ مسلمان دنیا میں عدل و انصاف کے قیام کے لیے ایک خیر اُمت بنائے گئے ہیں۔ انھیں اپنا یہ انسانی کردار تاریخ کے ہر دور میں دکھانے کی آرزو رکھنی اور فروغِ انسانیت کے لیے اسلامی نصب العین کے خواب کی تعبیر و تکمیل کی کوشش گزشتہ ادوار کی طرح دورِ حاضر میں بھی کرنی چاہیے۔

اس طرح حال میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے ایک طرف ماضی کو آواز دی گئی ''عام حریت کا جو دیکھا تھا خواب اسلام نے'' اور دوسری طرف مستقبل کے اشارے کیے گئے: ''آنے والے دور کی دھندلی سی اک تصویر دیکھ'' اس طریقے سے بیک وقت کئی سطحوں پر گفتگو کرنا اقبالؔ کی فنی ترکیب کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ وہ اپنے موضوع کی تمام جہتوں اور تہوں کا احاطہ کرتے ہیں، اور بڑی پیوستگی و ہم آہنگی کے ساتھ کرتے ہیں۔ خوابِ حریت کا جو تعلق انھوں نے اسلام کے ساتھ دکھایا ہے اس کا سرسری تجزیہ بھی یہ واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ یہ ایک صدیوں کا تسلسل ہے جو گزشتہ سے آئندہ تک پھیلا ہوا ہے اور اس میں موجودہ بھی شامل ہے۔ اگر صرف شریعت محمدیؐ کی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دنیائے انسانیت میں تصورِ توحید کی بنیاد پر عام اور مکمل حریتِ فکر و عمل کا جو نصب العین اسلام نے ساتویں صدی عیسوی میں پیش کیا تھا اس کی تعمیل ملتِ اسلامیہ کم سے کم سترہویں صدی تک مسلسل کرتی رہی۔ اس کے بعد دوسری ملتوں نے اس نصب العین کو اختیار کرنے کا دعویٰ کیا، مگر انھوں نے اس میں تحریف و تحدید کی اور بڑی ہی ناقص شکل میں اسے دنیا کے سامنے رکھا، جس کے سبب انسانیت آزاد و غلام اقوام کے درمیان تقسیم ہوگئی، پھر ہر قوم میں طبقاتی تفرقے پیدا ہوگئے۔ چنانچہ اب کہ ایک بار پھر اسلام کی

نشاۃِ ثانیہ کے آثار ہویدا ہیں۔ یقین ہے کہ اسلام کے خوابِ حریت کی صحیح و مکمل تعبیر نکلے گی۔ حال کے تناظر میں ماضی و مستقبل کی یہ پوری تصویر صرف ایک شعر کے اشارات سے مرتب ہو جاتی ہے۔ فن کی یہ ثروت مندی فنکار کے ذہن کی زرخیزی کا پتہ دیتی ہے۔

(خضر کا مکالمہ تمثیلی ہے، خواہ آواز شاعری کی درحقیقت ہو، مگر اس کی خضر کی طرف نسبت اس کے سادہ و پروقار اسلوب بیان کا تعین کر دیتی ہے۔ اس لیے کہ خضر جیسا جہاں دیدہ بزرگ ایک فکری مکالمے میں رنگینی و رومانیت کی بجائے سادگی و متانت ہی اختیار کرے گا۔ اس فطری وقار کے باوجود بیان میں شاعرانہ طرفگی و تازگی ہے جو خضر کی اساطیری شخصیت کے عین مطابق ہے۔)

طلوعِ اسلام

''طلوعِ اسلام'' اس ثروت مندی و زرخیزی کا 'بانگِ درا کی حد تک' سب سے بڑا نشان ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ 'خضرِ راہ' نے اقبال کے فنی ارتقا کو جس مرحلے پر چھوڑا ہے 'طلوعِ اسلام' ٹھیک وہیں سے شروع ہوتی ہے۔ خضرِ راہ کے آخری حصے 'دنیائے اسلام' کو اسلام کی تمہید قرار دینا بالکل صحیح ہوگا۔ یوں تو خضرِ راہ کے مضامین و بیانات کی جھلک بالِ جبریل کی 'مسجد قرطبہ' اور 'ساقی نامہ' اور ضربِ کلیم کی 'شعاعِ امید' میں بھی پائی جاتی ہے، لیکن 'طلوعِ اسلام' گویا خضرِ راہ کی توسیع اور اس میں ایک اضافہ ہے۔

نو بندوں کا یہ ترکیب بند ملتِ اسلامیہ کی نشاۃِ ثانیہ کے ولولہ انگیز خیر مقدم سے شروع ہوتا ہے اور ابتدا ہی میں واضح کر دیا گیا ہے کہ شاعر ملت اور مشرق کو ایک دوسرے کا مترادف تصور کرتا ہے:

دلیلِ صبحِ روشن ہے ستاروں کی تنک تابی
افق سے آفتاب ابھرا گیا دورِ گراں خوابی
عروقِ مردۂ مشرق میں خونِ زندگی دوڑا
سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی
مسلماں کو مسلماں کر دیا طوفانِ مغرب نے
تلاطم ہائے دریا ہی سے ہے گوہر کی سیرابی
عطا مومن کو پھر درگاہِ حق سے ہونے والا ہے
شکوہِ ترکمانی، ذہنِ ہندی، نطقِ اعرابی

اثر کچھ خواب کا غنچوں میں ہے تو اے بلبل
'نوا را تلخ تر می زن چوں ذوقِ نغمہ کمیابی'
تڑپ صحنِ چمن میں، آشیاں میں، شاخساروں میں
جدا پارے سے ہو سکتی نہیں تقدیر سیمابی
وہ چشمِ پاک بیں کیوں زینت برگستواں دیکھے
نظر آتی ہے جس کو مردِ غازی کی جگر تابی
ضمیر لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
چمن کے ذرے ذرے کو شہید جستجو کر دے

''عروق مردۂ مشرق میں خونِ زندگی دوڑا،'' خضرِ راہ کے بیان ''ربط وضبطِ ملت بیضا ہے مشرق کی نجات'' کی صرف تکرار نہیں، اس میں ایک ترقی ہے۔ یہاں ملت اور مشرق کو دو مستقل تصورات کی حیثیت سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش سے ایک قدم آگے بڑھ کر دونوں کو ایک ہی مرکب وجود کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ چنانچہ طلوعِ اسلام کو جس کا ذکر پہلے شعر میں طلوع آفتاب اور صبح روشن کے استعارے میں کیا گیا ہے، دوسرے شعر میں 'عروق مردۂ مشرق میں خونِ زندگی دوڑا' سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں خضرِ راہ کے محولہ بالا شعر کا دوسرا مصرع تھا: 'ایشیا والے ہیں اس نکتے سے اب تک بے خبر'، وہاں طلوعِ اسلام کے متذکرہ شعر کا دوسرا مصرع ہے: 'سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی'، یعنی اب مشرق کا معاملہ بیرونی طور پر صرف ایشیا والوں کا نہیں ہے، پوری ملت اسلامیہ کا اپنا اندرونی معاملہ ہے اور یہ فیض اسلام سے پیدا ہونے والے عشق کا معاملہ ہے جسے سینا و فارابی جیسے مسلم فلسفی نہیں سمجھ سکتے، رومی و سنائی جیسے مسلم صوفی سمجھ سکتے ہیں، اس لیے کہ زوال کے آثار سے عروج کا پہلو نکالنا دنیوی منطق کی دین نہیں، دینی عشق کا فیض ہے۔ مشرق و ملت کے اس ادغام کے بعد تیسرے شعر کا یہ بیان کہ 'مسلماں کو مسلماں کر دیا طوفانِ مغرب نے' بالکل موزوں ہے۔ اسی لیے چوتھا شعر مردِ مومن کے کردار و شخصیت کے اجزائے ترکیبی کی تعیین میں پورے مشرق کا احاطہ کرتا ہے: 'شکوہِ ترکمانی، ذہن ہندی، نطق اعرابی'۔ اس کے بعد بیداری و حرکت اور جدوجہد کا پیام سب کے لیے عام

ہے۔ چنانچہ جو شاعر 'خضرِ راہ' کی ابتدا میں 'شہید جستجو' تھا اب وہی 'دانائے راز' بن کر 'چمن کے ذرے ذرے' کو 'شہید جستجو' کرنے کا عزم رکھتا ہے۔ یہ شاعر کے ذہن کا ارتقا ہے کہ اب اسے نہ تو شمع سے سبق لینے کی ضرورت ہے، نہ خضر کے حلقۂ درس میں بیٹھنے کی حاجت، بلکہ وہ خود معلم بن چکا ہے اور ملت و مشرق کے مرکز سے انسانیت کو 'علم و محبت' کا پیام دے رہا ہے۔

بند کے اشعار استعارات و علامات سے مملو ہیں۔ 'ستاروں کی تنک تابی'، 'عروقِ مردہ'، 'سینا و فارابی'، 'طوفانِ مغرب'، 'طلاطم ہائے دریا'، 'گوہر کی سیرابی'، 'شکوہِ ترکمانی'، 'ذہن ہندی'، 'نطق اعرابی'، 'خواب'، 'غنچہ'، 'بلبل'، 'صحن چمن'، 'آشیاں'، 'شاخسانہ'، 'تقدیر سیمابی'، 'ضمیر لالہ'، 'چراغ آرزو' اور 'شہید جستجو' کے معنی آفریں پیکر مل کر طلوع و فروغ، تجسس، تمنا، سعی اور سرگرمی کی حمایت آفریں فضا تخلیق کرتے ہیں۔ یہ ایک آفاق گیر نشاۃِ ثانیہ کی نہایت حسین و پُر خیال تمہید ہے۔

دوسرا بند پہلے بند کے اشارات کی تعیین و تشریح کر کے موضوعِ نظم ......طلوعِ اسلام...... کی تصریح و تفصیل کرتا ہے۔ اس کے نکات کا تجسس کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ اللہ تعالیٰ کے حضور مسلمانوں کی آہ و زاری کا اثر ہونے لگا ہے اور دین ابراہیمی یا شریعتِ محمدی کا ایک بار پھر بول بالا ہونے والا ہے۔ چنانچہ کتابِ ملت بیضا کی پھر شیرازہ بندی ہو رہی ہے اور شجر ملت میں پھول پھل آ رہے ہیں۔ ایک ترکِ شیرازی نے اعداء اسلام سے جنگ میں فتح حاصل کر کے عالم اسلام کا دل جیت لیا ہے اور ملت کی آنکھوں کا تارا بن گیا ہے۔ اس معرکے میں اگر عثمانی ترکوں پر کوہِ غم بھی ٹوٹ پڑا ہے تو غم نہیں۔ اس لیے کہ جب ہزاروں ستارے بجھ جاتے ہیں تب ہی صبح کا سورج نکلتا ہے۔ بے سروسامانی کے باوجود اتنے زبردست معرکے میں ترکوں کی کامیابی کا راز ان کی 'جہاں بینی' ہے جو 'جہاں بانی' سے زیادہ اہم ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ سال ہا سال کی بے نوری پر ماتم کے بعد چمن ملت میں ایک دیدہ ور گل نرگس کھلا ہے۔ لہٰذا عندلیب ملت کو اس ولولہ انگیز طور پر نوا پیرا ہونا چاہیے کہ جو لوگ کبوتر کی طرح کمزور اور لقمۂ تر بنے ہوئے ہیں ان کے اندر 'شاہین کا جگر' پیدا ہو جائے۔ چنانچہ جس شاعر نے گزشتہ بند میں 'چمن کے ذرے ذرے کو شہید جستجو' کرنے کا عزم کیا تھا اب وہ اس پر کاربند ہو اور اپنا فرض ادا کرے:

ترے سینے میں ہے پوشیدہ رازِ زندگی کہہ دے
مسلماں سے حدیث سوز و سازِ زندگی کہہ دے

یہ خیالات ''نیساں''، ''خلیل اللہ کا دریا''، ''گہر''، ''کتابِ ملتِ بیضا''، ''شیرازہ بندی''، ''شاخِ ہاشمی''، ''برگ و بر''، ''صبا''، ''بوئے گل''، ''خونِ صد ہزار انجم''، ''سحر''، ''نرگس''، ''دیدہ ور''، ''بلبل''، ''کبوتر''، ''شاہین'' کی معنی خیز تصویروں کے ذریعے ادا کیے گئے ہیں۔ یہ اسلوبِ سخن تاریخ کو تلمیح و تمثیل بناتا ہے۔ نیساں، دریا، کتاب اور شاخ کے پیکروں کے علاوہ جہاد کو ایک ادائے محبوبی بنا دیا گیا ہے: 'ربود آں ترکِ شیرازی دلِ تبریز و کابل را'......طلوعِ اسلام کے لیے طلوعِ سحر کی قدرتی تمثال کا فلسفیانہ ذکر کرنے کے بعد تدبر جیسی سیاسی اصطلاح کو اول تو 'جہاں بینی' بمقابلہ 'جہاں بانی' کے لطیف طرزِ تعبیر سے پُر لطف بنایا گیا۔ پھر اس کو 'چشمِ دل' میں 'نظر' پیدا ہونے اور اس کے لیے جگر 'پُر خوں' ہونے کا مترادف قرار دے کر محبت یعنی عشق مقصد کی گہرائی اور دلکشی عطا کی گئی اور اس سلسلے میں دیدہ ور گلِ نرگس کی ایک داستان بھی تصنیف کر دی گئی۔ کبوتر اور شاہین کا تقابل نزاکت و صلابت کے تضاد کے لیے اپنی جگہ بہت واضح ہونے کے ساتھ ساتھ موزوں بھی ہے اور بلبل کی نوا پیرائی سے اس تضاد کی قلب ماہیت یقیناً ایک دلچسپ اور پر خیال استعارہ ہے۔ اس فضا میں 'راز' اور 'سوز و ساز' کے الفاظ 'زندگی' جیسے عام لفظ کو بھی ایک خاص مفہوم عطا کر کے اس میں تجسس کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔

ٹیپ کے شعر کے حسبِ اشارہ تیسرا بند مسلمان سے خطاب کے ساتھ شروع ہوتا ہے اور مردِ مومن کی اصلیت و حقیقت پر روشنی ڈالی جاتی ہے، جس میں فلسفیانہ افکار شاعرانہ انداز سے پیش کیے جاتے ہیں۔ پہلا شعر صرف ایک ولولہ خیز بیان اور تلقین ہے جس میں مومن کو خدا کا 'دستِ قدرت' اور 'زباں' قرار دے کر ایمان و یقین کی مضبوطی اور سرگرمی پیدا کرنے کے لیے اُبھارا گیا ہے، تاکہ وہ عالم وجود میں اپنا مجوزہ کردار ادا کرے، دوسرے شعر سے اس کردار کی صورت گری نہایت دلکش تصویروں کے ذریعے شروع ہو جاتی ہے۔ مسلماں کی منزل چرخِ نیلی فام سے اتنی آگے واقع ہوئی ہے کہ ستارے بھی اس کے کارواں کی گردِ راہ ہیں، مکان و مکیں سب فانی و آنی ہیں، مگر مردِ مومن کا وجود ازل سے ابد تک محیط ہے، اس لیے کہ وہ زمانے میں خدا کا آخری پیغام جاوداں ہے۔ اس کا خونِ جگر کائنات کی لالہ گوں عروس کا حنا بند ہے، وہ معمارِ جہاں ہے، اس لیے کہ دنیا کے معمارِ اول حضرت ابراہیمؑ سے اس کی نسبت ہے، مومن کی فطرت

ممکناتِ زندگانی کی امین ہے اور جہاں کے جوہرِ مضمر کا معیارِ امتحاں وہی ہے، وہی وہ ارمغاں ہے جسے شبِ معراج ختم الرسلؐ اپنے ساتھ جہانِ آب وگل سے عالم جاوید میں لے گئے، چنانچہ عصرِ حاضر میں ایشیا کی مجبور ومقہور اقوام کی پاسباں ملتِ بیضائے اسلام ہی ہے، جیسا کہ اس کی تاریخ سے ثابت ہے، لہٰذا مسلماں کو ایک بار پھر صداقت، عدالت اور شجاعت کا سبق پڑھنا ہے، تاکہ وہ منصوبۂ مشیت کی تکمیل کی خاطر دنیا کی امانت کے لیے آمادہ ہو جائے۔

جن پُرشوکت اور خیال آفریں الفاظ وتراکیب کے ذریعے یہ خیالات ظاہر کیے گئے ہیں وہ بجائے خود تخیلِ نظم کے ارتقا کے لیے بہت موزوں ہیں۔ ’خدائے لم یزل کا دستِ قدرت‘ ’زباں‘، ’پرے چرخِ نیلی فام سے منزل‘، ’ستارے جس کی گردِ راہ ہوں وہ کارواں‘، ’خدا کا آخری پیغام‘، ’جاوداں‘، ’حنا بندِ عروسِ لالہ خونِ جگر‘، ’نسبت ابراہیمی‘، ’معمارِ جہاں‘، ’فطرت امیں ممکناتِ زندگانی کی‘، ’جہاں کے جوہرِ مضمر کا امتحاں‘، ’جہانِ آب وگل سے عالم جاوید کی خاطر‘، ’نبوت ساتھ جس کو لے گئی وہ ارمغاں‘، جیسے تابندہ پیکر اس طرح جزوِ عبارت ہو گئے ہیں کہ تصویر وتصور کا فرق مٹ گیا ہے، تصور ہی تصویر بن گیا ہے یا تصویر تصور بن گئی ہے۔ یہ نقوشِ کلام کو محاورۂ زبان بنانے کی شاعرانہ بلاغت ہے۔

چوتھا بند کردارِ امامت کی، جس کا ذکر بند ماقبل کی ٹیپ میں کیا گیا ہے، نقش گری ہے۔ ’اخوت کی جہاں گیری‘، ’محبت کی فراوانی‘، ’مقصودِ فطرت‘ ہونے کے ساتھ ساتھ ’رمزِ مسلمانی‘ بھی ہے، لہٰذا مسلمان کو چاہیے کہ ’بتانِ رنگ وخون کو توڑ کر ملت میں گم ہو جائے اور تورانی وایرانی وافغانی کے تفرقے ختم کر دے، اس کے ’بازو میں پروازِ شاہین قہستانی کی قوت ہے‘ اس لیے وہ ’میانِ شاخساراں صحبتِ مرغِ چمن کب تک‘ اختیار کیے رہے گا؟ واقعہ تو یہ ہے کہ ’گماں آباد ہستی میں یقیں مرد مسلماں کا بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی‘ ہے اور تاریخ گواہ ہے کہ ماضی کے قیصر وکسریٰ کے استبداد کو جس نے مٹا دیا تھا وہ زورِ حیدرؓ، فقرِ بوذرؓ اور صدقِ سلمانیؓ ہی تھا۔ جب کہ آج بھی دورِ جدید کے قیصر وکسریٰ سے پنجہ آزمائی کے لیے ترکی کے ’احرارِ ملت‘ اتنے ’تجمل سے‘ جادہ پیما ہوئے کہ ’صدیوں کے زندانی‘ ایوانِ مشرق کے ’شگافِ در سے‘ اس کاروانِ جہاد کے ’تماشائی‘ بنے، دنیا میں ’ثباتِ زندگی ایمانِ محکم سے ہے‘ اس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ پہلی جنگ عظیم نے اس

وقت جرمنی کو تباہ کر دیا، مگر ترک اپنی جگہ مستحکم رہے، اس لیے کہ 'انگارۂ خاکی' میں جب 'یقیں' کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے تو اس کے اندر 'بال و پر روح الامیں' کی طاقت آ جاتی ہے۔

فکر انگیز نکات کے ساتھ ساتھ 'میانِ شاخساراں'، 'صحبتِ مرغِ چمن' 'پروازِ شاہین قہستانی' 'بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیل رہبانی' 'تماشائی شگافِ در سے' اور 'بال و پر روح الامین' کی ولولہ خیز تصویریں بھی گھلی ملی ہوئی ہیں اور نکات کو نغمات بنانے میں مددگار ہیں۔

پانچواں بند اس 'ذوقِ یقیں' کی تشریح ہے جس کی طرف ماقبل کے بند کی ٹیپ میں اشارہ کیا گیا تھا۔ یہ نظم کے نصفِ ثانی کی ابتدا ہے اور نصفِ اول کی انتہا، جو خیالات واحساسات اب تک پیش کیے جا رہے تھے ان کے اظہار کی رفتار اور آواز یہاں بہت تیز اور بلند ہو جاتی ہے اور سلسلۂ خیال اپنی پہلی منزل پر ماقبل کے تمام تصورات کو جلو میں لے کر پورے زور وشور اور شان و شوکت کے ساتھ وارد ہوتا ہے...... مشرق جس غلامی میں مبتلا کر دیا گیا ہے اور اس کی زنجیریں نہ تو صرف شمشیروں سے کٹ سکتی ہیں نہ صرف تدبیروں سے، جب تک ان کے پیچھے ذوقِ یقیں کی قوتِ محرکہ نہ ہو، جو اگر میسر آ جائے تو مردِ مومن کا زورِ بازو اتنا بڑھ جائے گا کہ صرف اس کی نگاہوں سے تقدیریں بدلتی نظر آئیں گی، اس لیے کہ اقتدارِ حکومت ہو یا فتوحاتِ علم، یہ سب ایک نقطۂ ایمان کی تفسیریں ہیں، لیکن ایمانِ خالص کا حصول آسان نہیں، اس کے لیے حضرت ابراہیمؑ جیسی نگاہِ بت شکن درکار ہے، ورنہ ہوس دلوں کے اندر کتنے ہی بتوں کی تصویریں بنا لیتی ہے۔ اس سلسلے میں سب سے بڑا بت جو دورِ حاضر نے بنایا ہے بندہ و آقا کی تمیز ہے اور یہ فسادِ آدمیت ہے، اگر اس سے حذر نہ کیا گیا تو خدا کا قائم کیا ہوا قانونِ فطرت اس فساد کے ذمے داروں کے لیے بڑی سخت تعزیریں تجویز کرتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ کائنات میں ایک وحدت کا تصور کام کر رہا ہے، خاکی و نوری تمام مظاہر ایک ہی حقیقت کے پرتو ہیں، ذرے کو بھی چیر کر دیکھا جائے تو اس میں خورشید عالم تاب کی شعائیں جگمگاتی نظر آئیں گی۔ لہٰذا جہادِ زندگی میں مردوں کی شمشیریں ہیں یقین محکم، عمل پیہم، محبت فاتح عالم۔

'براہیمی نظر' کا پیکر عصرِ حاضر کی یونانی صنم گری پر ایک دلچسپ اور فکر انگیز تبصرہ ہے۔ ذرے کے دل میں 'لہو خورشید' کا ایٹم کے متعلق جدید سائنس کی تحقیقات و ترقیات کو اسلامی تصورِ

توحید کے ساتھ ہم آمیز کرنے کا دلکش اور حقیقت افروز استعارہ و اشارہ ہے۔ 'تمیز بندہ و آقا' کے خلاف 'فطرت کی تعزیریں' کی تنبیہ بظاہر اہل مشرق کے لیے ہے مگر بہ باطن اس کے اصل مخاطب عصرِ حاضر میں اہل مغرب ہیں، اس لیے کہ تاریخ میں ان کا سب سے بڑا جرم یہی تمیز و تفریق انسانیت ہے جسے انھوں نے فلسفوں اور اسلحوں کے ذریعے پوری دنیائے جدید پر مسلط کر دیا ہے۔ یہ ایک سے دوسرے پہلو کی طرف انتقال ذہنی کا لطیف ایمائی انداز ہے جو کلام اقبال کا امتیازی نشان ہے۔

ٹیپ کا فارسی شعر انسان کا عام نصب العین اور کردار پیش کرتا ہے۔ جس شخص کو طبع بلند، مشرب ناب (دین خالص)، دلِ گرم، نگاہ پاک بیں اور جان بیتاب میسر آجائے اسے فکر و عمل کی ساری دولت مل جائے گی، وہ ایک مثالی انسان ہوگا، اسے ہی دنیا کی امامت کا حق ہوگا اور اسی کے زیر قیادت عصر حاضر میں انسانیت کی نشاۃِ ثانیہ کا جہاد فتح یاب ہوگا۔ یہ بند کے تصورات کا خلاصہ اور نظم کے اب تک کے بیانات کا ماحصل ہے۔

اس کے بعد نظم کے نصف ثانی اور سلسلۂ خیال کی دوسری لہر جس کی ابتدا پچھلے بند میں اس کے ماقبل کی انتہا کے ساتھ کی گئی تھی، چھٹے بند میں بالکل نمایاں ہو کر قاری کے سامنے اس خوبصورت انداز میں آتی ہے کہ دورِ جدید کی سائنسی ایجادات اور اس کے صنعتی آلات کو ایک طرف شاعرانہ استعارات میں ڈھال دیا گیا ہے اور دوسری طرف انسان کے ایمان و عمل اور ذہن و کردار کی طاقت کے مقابلے میں ان آلات کی کمتری اور ناکامی کی طرف بھی اشارہ کر دیا گیا ہے۔ شاعری کا یہ عظیم نمونہ اپنی اصلی شکل میں لائق مطالعہ ہے:

عقابی شان سے جھپٹے تھے جو بے بال و پر نکلے
ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے
ہوئے مدفونِ دریا زیر دریا تیرنے والے
طمانچے موج کے کھاتے تھے جو بن کر گہر نکلے
غبارِ رہگذر ہیں، کیمیا پر ناز تھا جن کو
جبینیں خاک پر رکھتے تھے جو اکسیر گر نکلے

ہمارا نرم رو قاصد پیامِ زندگی لایا
خبر دیتی تھیں جن کو بجلیاں وہ بے خبر نکلے
حرم رسوا ہوا پیر حرم کی کم نگاہی سے
جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
زمین سے نوریانِ آسماں پرداز کہتے تھے
یہ خاکی زندہ تر، پائندہ تر، تابندہ تر نکلے
جہاں میں اہل ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں
اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے

یقیں افراد کا سرمایۂ تعمیرِ ملت ہے
یہی قوت ہے جو صورت گر تقدیر ملت ہے

شروع سے آخر تک تصویر ہی تصویر، استعارہ ہی استعارہ، علامت ہی علامت ہے اور اس کے ساتھ ساتھ آہنگ کی نغمہ آفریں رنگارنگی۔ ''عقابی شان'' جرمنی کا قومی نشان ہے، جرمنوں کا جھپٹنا اور بے بال و پر نکلنا جنگ میں ان کی برق رفتار پیش قدمی اور ویسی ہی تیز پسپائی کا اشارہ ہے۔ شام کے ستاروں کا خونِ شفق میں ڈوب کر نکلنا جنگ عظیم اول کی زبردست ہلاکت آفرینی اور خون ریزی کا اشارہ ہے۔ غروب سے مغرب کا کنایہ بھی لیا جا سکتا ہے، اور ستارۂ شام کے ڈوبنے سے خوں آشام مغرب کے خوں آلود زوال کا اشارہ بھی مل سکتا ہے، اس لیے کہ جرمنی کی تباہی کے ساتھ ساتھ فتح مند اتحادی بھی جنگ کے بوجھ تلے دب کر پس گئے تھے اور مجموعی طور پر پورے یورپ میں انتشار پیدا ہو گیا تھا، جس کے نتیجے میں مغربی سماج اتنا کھوکھلا ہو گیا تھا کہ دنیا کی قیادت کے لائق نہ رہ گیا تھا۔ اس کی ساری اندرونی کمزوریاں ابھر کر سامنے آ گئی تھیں اور صاف نظر آنے لگا تھا کہ پورے مشرق پر اس کا سامراجی تسلط عنقریب ختم ہو جائے گا۔ جرمن آبدوزوں کی غرقابی اور ترکوں کی، بے سروسامانی کے باوجود، فتح مندی کا موازنہ اس علامتی انداز میں کیا گیا ہے کہ 'زیر دریا تیرنے والے' تو 'مدفونِ دریا' ہو گئے جب کہ موجِ حوادث کے طمانچے

کھانے والے گھر بن کر نکلے۔ جرمنی اور ترکی دونوں کا مقابلہ یورپ کی دوسری اقوام سے ہوا، جرمنی اپنے تمام جدید ترین اسلحوں اور صنعتی سامانِ جنگ کے باوجود تباہ ہوگیا، لیکن ترکی قدیم فرسودہ آلات سے کام لے کر اور گویا بے سروسامانی کے عالم میں بھی محفوظ رہ گیا۔ اسی طرح جس جرمنی کو صدی کے اوائل میں اپنی سائنسی ترقی اور علمِ کیمیا کی مہارت پر فخر و ناز تھا وہ جنگ کے نتیجے میں 'غبار رہ گزر' بن گیا اور ترکی، جہاں کے مسلمان اپنی بے نوائی اور بے بضاعتی کے عالم میں اپنی جبینیں خاک پر رکھ کر صرف آستانۂ خداوندی پر سجدہ ریز اور اپنی جرأتِ ایمانی کے بل پر سرگرمِ ستیز تھے، اکسیر گر ثابت ہوا، گویا اسے کیمیا میں مہارت نہ ہونے کے باوجود کہیں سے شکست کو فتح اور کمزوری کو طاقت میں بدل ڈالنے کا نسخہ کیمیا مل گیا ہو۔ یہ بہترین علامتی طریق تعبیر ہے جس کی ایمائیت چند در چند اشارات سے مملو ہے اور اس کے ساتھ ہی ماقبل کے شعر کی طرح محاورے کی مانند واضح اور سلیس ہے۔ یہی دبازت و نفاست بعد کے شعر کے اس استعارے میں ہے کہ جس ترقی یافتہ قوم یا اقوام کو ان کے برقی تار تازہ بہ تازہ پل پل کی خبریں پہنچایا کرتے تھے وہ تو حقائق و حوادث سے گویا بے خبر ثابت ہوئیں اور اچانک حملوں کا نشانہ بن گئیں، مگر جس پس ماندہ قوم کے ذرائع خبر رسانی بالکل سست رفتار اور روایتی انداز کے تھے اس کا 'قاصد' حیات بخش اطلاعات وقت پر دیتا رہا اور بالآخر 'پیامِ زندگی' لایا۔ یہ ایمائیت پُرمعنی ہے، اس میں جہاں ترکی و جرمنی کا موازنہ ہے وہیں جرمنی کی شکست کے بعد ترکی و اتحادی کا مقابلہ بھی ہے، اس لیے کہ جس طرح جرمنی اتحادیوں کے مقابلے میں 'بے خبر' ثابت ہوا تھا اسی طرح اتحادی ترکی کے مقابلے میں گویا بے خبر نکلے۔ ان سب اشعار میں علامتوں کے لیے جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں وہ جدید تصورات کی ترجمانی اور آلات کی نشاندہی سائنسی و صنعتی اصطلاحات کے ذریعے نہیں کرتے، اُردو زبان کے محاورات اور مشرقی شاعری کے محاورے کی حد تک عام استعارات کے وسیلے سے کرتے ہیں۔ یہ پختگی ذہن، قدرتِ فن، جذبِ خیالات اور قوتِ بیان کا کمال ہے۔ مغربی ترقیات کو ذہن و فن کی طاقت نے مشرقی نغمات میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہ شاعری کی کیمیا ہے جس کا نسخہ اور طریق استعمال عصرِ حاضر کے پورے عالمی ادب میں سب سے زیادہ اقبالؔ ہی کو معلوم ہے، ورنہ خود مغرب کے شاعر اپنے سماج کی صنعتی ایجادات کو

اپنے ادب کی شعری روایات میں پوری طرح جذب کرنے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ بہرحال آگے کے دو اشعار میں ایک تو عالمِ مشرق کی سیاسیات کا علامتی بیان ہے جس میں ترک جوانوں کو معمر شیوخ عرب سے زیادہ مدبر بتایا گیا ہے اور اس نکتۂ سیاست کو عطرِ شاعری میں بسانے کے لیے 'پیرِ حرم' کی کم نظری کا تقابل 'جوانانِ تتاری' کی صاحب نظری کے ساتھ کیا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں 'نوریانِ آسماں پرداز' کو زمیں سے ہم کلام کر کے آفاقی انداز سے آدمِ خاکی کو 'زندہ تر' پائندہ تر، تابندہ تر، کا خراجِ عقیدت ادا کرایا گیا ہے اور یہ گویا ایک بار پھر ملائکہ واجنہ کے مقابلے میں فضیلتِ آدم کا ازلی اعتراف ہے۔ یہ فضیلت انسان کے باشعور ایمان کی بدولت ہے، لہٰذا بعد کے شعر میں 'اہلِ ایماں' کے آفاق گیر تاریخی عمل کی ایک نہایت دلآویز اور خیال انگیز تصور طلوع وغروب کے تسلسل کے استعارے سے مرتب کی گئی ہے۔ پچھلے شعر کے دوسرے مصرعے میں فارسی الفاظ کا ترنم تھا تو زیرِ نظر شعر کے دوسرے مصرعے میں بھاشا کے سادہ ترین الفاظ کا نغمہ ہے۔ ماقبل کے چند اشعار میں بھی ایسا ہی ہے، جن کے بیشتر دوسرے مصرعے بالکل سادہ الفاظ کے جادو جگاتے ہیں، جب کہ پہلے مصرعوں میں بالعموم تراکیب کا طلسم ہے۔ اس سے اُردو زبان کے پورے آہنگ پر اقبالؔ کی بے پناہ قدرت اور ان کے دستِ ہنر کے فنکارانہ پیچ وخم کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ مفہوم کے لحاظ سے موزوں ترین تمثال وترنم پیدا کرتے ہیں۔ یقیناً اس فنکاری میں فارسی اسما وتراکیب کا جتنا حصہ ہے اتنا بھاشا کے الفاظ وافعال کا نہیں ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ بھاشا ایک بولی تھی جس کے اندر وہ طاقت نہیں تھی جو فارسی جیسی ترقی یافتہ زبان میں ہے اور ادبی اعتبار سے اگر اُردو نے بھاشا کے اندر فارسی کی روح نہیں دوڑا دی ہوتی تو بھاشا کا اپنا کوئی لسانی مستقبل ہی نہ ہوتا۔ لسانیاتی اعتبار سے اس حقیقت کا مشاہدہ کرنے کے لیے اردو شاعری کا مقابلہ ہندوستان کی دیگر ان زبانوں کی شاعری کے ساتھ کرنا مفید ہوگا جن کے خمیر میں فارسی کے اجزاء وعناصر اس طرح داخل نہ ہو سکے جس طرح اُردو کے خمیر میں ہوئے۔

ٹیپ کے شعر میں ایمان ویقین کو افراد کے ساتھ ساتھ ملت کی تعمیر وتقدیر کا سرمایہ وصورت گر بھی بتایا گیا ہے، اس لیے کہ پورے بند میں 'اہلِ ایماں' کے ہی جمال وکمال کا تذکرہ تھا، لہٰذا ایمائی وعلامتی بیانات کے بعد ان کا ماحصل صاف صاف آخری شعر میں پیش کر دیا گیا۔

اگلا بند ملتِ اسلامیہ اور اس کے تمام افراد کو اس منصب و مقام سے جو ان کے لیے پچھلے بندوں میں متعین کر دیا گیا ہے عصرِ حاضر میں عالمی سطح پر ایک آفاقی تحریکِ انسانیت چلانے کی تلقین کی جا رہی ہے۔ پہلے شعر میں انسان اور مسلمان کو ایک دوسرے میں ضم کر کے مثالی مردِ مومن کو علامتی طور پر 'کن فکاں' کے رازِ تخلیق کا حامل قرار دیا جا رہا ہے۔ تاکہ وہ اپنی حقیقت کا سراغ پا کر خودی اور خدا دونوں کا راز داں اور ترجماں ہو جائے۔ اس حق شناسی سے آج کی دنیا پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوگا کہ اقتدار، دولت، منصب وغیرہ کی ہوس نے بنی نوع انسان کو قوموں، ملکوں اور طبقوں میں تقسیم کر کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے اور دورِ جدید کے سارے مغربی فلسفے اس تقسیم و تفریق کو دور کرنے سے قاصر ہیں، اس لیے کہ درحقیقت یہ ہلاکت انگیز تفرقہ پردازی انھی کا فتنہ ہے، لہٰذا اب مسلمانوں ہی کا انسانی فرض ہے کہ اپنے فکر و عمل سے اتحادِ انسانیت کے واحد نظریے، توحید کا پیام دنیا کو اس طرح دیں کہ 'اخوت کا بیاں' اور 'محبت کی زباں' بن جائیں، ورنہ ہندی، خراسانی، افغانی اور تورانی کی حد بندیاں موجِ انسانیت کو محدود اور آسودۂ ساحل کرنے والی ہیں، چونکہ خود مسلمان بھی رنگِ زمانہ سے متاثر ہو کر رنگ و نسب کے غبار سے بوجھل ہو چکے ہیں، لہٰذا آفاقیت کی پرواز لگانے سے پہلے انھیں اس غبار کو اپنے اوپر سے جھاڑ دینا چاہیے۔ اس تزکیے کے بعد خود شناسی کی گہرائیوں میں ڈوب کر کائنات کے جاوداں اصولوں سے ہم آہنگ ہونے اور اس کے نتیجے میں جاوداں ہونے کا موقع ملے گا۔ ایک خود شناس و خودنگر ہستی ہی حق و ناحق کے درمیان امتیاز اور دونوں کے تعلق سے اپنے عمل میں توازن کا حسن پیدا کر سکتی ہے۔ زندگی کے معرکہ آرا کارزار میں اس ہستی کی سیرت فولاد کی طرح سخت اور آپس کے انسانی تعلقات میں ریشم کی طرح نرم ہوگی، وہ مسائل و مشکلات کے کوہ و بیاباں سے ایک تند سیلاب کی مانند اور اخوت و محبت کے گلستاں میں ایک مترنم نہر کی مانند گزرے گی۔

'رازِ کن فکاں'، 'شرمندۂ ساحل'، 'غبار آلودۂ رنگ و نسب' 'بال و پر'، 'مرغِ حرم'، 'حلقۂ شام و سحر'، 'مصاف زندگی'، 'سیرتِ فولاد'، 'شبستانِ محبت'، 'حریر و پرنیاں'، 'سیل تند رو'، 'کوہ و بیاباں'، 'گلستاں'، اور 'جوئے نغمہ خواں' کے الفاظ و تراکیب وہ استعارات و علامات ہیں جن کے استعمال سے بڑے محکم خیالات کو سبک اور شیریں انداز میں ظاہر کیا گیا ہے۔ جب کہ 'خودی کا راز داں'،

'خدا کا ترجماں' اور 'اخوت کا بیاں' محبت کی زبان جیسے راست، سیدھے اور صاف بیانات بھی ایک سادہ موسیقی کا آہنگ رکھتے ہیں اور تخیل کا حسن آواز کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔

ٹیپ کا شعر بھی ایسا ہی سیدھا سادا ایک بیان ہے، مگر اس کے معانی کا جمال پورے بند کی معنوی جمالیات کا نچوڑ اور ان کا نکھار ہے:

ترے علم و محبت کی نہیں ہے انتہا کوئی
نہیں ہے تجھ سے بڑھ کر سازِ فطرت میں نوا کوئی

یقیناً اس سادہ شعر میں بھی 'سازِ فطرت' اور 'نوا' کا استعارہ موجود ہے لیکن وہ عبارت میں حل ہو گیا ہے۔ اقبالؔ کی قدرتِ بیان اور نفاست اظہار کا یہ کرشمہ ہم پہلے بھی بارہا دیکھ چکے ہیں۔ اس شعر کا کلیدی بیان 'علم و محبت' کے متعلق ہے، جو 'طلوعِ اسلام' کے مضمرات و اشارات کو واضح اور قطعی طور پر وہ عمومی و آفاقی شکل دیتا ہے جو شاعر کا مافی الضمیر ہے۔ مسلماں کو علم و محبت کی انتہائی علامت قرار دینا کوئی فرقہ پرستانہ مبالغہ آرائی نہیں ہے، نہ خطابت کی نعرہ بازی ہے۔ شاعر نے نظم کے سارے نکات و جہات کو سامنے رکھ کر بہت ہی سنجیدگی اور دردمندی کے ساتھ یہ کہنا چاہا ہے کہ اگر مسلمان اسلامی توحید کے پیغامِ اخوت اور عمل توازن کو اپنی شخصی و ملّی سیرت کا جزو بنالیں اور سچے اور پکے مسلمان بن جائیں تو وہ انسانیت کے شرف و فضل کا وہ معیار قائم کریں گے جو کائنات میں ان کے منصب 'خلافتِ الٰہی' کے شایانِ شان ہے۔ فطرت ایک ساز ہے جس میں بے شمار نوائیں ہیں، مگر سب سے شیریں و حسین نغمہ انسان کا ہی ہے اور مردِ مومن یا مردِ مسلماں ایک مثالی انسان کا دوسرا نام ہے۔ اسی حیثیت سے اس مثالی انسان کی شخصیت کے دو بنیادی عناصر ترکیبی یہ بتائے گئے کہ وہ بے انتہا علم اور بے انتہا محبت کا حامل ہے۔ یہ دو الفاظ محتاجِ تشریح نہیں ہیں، صرف ان کا ذکر ان کے وسیع مطالب کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کافی ہے اور شعر میں جس زوردار طریقے سے ان الفاظ کو نمایاں کیا گیا ہے اس سے ان کے معانی پر غور کرنا اور مضمرات کو سمجھنا ضروری ہو جاتا ہے۔

آٹھواں بند مثالی انسان اور مسلمان کے عصرِ حاضر کی وہ صورتِ حال پیش کرتا ہے جس میں اسے اپنا کام کرنا اور تاریخی فریضہ ادا کرنا ہے، ساتھ ہی اس فریضے کی کامیاب ادائیگی کے لیے

اسے ایک موثر نصیحت کرتا ہے اور آخر میں طلوعِ اسلام کی نوعیت پر ایک فکر انگیز تبصرہ کرتا ہے:

ابھی تک آدمی صیدِ زبونِ شہر یاری ہے
قیامت ہے کہ انساں نوعِ انساں کا شکاری ہے
نظر کو خیرہ کرتی ہے چمک تہذیب حاضر کی
یہ صناعی مگر جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری ہے
وہ حکمت ناز تھا جس پر خرد مندان مغرب کو
ہوس کے پنجۂ خونیں میں تیغِ کارزاری ہے
تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا
جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے
عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے
خروش آموزِ بلبل ہو گرہ غنچے کی وا کر دے
کہ تو اس گلستاں کے واسطے بادِ بہاری ہے
پھر اٹھی ایشیا کے دل سے چنگاری محبت کی
زمیں جولاں گہِ اطلس قبایانِ تتاری ہے

یہ نظم کا سب سے زیادہ سیاسی بند ہے اور شاعری کے لیے سب سے خطرناک۔ بعد کے بے شمار انقلابی اور ترقی پسند کہلانے والے شعرا نے اس بند کی سیاسی شاعری سے متاثر ہو کر لمبی لمبی نظمیں اسی کے رنگ و آہنگ میں کہنے کی کوششیں کی ہیں اور بعض نے تو گویا اپنی ضخیم و جسیم شاعری کو اس بند کے اشعار کے طرزِ فکر اور طرزِ کلام پر مبنی کرنے کی سعی کی ہے۔ لیکن اس بند کے اشعار کا ایک مختصر تنقیدی و فنی تجزیہ یہ واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ اقبال کی سیاسی شاعری بھی شاعری ہے، سچی، پکی اور پوری شاعری، جب کہ دوسرے شعرا جو اس معاملے میں ان کی تقلید کرتے ہیں وہ سیاست و شعر کے فنی توازن کو قائم رکھنے کی صلاحیت نہیں رکھتے، شاید اس لیے کہ ان میں سے بعض کا مطمحِ نظر نری شاعری ہے یا فقط سیاست، لہٰذا ان کے پاس کوئی ایسا ذہنی معیار

نہیں جس پر سیاست وشعر کو ان کی تمام گہرائیوں کے ساتھ باہم ترکیب دیا جاسکے۔ اقبال کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ ان کے پاس ان کے نظریہ حیات اور تصورِ کائنات کی شکل میں ایک ایسا جامع اور معتدل معیار تھا۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھنا چاہیے کہ محض سات اشعار کے اس بند کا ایک ایک مصرع، ایک ایک فقرہ اور ایک ایک لفظ پوری سیاستِ حاضرہ اور اس کے جدید ترین مضمرات کا نہایت ہی حقیقت افروز نقش پیش کرتا ہے۔ پھر یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ اقوامِ غالب کی ساری سیاست کی گرہیں اس طرح کھول کھول کر دکھانے کا مقصد طلوعِ اسلام کا پس منظر اور عصرِ حاضر میں اسلامی کردار کا پیش منظر بتانا ہے۔ غور کیجیے کہ روشنی علم و ہنر کے تمام دعوؤں اور ارتقا کے تمام نعروں کے باوجود ابھی تک آدمی صید زبون شہر یاری ہے اور دورِ ترقی کا یہ المیہ قیامت سے کم المناک نہیں کہ ''انسان نوعِ انساں کا شکاری ہے،'' بند کا یہ پہلا ہی شعر زبردست سیاسی بیاں ہونے کے ساتھ ساتھ طاقتور شاعری کا ایک نمونہ بھی ہے۔ لب و لہجے کے وقار کے علاوہ الفاظ و تراکیب کی شوکت ہے۔ خاص کر 'صیدِ زبونِ شہر یاری' کی ترکیب توالیِ اضافات کے باوجود بڑی سبک اور خیال آفریں ہے۔ اس میں چھپا اور گھلا ہوا 'صیدِ زبوں' کا استعارہ بھی ہے اور 'شہر یاری' کی تلمیح یا علامت بھی، چنانچہ پہلے مصرعے کی اس بندش کے بعد دوسرا مصرع اسی استعارہ و تلمیح کی تفصیل و توضیح اس انداز سے کرتا ہے کہ ایک ترقی یافتہ زمانے میں بھی انسانیت کے حال زار کی تصویر نگاہوں کے سامنے پھرنے لگتی ہے اور ہم تصور کی آنکھوں سے دیکھتے ہیں کہ جس طرح عہدِ قدیم کے بادشاہ جانوروں کا شکار اپنی سیر گاہوں اور شکار گاہوں میں تفریحاً کھیلا کرتے تھے، اسی طرح دورِ جدید کے صدر اور وزیراعظم اپنی ذاتی تفریح کے لیے انسانوں کا جنھیں انھوں نے جانور سے بھی بدتر سمجھ یا بنا رکھا ہے، شکار کھیل رہے ہیں اور یہی قدیم و جدید سیاسی آمروں کا فرقِ طبیعت گویا قیامت کی علامت ہے۔ اس شعر میں معانی کی وسعت اور گہرائی کے علاوہ انسانیت کے لیے جو بے پناہ خلوص، ہمدردی اور سوز ہے وہی اسے شعریت کا آہنگ عطا کرتا ہے، ذہن کا خلوص فن کے رسوخ کا باعث ہے۔ اس میں ایک لطیف انتقالِ ذہنی بھی ہے، پہلے مصرعے میں 'آدمی صیدِ زبونِ شہر یاری ہے' کے ساتھ 'ابھی تک' سے تاثر ہوتا ہے کہ بادشاہوں کے وقت سے انسانوں کا شکار کھیلا جا رہا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں

'انساں نوعِ انساں کا شکاری ہے' کے ساتھ 'قیامت ہے' کا فجائیہ خاص کر 'نوعِ انساں' کی تشریح کے ساتھ، اول تو سارا زور دورِ حاضر کے اصحابِ اقتدار کی مردم آزاری پر دیتا نظر آتا ہے، جس کے مقابلے میں دورِ قدیم کا ظلم و ستم بھی گرو ہوتا پڑتا ہے، دوسرے ماضی میں اگر چند آدمیوں یا طبقات کو نشانۂ ستم بنایا جاتا تھا تو زمانۂ حال میں پوری انسانیت ہی کو تباہ کیا جا رہا ہے۔

چنانچہ بند کا دوسرا شعر 'تہذیبِ حاضر' کی چمک دمک کو 'جھوٹے' رنگوں کی ریزہ کاری اور محض 'صناعی' قرار دیتا ہے، جس میں صنعتی کے ساتھ مصنوعی کا مفہوم مضمر ہے، یعنی بظاہر اور دعووں کی حد تک تو جدید تہذیب بڑی امن پسند، انصاف دوست اور انسانیت نواز ہے مگر در حقیقت اور عمل کے لحاظ سے قدیم تہذیبوں سے بھی کچھ زیادہ ہی جنگ باز، ظالم اور انسانیت کش ہے۔ 'نظر کو خیرہ' کرنے والی چمک، صناعی اور 'جھوٹے رنگوں کی ریزہ کاری' کے پیکر 'تہذیب حاضر' کی پوری تصویر اُتار کر رکھ دیتے ہیں جس میں اس کے ظاہر و باطن دونوں کے نقوش نمایاں ہو جاتے ہیں، یہ چہرہ و پس چہرہ کی بڑی گہری عکاسی ہے اور جدید تمدن و تہذیب کے پُرفریب حُسن کا ملمع اُتار دیتی ہے۔ تیسرا شعر 'خردمندانِ مغرب' کے فخر و ناز کے سب سے بڑے موضوع 'حکمت یعنی سائنس کو 'ہوس کے پنجۂ خونیں میں تیغ کارزاری' کے بھیانک روپ میں پیش کرتا ہے، جس سے سائنس کے جدید ترین استحصال اور علم کی تذلیل کا شدید احساس ہوتا ہے۔ قبل کے بند کی ٹیپ میں مومن کو 'علم و محبت' کا نمونۂ کامل بتایا گیا تھا، جس کا اظہار خاص کر عہدِ وسطیٰ کے تمدن و تہذیب میں ہوا تھا، جب دنیا میں اسلام کا نظامِ حیات غالب تھا اور علمِ انسانیت کی ساری ترقی مسلم علماء و حکماء کے تحت ہو رہی تھی۔ پھر عصر حاضر کی حکمت، جب دنیا میں مغربی طرزِ حیات کا غلبہ ہے، کیوں ہوس کی آلۂ کار بن گئی؟ یہاں غور کرنا چاہیے کہ حکمت یعنی علم کو محبت سے الگ کر دیا گیا ہے، جب کہ اسلام کے سلسلے میں 'علم و محبت' کی ترکیب استعمال کی گئی تھی۔ اس سیاق و سباق میں اسلام کے مجموعۂ علم و محبت کے مضمرات بہت زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ محبت یوں تو عشق کے معنی میں بہت ہی وسیع مفہوم کی حامل گویا ایک اصطلاح ہے لیکن سامنے کی بات یہ ہے کہ محبت کا تعلق آدمی کے ضمیر اور اخلاق و کردار سے ہے، جب کہ علم صرف دماغ، تصورات اور نظریے کی چیز ہے۔ لہٰذا شعر کا ایک فکر انگیز اشارہ یہ ہے کہ جدید مغربی تمدن میں پرورش پانے

والی حکمت محبت سے خالی ہو کر تعمیر کی بجائے تخریب کا سرچشمہ اور آلہ بن گئی ہے۔ مغربی ذہن و کردار کے اس نقص کو اگلا شعر تعین کے ساتھ واضح کر دیتا ہے اور تہذیب مغرب کے فساد کی جڑ کھود نکالتا ہے۔ یہ شعر بتاتا ہے کہ مغربی سماج میں ایک طرف فسوں کار سیاسی تدبر کی چالیں ہیں اور دوسری طرف تباہ کار سرمایہ داری کی گھاتیں ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مغربی سیاست کا مقصود انسانی ذہن و کردار کی تعمیر و ترقی نہیں ہے، صرف معاشی استحصال اور عیاشی ہے۔ اسی لیے مغربی سماج میں سارا زور معیارِ رہائش پر ہے، نصب العین حیات پر نہیں اور حیات کا جو نصب العین وہاں پیش کیا جاتا ہے وہ بھی معیارِ رہائش ہی پر مبنی اور اسی کے لیے ہے، لیکن شاعر کہتا ہے کہ فکر و نظر کی ہی خرابی مغربی تمدن کی اصلی کمزوری ہے، 'جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری' ہو وہ 'تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا' اس لیے کہ سرمایہ داری کے مقاصد حرص و ہوس اور طریقے استحصال و استبداد ہیں، جو ظاہر اور وقتی چمک دمک کے باوجود ایک سماج کو گھن کی طرح اندر سے چاٹ جاتے ہیں اور بالآخر اس کے زوال و انتشار کا باعث ہوتے ہیں۔ بعد کا شعر اس سلسلے میں یہ پتے کی بات بتاتا ہے کہ اصل چیز عمل ہے، کردار ہے، اخلاق ہے، فقط نظریات، تصورات اور فلسفے نہیں، زندگی جنت یا جہنم عمل کے نتیجے میں بنتی ہے، لہٰذا عمل کی نوعیت ہی انسان کی اصل فطرت کا راز آشکار کرتی ہے، آدمی کی سرشت نہ نوری ہے، نہ ناری ہے، نہ سراپا خیر نہ شر، وہ اپنے جسم خاکی کی قوتوں سے جیسا کام لے گا قدرت اس کو ویسا ہی انعام دے گی، اس کی فطرت میں خیر و شر دونوں کے مادے اور صلاحیتیں ہیں، اب یہ اس کے شعور و کردار کا امتحان ہے کہ وہ جنت کی طرف جاتا ہے یا جہنم کی طرف۔ یہاں 'جنت' اور 'جہنم' کے پیکر علامتی طور پر اپنے تمام دنیوی و اخروی معانی میں استعمال کیے گئے ہیں، اس طرح کہ ذہن بیک وقت ایک معنی سے دوسرے کی طرف منتقل ہوتا ہے اور ہوتا رہتا ہے۔

اب تک کا بیان عصرِ حاضر کے بنیادی مسئلے کی زبردست نقاشی ہے۔ اگلا شعر اس مسئلے کو حل کرنے کی فکر انگیز شاعرانہ دعوت مردِ مومن کو دیتا ہے اس لیے کہ حیات کے 'اس گلستاں کے واسطے بادِ بہاری' وہی ہے۔ چنانچہ اب اس کا کائناتی فریضہ ہے کہ باغ کے 'بلبل' کو نغمے کا پیام دے اور 'غنچے' کی گرہ کھول کر اسے شگفتہ کر دے تاکہ باغِ حیات میں عطر بیز ہوائیں چلنے لگیں اور

وہ نغموں سے معمور ہو جائے، جو باغ کی خصوصیت ہے، جب کہ عصر حاضر کے مغربی تمدن کے تدبر، سرمایہ داری، حکمت اور نمائشی تہذیب نے چمن زندگی کی بو باس ختم کر دی ہے اور ایک مرگ آسا سناٹا طاری کر دیا ہے، نہ کسی کے دل کی کلی یہاں کھلتی ہے، نہ کوئی روح سرشار ہو کر محوِ ترنم ہوتی ہے۔ آخری شعر یہ بشارت دیتا ہے کہ اب گلستانِ حیات کے نغمہ و خوشبو سے آباد ہونے کا وقت قریب آ گیا ہے، اس لیے کہ تاریخ میں ایک بار پھر، ایشیا کے دل سے چنگاری محبت کی، اٹھی ہے اور اس چنگاری سے روشن ہو کر نیز اس کی روشنی پھیلاتے ہوئے 'اطلس قبایانِ تتاری' روئے زمین کو اپنے مومنانہ 'علم و محبت' کی 'جولاں گاہ' بنا چکے ہیں اور ایک معرکے میں انھوں نے مغربی اقوام کی متحدہ طاقت کو شکست دے دی ہے۔ یہ گویا حق و باطل، تعمیر و تخریب، جنت و جہنم اور انسانیت و حیوانیت کا ایک علامتی مقابلہ تھا جس کا نتیجہ رجحانِ زمانہ کا پتا دیتا ہے اور اس سے نوعِ انسان کے لیے ایک بہتر مستقبل کی نشاندہی ہوتی ہے جس میں حق، تعمیر، محبت اور انسانیت کا غلبہ ایک بار پھر ایشیا کے مرکز سے شروع ہو جائے گا۔ یہ نکتہ نہایت فکر انگیز ہے کہ جنگِ عظیم اول کے بعد مغربی اتحادیوں کے مقابلے میں ترکی کی فتح کو محبت کی چنگاری سے تعبیر اور اس نوعِ عشق کو ایشیا یا مشرق سے منسوب کیا گیا ہے۔ یہ نکتہ 'ربط و ضبطِ ملت بیضا ہے مشرق کی نجات' اور 'سرگزشتِ ملتِ بیضا سے' 'اقوامِ زمینِ ایشیا' کی پاسبانی کے ان نکتوں کے تسلسل میں ہے جو پچھلے بندوں میں پیش کیے جا چکے ہیں۔ ساتھ ہی اس شعر کے مفہوم میں ایک قدرِ زائد بھی ہے۔ ایشیا کے دل سے چنگاری محبت کی، اُٹھنے کا پیکر مشرق کی نجات اور اقوامِ زمین ایشیا کی پاسبانی کے علاوہ یہ تاثر بھی دیتا ہے کہ جب آج کی محبت سے خالی دنیا میں محبت کی ایک چنگاری کہیں سے اٹھتی ہے تو اب وہ شعلہ بنے گی اور پوری دنیا کو گرم و روشن کرے گی۔ اس طرح اسلام اور مسلمانوں کے تحت ایشیا یا مشرق کو عصرِ حاضر کے 'بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی' کا مرکز نور قرار دیا گیا ہے۔ یہ اس آفاقیت کے عین مطابق ہے جو 'طلوعِ اسلام' کی ملّی شاعری کا موضوع و مضمون ہے۔ 'ایشیا کے دل' میں دل کے ساتھ ساتھ مرکزی ایشیا کا مفہوم بھی مضمر ہے۔ 'اطلس قبایانِ تتاری' کا پیکر عسکریت کو شعریت کا لباس عطا کرتا ہے۔

ٹیپ کا شعر فارسی ہے جس میں دوسرا مصرع واوین کے درمیان حوالہ ہے:

بیا پیدا خریدار است جان ناتوانے را
''پس از مدت گزار افتاد بر ما کاروانے را''

یہ شعر پچھلے تمام بندوں کا خلاصہ اور آخری بند کا، جو پورا کا پورا فارسی میں ہے اور اس کی ٹیپ حافظ کا مشہور شعر ''بیا تا گل بیفشانیم......'' ہے، پیش خیمہ ہے۔ مطلب یہ کہ ایک مدت کے بعد کوئی کارواں اس اندھے کنوئیں پر آیا جس میں یوسفِ دوراں کو اس کے برادرانِ انسانیت نے ڈال دیا اور بند کر رکھا تھا، چنانچہ اس کے باوجود کہ یوسف نحیف ونزار ہے کوئی خریدار تو اس کا پیدا ہوا۔ اس تلمیح کے اشارات پر جتنا غور کیا جائے گا معانی کی تہیں کی تہیں کھلتی چلی جائیں گی اور عصرِ حاضر کے انسانی سماج میں ملتِ اسلامیہ کے ساتھ جو کچھ ہو چکا ہے اور ہونے والا ہے سب کا ایسا عبرت خیز اور فکر انگیز نقشہ نگاہوں کے سامنے مرتب ہوگا کہ ماضی و حال و مستقبل کی پوری تاریخ صرف ایک اشارے میں منقش ہوتی نظر آئے گی۔ اس مرقعے کا یہ نقش بھی خاص کر لائق توجہ ہے کہ ابھی کوئی قافلہ یوسف کو کنوئیں سے نکالنے اور کوئی خریدار اس کو خریدنے کے لیے صرف نظر آیا ہے، ابھی نہ تو یوسفِ وقت کنوئیں سے نکل سکا ہے نہ کسی نے اس کی کوئی قیمت بازارِ حیات میں لگائی ہے، مگر یہ تصور ہی نشاط انگیز ہے کہ کسی بیاباں کے اندھے کنوئیں میں بند یوسف کے قریب خریداروں کا کوئی کارواں آیا تو۔ اب چونکہ داستانِ یوسف کے اگلے مرحلے معلوم ہیں اس لیے مستقبل کی تمام آزمائشوں کے باوجود پیامِ امید یہ ہے کہ یوسفِ دوراں بالآخر تمام آزمائشوں میں کامیاب ہو کر پاک دامنی، بصیرت مندی اور حوصلہ وعزم کے ساتھ روئے زمین پر متمکن ہوگا اور عالمِ انسانیت کے قحط کو دور کر کے اس کی خشک فضاؤں کو سرسبز وشاداب کر دے گا۔ تاریخ کے کسی خاص لمحے کی یہ متعین نشاندہی زیرِ نظر تمثیلی تلمیح کی بڑی ہی نادر خوبی ہے۔ شاعری کے تخیل میں تاریخ کا اتنا سچا عکس پکا نقش اقبال کے فن کا امتیازی کمال ہے۔

آخری بند نظم کا عروج ہونے کے ساتھ ساتھ اقبال کی شاعری کا بھی ایک نقطۂ عروج ہے۔ اس میں وہی سرمستی ورعنائی ہے جو اقبال کی شاعری، خاص کر فارسی شاعری، کی خصوصیت ہے اور اس کا پورا اظہار زبورِ عجم، پیامِ مشرق اور جاوید نامہ میں ہوا ہے۔ ''شمع اور شاعر'' کی ابتدا ایک پورے فارسی بند سے ہوئی تھی اور ''طلوعِ اسلام'' کی انتہا ایک پورے فارسی

بند پر ہو رہی ہے۔ دونوں ہی بند اقبالؔ کی فارسی شاعری کا دل آویز نمونہ ہیں۔ ان کے علاوہ مختلف نظموں بشمول ''طلوعِ اسلام'' میں اقبال کے فارسی اشعار اور دوسروں کے چیدہ اشعار پر ان کی پُر لطف و پُر خیال تضمینیں جا بہ جا بکھری ہوئی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبالؔ نے اُردو شاعری میں نہ صرف یہ کہ نئے انداز سے فارسی کی عظیم روایات کو جذب کیا ہے بلکہ اُردو پر فارسی کے لسانیاتی و جمالیاتی اثرات کو درجۂ کمال تک پہنچا دیا ہے۔ وہ غالبؔ کی طرح اور ان سے ایک دو قدم آگے جا کر بیک وقت اُردو و فارسی کے عظیم ترین شاعر ہیں۔

'طلوعِ اسلام' اپنے موضوع کے لحاظ سے ایک مکمل نظم ہے۔ عصرِ حاضر میں 'دنیائے اسلام' کے اس غروب کے بعد جس کا مرقع 'خضرِ راہ' میں کھینچا گیا تھا 'طلوعِ اسلام' کے مضمون پر اقبال نے اس کے ان تمام مضمرات و نکات کے ساتھ اظہارِ خیال کیا ہے جو مشرق و مغرب کے تصادم، قدیم و جدید کے تضاد اور دین و دنیا کے تقابل سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے جدید مغربی سماج کا نسخہ بھی اسلامی توحید کی شکل میں تجویز کر دیا اور اس نسخے کے استعمال کے لیے ایک بار پھر مشرق کے مرکز سے ملت اسلامیہ کو دعوتِ عمل دی ہے، اس لیے کہ مرض کا منبع مغرب ہے جب کہ مشرق اسلام کے تحت سرچشمۂ شفا پہلے ہی رہ چکا ہے اور اب اسے اپنے اسی نسخۂ شفا کو دوبارہ دریافت کر کے دورِ جدید کے لیے اسی طرح استعمال کرنا ہے جس طرح اس نے اسے دورِ قدیم کے لیے استعمال کیا تھا۔ اس موضوع کے مختلف پہلوؤں کو ایک ترتیب کے ساتھ مختلف بندوں میں اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ ہر بند دوسرے کے ساتھ مربوط ہے، جب کہ ہر بند کے اندر متعدد اشعار بھی آپس میں ربطِ خیال رکھتے ہیں۔ یہ اشعار استعارات و علائم، تشبیہات و کنایات اور تلمیحات و تصاویر سے پُر ہونے کے علاوہ ایک انتہائی مترنم آہنگ سے مملو ہیں۔ یہ نقوشِ کلام جزوِ عبارت بن گئے ہیں اور اپنے سیاق و سباق میں بہت ہی معنی آفریں اور خیال انگیز ہیں۔ بلا شبہ نظم کے خیالات و افکار پر اسلام چھایا ہوا ہے، لیکن اول تو اسلام کو ایک آفاقی نظریے اور انسان دوست تصور کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے، یہاں تک کہ ملت اور مشرق کو باہم مترادف کر دیا گیا ہے اور مغرب کو مشرق کے سامنے ایک فریق سے زیادہ ایک مریض کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے یہ کہ جب نظم کا موضوع طلوعِ اسلام ہے تو بداہتہً و لازماً فنی اعتبار سے مضمونِ

تخلیق اسلام ہونا ہی چاہیے تھا، ورنہ فکر و فن دونوں ناقص رہ جاتے۔

یقیناً نظم کے مختلف بندوں میں خیالات کی تکرار ہے، خاص کر بعض اشعار میں اور بعض خیالات کو ایک سے زیادہ بندوں میں پیش کیا گیا ہے، لیکن منصوبۂ نظم پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ارتقائے خیال کے مراحل اور اظہار مقصد کے پیچ و خم ہیں، شاعر بعض خیالات کو زیادہ اہم سمجھتا ہے، لہٰذا ان کی توسیع و تفصیل کرتا ہے اور بعض خیالات کے مختلف پہلوؤں کو ان کی نوعیت کے لحاظ سے مختلف سیاق و سباق میں مختلف انداز سے ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح تنوع اور پیچیدگی کی وہ صورت نمودار ہوتی ہے جو ہر بڑے موضوع اور بڑی تخلیق کا خاصہ ہے۔ جہاں تک سیاسی بیانات اور خطابت کا تعلق ہے، دونوں کو شاعری کے رنگ و آہنگ میں ڈبو دیا گیا ہے۔ نتیجۃً نہ تو کوئی کرختگی پیدا ہوتی ہے نہ تکدر بلکہ ایک آگہی، ایک جوش اور ولولۂ عمل اُبھرتا ہے۔ یہ فنی حسن اور تاثیر مشرق و مغرب کی کسی سیاسی و مقصدی شاعری میں اس درجۂ کمال پر نظر نہیں آتی جو اقبالؔ کی شاعری میں ہے۔

''طلوعِ اسلام'' بانگِ درا کی شاعری کا وہ عروج ہے جو اقبالؔ کی شاعری کے نقطۂ عروج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بالِ جبریل میں ''مسجد قرطبہ'' اقبال کی بہترین اُردو نظم ہے۔ اور موضوعاتی نظم نگاری کی حدود میں دنیائے شاعری کی بہترین تخلیق ہے۔ اس پیمانے پر جو ''مسجد قرطبہ'' کا ہے دنیا کے کسی شاعر کی کوئی تخلیق اقبالؔ کی نظم کے مقابلے میں نہیں پیش کی جاسکتی۔ ''طلوعِ اسلام'' ایسی عظیم فنی تخلیق کی پیش رَو یا اس کا ثمر پیش رس ہے۔ دونوں کا موضوع ایک، برتاؤ ایک، اثر ایک ہے، فرق صرف مدارج کا ہے (جو نغمۂ شاعری ''شمع اور شاعر'' سے شروع ہوا اور ''طلوعِ اسلام'' میں تیز ہو گیا وہی ''مسجد قرطبہ'' میں اپنے عروج و کمال پر پہنچ گیا) جب کہ اس کے گرد فن کے راگوں کا ایک پورا سلسلہ ہے جو نمایاں ترین صورتوں میں ''تصویر درد'' اور ''خضر راہ'' سے ''ذوق و شوق'' اور ''ساقی نامہ'' تک پھیلا ہوا ہے، جب کہ نقطہ کمال و عروج کے بعد بھی ''شعاعِ اُمید'' اور ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' میں اسی نغمے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ اقبالؔ کے نظامِ فن میں ''طلوعِ اسلام'' دیباچۂ کمال ہے۔

☆☆☆☆☆

بالِ جبریل

بالِ جبریل کی نظمیں اُردو میں اقبال کے تمام فکری تصورات اور فنی تصاویر کا بہترین مرکب اور آب مقطر ہیں۔ اس مجموعے میں وطنیت، اسلامیت اور انسانیت کے موضوعات پر الگ الگ تخلیقات نہ ملیں گی، نہ فطرت ومحبت کے مضامین پر کوئی اہم تخلیق علیحدہ پائی جائے گی۔ لیکن ان سبھی موضوعات ومضامین کے انضمام وادغام سے روپذیر ہونے والی متعدد اہم اور عظیم نظمیں بالِ جبریل کو غزلوں کی طرح نظموں کا بھی بہترین اُردو مجموعۂ کلام ثابت کرتی ہیں۔ اس مجموعے میں اقبال کی تین بڑی نظمیں ......مسجد قرطبہ، ذوق وشوق، ساقی نامہ......اقبال کی شاعری کا اوج کمال اور دنیائے شاعری کی معراج ہیں۔ ان کے علاوہ متعدد چھوٹی نظمیں بھی بہت ہی اہم اور شاندار ہیں، مثلاً لالہ صحرا، شاہین، روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے، زمانہ، طارق کی دعا، فرمان خدا، لینن خدا کے حضور میں، اذاں، جبریل وابلیس۔

یہ بڑی چھوٹی نظمیں، دوسری متعدد بہت چھوٹی چھوٹی اور کچھ متوسط نظموں کے درمیان جو سب اپنی اپنی جگہ کامیاب اور دلکش ہیں، اس طرح اُبھری ہوئی ہیں کہ پورا مجموعہ ایک خوبصورت اور مستحکم عمارت کی مانند استوار اور شاندار نظر آتا ہے۔ چنانچہ مجموعے کی تمام نظموں کا باہمی رشتہ ایک عمارت کے ستون وسقف اور گنبد ومینار کا معلوم ہوتا ہے، ہم اُردو شاعری کے اس تاج محل کا جائزہ بالکل معمولی اور مختصر نظموں سے شروع کرتے ہیں، تاکہ جس مادے اور مسالے سے ایک عظیم فن کی یہ حسین عمارت تعمیر ہوئی ہے اس کا کچھ اندازہ قارئین کو ہو سکے۔

الارض للہ

پالتا ہے بیج کو مٹی کی تاریکی میں کون؟
کون دریاؤں کی موجوں سے اٹھاتا ہے سحاب
کون لایا کھینچ کر پچھّم سے باد سازگار؟

خاک یہ کس کی ہے؟ کس کا ہے یہ نورِ آفتاب؟
کس نے بھر دی موتیوں سے خوشۂ گندم کی جیب؟
موسموں کو کس نے سکھلائی ہے خوئے انقلاب؟
دہ خدایا! یہ زمیں تیری نہیں، تیری نہیں
تیرے آبا کی نہیں، تیری نہیں، میری نہیں

صرف چار اشعار کی اس نظم میں فطرت، مذہب، معیشت اور سیاست کو اس طرح شیر وشکر کیا گیا ہے کہ ان عناصر کو جدا جدا کر کے دیکھنا مشکل ہے۔ یہ ایک مرکب طلسم ہے اور شاعری کا گہرا جادو۔ تین اشعار کے چھ مصرعے چھ سوالات اس انداز سے، اس رنگ و آہنگ اور تصویر و ترنم کے ساتھ کرتے ہیں کہ ایک طرف فطرت کی بالکل ارضی، ٹھوس اور حقیقت پسندانہ تصویر نگاہوں کے سامنے کھنچ جاتی ہے اور دوسری طرف معرفت رب کا نقش دل پر بیٹھ جاتا ہے۔ اس تاثر فن کی خوبصورتی یہ ہے کہ جواب سے پہلے اندازِ سوال ہی دل میں جواب کا احساس پیدا کر دیتا ہے مٹی کی تاریکی میں بیج کو پالنے والا، دریاؤں کی موجوں سے سحاب اُٹھانے والا، پچھّم سے بادِ ساز گار کو کھینچ کر لانے والا، خاک اور نور آفتاب کا مالک، موتیوں سے خوشۂ گندم کی جیب بھر دینے والا اور موسموں کو خوئے انقلاب سکھانے والا...... نہ تو کوئی انسان ہے نہ انسان کی سائنس اور صنعت بلکہ صرف اور صرف باری تعالیٰ ہے، لہٰذا بالکل منطقی طریقے پر آخری شعر میں زمین دار کو خبر دار کر دیا جاتا ہے کہ یہ زمین جس پر انسان کو غذا فراہم کرنے کے لیے قدرتِ الٰہی کی جانب سے یہ ساری تیاریاں ہوتی ہیں کسی انسان کی آبائی جاگیر نہیں، خدا کی ملکیت ہے اور جس انسان کے قبضے میں اس کا کوئی قطعہ آ گیا ہے اسے، اشارۂ جواب یہ ہے کہ اس حصے کو اپنے ہاتھوں میں خدا کی امانت اور ایک نعمت سمجھ کر اس کا حق اور خدا کا شکر ادا کرنا چاہیے۔ ہر مصرع فطرت کی ایک تصویر اور فن کا ایک پیکر ہے۔ نہایت، لطیف، نفیس، دبیز اور حسین۔ زراعت اور خوراک سے متعلق ایک ایک عنصر فطرت کو لے کر شاعرانہ تصاویر میں ڈھال دیا گیا ہے۔ شاعر کے بیانات صرف فطرت کے متعلق ہیں لیکن قاری خود معرفت کے سبق لیتا ہے۔ یہ فن کی ایمائیت ہے۔ ایک تاباں و درخشاں جلوۂ فطرت نگاہوں کے سامنے رونما ہوتا ہے اور یہ جلوہ ہی سوئے خلوت

گاہِ دامن کش انساں' ہو جاتا ہے۔ ذہن انسانی کی یہ حقیقت باشعور شاعر کو معلوم ہے، لہٰذا وہ صرف سوالات و تصاویر پر اکتفا کرتا ہے۔ لیکن آخری شعر حسنِ فطرت، جمالِ معرفت اور لطفِ شعریت کے اس طلسم کو توڑ کر بالکل ایک سیاسی و معاشی جواب سراسر خطیبانہ انداز میں پیش کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس سے ذہن کو ایک جھٹکا اور دھکا لگتا ہے اور قاری جمالیات کی نرم فضا سے نکل کر سیاسیات کی گرم ہوا میں آجاتا ہے، شبنم سے شعلہ پھوٹنے لگتا ہے۔ یہ ایک ڈرامائی اندازِ خبرداری ہے۔ یقیناً اس سے ایک طلسم ٹوٹتا ہے۔ لیکن غور کیا جائے تو دوسرا طلسم اُبھرتا بھی ہے، ایک تمثیل کی طرح منظر بدل جاتا ہے، لیکن کہانی وہی رہتی ہے، پہلے اس کا ارتقا تھا اور اب انجام درپیش ہے۔ یہ انجام فطری اور منطقی ہے، سوالوں کی نوعیت سے ہی جواب کی کیفیت عیاں تھی۔ یقیناً یہ فطرت و سیاست جیسے متضاد عناصر کا میل ہے اور دونوں کو ملانے والا ایک تیسرا، درمیانی لیکن بنیادی عنصر مذہب اور اس کا پیام معرفت ہے۔ بات جدید ترین سیاسی معاشیات کی ہے مگر محرک و مقصود قدیم دینی تصور ہے۔ اس ترکیب خیال اور ترتیب ہیئت سے تخلیق میں ایک زور اور اثر پیدا ہوتا ہے اور موضوع مع اپنے مضمرات کے نقشِ دل ہو جاتا ہے۔

اس نظم میں ایک اشتراکی احساس بھی دریافت کیا جاسکتا ہے، اس لیے کہ انفرادی ملکیت زمین کا انکار نظم کا بنیادی تصور ہے، لیکن یہ نکتہ بھی یاد کرلینا چاہیے کہ یہاں انفرادی ملکیت کے مقابلے پر اجتماعی ملکیت کا تصور پیش نہیں کیا گیا ہے، بلکہ صاف صاف ربانی ملکیت اور انسانی امانت کا مرکب و جامع تصور موضوعِ تخلیق ہے، لہٰذا مجموعے کی سب سے زیادہ سیاسی و معاشی نظم ''فرمانِ خدا'' کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے، جب کہ اسی موضوع پر دوسری مشہور نظم ''لینن خدا کے حضور میں'' باضابطہ اس روشنی کا اقرار عصرِ حاضر کے سب سے بڑے اشتراکی و معاشی سیاستداں سے کراتی ہے۔

محبت

شہید محبت نہ کافر نہ غازی — محبت کی رسمیں نہ ترکی نہ تازی
وہ کچھ اور شے ہے محبت نہیں ہے — سکھاتی ہے جو غزنوی کو ایازی
یہ جوہر اگر کارفرما نہیں ہے — تو ہیں علم و حکمت فقط شیشہ بازی
نہ محتاج سلطاں، نہ مرعوبِ سلطاں — محبت ہے آزادی و بے نیازی

مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے
یہ آدم گری ہے وہ آئینہ سازی

محبت کے موضوع پر نظم کا ارتقائے خیال مکمل اور اشعار کی ہم آہنگی کامل ہے۔ اس میں بعض استعاروں اور علامتوں کے باوجود، جو عبارت میں گھلے ملے ہیں، کمال فن پیکر تراشی پر نہیں، نکتہ وری اور دقیقہ سنجی پر مبنی ہے، بس منتخب الفاظ میں واضح خیالات ایک ترتیب کے ساتھ مربوط و منطقی انداز میں پیش کر دیئے گئے ہیں اور حسن شاعری مترنم روانی بیان سے عیاں ہے، یہ روانی ایک معنی آفریں تقابلِ الفاظ پر مشتمل ہے۔ ''نہ کافر نہ غازی'' ''نہ ترکی نہ تازی'' ''غزنوی کو ایازی'' ''نہ محتاجِ سلطان نہ مرعوبِ سلطان''، ''آزادی و بے نیازی''، 'یہ آدم گری وہ آئینہ سازی''۔ لفظیات کا ایسا استادانہ استعمال اقبال کی خاص فن کاری ہے۔ ان کے تفکر میں تصورات کی ایک حسین کشیدگی اتنی شدید ہے کہ اس کا اظہار اکثر الفاظ وتصاویر کی کشاکش میں ہوتا ہے اور اس سے کلام میں ایک کشش، ایک دل کشی اور دلکشائی پیدا ہوتی ہے۔ یہ ذہانت کی شعریت ہے جس میں دنیا کا کوئی شاعر اقبال کا حریف نہیں۔ لیکن اس ذہانت کو شعریت کا سوز و گداز عطا کرنے والا جذبۂ دل بھی اتنا ہی قوی ہے جتنا تفکرِ دماغ۔ کشیدگی کے باوجود یہ ایک ہم آہنگی ہے اور آہنگِ نغمہ کا باعث، محبت کے موضوع پر اقبال کی بڑی بڑی نظمیں بھی ہیں۔ بالِ جبریل کی تینوں عظیم نظموں 'مسجد قرطبہ' 'ذوق وشوق'، 'ساقی نامہ' میں یہی موضوع کارفرما ہے۔

جدائی

سورج بُنتا ہے تارِ زر سے دنیا کے لیے ردائے نوری
عالم ہے خموش و مست گویا ہر شے کو نصیب ہے حضوری
دریا، کہسار، چاند، تارے کیا جانیں فراق و ناصبوری
شایاں ہے مجھے غم جدائی
یہ خاک ہے محرم جدائی

چھوٹی بحر میں تین اشعار اور چھ مصرعے کی ایک تصویر پیش کرتے ہیں۔ جس میں محبوبِ ازل کے ساتھ مظاہر فطرت کے وصال اور اس سے پیدا ہونے والے سکون کا ایک طلسماتی نقشہ

اُبھرتا ہے، لیکن چوتھا اور آخری شعر محبوبِ حقیقی سے انسان کے فراق کا اظہار کرتا ہے۔ وصال کے پس منظر میں فراق کا یہ منظر فطرت و انسانیت کا فرق واضح کرتا ہے۔ اس تضاد میں باہمی رقابت کا احساس نمایاں ہے۔ مظاہرِ فطرت، فراق و ناصبوری، نہیں جانتے، جب کہ خاکِ آدم، محرم جدائی ہے۔ اور 'غم جدائی' ہی اس کے شایانِ شان ہے، اس لیے کہ قدرت الٰہی کا مقصد اور تزئین کائنات کا باعث یہی ہے۔ بہر حال، فطرت و انسانیت کی رقابت دونوں کے درمیان ایک گہری اور وسیع ہم آہنگی کی غماز بھی ہے، اس لیے کہ دونوں کا منبع وجود اور مرکز نظر ایک ہی محبوب کا جمالِ جہاں آرا ہے اور اس کی نسبت سے کوئی عاشق شاد کام وصال ہے اور کوئی مبتلائے فراق۔ اس طرح ظاہری تضاد و اختلاف کے باوجود تمام مخلوقات کے درمیان ایک رشتۂ اتحاد و اتفاق ہے۔ جدائیوں کے اندر آفاقی وحدت کا یہ اشارہ حسین بھی ہے، نتیجہ خیز بھی۔ اس کو فطرت نگاری قرار دینا مبالغہ ہوگا، اس لیے کہ موضوع فطرت کا وصال و سکون نہیں، آدمی کا فراق و اضطراب ہے اور موضوع کی شدتِ تاثیر میں بے پناہ اضافے کے لیے ایک متضاد تمہید مرتب کی گئی ہے۔ ('روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'، اور 'ذوق وشوق' میں جدائی کے تصور پر دُنیا کی بہترین شاعری کے دو کامل نمونے پائے جاتے ہیں۔)

فرشتوں کا گیت ۔ فرمانِ خدا

یہ ایک تمثیلی نظم ہے اور مکالمے کی شکل میں۔ پہلے منظر میں فرشتے خداوند تعالیٰ کے حضور میں ایک گیت گا کر عصرِ حاضر کے تلخ حقائق کا ایک مرقع پیش کرتے ہیں:

عقل ہے بے زمام ابھی، عشق ہے بے مقام ابھی
نقش گرِ ازل ترا نقش ہے ناتمام ابھی
خلق خدا کی گھات میں رند و فقیہ و میر و پیر
تیرے جہاں میں ہے وہی گردش صبح و شام ابھی
تیرے امیر مال مست، تیرے فقیر حال مست
بندہ ہے کوچہ گرد ابھی، خواجہ بلند بام ابھی
دانش و دین و علم و فن بندگیٔ ہوس تمام

عشقِ گرہ کشائے کا فیض نہیں ہے عام ابھی
جوہرِ زندگی ہے عشق، جوہرِ عشق ہے خودی
آہ کہ ہے یہ تیغِ تیز پردگئ نیام ابھی

عقل و عشق، رند و فقیہ و میر و پیر، امیر و فقیر، بندہ و خواجہ، دانش و دین و علم و فن سب، بندگئ ہوس، ہو کر رہ گئے ہیں، انسان بندگیِ رب کا سبق فراموش کر چکا ہے۔ لہٰذا نقش گرِ ازل کا سب سے حسین نقش......انسان......ابھی نامکمل، ناقص اور خام ہے۔ یہ عصرِ حاضر میں زوالِ انسانیت کی انتہا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ آج کی زندگی سے جوہرِ عشق رخصت ہو چکا ہے، چنانچہ خودی بھی مفقود ہے، ورنہ حیات کی یہ شمشیرِ آب دار غیر اللہ کے خس و خاشاک کو کاٹ کر رکھ دیتی اور توحید خالص کا بول بالا ہوتا، جو انسان کا نصب العین اور منزلِ مقصود ہے۔

یہ گیت اپنے آہنگ کے لحاظ سے اول تا آخر ایک نغمۂ ملائک ہے اور فرشتوں کے کردار کے عین مطابق ہے۔ اس مناجات کا جواب دربارِ خداوندی سے ایک فرمان کی شکل میں نازل ہوتا ہے:

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو
گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے
کنجشکِ فرو مایہ کو شاہیں سے لڑا دو
سلطانئ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو
جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہیں روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو
کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اٹھا دو
حق را بسجودے، صنماں را بطوافے
بہتر ہے چراغِ حرم و دیر بجھا دو
میں ناخوش و بیزار ہوں مرمر کی سلوں سے

میرے لیے مٹی کا حرم اور بنا دو
تہذیبِ نوی کارگہ شیشہ گراں ہے
آدابِ جنوں شاعرِ مشرق کو سکھا دو

خدا کی آواز میں فطرتاً ایک جلال اور تحکم ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ فرمانِ خدا پیغامِ اشتراکیت پر مبنی ہے اور اس میں اشتراکی سیاست کی انقلابی للکار ہے...... اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو، کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو، جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہیں روزی، اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو، لیکن سرمایہ داری کے ساتھ ساتھ سامراج کے خلاف بھی احکام اس نظم میں ہیں اور آزادی و غلامی کی جنگ میں ضعیف و قوی کے تصادم اور ان کے انقلابِ حال کا اشارہ بھی واضح طور پر موجود ہے...... 'گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے، کنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو'۔ اس کے علاوہ بندہ و خدا کے درمیان حائل ہونے والے پروہتی نظام اور اس کے مذہبی ہتھکنڈوں کے خلاف بغاوت کا پیام بھی ہے...... 'کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے، پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اٹھا دو'، 'حق را بسجودے صنماں را بطوافے، بہتر ہے چراغِ حرم و دیر بجھا دو'، لیکن خدا نے درحقیقت انہدامِ حرم کا حکم نہیں دیا ہے۔ اس کا فرمان تطہیرِ حرم کے لیے ہے، کعبے کو ڈھانے کے لیے نہیں، اسے بتوں سے پاک کرنے کے لیے ہے۔ بیت اللہ کو فنا کرنے کے لیے نہیں، اس کی اصلی سادگی کو بحال کرنے کے لیے ہے...... میں ناخوش و بیزار ہوں مَرمَر کی سِلوں سے، میرے لیے مٹی کا حرم اور بنا دو، اس سلسلے میں سب سے بصیرت افروز انکشاف یہ ہے کہ رب العالمین کا سارا عتاب، تہذیبِ نوی، پر ہے جسے وہ کارگہ شیشہ گراں قرار دیتا ہے۔ اور چونکہ یہ لادین، ضمیر فروش، انسانیت کش، خدا فراموش تہذیبِ مغرب کا بدترین تحفہ عصرِ حاضر کو ملا ہے لہٰذا 'شاعرِ مشرق' کو حکم دیا جاتا ہے کہ وہ اپنی دینداری، باضمیری، انسان دوستی، اور خدا پرستی کے جذبے سے کام لے کر فتنہ ساماں تہذیبِ نوی کو غارت کر دے:

تہذیبِ نوی کارگہِ شیشہ گراں ہے
آدابِ جنوں شاعرِ مشرق کو سکھا دو

'تہذیبِ نوی کارگہِ شیشہ گراں ہے' کا مطلب وہی ہے جو بانگِ درا کی ایک غزل کے اس مصرعے کا ہے، جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا۔ یا بالِ جبریل کی ایک غزل

کے اس مصرع کا ہے: 'چمک رہے ہیں مثالِ ستارہ جس کے ایاغ' اور دونوں مصرعوں کے ساتھ یہ مصرعے لگے ہوئے ہیں: 'تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی' 'وہ بزمِ عیش ہے مہمانِ یک نفس دو نفس'۔ دونوں مصرعے مل کر دونوں شعروں کے مطالب و مضمرات واضح کر دیتے ہیں، یعنی ظاہری آب و تاب کے باوجود مغرب کی ابھاری ہوئی تہذیبِ جدید بالکل سست بنیاد ہے، لہٰذا اول تو یہ اپنے آپ ڈھے جائے گی، دوسرے ایک معمولی سا دھکا بھی اسے گرا دے گا، جیسا کہ جنگ عظیم اول کے بعد بالکل عیاں ہو چکا ہے۔ چنانچہ آداب جنوں شاعرِ مشرق کو سکھا دو، کا صریح مفہوم یہ ہے کہ تہذیب نوی کی کارگہِ شیشہ گراں پر مشرق سے ضرب لگائی جائے اور اگر عقل اس چمکتی دمکتی کارگاہ سے مرعوب ہے تو آگے بڑھ کر جنوں اپنی مشہور زمانہ جرأتِ رندانہ سے کام لے، اس کی ایک ہی ٹکر اس کارگاہ کے پرزے اڑا دے گی۔

اس طرح قطعی طور پر آشکارا ہے کہ فرمان خدا، اشتراکیت کی جدلیاتی مادیت اور طبقہ وارانہ جنگ کا پیغام نہیں، عصر حاضر کے عالم انسانیت میں ایک ہمہ جہت، بنیادی اور مکمل انقلاب کا فرمان ہے، جو معاشی، سیاسی، مذہبی، معاشرتی سطحوں پر کامل تغیر کا متقاضی ہے اور تغیر و انقلاب کے لیے، پتے کی بات یہ ہے کہ مرکزِ عمل مشرق کو قرار دیا جا رہا ہے، جب کہ اشتراکی روس ایک مغربی خطہ اور تہذیب نوی کا مرکز ہے۔ اقبال کو بلاشبہ مزدوروں، کسانوں، مجبوروں، محروموں اور مظلوموں کے ساتھ ہمدردی ہے اور وہ سرمایہ داروں، زمین داروں، جابروں دولت مندوں اور ظالموں کے استبداد و استحصال کا خاتمہ بھی چاہتے ہیں، لیکن جس نصب العین اور طریق کار کے تحت وہ آج کی دنیا میں انقلاب کے داعی ہیں وہ اشتراکیت کا نہیں، اسلام کا ہے۔ اس لیے کہ اسلام کائنات و حیات کی فطرت و حقیقت ہے اور اشتراکیت جعل و فریب ''فرمانِ خدا (فرشتوں)'' کا مفہوم نظم کے حصہ اوّل ''فرشتوں کا گیت'' سے ہی واضح ہو جاتا ہے۔ فرشتوں کا کلام ختم ہوا تھا اس شعر پر:

جوہرِ زندگی ہے عشق، جوہرِ عشق ہے خودی
آہ کہ ہے یہ تیغِ تیز پردگیِ نیام ابھی

اور خدا کا کلام ختم ہوتا ہے اس حکم پر:

تہذیبِ نوی کارگہِ شیشہ گراں ہے
آداب جنوں شاعر مشرق کو سکھا دو

عشق، خودی اور جنوں کی تابانی اشتراکیت کی محبت کش، بدمست خرد پرستی میں کہاں؟

بہرحال، اس مکالمۂ ملائکہ وخدا میں دونوں کردار اصولِ تمثیل کے مطابق اپنا اپنا کردار اپنی اپنی آواز میں ادا کرتے ہیں، اسی لیے گیت میں جمال ہے اور فرمان میں جلال۔ یہ ایک چھوٹا موٹا شکوہ و جوابِ شکوہ ہے۔ اس میں فرشتوں کا لہجہ، بخلاف شکوہ انسانی کے، مناجاتی ہے اور صداؤں کے میل تال سے محسوس ہوتا ہے کہ گیت کسی ایک فرد کی نہیں پوری جماعت کی آواز ہے، اسی لیے اس میں ایک گونج ہے، جب کہ دوسری طرف خدائے ذوالجلال کی آواز میں گرج ہے۔ اس طرح حروف میں اصوات کو منقش کرنا، بڑی ہی باریک فن کاری کا کارنامہ ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کی چابکدستی بے خطا ہے اور انھوں نے روایتی ردیف وقافیہ سے نغمہ آفرینی کا جو کام لیا ہے اس سے مشرقی عروض شاعری کی طاقت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اشعارِ اقبال جس جمال وکمال کے ساتھ معانی کے ارتعاشات کو لفظ وتراکیب اور ردیف وقوافی کی صداؤں میں مرتسم کرتے ہیں اس سے کلام میں ایک طلسماتی فضا پیدا ہو جاتی ہے اور افسونِ نغمہ قاری یا سامع کے ذہن پر طاری ہو جاتا ہے، لیکن یہ سحر کو مدہوش کرنے کی بجائے غیر معمولی طور پر روشن کر دیتا ہے۔ اس لیے کہ ہر نغمہ کسی نکتہ پر مبنی ہوتا ہے اور ترنم تخیل کا وسیلۂ اظہار ہے۔

ترنم کے ساتھ ساتھ چند تصویریں بھی ہیں...... نقش گر، کوچہ گرد، بلند بام، گرہ کشا، تیغ تیز، پردگیٔ نیام، کنجشک، شاہیں، کارگہِ شیشہ گراں، یہ تصویریں معنی آفریں اور خیال انگیز ہیں، متعلقہ تصورات کی عکاسی کے لیے ان کی موزونی اپنے آپ واضح ہے۔

ہیئت نظم بہت ہی مربوط ومتناسب اور چست ہے، 'گیت کے' مصرعے پہلے مصرعے سے 'فرمان' کے آخری مصرعے تک ایک دوسرے سے پیوستہ ہیں، خاتمے کے آداب جنوں اسی 'عقل' و 'عشق' کے لیے ہیں جن کا ذکر ابتدا میں ہوا تھا۔

لینن خدا کے حضور میں

'لینن خدا کے حضور' میں ایک دلچسپ اور فکر انگیز تخلیق ہے، یہ ایک کردار اور اس کے یکطرفہ مقالے کی تمثیل ہے۔ نوعیتِ نظم کے لحاظ سے ابتدا میں ایک مناسب موضوعِ تمہید ہے

جس میں متعلقہ کردار اور اس کے ماحول کا پس منظر بڑی خوبصورتی سے مرتب ہوتا ہے:

میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے
ہر دم متغیر تھے خرد کے نظریات
محرم نہیں فطرت کے سرودِ ازلی سے
بینائے کواکب ہو کہ دانائے نباتات

اس قسم کے اشعار کے بعد اصل مکالمہ شروع ہوتا ہے اور موجودہ سیاست و معیشت نیز معاشیات کے سوالات پیش کیے جاتے ہیں، جن میں خاص کر سامراج، سرمایہ داری، میکانکی صنعت و حرفت، بے روح سائنس، بے دینی اور بد اخلاقی پر تنقید ہے اور مغربی تمدن و تہذیب کی اندرونی کمزوری کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ چند جھلکیاں اس سیر حاصل تبصرے کی یہ ہیں:

مشرق کے خداوند سفیدانِ فرنگی — مغرب کے خداوند درخشندہ فلزّات
یورپ میں بہت روشنیٔ علم و ہنر ہے — حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
رعنائی تعمیر میں، رونق میں، صفا میں — مسجد سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے — سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگ مفاجات
یہ علم، یہ حکمت، یہ تدبر، یہ حکومت — پیتے ہیں لہو، دیتے ہیں تعلیم مساوات
بیکاری و عریانی و میخواری و افلاس — کیا کم ہیں فرنگی مدنیت کے فتوحات
وہ قوم کہ فیضان سماوی سے ہو محروم — حد اس کے کمالات کی ہے برق و بخارات
ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت — احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

آخری دو شعروں کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ لینن کے نہیں۔ اقبال کے خیالات ہیں۔ لیکن یہی بات بعض دوسرے اشعار بلکہ پورے طرزِ کلام اور اندازِ فکر کے متعلق، جن کا اظہار نظم میں ہوا ہے، بآسانی کہی جا سکتی ہے۔ اس سلسلے میں اصل بات یہ ہے کہ اقبال نے لینن کو خدا کے حضور کھڑا کر دیا ہے اور اس کی تقریر آخرت میں ہو رہی ہے، جب دنیا کے تمام حقائق پر پڑے ہوئے پردے اُٹھ چکے ہیں، سب سے بڑھ کر نگاہ پر پڑا ہوا پردہ ہٹ چکا ہے، لہٰذا نگاہ روشن اور حقائق آشکار ہیں، بلاشبہ یہ اقبال کی نظر ہے جو واقعاتِ نظم کو ایسے زاویے سے دیکھ رہی

ہے کہ سب چیزوں کی اصلیت عیاں ہوگئی ہے اور اصلیت کا تصور بھی اس زاویۂ نظر کا آفریدہ ہے۔ لیکن شاعری اور تمثیل دونوں میں فن کار کا ہی نقطۂ نظر ہر حال میں کام کرتا ہے۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ کیا لینن کے ملفوظات اس کے ماحول اور موقف سے گہرا تعلق نہیں رکھتے؟ اس سوال کا تعاقب اور اس کے جواب کا تجسس واضح کرتا ہے کہ لینن کی پوری گفتگو اس کے زمانے اور نظریے کے لحاظ سے بالکل حقیقت پسندانہ ہے، فرق بس یہ ہے کہ اشترا کی لینن عالم آخرت میں پہنچ کر، جہاں سے اس کی آواز آرہی ہے، مشرف بہ اسلام ہو گیا ہے:

اے انفس و آفاق میں پیدا ترے آیات
حق یہ ہے کہ ہے زندہ و پائندہ تری ذات

اسی شعر سے نظم کا آغاز ہوتا ہے اور کردار کی ساری گفتگو اسی مفروضے پر مبنی ہے کہ 'حق یہ ہے کہ ہے زندہ و پائندہ تری ذات' بعد کے دو اشعار بھی تمہیدِ مکالمہ ہی میں اسی حقیقت کا اعتراف کرتے ہیں:

آج آنکھ نے دیکھا تو وہ عالم ہوا ثابت
میں جس کو سمجھتا تھا کلیسا کے خرافات
ہم بندِ شب و روز میں جکڑے ہوئے بندے
تو خالق اعصار و نگارندۂ آفات

آگے چل کر یہ سوال بھی کم حقیقت افروز نہیں:

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود؟ وہ آدمِ خاکی کہ جو ہے زیر سماوات؟

واقعہ یہ ہے کہ اقبال نے لینن کی کردار نگاری بڑی ہمدردی کے ساتھ کی ہے اور اس کی تاریخی شخصیت کو بہت ہی اچھی روشنی میں پیش کیا ہے، نظم کا ماحصل یہ ہے کہ لینن نے مغربی سامراج کے لادین استبداد و استحصال کے خلاف جو بغاوت کی وہ بالکل بجا تھی اور اس نے وقت کی ایک اہم ضرورت پوری کی لیکن ایک انسان ہونے کے سبب اس کے ذہن کی کچھ حدود تھیں، چنانچہ وہ اپنے ماحول سے آگے نہ دیکھ سکا بلکہ ماحول کے خلاف ردِعمل میں اتنا محور ہا کہ اس نے کسی مثبت تصور پر غور ہی نہیں کیا اور ساری عمر اپنے معاشرے کے نقائص کی نفی میں لگا رہا، کلیسا، سامراج اور سرمایہ داری......مغرب کے مذہبی، سیاسی اور معاشی اداروں نے مل کر لینن کو اپنے

سماج سے مایوس کر دیا اور اس نے پوری شدت، غلو اور انتہا پسندی کے ساتھ اس میں انقلاب کا بیڑہ اُٹھایا۔ لینن کا پورا مکالمہ اسی انقلابی موقف سے ہے اور بالکل مطابق کردار ہے، نظم کے آخری دو شعر اسی لینن کے بالکل موزوں اور مناسبِ حال اقوال ہیں:

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ؟
دنیا ہے تری منتظر روزِ مکافات

آخری شعر میں 'روز مکافات' کی دہائی اور پہلے شعر میں 'قادر و عادل' کا خطاب منصوبۂ نظم اور ارتقائے خیال کے اعتبار سے کسی طنز پر نہیں، ایک حقیقت پر مبنی ہے، اس لیے کہ لینن کو روزِ مکافات کا یقین ہے اور وہ قانونِ مکافات کا عمل اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے، چنانچہ محولا بالا دونوں اشعار سے قبل وہ پیش گوئی سی کرتا ہے:

آثار تو کچھ کچھ نظر آتے ہیں کہ آخر تدبیر کو تقدیر کے شاطر نے کیا مات
میخانے کی بنیاد میں آیا ہے تزلزل بیٹھے ہیں اسی فکر میں پیرانِ خرابات
چہروں پہ جو سُرخی نظر آتی ہے سرِشام یا غازہ ہے یا ساغر و مینا کی کرامات

ایک سیاسی نظم میں شاعری کی جتنی تصویریں اور ترنم کی جتنی تانیں جمع ہو گئی ہیں تفکر کو تخلیق بنانے کے لیے کافی ہیں، کردار نگاری میں حقیقت، مکالمہ نگاری میں نکتہ وری، مناسب تمہید، مربوط ارتقا، موزوں خاتمہ............سب اجزا مل کر ایک کل کی ترتیب کرتے ہیں۔ اس کل کی نتیجہ خیز تشکیل میں موضوع کی مکمل آگاہی کے ساتھ کردار کے لیے ہمدردی بھی ایک مؤثر رول ادا کرتی ہے۔

''نپولین کے مزار پر'' اور ''مسولینی'' جیسی نظمیں بھی وقت کی نمایاں شخصیتوں اور ان سے وابستہ تصورات و واقعات کی بہت مؤثر نقاشی کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فن کا یہ نکتہ بھی یاد رہنا چاہیے کہ اقبال کسی موضوع کو اس کی حدود ہی میں لیتے ہیں اور اس کے مختلف پہلوؤں کی نشاندہی اس کے حالات کے لحاظ سے کرتے ہیں، مثلاً مسولینی پر بالِ جبریل کی نظم زمانۂ تخلیق تک کے قائد اطالیہ کی تصویر کشی کرتی ہے، جب کہ ضربِ کلیم میں ''مسولینی'' اور ''ابی سینیا'' جیسی

تخلیقات مغرب کے دوسرے جباروں کے درمیان اُبھرنے والے آمر اطالیہ اور اس کے سامراجی عزائم کی نقاب کشائی کرتی ہیں۔ یہ ایک مفکر کی انصاف پسندی کے ساتھ ہی ایک فنکار کی حقیقت پسندی بھی ہے۔اس عدل وحق پر مبنی فن کاری کی جمالیات کے یہ جلوے دیکھیے:

راز ہے راز ہے تقدیر جہان تگ و تاز
جوش کردار سے کھل جاتے ہیں تقدیر کے راز
جوش کردار سے شمشیر سکندر کا طلوع
کوہِ الوند ہوا جس کی حرارت سے گداز
(نپولین کے مزار پر)

یہ محبت کی حرارت، یہ تمنا، یہ نمود
فصل گل میں پھول رہ سکتے نہیں زیر حجاب
نغمہ ہائے شوق سے تیری فضا معمور ہے
زخمہ ور کا منتظر تھا تیری فطرت کا رباب
فیض یہ کس کی نظر کا ہے؟ کرامت کس کی ہے؟
وہ کہ ہے جس کی نگہ مثل شعاعِ آفتاب!
(مسولینی)

طارق کی دُعا

شخصیات کی شاعرانہ کردار نگاری اور ان کے مخصوص افکار کو فنی پیکروں میں ڈھالنا اقبال کی شاعری کا ایک نمایاں پہلو ہے۔اس قسم کی شخصی نظموں سے اقبال کی شاعری میں تمثیل کے عناصر کا سراغ ملا ہے اور ان کی قوتِ تمثیل نگاری کا اندازہ ہوتا ہے۔ سلطان ٹیپو کی وصیت (ضربِ کلیم) کی طرح ''طارق کی دعا'' بھی ایک ایسی ہی نظم ہے، جس کی شاعری اور فن کاری، اقبال کے خاص افکار کے باوصف، ہر صاحبِ ذوق کے لیے لائق مطالعہ ہے:

یہ غازی یہ تیرے پُراسرار بندے
جنھیں تو نے بخشا ہے ذوقِ خدائی

دو نیم ان کی ٹھوکر سے صحرا و دریا
سمٹ کر پہاڑ ان کی ہیبت سے رائی
دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو
عجب چیز ہے لذتِ آشنائی
شہادت ہے مطلوب و مقصود مومن
نہ مالِ غنیمت نہ کشور کشائی
خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے
قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے
کیا تو نے صحرا نشینوں کو یکتا
خبر میں، نظر میں، اذانِ سحر میں
طلب جس کی صدیوں سے تھی زندگی کو
وہ سوز اس نے پایا انھی کے جگر میں
کشادِ درِ دل سمجھتے ہیں اس کو
ہلاکت نہیں موت ان کی نظر میں
دلِ مردِ مومن میں پھر زندہ کر دے
وہ بجلی کہ تھی نعرۂ لا تذر میں
عزائم کو سینوں میں بیدار کر دے
نگاہِ مسلماں کو تلوار کر دے

اس نظم کو پڑھتے وقت ہرگز نہ بھولنا چاہیے کہ یہ ایک اہم تاریخی مرحلے پر ایک تاریخ ساز کا ملفوظ ہے۔ یہ دعا ''اندلس کے میدانِ جنگ میں'' کی گئی تھی جب اسلام پہلی بار مشرق کی حدود سے آگے بڑھ کر مغرب کی طرف فاتحانہ بڑھ رہا تھا اور اسلامی تصور کے تحت ایک عالمی اور بین الاقوامی حکومت کی داغ بیل پڑ رہی تھی، لہٰذا اس انقلابی موقع پر اسلام کے بہترین سپاہی نے گویا پوری دنیا کے سامنے اسلامی نظریۂ حیات کا ایک نغمہ پیش کیا۔ بلاشبہ یہ ایک رجز ہے، لیکن غیر

اسلامی تصورات کے تحت دنیا کی ساری جنگوں کے رجزوں سے یکسر مختلف ہے۔ یہ نکتہ نظم کے اس لہجے اور آہنگ سے بھی نمایاں ہے جو سراسر مناجات کا ہے اور اس میں لڑائی کی گھن گرج کی بجائے ایک دینی شعور اور شاعرانہ احساس کا سوز و گداز ہے۔ اندلس اقبال کا محبوب موضوع ہے جس پر ایک مستقل نظم ''ہسپانیہ'' کے عنوان سے زیر نظر نظم سے قبل اور متصل اس طرح درج ہے گویا ''طارق کی دُعا'' کا پس منظر اور تمہید ہے، پھر ہسپانیہ، سے قبل و متصل ''عبدالرحمٰن اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت'' کی حسین دل آویز شاعری ہے اور اس سے بھی پہلے ''قید خانہ میں معتمد کی فریاد'' کے عنوان سے ہسپانیہ کے ایک علاقے اشبیلیہ کے ایک مفتوح بادشاہ کے حسرت انگیز احساسات ہیں، اور سب سے پہلے، سب سے بڑھ کر ''مسجد قرطبہ'' (مع تمہیدی ''دُعا'') کی بے مثال شاعری اور بے نظیر فن کاری ہے۔ ''مسجد قرطبہ میں لکھی گئی'' اقبال کی ''دعا'' اور ''اندلس کے میدانِ جنگ میں'' کی گئی ''طارق کی دعا'' کا موازنہ فنی اعتبار سے کیا جائے تو بحیثیت فن کار اقبال کی بے خطا حسیات اور زبردست جمالیات کا کمال نظر آئے گا۔ اقبال کی دعا ایک مفکر، عارف اور شاعر کا اظہارِ خیال ہے اور طارق کی دعا ایک مجاہد، سپاہی اور فاتح کا بیان ہے، اور دونوں اپنی اپنی جگہ کامیاب، دلکش اور خیال آفریں ہیں۔

اذان

کرداروں کے خاکے اور مواقع کے مرقعے کے علاوہ اقبال ایک پورا تخیل مطلقاً تمثیلی انداز میں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ تمثیل کے ختم ہوتے ہی تفکر کی ایک دنیا آباد ہو جاتی ہے اور بزمِ خیال بصیرت افروز نقوش سے آراستہ ہونے لگتی ہے، بشرطیکہ قاری کو موضوع سے ہمدردی ہو یا کم از کم وہ موضوع کا تصور کرنے کی صلاحیت اور فن سے فن کے لیے بھی لطف لینے کا ذوقِ جمال رکھتا ہو۔ ملاحظہ ہو یہ نظم:

اک رات ستاروں سے کہا نجم سحر نے
آدم کو بھی دیکھا ہے کسی نے کبھی بیدار؟
کہنے لگا مریخ، ادا فہم ہے تقدیر
ہے نیند ہی اس چھوٹے سے فتنے کو سزاوار
زہرہ نے کہا اور کوئی بات نہیں کیا؟

اس کرمکِ شب کور سے کیا ہم کو سروکار؟
بولا مہِ کامل کہ وہ کوکب ہے زمینی
تم شب کو نمودار ہو، وہ دن کو نمودار
واقف ہو اگر لذتِ بیداریِ شب سے
اونچی ہے ثریا سے بھی یہ خاکِ پُراسرار
آغوش میں اس کی وہ تجلی ہے کہ جس میں
کھو جائیں گے افلاک کے سب ثابت و سیار
ناگاہ فضا بانگِ اذاں سے ہوئی لبریز
وہ نعرہ کہ ہل جاتا ہے جس سے دل کہسار

بداہۃً اس حسین پارۂ فن میں ''اذاں'' ایک علامت ہے بیداری انساں کی، اس کی بیدار بختی کی، گرچہ محاورے میں یہ ایک اسلامی شعار بلکہ عبادت کی اصطلاح ہے، اور اس میں شک نہیں کہ بندگی کا مفہوم انسان کی علامتی بیداری میں بھی مضمر ہے، بہرحال دیکھنا یہ چاہیے کہ اس بندگی و بیداری کا شاعرانہ مفہوم کیا ہے اور اسے کس فنکارانہ اسلوب سے پیش کیا گیا ہے۔ افلاک میں زمین کی مخلوق کے متعلق مکالمہ ہو رہا ہے، رات کا وقت ہے اور رات اپنی تاریکی کی انتہا پر پہنچ کر سحر کے قریب پہنچ چکی ہے، چنانچہ ستارۂ صبح چمک رہا ہے۔ نجم سحر دوسرے ستاروں سے ایک معنی خیز سوال کرتا ہے:

آدم کو بھی دیکھا ہے کسی نے کبھی بیدار؟

اس سوال کا محل و موقع بہت موزوں ہے، رات آدمی کے لیے سونے کا وقت ہے اور تاروں کے لیے چمکنے کا، لیکن ستارے گویا انجان بن کر یا تعصب کے زیر اثر شب کے وقت آدم کی بیداری کا سوال اُٹھاتے ہیں اور ان کا استفہام انکار کا پہلو لیے ہوئے ہے، لہٰذا مریخ اس انکار بیداریٔ آدم کو فرض کر کے بیان دیتا ہے کہ 'ہے نیند ہی اس چھوٹے سے فتنے کو سزاوار'، زہرہ ایک آدم آگے بڑھ کر انسان کو 'کرمک شب کور' قرار دیتی ہے۔ لیکن مہِ کامل ستاروں کی اس رقیبانہ مذمتِ آدم میں شریک نہیں ہوتا، شاید اس لیے کہ 'طوف حریم خاکی' اس کی 'قدیم خو' ہے، لہٰذا وہ آدمِ خاکی کے احوال سے واقف ہے۔ چنانچہ وہ اپنے خیال میں عدل و توازن کی یہ بات کرتا ہے کہ

انسان بھی ایک ستارہ ہی ہے مگر اس کا دائرہ تابانی افلاک نہیں اور اس کا وقتِ بیداری شب نہیں، وہ اپنی زمین پر دن کو نمودار ہوتا ہے، اس لیے قدرت نے اس کے لیے ایسا ہی نظامِ عمل تجویز کیا ہے۔ بہرحال، مہ کامل فرض کی نشاندہی سے آگے بڑھ کر جس کی ادائیگی انسان کرتا ہے، فضل کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اگرچہ اس کی گفتگو ستاروں سے ہو رہی ہے، مگر ایک لطیف انداز سے اب اس کی بات کا رُخ انسان کی طرف ہو جاتا ہے جو محفل گفتگو میں حاضر نہیں ہے۔ لیکن مہ کامل کی دعوت بالغیب اسی کے لیے ہے، وہ کہتا ہے کہ انسان کے اندر ایک ایسی عظیم تجلی کے انوار خفتہ ہیں کہ اگر وہ 'لذت بیداریٔ شب' سے واقف ہو جائے، تو اس کی تابانی کے سامنے افلاک کے تمام ستاروں کی درخشانی ماند پڑ جائے، خواہ وہ ثابت ہوں یا سیار، یعنی انسان ایک 'خاک پر اسرار' ہے، بظاہر پستیوں میں گرا اور غفلتوں میں پڑا ہوا لیکن اصلاً افلاک کے بلند ترین ستارے، ثریا سے بھی بلند تر۔

یہاں مکالمۂ نجوم اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے اور تمثیل کا تجسس اپنی انتہا پر۔ اس ڈرامائی فضا میں:

ناگاہ فضا بانگِ اذاں سے ہوئی لب ریز

یہ گویا ستاروں کو، بالخصوص مہِ کامل کی دعوت کا، آدم کی طرف سے جواب ہے، شاید جب افلاک کے ستارے انسان کو سویا ہوا سمجھ رہے تھے تو بنی نوع انسان کے نمائندہ عابدانِ شب زندہ دار اشک سحر گاہی سے وضو کر رہے تھے اور ابھی ستاروں کی انسان کی گراں خوابی پر تقریر ختم ہوئی تھی کہ کسی عابد شب زندہ دار نے بانگ اذاں بلند کر کے شب تاریک کی گراں خوابی کا پردہ چاک کر دیا اور پوری فضا کو بیداری و روشنی کا پیام دیا۔ اس کا مطلب یہ کہ نوع انسان میں ابھی اس نور ازل کا احساس باقی ہے جو اس کے وجود کے اندر مضمر ہے اور کچھ حق آگاہ بشر عصرِ حاضر کی شب تاریک کو سحر کرنے کا حوصلہ دکھائیں تو اذانِ سحر اور صلوٰۃ فجر کا ایک پورا نظامِ حیات حقیقی و علامتی دونوں طور پر آج بھی موجود ہے۔ اس تمثیل میں مہ کامل کا کردار ایک زبردست علامت ہے اور اس کے پیکر کمال سے ذہن کمالِ ارتقا کی طرف بہ آسانی منتقل ہوتا ہے:

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

جبریل وابلیس

''جبریل وابلیس'' ایک اور تمثیلی نظم ہے جس کے مکالمات ابلیس کی ایک فلسفیانہ کردار شاعرانہ استعارات میں پیش کرتے ہیں۔ سابق معلم الملکوت کی ایک ملاقات روح القدس سے ہوتی ہے۔ حضرت جبرئیل اپنے دیرینہ رفیق سے اس کے لیے میدانِ عمل کے متعلق سوال کرتے ہیں:

ہمدم دیرینہ کیسا ہے جہانِ رنگ و بو؟

ابلیس دنیا کی بڑی جامع اور دل کش تصویر کشی کرتا ہے:

سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو

سوال و جواب کے یہ دو مصرے مل کر ایک شعر، ایک آواز، ایک مفہوم پیدا کرتے ہیں وہ یہ کہ جہان رنگ و بو کی رونق سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو سے ہے، جو عالم بے کاخ و کو کی یکسانی وخموشی سے بالکل مختلف ہے، شاید جبریل کا مصرع ایک طنز ہے لیکن ابلیس کا مصرع طنز کو توصیف میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہ کرداروں اور ان کے مکالموں کا لطیف و پُرمعنی فرق ہے۔ اس تمہیدی مزاج پُرسی کے بعد جبریل ابلیس کے ساتھ ہمدردی کے طور پر اسے توبہ و اصلاح کا راستہ دکھانے کی ایک کوشش کرتے ہیں، جو روح القدس کے آفاقی کردار کے عین مطابق ہے:

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاکِ دامن ہو رفو؟

یہ سن کر ابلیس کی رگِ شیطنت پھڑک اُٹھتی ہے اور وہ بڑے غرور کے ساتھ جواب دیتا ہے:

آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے
کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر مرا سبو
اب یہاں میری گزر ممکن نہیں، ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالم بے کاخ و کو
جس کی نومیدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات
اس کے حق میں تقنطوا اچھا ہے یا لاتقنطوا

یہاں ابلیس ایک ماہر نفسیات، ایک ماہر عمرانیات اور ایک فلسفی کی حیثیتوں کا مجموعہ بن کر

ظاہر ہوتا ہے، یہ اس کے مشہور زمانہ علم و عقل کے مطابق ہے۔ جبریل ابلیس کی منطق کا جواب منطق سے نہیں دیتے، اس لیے کہ بخلاف ابلیس کے وہ سراپا عرفان ہیں، وحی الٰہی کے قاصد ہیں، حقائق کا براہِ راست مشاہدہ کرتے ہیں۔ لہٰذا وہ صرف آبروئے ملکوتیت کا حوالہ و واسطہ دے کر ایک بار پھر ابلیس کو توبہ کی طرف مائل کرنے کی کوشش کرتے ہیں، تا کہ حجت تمام اور حقِ نصیحت ادا ہو جائے:

کھو دیے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو؟

ابلیس کی آتش وجود بھڑک اُٹھتی ہے اور وہ نہایت سرکشی اور شیخی کے ساتھ یہ متکبرانہ جواب دیتا ہے:

ہے مری جرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو
دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزم خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے؟ میں کہ تُو؟
میرے طوفان یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو
گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدمؑ کو رنگیں کر گیا کس کا لہو؟
میں کھٹکتا ہوں دل یزداں میں کانٹے کی طرح
تو فقط اللہ ہُو، اللہ ہُو، اللہ ہُو

بلاشبہ یہ غضب کی شاعری اور معرکے کی فلسفہ طرازی ہے، ساتھ ہی بڑی زبردست خطابت ہے۔ چند الفاظ میں کائنات کی علامتِ شر نے اپنے آفاقی کردار کی ایک مؤثر نقش گری کر دی ہے۔ کیا ابلیس کے اس رومانی جواب میں انسان کی عام یا شاعری کی خاص رومانیت کے اشارات بھی ہیں؟ کیا ہم ابلیس کے کردار میں اپنے لیے ایک اندرونی کشش پاتے ہیں؟ کیا شاعر ابلیس کے احساسات میں شریک ہے؟ کیا ابلیس کائنات میں نمود و ترقی، سعی و جد و جہد اور سخت کوشی و رنگینی کا سرچشمہ ہے؟ کیا وہ خداوند عالم کا حریف ہے؟

یہ سوالات نظم کے بیانات و مضمرات سے اپنے آپ پیدا ہوتے ہیں اور بجائے خود واضح

کرتے ہیں کہ نظم بہت ہی کامیاب، پُراثر اور پُرخیال ہے۔ جہاں تک ان سوالوں کے جواب کا تعلق ہے، کسی دوسرے کو زحمت کرنے کی ضرورت نہیں، اقبال نے خود ہی محی الدین ابن عربی کے تصور پر مبنی ضربِ کلیم کی ایک نظم میں جواب دے دیا ہے:

تقدیر

(ابلیس و یزداں)

ابلیس

اے خدائے کن فکاں مجھ کو نہ تھا آدم سے بیر
آہ! وہ زندانیِ نزدیک و دور و دیر و زود
حرف 'استکبار' تیرے سامنے ممکن نہ تھا
ہاں مگر تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجود

یزداں

کب کھلا تجھ پر یہ راز؟ انکار سے پہلے کہ بعد؟

ابلیس

بعد اے تیری تجلی سے کمالاتِ وجود!

یزداں

(فرشتوں کی طرف دیکھ کر)

پستیِ فطرت نے سکھلائی ہے یہ حجت اسے
کہتا ہے تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجود
دے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام
ظالم اپنے شعلۂ سوزاں کو خود کہتا ہے دود!

ابلیس کے موضوع پر اقبال کی سب سے اہم تخلیق ارمغانِ حجاز میں 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' ہے جس میں شر کی یہ کائناتی علامت اپنی پوری طاقت وجلال کے ساتھ مع اپنے رفقا کے نمودار ہوتی

ہے اور عصرِ حاضر کے مروجہ نظریات کو اپنا ہی فتنہ قرار دیتی ہے، لیکن نظریۂ اسلام کی نشاۃِ ثانیہ سے لرزہ براندام ہے، لہٰذا اقبال کا ابلیس ملٹن کے شیطان کی طرح کسی ناقابلِ شکست طاقت کا نام نہیں، صرف قوتِ شر کے مجسمے کا نام ہے جس کا آغاز و انجام دونوں ہی، اس کی تمام شہ زوریوں اور فتنہ پردازیوں کے باوجود، شکست و مایوسی ہے، اس لیے کہ وہ درحقیقت ''پستیِ فطرت'' کی ایک تاریخی علامت ہے، گرچہ اس کا احساسِ کمتری اسے برتری کے مظاہرے پر مجبور کرتا ہے۔ اس طرح ابلیس کے کردار کی شوکت دراصل اس کا نفسیاتی مرض ہے، لہٰذا اس کی کردار نگاری بھی اس نفسیاتی نکتے پر مبنی ہے۔ یہ فنی حقیقت پسندی لازماً ''جبریل و ابلیس'' میں ابلیس کی وہ مرقع نگاری کراتی ہے جس کا مشاہدہ ہم کر چکے ہیں۔ لیکن بالِ جبریل اور ضربِ کلیم کے ابلیسوں کی تصویر، ایک دوسری سے مختلف نظر آتی ہے، بہ نظرِ غور دیکھا جائے تو اس کا سبب فنِ تمثیل کا یہ اصولی نکتہ اور معاملہ ہے کہ پہلی نظم میں ابلیس کی ساری شیخی جبریل کے مقابلے میں ہے جنھیں وہ اگر اپنے سے کم تر نہیں تو زیادہ سے زیادہ اپنے برابر سمجھتا ہے، جب کہ دوسری نظم میں استکبار کی بجائے انکسار خداوندِ عالم کے روبرو ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پہلی نظم میں درحقیقت متکلم ابلیس ہے اور جبریل مخاطب ہیں، لیکن دوسری نظم میں ابلیس مخاطب ہے اور یزداں متکلم۔ اسی لیے بالِ جبریل کی نظم کا تکلم شعریت سے لبریز ہے، مگر ضربِ کلیم کی نظم کا تکلم صرف ایک حکیمانہ خطاب ہے جو ایک تمثیلی نظم کے شاعرانہ انداز میں کیا گیا ہے۔ بات یہی ہے کہ پہلی نظم میں اصل آواز ابلیس کی ہے جس کی رومانیت شعر بداماں ہے، جب کہ دوسری نظم میں اصل آواز خدا کی ہے جس کی الوہیت مظہرِ حکمت ہے۔

روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے

اُردو میں اقبال کی بہترین تمثیلی نظم محولہ بالا عنوان سے لکھی گئی ہے۔ عام تصور کے برخلاف، یہ نظم درحقیقت دو حصوں پر مشتمل ہے، پہلے حصے میں ''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں۔''

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بیتابی — خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیمابی
سنا ہے خاک سے تیری نمود ہے لیکن — تری سرشت میں ہے کوکبی و مہتابی
جمال اپنا اگر خواب میں بھی تو دیکھے — ہزار ہوش سے خوش تر تری شکر خوابی
گراں بہا ہے ترا گریۂ سحر گاہی — اسی سے ہے ترے نخلِ کہن کی شادابی

تری نوا سے ہے بے پردہ زندگی کا ضمیر　　　　کہ تیرے ساز کی فطرت نے کی ہے مضرابی

یہ فرشتوں کی وہی پُر وقار اور نغمہ ریز آواز ہے جو ہم ''فرشتوں کا گیت'' میں سن چکے ہیں......خاکی، سیمابی، کوکبی، مہتابی، شکر خوابی، گریۂ سحر گاہی، شادابی اور مضرابی جیسے الفاظ پر معنی خیالات کے لیے پرشوکت پیکروں کی تشکیل کرتے ہیں۔ ہر خیال ایک جہان معنی ہے اور بشریت کے مضمرات ملکوتی زبان میں آشکار کرتا ہے۔ انسان ایک جانِ بے قرار ہے، اس لیے کہ جنت سے رخصت اور مرکز تجلی سے جدا ہو کر وہ ایک طویل ساعت فراق سے دو چار ہے، چنانچہ اسے خاکی کی بجائے سیمابی کہنا چاہیے اور اگر چہ اس کا پتلا خاک سے بنا ہے مگر جو روح اس کے اندر پھونکی گئی ہے اس نے اس کی فطرت کو چاند تاروں کی طرح درخشاں بنایا ہے لہٰذا اسے اپنی فطرت کا عرفان پیدا کرنا چاہیے اور یہ عرفان اگر خواب میں بھی نصیب ہو جائے، تو ایسا خواب اس بیداری سے بہتر ہے جس میں حقیقت سے غفلت ہی غفلت نظر آتی ہے، بہر حال بیداری کا تقاضا شب زندہ داری ہے اور فراق محبوب میں جو گریہ سحر گاہی ہوتا ہے وہ انسان کے شجر حیات کو ہر دور میں سیراب کرتا اور شاداب رکھتا ہے، انسان کی آواز رازِ حیات کی صدا ہے۔ اس لیے کہ سازِ انسانیت پر قدرتِ الٰہی کی طرف سے ضربِ نغمہ لگائی گئی ہے۔

ان میں کوئی ایک نکتہ بھی ایسا نہیں ہے جو کسی استعاراتی پیکر کے بغیر پیش کیا گیا ہو۔ اس طرح ہر نکتہ شاعری کی ایک تصویر ہے اور سب نکتوں کی تصویریں مل کر ایک قماشِ نغمہ کے اجزائے ترکیبی کی طرح حرکت کرتی ہیں۔ یہ حرکت بندشِ الفاظ اور چُستیِ تراکیب سے انتخاب ردیف تک ایک سلسلۂ ترنم ہے۔ یہ ملکوتی سرود جنت سے رخصت ہوتے وقت آدم کے لیے ایک ولولہ خیز تحفہ ہے جو اس کی نئی دُنیا میں اسے ایک نیا فردوس آباد کرنے کا حوصلہ عطا کرے گا۔

زمزمۂ ملائکہ کے بعد نغمۂ زمینی بھی کم سرور آفریں، حوصلہ خیز اور ولولہ انگیز نہیں۔ دیکھیے کس والہانہ انداز سے ''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'':

کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ!
مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ!

اس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ!
ایام جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ!
بے تاب نہ ہو، معرکۂ بیم و رجا دیکھ
میں تیرے تصرف میں یہ بادل، یہ گھٹائیں
یہ گنبد افلاک، یہ خاموش فضائیں
یہ کوہ، یہ صحرا، یہ سمندر، یہ ہوائیں
تھیں پیش نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینۂ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ

مخمس کے یہ پہلے دو بند اس دنیا کی حسین ترین تصویر کشی کرتے ہیں جو آدم کا نیا وطن ہے۔ اس تصویر میں زمین سے آسمان تک پورے آفاق کے نظارے ہیں، زمین، فلک، فضا، مشرق، سورج، بادل، کوہ، صحرا، سمندر، ہوا، ایک ایک لفظ ایک ایک پیکر ہے اور سب پیکر مل کر مظاہرِ فطرت کی دل کش نقش گری کرتے ہیں، سورج مشرق سے اُبھر رہا ہے، بادل تصرف میں ہے، گنبد افلاک دنیا پر محیط ہے، فضائیں خاموش کھڑی کسی کا انتظار کر رہی ہیں، کوہسار روئے زمین پر پھیلے ہوئے ہیں، صحرا تپ رہے ہیں، سمندر موجیں مار رہا ہے، ہوائیں چل رہی ہیں، گھٹائیں چھا رہی ہیں............ اور آدم فلک سے زمین کی طرف اُترتا ہوا اپنی نئی منزل سے قریب ہوتا جا رہا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے قدم سطح زمین پر پہنچ جاتے ہیں، لیکن وہ بے تاب ہے ایک اجنبی ماحول میں پریشان ہے، کچھ کھو کر آیا ہے اور کھویا کھویا ہے، لہٰذا روحِ ارض اپنی سحر انگیز آواز کے ساتھ، آدم کو صبر، اُمید اور حوصلہ دلاتی ہے، اسے اپنے خزانے دکھاتی ہے، اور اپنی رعنائیوں کی طرف متوجہ کرتی ہے، اس کی قوتوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس کا کام اور مقام بتاتی ہے۔ اس پُر جوش، پُر معنی اور پُر اثر استقبال میں یکا یک حُسن و جمال اور ذوق و شوق کی برقی رَو سی دوڑنے لگتی ہے جب خلا کی رقاصہ اپنی عشوہ طرازیوں اور نغمہ آفرینیوں کے درمیان اول یہ نکتہ اُٹھاتی ہے کہ فردوسِ گمشدہ اور جلوۂ الٰہی سے محروم ہو کر گرچہ دنیائے ارضی میں آدم کو ایام جدائی

کے ستم دیکھنے ہیں، مگر جلوۂ محبوب کی جھلک بھی اس کو نظر آ سکتی ہے، بہ شرط کہ وہ اپنی نگاہوں کو، اس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا، دیکھنے کا عادی بنا لے اور مظاہرِ فطرت کی اہمیت سمجھے، اس لیے کہ اب فطرت تک وہ مظاہر کے پردے چیر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔ محبوب کی نقاب پوشی اور نقاب کے اندر سے جلوہ افروزی عشق اور شاعری دونوں کا حسین ترین تصور ہے جس کی دل آویزی، ایام جدائی، کی جفاؤں کو گوارا ہی نہیں، خوشگوار بنانے کے لیے کافی ہے۔ ابھی پہلے بند میں اُٹھائے ہوئے اس نکتہ جمال کی رعنائیاں اپنا طلسم پھیلا رہی تھیں کہ دوسرے بند میں مغنیۂ ارض نے ایک شوخ نکتہ اور اُٹھا دیا۔ فردوسِ گمشدہ میں آدم جلوۂ الٰہی کے بعد صرف فرشتوں کی ادائیں دیکھ رہا تھا لیکن آئینۂ ایام میں، وہ خود اپنی ادا دیکھ سکتا ہے، کائنات کے ذرے ذرے پر آدم کی ایک ایک حرکت کا عکس پڑے گا اور اُفق نا اُفق اس کے افعال کا نقش بیٹھے گا، لہٰذا دوسروں کا جلوہ دیکھنے والا اب اپنا ہی جلوہ دیکھے گا۔ بجائے خود یہ جمالِ خویشتن ایک نشاط انگیز احساس پیدا کرتا ہے۔ اس کے علاوہ حسن ازل کا جلوۂ بے پردہ، جن 'پردوں میں چھپا' ہے ان میں مظاہر آفاق کے ساتھ مظہر نفس بھی ہے، لہٰذا اپنی ادا دیکھتے دیکھتے کسی اور کی ادا بھی نظر آ سکتی ہے، حقیقتِ منتظر لباس مجاز میں ظاہر ہو سکتی ہے، اپنی ادا محبوبِ ازل کا جلوۂ باپردہ ثابت ہو سکتی ہے، معرفتِ نفس معرفت رب کا زینہ بن سکتی ہے۔ اس طرح حسن آفاق میں جمالِ انفس کے اشارے کر کے نظم کے تیسرے بند سے اسی جمال کی نقش آرائی شروع ہوتی ہے:

سمجھے گا زمانہ تری آنکھوں کے اشارے
دیکھیں گے تجھے دُور سے گردوں کے ستارے
ناپید ترے بحر تخیل کے کنارے
پہنچیں گے فلک تک تری آہوں کے شرارے
تعمیر خودی کر، اثر آہ رسا دیکھ!
خورشیدِ جہاں تاب کی ضو تیرے شرر میں
آباد ہے اِک تازہ جہاں تیرے ہنر میں
جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں

جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں
اے پیکرِ گِل کوششِ پیہم کی جزا دیکھ!

نفس انسانی میں ذہن کا 'بحرِ تخیل' بھی ہے اور قلب کی 'آہوں کے شرارے' بھی اور یہ دونوں پیکر ہیں انسانی ادراک اور احساس کے۔ ان جمالیاتی پیکروں کے باعث وجودِ آدم میں اتنی کشش پیدا ہو جائے گی کہ ایک طرف 'گردوں کے ستارے' اسے دُور سے دیکھیں گے اور دوسری طرف زمانہ اس کی آنکھوں کے اشارے سمجھے گا، انسان اس طرح روئے ارض پر ایک پیکر جمال، ایک مرکز نگاہ بن کر رہے گا۔ بشرطیکہ وہ 'تعمیر خودی کرے' اپنے آپ کو پہچانے، اپنے رب کو پہچانے، اپنے منبع اور اپنی منزل کو سمجھے اور اپنی اندرونی قوتوں اور فطری صلاحیتوں سے کام لے۔ اس کام کے لیے سارا سامان قدرت نے آدم کو دے رکھا ہے وجود آدم کائنات کی وسعتوں میں ایک 'شرر' ہی کیوں نہ ہو، اس کے اندر 'خورشید جہاں تاب کی ضو پوشیدہ ہے' لہٰذا اسے فردوس گشتہ کی زیادہ فکر نہیں کرنی چاہیے۔ جنت تو اس کے اپنے 'خونِ جگر' میں پنہاں ہے، چنانچہ اسے اپنے ہنر سے اب 'اِک تازہ جہاں' آباد کرنا اور بخشی ہوئی جنت کی بجائے اپنی جنت آپ پیدا کرنی ہے، عمل سے زندگی جنت بن سکتی ہے۔ یہ سب کچھ 'کوشش پیہم سے ہی ممکن ہے جو پیکر گل کو معمارِ جہاں بنا سکتی ہے۔ یہ حسین تصورات حسین تصاویر میں بروئے اظہار آئے ہیں۔ خورشید جہاں تاب، تازہ جہاں، فردوس، خون جگر اور پیکر گل معنی آفریں الفاظ و تراکیب ہیں، یہ الفاظ و تراکیب اپنے حروف و اصوات اور بندش و ترتیب کے لحاظ سے نغمات ہی نغمات ہیں۔

آخری بند کائنات میں انسان کے مقام کی نشان دہی کرتا ہے:

نالندہ ترے عود کا ہر تار ازل سے
تو جنس محبت کا خریدار ازل سے
تو پیرِ صنم خانۂ اسرار ازل سے
محنت کش و خونریز و کم آزار ازل سے
ہے راکب تقدیر جہاں تیری رضا دیکھ

انسان کی فطرت کو ''عود'' سے تشبیہ دی گئی ہے اور اسے ازل سے 'نالندہ' بتایا گیا ہے، اس

لیے کہ انسان روزِ ازل سے ہی بازارِ کائنات میں 'جنس محبت کا خریدار' ہے۔ یہ وہی 'ایام جدائی کے ستم' والی بات ہے جس سے نظم شروع ہوئی تھی اور اب خاتمے پر اس کی تکرار مضمونِ تخلیق کو ایک مربوط ارتقائے خیال کے بعد منطقی نتیجے پر پہنچا رہی ہے۔ آدم نے خلافت ارض کی امانت الٰہی کا بار اپنے شوق سے اور ایک جذبۂ عشق کے تحت اُٹھایا ہے، چنانچہ اس نے گویا جنت دے کر محبت خریدی اور باغِ عدن کے عیش کو چھوڑ کر دنیا کے دارالمحن میں آ گیا، لہٰذا تخلیق کے وقت ہی سے وہ محبوبِ حقیقی سے جدا ہو گیا اور کارِ جہاں میں مشغول ہو کر فراق کے دن گزار رہا ہے۔ جس جلوۂ حسن کو اس کی نگاہِ عشق کبھی بے پردہ دیکھتی ہے، اب اسے پردوں میں چھپا، دیکھ کر دیدار کے لیے فریاد کر رہی ہے۔ دیدار و وصال ہوگا کہ نہیں؟ ایک کھلا سوال ہے اور ایک معینہ مدت تک اس کا جواب ملنے والا نہیں، چنانچہ پہلا بند دلِ عاشق میں بپا ایک حسین معرکۂ بیم و رجا، پر ختم ہوا تھا اور اب آخری بند اشارہ کرتا ہے کہ اس معرکے کی ابتدا میں روح ارضی نے آدم کو 'بے تاب نہ ہو' کی جو تلقین کی تھی تا کہ حسن و عشق کی حیات افروز کش مکش شروع ہو جائے، وہ تلقین قبول ہو گی ہی، اس لیے کہ فراق اور اس کا نالہ و فریاد انسان کی سرشت ہے اور اس نے عشق میں اسی کا سودا کیا ہے۔ یہ بات بڑی پُر اسرار ہے، جب انسان نے خود ہی بارِ امانت اُٹھا کر محبت میں فراق کا سودا کیا ہے تو اب فراق میں اتنی بے تابی اور آہ و زاری کیوں؟ آدمی واقعی ایک پُر اسرار مخلوق ہے، لیکن جس کائنات میں وہ آباد ہے وہ بھی ایک صنم خانۂ اسرار، ہی ہے، لہٰذا واقعہ یہ ہے کہ انسان ہی ازل سے 'پیر صنم خانۂ اسرار' ہے۔ چنانچہ اس کی پُر اسرار طبیعت کا کمال دیکھیے کہ ایک عاشق کی طرح معصوم و کم آزار اور فریضۂ محبت کی ادائیگی میں 'محنت کش' ہونے کے ساتھ ساتھ 'خون ریز' بھی ہے، اپنا خون پسینے کی طرح بہاتا ہے اور وہ دوسروں کا خون بھی، اگر ضروری ہو جائے تو حق و عدل کے لیے بہا سکتا ہے۔

امانت کی ادائیگی کے لیے یہ محنت، محبت کی یہ کش مکش، کارِ دنیا کی یہ سخت کوشی انسان کی فضیلت، شادکامی اور فتح مندی کا باعث ہوگی، گرچہ وہ راضی بہ رضائے الٰہی ہے مگر اس نے منشائے مشیت کے تحت اپنے آپ کو اس درجہ احکامِ الٰہی کا پابند بنا لیا ہے کہ اس کی تدبیر اور خدا کی تقدیر میں کوئی فرق و فاصلہ باقی نہ رہ گیا ہے اور محبّ و محبوب کی رضائے باہم کا نتیجہ یہ ہے کہ

بندہ محبّ کی رضا خدائے محبوب کی کائنات میں 'راکب تقدیر جہاں' ہوتی نظر آ رہی ہے۔ اس طرح ملائکہ نے جن توقعات کے ساتھ آدم کو جنت سے رخصت کیا تھا اور روحِ زمین نے جن آرزوؤں کے ساتھ آدم کا استقبال کیا تھا وہ سب پوری ہوں گی اور ہونے لگی ہیں۔

یہ نظم تخیلات و تصاویر کی ایک شاخِ زریں اور اول تا آخر اسما و افعال کا ایک نغمۂ رنگیں ہے۔ اس تمثیل میں مکالمہ و منظر باہم پیوستہ ہیں، آسمان و زمین کی آوازیں ہم آہنگ ہیں۔ نوامیسِ فطرت کا یہ ارتباط کائنات کے سب سے اہم وجود، آدم کے لیے ہے، گرچہ وہ اس پورے تماشے میں بالکل خاموش ہے، اس لیے اس کا ہی رُخِ زیبا تماشا گاہِ عالم ہے وہ ایک نونہال ہستی ہے، گرچہ اس کی اصلیت اور مقدور و کردار، پیر صنم خانۂ اسرار کا ہے، لہٰذا وہ ملائکہ کے آغوش سے نکلتا ہے تو زمین اسے اپنے آغوش میں لے لیتی ہے۔ اور دونوں مل کر اسے لوریاں سناتے اور اس کی عظمت کے گیت گاتے ہیں۔ گرچہ 'پیر صنم خانۂ اسرار کی طرح 'ایامِ جدائی' بھی عہد جوانی کے غماز ہیں، مگر ظاہر ہے کہ گہوارۂ ارتقا میں ابھی انسان کا عہد طفولیت ہی ہے اور وہ پہلی بار زمین پر قدم رکھ رہا ہے، ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ موقعِ نظم عالم انسانیت کے نقطہ آغاز کے باوجود ایام کی تعیین کا نہیں، امکانات کی نشاندہی کا ہے۔ چنانچہ نظم کا سارا زور اسی نشاندہی پر صرف ہوا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کائنات میں طلوعِ انسانیت پر اس سے بہتر نظم نہ تو کلامِ اقبال میں ہے نہ پوری دُنیائے شاعری میں۔

☆☆☆☆☆

زمانہ

بیانیہ فکری شاعری کی ایک حسین مثال نظم 'زمانہ' ہے، گرچہ اس کے بھی بعض اشعار میں ڈرامائی اشارے ہیں، اس لیے کہ اقبال کی تیز شاعرانہ حسیات اپنے تخیلات کو بالعموم رنگین پیکروں میں متحرک دیکھتی ہیں اور نتیجتاً ان کا اظہار تمثیل و ترنم کے ساتھ کرتی ہیں۔

طویل بحر میں دس اشعار کی یہ نظم دو حصوں میں معنی کے اعتبار سے منقسم ہے، نصف اول میں پانچ اشعار تک وقت کی فلسفیانہ تشریح شاعرانہ انداز میں ہے، اس کے بعد نصف ثانی کے باقی پانچ اشعار، خاص کر چار، عصرِ حاضر کے حال زار پر تبصرہ اور مستقبل کا لطیف اشارہ کرتے ہیں۔ ارتقائے خیال اس مربوط طریقے سے ہوا ہے کہ ابتدائے نظم میں کہا گیا:

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرف محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

یعنی دورِ جدید کے مغربی چیرہ دستوں کو زمانہ حال میں، اپنے تسلط و اقتدار پر بہت زیادہ نازاں نہ ہونا چاہیے۔ زمانے کا ورق اُلٹنے والا ہی ہے، اور ہمیشہ اسی طرح الٹتا رہتا ہے۔ ماضی کے بعد حال اور اس کے بعد مستقبل بہت تیزی سے ایک دوسرے کے تعاقب میں آتا ہے، جب کہ دنیا برابر نئی قوتوں کی منتظر رہتی ہے، تاریخ کے گزرتے ہوئے لمحوں کی حقیقت یہی ہے۔ اس طرح وقت کی فلسفیانہ تعریف میں بھی ستم گرانِ وقت کے لیے ایک تنبیہ ہے، یہ تیور نظم کے پہلے حصے کو دوسرے کے ساتھ اس انداز سے پیوستہ کرتا ہے کہ پہلا دوسرے کی تمہید بن جاتا ہے۔ چنانچہ دوسرا شعر بھی تمہید و تنبیہ ہی ہے:

مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں
میں اپنی تسبیح روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ

کیا حسین استعارہ ہے اور کتنا دبیز کہ بہ یک وقت مسجد و میخانہ دونوں ایک ہی تصویر میں جمع

کر دیے گئے ہیں! زمانہ اگر ساقی ہے تو اس مینا سے نئے حوادث قطرہ قطرہ ٹپک رہے ہیں اور اگر عابد ہے تو وہ اپنے روز وشب کا دانہ دانہ شمار کرتا ہے، جب کہ وہ ساقی بھی ہے اور عابد بھی، وقت، تار حریر دو رنگ، ہے ہی۔ بہر حال وقت حساب لیتا ہے، لہٰذا روزِ حساب کو فراموش نہ کرنا چاہیے، قدرت نے ہر بات کا شمار کر رکھا ہے اور گن گن کر لوگوں کے اعمال کا بدلہ چکائے گی، لوگوں کو اپنے حال میں مگن نہ رہنا چاہیے، حوادث کا اندیشہ بھی رکھنا چاہیے اور مکافاتِ عمل پر بھی نگاہ رکھنی چاہیے۔ تیسرا شعر مختلف انسانوں کے ساتھ ان کے مختلف کرداروں کے مطابق زمانے کے مختلف سلوک کا خیال آفریں بیان ہے:

ہر ایک سے آشنا ہوں لیکن جدا جدا رسم و راہ میری
کسی کا راکب، کسی کا مرکب، کسی کو عبرت کا تازیانہ

یہ تازیانۂ عبرت اہل مشرق کے لیے خاص ہے، پہلے دو شعروں میں ایک چھپی ہوئی تنبیہ اہل مغرب کے لیے تھی کہ وہ حال پر نازاں نہ ہوں، اب اہل مشرق کو جتایا جا رہا ہے کہ زمانے سے سابقہ تو سب کو ہے مگر ہر ایک کے ساتھ اس کا برتاؤ الگ ہے، کوئی زمانے پر سوار ہے، کسی پر زمانہ سوار ہے اور کسی کے لیے عبرت کا کوڑا ہے، یہ اپنے اپنے عمل پر منحصر ہے کہ وقت کس کے ساتھ کس طرح پیش آتا ہے اور کیا کرتا ہے۔ چنانچہ چوتھا شعر لمحہ حاضر کی عملی اہمیت واضح کرتا ہے:

نہ تھا اگر تو شریک محفل قصور میرا ہے یا کہ تیرا
مرا طریقہ نہیں کہ رکھ لوں کسی کی خاطر مے شبانہ

محفل مے کا بلیغ اشارہ اس کے بعض تلازمات وتضمنات کے ساتھ بڑے خوبصورت انداز سے استعمال کیا گیا ہے۔ دنیا ایک مے خانہ ہے اور مے نوش نوشانوش میں لگے ہوئے ہیں، اس مقابلے میں اول تو ساری مے ایک ہی نشست شبانہ میں ختم ہو جاتی ہے اور جو نشست سے غیر حاضر ہوا محروم ہوا، دوسرے ساقیِ وقت ہر جلسہ مے نوشی میں تازہ شراب لاتا ہے، پچھلے جلسے کی بچی ہوئی نہیں رکھتا، اس لیے جس کسی کو وقت کی نعمتوں سے لطف اندوز ہونا ہے وقت پر ہولے ورنہ محرومی اس کا مقدر ہے۔ اس تصویر میں بھی اہل مشرق کو خبردار کیا گیا ہے۔

دو دو اشعار میں زمانے کی فلسفیانہ تشریح کرتے ہوئے اہل مغرب اور اہل مشرق دونوں کو مختلف

جہتوں سے خبردار کرنے کے بعد پانچویں شعر میں بہ یک وقت دونوں ہی کو متنبہ کیا جارہا ہے:

مرے خم و پیچ کو نجومی کی آنکھ پہچانتی نہیں ہے
ہدف سے بیگانہ تیر اس کا نظر نہیں جس کی عارفانہ

اہلِ مغرب وقت کا غلط استعمال کر رہے ہیں اور اہلِ مشرق استعمال کر ہی نہیں رہے، یورپ ستاروں پر رصد لگا رہا ہے، جب کہ ایشیا ضعیف الاعتقادی میں مبتلا ہے، دونوں ہی علم نجوم پر حد سے بڑھ کر بھروسہ کیے ہوئے ہیں اور اس طرح حقیقت سے نابلد یا غافل ہیں، حیات و کائنات کی معرفت کے بغیر محض مادی علوم انسان کو اس کی منزلِ مقصود تک نہیں پہنچا سکتے، یورپ کی لادینی اور ایشیا کی اوہام پرستی دونوں ہی کی آخری ناکامی کا باعث ہوگی، گرچہ ایشیا بروقت بھی نامراد ہے اور یورپ اپنی موجودہ کامیابی پر پھولا ہوا ہے۔ بہر حال، دونوں ہی، ایک ترقی میں اور دوسرا پسماندگی میں، فروغِ انسانیت کے اصل نشانے سے ہٹے ہوئے ہیں۔ دونوں کو سمجھنا چاہیے کہ زمانے کے خم و پیچ کسی نجومی کے بس کے نہیں ہیں، ان کو پہچاننے کے لیے ایک عارف کی نگاہ چاہیے، جو اپنے نفس اور اپنے رب دونوں سے شناسائی رکھتی ہو۔

اس کے بعد دوسرے حصے کے دو اشعار مغرب کے ظاہری عروج کے لمحۂ حاضر میں اس کے آئندہ زوال کے آثار دریافت کرتے ہیں:

شفق نہیں مغربی افق پر، یہ جوئے خوں ہے، یہ جوئے خوں ہے
طلوعِ فردا کا منتظر رہ کر دوش و امروز ہے فسانہ

شفق نشانِ سحر بھی ہے اور علامتِ شام بھی، یہاں آخر الذکر کی طرف اشارہ نظر آتا ہے۔ یعنی مغرب کے آسمان پر جو روشنی ہے وہ ابھرتے سورج کی نہیں، ڈوبتے سورج کی ہے۔ عروج کا پیام نہیں، زوال کا نشان ہے، اور شفق شام کی یہ سرخی خون انسانیت کے اس سمندر کا عکس ہے جو اہلِ مغرب نے اپنے زیرِ نگیں روئے زمین پر بہایا ہے۔ لہٰذا ماضی و حال میں مغرب کے سامراجی جتنا عیش کر چکے ہیں وہ وقت گزر چکا یا گزر رہا ہے، لیکن مستقبل ان کے ہاتھوں سے ان کی بداعمالیوں کے سبب نکل چکا، چنانچہ اہلِ مشرق کو اب مستقبل پر نظریں جما کر اس کی بہتری کے لیے جدوجہد کرنی چاہیے۔ اس طرح پہلے شعر کے بیان ''جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا'' کی

تصدیق و تکرار زیرِ نظر شعر کے بیان ''دوش و امروز ہے فسانہ'' سے ہوتی ہے اور کڑیاں ایک مربوط سلسلۂ خیال کی ملنے لگتی ہیں، یہاں تک کہ دوسرے حصے کا دوسرا شعر ترقی حال کا راز کھول کر ایک ہولناک مستقبل کا اشارہ اہل مغرب کے لیے کرتا ہے:

وہ فکرِ گستاخ جس نے عریاں کیا ہے فطرت کی طاقتوں کو
اسی کی بے تاب بجلیوں سے خطر میں ہے اس کا آشیانہ

پہلے مصرعے کی خطابت کو دوسرے مصرعے میں بجلی اور آشیانہ کی شاعرانہ تصویر شعریت میں ڈبو دیتی ہے۔

ارتقائے خیال کے اس مرحلے پر، جب مغرب و مشرق کے احوال و حقائق نمایاں ہو چکے ہیں شاعر اپنے قاری کو بڑی ہوشیاری اور بڑے خوبصورت انداز سے، ایک ذہنی کش مکش میں ڈال کر اس کی ساری حسیات کو بیدار کر دیتا ہے:

ہوائیں ان کی فضائیں ان کی، سمندر ان کے، جہاز ان کے
گرہ بھنور کی کھلے تو کیونکر؟ بھنور ہے تقدیر کا بہانہ!

پورا خیال ایک بحری استعارے میں ممثل کیا گیا ہے اور بندشِ الفاظ روانیِ بحر کا آہنگ پیدا کرتی ہے، پھر انگریزوں یا یورپی اقوام کی بحری طاقت بھی اس استعارے کے پس منظر میں اس کی موزونی اور اثر انگیزی کی ضمانت دے رہی ہے۔ سوال یہ ہے کہ گرہ بھنور کی کھلے تو کیونکر؟ مشرق کا جہاز اس سمندر وقت کے گرداب میں پھنس گیا ہے جس پر مغرب کا تسلط ہے، ہوا اسی کی ہے، فضا اسی کی ہے، سمندر اسی کا جہاز اسی کا، لہٰذا گرداب بھی اسی کا پیدا کیا ہوا ہے۔ جس میں وہ مشرق کو پھنسائے ہوئے ہے، یہ آدمی کا آدمی کے لیے بنا ہوا مصنوعی جال ہے جس کو آدمی بآسانی توڑ سکتا ہے، اگر حوصلے سے کام لے، مگر اس جال کو تقدیر کا پھندا بتایا اور سمجھا جا رہا ہے، لہٰذا اس کو توڑنے کی کوشش کی بجائے اس پر صبر کیا جا رہا ہے۔ یہ بے جا صبر و تحمل ہے۔ اہل مشرق اس کو جلد سے جلد ترک کریں۔ انھیں جاننا چاہیے کہ:

جہانِ نو ہو رہا ہے پیدا، وہ عالمِ پیر مر رہا ہے
جسے فرنگی مقامروں نے بنا دیا ہے قمار خانہ!

اب ابتدائے نظم میں ''جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا'' کا پورا مفہوم نظم کے تقریباً آخر میں بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ مغرب نے اپنے سائنس، صنعت اور سیاست سے جو دنیا اپنے لیے جنت اور دوسروں کے لیے جہنم کی شکل میں بنائی تھی وہ اب پرانی ہو چکی اور گردشِ ایام اس کا ورق الٹنے والی ہے، مغرب کی تعمیر کی ہوئی فرسودہ دنیا مر رہی ہے اور ایک 'جہانِ نو' پیدا ہو رہا ہے، فرنگیوں نے دنیا کو ایک جفا خانہ بنا رکھا تھا اور جوا بازی میں اپنی مہارت اور عیاری کے سبب دوسروں کو بے وقوف بنا کر ہرا رہے تھے مگر اب ان کی چالیں الٹی پڑ رہی ہیں اور وہ اپنے ہی کھیل سے آپ ہاریں گے، قمار بازی کا استعارہ سیاست بازی کے لیے انگریزی یا مغربی سماج کے سلسلے میں بہت موزوں اور دلچسپ ہے، اس لیے کہ جوا کھیلنا ان کی عادت ہے اور وہ اس میں اپنے ہاتھ کی صفائی کا بدترین مظاہرہ بساطِ عالم پر کر رہے ہیں۔ بہرحال، ان کی ساری پرفریب تدبیروں کی بازی تقدیر کی طرف سے مات ہونے والی ہے اس لیے کہ قدرت الٰہی دنیا کا کارخانہ قمار بازی پر نہیں، مکافاتِ عمل پر چلا رہی ہے اور اہل مغرب کی مہلت عمل ان کے عمل بد کے نتیجے میں ختم کی جا چکی ہے، اب انھیں تاریخ کا حساب گذشتہ اقوام کی طرح اپنے وقت اور اپنی باری پر دینا ہے۔ لہٰذا اہل مشرق مغرب کے تباہ ہوتے ہوئے 'عالمِ پیر' کے طلسم سے نکل کر انسانیت کے اُبھرتے ہوئے 'جہانِ نو' کا استقبال اور اس میں بسنے بسانے کی تیاری کریں۔

آخر میں وہ شخص یعنی شاعر جو ''زمانہ'' کے یہ سارے حقائق اس بصیرت و جرأت کے ساتھ آشکار کر رہا ہے سامنے آتا ہے اور اعلان کرتا ہے:

ہوا ہے گو تند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے
وہ مرد درویش جس کو حق نے دیے ہیں انداز خسروانہ

مستقبل اہل مشرق کے لیے کتنا ہی روشن ہو، بروقت وقت کی، تند و تیز، ہوا مغرب کی برق رفتار ترقیات کے سبب چل رہی ہے اور مشرق کے چراغِ حیات کی لو تھرتھرا رہی ہے بلکہ بیشتر مقامات پر بجھ چکی ہے یا اتنی دھیمی ہے کہ روشنی کی کوئی لکیر اس سے نہیں پھوٹتی، لیکن 'مرد درویش' اپنی شاعری کا چراغ جلا کر ذہنوں میں اُجالا پھیلا رہا ہے، فضا کی تاریکی دور کر رہا ہے، نگاہوں کو روشن کر رہا ہے، تا کہ اہل مشرق حقائق کو صاف صاف دیکھیں اور اپنی منزل کے راستے پر گامزن

ہوں، حالات کا مقابلہ کریں، اپنی کشتی بھنور سے نکالیں، ساحل مراد کی طرف بڑھیں، زمانے کا ورق الٹ دیں اور زندگی کا ایک نیا باب شروع کریں، تاریخ میں ایک بار پھر انسان کو جدید دور جاہلیت کی ظلمتوں سے نکال کر نورِ حق کے دائرے میں لے آئیں۔

وقت کے موضوع پر یہ نظم اقبال کے تصورِ وقت کو سمجھنے کے لیے بہت اہم ہے۔ اس لیے کہ اس سے ان کے نظریے کے محرکات و مقاصد معلوم ہوتے ہیں اور یہ بات بھی کم اہم نہیں کہ وقت جیسے فلسفیانہ موضوع کو اقبال خالص انسانی و عملی پس منظر میں لیتے ہیں اور اس کو زبردست شاعرانہ انداز میں پیش کرتے ہیں، تاکہ قاری کا دماغ روشن ہونے کے ساتھ ساتھ اس کا دل بھی گرم ہو اور وہ فکر سے عمل کی طرف قدم بڑھائے۔ اس نظم کی شعریت وقت کو ایک نکتۂ فکر کے ساتھ ساتھ ایک نغمۂ فن بنا دیتی ہے اور ہم اس کے لمحات کو اپنے دور کے آسمان پر خیال آفریں حرکتیں کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔

☆☆☆☆☆

لالۂ صحرا

لالہ اقبال کی شاعری کے نظامِ علائم میں گلِ سرسبد ہے، لالۂ صحرا کی ترکیب اقبال نے ''شمع اور شاعر'' میں اپنی ہی طرف منسوب کی ہے:

در جہاں مثلِ چراغ لالۂ صحرا استم
نے نصیبِ محفلے، نے قسمتِ کاشانۂ

حسرت کے باوجود اس شعر میں بھی لالہ کی تنہائی و یکتائی نیز درخشانی وتابانی کا وہ احساس موجود ہے جو زیرِ نظر نظم کا موضوع ہے۔ 'شمع اور شاعر' کی طرح ایک بار پھر شاعر 'لالہ صحرا' میں بھی اپنی اور لالہ کی ہستی کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیتا ہے اور ایک مشترک عمل کی نغمہ سرائی کرتا ہے۔ 'لالہ صحرا' ظاہر ہے کہ کوئی نباتاتی نظم نہیں ہے، ایک علامتی تخلیق ہے اور اسی حیثیت سے اس کے معانی و مضمرات کی تشریح و تعیین صحیح طور پر کی جا سکتی ہے۔ مظاہر فطرت پر، ہم شروع سے دیکھ رہے ہیں، اقبال کی طبع آزمائی فقط فطرت نگاری کے لیے نہیں ہوتی ایک خاص مقصد کے لیے، ایک خاص تصور کے تحت ہوتی ہے۔ یہ مقصد 'ہمالہ' اور 'گل رنگین' وغیرہ میں خاص مظاہر فطرت پر لکھی ہوئی نظموں میں اسی طرح کارفرما ہے جس طرح 'تصویر درد' اور 'خضر راہ' جیسی فکری تخلیقات کی جزوی منظر نگاری میں۔ چنانچہ 'لالہ صحرا' ہو کہ 'شاہین' اقبال کے سبھی موضوعاتِ فطرت ان کے مقصد شاعری کے مطابق ان کی نظموں میں بروئے اظہار آئے ہیں۔ اس کے باوجود یہ حقیقت فن اپنی جگہ ہے کہ موضوعاتِ فطرت پر لکھی ہوئی نظموں کے ساتھ ساتھ فکری نظموں میں بھی اقبال نے جن تصویروں اور تمثالوں کا استعمال بکثرت کیا ہے ان سے حسن فطرت کی رعنائیوں کا وفور اور سرور مترشح ہوتا ہے، اس لیے کہ قدرتی جمالیات سے اقبال کو بڑا گہرا شغف ہے، وہ 'غمزۂ ستارہ' سے لے کر 'ریگ نواح کاظمہ' تک سے شدید طور پر متاثر ہوتے ہیں اور اس شدتِ تاثر کو حسین شاعرانہ پیکروں میں ڈھال دیتے ہیں، لیکن یہ پیکر اُن کی کسی نہ کسی تصور کی تزئین و توضیح کے

لیے ہوتے ہیں اور متعلقہ فکری تخلیقات کے مناسب موضوع ہوتے ہیں۔ فطرت کے فن کارانہ برتاؤ کی یہ کیفیت ہم ''مسجد قرطبہ''، ساقی نامہ'' اور ''ذوق وشوق'' میں بھی پاتے ہیں۔

''لالہ صحرا'' کا موضوع ہے:

اک جذبۂ پیدائی، اک لذت یکتائی

یہ نظم ہی کا ایک مصرع ہے اور اس کے مفہوم میں شاعر و لالہ شریک وہم آہنگ ہیں۔ نظم ایک تصویر سے شروع ہوتی ہے، جس سے پیدا ہونے والا احساس بھی ساتھ ہی درج کر دیا گیا ہے:

یہ گنبد مینائی، یہ عالم تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

''گنبد مینائی'' افلاک کی وسعت، رنگینی اور رعنائی کی خیال آفریں علامت ہے اور اس دشت وصحرا کی پہنائی کی طرف اشارہ کرتی ہے جس میں گلِ لالہ اپنی بہار دکھاتا ہے۔ اس اشارے کے اطلاق میں شاعر بھی لالہ کے ساتھ شریک ہو جاتا ہے اور گنبد مینائی کی وسعتوں میں اپنے اور لالہ دونوں کے لیے ایک عالم تنہائی کا احساس کرتا ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف دو لفظوں کی دو ترکیبوں کے ذریعے فطرت اور حقیقت دونوں کی پیکر تراشی کر دی گئی ہے۔ دوسرا مصرع اس پیکر کی تاثیر کا اندراج کرتا ہے اور خود شاعر اظہار کرتا ہے کہ گنبد مینائی کے نیچے ایک لق ودق صحرا کی وسعتیں بڑی پر ہول ہیں اور وہ ان سے خائف ہیں۔ اوپر کھلا آسمان، نیچے دشت بے کنار اور اس فضا میں اکیلا شاعر یا اکیلا انسان، کائنات میں اپنی قسم کا تنہا وجود، مظاہر حیات کے حامل واحد سیارے 'زمین' پر اور انسان کے ساتھ ساتھ گل لالہ۔ مطلب یہ کہ جس طرح لالہ دشت زمین کی پہنائیوں میں تنہا اپنی بہار دکھا رہا ہے، اسی طرح انسان صحرائے وجود میں اکیلا ہی رونق افروز ہے۔ لہٰذا لالہ وانسان ایک دوسرے کے مماثل بلکہ مترادف ہیں۔ اس مکمل آہنگی کے بعد اب دونوں کی یکساں صفات کی کچھ تفصیلات بیان کی جاتی ہیں:

بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو
منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی

دشتِ وجود میں گم لالہ بھی ہے، شاعر یا انسان بھی، اس لیے کہ دونوں کا سرچشمۂ وجود ان سے دور ہو چکا ہے اور وہ اپنی اصلی منزل سے گویا بھٹک کر راہ حیات میں آوارہ ہیں، محبوب ازل

سے جدا ہو کر انھوں نے اپنے گوہرِ مقصود کا نشان کھو دیا ہے۔ لہٰذا شاعر لالہ سے استفہام کرتا ہے کہ اس کی منزل اب کہاں ہے۔ اس سوال کا جواب واضح نہیں اور اس کا ابہام بہت معنی خیز، بہت حسین اور بہت حقیقت افروز ہے۔ شاید جواب کی ضرورت ہی نہیں، سوال ہی کافی ہے۔ اس لیے کہ جواب بہرحال کہیں موجود ہے اور کبھی ملے گا، منزل کی گمشدگی ہی منزل کا سراغ دیتی ہے۔ اس کے متعلق بہت زیادہ پریشان ہونے کی ضرورت نہیں، اصل بات یہ ہے کہ دشتِ وجود میں کیا پھول، کیا انسان، سب کے سب سرگشتہ و آوارہ، ایک تجسس اور ایک جستجو میں لگے ہوئے ہیں، یہی ان کی زندگی ہے، یہی ان کی ترقی کا باعث ہے، یہی انھیں بالآخر منزلِ مقصود تک پہنچا دے گی۔ بہرحال 'وسعت کائنات میں مظاہر وجود کی یہ نمود بجائے خود ایک جلوۂ حقیقت ہے۔ ایک سرمۂ بصیرت ہے، مگر اس تجلی کا مشاہدہ کرنے والا کوئی نہیں، کوئی نہیں جو مظاہر قدرت سے قدرت تک پہنچنے کی کوشش کرے، قدرت سے کلام کرے اور اس کا پیغام لے، تاکہ جلوۂ حق تنہائی اور آوارگی کے عالم میں مخلوقات کی تسکین اور ہدایت کا باعث ہو:

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ
تو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی

سینا و کلیم کی یہ تلمیح بڑی خیال انگیز ہے 'شعلہ سینائی' کا پیکر اسی طرح لالہ کی تصویر کشی کرتا ہے جس طرح عالم تنہائی۔ ایک لالہ اکیلا ہی پورے صحرا کو روشن و رنگین کیے ہوئے ہے، اس کی سرخ شعاعیں پورے دشت کو منور کر رہی ہیں، جس طرح دشتِ وجود کا نور انسان کے شعلۂ سوز سے ہے اور اس کی جفاطلبی ایک دشتِ سادہ کو رنگینیوں سے لالہ گوں کیے ہوئے ہے۔ بہرحال یہ رنگینی و روشنی لالہ و انسان دونوں کے وجود کا اندرونی تقاضا اور مقصد ہستی ہے:

تو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا
اک جذبۂ پیدائی، اک لذتِ یکتائی

یہ تمنائے حیات کی نمود اور آرزوئے کمال کا ظہور ہے، لالہ و انسان شجر قدرت کے پھول ہیں اور وہ اپنی شاخ سے الگ ہو کر اپنی یکتائی کا پُرلطف جلوہ دکھا رہے ہیں۔ 'شاخ' بہت ہی خیال آفریں اور حقیقت افروز پیکر ہے اور 'پھوٹا' اور 'ٹوٹا' کے افعال جہانِ معانی کا دروازہ کھولتے

ہیں، لالہ شاخ سے ٹوٹا نہیں ہے، اسی پر پھوٹا ہے، وہ انسان کی طرح ذی شعور نہیں، صرف ایک مظہر فطرت ہے، لیکن انسان شاخ سے ٹوٹ گیا ہے، اس کے شعور نے اس پر ایک بار امانت ڈال دیا ہے، اس باریک فرق کے باوجود نمو اور نمود دونوں ہستیوں کا مشترک وصف ہے اور ان میں ہر ایک اپنی اپنی جگہ ایک یکتائی کے جذبے سے سرشار ہے۔

عالم تنہائی، شعلہ سینائی اور جذبہ پیدائی ولذتِ یکتائی، لالہ کی ظاہری و باطنی دونوں قسم کی عکاسی کرنے والے پیکر ہیں اور ان تصویروں کا انطباق انسان پر بھی ساتھ ساتھ ہوتا ہے، یہاں تک کہ ایک اور تصویر ''سرگشتگی و آوارہ خیالی'' میں بھی دونوں شریک ہیں، مگر اس ہم آہنگی میں صرف ایک بیان اپنی دقیقہ سنجی ......'پھوٹا' اور 'ٹوٹا'...... سے بے شعور و باشعور مخلوقات کے درمیان لطیف سا فرق پیدا کر دیتا ہے۔ یہ ارتقائے خیال کا ایک ہلکا سا خم ہے جو تخیل کے آئندہ مرحلوں کے لیے ذہن کو تیار کرسکتا ہے۔ اگلا شعر ہے:

غواصِ محبت کا اللہ نگہباں ہو
ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی

ابھی تک دشت کوہ و کمر اور شاخ کی تصویریں تھیں جن میں شاعر اور لالہ ایک دوسرے کے شریک تھے، اب دریا کی تصویر ہے اور بجائے لالہ و شاعر، غواصِ محبت کا پیکر دریا کی مناسبت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ 'غواص محبت' انسان ہے۔ جس 'عالم تنہائی' میں لالہ و انسان ایک دوسرے کے ساتھ تھے اور گویا فراق محبوب میں ''شعلہ سینائی'' بنے ہوئے تھے، اب انسان اس کیفیت میں تنہا رہ جاتا ہے، اس لیے کہ اس کے شعور نے اسے وقتی طور پر 'شاخ' سے کاٹ کر بالکل الگ کر دیا ہے۔ لہٰذا عالم فراق میں وہ کائنات کے بیکراں اور پُرخطر دریائے محبت کی غواصی کر رہا ہے، تا کہ گہرِ مقصود تک پہنچ سکے، حالانکہ یہ آسان کام نہیں، دریا کی گہرائی اتنی زیادہ ہے کہ کہا جاسکتا ہے، ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی۔ ایسی حالت میں تہ تک صحیح وسالم اُتر کر موتی نکالنا بے حد دشوار ہے بلکہ سخت اندیشہ ہے کہ لہروں کا کوئی گرداب غواص کو غرقاب کر دے گا:

اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ
دریا سے اُٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی

غواص، دریا اور اس کی گہرائی کے تسلسل میں غواص کو گویا ایک 'موج' سے تشبیہ دی جا رہی ہے، اس لیے کہ موج ہی کی طرح غواص بھی سطح اور اس کی لہروں سے گزر کر تہہ تک پہنچتا ہے۔ اسی طرح موج ایک ساحل سے اُٹھ کر دوسرے ساحل تک جاتی ہے، اگر درمیان میں کوئی رکاوٹ یا حادثہ حائل نہ ہو، یہ گویا ساحل مراد تک پہنچنا ہے، جب کہ ایسی بے شمار موجیں ہیں جو ایک کنارے سے اُٹھتی ہیں مگر دوسرے کنارے تک پہنچ نہیں پاتیں، درمیان ہی میں لہروں کا کوئی چکر بھنور بن کر ان موجوں کو فنا کر دیتا ہے، اس کے بعد 'موج کے ماتم' میں ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بھنور کی آنکھ مگر مچھ کی طرح رو رہی ہے۔ وہ دریائے محبت جس میں انسان موج کی طرح تیر رہا ہے، بہت ہی ہولناک اور پُرخطر ہے۔ اس کے باوجود انسان کی خطر پسندی، جو اس کے ازلی و آفاقی عشق کی دین ہے، اسے چین سے بیٹھنے نہیں دیتی، ہر لحہ بے تاب اور سرگرم رکھتی ہے اور اسی انسانی سرگرمی سے درحقیقت کائنات کی رونق اور عالم وجود کی ساری گرم بازاری ہے:

ہے گرمیٔ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم
سورج بھی تماشائی، تارے بھی تماشائی

کائنات کا فعال کردار انسان ہے، جب کہ تمام مظاہرِ فطرت، کیا چاند تارے اور کیا سورج، سب کے سب صرف 'تماشائی' ہیں، تو کہا جا سکتا ہے کہ شوقِ نمو اور ذوقِ نمود میں شریک رہنے اور ایک ناموسِ فطرت ہونے کے باوجود 'لالۂ صحرا' انسان سے کچھ جدا ہے، اس کے کندھوں پر بارِ امانت نہیں، اسے فریضۂ خلافت نہیں ادا کرنا، آسمان کے سورج اور تارے کی طرح وہ بھی تماشائی ہے۔ بہر حال عالم تنہائی میں شعلۂ سینائی بننے اور جذبۂ پیدائی ولذتِ یکتائی میں 'لالہ صحرا' انسان کے مانند ہے، اس کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ لہٰذا شاعر ایک انسان کی حیثیت سے لالۂ صحرا کی بعض وہ صفات حاصل کرنا چاہتا ہے جو دریائے محبت کی غواصی اور ہنگامۂ عالم کی گرمی میں اس کے لیے قدرے سکون و قرار اور سرور و نشاط کا باعث ہو سکتی ہے:

اے بادِ بیابانی مجھ کو بھی عنایت ہو
خاموشی و دل سوزی، سرمستی و رعنائی

اس سوال ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خاموشی و دل سوزی اور سرمستی و رعنائی جو ایک غیر متحرک وجود کو نصیب ہے انسان کو بہ آسانی میسر نہیں، سکون و سرور ایک گلِ رنگین کا حصہ ہے مگر

انسان تو بے تاب و پریشان ہے، بلاشبہ وہ پھول کے حسن خاموش پر رشک کرسکتا ہے لیکن طنز بھی کرسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ لالۂ صحرا کے آخری شعر میں یہ دونوں احساسات ہیں، جس انداز سے قریب کے ماسبق اشعار میں انسان کی سرگرمیوں کا فاخرانہ ذکر کیا گیا ہے، اس کے بعد بادِ بیابانی سے گل لالہ کی طرح 'خاموشی و دل سوزی' 'سرمستی و رعنائی' طلب کرنا صرف رشک نہیں ہوسکتا، اس میں طنز کا ایک پہلو سیاق وسباق ہی سے نکل آتا ہے۔ اس صورت حال سے نظم کے موضوع ومفہوم میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس لیے کہ مقصود نہ تو لالہ کی نباتیات کا بیان ہے نہ اس کے کمالات کا چرچا، صرف اس کی جمالیات پیش نظر ہے اور وہ بھی شاعر کی اخلاقیات کے تحت، اسی لیے لالہ کے ساتھ بعض جہتوں سے انسان کی ہم آہنگی کا بیان ہے اور بعض جہتوں سے فرق و امتیاز کا۔ یہ ایک پیچیدہ ومرکب، حسین وجمیل، پرمعنی اور خیال آفریں نظم ہے۔ اس سے کلام اقبال میں شعریت کی تہوں اور فن کاری کے پیچ وخم کا اندازہ ہوتا ہے۔

اقبال کی فطرت نگاری میں جو تصور کی پرواز، تخیل کی وسعت اور تفکر کی گہرائی نیز فن کی دبازت ونفاست ہے اس کا مزید اندازہ ملتے جلتے موضوعات پر انگریزی شعرا کے اظہارِ خیال سے ہوتا ہے۔ انگلستان کا ایک محبوب پھول ہے 'ڈیفوڈل' (Daffodil) جس پر سترہویں صدی میں مابعد الطبعیاتی رجحان کے ایک شاعر رابرٹ ہیرک (Herric Robert) نے بھی نظم لکھی ہے اور انیسویں صدی کی تحریک احیائے رومانیت کے شہرۂ آفاق فطرت نگار ورڈز ورتھ نے بھی۔ ہیرک پھول سے براہِ راست خطاب کرکے اس کے ساتھ ہم آہنگ ہونا چاہتا ہے، جیسے اقبال نے 'لالہ صحرا' میں کیا ہے:

حسین ڈیفوڈل! ہم یہ دیکھ کر روتے ہیں
تم اتنی جلدی رخصت ہوجاتے ہو
ہنوز سویرے اُٹھنے والا سورج
اپنی دوپہر تک نہیں پہنچتا ہے۔
ٹھہرو، ٹھہرو
تاوقتیکہ جلد بھاگنے والا دن گزر جائے

بس نغمۂ شام تک رُک جاؤ
اور ساتھ ساتھ عبادت کر کے ہم
تمھارے ساتھ ہی چلیں گے
ہمارے قیام کا وقت بھی تمھاری ہی طرح مختصر ہے
ہماری بہار بھی ویسی ہی مختصر ہے
یہ اُبھار زوال سے اتنا ہی جلد دوچار ہوتا ہے
جتنا تم یا کوئی اور چیز
ہم مرتے ہیں
جس طرح تمھارے لمحات،
اور خشک ہو جاتے ہیں
موسم گرما کی بارش کے مانند
یا صبح کی شبنم کے موتیوں کی طرح
جو پھر کبھی پائے نہیں جاتے

"To Daffodils"

ورڈز ورتھ پھول کی تصویر کشی کر کے اس سے اپنا مخصوص فکری نتیجہ اخذ کرتا یا سبق لیتا ہے:

میں ایک بادل کی طرح اکیلا گھوم رہا تھا
جو وادیوں اور پہاڑیوں کے اوپر اوپر تیرتا ہے
اس وقت یکا یک میں نے ایک ہجوم دیکھا
سنہری ڈیفوڈل کا ایک لشکر
جھیل کے کنارے، درختوں کے نیچے
نرم ہوا میں ہلتے ناچتے ہوئے
ان ستاروں کی طرح قطار اندر قطار جو چمکتے ہیں
اور کہکشاں کی صف میں چشمک کرتے ہیں

وہ ایک غیر مختتم لکیر میں پھیلے ہوئے تھے
ایک جھیل کے کنارے
ایک نظر میں مجھے دس ہزار دکھائی پڑے
ایک زندہ دلانہ رقص میں اپنے سر مٹکاتے ہوئے
لہریں بھی ان کے آس پاس ناچ رہی تھیں مگر وہ
سرور میں چمچماتی لہروں سے سبقت لے گئے
ایک شاعر بے اختیار شاد ماں ہوا
ایسی پر نشاط صحبت میں
میں محو نظارہ رہا، محو نظارہ رہا، لیکن گویا سوچا ہی نہیں
اس منظر نے مجھے کیسا خزانہ دیا تھا
کیونکہ اکثر جب میں اپنے پلنگ پر لیٹتا ہوں
خالی الذہن یا فکر مندی و آزردگی کی کیفیت میں
وہ اس نگاہِ باطن پر جلوہ نما ہوتے ہیں
جو نشاط تنہائی ہے
اور تب مرا دل مسرت سے پُر ہو جاتا ہے
اور ڈیفوڈلوں کے ساتھ رقص کرنے لگتا ہے

ہیرک کی نظم میں ایک دو پیش پا افتادہ تصویروں...... موسم گرما کی بارش اور صبح کی شبنم کے موتی کے سوا کوئی منظر فطرت نہیں اور تخیل صرف فنا کا ہے جس میں انسان اور پھول شریک ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ پھول شاعر سے بھی زیادہ اور جلد فنا پذیر ہے۔ یقیناً اس تصویر میں عبرت ہے مگر فکر وفن کی کوئی خاص، گہری اور اونچی بات نہیں ۔ ورڈز ورتھ کی نظم میں یقیناً ایک مرقع فطرت اور اس کی شاعرانہ تاثیر کی تصویر بھی ہے...... بادل ہیں، پہاڑیاں ہیں، پھول ہیں، درخت ہیں، جھیل ہے، ستارے بھی ہیں، پھولوں اور لہروں کا مقابلۂ رقص بھی ایک نرم ہوا میں ہے اور شاعر کے حافظے پر یہ سارے پیکر نقش ہو کر ایک خزانۂ مسرت فراہم کرتے ہیں جو ہمیشہ

شاعر کو بوقت ضرورت کام آتا ہے اور تکدر و تنہائی دونوں حالتوں میں ایک سرور عطا کرتا ہے۔ لیکن ''چشم باطن'' کا ذکر کرنے کے باوجود شاعر فطرت ایک سرورِ تخیل سے آگے نہیں بڑھتا، اس لیے کہ وہ محض شاعر فطرت نگار ہے اس کی روح میں کوئی گہرائی نہیں، اس کے ذہن میں کوئی وسعت نہیں، چشم باطن کا حوالہ دینے کے باوجود نظم میں صرف مشاہدۂ خارج کے ایک عکس یا نقش کا ذکر کیا گیا ہے اور اسی کو نشاطِ تنہائی قرار دیا گیا ہے۔ 'عالم تنہائی' کا بیان 'لالۂ صحرا' میں بھی ہے لیکن اس میں اقبال کا تخیل ایک 'شعلۂ سینائی بلند کرتا ہے جس کا تصور بھی ورڈز ورتھ نہیں کر سکتا، حالانکہ شعلۂ گل کو وہ کہکشاں کی طرح تاباں و درخشاں بتاتا ہے مگر اس کا ذہن اس سے آگے نہیں بڑھتا، اس کی نظر صرف سامنے کے نظاروں تک محدود رہتی ہے، خواہ وہ زمین کے ہوں یا آسمان کے، ان نظاروں کے پیچھے چھپی حقیقت کا احساس اس کو بہت ہی کم ہے۔ بلاشبہ اس نے بچپن کی معصومیت کو الوہیت کے قریب تصور کیا ہے لیکن اس کا بھی مقصد صرف، سادگی، تازگی اور معصومیت جیسے معمولی تصورات کو ایک الوہی رنگ دینا ہے، یہی وجہ ہے کہ ورڈز ورتھ مناظر قدرت ہی کی پرستش بھی کرنے کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور اس مقصد کے لیے مظاہر پرستش یونان کے صنمیات و خرافات کی اساطیری علامتوں کو بے دریغ استعمال کرتا ہے اور ان کے لیے اپنا مذہب تک ترک کرنے کا ارادہ کرتا ہے۔ اس لیے کہ مذہب پر مبنی معاشرے میں لوگ فطرت سے دور جا چکے ہیں اور اس دوری ہی کو وہ دنیا داری کہتا ہے، گویا فطرت پرستی اس کے نزدیک کوئی دین داری ہو۔ یہ سب خیالات ورڈز ورتھ کی ایک چھوٹی سی پُر معنی نظم "The world is too much with us" میں بداہتہً موجود ہیں اور اس کی شاعری کا فکری رُخ واضح کرتے ہیں۔ بلاشبہ فطرت کی یہ شاعری بہت اچھی، بہت دلچسپ، بہت کامیاب اور پُر اثر شاعری ہے مگر اس شاعری کا دائرہ بادل، پہاڑ، پھول، درخت جھیل، ستارہ اور ہوا کے مظاہر سے آگے نہیں بڑھتا۔ جب کہ یہ سب چیزیں صرف مناظر یا علامات ہیں، حقائق و معارف نہیں۔ اقبال اور ورڈز ورتھ کے درمیان فرق یہی ہے کہ اقبال علامات کے ساتھ حقائق کا بھی براہِ راست مطالعہ کرتے ہیں اور ورڈز ورتھ علامات کے مشاہدے ہی میں محو رہ جاتا ہے۔ اسی لیے اس کی چشم باطن جس نشاطِ تنہائی کا مرکز و معیار ہے وہ بہت ہی محدود اور ناقص ہے۔ اس کے برخلاف اقبال

کی نگاہ اوراس کا نشاط پوری کائنات پر محیط ہے جس میں خارج و باطن، آفاق وانفس سب شامل ہیں۔اقبال وسیع ترین انسانیت کے شاعر ہیں جس کے لیے فطرت زیادہ سے زیادہ ایک دل کش جلوہ ہے، منزل حقیقت نہیں۔ سب سے بڑی بات یہ کہ اقبال نے حقیقت ہی کو شعریت میں ڈھال دیا ہے اوراس کی عکاسی ونقاشی کے لیے فن کے ایسے پیکر تراشے ہیں کہ ورڈز ورتھ کا پورا نگارخانۂ فطرت ان کے رنگ وآہنگ کے سامنے گرد ہو جاتا ہے۔اسی لیے مظاہر فطرت سے بھی جمالِ حقیقت کی آرائش کا جو کام اقبال نے لیا ہے ورڈز ورتھ نہ لے سکا۔اس سلسلے میں یہ نکتۂ فن بے حد اہم ہے کہ فطرت اقبال کا وسیلۂ فن ہے اور ورڈز ورتھ کا مقصد فن۔ میرے خیال میں بحیثیت شاعر یہی فرق اقبال کی مضبوطی کا سبب ہے اور ورڈز ورتھ کی کمزوری کا۔

☆☆☆☆☆

شاہیں

ایک مظہرِ فطرت پر علامتی نظم 'لالۂ صحرا' کی طرح 'شاہیں' بھی ہے۔ اقبال کے تصورِ شاعری میں اس کی بڑی اہمیت ہے اور اس شاعری کے نظامِ فن میں اس کا ایک نمایاں مقام ہے۔ یہاں شاعر بخلاف 'لالہ صحرا' مظہرِ فطرت کے ساتھ اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کرتا، بظاہر اس سے الگ اور دور رہ کر اس کا مشاہدہ و مطالعہ دونوں کرتا ہے اور اس کی ایک ایسی تصویر کھینچتا ہے جو اسے اس نظریے کا ایک عامل بنا دیتی ہے جو اقبال کی شاعری اور زندگی کا نصب العین ہے۔ پہلا ہی شعر اس مشہور پرندے کو نہ صرف دوسرے پرندوں بلکہ خود اس کے متعلق دوسرے شعرا کے تصورات سے بالکل الگ کر کے ایک منفرد و ممتاز حیثیت دے دیتا ہے:

کیا میں نے اس خاکداں سے کنارا
جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ

فضائے زمین سے تعلق رکھنے کے باوجود یہ تصویر شاہیں کو فلک نشیں بنا دیتی ہے اور عام تصور کے برخلاف اسے ایک ''زاہدانہ'' کردار عطا کرتی ہے، 'خاکداں' کا لفظ بہت پُر معنی ہے اور 'آب و دانہ' سے کنارہ کشی ایک تجسس انگیز خیال آفرینی کا باعث ہے۔ دوسرا شعر کسی حد تک اس تجسس کو دور اور پہلے شعر کے تصور کی تشریح کرتا ہے:

بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو
ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ

بیاباں کی خلوت، شاہیں کے فطری ماحول کی منظر نگاری ہے لیکن 'راہبانہ فطرت' ایک نیا انوکھا اور چونکانے والا خیال ہے، جس کے نتیجے میں شاہیں کی اصلیت و حقیقت کے متعلق تجسس کچھ اور بڑھ جاتا ہے۔ اول تو شاہیں کو شکاری پرندہ سمجھا جاتا ہے، دوسرے اقبال کو رہبانیت کا مخالف تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے باوجود شاعر اپنے محبوب پرندے کی تعریف میں 'راہبانہ' کا لفظ

استعمال کرتا ہے لیکن غور کیا جائے تو پہلا ہی شعر راہبانہ فطرت کی غمازی کرتا ہے۔ اس لیے کہ پرندے نے خاکداں سے کنارا کرلیا ہے اور آب ودانہ کو رزق نہیں سمجھتا، لہٰذا دوسرے شعر میں یہ نتیجہ نکالنا بالکل معقول ہے کہ ایسے پرندے کی فطرت راہبانہ ہے۔ دوسرے مصرعے میں رہبانیت کا اقرار دوسرے شعر کے پہلے مصرعے کی اس تصویر کے بھی مطابق ہے کہ شاہیں کو بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے۔ اس طرح چوتھے مصرعے کا پیکر مسلسل تین ماقبل کے مصرعوں کے مواد سے تیار ہوتا ہے۔ چنانچہ اسی تصویر کے تسلسل میں آیندہ دو اشعار شاہین کے کردار کی اسی خصوصیت کو نمایاں کرتے ہیں جس کا ذکر پہلے دو شعروں میں ہوا ہے:

نہ بادِ بہاری، نہ گلچیں، نہ بلبل　　　نہ بیمارِ نغمۂ عاشقانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم　　　ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ

یہ گویا ایک متضاد ماحول کی پُرفریب اور شجرکار دل کشی کا نقشہ ہے جو اس کے برعکس رویے کی اہمیت اور اس کے حامل کردار کی صلابت میں بے پناہ اضافہ کرتا ہے۔ اس سے 'رہبانیت کی اندرونی' طاقت کا بھی زبردست اظہار ہوتا ہے۔ صرف چند دلآویز پیکر بزم فطرت سے لے لیے گئے ہیں جن کا عکس بزم انسان میں بھی عام طور پر پایا جاتا ہے۔ ''باد بہاری''، ''گلچیں''، ''بلبل''، ''نغمۂ عاشقانہ''، ''خیابانیوں''، ''ادائیں''، ''دلبرانہ'' جیسے الفاظ فطرت وانسانیت کے رومانی تصورات کا ایک نگارخانہ آراستہ کرتے ہیں اور فطری وانسانی حسن وعشق کی ایک داستاں مرتب کرتے ہیں، مگر ان تمام رومانی دلآویزیوں سے شاہیں آزاد ہے، ان کے طلسم میں گرفتار نہیں، وہ ''نغمۂ عاشقانہ'' کو ''بیماری'' کہتا ہے اور ''خیابانیوں'' سے ''پرہیز'' کو لازم قرار دیتا ہے، حالانکہ اس کو اقرار کرنا پڑتا ہے کہ: 'ادائیں ہیں ان کی دلبرانہ'۔ شاید اس اقرار اور اس کے اندر مضمر شدتِ احساس ہی کے سبب وہ ان کے خلاف اپنا ردِعمل زیادہ زور کے ساتھ ظاہر کرتا ہے اور حد یہ ہے کہ رہبانیت اختیار کرچکا ہے، تاکہ دنیا کے پُرفریب نظارے دوسروں کی طرح اسے بھی مریض اور کمزور بناکر نہ رکھ دیں، اس لیے کہ اس کے سامنے زندگی کا جو بلندتر مقصد ہے اس کے حصول کے لیے حسن وعشق کی رومانیت نہیں، فکروعمل کی صلابت درکار ہے، فطرت پرستی نہیں، حقیقت پسندی درکار ہے، لطف ولذت نہیں، سخت کوشی وپنجہ آزمائی درکار ہے۔ لہٰذا خیابانِ عالم

کی ایک نہایت حسین منظر نگاری اور اس کے متعلق اپنا رویہ ظاہر کر دینے کے بعد اب شاہیں اپنے اصل مقصد اور اس کے حصول کے لیے مطلوب کردار کی نشان دہی کرتا ہے:

ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ
حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ
جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا لہو گرم رکھنے کا ہے اِک بہانہ

جلوتِ خیاباں کے مقابلے میں شاہین نے بہت سمجھ بوجھ کر 'بیاباں کی خلوت' اختیار کی ہے، اس لیے کہ بیاباں کی کھلی وسعتوں اور سختیوں میں، خیاباں کی تنگیوں اور نرمیوں کے برخلاف، جھپٹنے، پلٹنے اور پلٹ کر جھپٹنے کا موقع ورزش ملتا ہے، جس سے جواں مرد کی ضربت غازیانہ کاری ہوتی ہے۔ باد بہاری، کے خواب آور جھونکوں کے درمیان 'ہوائے بیاباں' کے تند و تیز تھپیڑے پسند کرنا باز کی زندگی کو 'زہدانہ' ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ لہٰذا حمام و کبوتر جیسے شکاروں کے خون کا جو الزام باز پر ہے اس کی حقیقت صرف اتنی ہے کہ اس سلسلے میں باز کی ساری سرگرمیاں 'لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ' ورنہ شاہیں نہ تو پرندوں کا بھوکا ہے نہ لالچی، وہ صرف بقدر ضرورت اپنا رزق زمین کی پستیوں کی بجائے آسمان کی بلندیوں میں حاصل کرتا ہے اور اس کے لیے کڑی محنت، بڑی ریاضت کرتا ہے۔ جن لوگوں نے باز کو شکار کرتے ہوئے دیکھا ہے وہ جانتے ہیں کہ اس کا سارا کھیل شکار کرنے پر مرکوز ہے۔ شکار کھانے پر نہیں اور اس سلسلے میں اس کی فن کاری اور طولِ عمر سے محسوس ہوتا ہے جیسے اس کا مقصد اپنی ورزش کے سوا کچھ اور نہ ہو۔ اسی کیفیت کو اقبال نے 'لہو گرم رکھنے کا اک بہانہ' سے تعبیر کیا ہے، یہ شاہیں کی ایک حقیقی تصویر بھی ہے اور اس کے زاہدانہ و راہبانہ کردار اور 'ضربتِ غازیانہ' کی علامت بھی۔ اپنی رائے اور اپنے ماحول کی مرقع نگاری کے بعد شاہیں اپنے کردار کی آفاقیت پر تاکیدی نشان لگاتا ہے:

یہ پورب یہ پچھّم، چکوروں کی دنیا مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ
پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

جب شاہیں نے خاکداں سے کنارہ کرلیا ہے، اسے بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے، وہ

خیابانیوں سے پرہیز لازم سمجھتا ہے تو اس کی فلک پروازی میں کوئی شبہ باقی نہیں رہ جاتا اور وہ بہ آسانی یہ دعویٰ کرسکتا ہے کہ اس کا 'نیلگوں آسمان بے کرانہ' ہے، جب کہ دوسرے تمام پرندے چند سمتوں اور جہتوں میں محدود ہیں، کوئی پورب، کوئی پچھّم پرمبنی 'چکوروں کی دنیا' میں محصور ہے۔ اپنی اس آفاقیت کا آخری ثبوت شاہیں یہ دیتا ہے کہ وہ 'آشیانہ' نہیں بناتا، لہٰذا اس کی حیثیت 'پرندوں کی دنیا' میں 'درویش' کی ہے، جو دنیا کے تمام ساز و سامان سے بے نیاز اور اس کے سارے پھندوں سے آزاد ہوتا ہے۔ یہ درویش وہی ہے جس کے بارے میں قبل کہا جاچکا ہے کہ اس کی فطرت راہبانہ اور زندگی زاہدانہ ہے، وہ ایک جواں مرد ہے جو ضربت غازیانہ کا حامل ہے۔ 'یہ پورب یہ پچھّم، چکوروں کی دنیا'، کہہ کر صرف ایک مصرع میں شاعر نے اہل دنیا کی تنگ دماغی اور محدود نظری کی ایک تصویر کھینچ دی ہے اور اس متضاد پس منظر کی ترتیب کے بعد دوسرے مصرعے میں صرف 'نیلگوں آسماں بے کرانہ' کے پیکر سے اس نے وسیع النظری اور اعلیٰ دماغی کا ایک مؤثر مرقع تیار کردیا ہے اور پہلے مصرعے میں یہ پورب، یہ پچھّم' کے لہجے سے 'چکوروں کی دنیا' کی تحقیر نیز دوسرے مصرعے میں ایک صفت 'نیلگوں' سے شاہیں کے 'آسماں بے کرانہ' کی تعظیم کا احساس اُبھار دیا ہے۔ 'درویش' کا استعارہ بھی اپنی جگہ معنی خیز ہے اور 'شاہیں بناتا نہیں آشیانہ' کے بیان کو خیال آفریں بناتا ہے۔ ان حسین تصویروں کو 'نہ' کی ردیف اور بندشِ الفاظ کا ترنم نغمات میں تبدیل کرتا ہے۔

نظم از اول تا آخر ارتقائے خیال اور اشعار کے درمیان ربط معنوی کے لحاظ سے ایک مکمل ہیئتِ تخلیق ہے۔ اس میں شاہیں کی عادات و حرکات کی مصوری بھی ہے، اس کے ماحول کی عکاسی بھی اور اس کے احساسات و خیالات کی ترجمانی بھی۔ صرف نو اشعار اور اٹھارہ مصرعوں میں یہ سب کچھ اس مؤثر طریقے سے کر لینا فن کے ایجاز کا اعجاز ہے۔ اس نظم سے شاہین کی جو تصویر اُبھرتی ہے وہ اس تصور کے بالکل خلاف ہے جو لوگوں نے شاہین اور اس کے سلسلے میں اقبال سے منسوب کر رکھا ہے۔ یہاں نہ تو شاہیں کشت و خون کا پیکر ہے نہ اقبال نے اسے تشدد اور جبر و ستم کی علامت بنایا ہے، وہ قوت و طاقت کی تصویر بن کر ضرور ہمارے سامنے آتا ہے مگر یہ قوت و طاقت ایک زاہد اور راہب کی ہے جو دنیائے دنی کے حرص و ہوس کو بالکل ترک کرچکا ہے اور صرف ایک درویش و غازی کی زندگی گزارنا چاہتا ہے۔ یہ اقبال کے تصورِ ترک اور نظریۂ قوت کے عین مطابق ہے:

کمالِ ترک نہیں آب و گل سے مہجوری
کمالِ ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری

(غزل،بالِ جبریل)

تاریخ امم کا یہ پیام ازلی ہے
'صاحب نظراں! نشۂ قوت ہے خطرناک'
لادیں ہوتو ہے زہر ہلاہل سے بھی بڑھ کر
ہو دیں کی حفاظت میں تو ہرزہر کا تریاک

(''قوت اوردین''،ضربِ کلیم)

مطلب یہ کہ قوت کا استعمال دنیا کی دولت وسلطنت کے لیے نہیں بلکہ دفع شر اور قیامِ عدل وحق کے لیے ہونا چاہیے۔اسی معنی میں شاہیں اقبال کے مردِ مومن کی علامت ہے۔اس سلسلے میں اقبال کے یہاں فوق البشر کا کوئی تصور نہیں، اس لیے کہ اسلامی عقیدے میں انسان کامل ﷺ بھی صرف خیر البشر ہے، خدا کا آخری رسول ﷺ ہونے کے باوصف بشری ہے۔

شاہین پر اقبال کی نظم کے محاسن فنی کا اندازہ لگانے کے لیے اس کا موازنہ ورڈز ورتھ کی To the Sky lark اور شیلی کی To a Sky lark کے ساتھ کرنا بہت مفید ہوگا۔اسکائی لارک بھی شاہیں کی طرح آسمان پرواز ہے اور انگریزوں کا محبوب پرندہ ہے۔

ورڈز ورتھ کہتا ہے:

مغنّیِ ہوا! دائرِ آسماں!
کیا تو متنفر ہے جہاں ہجوم افکار ہے؟
یا عین اس وقت جب باز ومحوِ پرواز ہیں، دل ونگاہ
دونوں شبنمی زمیں پر ترے آشیانے سے لگے ہوئے ہیں؟
آشیانہ جس میں تو جب جی چاہے پٹک پرسکتا ہے
اپنے کپکپاتے باز وسمیٹ کر،نغمۂ خاموش کی صورت!
آخری نقطۂ نگاہ تک اور اس سے بھی پرے
پرواز کرتا جا، جری زمزمہ پرداز!......تیرا نغمۂ محبت......

تیرے اور تیری محبوبہ کے درمیان ایک دائمی عہد......
سینۂ میداں کے لیے کم سرور انگیز نہیں
ہمیشہ تو گاتا نظر آتا ہے، ایک باعثِ فخر فضیلت،
اوراقِ بہار سے بالکل بے نیاز
بلبل کو اس کے سایہ دار جنگل میں رہنے دو
تیرا نصیب ایک شاندار روشنی کی خلوت ہے
جہاں سے تو دنیا پر ایک سیلاب نازل کرتا ہے
نغمے کا، ایک زیادہ الوہی جبلت کے ساتھ
تو دانش مندوں کے زمرے میں ہے، جو اونچا اُڑتے ہیں
مگر کبھی بھٹکتے نہیں
آسمان و آشیانہ کے مماثل نشانوں کے یکساں وفادار ہیں
شیلی کہتا ہے:
خوش آمدید، روحِ مسرور!
چڑیا تو تو کبھی نہ رہی
جو آسماں یا اس کے قریب سے
اپنا دل نکال کر رکھ دیتی ہے
فی البدیہہ فن کے کثیر نغمات میں
اونچی اور اونچی
تو زمین سے اُڑتی جاتی ہے
ایک ابرِ آتشیں کی طرح
نیلے سمندر میں تو اُڑتی ہے
اور گاتی ہوئی برابر اونچی اُڑتی جاتی ہے اور اونچی اُڑتی ہوئی برابر گاتی ہے
سنہری بجلی میں

ڈوبے ہوئے آفتاب کی
جس کے اوپر بادل چمک رہے ہیں
تو تیرتی اور دوڑتی ہے
جسم سے بے قید ایک مسرت کی طرح جس کا سفر ابھی شروع ہوا ہے
ہلکی سی سرخی بھی
تیری پرواز کے دوران گھل جاتی ہے
ایک ستارۂ آسمان کی طرح
دن کی پھیلی ہوئی روشنی میں
تو نظر نہیں آتی، پھر بھی میں تیری تیز آوازِ نشاط سنتا ہوں
تیر کی طرح تیز
اس دائرہ سیمیں میں
جس کا تیز جلتا ہوا چراغ دھیما ہو جاتا ہے
صاف و سفید سحر کے وقت
یہاں تک کہ ہم بمشکل دیکھ پاتے ہیں، ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ وہاں ہے۔
تمام زمین و آسماں
تیری آواز سے پُرشور ہیں
جیسے، جب رات صاف ہوتی ہے
اک اکیلے بادل سے
ماہتاب اپنی شعاعیں برساتا ہے اور آسمان جل تھل ہو جاتا ہے
تو کیا ہے ہم جانتے نہیں
کون سی چیز سب سے زیادہ تیرے مشابہ ہے
شبنم کے بادلوں سے نہیں برستے
دیکھنے میں ایسے چمکیلے قطرے
جیسے تیرے وجود سے ایک بارشِ نغمہ ہوتی ہے

ایک پوشیدہ شاعر کی طرح
فکر کی روشنی میں
اپنے آپ نغمہ خواں
یہاں تک کہ دنیا آمادہ ہو جاتی ہے
ان امیدوں اور اندیشوں کے ساتھ ہمدردی کے لیے جن کی طرف اس نے توجہ نہ دی تھی
ایک اعلیٰ خاندان دوشیزہ کی مانند
ایک محل کے مینار میں
تسکین دیتی ہوئی اپنی محبت بھری
روح کو ایک خفیہ ساعت میں
عشق کی طرح شیریں موسیقی سے جو اس کے کمرے سے باہر ابل رہی ہے
ایک سنہری جگنو کی مانند
ایک وادیٔ شبنم میں
بکھیرتی ہوئی نگاہوں سے دور
اپنے فضائی رنگ کو
پھولوں اور گھاس کے درمیان جو اسے نگاہوں سے پوشیدہ رکھتے ہیں
ایک گلاب کے مانند پردہ نشیں
اپنی ہی سبز پتیوں کے درمیان
جن کے پھول گرم ہواؤں سے جھڑتے ہیں
یہاں تک کہ اس نکلتی ہوئی خوشبو
اپنی زبردست شیرینی سے ان گراں باز و چوروں کو مدہوش کر دیتی ہے
بارانِ بہار کی صدا
چمکتی ہوئی گھاس پر
بارش کے جگائے ہوئے پھول
جو کچھ بھی کبھی تھا

پُر سرور اور صاف اور تازہ، تیری موسیقی سب پر فائق ہے
ہمیں سکھا اے پری یا چڑیا
جو کچھ بھی تیرے شیریں خیالات ہیں
میں نے کبھی نہیں سنی
محبت یا مے کی تعریف
جس نے ایسے الوہی ولولوں کا سیلاب اپنی سانسوں سے بہایا ہو
حمد کا اجتماعی نغمہ
یا زمزمۂ فتح مندی
تیرے گیت کے مقابلے میں سب کے سب ہوں گے
فقط ایک بے معنی شیخی
ایک ایسی شے جس میں ہم کوئی چھپا ہوا نقص محسوس کرتے ہیں
کون اشیا سرچشمے ہیں
تیرے سرودِ نشاط کے؟
کون سے میدان یا لہریں یا پہاڑ؟
آسمان یا زمین کے کون سے پیکر؟
تیری اپنی ہی جنس کا کون سا عشق؟ درد سے کیسی بے بیگانگی؟
تیری صاف و تیز مسرت میں
سستی نہیں ہو سکتی
ناراضگی کا سایہ
کبھی تیرے قریب نہ پھٹکا
تو محبت کرتی ہے مگر کبھی تو نے محبت کی غمگین آسودگی کو نہ جانا
سوتے یا جاگتے
تو موت کے بارے میں بتا سکتی ہے

زیادہ سچی اور گہری باتیں
بہ نسبت ہم فانی انسانوں کے خواب کے
ورنہ تیرے نغمے اتنے براق چشمے میں کیسے بہتے؟
ہم آگے اور پیچھے دیکھتے ہیں
اور جو نہیں ہے اس کا غم کرتے ہیں
ہماری مخلص ترین ہنسی
کسی درد سے لبریز ہے
ہمارے شیریں تریں نغمے وہ ہیں جو غمناک ترین خیال کا اظہار کرتے ہیں
تاہم اگر ہم تحقیر کرتے
نفرت اور غرور اور خوف کی
اگر ہم ایسی چیزیں بن کر پیدا ہوتے
جو ایک قطرہ آنسو نہیں بہاتیں
میں نہیں جانتا کہ کس طرح ہم کبھی تیرے نشاط کے قریب بھی پھٹکتے
بہتر نغموں سے......نوائے مسرت کے
بہتر تمام تر خزانوں سے
جو کتابوں میں پائے جاتے ہیں
تیرا ہنر شاعر کے لیے ہوتا، اے زمین کو حقارت سے دیکھنے والی!
مجھے اس مسرت کا نصف ہی سکھا
جو تیرے دماغ میں محفوظ ہے
ایسی سرور آفریں دیوانگی
میرے ہونٹوں سے بہے گی
پوری دنیا تب اسی طرح ہمہ تن گوش ہوگی جس طرح ابھی میں گوش بر آواز ہوں۔

شیلی کی نظم شاعری اور فطرت نگاری کی حد تک بڑی خوب صورت اور دلکش ہے مگر جہاں تک موضوع کی فن کاری کا تعلق ہے، یہ ایک پریشان خیالی ہے۔ اسکائی لارک کی تصویر کے ساتھ بے شمار دوسری تصویریں گڈ مڈ ہو جاتی ہیں اور ارتقائے خیال نہ واضح ہے نہ مربوط۔ اس کے علاوہ اسکائی لارک کے حوالے سے اپنے عام رومانی احساسات و جذبات کے اظہار کے سوا شاعر کا کوئی بلند ترین فکری و فنی مقصد نہیں۔ لہٰذا یہ نظم صرف ایک دلدادۂ فطرت، وارفتۂ محبت اور آزردۂ حیات نوجوان کے بے محابا ولولوں کا بے تحاشا اظہار ہے، ایک جذبۂ بے اختیارِ شوق ہے جو سینۂ نظم سے باہر نکلا پڑتا ہے۔ یقیناً یہ نظم ہی کے ایک بیان کے مطابق ایک 'سرود آفریں دیوانگی' ہے اور دوسرے بیان کے مطابق 'الوہی ولولوں کا سیلاب' ہے۔ اس دیوانگی اور سیلاب سے ضرور لطف لیا جاسکتا ہے اور مسرت کا احساس بھی ہوسکتا ہے، لیکن اس میں نہ تو فکر کی سنجیدگی ہے نہ فن کی پختگی۔ بلاشبہ یہ ایک اچھی شاعری ہے مگر بڑی شاعری نہیں اور معیارِ فن کے لحاظ سے دوسرے درجے کی چیز ہے۔ اس میں ایک نمایاں نقص حقیقت پسندی کی کمی کا بھی ہے، شاعر نے اسکائی لارک کو ایک سراسر آسمانی مخلوق بنا دیا ہے جو زمین کو حقارت سے دیکھنے والی ہے، اور یہ صحیح نہیں، اسکائی لارک آسماں میں کتنی ہی پرواز کرے، اس کا آشیانہ زمین پر ہوتا ہے۔ ایک فطرت نگار تخلیق میں امرِ واقعہ کو اس طرح نظر انداز کرنا کھلا ہوا عیب ہے۔

اس کے برخلاف ورڈز ورتھ کی نظم فطرت نگاری کا ایک اعلیٰ معیار اور بے خطا نمونہ پیش کرتی ہے۔ وہ بھی اسکائی لارک کو ''مغنّیِ ہوا'' اور ''دائرِ آسمان'' کہتا ہے اور یہ سوال بھی پرندے سے کرتا ہے: ''کیا تو زمین سے متنفر ہے؟'' لیکن اس کے ساتھ ہی وہ بتاتا ہے کہ 'عین اس وقت جب بازو محوِ پرواز ہیں دل و نگاہ دونوں شبنمی زمین پر ترے آشیانے سے لگے ہوئے ہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ سکائی لارک کے متعلق ورڈز ورتھ کا مشاہدہ شیلی کے مشاہدے سے زیادہ سچا ہے۔ اس سلسلے میں ورڈز ورتھ کا مطالعہ بھی زیادہ گہرا ہے۔ شیلی نے صرف اسکائی لارک کے نغمۂ آواز کو سنا ہے، جب کہ ورڈز ورتھ آواز کے علاوہ اس پرندے کے 'نغمۂ خاموش' کی بھی ٹھیک ٹھیک صورت گری کرتا ہے

اپنے کپکپاتے بازو سمیٹ کر

مختصر یہ کہ شیلی کی اسکائی لارک ہیولا ہے 'جسم سے بے قید ایک مسرت کا' جب کہ ورڈز ورتھ کی اسکائی لارک، دانش مندوں کے زمرے میں ہے جو اونچا اڑتے ہیں مگر کبھی بھٹکتے نہیں، اور آسمان و آشیانہ کے مماثل نشانوں کے یکساں وفادار ہیں۔

لیکن ورڈز ورتھ کی دانش مندی، شبنمی زمین سے آگے نہیں بڑھتی، حالانکہ 'شاندار روشنی کی خلوت' اور 'الوہی جبلت' کا ذکر وہ کرتا ہے مگر اس خلوت و جبلت کا نتیجہ فقط ایک 'نغمۂ محبت' ہے جو سینۂ میدان کے لیے کم سرور انگیز نہیں، اس کے مقابلے میں اقبال کا شاہین 'بیاباں کی خلوت' میں ایک 'فطرت راہبانہ' کے ساتھ بسیرا کرتا ہے، کبھی 'بناتا نہیں آشیانہ' اور اس کا 'نیلگوں آسمان بے کرانہ' ہے، اس نے 'خاکداں سے کنارا' کرلیا ہے اور 'خیابانیوں' کی 'دلبرانہ' اداؤں سے یہاں تک 'پرہیز' کرتا ہے کہ فطرت و انسانیت کے مظاہرِ حسن سے شدید تاثر کے باوجود ایک بلند مقصد کے لیے ان سب کو ترک کر دیتا ہے:

نہ بادِ بہاری، نہ گل چیں، نہ بلبل
نہ بیماریٔ نغمۂ عاشقانہ

کہہ سکتے ہیں کہ شاہین اور اسکائی لارک متضاد موضوعات کے مطالعات ہیں لیکن دو بنیادی اوصاف دونوں کے درمیان مشترک ہیں، دونوں پرندے ہیں اور دونوں آسمان کی بلندیوں میں پرواز کرتے ہیں، بس نغمہ و آشیانہ کا فرق ہے، اسکائی لارک ان سے وابستہ ہے اور شاہین ان سے بے نیاز۔ چنانچہ جس طرح ورڈز ورتھ اور ایک حد تک شیلی نے اسکائی لارک کی کردار نگاری یا پیکر تراشی کی ہے اسی طرح اقبال نے شاہین کی۔ اس سلسلے میں کم و بیش فطرت نگاری تینوں شعرا کی تخلیقات میں ہے، لیکن تینوں کے اندازِ نظر میں اختلاف ہے۔ شیلی فطرت کا صرف رومانی پہلو لیتا ہے اور اس کو انسان کے رومانی پہلو سے ملا دیتا ہے۔ ورڈز ورتھ فطرت کی حقیقی تصویر کشی سے رومان کا لطف پیدا کرتا ہے اور اس کو انسانی حقیقت پسندی کے ساتھ ہم آمیز کر دیتا ہے، جب کہ اقبال فطرت، حقیقت اور انسانیت تینوں عناصر کو ایک محیط مطمحِ نظر کے تحت ترکیب دے کر ایک اعلیٰ معرفت و بصیرت کا پیام دیتے ہیں اور پرندے کو اپنے نظریۂ حیات کی ایک علامت بنا دیتے ہیں۔ اقبال کی اس مرکب شاعری میں نغمۂ مسرت اسی طرح

ہے جس طرح شیلی اور ورڈز ورتھ کی رومانیت اور فطرت نگاری میں، لیکن اس کے ساتھ اعلیٰ متانت وبصیرت ایک قدرِ زائد ہے۔ اقبال کی نظم میں جمالیات کے ہمراہ اخلاقیات بھی ہے، جب کہ شیلی کو اخلاقیات سے مطلب نہیں اور ورڈز ورتھ صرف ایک اخلاقی سبق 'دانش مندی' کے عنوان سے دیتا ہے، جو اخلاقیات کے کسی مکمل نظریہ و نظام سے کمتر محض ایک رسمی و روایتی درسِ اخلاق ہے، اور اقبال کی اخلاقیات رسم و روایت کی بجائے ان کے نظریۂ کائنات اور نظامِ حیات کا عملی پہلو یا وسیلۂ عمل ہیں۔

اس سلسلے میں فن کے نقطۂ نظر سے دیکھنے کی بات یہ ہے کہ شیلی کے برخلاف ورڈز ورتھ اور اقبال دونوں اپنے اپنے پرندوں کا مرقع پورے فنی ارتکاز اور تنظیم ہیئت کے ساتھ مرتب کرتے ہیں۔ چند خیال آفریں پیکروں اور دلکش تصویروں کے ذریعے اپنے اپنے تخیل کی ترسیل کرتے ہیں اور ایک مکمل و مؤثر پارۂ فن تخلیق کرتے ہیں، جس میں فطرت وحقیقت دونوں کا امتزاج ہے، رومان کی چنگاری کے ساتھ ساتھ تجربے کی شبنم بھی ہے۔ اس طرح نظم کی حد تک 'شاہین' اور To the Sky lark دونوں تسلی بخش تخلیقات ہیں، جب کہ To a Sky lark صرف ایک جمال پرست شاعر کے شیریں جذبات کا حسین اظہار ہے جو مؤثر ہونے کے باوجود نامکمل، غیر منظّم اور غیر تسلی بخش ہے۔ لیکن ایک اچھے فن سے آگے بڑھ کر جب ہم ایک بڑے فن کے نمونے کی تلاش کرتے ہیں اور اس کا سراغ ہیئتِ نظم سے باہر عکس فگن ہونے والے اشارات و اثرات میں لگانے کی کوشش کرتے ہیں تو ورڈز ورتھ کی To the Sky lark کی حدود معلوم ہو جاتی ہیں، یہ بس ایک کامیاب موضوعاتی نظم ہے 'شاہین' کی طرح کسی بڑے تخیل کی علامت نہیں، کسی تصورِ حیات کے کسی اہم جز کا پیکر نہیں۔ لہٰذا 'لالہ صحرا' کی طرح 'شاہین' کا امتیاز یہ ہے کہ وہ پورے فنی حسن اور شاعرانہ جمال کے ساتھ ساتھ ایک فکری نصب العین کی علامت اور ایک نظامِ فن کا اشاریہ ہے، اور اس اعتبار سے ایک محیط و مربوط نظامِ فن کا جز ہے، ایک وسیع و منظّم اخلاقی جمالیات کا حصہ ہے۔

☆☆☆☆☆

ذوق وشوق

ذوق وشوق اقبال کی نظموں میں ایک منفرد نوعیت کی تخلیق ہے، اس لیے کہ یہ ایک بالکل ذاتی قسم کی نظم ہے اور اس کا اندازِ نظر خالص تغزل کا ہے۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ بہتیرے قارئین اس نمونۂ فن کے احساسات میں اس طرح شریک ہو جاتے ہیں گویا اس کی کیفیات ان کی اپنی ہوں۔ غور کرنے سے اس صورت حال کی ایک وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ اقبال کی انا نہایت اجتماعی ہے، یا انھوں نے اپنی اَنا کو فن میں اس انداز سے متشکل کیا ہے کہ ان کے قارئین اس تشکیل میں اپنی ترفع یافتہ انا کا عکس دیکھنے لگتے ہیں۔ چنانچہ شاعر کا ذوق وشوق...... اور آرزوئیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں۔ مزید غور کرنے پر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے اسرارِ خودی میں جو رموزِ بے خودی سموئے ہوئے ہیں وہ سب کے لیے ایک عام کشش رکھتے ہیں، یعنی یہ شاعر کے ملّی نیز انسانی نقطۂ نظر کا آفاقی پس منظر ہے جو دوسرے افراد کو بھی شاعر کے انفرادی جذبات وخیالات میں شریک کر لیتا ہے۔ لہٰذا جب شاعر اپنی تمناؤں اور ولولوں، محرومیوں اور تنہائیوں، جستجوؤں اور بیتابیوں کا ذکر کرتا ہے تو وہ گویا اپنے تمام قارئین کے دلوں کی گہرائیوں میں خوابیدہ انھی کیفیات کو بیدار کرتا ہے۔

ترکیب بند میں لکھی ہوئی پانچ بندوں کی یہ نظم تیس اشعار پر مشتمل ہے اور ہر بند میں چھ اشعار ہیں جن میں ہر چھٹا شعر ٹیپ کا ہے جو متعلقہ بند کے مفہوم کا عروج اور آیندہ بند کے مفہوم کا پیش خیمہ ہے، جب کہ ہر بند کے اشعار اول تا آخر ایک سلسلۂ خیال میں بندھے ہوئے ہیں اور پوری نظم جس کیفیت سے شروع ہوئی تھی اسی کی تفصیل وتشریح کر کے اسی کیفیت کے شدید، وسیع اور عمیق ورفیع احساس پر ختم ہو جاتی ہے۔ نظم کے ہر بند میں شاعر کے قلب کی گہرائیوں سے ایک زمزمہ اُٹھتا ہے اور حسین ومعنی آفریں پیکروں میں منقش ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ پانچ بندون کے پانچ زمزمے مل کر ایک بسیط نغمے کی ترکیب کرتے ہیں۔ نظم کی ابتدا سے انتہا تک یہ

نغمہ آہستہ آہستہ پھیلتا اور حجم میں بڑھتا جاتا ہے۔ اس کا آغاز فطرت سے ہوتا ہے اور انجام محبت پر، جب کہ دونوں کے درمیان قدر مشترک ایک احساسِ فراق، اس کی بے تابی اور تابداری ہے۔ یہ بے تابی و تابداری تلاشِ حق اور عرفانِ حق دونوں کا باعث ہے۔ فطرت اور محبت دونوں کے نغمات کے اندر معرفتِ روحِ نغمہ بن کر کام کرتی ہے اور دردِ فراق کو نہ صرف گوارا بلکہ خوشگوار بناتی ہے۔ ''ذوق و شوق'' ایک غنائیہ کی طرح لطیف و نفیس، رقصاں و تپاں، پُر کیف اور وجد آور ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بالِ جبریل کا تغزل مقطر ہو کر اس نظم میں مجسم ہو گیا ہے۔ اقبال کی اہم ترین نظموں کی چند بہترین صدائیں بھی اس نظم میں گونجتی محسوس ہوتی ہیں۔

پہلا بند فطرت کی بہترین شاعری کا ایک باب ہماری نگاہوں کے سامنے کھول کر رکھ دیتا ہے:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود، اِک نگاہ کا زیاں
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دُھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی اِدھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

'دشت میں صبح کا سماں' ہے، چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں، ہیں، یہ شاعر کے لیے 'قلب و نظر کی زندگی' ہے، اسلیے کہ وہ خیاباں کی جلوت کی بجائے بیاباں کی خلوت پسند کرتا ہے۔ عالم تنہائی میں دشت کی پہنائی کتنی ہی خوفناک ہو، اس کی مہم جو طبیعت کو پسند ہے، اس کی روح

صحن چمن کی محدود فضا کی بجائے صحرا کی وسعتیں طلب کرتی ہے، پھر:

حسن بے پروا کو اپنی بے حجابی کے لیے
ہوں اگر شہر سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن

(غزل، بالِ جبریل)

چناں چہ مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو دیکھ کر شاعر محسوس کرتا ہے کہ 'پردۂ وجود' چاک ہوگیا ہے اور حسن ازل بے پردہ ہو کر نگاہوں کے سامنے آ گیا ہے۔ لہٰذا ایک نگاہ کا زیاں، دل کے لیے ہزار گونہ سودمند ہے۔ یہ احساس جن دل فروز مناظر سے اُبھرتا ہے ان میں چند صحرا کی مناسبت سے یہ ہیں...... سحابِ شب کے رخصت ہو جانے کے بعد آسمان پر سرخ و کبود بدلیاں منڈلا رہی ہیں اور کوہ اضم رنگ برنگ چادروں میں لپٹا ہوا نظر آ رہا ہے جو ان رنگین بدلیوں نے ان کی چوٹیوں پر بنی ہیں، ہوا بالکل صاف، ہر قسم کے گرد و غبار سے پاک ہے اور برگِ نخیل شبنم صحرا کے بڑے بڑے قطروں سے دھل کر تازہ و شاداب شاخوں پر کھڑے ہیں، نواحِ کاظمہ کی ریگ شبنم کی تری سے ریشم کی طرح نرم ہوگئی ہے۔ یہ تین تصویریں فضا کے تین عناصر کی ہیں، ایک آسمان کا اُفق ہے، جس پر پہاڑ کی چوٹیاں سر اُٹھائے ہوئے ہیں، دوسرے نخلستان ہے جس کے سبز و شفاف پتے صبح کی ہوا میں چمک رہے ہیں، تیسرے زمین کی ریگستانی سطح ہے جو شبنم سحر سے ملائم ہو چکی ہے۔ یہ بڑی ٹھوس واقعاتی تصویریں ہیں اور دشت میں صبح کے سماں کی جیتی جاگتی، زندہ و تابندہ پیکر تراشی کرتی ہیں۔ یہاں یاد کر لینا چاہیے کہ سرِ نظم شاعر کی وضاحت کے مطابق (''ان اشعار میں سے اکثر فلسطین میں لکھے گئے'') یہ نظم اکثر اشعار کے متعلق ہے، لہٰذا زیر نظر بند، جو ابتدائے نظم ہے، ضرور ہی فلسطین میں رقم کیا گیا ہے۔ چنانچہ جس دشت میں منظر صبح کی تصویر ہماری نگاہوں کے سامنے ہے وہ دشتِ عرب ہے۔ اس تصویر میں فلسطین کے ذکر کے باوجود 'کوہ اضم' اور 'نواح کاظمہ' کے متعلق کسی جغرافیائی الجھن میں پڑنے کی ضرورت نہیں، اس لیے کہ فلسطین بھی عرب ہی کا ایک حصہ ہے لہٰذا شام سے حجاز تک اور فلسطین سے مکہ و مدینہ تک ایک ہی زمین و آسمان اور اس کی جغرافیائی تاریخ ہے۔ وہی دشت و کوہ، وہی ریگ زار و نخیل، وہی سحاب و ہوا ہر جگہ ہے خواہ وہ شام کا دریا ہو یا نواح حجاز، اس لیے اگر دشتِ

عرب کی منظر نگاری فلسطین میں بیٹھ کر کی جائے اور مکہ و مدینہ کے کوہستان و ریگستان کے نام لیے جائیں تو موضوع و مقصود کے لحاظ سے کوئی فرق نہیں پڑتا، بلکہ مکہ و مدینہ کی مرکزیت کے سبب فلسطین میں ان کے آثار و مظاہر کی یاد اس ذوق وشوق کے مطابق ہے جس کا اظہار نظم میں ہوا ہے۔ اس پورے منظر میں اصل چیز 'حسن ازل کی نمود' ہے جس کے لیے دشت و کوہ و ریگ زار و تخیل کو صرف پس منظر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور تھوڑے غور سے واضح ہوسکتا ہے کہ حسن ازل سے مراد مظاہر فطرت نہیں بلکہ ان سے بھی زیادہ جلوۂ حقیقت ہے جو کبھی وادیٔ سینا میں نمایاں ہوا، کبھی وادی فاراں میں، اور اس کا مکمل ظہور آخر الذکر ہی میں ہوا جس کے حقیقی مناظر کوہِ اضم اور نواحِ کاظمہ ہیں۔ اس طرح دشت عرب میں طلوعِ سحر طلوعِ اسلام بھی ہے۔ 'قلب و نظر کی زندگی' اقبال کے لیے صرف منظر و مظہر میں نہیں، اس کے اندر مضمر جلوۂ حق میں ہے جو جلوۂ حسنِ ازل ہے اور اقبال کا مرکز حسن وحق نواحِ کاظمہ اور دیار اضم ہی میں واقع ہوا ہے۔

دشت میں قلب و نظر کی فطری زندگی کی تصویر کی تکمیل نواحِ کاظمہ کے ریگ زار میں انسانی قافلوں کے سفر سے ہوتی ہے، ریگستان میں جہاں تہاں قافلوں کے قیام و رحلت کے نشان پائے جاتے ہیں، کہیں آگ بجھی ہوئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی کارواں نے تھوڑی دیر کے لیے قیام کیا تھا اور کہیں خیمے کی رسی کا کچھ حصہ ٹوٹا پڑا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ چند دم لینے کے بعد کارواں راہ کے اگلے مرحلے کی طرف کوچ کر چکا ہے۔ یہ صورت کسی ایک کارواں کی نہیں، بے شمار کارواں اسی طرح اس مقام سے جس کی تصویر کھینچی گئی گزرتے رہے ہیں۔ کارواں کے قیام و رحلت کا یہ مرقع بڑا حقیقی، بڑا حسین، بڑا خیال انگیز ہے لیکن یہ محض قافلے کی تصویر کشی نہیں ہے، یہ کاروان حیات کا نقشہ ہے اور جس مقام پر کارواں کا پڑاؤ بتایا گیا ہے وہ دنیا کی سرائے فانی ہے جہاں عارضی طور پر بالکل مسافروں کی طرح مختلف نسلوں کے بے شمار قافلے آتے اور جاتے رہتے ہیں۔

اس تشریح و تجزیہ سے اقبال کی فطرت نگاری کی تہیں معلوم ہوتی ہیں، وہ بڑے لطیف استعاراتی انداز سے مناظر و مظاہر کی حسین سے حسین تصویر کشی کو ایک بلند تر مقصد کی طرف موڑ دیتے ہیں جس سے تصویر کا حسن بھی دوبالا ہو جاتا ہے اور مقصد فن بھی حاصل ہوتا ہے۔ یہ صحیح

معنے میں بے جان تصویر میں جان ڈالنا، جسم میں روح پھونکنا، فطرت میں انسانیت پیدا کرنا اور استعارہ و ایما کے ذریعے الفاظ کے معانی میں فنی توسیع کرنا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کی قوتِ تخیل اور قدرت بیان بے مثال ہیں۔ چنانچہ فطرت کی منظر نگاری کے آخر میں ٹیپ کا شعر پورے بند کے مفہوم میں ایک بے پناہ اضافہ کرتا ہے۔ جب دشت میں طلوع سے حسن ازل کی نمود اپنے عروج پر تھی اور قلب ونظر کی زندگی کا سامان ہو رہا تھا 'صدائے جبرئیل' 'ندائے غیب' بن کر آئی اور اس نے حسن منظر میں محو شاعر کو پیام دیا کہ اس کا مقام یہی دشتِ حیات ہے جو کسی منزل کی گزرگاہ ہے اور اس میں وقفۂ قیام کے باوجود سفر ہی سفر ہے۔ یہ گردشِ مدام ہی 'اہلِ فراق' کے لیے 'عیشِ دوام' ہے۔ یہ دونوں ترکیبیں بے حد معنی خیز اور خیال آفریں ہیں اور موضوع نظم کا احاطہ کرتی ہیں، اہل فراق، وہ سبھی ہستیاں ہیں، جو اپنی منزل سے جدا ہیں مگر مطلوب ومحبوب منزل کی طرف مسلسل گامزن ہیں اور تا حیات رہیں گی۔ اسی تگ و دو میں ان کے لیے راحت ومسرت ہے۔ گویا فراق میں سعیِ وصال 'عیشِ دوام' ہے۔ یہاں 'صدائے جبرئیل' 'حسنِ ازل' کی وحی ہے اور سینا و فاراں کا دشتِ معرفت شاعر کا حقیقی 'مقام' ہے، وہ اپنے محبوب سے بچھڑا ہوا اور اس کا متلاشی 'اہل فراق' ہے، چنانچہ جدائی وجستجو ہی اس کے لیے 'عیش دوام' ہے۔

دوسرا بند ایک بسیط کیفیتِ فراق کا بیان ہے جس میں عصر حاضر کی حق پرستی سے دوری اور عشق مقصود سے محرومی کا دردناک اور دردمندانہ ذکر ہے:

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مے حیات
کہنہ ہے بزم کائنات، تازہ ہیں میرے واردات
کیا نہیں اور غزنوی کارگہ حیات میں
بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہل حرم کے سومنات
ذکر عرب کے سوز میں، فکر عجم کے ساز میں
نے عربی مشاہدات، نے عجمی تخیلات
قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں
گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات
عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق

عشق نہ ہو تو شرع و دیں بت کدۂ تصورات
صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکہ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

فراق زدہ شاعر اپنے ماحول میں ایک اجنبی ہے، خدا سے جدا، خلق میں بھی بیگانہ:

کوئی بتائے مجھے یہ غیب ہے کہ حضور
سب آشنا ہیں یہاں ایک میں ہوں بیگانہ

(غزل، بالِ جبریل)

اس لیے شاعر ایک منفرد ذہن رکھتا ہے اور اپنے ماحول سے مطمئن نہیں، وہ پوری بزمِ کائنات، ہی کو اپنے 'تازہ واردات' کے پیش نظر 'کہنہ' وفرسودہ پاتا ہے، لہٰذا زندگی اس کے لیے 'زہر' ہے اور 'مے حیات' تلخ۔ وہ ایک ہی محبوب...... حسن ازل...... کا پرستار ہے اور اس کے سوا کسی کو 'کارگہِ حیات' میں کارفرما دیکھنا نہیں چاہتا۔ لیکن عصر حاضر میں حقیقت سے دوری اتنی بڑھ گئی ہے کہ ہر طرف مجاز ہی مجاز کی پرستش ہو رہی ہے، یہاں تک کہ حرم میں بھی ''سومنات'' کا منظر نظر آ رہا ہے۔ تاریخ کے ایک مرحلے پر دورِ قدیم میں ایک غزنوی اس وقت کے سومنات کی بت شکنی کے لیے نمودار ہوا تھا، جب کہ دیر میں بت پرستی کا دَور دَورہ تھا، مگر دورِ جدید میں تو حرم بھی بت خانہ بنا ہوا ہے۔ چنانچہ 'بتانِ عصر حاضر' بھی کسی غزنوی کے 'منتظر' ہیں۔ لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ کیا عرب، کیا عجم، کیا ذکر، کیا فکر نہ کہیں سوز ہے، نہ کہیں ساز، خواہ وہ مشاہدات ہوں یا تخیلات، سب جذبۂ حق اور جلوۂ حسن سے خالی اور محروم ہیں۔ حجاز کا کاروانِ توحید تو موجود ہے اور دجلہ وفرات کی لہریں ایک بار پھر یزدان وقت سے لڑ کر اپنا خون بہانے والے شہیدوں کی راہ دیکھ رہی ہیں، لیکن پورے کارواں میں حسینؓ جیسا سرفروش امامِ جہاد موجود نہیں۔ لہٰذا جماعت بے قیادت اور جرأتِ ایمانی سے خالی ہے۔ یہ کم ہمتی اور پست حوصلگی اس لیے ہے کہ دلوں میں عشق کی گرمی، ایمان کی حرارت باقی نہیں رہی، نہ دین کی غیرت ہے، نہ ملت کی حمیت، نہ خدا و رسولؐ کی محبت، نہ خلق خدا سے اُلفت۔ عقل و دل و نگاہ، سب بے سمت ہیں، بے کار ہیں، اس لیے کہ سب کا مرشدِ اوّلیں، تو عشق ہے اور وہ موجود نہیں۔ چنانچہ یہ اس کا فقدان ہی ہے جس

نے 'شرع و دیں' کو 'بت کدۂ تصورات' بنا کر رکھ دیا ہے۔ بہرحال، یہ صداقت اپنی جگہ ہے کہ خواہ آتش نمرود کے مقابلے میں حضرت ابراہیم خلیل اللہؑ کا معرکہ ہو یا میدانِ کربلا میں حضرت امام حسینؓ کا معرکہ ہو یا بدر و حنین میں حضرت محمد ﷺ کا معرکہ ہو...... سب کی روح، سب کی قوتِ محرکہ، سب کا جذبۂ عشق اور صرف عشق تھا، حسنِ ازل کا عشق، محبوبِ حقیقی کا عشق، اس کے پیامِ توحید کا عشق، اس کے نظامِ اسلام کا عشق۔

تیسرا بند عشق کی دولت گم گشتہ کی جستجو پر مشتمل ہے:

آیۂ کائنات کا معنیٔ دیریاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو
جلوتیانِ مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق
خلوتیانِ مے کدہ کم طلب و تہی کدو
میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو
بادِ صبا کی موج سے نشوونمائے خار و خس
میرے نفس کی موج سے نشوونمائے آرزو
خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش
ہے رگِ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو
فرصت کش مکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را

خطاب براہِ راست حسن ازل، محبوب حقیقی سے ہے جو کائنات میں وجود باری تعالیٰ کی چاروں طرف پھیلی ہوئی آیات کا معنی و مطلب ہے مگر بآسانی سمجھ میں نہیں آتا، مظاہر کی دل فریبی پردہ بنی ہوئی ہے۔ چنانچہ کائنات وحیات کے بے شمار، قافلہ ہائے رنگ و بو کی دل فریبی پردہ بنی ہوئی ہے۔ چنانچہ کائنات وحیات کے بے شمار 'قافلہ ہائے رنگ و بو' حسن کے عشق میں سرشار ہو کر اس کی تلاش میں نکلے اور آج حالت یہ ہے کہ کیا علم و عقل کے مدعی مدرسے اور کیا

عشق و عرفان کے دعوے دار مے کدے، کیا جلوتی اور خلوتی، سب کے سب تلاشِ حق میں ناکام اور مرکز حسن سے دور ہیں، کوئی کورنگاہ و مردہ ذوق ہے، کوئی کم طلب و تہی کدو، محبوب کا رنگ و بو نہ تو جدید درس گاہوں میں ہے، نہ قدیم خانقاہوں میں، نہ مغرب کے عقل پرست اداروں میں، نہ مشرق کے مدعیٔ عشق اداوں میں۔ ایسے ماحول میں شاعر دیکھتا ہے کہ صرف اس کی 'غزل' میں 'آتش رفتہ کا سراغ' پوشیدہ ہے، اس کا فن عشق کی متاع گمشدہ کا طالب ہے اور اس کے عمل کی 'تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے' وہ عشق کی بجھی آگ کو پھر سلگانا چاہتا ہے، تاکہ دلوں میں محبت کا اُجالا پھیلے، نگاہوں میں روشنی آئے، دلوں میں ذوق وشوق زندہ ہو، مینائے غزل اور کدوئے زندگی مے محبت سے بھر جائیں اور حسن ازل کے دیوانے، مے کدہ کے رندانِ بلانوش بڑھ بڑھ کے جام پر جام طلب کریں اور سرشار ہوں۔ شاعر کی 'غزل' ایک ایسے 'نفس کی موج' ہے جس سے 'نشوونمائے آرزو' ہے، جب کہ 'بادِ صبا کی موج' سے محض 'نشوونمائے خار وخس' ہے۔ اس طرح فطرت کے حسن سے زیادہ مؤثر و مفید ہے شاعر کا عشق اور اس سے پیدا ہونے والا جمال فن۔ ایسا بلاوجہ نہیں، شاعر کی 'نوا کی پرورش' 'خونِ دل وجگر' سے ہوئی ہے اور اس کے سازِ شاعری میں 'صاحب ساز کا لہو' ہی نغمہ آفریں ہے۔ بدلی ہوئی شکل میں یہ وہی خون حسینؓ ہے جس کی طلب کربلائے وقت کے دریار میں بہنے والے دجلہ وفرات کو ہے اور یہ ساز بھی وہی فکر عجم کا ساز ہے جس میں عجمی تخیلات کے ساتھ ساتھ ذکر عرب کا سوز اور عربی مشاہدات بھی موجود ہیں۔ لیکن خود شاعر اپنی مینائے غزل میں ذرا سے بچے ہوئے بادۂ شبانہ کو پورے مے کدہ کے لیے کافی نہیں سمجھتا۔ اور تمنا کرتا ہے کہ بادۂ عشق اس کے دل وجگر کو زیادہ سے زیادہ پُر کر دے۔ لہٰذا وہ حسن ازل سے التجا کرتا ہے کہ وہ اپنے ''گیسوئے تابدار'' کو اور بھی تابدار کرے اور دلِ ''بے قرار'' کو ''فرصت کش مکش'' نہ دے، اسے عشق کے لیے یک سُو کر دے، ہوش وخرد اور قلب ونظر کو حسن ازل کے جمالِ جہاں سوز پر مرکوز کر دے:

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

(غزل، بالِ جبریل)

گیسوئے 'دجلہ وفرات' کی تابداری کی طرف واضح اشارہ ٹیپ کے مصرعِ ثانی 'یک دو

شکن زیادہ کن گیسوئے تاب دار را' میں مضمر ہے۔

یہ دونوں ہی بند استعارہ و علامت کے نگار خانے ہیں اور ان کی تصویروں کے اشارات سوال و جواب کی طرح ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔

بند۲ میں مے حیات، بزمِ کائنات، غزنوی، سومنات، ذکر عرب، فکر عجم، سوز، ساز، قافلۂ حجاز، حسینؓ، گیسوئے دجلہ و فرات، بت کدۂ تصورات، صدق خلیلؑ، صبر حسینؓ، بدر و حنین...... استعارات و تلمیحات کی ایک دنیا آباد کرنے والے پیکر ہیں، یہ پیکر ٹیپ سے قبل کے پانچ اشعار میں نفی تصورات کے ذریعے ایک استفہام کی فضا پیدا کرتے ہیں۔

بند۳ میں سابق بند کی ٹیپ کے اثبات کی تفصیل و تشریح کے ذریعے استفہام کا جواب دیا جاتا ہے اور پھر حسین و جمیل پیکروں کا ایک آئینہ خانہ سجایا جاتا ہے۔ 'آیۂ کائنات'، 'معنی دیریاب' 'قافلہ ہائے رنگ و بو'، 'جلوتیانِ مدرسہ'، 'خلوتیان مے کدہ'، 'غزل'، 'آتش رفتہ'، 'بادِ صبا کی موج'، 'خونِ دل و جگر'، 'نشو و نمائے آرزو'، 'رگِ ساز'، 'صاحب ساز کا لہو'، 'گیسوئے تابدار'۔

ان فنی پیکروں کی خیال آفرینی کا اندازہ لگانے کے لیے صرف تین تصویروں پر غور کرنا کافی ہوگا جو بظاہر سامنے کی ہیں مگر سیاق و سباق اور طریق استعمال نے انھیں بہت ہی دقیق و لطیف اور دبیز و نفیس بنا دیا ہے۔ قافلۂ حجاز میں حسینؓ کے فقدان کے ساتھ عراق کے دو دریاؤں دجلہ و فرات کی خوں طلبی کا اشارہ کیا گیا اور اس مقصد کے لیے صرف ایک گیسو کو 'تاب دار' کہہ کر عشق و فرض کی عظیم ترین قربانی کی یاد تازہ کر دی گئی ہے۔ قافلۂ حجاز کا دریائے عراق پر لٹنا اور کٹنا اور اس کی موجوں کو اپنے خون سے سرخ کرنا پیامِ عشق کی سیلابی و طوفانی حرکیت کا ایک زبردست نقش ہے، حجاز سے چل کر عراق آنا اور راہِ عشق میں قدم بڑھاتے ہوئے مر جانا، وطن کے عیش و آرام کو چھوڑ کر حق پر قربان ہونے کے لیے اجنبی وادیوں کا سفر کرنا یقیناً حسن ازل کے گیسوئے تابدار کی ہوش ربا کشش ہی کا نتیجہ ہوسکتا ہے۔ یہ شمع پر پروانے کا نثار ہونا اور اس کے شعلوں کو اور سے اور فروزاں کرنا ہے نورِ حق پر نچھاور ہو کر اس کی لَو کو بڑھانا ہے، لیکن دورِ حاضر عشق کی اس کشش، محبت کے اس ایثار اور راہِ حق میں جذبۂ جہاد سے خالی ہو چکا ہے، اسی لیے دلوں کی کھیتیاں اُجڑی

ہوئی ہیں، گلستان حیات سے بہاریں روٹھ چکی ہیں، شمع زندگی کی لو بجھتی نظر آ رہی ہے۔ لہٰذا ہمارے سامنے شاعر کی 'غزل' کی تصویر آتی ہے اور اس ایک پیکر سے یکا یک عشق و محبت، حسن و جمال، عاشق و معشوق، شمع و پروانہ، سوز و ساز اور ایثار و قربانی کے سارے افسانے تازہ ہو جاتے ہیں۔ غزل محبوب سے راز و نیاز ہے، محبوب کے حسن و جمال کی داستان ہے، عاشق کے جذبۂ فدائیت کا نغمہ ہے۔ اس سے حسن ازل کے گیسوؤں میں اور سے اور تاب داری پیدا ہوتی ہے اور عاشق ازل کے دل میں اس پر قربان ہونے کا ولولہ اور سے اور بڑھتا ہے۔ شاعر کی غزل کا محبوب یہی حسن ازل ہے اور اسی کی محبت میں اس نے اپنا دل خوں کر لیا ہے۔ چنانچہ اس کے ساز سے جو نغمہ رواں ہے اس کی پرورش اس کے خون جگر سے ہوتی ہے۔ یہ خون دل و جگر حسن ازل کے ایک اور عاشق کے خون کی یاد دلاتا ہے جو کبھی معرکۂ کرب و بلا میں دجلہ و فرات کے کنارے بہا تھا اور ہر دور میں حسن ازل کے عشاق اپنا خونِ دل و جگر اسی طرح بہا کر گلشن وجود کی آبیاری اور چمن حیات کی شادابی کا سامان کرتے رہے، کبھی آتش کدۂ نمرود میں اور کبھی میدان بدر و حنین میں۔ ایک لفظ 'غزل' کے یہ مضمرات اس لیے ہیں کہ اس سے قبل ایک تصویر 'قافلہ ہائے رنگ و بُو' کی متعلقہ بند کے شروع ہی میں آ چکی ہے۔ پوری کائناتِ ہستی ایک آیت ہے اور اس کا معنی وہی حسن ازل ہے، لیکن اس معنی کا دریافت کرنا آسان نہیں، اس کے حصول کے لیے آگ اور خون کے دریاؤں سے بھی گزرنا پڑتا ہے اور عشاق قافلہ در قافلہ ریگ زار عالم میں اپنا خون بہاتے اور خون کے کتنے ہی دریا جاری کرتے ہوئے صدیوں سے گزرتے رہے ہیں۔ یہ ساری قربانیاں انھوں نے آیۂ کائنات کے معنی کی تلاش میں دی ہیں۔ ان کا خون نذرانۂ محبت ہے، ان کا قافلہ محبت اور محبوب کے رنگ و بو کا قافلہ ہے، شہادتِ حق تزئین وجود ہے:

دو عالم سے کرتی ہے بے گانہ دل کو
عجب چیز ہے لذتِ آشنائی
شہادت ہے مطلوب و مقصود مومن
نہ مالِ غنیمت نہ کشور کشائی
خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے

قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے
کشادِ درِ دل سمجھتے ہیں اس کو
ہلاکت نہیں موت اِن کی نظر میں
دلِ مردِ مومن میں پھر زندہ کر دے
وہ بجلی کہ تھی نعرۂ لا تذر میں

(طارق کی دُعا، بالِ جبریل)

چوتھا بند خالص حمد کا بند ہے، حسن ازل کے حضور قلبِ عاشق سے پُرشوق نغمۂ داوَد بے اختیار اُبھرتا ہے:

لوح بھی تو قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب
عالمِ آب و خاک میں تیرے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب
شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنیدؒ و بایزیدؒ تیرا جمال بے نقاب
شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب، میرا سجود بھی حجاب
تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو، عشق حضور و اضطراب
تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے
طبع زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے

ایک ایک لفظ چنا ہوا اور اپنی جگہ نگینہ کی مانند جڑا ہوا ہے۔ یہ غزل الغزلات ہے۔ اس میں آفاق کی پہنائی بھی ہے، انفس کی گہرائی بھی، نکتہ بھی، جذبہ بھی، نغمہ بھی، ایک والہانہ پن، ایک سرمستی، ایک رعنائی، سوز وسرود، لوح وقلم، ذرۂ آفتاب، جلال و جمال، عشق وعقل، غیاب وحضور،

جستجو و اضطراب، سبھی کیفیاتِ عشق کے نقوش یکجا اور یک جہت ہیں، حسن ازل کی شان دیکھیے کہ آسمان کا پورا ''گنبدِ آبگینہ رنگ'' اس کے ''محیط'' میں فقط ایک ''حباب'' ہے۔ پھر یہ شان بھی دیکھیے کہ تین حصہ آب اور ایک حصہ خاک کی دنیا میں حسن ازل کا ایک جلوہ ''ذرۂ ریگ'' کو شعاع آفتاب کی طرح چمکا کر سارے عالم کو روشن کر دیتا ہے۔ اس شان میں جلال اتنا کہ ''شوکت سنجر و سلیم'' اس کا ادنیٰ نمونہ اور جمال ایسا کہ 'فقر جنید و بایزید' میں بے پردہ، اسی شانِ جلال و جمال کے حامل حسن ازل کا ''شوق'' شاعر کو مطلوب ہے، جس کے بغیر اس کی نماز بے معنی و بے اثر ہے۔ نہ قیام میں دیدارِ محبوب نہ سجود میں مشاہدۂ حق۔ لیکن اگر کسی کو یہ شوق اور ذوق نصیب ہو جائے تو پھر عقل و عشق دونوں ہی شادکام ہیں، اس لیے کہ 'نگاہ ناز' دونوں کو آشنائے راز کر رہی ہے، اگرچہ ہر ایک کی کیفیت دوسرے سے مختلف ہے، عقل 'غیاب' میں ہے اور عشق 'حضور' میں، بہرحال غیاب، اگر جستجو پر مائل کرتا ہے تو حضور اضطراب میں مبتلا کرتا ہے اور دونوں ہی کیفیات ''ذوق وشوق'' کی ہیں۔ اس طرح مختلف ہوتے ہوئے بھی حسن ازل کی ایک نگاہ التفات عقل و عشق دونوں کو 'بے قرار' کر دیتی ہے، جو اصل کامیابی ہے اور اس میں دونوں طریقہ ہائے 'تلاش' ہم آہنگ ہیں۔ دونوں کا مقصد ایک ہے...... 'آیۂ کائنات' کا معنیٔ 'دیریاب' تلاش کرنا۔ یہ تلاش عقل کے علومِ ظاہری اور مشاہدۂ خارجی سے بھی ہوسکتی ہے اور عشق کے علوم باطنی اور مطالعۂ داخلی سے بھی، شرط یہ ہے کہ دونوں کا مقصود 'حسن ازل کی نمود' ہو، اگر یہ شرط پوری ہو جائے تو حسن کی 'نگاہ ناز' دونوں ہی طریقوں پر پڑسکتی ہے اور ان کی مراد پوری ہوسکتی ہے، ان کا مقصد حاصل ہوسکتا ہے جو عقل کے لیے 'جستجو' ہے اور عشق کے لیے 'اضطراب'۔

لیکن ٹیپ کا شعر واضح کرتا ہے کہ نہ تو عقل کو حسن ازل کا ذوق ہے نہ عشق کو حسن ازل کا شوق ہے، عصرِ حاضر میں آیۂ کائنات کے معنی پر حجاب ہی حجاب پڑا ہوا ہے، کیا علومِ ظاہری، کیا علومِ باطنی، کیا مدرسۂ جدید، کیا میکدۂ قدیم، کیا جلوت کے طلب گار، کیا خلوت کے متلاشی، سب کی عقل اور دل دونوں پر پردہ پڑا ہوا ہے۔ چنانچہ ہر صبح آفتاب کے اُفقِ عالم پر نمودار ہونے اور سطح زمین پر روشنی پھیلانے کے باوجود چارسُو تاریکی ہی تاریکی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پوری کائنات بوسیدہ ہوچکی ہے۔ اسی لیے اہل جہاں کی طبیعت میں فرسودگی آگئی ہے اور وہ مضمحل

ہو رہے ہیں۔ لہٰذا اب انسانیت کی نشاۃ ثانیہ کی واحد اُمید یہی ہے کہ ایک بار پھر حسنِ ازل اپنا جلوہ اس طرح بے حجاب دکھائے جس طرح اس نے تاریخ کے گزشتہ نازک مراحل پر دکھایا ہے، کبھی نگاہِ ابراہیمؑ کو، کبھی نگاہِ موسیٰؑ کو، کبھی نگاہ محمد (ﷺ) کو۔ لیکن ختم المرسلینؐ کے بعد اب کسی رسول کی نگاہ پر آیۂ کائنات کے معنی دیریاب کے روشن ہونے کا سوال نہیں۔ ہاں اس رسولؐ کی اُمت میں کوئی بندۂ حق بیں امام حسینؓ کی طرح جلوۂ حق دیکھ کر اپنی شہادت حق سے زمانے میں اُجالا پھیلا سکتا ہے، انسانیت کو تازہ دم کرسکتا ہے، بنی نوع کو نئے حوصلوں اور ولولوں سے سرشار کرسکتا ہے۔

اس شعر کی خوبصورتی اور خیال آفرینی ایک قولِ محال پر مبنی ہے: 'تیرہ و تار ہے جہاں گردش آفتاب سے'۔ دنیا جانتی ہے کہ آفتاب کی 'گردش' ایک علامت نور ہے، لیکن شاعر اسے پیکر ظلمت قرار دے رہا ہے۔ یہ ایک تجسس انگیز بات ہے اور غور کرنے سے آشکار ہوتا ہے کہ شاعر کا مقصد دلوں کی روشنی ہے نہ کہ زمین پر اور فضا میں پھیلنے والی شعاعیں جو روز طلوع آفتاب کے ساتھ نمودار ہوتی ہیں، مفہوم یہ ہے کہ شعاعیں تو ہر روز کی گردش زمین کے ساتھ، جسے استعاراتی طور پر حسن معنی کے لیے آفتاب سے منسوب کر دیا گیا ہے، ظاہری اُجالا دنیا میں پھیلاتی ہیں، مگر اس کے باوجود انسان کے قلب و ذہن کی تاریکی نہیں جاتی بلکہ روز بروز بڑھتی جاتی ہے، یہاں تک کہ عصرِ حاضر میں تہ بہ تہ تاریکی کے پردوں نے ''جہاں' کو 'تیرہ و تار' کر دیا ہے اور گھٹا ٹوپ اندھیرا افق عالم پر چھا گیا ہے۔ ایسی حالت میں اگر حسن ازل کا ''جلوۂ بے حجاب'' ایک بار پھر نمودار ہو تو 'طبع زمانہ' تازہ نظر آنے لگے، یعنی باطن کی روشنی روح کو منور کر دے اور اسے حقائق صاف صاف نظر آنے لگیں، بصارت کے ساتھ ساتھ بصیرت پیدا ہو جائے۔ چشم سر کے ساتھ ساتھ چشمِ دِل وا ہو جائے۔

آخری بند شاعر کے 'ذوق و شوق' کی مکمل تصویر، اس کے ہر رُخ اور رنگ کے ساتھ پیش کرتا ہے:

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گزشتہ روز و شب
مجھ کو خبر نہ تھی کہ ہے علم نخیل بے رطب
تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا

عشق تمام مصطفیٰ، عقل تمام بولہب
گاہ بحیلہ می برد گاہ بزور می کشد
عشق کی ابتدا عجب، عشق کی انتہا عجب
عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگِ آرزو، ہجر میں لذت طلب
عین وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہ بے ادب
گرمیٔ آرزو فراق! شورشِ ہا و ہو فراق!
موج کی جستجو فراق! قطرہ کی آبرو فراق!

''علم نخیل''، ''بے رطب''، ''معرکہ کہن''، ''عشق تمام مصطفیٰ''، ''عقل تمام بولہب''، ''عالم سوز وساز''، ''موج کی جستجو'' اور ''قطرہ کی آبرو' جیسے چند پُرمعنی پیکروں کے ذریعے یہ خیالات ظاہر کیے گئے ہیں کہ شاعر نے جو مادی علومِ عقلی حاصل کیے وہ عرفانِ حق کے معاملے میں بےثمر ثابت ہوئے۔ کیا خوب استعارہ ہے، کھجور کے درخت کا علم تو حاصل کیا مگر یہ علم کھجور کا پھل نہ دے سکا! اس لیے کہ علم پھل نہیں، درخت دیتا ہے اور کھجور کی خاصیت جاننا ایک بات ہے، کھجور کا پھل کھانا دوسری بات۔ دشتِ عرب اور نواح کاظمہ کے پس منظر میں یہ استعارہ بہت ہی چست اور موزوں ہے۔ بہرحال، شاعر اپنے علم کی اس بےثمری سے اس کے حصول کے دوران اور ایک عرصۂ دراز تک اس کے بعد بھی بےخبر رہا۔ اس لیے کہ مدت تک اس کی نگاہوں پر پردہ پڑا رہا ہے، لیکن اب یہ پردہ اُٹھ چکا ہے یا اٹھ رہا ہے اس کا دل ذوق وشوق سے معمور ہے۔ چنانچہ وہ خود اپنے اوپر طاری ہونے والی کیفیات اور ان کے درمیان اپنے تصورِ عشق کے ارتقا کا تجزیہ کرتا ہے، اول اول شاعر کے 'ضمیر' میں عقل و عشق کا تاریخی 'معرکہ کہن' بپا ہوا، عقل کی علامت اور مجسمہ بولہب اور عشق کی علامت اور نمونہ ''مصطفیٰ'' دونوں ہی کی کش مکش شروع ہوگئی، بولہبی نے حسن ازل سے روگردانی اور سرکشی کا احساس پیدا کیا اور مصطفائی نے حسن ازل کے سامنے سرِتسلیم و اطاعت خم کرنے کا جذبہ اُبھارا۔ یہ کش مکش اقبال کے نزدیک ذاتی طور پر معرفت نفس اور معرفت

حق کا پیش خیمہ ہے اور اجتماعی طور پر ارتقائے حیات کا ایک ضروری عمل:

اسی کش مکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و سازِ رومی کبھی پیچ و تابِ رازی

(غزل، بال جبریل)

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

(ارتقاء، بانگِ درا)

چنانچہ شاعر منزلِ عشق کے تمام مراحل سے گزرا اور اس کی طبیعت نے ہر مرحلے سے لطف بھی لیا اور سبق بھی: 'عشق کی ابتدا عجب'، 'عشق کی انتہا عجب'۔ ابتدا میں 'حیلہ' و 'حوالہ' اور حجت و تامل کی کیفیت ہوتی ہے، جب کہ انتہا میں ایک زوردار کشش انسان کے پورے وجود کو جلوۂ حسن اور جذبۂ محبت میں جذب کر دیتی ہے۔ لیکن یہ جذب ضم ہونے پر دلالت نہیں کرتا، اس لیے کہ عشق 'حضور' کے باوجود 'اضطراب' ہے، جو فراق کی علامت ہے، جب کہ وصال میں قرار و سکون ہوتا ہے۔ یہی جذبہ و اضطراب عشق کا معیار ہے۔ محبت ایک عالم سوز و ساز ہے یعنی ایک دائمی حرکت و عمل ہے، خواہ وہ سوز کی شکل میں ہو یا ساز کی صورت میں۔ اس عالم میں 'وصل سے بڑھ کے ہے فراق' اس لیے کہ 'وصل میں مرگِ آرزو ہے' اور 'ہجر میں لذتِ طلب'۔ طلب و تمنا ہی محبت کی اصل و حقیقت ہے جو ہجر و فراق ہی میں ممکن ہے، جب کہ وصل کی آسودگی کے بعد نہ کسی تمنا کا سوال ہے، نہ کسی طلب کا موقع۔ سارا معاملہ آرزو کا ہے۔ تیسرے بند میں شاعر نے کہا تھا کہ اس کے 'نفس کی موج' سے نشو و نمائے آرزو ہے۔ یہ آرزو فراق میں زندہ و تابندہ رہتی ہے مگر وصال میں مر جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موقع وصال اگر کبھی پیدا بھی ہوتا ہے تو شاعر کی نگاہ رُخِ محبوب کی طرف اُٹھنے تک کا 'حوصلہ' نہیں رکھتی، کچھ تو رعب حسن ہے اور کچھ ادبِ عشق۔ اسی لیے ٹیپ سے پہلے کا آخری شعر بہت معنی خیز ہے:

عین وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہِ بے ادب

بہانہ جوئی کے باوجود حوصلۂ نظر نہ ہونا بڑی بے بسی کی بات ہے مگر شاعر بہانہ جوئی کو بے

ادبی کہتا ہے، یہ دراصل ادب کی انتہا ہے کہ دیدارِ محبوب کا بہانہ تلاش کرنے تک کو بے ادبی قرار دیا جا رہا ہے۔ اس سے عشق میں اور محبوب کے متعلق شاعر کی لطافتِ احساس نیز شدتِ احساس کا اندازہ ہوتا ہے۔ بہرحال، سوال یہ ہے کہ جب عالم سوز و ساز میں 'وصل سے بڑھ کے ہے فراق' اور 'وصل میں مرگِ آرزو' ہے تو یہ عین وصال کا موقع کب پیدا ہوا اس کا مفہوم کیا ہے؟ یہ سوال صرف ایک بند کے ایک دو اشعار تک نظر کو محدود رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ ورنہ پوری نظم کے ارتقائے خیال کو ابتدا سے انتہا تک دیکھا جائے تو مفہوم واضح ہے اور سوال کا جواب بھی اتنا عیاں کہ سوال غیر ضروری ہو جاتا ہے، بلکہ واقعہ یہ ہے کہ آخری بند کے آخری شعر میں (ٹیپ سے قبل)، جب موضوع کے تمام نکات و مضمرات کو سمیٹ کر ایک نتیجہ نکالا جا رہا ہے، وصال کا بیان ضروری تھا، تاکہ فراق کی اہمیت کے ساتھ ساتھ اس کا پورا وہ منظر نامہ واضح ہو جائے جس کی ترتیب پہلے بند کی منظر نگاری سے آخری بند کی کش مکشِ عقل و عشق تک کی گئی ہے۔ اس ترتیب کو سامنے رکھا جائے تو زیرِ نظر شعر ہمیں بے اختیار آغازِ نظم کے اس شعر کی یاد دلاتا ہے:

حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

یہ ہے 'عین وصال' کا وہ موقع جب حسن ازل کا رُخِ انور بے نقاب تھا اور 'نگاہِ بے ادب' بہانۂ نظر تلاش کر رہی تھی، تاکہ دیدارِ محبوب سے اپنے آپ کو روشن کرے مگر حوصلۂ نظر نہ تھا، حالانکہ ایک نگاہ کا زیاں، دل کے لیے ہزار سود تھا اور یہ 'نگاہِ بے ادب' اٹھی بھی، اس لیے کہ 'بہانہ جو' تھی، لیکن رُخِ محبوب پر پڑنے کا یارا اسے نہ تھا، 'حضور' نصیب بھی ہوا تو 'اضطراب' ہی رہا، لمحۂ وصال بھی باعثِ وصال نہ ہوا، اس لیے کہ:

گرمیٔ آرزو! شورش ہائے و ہو فراق!
موج کی جستجو فراق! قطرہ کی آبرو فراق!

یہ آخری بند کی ٹیپ اور خاتمۂ نظم ہے جو پہلے بند کی ٹیپ اور مقدمۂ نظم کے بالکل مطابق اور موافق ہے:

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہل فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

چنانچہ موج کی جستجو، میں جو جذبۂ فراق ہے وہ اس کی ہستی کے لیے ’عیش دوام‘ ہے اور دریا سے الگ، اپنا مستقل وجود رکھنے والی ’قطرہ کی آبرو‘ میں جو فراق کا پہلو ہے وہ اس کے تشخص کا ایک دائمی وصف اور اس کے لیے راحتِ جاں ہے۔ غالب کے برخلاف، اقبال ’عشرتِ قطرہ دریا میں فنا‘ ہونا نہیں سمجھتے اور نہ وہ ایسی ’عنایت کی نظر‘ کے طلب گار ہیں جو پرتوِ خور سے شبنم کو فنا کی تعلیم کے مانند ہو۔ اقبال ہر حال میں اپنی خودی کی پاسبانی چاہتے ہیں اور ان کا سارا ذوق و شوق، اس نکتے میں ہے کہ درحقیقت خودی کی پاسبانی ہی عشقِ خدا کی نگہبانی ہے:

غافل نہ ہو خودی سے، کر اپنی پاسبانی
شاید کسی حرم کا تو بھی ہے آستانہ

خودی حالتِ فراق ہی میں ممکن ہے اور محبت کی ساری ’گرمیِ آرزو‘ فراق ہی کی بدولت ہے۔ عشق کی تمام جستجو اور اس کی ’ہاو ہو‘ فراق ہی کا اثر ہے۔ تب آخری سوال یہ ہے کہ، اس التجا کا مطلب کیا ہے؟

طبع زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے

جواب اور مصرعے کا مطلب واضح ہے۔ یہ وہی بات ہے جو بطور ایک واقعہ کے بند اول کے اس مصرعے میں تھی:

حسن ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود

اس کے باوجود کہ یہ دونوں صورتیں ’عین وصال‘ کی معلوم ہوتی ہیں، شاعر انھیں اہل فراق کے لیے عیش دوام تصور کرتا ہے۔ اس قولِ محال پر غور کرنے سے یہ بنیادی حقیقت واضح ہوتی ہے کہ انسانی وجود میں خودی و خدا کے درمیان وصال کو حد ادب کیا ہے۔ انسان کی ذات ’حرم‘ نہیں ہے، نہ ہو سکتی ہے۔ اس کے روحانی ارتقا کی حد یہ ہے کہ وہ ’حرم کا آستانہ‘ بن جائے، بلکہ ہر انسان اصلاً حسن ازل کے حریم ناز کا آستانہ ہی ہے اور اگر وہ اپنی خودی سے غافل نہ ہو اور اس کی پاسبانی کرتا رہے تو یہ آستانہ ہمیشہ سلامت رہے گا اور اسے حریم ناز کا قرب برابر حاصل رہے گا، لیکن تاریخ کے مختلف مراحل پر اکثر ایسا ہوا ہے کہ انسان اپنے آپ سے غافل، اپنی حقیقت سے بے خبر اور اپنی اصلیت سے دور ہو گیا ہے۔ عصر حاضر بھی تاریخ انسان کا ایسا ہی ایک مرحلہ

ہے۔ لہٰذا حسن ازل کے جلوۂ بے حجاب کا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ ایک بار پھر آستانہ حرم کی طرح انسان حرم کے قریب آ جائے تا کہ اس کی افسردہ طبیعت تازہ ہو جائے، اس کی خوابیدہ آرزوئیں بیدار ہوں، ایک قافلۂ رنگ و بو پھر آیۂ کائنات کی تلاش میں نکلے اور ہمہ دم متحرک و متجسس و مضطرب موج کی طرح دریائے وجود میں رواں ہو، تا کہ بحرِ وجود میں قطرۂ انسانیت کی آبرو برقرار ہو، سلامت رہے اور بڑھے۔ اس طرح ایک باشعور، آرزومند اور متجسس شاعر کا ''ذوق وشوق'' پوری انسانیت کا ذوق بن جاتا ہے اور ایک فرد کی داستانِ محبت ایک عالم کی داستانِ عشق بن جاتی ہے۔ انسانی عشق کے آداب بھی معلوم ہوتے ہیں اور اس کا اضطراب بھی، اس کی ابتدا و انتہا، اس کا سوز و ساز، اس کا وصال و فراق۔ سب کے حقائق و معارف آشکار ہوتے ہیں۔ اس ذوق وشوق کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ نہایت شاعرانہ وفن کارانہ انداز میں شاعری، فن اور زندگی کے سب سے بڑے، سب سے بنیادی اور سب سے آفاقی موضوع 'محبت' کی اہمیت اور حقیقت دونوں ہی کا ایک متوازن، بالکل صحیح، مکمل اور نتیجہ خیز شعور پوری نظم کا مرتب مطالعہ کرنے سے حاصل ہوتا ہے۔

اس نظم میں محبوب حقیقی کے حضور شکوہ و جواب شکوہ کا ملا جلا مناجاتی انداز پایا جاتا ہے۔ گرچہ اس میں شاعری کی ایک ہی آواز ہے جو شاعر کی ہے، واحد متکلم میں، مگر یہ بڑی پہلو دار، پاٹ دار اور گونج دار آواز ہے، واقعہ یہ ہے کہ کلامِ اقبال کی پوری آواز کے ارتعاشات اس ایک آواز میں محسوس ہوتے ہیں۔ اس پُرمعنی تخلیق میں اقبال کا مخصوص رنگ و آہنگ اپنے شباب پر ہے۔ اس سے شاعر کے شوقِ فکر اور ذوقِ فن دونوں کی بلندیاں معلوم ہوتی ہیں۔

☆☆☆☆☆

ساقی نامہ

'ساقی نامہ' کا کوئی متعین موضوع نہیں بلکہ یہ فکرِ اقبال کے عمومی و اساسی مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس میں پیامِ اقبال کے نمایاں عناصر کی تلخیص و تقطیر کی گئی، گویا یہ عطرِ مجموعہ ہے۔ چنانچہ مختلف اہم تخلیقات میں بکھرے ہوئے موضوعات اس نظم میں یک جا و یک جہت ہو گئے ہیں۔ یہ ایک نہایت خوشنما اور دبیز و نفیس قالین ہے جس میں متعدد رنگوں کے متنوع نقوش ایک دوسرے میں سمو کر بن دیے گئے ہیں۔ عنوانات قائم کیے بغیر، خضرِ راہ کے ابواب......صحرا نوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت، دنیائے اسلام...... 'ساقی نامہ' کے اندر حل اور باہم دگر پیوست ہیں۔ ان کے علاوہ فطرت کی منظر نگاری ''ذوق وشوق'' کے ارتعاشات اور ''طلوعِ اسلام'' کے ارتسامات بھی نظم کی سطح پر اُبھرے ہوئے ہیں۔ لیکن اس تنوع کا ایک مرکز ہے، تصورِ خودی، جس کے گرد فطرت، عصرِ حاضر، مغرب و ملت، شخصی واردات اور حرکت و حیات کے نقطے اور زاویے جمع کر دیے گئے ہیں، گویا خودی کے محور پر پوری کائنات فکر استوار کر دی گئی ہے۔ اس مقصد کے لیے مثنوی کی بحر بڑی چستی و چابک دستی کے ساتھ استعمال کی گئی ہے۔ اس کے چھوٹے چھوٹے رواں دواں مصرعے اجزائے تخیل کو سمیٹ کر ایک رُخ پر ہمواری کے ساتھ بہانے میں بہت مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ اس ہیئتِ سخن میں اقبال کا آہنگ بہت تند و تیز ہو گیا ہے، جس سے روانیِ نغمہ میں بے پناہ اضافہ ہو گیا ہے۔ اوّل تا آخر حرکت نظم اتنی تیز رفتار ہے کہ کسی ایک تصویر پر نگاہ جمتی نہیں بلکہ پر اں تصویریں یکے بعد دیگرے سرعت کے ساتھ اُبھرتی اور گزرتی جاتی ہیں۔ اسی لیے رنگ برنگ پیکروں کے باوجود سارا زور آہنگ پر پڑتا ہے اور ترسیلِ خیال پر معنی صداؤں کے ذریعے ہوتی ہے۔ دقیق سے دقیق نکات لطیف نغمات بن کر فردوسِ گوش ہوتے ہیں۔ یہ اقبال کی نہایت تیز و شدید صوتی حسیات کا بہترین اظہار ہے۔ گرچہ پیمانۂ صوت یہاں مختصر ہے مگر آواز کی باریکی کانوں میں رس گھولتی ہے۔ اس آواز میں بانسری کا سریلا پن ہے، کہہ

سکتے ہیں کہ نظم کے ٹھوس خیالات لطیف آوازوں میں تحلیل ہو کر ایک دوسرے میں اس طرح گھل گئے ہیں کہ ان کو الگ خانوں میں تقسیم کر کے ان کا تجزیہ کرنا دشوار ہے۔ ایک خیال دوسرے میں پیوست ہے، دوسرا تیسرے میں اور تیسرا چوتھے میں۔ اس طرح کڑی سے کڑی نہ صرف ملی بلکہ گتھی ہوئی ہے۔ اس سے ہیئت پر پیچ ہونے کے ساتھ ساتھ بہت لچکدار ہوگئی ہے اور شاعر کو موقع ملا ہے کہ ہلکے ہلکے خم دے کر تخیل کو ایک کے بعد دوسرے مرحلے کی طرف بہ آسانی موڑتا چلا جائے۔ یہاں تک کہ نقطۂ عروج غیر محسوس لیکن مربوط طور پر سامنے آجائے۔ یہ ایک سیال اسلوبِ بیان ہے۔

ساقی نامہ کی چند جھلکیاں دیکھیے:

فطرت

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار — ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن — شہید ازل لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں — لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں
فضا نیلی نیلی، ہوا میں سرور — ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور

عصر حاضر......مغرب

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

ملت اسلامیہ

دلِ طورِ سینا و فاراں دو نیم — تجلی کا پھر منتظر ہے کلیمؑ
مسلماں ہے توحید میں گرم جوش — مگر دل ابھی تک ہے زنار پوش

تمدن، تصوف، شریعت، کلام — بتانِ عجم کے پجاری تمام
حقیقت خرافات میں کھو گئی — یہ اُمت روایات میں کھو گئی
لبھاتا ہے دل کو کلامِ خطیب — مگر لذتِ شوق سے بے نصیب
بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا — لغت کے بکھیڑوں میں الجھا ہوا
وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد — محبت میں یکتا، حمیت میں فرد
عجم کے خیالات میں کھو گیا — یہ سالک مقامات میں کھو گیا
بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے
مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے

وارداتِ ذاتی......ذوق وشوق

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے — مرا عشق، مری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر — یہ ثابت ہے تو اس کو سیار کر
بتا مجھ کو اسرارِ مرگ و حیات — کہ تیری نگاہوں میں ہے کائنات
مرے دیدۂ تر کی بے خوابیاں — مرے دل کی پوشیدہ بے تابیاں
مرے نالۂ نیم شب کا نیاز — مری خلوت و انجمن کا گداز
امنگیں مری آرزوئیں مری — اُمیدیں مری، جستجوئیں مری
مری فطرت آئینۂ روزگار — غزالانِ افکار کا مرغزار
مرا دل مری رزم گاہ حیات — گمانوں کے لشکر، یقیں کا ثبات

زندگی......حرکت حیات

دما دم رواں ہے یم زندگی — ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
یہ ثابت بھی ہے اور سیار بھی — عناصر کے پھندوں سے بیزار بھی
یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر — مگر ہر کہیں بے چگوں، بے نظیر
یہ عالم، یہ بتخانۂ شش جہات — اسی نے تراشا ہے یہ سومنات
پسند اس کو تکرار کی خو نہیں — کہ تو میں نہیں اور میں تو نہیں

من و تو سے ہے انجمن آفریں ۔۔۔ مگر عین محفل میں خلوت نشیں
چمک اس کی بجلی میں، تارے میں ہے ۔۔۔ یہ چاندی میں سونے میں پارے میں ہے
اسی کے بیاباں، اسی کے ببول ۔۔۔ اسی کے ہیں کانٹے، اسی کے ہیں پھول
کہیں اس کی طاقت سے کہسار چور ۔۔۔ کہیں اس کے پھندے میں جبریل وحور
فریب نظر ہے سکون و ثبات ۔۔۔ تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود ۔۔۔ کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی ۔۔۔ فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی
بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند ۔۔۔ سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند
سفر زندگی کے لیے برگ و ساز ۔۔۔ سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز
الجھ کر سلجھنے میں لذت اسے ۔۔۔ تڑپنے پھڑکنے میں راحت اسے
ہوا جب اسے سامنا موت کا ۔۔۔ کٹھن تھا بڑا تھامنا موت کا
اتر کر جہانِ مکافات میں ۔۔۔ رہی زندگی موت کی گھات میں
مذاقِ دوئی سے بنی زوج زوج ۔۔۔ اٹھی دشت و کہسار سے فوج فوج
گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے ۔۔۔ اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے
سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات ۔۔۔ اُبھرتا ہے مٹ مٹ کے نقش حیات
بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس ۔۔۔ ازل سے ابد تک رمِ یک نفس

زمانہ کہ زنجیر ایام ہے
دموں کے الٹ پھیر کا نام ہے

خودی......ارتقا

یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے! ۔۔۔ خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے؟ رازِ درونِ حیات! ۔۔۔ خودی کیا ہے؟ بیداریٔ کائنات!
خودی جلوہ بدمست و خلوت پسند ۔۔۔ سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
اندھیرے اُجالے میں ہے تابناک ۔۔۔ من و تو میں پیدا، من و تو سے پاک

ازل اس کے پیچھے، ابد سامنے | نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے
زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی | ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی
تجسس کی راہیں بدلتی ہوئی | دمادم نگاہیں بدلتی ہوئی
سبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں | پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں
سفر اس کا انجام و آغاز ہے | یہی اس کی تقویم کا راز ہے
کرن چاند میں ہے شرر سنگ میں | یہ بیرنگ ہے ڈوب کر رنگ میں
اسے واسطہ کیا کم و بیش سے | نشیب و فراز و پس و پیش سے
ازل سے ہے یہ کش مکش میں اسیر | ہوئی خاکِ آدم میں صورت پذیر

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے

فر و فالِ محمود سے درگزر | خودی کو نگہ رکھ، ایازی نہ کر
وہی سجدہ ہے لائقِ اہتمام | کہ ہو جس سے ہر سجدہ تجھ پر حرام
یہ عالم، یہ ہنگامۂ رنگ و صوت | یہ عالم کہ ہے زیرِ فرمانِ موت
یہ عالم، یہ بت خانۂ چشم و گوش | جہاں زندگی ہے فقط خورد و نوش
خودی کی یہ ہے منزلِ اوّلیں | مسافر! یہ تیرا نشیمن نہیں
تری آگ اس خاکداں سے نہیں | جہاں تجھ سے ہے، تو جہاں سے نہیں
بڑھے جا یہ کوہِ گراں توڑ کر | طلسم زمان و مکاں توڑ کر
خودی شیرِ مولا، جہاں اس کا صید | زمیں اس کی صید، آسماں اس کا صید
جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود | کہ خالی نہیں ہے ضمیرِ وجود
ہر اک منتظر تری یلغار کا | تری شوخیِ فکر و کردار کا
یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار | کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار

بالکل واضح ہے کہ ہر منتخب موضوع پر اقبال نے اپنے افکار کا عطر نکال کر رکھ دیا ہے اور بڑے والہانہ انداز میں، جوش ونشاط، سرمستی و رعنائی اور سوز و ساز کے ساتھ نغمہ پیرائی کی ہے۔

افکار کی ترتیب وتسلسل بھی نغمے کی طرح منظّم ہے، ابتدائے نظم میں فطرت کی پُر بہار منظر نگاری کے بعد اور اسی کے تسلسل میں 'جوئے کہستاں' کی کوہ شکن حرکت کی تصویر کھینچی گئی ہے:

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی　　اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی　　بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ　　پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

اس کے بعد شاعر ساقی سے 'مے' پردہ سوز طلب کرتا ہے، جس میں 'سوز وسازِ ازل' ہے اور 'جس سے کھلتا ہے رازِ ازل'۔ چنانچہ پہلا بند ٹیپ کے اس شعر پر ختم ہوتا ہے:

اٹھا ساقیا پردہ اس راز سے
لڑا دے ممولے کو شہباز سے

معلوم ہوا کہ بہارِ فطرت اور ایک سیل انگیز مظہرِ فطرت کی تصویر کشی کا مقصد عصرِ حاضر کا ایک راز کھولنا تھا، جو تاریخ انسانی میں ہمیشہ ایک راز ہی رہا ہے، اور وہ ہے قوت وضعف کے توازن وتصادم کا راز۔ قدیم ادوار کی طرح دورِ جدید میں بھی ایک طرف کمزور مشرق ہے اور دوسری طرف طاقت ور مغرب جن کی علامتیں علی الترتیب، ممولا اور شہباز ہیں۔ دونوں کے درمیان صف آرائی کا سامان ہے، اس لیے کہ مغرب مشرق کو غلام بنائے ہوئے ہے، اس کا استحصال کر رہا ہے اور اس کو فنا کر دینا چاہتا ہے۔ لہٰذا مشرق کے لیے نجات کا راستہ یہی ہے کہ وہ آمادۂ پیکار ہو کر مغرب کا مقابلہ کرے۔ چنانچہ شاعر عصرِ حاضر کی سیاست کے راز سے پردہ اُٹھانے اور ممولے کو شہباز سے لڑنے کے قابل بنانے کے لیے ساقیِ فطرت...... خداوند عالم...... سے دعا کرتا ہے۔ اس کے بعد فوراً ہی دوسرا بند سیاستِ حاضرہ کے بدلتے ہوئے تیور کا ذکر کرتا ہے:

زمانے کے انداز بدلے گئے
نیا راگ ہے ساز بدلے گئے

اس انقلابِ حال ہی کا نتیجہ ہے کہ 'راز فرنگ' فاش ہو گیا ہے، سامراج کی چالوں کا بھید کھل گیا ہے، پرانی سیاست گری خوار ہے اور 'گیا دورِ سرمایہ داری گیا' پورے مشرق میں بیداری کی ایک لہر دوڑنے لگی ہے۔ چین تک کی غفلت دور ہو چکی ہے اور ہمالہ پر جمی ہوئی برف پگھل کر

ایک چشمۂ رواں کی طرح اُبلنے لگی ہے۔ لیکن مشرق کی امیدوں کا مرکز ملتِ اسلامیہ ہے جس کے پاس ہی وہ نسخۂ نور ہے جو عصر حاضر کی شب تاریک کو سحر کر سکتا ہے اور پوری انسانیت کو مغربی جبر وستم اور استبداد و استحصال سے بچا سکتا ہے۔ چنانچہ 'مسلماں ہے توحید میں گرم جوش' مگر خالص و کامل توحید کی بازیابی ابھی باقی ہے، 'عشق کی آگ بجھ چکی ہے' اور 'مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے'۔ اس ٹیپ پر دوسرا بند تمام ہوتا ہے۔ لہٰذا تیسرا بند اس دعا سے شروع ہوتا ہے:

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا　　وہی جام گردش میں لا ساقیا
مجھے عشق کے پر لگا کر اڑا　　مری خاک جگنو بنا کر اڑا
خرد کو غلامی سے آزاد کر　　جوانوں کو پیروں کا استاد کر

بالِ جبریل کی ایک غزل کا شعر ہے:

وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی
علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی

دل کی نامحکمی ایمان کی کمزوری پر دلالت کرتی ہے اور جو ملت زوال پذیر ہوتی ہے اسے یہی ضعف قلب یعنی ضعف ایمان کی، دیرینہ بیماری، لاحق ہوتی ہے، جب کہ ترقی پذیر ملت کا دل پُر یقین ہوتا ہے، طاقت ایمانی سے محکم ہوتا ہے اس لیے کہ وہ عشق الٰہی، عشقِ رسول ﷺ اور عشق دین کے آب نشاط انگیز سے سرشار ہوتی ہے۔ ترقی کی یہ کیفیت ماضی میں ملتِ اسلامیہ کے اندر موجود اور نمایاں تھی اور آئندہ ترقی کے لیے دوبارہ اسی کو پیدا کرنا پڑے گا۔ لہٰذا ساقی سے التجا ہے کہ عشق کی ''شراب کہن'' اپنے زندان مے کدہ کو پھر پلا دے اور توحید کا وہی جام گردش میں لائے جو کمزوروں کے دل مضبوط کر کے انھیں ایمان کی دولت سے طاقت ور بنا دیتا ہے اور ممولے کو شہباز سے لڑا کر جتا دیتا ہے۔ چوں کہ شاعر کو نورحق کا یہ پیغام دنیائے اسلام کو دینا ہے لہٰذا وہ ساقی فطرت سے دعا کرتا ہے کہ اسے 'عشق کے پر لگا کر' اڑائے اور اسے 'جگنو' کی طرح تاریکی میں اُجالا پیدا کرنے کے قابل بنائے۔ لیکن وہ پرانی نسل کے لوگوں سے مایوس ہے، اس لیے کہ وہ خوئے غلامی میں پختہ ہو چکے ہیں اور ان کے جسمانی و دماغی قویٰ مضمحل ہو گئے ہیں، لہٰذا اس کی اُمیدیں نئی نسلوں سے وابستہ ہیں اور وہ چاہتا ہے کہ جوانان ملت مصلحت اندیش اور مصالحت باز 'خرد' کی

غلامی سے آزاد ہو جائیں اور عشق کی جرأت رندانہ اختیار کریں، تاکہ خود ان کی خرد بھی دوسروں کی غلامی سے آزاد ہو جائے۔ ایسا اسی وقت ہوسکتا ہے جب جوان عشق کی بصیرت سے مالا مال ہو کر فراستِ ایمانی اور اس سے پیدا ہونے والے جرأتِ عمل دونوں میں پیروں کے 'استاذ' بن جائیں اور ملت کی قیادت کریں۔ چنانچہ اسی خیال کے تسلسل میں شاعر کہتا ہے:

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے
مرا عشق، میری نظر بخش دے

پھر وہ اپنے ذوق وشوق کے کوائف بیان کر کے بند کو اس ٹیپ پر ختم کر دیتا ہے:

مرے قافلے میں لٹا دے اسے
لٹا دے! ٹھکانے لگا دے اسے

یہ کون سی دولت ہے؟ ٹیپ سے پہلے بند کا آخری شعر ہے:

یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر
اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

یہ 'متاعِ فقیر' دردِ عشق ہے:

مرے دیدۂ تر کی بے خوابیاں مرے دل کی پوشیدہ بے تابیاں
مرے نالۂ نیم شب کا نیاز مری خلوت و انجمن کا گداز
امنگیں مری آرزوئیں مری امیدیں مری، جستجوئیں مری

اس دردِ عشق نے ہی شاعر کو اس قابل بنا دیا ہے کہ وہ زندگی، حرکت، ارتقا اور خودی کے رازہائے سربستہ پر سے پردہ اٹھا سکتا ہے اور نونہالانِ ملت کو بقا و ترقی کے ان رازوں سے آگاہ کر کے صاحبِ نظر، اولوالعزم اور سرفروش بنا سکتا ہے۔ لہٰذا چوتھا بند زندگی کے حقائق بیان کرتا ہے اور ان دو نہایت معنی خیز حسین اور فکر انگیز شعروں پر ختم ہوتا ہے:

کہیں جُرّۂ شاہین سیماب رنگ
لہو سے چکوروں کے آلودہ چنگ
کبوتر کہیں آشیانے سے دور
پھڑکتا ہوا جال میں ناصبور

یہ تصویریں زندگی کے دو پہلوؤں کی پیکر تراشی کرتی ہیں۔ ایک قوت کا ہے، دوسرا ضعف کا، شاہین قوت کی علامت ہے، کبوتر ضعف کی۔ شاہین کو شکار کرتا ہوا دکھایا گیا ہے اور کبوتر کو شکار ہوتا ہوا۔ اس فرق کو دلوں پر نقش کرنے کے لیے دونوں کی حرکات کو چند جزئیات کے ساتھ متشکل کر دیا گیا ہے۔ شکاری 'لہو سے چکوروں کے آلودہ چنگ' ہے اور شکار 'پھڑکتا ہوا جال میں ناصبور'۔ چونکہ شاعر کے مخاطب عصر حاضر کی تاریخ میں کبوتر کا رول ادا کر رہے ہیں۔ لہٰذا اس رول کو زیادہ سے زیادہ پردرد اور وحشت خیز بنانے کے لیے کبوتر کی بے چارگی اور حسرت و اندوہ میں یہ کہ بے پناہ اضافہ کر دیا گیا کہ یہ 'کبوتر کہیں آشیانے سے دور ہے' لہٰذا وہ جال میں پھنس کر تڑپ رہا ہے اگر وہ شکاری کا نوالہ تر بن گیا تو اس کے آشیانے میں اس کی راہ دیکھنے والے اہل و عیال کا کیا ہوگا؟ اس تفصیل کے لطیف اشارات سے شکار کی دردمندی اور شکاری کی بے دردی کا نہایت عبرت انگیز مرقع تیار ہوتا ہے اور جہاں کبوتر کے ساتھ بے اختیار ہمدردی ہوتی ہے وہیں جال کو توڑ کر نکل جانے اور آئندہ کبھی جال میں نہ پھنسنے بلکہ اپنے ضعف کو ہمیشہ کے لیے دور کر لینے کا شدید احساس بھی اُبھرتا ہے۔ شاہین کی بھیانک تصویر اس پرندے کے عام تصور کے مطابق ہے، نہ کہ اس حقیقت کے مطابق جو اس کی اقبال کی نگاہ میں ہے۔ اس تصور کا استعمال 'فرمانِ خدا' میں بھی کیا گیا ہے:

گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے
کنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو

بہرحال، اس تصویر کا خاص مقصد کبوتر کا رول ادا کرنے والوں کو اس خطرے سے خبردار کرنا ہے جو اُن کے سروں پر منڈلا رہا ہے:

تقدیر کے قاضی کا یہ فتویٰ ہے ازل سے
ہے جرمِ ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات

(''ابوالعلامعرّی''......بالِ جبریل)

اس کے بعد پانچویں بند میں زندگی کی اس حرکیت، مشکل پسندی اور ترقی پسندی کا ولولہ انگیز بیان ہے جو ''کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر'' پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے:

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات

یہ بند تسلسلِ زماں کے ذکر پر ختم ہوتا ہے اور اس کے فوراً بعد چھٹے بند سے خودی کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ اس طرح حرکتِ زندگی اور خودی کے درمیان وقت کو گویا رابطہ بنایا گیا ہے۔ یہ بہترین رابطہ ہے، اس لیے کہ خودی کا اظہار، اس کی تشکیل اور تکمیل، سب ہی مراحل حوادثِ زمانہ کے درمیان اور ان کے ہاتھوں ہی طے ہوتے ہیں، جیسا کہ اسی چھٹے بند کا ایک شعر واضح کرتا ہے:

زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی
ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی

خودی کا یہ بیان ساتویں اور آخری بند میں بھی جاری رہتا ہے اور اب مسلمان یا انسان کو...... دونوں کے درمیان اقبال کے نزدیک کوئی فرق نہیں...... ایک 'زنجیرِ ایام' میں رواں دواں زندگی کا 'مسافر' قرار دے کر تلقین کی جاتی ہے کہ وہ تصورِ خودی کو عملی شکل دے اور وسعت کائنات میں حیات کا ایک ذرۂ حقیر ہونے کے باوجود خودی کے زور سے...... جو 'رازِ درونِ حیات' اور 'بیدارئ کائنات' ہے، قوتِ حیات کا مجسمہ بن کر کائنات پر اپنی فتح کا پرچم لہرا دے۔

یہی 'ساقی نامہ' کا پیغام ہے، اس کو دل میں اُتارنے کے لیے چھٹے بند کی ٹیپ میں ایک بہت ہی حسین اور خیال انگیز تشبیہ استعمال کی گئی ہے:

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے

خودی فلک نشیں ہے اور آدمی خاک نشیں۔ لیکن وسعتِ کائنات میں آدمی کا ننھا سا وجود 'آنکھ کے تل' کی [طرح] مؤقر ہے، جو پورے جسم کا سب سے چھوٹا عضو معلوم ہوتا ہے مگر اہمیت کے لحاظ سے سب سے بڑا ہے، جسم کی بینائی اسی سے ہے، جس کے بل پر جسم کی پوری قوت کا اظہار ہوتا ہے اور دوسرے تمام اعضا کو اپنا اپنا کام صحیح انداز سے کرنے کا موقع ملتا ہے۔ اس استعارے کو جاری رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ آدمی چشمِ فلک میں ایسی اہمیت رکھتا ہے کہ اس فلک کو آنکھوں کا ستارا سمجھنا چاہیے۔ اسی بات کو اس طرح کہہ سکتے ہیں کہ انسان چشمِ کائنات ہے

اور اس کا دل اس کائناتی آنکھ کا تل ہے۔ یہ سب مضمرات ہیں سامنے کے اس مفہوم کے کہ جس طرح آسمان کی وسعتوں کا عکس آنکھ کے چھوٹے سے تل میں سما جاتا ہے، اسی طرح خودی کی ساری وسعتیں دلِ انسان میں سمٹ آتی ہیں، اگر یہ دل بیدار اور حق آگاہ ہو۔ جب دل انسان کا یہ مقام ہے تو انسان کا فرض ہے کہ اپنی خودی پہچانے اور اس سے وہ کام لے جو قدرتِ الٰہی نے اس کے لیے مقدر کیا ہے۔ یہ کام کتنا بڑا ہے اور اس کا انعام کیا ہے، اس کی تشریح آخری بند میں، قبل کے بند میں ٹیپ کے زیرِ نظر شعر کے بعد اور اس کے معانی کے تسلسل میں، ہوتی ہے۔ چنانچہ نظم کے آخری چار اشعار یہ ہیں:

تو ہے فاتحِ عالمِ خوب و زشت　　تجھے کیا بتاؤں تری سرنوشت
حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ　　حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ
فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس　　مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس
اگر یک سرِ موئے برتر پرم
فروغِ تجلّی بسوزد پرم

یہ ایک تفصیل کا خلاصہ ہے جس میں اس کے ولولہ انگیز اشعار ہیں:

خودی کی یہ ہے منزلِ اوّلیں　　مسافر! یہ تیرا نشیمن نہیں
تری آگ اس خاکداں سے نہیں　　جہاں تجھ سے ہے تو جہاں سے نہیں
بڑھے جا یہ کوہِ گراں توڑ کر　　طلسمِ زمان و مکاں توڑ کر
خودی شیرِ مولا، جہاں اس کا صید　　زمیں اس کی صید، آسماں اس کا صید
جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود　　کہ خالی نہیں ہے ضمیرِ وجود
ہر اک منتظر تیری یلغار کا　　تری شوخیٔ فکر و کردار کا
یہ ہے مقصد گردشِ روزگار　　کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار

بہر حال خاتمۂ نظم کے آخری چار اشعار بہت معنی خیز ہیں اور ان کا ابہام بے حد خیال انگیز ہے۔ ایک مصرعے 'حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ' میں اشارات کی ایک دنیا آباد ہے، شاعر کا سینہ روشن ہے اور کائنات میں انسان کے مقام اور اس کی خودی کے کمالات وفتوحات کے متعلق

عمیق خیالات کا ہجوم اس کے ذہن پر ہو رہا ہے، مگر تاب گفتار کہتی ہے بس! یعنی ایسے باریک خیالات کو بیان کرنے کا یارا زبان شاعر کو نہیں ہے۔ اس کیفیت کے اظہار کے لیے معراج النبیﷺ کے واقعے پر ایک مشہور فارسی شعر کا حوالہ دے کر یہ واضح اشارہ کیا گیا ہے کہ عروجِ آدمِ خاکی کی منزل سدرۃ المنتہیٰ...... مادی کائنات کے آخری نقطے......تک ہے، یعنی چرخ نیلی فام سے پرے ہے، جیسا کہ شب معراج رفیقِ سفر رسولﷺ، حضرت جبریلؑ کی زبان سے ادا ہونے والے اس بیان سے مترشح ہوتا ہے جو متعلقہ روایات پر مبنی سعدی کے محولہ فارسی شعر میں مضمر ہے، روح القدس نے سدرۃ المنتہیٰ تک رسول اللہﷺ کی رفاقت کے بعد کہا تھا کہ وہ اس سے آگے بال برابر نہیں بڑھ سکتے اس لیے کہ آگے انوار الٰہی کی وہ تجلی ہے جو فرشتوں کے سردار کے پر بھی جلا دے گی، لہٰذا اب ختم المرسلینﷺ جلوہ حقیقت اور مشاہدہ حق کے آخری مقام کی طرف، مقام عبدہٗ پر فائز ہونے کے سبب تنہا ہی بڑھیں۔ یہ ارفع مقام کائناتِ وجود میں اشرف المخلوقات کے سوا کسی کا نہیں، لہٰذا انسان اگر اپنی حقیقت کی شناخت کر لے اور اس کے تقاضوں کو پورا کرے تو چھٹے بند کے ایک شعر کے مطابق انسانی خودی کی ترقی کا عالم یہ ہے:

ازل اس کے پیچھے ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے

بس انسانیت کی ایک حد ہے، انسانیت، جس کی تعیین آخری بند کے اس شعر سے ہوتی ہے:

وہی سجدہ ہے لائقِ اہتمام
کہ ہو جس سے ہر سجدہ تجھ پر حرام

یہ وہی بات ہے جو بالِ جبریل کی ایک غزل کے اس شعر میں ہے:

وہ بندگی خدائی، یہ بندگی گدائی
یا بندۂ خدا بن، یا بندۂ زمانہ

یہ مقام عبدہٗ کی بہترین تشریح ہے۔ انسانیت کے موضوع پر یہ شاعری کا نقطۂ عروج ہے جس کو کلامِ اقبال نے ہی حاصل کیا ہے۔ اس کلام میں فکر کا اعتدال اور فن کا توازن دونوں موجود ہیں اور کمالِ حسن و زیبائی اور انتہائی سرمستی و رعنائی کا باعث ہیں۔ یہاں یہ نکتہ بھی ایک بار پھر

نمایاں ہوتا ہے کہ اقبال نے انسانیت کی شاعری کا اوج کمال ملت کی شاعری کے ذریعے حاصل کیا ہے، جب کہ اس شاعری کی پہنائی میں مشرق، وطن اور فطرت کی شاعری کے پہلو بھی شامل ہیں۔ اس لیے کہ ملّت کی شاعری خودی اور عشق کے آفاقی تصورات پر مبنی ہے اور ملّی تاریخ کے حوالے فنی استعارات و علائم کا کام کرتے ہیں، اور اس تاریخ کی تلمیحات کے اشارات و کنایات شاعری کی لطیف ایمائیت پیدا کرتے ہیں۔

ٹیپ کے فارسی شعر سے قبل ''ساقی نامہ'' کے آخری شعر:

فروزاں ہے سینے میں شمع نفس
مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس!

کا موازنہ 'شکوہ' کے پہلے بند کی ٹیپ سے کرنا دلچسپ اور مفید ہوگا:

جرأت آموز مری تاب سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

'خاکم بدہن' کے تحفظ کے باوجود ''شکوہ'' میں 'تابِ سخن' اتنی جرأت آموز ہے کہ بندے کو خدا کا شکوہ خدا سے کرنے پر آمادہ کرتی ہے، جب کہ وہی 'تابِ گفتار'، ''ساقی نامہ'' میں کہتی ہے 'بس!' حالاں کہ 'فروزاں ہے سینے میں شمع نفس'۔ یہ فرق فن کی پختگی اور ارتقا کا ہے، راز کی جو بات شاعر نے، تصویر و ترنم کے رنگ و آہنگ کے باوجود ''شکوہ'' میں برملا اور واشگاف کہہ دی تھی ''ساقی نامہ'' میں اس کے اظہار کے لیے، بعض تفصیلات کے باوجود، ایک ایمائی اسلوب اختیار کیا ہے، اس لیے کہ وہ محسوس کرتا ہے: 'حقیقت یہ ہے جامۂ حرف تنگ'۔ یہ احساس فکر و فن دونوں کا نقطۂ کمال ہے۔ اس کمال کا اظہار بڑے لطیف طریقے سے ''ساقی نامہ'' کی ابتدا و انتہا کی ایمائی ترکیب میں ہوا ہے، جس سے نظم میں ارتقائے خیال کی تنظیم بالکل نغماتی پیوستگی کے ساتھ ہوئی ہے۔ ہم نے آخری بند میں انسانی خودی کی یہ حرکیت دیکھی ہے:

بڑھے جا یہ کوہ گراں توڑ کر
طلسم زمان و مکاں توڑ کر

جب کہ اس سے قبل کے بند میں بھی ہم نے خودی کی یہ روانیِ عمل دیکھی تھی:

زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی
ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی

یہ انتہا کا منظر نامہ ہے اور انسان کے فکر و عمل سے تعلق رکھتا ہے، جس کے بارے میں نظم کا آخری بند بتاتا ہے:

چنانچہ نظم کے آخری چار اشعار یہ ہیں:

جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود　　　　کہ خالی نہیں ضمیرِ وجود
ہر اک منتظر تیری یلغار کا　　　　تری شوخیِ فکر و کردار کا

اب اس یلغار اور شوخی کی تحریک بالکل ابتدائے نظم میں فطرت کے منظر نامے پر ملاحظہ کیجیے جس کا حوالہ قبل ہی دیا جا چکا ہے۔ اس سلسلے میں صرف تین پیکروں کا مطالعہ کافی ہوگا:

(۱) جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں　　　　لہو کی گردش رگِ سنگ میں

اس سے قبل کے دو اشعار میں کاروان بہار کے خیمہ زن ہونے اور دامن کوہسار کے ارم بن جانے کا ذکر ہے، جس میں گل و نرگس و سوسن و نسترن بھی کھلے ہوئے ہیں اور شہید ازل لالہ خونیں کفن بھی، لہٰذا جہاں پردۂ رنگ میں چھپ گیا ہے۔ اس منظر بہار میں سب سے نمایاں عنصر 'لہو کی گردش' ہے 'جوش حیات ہے' حرکت زندگی ہے اور یہ عنصر پوری فضا پر اس درجہ محیط اور اس حد تک شدید ہے کہ 'رگِ سنگ' میں بھی موج زن ہے:

(۲) فضا نیلی نیلی ہوا میں سرور　　　　ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور

بہار کی فضا یقیناً پر سرور ہے اور اس سرور کا اثر یہ ہے کہ ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور، بلکہ اپنا نشیمن چھوڑ کر نیلی نیلی فضا کی وسعتوں میں ہوا کے دوش پر اڑتے پھر رہے ہیں، اور سے اور بلندیوں کی طرف پرواز کرتے جا رہے ہیں:

'مُرانیلگوں آسماں بے کرانہ' (شاہین)۔ طیور سراپا حرکت ہیں اور محوِ تگ و تازہ:

(۳) وہ جوئے کہستاں اُچکتی ہوئی　　　　اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اچھلتی پھسلتی، سنبھلتی ہوئی　　　　بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رُکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ　　　　پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

یہ سعی و جدو جہد اور حرکت و عمل کا پیچ و خم ہے جس کی شدت اور زور کا عالم یہ ہے کہ اس سیلِ حیات کی راہ میں اگر چٹانیں بھی حائل ہوں تو ریزہ ریزہ ہو جائیں اور اس طرح سخت سے سخت راہ بھی بڑھتے ہوئے قدموں تلے آ کر ہموار ہو جائے۔ یہاں انسانی خودی کے اقدام وارتقا کے سلسلے میں آخری بند کا یہ مصرع بے اختیار یاد آتا ہے:

بڑھے جا یہ کوہ گراں توڑ کر

فطرت کے محسوس مناظر اور خودی کے مجرد تصور کے درمیان ایسی زبردست ہم آہنگی اقبال کے فن کا بے نظیر کارنامہ ہے۔ان کے جذبۂ عشق کی یکسوئی مختلف عناصر وجود کی متنوع تصویروں کو ملا کر ایک کر دیتی ہے۔حسیات کی ایک ایسی یک جہتی عظمتِ فن کی دلیل ہے، جس کی حامل اقبال کی شاعری دنیا کے کسی بھی شاعر کے کلام سے بڑھ کر ہے۔اس شاعری میں ذہن کا ارتکاز فن کے ارتکاز کا باعث ہونے کے ساتھ ساتھ اس میں سمویا ہوا بھی ہے۔ذہن وفن کا یہ امتزاج بھی اپنے اس نقطۂ عروج پر جو اقبال نے حاصل کیا ہے دنیائے شاعری میں بے مثال ہے۔

☆☆☆☆☆

مسجد قرطبہ

ہم فطرت، وطن، ملّت، انسانیت، خودی اور عشق کے موضوعات پر اقبال کی اہم نظموں کا مطالعہ کر کے ان کے محبوب مضامین اور بنیادی عناصر فکر پر ان کی عظیم فن کاری کا کافی اندازہ لگا چکے ہیں۔ لیکن مسجد قرطبہ اس اندازے کی تکمیل کرتی ہے۔ یہ اقبال کی شاعری کا عظیم ترین نمونہ ہے اور میرے خیال میں، تمثیل کی حدِ فاصل سے صرفِ نظر کر کے، خالص نظم نگاری میں دنیا کی بہترین تخلیق ہے۔ اس نظم کی ترتیبِ ہیئت میں شروع سے آخر تک ایسی کامل یکسوئی اور اس کے عناصر ترکیبی کے درمیان ایسی مکمل پیوستگی ہے کہ خود اقبال کی دوسری اہم نظموں میں مواد کی انتہائی پیچیدگی کو انتہائی ہم آہنگی میں مرتکز کرنے کی اتنی بڑی مثال اتنے بڑے پیمانے پر نہیں ملتی۔ یقیناً ایسی ہی ہمواری و استواری ''ذوق وشوق'' میں بھی ہے، مگر اس کا پیمانہ مختصر ہے اور اس کا مواد سادہ سا۔ اس میں صرف شاعر کے انفرادی جذبات اور ذاتی واردات کا بیان ہے، گرچہ احساسات کے اظہار میں عمومیت ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے لطف و مسرت میں شرکت بھی پوری طرح ہوتی ہے۔ ''ساقی نامہ'' کا پیمانہ یقیناً بڑا ہے، لیکن ارتقائے خیال کے تسلسل کے باوجود اس کی ہیئت میں ہمواری و استواری کی وہ شدت نہیں جو ''مسجد قرطبہ'' میں نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''ساقی نامہ'' کے عناصر کی تقسیم جس آسانی کے ساتھ کی جا سکتی ہے اور کی گئی ہے وہ ''مسجد قرطبہ'' میں ممکن نہیں۔ تنقید تو ہر چیز کا تجزیہ اور تشریح کر لیتی ہے۔ مگر یہ تجزیہ و تشریح ''مسجد قرطبہ'' کے عناصر کے سلسلے میں مشکل ہوتی ہے، یہ گویا دریا کی لہروں کو گننا ہے، جب کہ موج در موج ہونے کے باوجود سطح آب یکساں ہوتی ہے، ہم نے ان کے مترنم آہنگ کے پیش نظر اقبال کی نظموں میں برابر نغمگی کا احساس کیا ہے، ظاہر ہے کہ شاعری میں موسیقی کی ادا کا سراغ لگانا ایک استعارہ ہے، لیکن ''مسجد قرطبہ'' کو پڑھتے ہوئے بار بار محسوس ہوتا ہے کہ استعارہ حقیقت بن رہا ہے۔ بہرحال ''ساقی نامہ'' میں جو موسیقی صرف بانسری کی باریک سی آواز ہے وہ ''مسجد

قرطبہ'' میں ایک ارغنون یا آرکسٹرا کی طرح دبیز، بسیط اور تہہ دار ہے۔

اس نظم میں عصر' عشق' ایمان اور فن کا ایسا امتزاج ہے کہ عناصر ترکیبی میں سے کسی ایک کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم بے اختیار دوسرے کا احساس بھی کرتے ہیں۔ شاعر نے واقعہ یہ ہے کہ نظم میں عشق و ایمان وفن کو وقت کی اتنی بسیط سطح پر مدغم کیا ہے کہ خود وقت عشق، ایمان اور فن تینوں بنتا نظر آتا ہے۔ اسی طرح عشق، پر ایک آیتِ قرآنی اور ایک حدیثِ رسول ﷺ کا پرتو پڑا ہے۔

آیت یہ ہے:

﴿وَالْعَصْرِ ○ اِنَّ الْاِنْسَانَ لَفِیْ خُسْرٍ ○ اِلَّا الَّذِیْنَ اٰمَنُوْا وَعَمِلُوا الصّٰلِحٰتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ ○﴾

(زمانے کی قسم! بے شک انسان گھاٹے میں ہے، سوا اِن لوگوں کے جو ایمان لائے اور جنھوں نے نیک عمل کیے اور لوگوں کو حق اور صبر کی تلقین کی۔)

حدیث: ((لا تسبوا الدهر فان اللّٰه هو الدهر))

(زمانے کو بُرا نہ کہو، اس لیے کہ یقیناً اللہ ہی زمانہ ہے۔)

اس نظم میں ہر بند کے اشعار اور سب بندوں کی تعداد مساوی ہے، آٹھ آٹھ شعر کے کل آٹھ بند ہیں۔ یہ تقسیم بھی ترتیب ہیئت کی کامل ہمواری واستواری کی ایک دلیل ہے۔ نظم ہسپانیہ کے پس منظر میں ہے جو اقبال کا محبوب ترین تاریخی موضوع ہے اور اس پر 'ہسپانیہ' اور 'طارق کی دُعا' جیسی نظمیں بھی بالِ جبریل ہی میں موجود ہیں۔ ان کے علاوہ اسی سلسلے میں عبدالرحمٰن اول سے معتمد تک، ہسپانیہ کے عروج و زوال سے متعلق احساسات بھی ہسپانوی تاریخ ہی کے دو کرداروں کے جذبات کی شاعرانہ ترجمانی کر کے پیش کیے گئے ہیں ''مسجد قرطبہ'' میں ان چھوٹی نظموں کے ارتعاشات بھی جذب ہو گئے ہیں۔

نظم کے دو حصے ہیں، پہلے میں ''دُعا'' ہے جو پوری کی پوری ''مسجد قرطبہ'' میں لکھی گئی، جیسی کہ عنوان کے نیچے قوسین میں شاعر کی طرف سے وضاحت کی گئی ہے، دوسرے حصے میں ''مسجد قرطبہ'' ہے، جو شاعر کی وضاحت کے مطابق ''ہسپانیہ کی سرزمین'' بالخصوص ''مسجد قرطبہ''

میں لکھی گئی۔ یہ وہی تکنیک ہے جو ''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' (مع ''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں'') اور ''فرمانِ خدا'' (مع ''فرشتوں کا گیت'') میں اختیار کی گئی ہے۔ اس ترتیب سے تمثیلی رنگ اُبھرتا تو ہے، مگر دوسری نظموں کی طرح اس نظم میں دو آوازیں نہیں ہیں: فرشتے اور روح ارضی یا فرشتوں اور خدا کی، بلکہ صرف ایک آواز شاعر کی ہے جو پہلے مسجد کے صحن میں بیٹھ کر دعا مانگتا ہے، پھر مسجد کے متعلق اپنے احساسات و خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح دعا کے ساتھ اظہارِ خیال کو مربوط کرنا 'مسجد قرطبہ کی شاعری میں عصر، عشق، ایمان اور فن کو ہم آہنگ کرنے والے عامل کا سراغ بہم کرتا ہے، یہ عامل رب اور عبد، خالقِ حقیقی اور مجازی خالقِ نظم کے درمیان وہ رابطۂ استوار ہے جو فکر و فن کو باہم دگر پیوستہ کرنے والا اور بہ یک وقت عاشقانہ و شاعرانہ جذبہ پیدا کرتا ہے جیسا کہ مسجد قرطبہ میں لکھی گئی 'دعا' خاص کر اس کے آخری شعر سے واضح ہوتا ہے:

ہے یہی میری نماز، ہے یہی میرا وضو
میری نواؤں میں ہے میرے جگر کا لہو
صحبتِ اہلِ صفا نور و حضور و سرور
سرخوش و پُرسوز ہے لالہ لبِ آبجو
راہ محبت میں ہے کون کسی کا رفیق
ساتھ مرے رہ گئی ایک مری آرزو
میرا نشیمن بھی تو، شاخ نشیمن بھی تو
تجھ سے گریباں مرا مطلع صبح نشور
تجھ سے مرے سینے میں آتشِ اللہ ہُو
تجھ سے مری زندگی سوز و تب و درد و داغ
تو ہی مری آرزو، تو ہی مری جستجو
پاس اگر تو نہیں، شہر ہے ویراں تمام
تو ہے تو آباد ہیں اجڑے ہوئے کاخ و کو

پھر وہ شراب کہن مجھ کو عطا کر کہ میں
ڈھونڈ رہا ہوں اسے توڑ کے جام و سبو
چشم کرم ساقیا! دیر سے ہیں منتظر
جلوتیوں کے سبو، خلوتیوں کے کدو
تیری خدائی سے ہے میرے جنوں کو گلہ
اپنے لیے لامکاں میرے لیے چار سو
فلسفہ و شعر کی اور حقیقت ہے کیا
حرف تمنا جسے کہہ نہ سکیں روبرو

''ذوق وشوق'' اور ''ساقی نامہ'' دونوں کے آثار اس 'دعا' میں ہیں، جو 'مسجد قرطبہ' کی بڑی حسین، موزوں اور موٴثر تمہید ہے، اس کا پہلا ہی شعر آنے والی نظم کے عناصر...... عشق، ایمان، فن...... کا اشاریہ ہے۔ عشق کے دردمند فن کار کی نواؤں میں فطری طور پر اس کے جگر کا لہو ہے اور یہی خونِ جگر ہے جس سے وہ وضو کرتا ہے اور اس کی نوا ہی نماز ہے یا اس کی نماز بھی اس کی نوا ہے۔ اس طرح فیض عشق سے فن ایک طرز عبادت بن جاتا ہے، اس لیے کہ جس ایمان نے عشق پیدا کیا وہی فن بھی پیدا کرتا ہے۔ فن کے اسی تصور کی نشاندہی ''دُعا'' کا آخری شعر بھی زیادہ تعین کے ساتھ کرتا ہے۔ خواہ علم فلسفہ ہو یا فن شعر دونوں کی حقیقت جلوۂ محبوب کے لیے لب عاشق پر ایک حرف تمنا کی ہے جو رُخ محبوب کے پس پردہ اور نگاہوں سے دور ہونے کے سبب شرمندۂ الفاظ ہوتا ہے۔ یہ فلسفہ وشعر دونوں کی بڑی شاعرانہ تعریف ہے اور ''مسجد قرطبہ'' کے اندازِ نظر اور ترکیبِ فن کا بہترین تعارف کراتی ہے۔ یہ نظم واقعی فلسفہ وشعر دونوں کی بڑی شاعرانہ تعریف ہے اور ''مسجد قرطبہ'' کے انداز نظر اور ترکیبِ فن کا بہترین تعارف کراتی ہے۔ یہ نظم واقعی فلسفہ وشعر کا ایک نہایت باذوق اور پرشوق حرف تمنا ہے۔

''دعا'' کے بعد نظم کا پہلا بند وقت کی ایک فلسفیانہ تعبیر شاعرانہ انداز میں پیش کرتا ہے:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات　　سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریر دو رنگ　　جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

سلسلۂ روز و شب ساز ازل کی فغاں　　جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ　　سلسلۂ روز و شب صیرفیٔ کائنات
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار　　موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا　　ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر　　کار جہاں بے ثبات کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ نَو، منزلِ آخر فنا

''نقش گر حادثات''، ''تار حریر دو رنگ''، ''قبائے صفات''، ''سازِ ازل کی فغاں''، ''زیر و بم ممکنات''، ''صیر فی کائنات'' جیسی چند نفیس تصویروں اور ''سلسلۂ روز و شب'' کی ترنم خیز اور خیال آفریں تکرار سے شاعر نے صرف چھ شعروں اور بارہ مصرعوں میں وقت کا ایک جمیل و جلیل پیکر تراش کر رکھ دیا ہے، جو موضوع نظم کے بالکل مناسب ہے...... زمانہ ایک شانِ خداوندی ہے، زندگی اسی سے عبارت ہے اور یہ زندگی کا امتحان بھی ہے، بہر حال زمانہ لمحات کے ایک ایسے تسلسل کا نام ہے جس کی تقسیم ممکن نہیں، زمانے کا عمل غیر جانبدار اور منصفانہ ہے، اس کا فیصلہ انسان کے عمل کے مطابق ہوتا ہے۔ اس کے بعد ٹیپ کے ساتھ آخر کے دونوں اشعار وقت کے عام پیام کا ذکر کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ دنیا اور اس کا ہر کام فانی ہے، اول و آخر، باطن و ظاہر، قدیم و جدید ہر چیز فانی ہے، انسانی ہنر و فن کے تمام کمالات بے ثبات اور عارضی ہیں، خیالات، استعارات اور آہنگ کی مجموعی ترکیب کے لحاظ سے وقت کے موضوع پر یہ بند شاعری کا بہترین پارۂ فن ہے۔

اس عالم فنا میں بقا اور بقائے دوام کی صرف ایک صورت ہے چنانچہ دوسرا بند اس نادر استثنا کو بیان کرتا ہے اور اس کی ایک فلسفیانہ توجیہ شاعرانہ طریقے سے کرتا ہے:

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام　　جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مرد خدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ　　عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رَو　　عشق خود ایک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام

عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا — اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰؐ — عشق خدا کا رسولؐ، عشق خدا کا کلام
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک — عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود — عشق ہے ابن السبیل، اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

جس طرح پہلے بند 'سلسلۂ روز وشب' کی تکرار طلسم آفریں تھی اسی طرح دوسرے بند میں ''عشق'' کی تکرار ہے۔ اس تکرار میں معنی آفرینی بھی پہلے ہی کی طرح ہے۔ سلسلۂ روز وشب کی تکرار نے وقت کی طاقت کا پیکر تراشا تھا اور عشق کی تکرار عشق کی طاقت کی تصویر کھینچتی ہے۔ ''سیل''، ''تقویم''، ''دمِ جبرئیلؑ''، ''دلِ مصطفیٰؐ''، ''پیکرِ گل''، ''صہبائے خام''، ''کاس الکرام''، ''ابن السبیل''، ''مضراب''، ''نغمۂ تارحیات'' وغیرہ جیسے پیکر عشق کے جمال وجلال کا ایک مرقع مرتب کرتے ہیں۔ اس عارفانہ وفن کارانہ عشق کو ''مردِ خدا'' سے منسوب کیا گیا ہے اوراس کے کارنامے کولافانی یعنی وقت کی دسترس سے باہر قرار دیا گیا ہے۔ اس طرح عشق کی قوت وقت کی قوت سے ٹکراتی ہے تو فتح عشق کی ہوتی ہے۔ اس لیے عشق ہی وہ جوہر ہے جو زندگی کو وقت کے معیارِ امتحان پر پورا اُترنے کے قابل بناتا ہے، اور یہ جوہر ایمان ویقین کے بغیر نہیں پیدا ہوسکتا۔ چنانچہ ایمان ویقین کا مجسمہ اور جوہر عشق کا آئینہ وہ انسان ہے جو ''مردِ خدا'' ہے، یہ وہی مردِ مومن یا مردِ مسلمان ہے جو اقبال کے تصورِ انسانیت کی علامت ہے۔ اس کا تعلق کسی فرقے، علاقے، طبقے اور زمانے سے نہیں، یہ صرف ایک صاحبِ نظریہ اور صاحبِ کردار، اصولی وعملی شخصیت ہے جو روئے زمین پر براہِ راست خدا کا نائب اور بلاامتیاز پوری دنیا کا دوست فلسفی اور راہ بر ہے۔ اس مردِ خدا کا جذبۂ ایمان وعشق جب اپنی بہترین صلاحیتوں سے کام لے کر کوئی پارۂ فن تخلیق کرتا ہے تو وقت کی گرفت سے آزاد ہوتا ہے۔ آفاقی انسان کا کارنامہ ابدی ہوتا ہے، اس لیے کہ اس کا محرک حسنِ ازل کا کائناتی وسرمدی عشق ہے۔

پچھلے بند میں وقت کو ''نقش گرِ حادثات''، ''اصلِ حیات وممات''، ''قبائے صفات''

(الٰہی) کا تارِ حریرِ دو رنگ، ساز ازل کی فغاں اور 'صیر فیِ کائنات' کے پیکروں میں منقش کر کے 'ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات' کا طوفانی نقشہ کھینچا گیا تھا۔ دوسرا بند اسی زمانے کی رو کو 'تند وسبک سیر' بتاتے ہوئے عشق کی بھی ایک ایسی طوفانی تصویر پیش کرتا ہے جو اپنے زور میں طوفان شکن بھی ثابت ہوتی ہے:

عشق خود ایک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام

عشق کی یہ ''تقویم'' زمانے کی تقویم کرتی ہے۔ چنانچہ اس عظیم الشان ازلی وابدی تقویم میں 'عصر رواں کے سوا اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام'...... ایک طرف بے کراں ماضی ہے اور دوسری طرف ناپیدا کنار مستقبل۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں وسعتوں کے درمیان زمانۂ حال ایک بہت ہی محدود و مختصر سا لمحہ ہے۔ اس تصویرِ وقت اور عشق کی تصویر کے ساتھ اس کے مقابلے میں موضوعِ نظم کے بنیادی اشارات مضمر ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ عصرِ حاضر کی سطحی و عارضی تابانیوں پر فریفتہ اور ان سے مرعوب ہونے کی بجائے زندگی کے اصلی اور دائمی محرک، عشق کا کھویا ہوا جوہر دوبارہ حاصل کرنا چاہیے، اس لیے کہ عصر حاضر کے تمام معجزہ ہائے ہنر، فنا پذیر ہیں اور صرف اس نقش میں رنگ ثبات دوام ہے، جس کو کسی مردِ خدا کے جذبۂ عشق نے تمام کیا ہو۔ عشق سے فروغ پانے والا یہ عمل صدیوں قبل ماضی میں ہو چکا ہے اور وہ مستقبل میں بھی صدیوں تک قائم رہے گا۔ اسی عمل کی ایک نمایاں مثال ''مسجد قرطبہ'' ہے جو اسپین میں مسلمانوں کی سلطنت کے خاتمے پر صدیاں گزر جانے کے بعد بھی اپنی جگہ قائم ہے اور آئندہ رہے گی، اس پر 'موت حرام' ہے۔ اس نے وقت کو شکست دے دی ہے، اس کا حسن لازوال ہے، اس لیے کہ وہ عشق کی تخلیق ہے جو 'اصل حیات' ہے۔ اس عشق کی بہت ہی موزوں اور خیال انگیز کردار نگاری، دم جبرئیل، دل مصطفےٰؐ، خدا کا رسولؐ اور خدا کا کلام، جیسے پیکروں سے کی گئی ہے، جو سب کے سب اس تاریخ اسلام کے اشارات ہیں جس کے تناظر میں 'مسجد قرطبہ' تعمیر کی گئی تھی اور تخلیق بھی کی جا رہی ہے۔ کاس الکرام، فقیہ حرم، 'امیرِ جنود' اور 'ابن السبیل' کے پیکر بھی تاریخ اسلام، تاریخ اسپین اور تعمیر قرطبہ کے اشارات بہم کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایک چابک دست فن کار نے وقت کے ساتھ ساتھ عشق کی مرقع نگاری اپنے موضوع کی مناسبت سے اور اس کے تخیل کے تمام پہلوؤں

کی نقاشی کے لیے کی ہے۔ اسی لیے بند کی ٹیپ میں عشق کو ''نور حیات'' اور ''نارِ حیات'' کے ساتھ ''نغمۂ تار حیات'' بھی کہا گیا ہے۔ نور و نار و نغمہ گویا اس عظیم نمونۂ فن کے عناصرِ ترکیبی ہیں جس کی شاعرانہ تصویر کشی تخلیقِ نظم کا مقصود ہے۔

دو بندوں میں وقت اور عشق کے تصورات کو فنی طور پر ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر عشق کی برتری ثابت کرنے کے بعد تیسرے بند میں شاعر عشق اور فن کے امتزاج کا جلوہ دکھاتا ہے اور آخر میں اس امتزاج کے تاریخی عامل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پچھلے بند کی ٹیپ میں، عشق کے مضراب سے 'نغمۂ تارِحیات' کا جو آہنگ نمودار ہوا تھا موجودہ بند میں اس کی تجسیم و تمثیل ہوتی ہے:

اے حرم قرطبہ! عشق سے تیرا وجود — عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود
رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت — معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر سل کو بناتا ہے دل — خونِ جگر سے سدا سوز و سرود و سرور
تیری فضا دل فروز میری نوا سینہ سوز — تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود
عرشِ معلّٰی سے کم سینۂ آدم نہیں — گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہرِ کبود
پیکرِ نوری کو ہے سجدہ میسر تو کیا — اس کو میسر نہیں سوز و گدازِ سجود
کافرِ ہندی ہوں میں دیکھ مرا ذوق و شوق — دل میں صلواۃ و درود لب پہ صلوٰۃ و درود

شوق مری لے میں ہے، شوق مری نَے میں ہے
نغمۂ اللہ ہو میرے رگ و پے میں ہے

یہاں عشق اور فن کے کردار ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں اور اس ادغام کا ظہور ایک عاشق، ایک انسان، ایک مومن، ایک شاعر کی ہستی میں ہوتا ہے جو عشق، انسانیت، ایمان اور شاعری کے امتزاج سے ایک نمونۂ فن اپنی نظم کی صورت میں اسی طرح تخلیق کر رہا ہے جس طرح صدیوں قبل اسپین میں اسلام کے مردان خدا نے مسجد قرطبہ تعمیر کی تھی۔ مختلف عناصر فکر کی یہ فنی ترکیب ہی موادِ نظم کی شاعرانہ ترتیب کی ذمہ دار ہے۔ اسی ترکیب و ترتیب سے وہ پُر معنی، خیال آفریں، رنگین، زریں اور نغمہ ریز تنظیم فن رونما ہوتی ہے جس کا نام ''مسجد قرطبہ'' ہے شاعر کہتا ہے کہ مسجد کی تعمیر ایک لازوال عشق نے کی ہے اور عشق ''خونِ جگر'' ہے جس سے ''معجزۂ فن کی نمود''

ہوتی ہے، اس لیے کہ خونِ جگر ہی وہ سوز و گداز پیدا کرتا ہے جو چٹان کو بھی پگھلا کر دل کی طرح حساس، لطیف اور بے تاب بنا دیتا ہے۔ 'خونِ جگر سے سدا سوز و سرور و سرود' کی بارش ہوتی ہے، اور عشق کا یہ فن کار خونِ جگر دلِ انساں میں موج زن ہوتا ہے، جس پر انوارِ الٰہی کا پرتو پڑتا ہے: 'عرشِ معلیٰ سے کم سینۂ آدم نہیں۔ انسان کا قلب ''سوز و گدازِ سجود'' سے لبریز ہے۔ یہ وہ کیفیت ہے جو فرشتوں کو بھی نصیب نہیں۔ اس کیفیت کی بدولت 'کفِ خاک' کا رتبہ ''پیکرِ نوری'' سے بھی بلند تر ہو گیا ہے۔ شاعر اس کفِ خاک کا ایک مجسمہ اور آئینہ ہے، اس کا شعور انسان کے دل میں عشق کا سوز و گداز پیدا کرتا ہے جس سے فن اپنی انتہائی بلندیوں تک پہنچ جاتا ہے۔ عشق اور فن کا یہ ملا جلا ذوق و شوق شاعر کے خیال میں تصورِ توحید پر مبنی ہے، کم از کم اس کا اور اس کے موضوع کا تخلیقی سرچشمہ یہی تصور ہے۔ چنانچہ اس سرچشمے سے اُبھرنے والے فنی نمونے یا زندگی کے کارنامے لازوال ہوتے ہیں، وقت کی دست برد سے محفوظ رہتے ہیں۔ توحید کی عملی شکل عشقِ خدا و رسولؐ ہے، لہٰذا شاعر اپنے تخلیقی ذہن کی ترکیب میں خدا اور رسولؐ کے عشق کی اہمیت پر زور دیتا ہے اور اس میں بہت زیادہ اضافہ کرنے کے لیے بت خانۂ ہند سے اپنے آبائی تعلق کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ اس سلسلۂ بیان کے منطقی نتیجے کے طور پر پہلے بند کی ٹیپ میں وقت اور دوسرے بند کی ٹیپ میں عشق پر زور دینے کے بعد تیسرے بند کی ٹیپ میں ایمان کی نغمہ پیرائی کی گئی ہے۔

تین بندوں میں اس خوبصورتی کے ساتھ عصر، عشق اور ایمان کے تار ملانے کے بعد چوتھے بند میں بالکل منطقی طور پر مسجد و مومن کو ایک دوسرے کے ساتھ مطلقاً ہم آہنگ کر دیا گیا ہے۔ اس ہم آہنگی سے جو بسیط نغمہ پیدا ہوا ہے وہ یہ ہے:

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل — وہ بھی جلیل و جمیل، تو بھی جلیل و جمیل
تیری بنا پایدار، تیرے ستوں بے شمار — شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل
تیرے در و بام پر وادیٔ ایمن کا نور — تیرا منارِ بلند جلوہ گہِ جبرئیل
مٹ نہیں سکتا کبھی مردِ مسلماں کہ ہے — اس کی اذانوں سے فاش سرِ کلیمؑ و خلیلؑ
اس کی زمیں بے حدود، اس کا افق بے ثغور — اس کے سمندر کی موج دجلہ و دینوب و نیل
اس کے زمانے عجب، اس کے فسانے غریب — عہدِ کہن کو دیا اس نے پیامِ رحیل

ساقیِ اربابِ ذوق، فارسِ میدانِ شوق   بادہ ہے اس کا رحیق، تیغ ہے اس کی اصیل

مرد سپاہی ہے وہ اس کی زرہ لا الٰہ
سایۂ شمشیر میں اس کی پنہ لا الٰہ

مسجد قرطبہ کے نقش ونگار میں جمال وجلال دونوں کا اظہار اقبال کے تصورِفن کی ایک اہم خصوصیت ہے، اس لیے کہ جلال کے بغیر فقط جمال کو وہ ایک کمزوری تصور کرتے ہیں، جب کہ قوت، اگر اس کا استعمال صحیح مقصد کے لیے ہو، اقبال کے نزدیک بجائے خود ایک قدرِ جمال ہے:

میرے لیے ہے فقط زورِ حیدری کافی   ترے نصیب فلاطون کی تیزیِ ادراک
میری نظر میں یہی ہے جمال و زیبائی   کہ سر بسجدہ ہیں قوت کے سامنے افلاک
نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر   نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک
مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ   کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بیباک

(''جلال و جمال''......ضرب کلیم)

یہ جمالیات کا وہ توازن ہے جس میں حسن ودل آویزی کے ساتھ قوت وتاثیر کو ہم آہنگ کر دیا گیا ہے اور اس میں صلابت نزاکت پر مقدم ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو اس تصور جمالیات میں فن پر زندگی کو مقدم کیا گیا ہے اس لیے کہ فن اگر زندگی سے خالی ہو تو ''موت کی نقش گری'' ہے:

موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بیزار

(''ہنروران ہند''......ضرب کلیم)

اور زندگی قوت وصلابت کے بغیر ممکن نہیں۔ زندگی کے اس تقدم کے باوجود اقبال فن میں جمال وجلال کا توازن چاہتے ہیں اور نزاکت وصلابت کا یہی اعتدال نہاں مسجد قرطبہ میں نظر آتا ہے۔ ایک طرف 'تیری بنا پایدار' تیرے ستوں بے شمار کی صلابت ہے اور دوسری طرف 'تیرا منارِ بلند جلوہ گہِ جبرئیل' کی لطافت، جب کہ تیرے در و بام پر وادیٔ ایمن کا نور جلوۂ الٰہی کے دونوں پہلوؤں، جلال و جمال کا مرکب پرتو ہے۔ پھر ''سر کلیمؑ و خلیلؑ'' بھی جلال و جمال کی ترکیب کی طرف ایک اشارہ ہے۔ ٹیپ میں قبل کے آخری شعر کے دونوں مصرعے جمال وجلال کے توازن کی تصویریں پیش کرتے ہیں، ساقیِ اربابِ ذوق کے ہمراہ 'فارسِ میدان شوق' اور 'بادہ ہے اس کا

رحیق' کے ساتھ 'تیغ ہے اس کی اصیل' کے بیانات نرمی و سختی کے اس اعتدال پر مبنی ہیں جو زندگی کی حقیقت بھی ہے اور اس کا حسن بھی۔ جمال و جلال کی ترکیب و توازن کا نکتہ و پیکر مسجد قرطبہ کے سلسلے میں بہت ہی موزوں و پُر معنی ہے، اس لیے کہ اس عمارت میں فن تعمیر کا جو عظیم اسلامی نمونہ رونما ہوا ہے اس کے اندر یہ ترکیب و توازن اعلیٰ ترین معیار پر ظاہر ہوا ہے۔ اس معیار کی شاعرانہ توصیف کے لیے اقبال نے جس تصورِ جمالیات سے کام لیا ہے وہ مغرب کی جمہوری و اشتراکی انتہا پسندیوں اور بے اعتدالیوں سے پاک ہے اس میں نہ جمہوری نرمی و زیبائی کا غلو ہے نہ اشتراکی تندرستی و طاقت کا مبالغہ بلکہ وہ میانہ روی ہے جو اسلامی نقطہ نظر کی شان ہے اور جس کا ظہور عمارت اور اس پر نظم دونوں میں ہوا ہے، اس لیے کہ دونوں کی تعمیر مرد خدا، یا مردِ مسلمان نے کی ہے۔ فن کا یہ نقطۂ نظر دوسرے نقاطِ نظر کے مقابلے میں بداہتہً زیادہ ثروت مند اور نتیجہ خیز ہے۔ اسی لیے نہ تو فن تعمیر میں مسجدِ قرطبہ کا جواب ہے نہ فن شاعری میں نظم کے مقررہ پیمانے پر ''مسجد قرطبہ'' کا جواب ہے۔

نظم کے زیرِ نظر بند میں اسلام اور اسلامی تاریخ کے رموز و علائم کا وفور ہے۔ یہ تخیلِ نظم کے اس نقطۂ ارتقا کے بالکل مطابق ہے جو چوتھے بند میں نمودار ہوتا ہے۔ چنانچہ اسی کی مناسبت سے اس قسم کے خیال آفریں پیکر تراشے گئے ہیں۔ جیسے شام کے صحرا میں ہو 'جیسے ہجوم نخیل'' تیرے در و بام پر وادیٔ ایمن کا نور'، ''تیرا منارِ بلند جلوہ گاہ جبرئیل'' ''اس کی اذانوں سے فاش سِرّ کلیمؑ و خلیلؑ''، ''اس کے سمندر کی موج دجلہ و دینوب و نیل''، ان تصویروں میں وہی آفاقیت ہے جو اسلام کا طرۂ امتیاز دوسرے تمام ادیان و نظریات کے مقابلے میں ہے۔ 'اس کی زمیں بے حدود'، 'اس کا افق بے ثغور'، مسجد قرطبہ کے معمار کی صحیح ترین کردار نگاری ہے۔ آفاقیت کے ساتھ ساتھ اسلام اور مسلمان کے تجدیدی و انقلابی کردار کا عکس بھی عمارت کے نقوش پر مرتسم ہے، جیسا کہ فن تعمیر کی تاریخ میں مسلم معماروں کی جدت طرازیوں سے واضح ہے۔ اس کے علاوہ انسانی سماج کی تشکیل و تعمیرِ جدید میں بھی اسلام کے تاریخی کارنامے کی طرح واضح اشارہ اس شعر سے ہوتا ہے:

اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے عجیب
عہدِ کہن کو دیا اس نے پیامِ رحیل

مسجد قرطبہ خود مردِ مسلماں کے عجیب وغریب زمانے اور فسانے کا ایک مکمل ومؤثر نمونہ ہے۔ یہ مسجد اسپین میں مسلمانوں کی ان ترقیات کی علامت ہے جن کی بدولت ہی دنیا میں وہ عصرِ حاضر نمودار ہوا جسے اہلِ مغرب کے ساتھ منسوب کیا جاتا ہے، اس کے علاوہ اس سے بہت قبل اسلام کے عمرانی تصور کی کارفرمائی سے مدینہ منورہ کی ریاست ومعاشرت نے دورِ قدیم کے اوہام وخرافات اور یونانی ورومی اساطیر کی وحشتوں کو ختم کرکے ایک جدید تمدن اور روشن خیال تہذیب کے محکم عقائد اور شائستہ افعال پر مشتمل عالمِ انسانیت کی داغ بیل ڈال دی تھی۔

چنانچہ اندلس کے مسلمانوں کی ساری ترقیات اسی بنیاد پر استوار تھیں۔ بہرحال جس اسلامی ذہن وکردار نے یہ حیرت انگیز تاریخی کارنامہ انجام دیا تھا، وہ اپنی جگہ لافانی ہے اور وقت کے نشیب وفراز اسے مٹا نہیں سکتے بلکہ ہر نشیب وفراز میں وہ ایک نئی آن اور نئی شان کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے:

جہاں میں اہلِ ایماں صورت خورشید جیتے ہیں
اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے

(''طلوعِ اسلام''......بانگِ درا)

طلوع ہے صفتِ آفتاب اس کا غروب
یگانہ اور مثالِ زمانہ گونا گوں

(''مدنیت اسلام''......ضرب کلیم)

یہ اسلامی ذہن وکردار ہی ہے جو کبھی نمرودِ وقت کے مقابلے میں خلیل اللہؑ بن کر سامنے آیا ہے اور کبھی فرعونِ زمانہ کے مقابلے میں کلیم اللہؑ بن کر۔ اس لیے کہ اس کی ''اذانیں'' ہر زمانے میں اور ہر مقام پر کسی مسجد کے 'منار بلند' سے خدائے وحدہٗ لاشریک کی لافانی ولاثانی عظمت کا اعلان کرتی رہی ہیں، لہٰذا معبود کی اس عظمت کا سایہ عابد کی ہستی پر بھی پڑتا رہا ہے۔ چنانچہ وادیٔ ایمن کے اسی نورازل کا پرتو مسجد قرطبہ کے در وبام پر پڑ رہا ہے جب کہ اس کا 'منار بلند' ہر پیغمبر اسلام پر ہر دَور میں نازل ہونے والی لازوال وحی الٰہی کے قاصد حضرت جبرئیلؑ کی 'جلوہ گہ' ہے۔

اسلامی فنِ تعمیر کے حسین ترین نمونے کی توصیف اسلامی استعاروں میں اس عظیم فنکاری کے ساتھ کرنے کے بعد بند کی ٹیپ میں اس نمونے کے عامل وحامل 'مردِ مسلماں' کے لافانی

کردار کا راز بتایا جاتا ہے۔ وہ یہ کہ عالمِ وجود کی رزم گاہِ خیر وشر اور تاریخ انسانیت کے معرکۂ حق و باطل میں مردِ مسلماں ایک ایسا بانکا 'مردِ سپاہی' ہے جس کی 'زرہ' اور 'پنہ' دونوں 'لا الٰہ' ہے، وہ اپنے عقیدۂ توحید ہی کی شمشیر سے لڑتا بھی ہے اور اسی کی ڈھال سے حملوں کی زد میں آکر بچتا بھی ہے۔ وقت کے نمرودوں اور فرعونوں سے اس کی جنگ حق کا بول بالا کرنے کے لیے ہے، کسی ذاتی شان وشوکت کے لیے نہیں۔ وہ بالکل بے غرض ہے۔ لہٰذا اس کی طاقت بے پناہ ہے، اس کا جذبہ صادق ہے، لہٰذا ہمیشہ تازہ ہے، اس کا ایمان پختہ ہے، لہٰذا ناقابلِ شکست ہے، اس نے اپنے آپ کو خدائی مرضی کے تابع کر دیا ہے۔ لہٰذا اس کی مرضی دنیا کے معاملات طے کرنے میں کارفرما رہی ہے، اس کے بلند مقاصد اس کی شخصیت کو دلنواز بناتے ہیں، پانچواں بند 'بندۂ مومن' کی صفات کے لیے وقف ہے:

تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز — اس کے دنوں کی تپش، اس کی شبوں کا گداز
اس کا مقامِ بلند، اس کا خیالِ عظیم — اس کا سرور، اس کا شوق، اس کا نیاز، اس کا ناز
ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ — غالب و کار آفریں، کار کشا، کارساز
خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات — ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز
اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل — اس کی ادا دلفریب، اس کی نگاہ دلنواز
نرم دمِ گفتگو، گرم دمِ جستجو — رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاکباز
نقطۂ پرکارِ حق مرد خدا کا یقیں — اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز

عقل کی منزل ہے وہ عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیٔ محفل ہے وہ

اس بند میں تشبیہ واستعارہ وغیرہ کی مشاطگی گویا نہیں ہے اور جو چند پیکر ہیں وہ محاورے کی حد تک سادہ ہیں، لیکن شروع سے آخر تک حسن معنی کی ایسی لالہ کاری ہے کہ رنگ وآہنگ کی ایک دنیا آباد نظر آتی ہے، یہ فصاحت کی بلاغت ہے اور سلاست کی نفاست، شاعر نے یہاں اپنے اسلوب کی روانی سے ایسی نغمہ آفرینی کی ہے کہ قاری خیال کے بہاؤ اور اس کی لہروں کے پیچ وخم میں محو ہوکر رہ جاتا ہے۔ دل سوزی، سرمستی اور رعنائی کا کیف تمام اشعار پر چھایا ہوا ہے، ترنم کی

سحر انگیز نواؤں کے ساتھ ہی تمثیل کی طلسم آفرینی ادائیں بھی الفاظ و تراکیب کی بندش و نشست اور تصورات و نکات کی ترتیب و تنظیم سے رونما ہوتی ہیں......

اس کے دنوں کی تپش، اس کی شبوں کا گداز، اس کا سرور، اس کا شوق، اس کا نیاز، اس کا ناز، غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز، اس کی ادا دلفریب، اس کی نگاہ دلنواز، رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاک باز' یہ پانچ اشعار کے دوسرے مصرعے ہیں، انھیں اپنے پہلے مصرعوں کے ساتھ ملا کر ایک لَے سے پڑھا جائے تو نغمۂ موسیقی کے زیر و بم بالکل خیال کی لہروں کے اتار چڑھاؤ کے مطابق محسوس ہوں گے۔ اور فکر کی ترقی پذیر حرکیت فن کی ترقی پذیر حرکیت کے ساتھ مکمل طور سے ہم آہنگ نظر آئے گی، الفاظ و معانی کے توازن کا یہ سلسلہ ٹیپ کے شعر میں پہلے مصرعے پر تمام ہو جاتا ہے:

عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ

عقل و عشق اور منزل و حاصل کا یہ آفاقی توازن جو نتیجہ پیدا کرتا ہے وہ دوسرے مصرعے میں اس طرح منقش ہوتا ہے:

حلقہ آفاق میں گرمیٔ محفل ہے وہ

ان مصرعوں کے ساتھ مردِ مسلماں اور بندۂ مومن کی کردار نگاری مکمل ہو جاتی ہے۔ چنانچہ اگلا اور چھٹا بند مومن و مسجد کے کرداروں کو ایک کائناتی سطح پر اور ایک مقصدِ حیات کے لیے بالکل مدغم کر دیتا ہے:

کعبۂ اربابِ فن! سطوتِ دینِ مبیں
تجھ سے حرم مرتبت اندلسیوں کی زمیں
ہے تہِ گردوں اگر حسن میں تیری نظیر
قلبِ مسلماں میں ہے اور نہیں ہے کہیں
آہ وہ مردانِ حق! وہ عربی شہسوار
حاملِ ''خلقِ عظیم'' صاحبِ صدق و یقیں
جن کی حکومت سے ہے فاش یہ رمزِ غریب
سلطنتِ اہلِ دل فقر ہے، شاہی نہیں
جن کی نگاہوں نے کی تربیتِ شرق و غرب
ظلمتِ یورپ میں تھی جن کی خرد راہ بیں
جن کے لہو کی طفیل آج بھی ہیں اندلسی
خوش دل و گرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں
آج بھی اس دیس میں عام ہے چشمِ غزال
اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دلنشیں

بوئے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے
رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے

یمن کی خوشگوار آب و ہوا اور حجاز کی گرمیٔ نوا نے اندلس کی زرخیزی و شادابی کے ساتھ مل کر جو روشن جبیں، خوش دل اور دل نشیں شخصیت تاریخ کے ایک دور اور جغرافیہ کے ساتھ ایک خطے میں پیدا کی اس کے دل آویز اور سحر کار نقوش نہ صرف یہ کہ مسجد قرطبہ کے در و بام اور ستون و مینار پر ہمیشہ کے لیے مرتسم ہو چکے ہیں بلکہ ہسپانیہ کی ہواؤں اور نواؤں میں آج بھی مرتعش ہیں اور عصر حاضر کی ترقیات کے ساتھ ساتھ اسپین کی نسلوں کی نسلوں کے لہو اور چشم و ابرو میں رواں دواں اور اشارہ کناں دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہ عمرانی نقشہ ایک دینی کارنامے پر مبنی ہے۔ اس کا سارا حسن و جمال اسلامی حکومت و معاشرت کا فیض ہے۔

اسی لیے شاعر نے بند کے آغاز ہی میں مسجد قرطبہ کو بیک وقت ''کعبۂ اربابِ فن'' اور ''سطوت دین مبیں'' کہہ کر مخاطب کیا تھا۔ دین و فن کا یہ امتزاج ہی دراصل مسجد قرطبہ اور نظم ''مسجد قرطبہ'' دونوں کی تعمیر و تخلیق میں ایک خاص ذہن و فن کی کامل ہم آہنگی کی کلید ہے۔ عشق اور ایمان کے ارتباط سے تشکیل پانے والا یہ ذہن و فن بہترین قدر جمال کا حامل ہے۔ چنانچہ دین اور فن کا جذبہ اور سلیقہ جس حسن کا خالق ہو وہ کائنات میں بے نظیر ہے اور اس کے جلوے کا مرکز یا تو اس طرح تخلیق ہونے والے نمونۂ فن میں ہے یا اس 'قلبِ مسلماں' میں ہے جو اس تخلیق کا عامل ہے۔ لہٰذا مسجد قرطبہ کی تعمیر و تخلیق، دونوں کا حسن بے مثال اور لازوال ہے۔ اس عظیم ترین نمونہ حسن کو شاعر نے ایک عمرانی پس منظر اور ایک زندہ معاشرے کے تناظر میں پیش کر کے اس میں زندگی کی ایسی حرارت اور تابندگی پیدا کر دی ہے کہ تاریخ، تعمیر اور شعری تخلیق تینوں مجسم ہو کر نگاہوں کے سامنے اپنی تمام رنگینی و زرینی کے ساتھ جلوہ آرا ہو جاتی ہیں اور مسجد و نظم کے نقوش میں انسانی خون کی سرخی دوڑتی اور چمکتی محسوس ہوتی ہے، تاریخ کا ایک گزرا ہوا لمحہ زندہ ہو جاتا ہے، اس لمحے کی ایک فنی تصویر بولنے لگتی ہے اور اس تصویر کا شعری پیکر دلوں کو ولولوں سے معمور کر دیتا ہے، ہم اسلامی اسپین کو ایک عروسِ نو کی طرح آراستہ و پیراستہ دیکھتے ہیں، زمانے کی رو تھم جاتی ہے، وقت کا احساس ختم ہو جاتا ہے، ماضی حال بن جاتا ہے۔

یہ خاص مسجد قرطبہ کی شاعرانہ مرقع نگاری کا نقطۂ عروج ہے۔ لیکن اقبال نے عام شعرا کی طرح صرف ہیئتِ مسجد کو موضوع نہ بنایا ہے، بلکہ اس ہیئت سے وابستہ بہت ہی اہم مضمرات کو

بھی موضوع سخن بنا کر انھوں نے مسجد کا مطالعہ زندگی کے وسیع ترین اجتماعی پس منظر اور آفاقی تناظر میں کیا ہے۔ یہی نظم کی وہ فنی خوبی ہے جو اسے اس قسم کے موضوعات پر دنیا کی دوسری تمام نظموں سے ممتاز کرتی ہے اور ان کے مقابلے میں اس کی فضیلت وفوقیت کا باعث ہے۔ شاعر نے ایک عمارت کو ایک ملت کی علامت بنا دیا ہے، اس لیے کہ وہ اس ملت کی قبلہ گاہ اور مرکز عمل ہے۔ چنانچہ ملت وعمارت کی مرکب تصویر کو تاریخ کے فریم میں فٹ کر کے ماضی وحال و مستقبل اور ایمان وعشق کے تصورات کے تحت، ازل وابد تک کا احاطہ کیا گیا ہے۔ یہ سب کچھ دین اور فن کو ہم آہنگ کر کے کیا گیا ہے جس سے فن لازوال ہو گیا ہے۔ یہ حسن وعشق کا وہ حقیقی رشتہ ہے جس کی ابدیت لافانی نتائج پیدا کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ماضی وحال کا نقشہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ اب آخری دو بند حال و مستقبل کا خاکہ پیش کر کے آخر میں وقت پر انسان کے ابدی تصرف کا نسخہ تجویز اور اس کے نمونے کی طرف اشارہ کرتے ہیں، ساتواں بند ہے:

دیدۂ انجم میں ہے تیری زمیں آسماں — آہ! کہ صدیوں سے ہے تیری فضا بے اذاں
کون سی وادی میں ہے، کون سی منزل میں ہے — عشق بلا خیز کا قافلۂ سخت جاں
دیکھ چکا المنی شورشِ اصلاحِ دیں — جس نے نہ چھوڑے کہیں نقش کہن کے نشاں
حرف غلط بن گئی عصمتِ پیر کنشت — اور ہوئی فکر کی کشتیِ نازک رواں
چشم فرانسیس بھی دیکھ چکی انقلاب — جس سے دگرگوں ہوا مغربیوں کا جہاں
ملتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر — لذتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
روح مسلماں میں ہے آج وہی اضطراب — راز خدائی ہے یہ کہہ نہیں سکتی زباں

دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اچھلتا ہے کیا
گنبد نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا

یہ عصر رواں کی نقاشی ہے جس میں مغربیوں کے دگرگوں ہوتے ہوئے جہاں کی صدیوں پر مشتمل تاریخ کا ایک خیال آفریں مرقع مرتب کیا گیا ہے۔ اس مرقعے میں انقلاب زمانہ کے وہ اثرات دکھائے گئے ہیں جو مغربی معاشرے کی تجدید اور یورپی ممالک کی ترقی کا باعث ہوئے۔ جرمنی، فرانس اور روم (اطالیہ) میں اصلاح دیں اور نشاۃ ثانیہ کی وہ انقلابی تحریکات چلیں جو

بالآخر پورے یورپ میں سائنس، صنعت، سیاست اور معاشرت کی عظیم الشان تبدیلیوں کا سبب بنیں اور ان کے نتیجے میں مغربی ممالک آزادئ فکر، ایجاد و انکشاف اور تجارت وحکومت کے مراکز بن گئے۔ یہ سلسلۂ روز و شب کے 'حادثات' ہیں، جیسا پہلے بند میں وقت کی نقش گری کرتے ہوئے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ لیکن بند اول ہی میں اسی طرح کے دوسرے اشارے کے مطابق (زمانے کی رَو) مسلسل چل رہی ہے۔ ملتِ اسلامیہ بھی گردشِ ایام کے اس چکر سے محفوظ نہیں۔ شاعر روح مسلماں میں آج وہی اضطراب دیکھتا ہے جو کچھ عرصہ قبل مغرب کی غیر اسلامی ملتوں کو اصلاح اور انقلاب سے دو چار کر چکا ہے۔ انقلابِ زمانہ کی یہ ساری باتیں شاعر کو اس صورت حال کے مشاہدے سے یاد آتی ہیں جس کا پُرحسرت ذکر زیر نظر بند کے پہلے ہی شعر کے مصرع ثانی میں کیا گیا ہے:

آہ! کہ صدیوں سے ہے تیری فضا بے اذاں

یہ صدیاں ملتِ اسلامیہ کے زوال کی ہیں۔ مسجد قرطبہ کی تعمیر ملت کے دورِ عروج کا ایک عظیم الشان نشان ہے اور اس کی فضا کا صدیوں سے بے اذاں ہونا علامت زوال ہے لیکن تاریخ ایک بار پھر نئے موڑ پر آ چکی ہے۔ زمانے کے انداز بدلے جا چکے ہیں۔ بحرِ زمانہ کی تہہ میں ابھی کتنے ہی طوفاں پل رہے ہیں اور 'گنبد نیلوفری' رنگ بدلنے والا ہے، جیسا کہ بند کی ٹیپ کے استفہام سے مترشح ہوتا ہے۔ یہ ایک واضح اشارۂ مستقبل ہے جو اس سوال کے جواب میں دیا گیا ہے جس کا اندراج بند کے دوسرے شعر میں کیا گیا تھا:

کون سی وادی میں ہے، کون سی منزل میں ہے
عشق بلاخیز کا قافلۂ سخت جاں؟

یہ بڑا معنی خیز سوال ہے اور 'عشق بلاخیز' کا ابہام اس کے معانی میں انتہائی وسعت پیدا کر دیتا ہے۔ یہ عشق انسانیت کی قوتِ محرکہ بھی ہے اور ملت کی بھی۔ بعد کے اشعار، جو بداہتہً اس سوال کا جواب ہیں، عصر حاضر کی پوری انسانیت نیز ملت کی تاریخ کے نشیب وفراز پر نہایت بصیرت افروز روشنی ڈالتے ہیں۔ تاریخ کی حرکت کو 'عشق بلاخیز کا قافلۂ سخت جاں' کہہ کر شاعر نے انقلاب زمانہ کی سیاسی کروٹوں کو بڑی گہری شاعری کے رنگ میں ڈبو دیا ہے، پھر جن لفظوں

میں اور جن نکتوں کے ساتھ اقبال نے مغرب کے دورِ جدید کی تصویر کشی کی ہے: 'جس نے نہ چھوڑے کہیں نقشِ کہن کے نشاں' اور 'ہوئی فکر کی کشتی نازک رواں' جس سے دگرگوں ہوا مغربیوں کا جہاں'، 'لذت تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں'۔ ان سے تاریخ کے بہت گہرے مطالعے کے ساتھ ساتھ اس مطالعے کے شاعرانہ اظہار کے لیے چند رنگیں پیکر خیال نگاہوں کے سامنے آتے ہیں اور کئی فنی حسیات کو بیدار کرتے ہیں۔

تاریخ کو تلمیح بنانا اقبال کا ایک نمایاں کمال فن ہے۔ وہ سیاست وصنعت کے تصورات و ایجادات کو کس طرح استعارات وعلامات کی شاعرانہ صورتوں میں پیش کرتے ہیں اس کا ایک ایک نمونہ ہم ''طلوعِ اسلام'' میں دیکھ چکے ہیں۔ مسجد قرطبہ میں یہ نمونہ بالیدہ ترین شکل میں ہمارے سامنے ہے۔ زیرنظر بند میں جرمنی کی تحریکِ انقلابِ مسیحیت کو، جو لوتھر کی دینی اصلاحات پر مبنی تھی اور جس نے پورے یورپ میں ایک تہلکہ مچا دیا تھا، اقبال نے صرف چار مصرعوں میں متشکل کر دیا ہے۔ ''شورشِ اصلاحِ دیں'' کی ترکیب (Reformation) کے پورے ہنگامے کی مؤثر پیکر تراشی کرتی ہے۔ 'حرف غلط بن گئی عصمتِ پیرِ کنشت' کا مصرع پاپائیت کے خلاف بغاوت کی بالکل صحیح، موزوں اور معنی خیز تصویر کشی کرتا ہے۔ متعلقہ شعر کا دوسرا مصرع 'اور ہوئی فکر کی کشتیٔ نازک رواں' کلیسا میں 'عصمتِ پیرِ کنشت' کے 'حرفِ غلط' بن جانے کا منطقی نتیجہ ہے اور پاپائے روم نیز دیگر پادریوں کی معصومیت کا عقیدہ ختم ہو جانے کے بعد دنیائے مسیحیت میں آزادیٔ فکر کی جو لہر چلی اس کی بہترین شاعرانہ تعبیر ہے اور اس آزادی کی حقیقت کے پیشِ نظر نہایت فکر انگیز بیان ہے۔ اس کے بعد انقلاب فرانس اور یورپ میں بادشاہت کے خلاف اس انقلاب کے سیاسی کارنامے پر صرف ایک مصرع 'جس سے دگرگوں ہوا مغربیوں کا جہاں' کے ذریعے بھرپور تبصرہ کر دیا گیا ہے۔ اٹلی سے پورے مغرب میں نشاۃ ثانیہ (Renaissance) کی جو تحریک چلی، یہاں تک کہ مسولینی کے دورِ اوّل میں اس نے، درمیانے عرصے کے طویل دورِ زوال کے بعد، اطالیہ میں زندگی کی ایک نئی لہر دوڑا دی، اس کی پوری تصویر مع پس منظر ایک شعر میں پیش کر دی گئی۔ جس میں پہلا مصرع 'ملتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر' نشاۃ ثانیہ سے قبل نیز اس کے ایک عرصہ بعد کے دو مختلف ادوارِ ماضی کی عکاسی کرتا ہے۔ اطالیہ دورِ قدیم میں یونان کا

جانشین تھا۔ پھر عہد وسطیٰ میں قدامت اور پسماندگی کا گہوارہ بنا، اس کے بعد اسلامی اثرات کے تحت عہدِ وسطیٰ کے اواخر میں اس نے یورپ کی نشاۃ ثانیہ کی قیادت کی، پھر یورپ کی دوسری قومیں جو نسبتاً نو دولت تھیں ترقی کی دوڑ میں آگے بڑھ گئیں اور اطالیہ کی 'کہنہ پرستی اس کے لیے گویا عصائے پیری بنی رہی' یہاں تک کہ مسولینی کے دور اول میں ایک بار پھر اس قدیم ملک میں ایک مختصر عرصے کے لیے جوانی کی تازگی آ گئی، جسے شعر کے مصرع ثانی 'لذت تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں' میں منقش کر دیا گیا۔ اس طرح فقط دو مصرعے ایک قدیم ملک کے ماضی و حال دونوں کی ٹھیک ٹھیک صورت گری ایک خیال انگیز شاعرانہ انداز سے کرتے ہیں۔ اسی طرح انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں 'روح مسلماں' کے اضطراب کو نہایت ایمائی انداز سے، بڑے لطیف پیرائے میں آئینہ دکھایا گیا ہے: 'راز خدائی ہے یہ کہہ نہیں سکتی زباں!'

عصر حاضر میں عالم انسانیت کی اس عمیق و حسین، عبرت خیز اور فکر انگیز تصویر کشی کے بعد آخری اور آٹھویں بند میں مستقبل کے معنی خیز اشارات بڑے حکیمانہ و فن کارانہ اسلوب سے کیے جاتے ہیں:

وادی کہسار میں غرق شفق ہے سحاب لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آبِ روانِ کبیر! تیرے کنارے کوئی دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالم نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی روح امم کی حیات کش مکش انقلاب
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

مسجد قرطبہ کے صحن میں شاعر 'دعا' مانگ چکا ہے۔ اس کے بعد مسجد کی شان میں اس نے ایک شاندار قصیدہ پڑھا، جس میں وقت اور تاریخ کے پس منظر میں اس نے ملت اسلامیہ کے ساتھ ساتھ دیگر اقوام و ملل کے عروج و زوال کی داستان بیان کی اور سب سے بڑھ کر اس

داستاں کو رنگین وزریں، مسرت انگیز، بصیرت افروز اور سبق آموز بنانے والے عشق، ایمان اور فن کے آفاقی عناصر کی نغمہ پیرائی کی۔ اس طرح وقت کے لمحات تواریخ عالم اور مظاہرِ حیات و کائنات کی پر جلال و پر جمال تصاویر دکھاتے ہوئے گزرتے رہے، یہاں تک کہ آفتاب ووادیٔ کبیر میں غروب ہوگیا، ہسپانیہ کے کوہسار پر چھائے ہوئے بادل، غازہ شفق سے گل گوں ہوگئے۔ آسماں لعل بدخشاں کی طرح چمکنے لگا۔ اس حسین فضا میں معصوم دوشیزاؤں کے سادہ و پرسوز گیتوں سے پوری وادی گونجنے لگی اور ہر سو عہدِ شباب کی سرمستی ورعنائی طاری ہوگئی۔

ایک خوبصورت سرزمین پر، ایک خوبصورت تاریخ اور خوبصورت تعمیر کے سائے میں فطرت کے خوبصورت مناظر اور انسانیت کے خوبصورت مظاہر کے مشاہدے میں کھویا ہوا شاعر آب روان کبیر کے 'کنارے' ماضی وحال سے مختلف کسی اور زمانے کے خواب دیکھتا ہے۔ اس کی بصیرت اسے بتاتی ہے کہ ایک 'عالم نَو پردۂ تقدیر' میں مرتب ہورہا ہے اور ابھی دنیا کی نگاہوں سے پوشیدہ ہے، لیکن شاعر کی نگاہوں میں اس کی سحر بے حجاب ہے۔ آنے والے دور کی یہ تصویر عصرِ حاضر کی مغربی طاقتوں کے لیے اتنی ہولناک ہے کہ شاعر اگر اس کے متعلق اپنے چہرۂ افکار سے 'پردہ' اٹھا دے تو 'فرنگ' اس کی 'نواؤں کی تاب' نہ لاسکے گا۔ گردشِ ایام اشارہ کرتی ہے کہ یہ انقلاب ہوکر رہے گا۔ زندگی کا رُخ بدلتا ہی رہتا ہے، زمانے کا دستور یہی ہے:

'روحِ امم کی حیات کش مکشِ انقلاب'

مغربی اقوام وممالک کے اقتدار کے دن گنے ہوئے ہیں، وہ عصرِ حاضر میں تاریخ سے اپنا حصہ لے چکے ہیں اور زمانے میں اپنا رول ادا کر چکے، ان کا تمدن نقطۂ عروج پر پہنچ کر مائل بہ زوال ہو چکا ہے۔ انھوں نے دو تین صدیوں تک جو کچھ عمل کیا ہے، اب اس کا حساب دینے کا وقت آ گیا ہے۔ اس انقلاب دوراں میں جو عنقریب واقع ہونے والا ہے، وہی ملت تاریخ کے پردے پر آگے بڑھے گی اور عنانِ وقت اپنے ہاتھ میں لے لے گی جو آنے والے دَور کے تقاضوں کے مطابق اپنا جائزہ لے کر اس کے لیے اپنے آپ کو تیار کرلے گی۔ قدرت کا قانون یہی ہے کہ جو قوم زمانے کی ہر کروٹ کے ساتھ خود احتسابی سے کام لیتی ہے وہی مشیتِ خداوندی کی تکمیل کا وسیلہ بنائی جاتی ہے، گویا وہ قضائے الٰہی کے ہاتھ میں ایک شمشیر آبدار ہے جو وقت کی

تمام آلائشوں کو صاف کر کے مشیت کے حکم سے، اس کے منشا کے مطابق اور اسی کی تائید و نصرت سے، اس کی تعمیل کی راہ ہموار کرتی ہے۔ لیکن گردشِ ایام کے تمام نشیب و فراز میں ایک نقش ہمیشہ پائیدار رہتا ہے اور ایک نغمہ برابر جاندار رہتا ہے، اس لیے کہ یہی نقش مکمل اور یہی نغمہ پختہ ہوتا ہے، یہ نقش و نغمہ وہ ہے جو خونِ جگر سے پرورش پاتا ہے۔

وقت کے موضوع پر اظہارِ خیال کرنے والے پہلے بند کی ٹیپ تھی:

اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

جب کہ دوسرا بند اس شعر سے شروع ہوا:

ہے مگر اس نقش میں رنگ ثبات دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

اور آخری بند کی ٹیپ ہے:

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

نقوش کا یہ تسلسل نظم کی بہت ہی مربوط ہیئت اور اس میں تخیل کے مسلسل ارتقا پر واضح دلالت کرتا ہے۔ تاریخ کا یہ پیام ازلی ہے کہ ہر نقش کو فنا ہے اِلّا اس نقش کے جس کی تعمیر کسی مردِ خدا نے اپنے جذبۂ ایمان و عشق سے کی ہو، یہی نقش وہ نمونۂ فن ہے جو کامل اور پختہ ہے اور زمانے کی حدود میں لافانی ہے۔

''ذوق و شوق'' کا آغاز حسنِ فطرت کی مرقع نگاری سے ہوا تھا اور پہلا بند ٹیپ کو چھوڑ کر پورا کا پورا اسی کے لیے مخصوص تھا ''ساقی نامہ'' کی تمہید میں بھی جمال فطرت کی تصویر کشی پہلے بند کے بڑے حصے میں کی گئی تھی۔ ''خضر راہ'' کی ابتدا بھی فطرت کی منظر نگاری سے ہوئی تھی۔ لیکن ''مسجد قرطبہ'' کی تمہید و ابتدا وقت کے فلسفیانہ موضوع سے ہوئی اور ایک پورا بند خاص اس کے لیے وقف کیا گیا، جب کہ نظم کے آخری بند میں صرف ایک، پہلا شعر فطرت کی منظر نگاری پر مشتمل ہے اور دوسرا شعر فطری سادگی کے نغمے اور عہدِ شباب کے فطری ولولے کی پیکر تراشی کرتا

ہے، اور تیسرے شعر کے پہلے مصرعے میں ایک مظہر فطرت سے متعلق ہے، یعنی بند کے سولہ مصرعوں میں زیادہ سے زیادہ پانچ مصرعے فطرت کی کوئی ادا اور اس کا کوئی جلوہ پیش کرتے ہیں۔ اس طرح فطرت کی خالص منظر نگاری ''مسجد قرطبہ'' میں دوسری بڑی نظموں سے بہت ہی کم ہے، حالانکہ جہاں تک نظم کے آخری بند میں فطرت کی منظر نگاری کا تعلق ہے، وہ ''شمع اور شاعر'' اور ''طلوعِ اسلام'' میں بھی ہے اور گرچہ پورا بند اس کے لیے وقف نہیں ہے مگر اس کا معتد بہ حصہ منظر فطرت پر مشتمل ہے۔ جمال فطرت سے اقبال کا گہرا شغف ہم کئی نظموں میں دیکھ چکے ہیں اور ہم پاتے ہیں کہ کلی یا جزوی طور پر براہِ راست فطرت کے موضوع پر شاعری کے علاوہ اقبال کے استعارات و علامات کا بہت بڑا حصہ مناظر قدرت کے اشارات پر مشتمل ہے اور کلام کی تازگی و شادابی کا باعث ہے۔ لیکن اقبال فطرت پرست نہیں، صرف فطرت پسند ہیں، اسی لیے مناظر کا خارجی حسن ان کی فن کاری کا مقصود نہیں اس مقصود کو حاصل کرنے کا، جو ان کے پیش نظر ہے، ایک وسیلہ ہے۔ یہ مقصود وہ حسن ازل ہے جو مظاہرِ فطرت کی حقیقت ہے، حسن ازل صرف حسن فطرت میں نہیں، اس سے زیادہ جمال انسانیت میں ہے۔ لہٰذا انسانیت کی معرفت فطرت کے لطف پر مقدم ہے، اس لیے کہ نفسِ انسانی کا عرفان رب کائنات کا عرفان ہے اور یہی زندگی اور فن کی بنیادی نیز آخری حقیقت ہے۔ ''مسجد قرطبہ'' خالصتاً وکلیتاً اسی حقیقت کی عکاسی و نقاشی ہے۔ چنانچہ عصر، عشق، ایمان اور فن جیسے آفاقی عناصر ''مسجد قرطبہ'' کے موضوع کی ترکیب اس طرح کرتے ہیں کہ انسانیت کی پوری تاریخ کا خلاصہ اور اس کے ادوار ماضی وحال و مستقبل میں مشیت و حکمتِ الٰہی کا جلوہ ہماری نگاہوں کے سامنے عیاں ہوتا ہے۔

پوری ''مسجد قرطبہ'' اول تا آخر ایک نغمہ ہے، جو صرف الفاظ کے آہنگ اور تصاویر کے رنگ سے نہیں اُبھرتا۔ رنگ و آہنگ کے علاوہ اور ان سے بڑھ کر وہ پوری ہیئت نظم اپنے آٹھ بندوں اور چونسٹھ اشعار اور ایک سو اٹھائیس مصرعوں کے ساتھ ہے جس کے آسمان میں آہنگِ الفاظ اور رنگِ تصاویر دونوں استعاروں کی طرح ٹنکے ہوئے جگمگا رہے ہیں۔ یہ ہیئت اپنے مواد و انداز کے لحاظ سے نہ تو فقط کسی افسانوی واقعے کا بیانیہ ہے نہ محض کسی عشقیہ جذبے کا تغزل، نہ خالی درس و وعظ۔ اس میں ایک تمثیلی کیفیت ہے۔ جس میں سب سے پہلے شاعر صحن مسجد میں محو

دعا نظر آتا ہے اور ہم اس کی نوائے عاشقانہ سنتے ہیں، اس کے بعد دو بندوں تک وقت اور عشق کے موضوعات پر ایک بہترین فکری شاعری کا حسین ترین نغمہ ہے، پھر مسلسل پانچ بندوں کے اندر ہمیں شاعری کی دو آوازیں سنائی دیتی ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ دونوں ایک دوسری میں ملی ہوئی ہیں، مسجد سے خطاب کا تسلسل قائم رکھتے ہوئے شاعر عشق، ایمان، فن اور تاریخ کے موضوعات پر اپنے افکار و خیالات اور احساسات و جذبات کا اظہار بڑی روانی اور رعنائی کے ساتھ کرتا چلا جاتا ہے اور کہیں کہیں واحد متکلم کا صیغہ بھی اس طرح استعمال کرتا ہے کہ اس سے واحد حاضر کے ساتھ خطاب کی حقیقت و اہمیت مزید واضح ہوتی ہے، آخری بند میں بھی ایک شعر خطاب کے سلسلے کو جاری رکھتا ہے، لیکن دوسرے اشعار میں فطرت، فلسفہ، تاریخ، دین اور فن کی فکری شاعری، شروع کے دو بندوں کی طرح ہے۔ نظم کے مختلف بندوں میں بعض تصویروں کی تکرار ہے اور پہلے اور آخری بند کی ٹیپ کے اشعار نکتہ اور مقابل نکتہ کے مانند نغماتی طور پر ایک دوسرے سے ملے ہوئے ہیں۔ ان ساری باتوں کا کردار ایک ہے، جو خود شاعر ہے اور اپنے الفاظ میں بولتا ہے، لیکن اس نے واحد متکلم کا استعمال بہت ہی کم کیا ہے، گویا نہیں، جب کہ اس نے مسجد کے لیے واحد حاضر اور مومن کے لیے واحد غائب کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ کیا اس کثرت اور اس سے پیدا ہونے والی شدت کے ساتھ واحد حاضر اور واحد غائب کا یہ استعمال مسجد اور مومن کو ایک کردار اور کردار کو اس کی اپنی زبان نہیں دیتا، لفظاً نہیں معناً ہی سہی؟ کیا یہ تصویر مسجد کے سوا کسی کردار کی ہوسکتی ہے؟

تیری بنا پائدار، تیرے ستوں بے شمار شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل
تیرے در و بام پر وادیٔ ایمن کا نور تیرا منارِ بلند جلوہ گہ جبرئیل

کیا یہ تصویر مومن کے سوا کسی کردار کی ہوسکتی ہے؟

تجھ سے ہوا آشکار بندہ مومن کا راز اس کے دنوں کی تپش، اس کی شبوں کا گداز
اس کا مقام بلند، اس کا خیالِ عظیم اس کا سرور، اس کا شوق، اس کا نیاز، اس کا ناز
ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ غالب و کار آفریں، کار کشا، کارساز
خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز

اس کی اُمیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل　　اس کی ادا دلفریب، اس کی نگہ دلنواز
نرم دمِ گفتگو، گرم دمِ جستجو　　رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاکباز

مسجد اور مومن کی تصویروں کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ یہ دونوں تصویریں نہ صرف ایک دوسرے سے وابستہ بلکہ ایک دوسرے میں مدغم ہیں اور یہ مومن کی متحرک شخصیت کے نقوش ہی ہیں جو مسجد کی منجمد ہیئت پر کندہ ہوگئے ہیں یا مسجد کے در و بام اور ستون و مینار پر کندہ نقوش پگھل کر مومن کے دنوں، اس کی شبوں، اس کے سرور، اس کے شوق، اس کے نیاز، اس کے ناز، اس کے کارو کشا و کارساز ہاتھ، اس کے دل بے نیاز، اس کی امیدوں، اس کے مقاصد، اس کی ادا، اس کی نگاہ، اس کی گفتگو، اس کی جستجو اور اس کے رزم و بزم میں متحرک نظر آتے ہیں۔ پھر یہ احساس بھی ہوگا ہی کہ مومن خود شاعر ہی ہے، خواہ اپنی حقیقت میں یا اپنی آرزوؤں میں۔ اس طرح تینوں کردار......شاعر، مسجد اور مومن......مل کر ایک ہو جاتے ہیں، جب کہ تین عناصر سے مرکب اس کردار کے پس منظر میں ایک کردار سلسلۂ روز و شب اور عصر رواں کے مشترک پیکر کا ہے اور مرکب کردار کے تینوں عناصر کی ترکیب اس کی ہی سطح پر ہوتی ہے۔ بہرحال، وقت کو پس منظر میں بھی رکھ دیں تو باقی تینوں کردار کسی عمل کے منظر میں نمودار نہیں ہوتے، نہ آپس میں کوئی مکالمہ کرتے ہیں، بلکہ ان سب کی کردار نگاری صرف ایک کردار......شاعر اپنے بیان سے کرتا ہے۔ لیکن وہ کوئی قصہ بیان نہیں کرتا، صرف اپنے افکار و احساسات کا اظہار کرتا ہے۔ یہ ایک فرد کا اظہار خیال ہونے کے باوجود تغزل محض کی آواز نہیں ہے۔ اس کی نوائے شوق ایک نغمۂ کائنات ہے اور پوری حیات کا آہنگ۔

اس تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک نمونۂ فن کے لحاظ سے ''مسجد قرطبہ'' بہت پیچیدہ و بالیدہ اور تراشیدہ تخلیق شاعری ہے۔ تمثیلی عمل کے بغیر بھی اس میں ایک تمثیلی تخیل ہے اور اس تخیل کو ادا کرنے والے چند اہم کردار ہیں جو مکالمے کے بغیر بھی صرف اپنے خالق کی زبان سے اپنا ایک پُراثر مرقع پیش کرتے ہیں جس کی ترکیب سب کی مشترک اداؤں کے قوس قزحی عکس سے ہوتی ہے۔ اس عکس کی نقاشی میں شاعری کی دو آوازیں، خودکلامی اور تخاطب کی، تو بالکل نمایاں ہیں۔ جب کہ تیسری آواز، تمثیلی کرداروں کی، بہ ظاہر خاموش ہونے کے باوجود ایک

زبانِ حال رکھتی ہے، شاعر کا تخاطب اور بیان اپنے کرداروں کی ایسی ترجمانی کرتا ہے کہ ان کے نقوش بولتے محسوس ہوتے ہیں۔ چنانچہ ''مسجد قرطبہ'' منظوم تمثیلی (Poetic Drama) نہ ہوتے ہوئے بھی اس معنی میں ایک تمثیلی نظم (Dramatic Poem) کہی جا سکتی ہے کہ ان کے تخیل اور بیان کے عناصر و مظاہر میں تمثیلِ حیات کا ایک کائناتی احساس ہے اور اس تمثیل میں عشق کا عامل عصر کے عامل سے ٹکرا کر مسجد و مومن کی لافانی شخصیتیں تخلیق کرتا ہے۔ اس تاریخی تصادم و تخلیق میں ایک آفاقی تمثیل کا جو فلسفیانہ و شاعرانہ مواد ہے اس کو اقبال کے دست ہنر نے ایک ایسی ہیئتِ سخن میں منقش کر دیا ہے کہ الفاظ و تصاویر ایک نغمہ بسیط مرتب کرتے ہیں۔

شاعری کا یہ نغمہ ''ہندی'' ہے، مگر اس کی لَے ''حجازی'' ہے:

عجمی خم ہے تو کیا، مے تو حجازی ہے مری
نغمہ ہندی ہے تو کیا، لے تو حجازی ہے مری

(''شکوہ''......بانگِ درا)

بلاشبہ ''مسجدِ قرطبہ'' کے نقوش اسلامی ہیں، اور یہ موضوع کی فنی پیش کش کے لیے لازمی تھا۔ مسجد و مومن کے تصورات لازم و ملزوم ہیں، یہی وجہ ہے کہ مسجد کے نقوش کی عکاسی کا شاعرانہ ردِ عمل مومن کی دعا سے شروع ہوتا ہے۔ یہ ایک خالص و کامل فنی عمل ہے جس کے بغیر حقیقت کی حقیقت پسندانہ تمثیل اور ایک خاص مواد کی موزوں و مؤثر شاعرانہ تخلیق ممکن نہ تھی۔ مسجد قرطبہ ایک حسین ترین نمونہ تعمیر ضرور ہے، مگر اس کی فن کاری ایک تصورِ حیات پر مبنی ہے اور ایک دائرۂ تاریخ سے تعلق رکھتی ہے جو اسلام اور ملتِ اسلامیہ ہیں، لہٰذا اس کارنامۂ فن کی کسی بھی فنی تعبیر کے لیے اسلام اور ملتِ اسلامیہ کے نکات و نقوش کا استعمال ناگزیر ہے، اور جب یہ تعبیر شاعری کی زبان میں کی جائے گی تو ان میں ایک جذبہ و ولولہ بھی ضرور ہوگا، ورنہ تصویرِ فن میں جان نہیں پڑے گی اور موضوع کی روح بیدار نہ ہوگی۔ چنانچہ اقبال نے ''مسجد قرطبہ'' میں اپنے مخصوص و معروف نظریہ و جذبۂ اسلامی کے ساتھ فن کے یہی تقاضے بدرجہ اتم پورے کیے ہیں اور اپنے دینی احساسات و خیالات کے اظہار میں ایسا زبردست شاعرانہ کمال دکھایا ہے کہ خالص نظم نگاری میں اس کی کوئی نظیر دنیائے ادب میں نہیں۔

''مسجد قرطبہ'' کا موازنہ قد اول کے انگریزی شاعر ورڈز ورتھ کی ایک مشہور ترین نظم کے ساتھ بہت ہی مفید ہوگا۔ اس نظم کو مختصر طور پر عرف عام میں ''ٹینٹرن ایبی'' (Tintern Abbey) کہا جاتا ہے، جب کہ اس کا مکمل عنوان اس طرح ہے:

سطریں
جو جولائی کی تیرہ تاریخ کو 1798ء میں، ایک سیاحت کے دوران، دریائے وائی کے کناروں پر دوبارہ پہنچنے کے بعد، ٹنٹرن ایبی سے چند میل اوپر، تحریر کی گئیں۔

بعض ناقدوں کا خیال ہے کہ فنی نقطۂ نظر سے یہ ورڈز ورتھ کی بہترین تخلیق ہے۔ حسب معمول اس میں بھی فطرت کی شاعرانہ تصویر کشی کی گئی ہے، گرچہ پس منظر میں ایک مسیحی خانقاہ ہے۔ اس طرح مسجد قرطبہ سے ایک گونہ مشابہت بھی پیدا ہو جاتی ہے لیکن اس خانقاہ کے نقوش یا ان سے متعلق احساسات نظم میں مفقود ہیں۔ بس جو کچھ ہے شاعر کی اپنی ذہنی خانقاہِ فطرت کے نقش و نگار ہیں۔ لیکن ایک خاص بات اس نظم میں یہ ہے کہ مناظرِ قدرت کے ساتھ ساتھ کچھ اشارات عالمِ انسانیت کے بھی ہیں اور بعض نکات عشق حقیقی کے بھی ہیں۔ گرچہ وہ اتنے سرسری اور پراسرار ہیں کہ مناظر قدرت سے الگ کر کے ان کو دیکھنا دشوار ہے۔ جہاں تک فطرت کی عکاسی کا تعلق ہے اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں، وہ ورڈز ورتھ کی فطرت پرستی ہے جو اقبال کا موضوع نہیں۔ لیکن انسانیت اور محبت کی بعض گریزاں تصویریں یہ ہیں:

تا آں کہ اس قالب جسمانی کا سانس
بلکہ ہمارے انسانی خوں کی حرکت بھی
معطل ہو جاتے ہیں اور ہم سو جاتے ہیں
جسم کے اندر اور ایک زندہ روح بن جاتے ہیں
جب کہ ایک ایسی آنکھ سے، جو پرسکون ہوگئی ہے طاقت سے
نغمے کی اور عمیق مسرت کی،
ہم جانِ اشیا کے اندر دیکھنے لگتے ہیں
.... چونکہ میں نے سیکھ لیا ہے

فطرت پر نظر کرنا، اس طرح نہیں جس طرح
جوانی کے ایامِ بے فکری میں، بلکہ اکثر سنتے ہوئے
خاموش، پُر درد نغمۂ انسانیت کو
جو نہ سخت ہے نہ کھردرا، گرچہ بڑا ہی طاقتور ہے
تنزیہ و تسخیر کے لیے، اور میں نے محسوس کیا ہے
ایک وجود جو پریشان کرتا ہے مجھے مسرت سے
ترفع یافتہ خیالات کی، ایک احساسِ بلند
کسی ایسی شے کا جو بہت زیادہ گہرے طور پر سموئی ہوئی ہے
جس کا نشیمن ڈوبتے سورجوں کی روشنی ہے
اور محیط سمندر اور زندہ ہوا
اور نیلا آسمان اور دماغ انسان:
ایک حرکت اور ایک روح جو تحریک دیتی ہے
تمام ذی فکر اشیا کو اور فکر کے تمام موضوعات کو
اور ساری چیزوں کے اندر رواں دواں ہے......

اسی 'روح' کو وہ:

میرے پاکیزہ ترین افکار کا لنگر 'خادمہ'
رونما، میرے کی نگراں اور جان
میرے پورے اخلاقی وجود کی

قرار دیتا ہے۔

چنانچہ وہ اپنے آپ کو ''فطرت کا ایک پجاری'' کہنے میں فخر محسوس کرتا ہے اور فطرت کی اس دیوی کے لیے اپنی 'محبت' کو وقت گزرنے کے ساتھ نہ صرف زیادہ سے زیادہ گرم، بلکہ ''زیادہ سے زیادہ مقدس'' ہوتا ہوا بتاتا ہے۔

ان باتوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ ورڈز ورتھ کے لیے جو کچھ ہے منظرِ حیات ہے اور وہ

اسے اپنے ہی تفکر کا محور تصور کی حد تک بنائے ہوئے ہے، انسانیت کا اشارہ ہے تو اسی کے حوالے سے اور محبت کا نکتہ ہے تو اسی پر مبنی، یہاں تک کہ اس سلسلے میں ورڈز ورتھ کے ذہن کا ارتقا فقط یہ ہے کہ وہ جن مظاہر پر فریفتہ ہے ان کے اندر کچھ دوسرے اور زیادہ گہرے عناصر کو بھی محسوس کرنے لگتا ہے۔ گرچہ یہ احساس بہت ہی مبہم ہے اور مختصر۔ اس کے برخلاف اقبال زندگی کا ایک جامع، محیط اور وسیع و رفیع و عمیق نظریہ رکھتے ہیں جو فطرت، انسانیت اور محبت سبھی کی تشریح و توضیح و تعیین ایک توازن و ترکیب کے ساتھ کرتا ہے۔ اس توازن و ترکیب کا علم اقبال کو ان کے ایمان کی بدولت حاصل ہوا ہے۔ ایمان انھیں نفس اور رب دونوں کی معرفت سے سرشار کرتا ہے، یہ معرفت تاریخ، فطرت، کائنات اور حیات کی نہ صرف گہری بصیرت عطا کرتی ہے بلکہ اس محکم بصیرت کے ساتھ ایک جذبے کا سوز اور ایک ولولے کا گداز بھی عطا کرتی ہے، مسجدِ قرطبہ کا حسن اسی بصیرت، جذبے اور ولولے کا عطیہ ہے جب کہ ٹنٹرن ایبی میں معبد کی کوئی ہستی ہی نہیں اور ساری اہمیت دریائے وائی (Wye) کے کناروں کی ہے، لہٰذا ورڈز ورتھ کی بصیرت محدود، جذبہ خنک اور ولولہ سرد ہے، بات یہ ہے کہ فطرت کی پرستش وہ سرشاری پیدا کر ہی نہیں سکتی جو خدا کی عبادت عطا کرتی ہے، رگِ جاں کو چھیڑنے والی ہستی مظاہر کی نہیں، ان کے خالق کی ہے اقبال نے خالق کی بارگاہ میں حاضر ہو کر ''دُعا'' کی اور اس کی عبادت کے لیے تعمیر کی گئی مسجد کو موضوعِ شاعری بنایا، محض 'آبِ روانِ کبیر' کے کنارے کھڑے ہو کر 'کسی اور زمانے کا خواب نہیں دیکھا' جب کہ ورڈز ورتھ کی ساری دعائیں اور عبادتیں دریائے وائی کے کناروں پر نظر آنے والے مناظر کے لیے مخصوص ہیں اور اس کے نیچے چند میل کے فاصلے پر واقع ٹنٹرن کی خانقاہ کا نام صرف پتے کے لیے استعمال کیا گیا ہے اور شاعر کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں۔

اقبال کی روح کے سوز و گداز اور ورڈز ورتھ کی روح کی خنکی و سردی کا اثر دونوں کے فن پر بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے، مسجد قرطبہ کے مصرعوں میں جو حرارت، تب و تاب اور نغمگی ہے، ٹنٹرن ایبی، اس سے خالی ہے۔ اس کی سطریں نسبتاً بہت ٹھنڈی بجھی بجھی اور اکھڑی اکھڑی ہیں۔ اس فنی صورت حال میں کچھ حصہ انگریزی عروض کی ناہمواری اور مغربی موسیقی کی ناپختگی کا بھی ہے۔ بہرحال اصل معاملہ اس روحِ فن کا ہے جس پر یہاں بحث کی جا رہی ہے۔ اسی روح فن کی

کارفرمائی فارسی میں اقبال کے جاوید نامہ کو دانتے کی اطالوی نظم نام نہاد، ڈیوائن کومیڈی سے بہتر تخلیق شاعری بناتی ہے، جس فطرت کی پرستش ورڈز ورتھ کے فن کی تجدید کرتی ہے اسی طرح ایک عورت کی پرستش دانتے کے شاعرانہ پرواز کے لیے زنجیر پا ہے جب کہ اقبال کا فن رب السموات والارض کی بندگی کو مرکز نظر بنا کر شاعری اور زندگی دونوں کے سدرۃ المنتہیٰ تک جانے کے لیے آزاد اور فراخ ہے اور اپنی اس آزادی و فراخی سے ادب کی وسعتوں میں دنیا کا بلند ترین مینار تعمیر کرتا ہے۔

☆☆☆☆☆

ضربِ کلیم

فن شاعری کا جو کمال بالِ جبریل کی نظموں میں وسیع پیمانے پر ظاہر ہوا ہے اس کے نمونے ضربِ کلیم میں چھوٹے پیمانے پر نظر آتے ہیں۔ اس لیے کہ اب شاعر کا تخیل پیکر تراشی سے زیادہ نکتہ سنجی کی طرف مائل ہو گیا ہے، مگر آہنگ نغمہ میں فرق واقع نہیں ہوا ٹھوس سے ٹھوس نکتوں کے اظہار میں بھی الفاظ و تراکیب کا ترنم قائم رہتا ہے اور نکتوں کو دلپذیر بنانے میں معاون ہوتا ہے۔ اقبال اب زیادہ تر ایجاز کا اعجاز دکھاتے ہیں اور بہت ہی مختصر سانچوں میں پیچیدہ مواد کو سمیٹ کر نگینہ سا بنا دیتے ہیں یہ صورتِ فن کاری ضربِ کلیم کی نظموں کی فہرست پر ایک نظر ڈالنے ہی سے واضح ہو جاتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ فکر و خیال کے گویا لاتعداد موضوعات پر چھوٹی چھوٹی نظمیں درج ہیں اور ''تعلیم و تربیت''، ''عورت''، ''ادبیات''، ''فنونِ لطیفہ'' اور ''سیاسیات مشرق و مغرب'' جیسے عنوانات کے تحت باضابطہ ابواب مرتب کیے گئے ہیں، بہر حال، اعلیٰ فکری متانت کے اس اہتمام کے ساتھ شاعرانہ فن کاری کا التزام بھی ہے۔

ضربِ کلیم کی فن کاری کا اندازہ نواب سر حمید اللہ خاں، فرماں روائے بھوپال کے نام کتاب کے انتساب میں کیے ہوئے فارسی اشعار ہی سے ہونے لگتا ہے۔ اس میں شاعر نے امم ایشیا کی داستان خوانی کا اعلان کرتے ہوئے اپنے کلام کو 'سرمایہ بہار' قرار دیا ہے اور ایک فارسی مصرعے کے حوالے سے اپنے آپ کو 'شاخ' اپنے کلام کو 'گل' اور جس کے نام انتساب کیا ہے اس کی شخصیت کو 'دست' کہا ہے۔ اس کے فوراً بعد ناظرین سے، خطاب اس طرح ہے:

جب تک نہ زندگی کے حقائق پہ ہو نظر　　تیرا زجاج ہو نہ سکے گا حریف سنگ
یہ زورِ دست و ضربتِ کاری کا ہے مقام　　میدانِ جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ
خونِ دل و جگر سے ہے سرمایہ حیات　　فطرت 'لہو ترنگ' ہے غافل، نہ جل ترنگ

کتاب کا موضوع یقیناً 'زندگی کے حقائق' ہیں اور شاعر اپنے کلام سے 'زور دست و ضربتِ کاری' کا کام لینا چاہتا ہے اور عصرِ حاضر یا عرصۂ حیات کو 'میدانِ جنگ' قرار دیتے ہوئے 'نوائے چنگ' طلب کرنے سے اپنے قارئین کو منع کرتا ہے لیکن اتنی سنگین باتیں بھی اس نے 'زجاج' اور 'سنگ' کے پیکروں کا تقابل کرتے ہوئے اور 'میدانِ جنگ' و 'نوائے چنگ' کا تضاد بتاتے ہوئے کہی ہیں اور [ان] میں اپنے نظریۂ شعر ہی کو نظریۂ زندگی بنا دیا ہے:

خونِ دل و جگر سے ہے سرمایۂ حیات

جسم اور اس کے ظاہری اعضا کی بجائے دل وجگر کے 'خون' کا ذکر کر کے شاعر نے پوری زندگی کو، اس کی تمام سنگینی کے باوصف، شاعری کا لطیف پیکر عطا کر دیا ہے یقیناً ٹھوس سے ٹھوس بلکہ کرخت سے کرخت حقائق کی تعبیر کا یہ انداز شاعرانہ ہے، جس میں کوئی کمی آخری مصرعے کے 'لہو ترنگ' بمقابلہ، جل ترنگ سے نہیں ہوتی، اس لیے کہ 'جل ترنگ' اگر موسیقی کا کوئی آلہ ہے تو اس کے مقابلے میں شاعر نے بھی 'لہو ترنگ' کے نام سے موسیقی ہی کا ایک دوسرا آلہ وضع کیا ہے اور 'ترنگ' کا نغمہ اس جدید آلے میں اسی طرح ہے جس طرح قدیم آلے میں پایا جاتا ہے، فرق بس یہ ہے کہ قدیم آلہ اگر اس کے اندر پانی ڈالنے اور اس کو خاص طرح چلانے سے بجتا ہے تو جدید آلہ اس کے اندر خون انڈیلنے اور اس کو گردش دینے سے بجے گا، اور یہ خون اسی 'دل وجگر' کا ہوگا۔ جس کا ذکر پہلے مصرعے میں موجود ہے۔ اس طرح سنگ، 'ضربت کاری'، 'میدان جنگ' اور 'خون' کی تصویریں بالقصد پیش کر کے شاعر نے اپنے مجوزہ موضوعِ سخن کے مطابق ان حالات وحقائق پر روشنی ڈالی ہے جن کے پس منظر میں اور جن سے مقابلہ کرنے کے لیے شاعر کو نوا سنجی کرنی ہے، لیکن وہ بہر حال ایک فن کار ہے، ایک شاعر ہے، لہٰذا تصورات اس کے سامنے شاعرانہ رنگ و آہنگ میں اُبھرتے ہیں اور جس طرح وہ اُبھرتے ہیں اسی طرح وہ انھیں رقم بھی کرتا ہے اور اپنے فن کارانہ منصب و اسلوب سے کبھی غافل نہیں ہوتا، چنانچہ شاعری تو شاعری، زندگی بھی اس کے تخیل میں 'خونِ دل وجگر' سے عبارت ہے اور 'جل ترنگ' کو چھوڑ کر بھی وہ 'لہو ترنگ' ہی بجاتا ہے۔ یعنی نغمہ آفرینی ہر حال میں اس کا مقصود و طریق ہے۔ (اس سیاق وسباق میں 'جل ترنگ' تفریح کی علامت ہے اور لہو ترنگ ریاض دل و جاں کی۔ تفریح کے مظاہر جو بھی ہوں، شاعری ریاضِ دل و جاں کا نغمہ خالص ہے) بس اس کے نغمے کی نوعیت اور اس کی پیش کش کا انداز منفرد اور عام تصور سے مختلف ہے۔ اقبال کے سلسلے میں یہ کوئی نئی بات نہیں۔ ان کی

انفرادیت کے کمالات ہم بانگِ درا سے بالِ جبریل تک، غزل کے ساتھ ساتھ نظم، قطعہ اور رباعی سبھی اصنافِ شعری میں دیکھتے رہے ہیں۔ اب وہی کمالات 'زور دست' کی کچھ تبدیلی کے ساتھ ضربِ کلیم میں بھی نظر آتے ہیں۔ 'تمہید' بھی کم شاعرانہ نہیں:

تڑپ رہے ہیں فضا ہائے نیلگوں کے لیے وہ پرشکستہ کہ صحن سرا میں تھے خورسند

اب آغازِ کتاب کا یہ شاعرانہ انداز دیکھیے:

صبح

یہ سحر جو کبھی فردا ہے کبھی ہے امروز نہیں معلوم کہ ہوتی ہے کہاں سے پیدا
وہ سحر جس سے لرزتا ہے شبستان وجود ہوتی ہے بندۂ مومن کی اذاں سے پیدا

یہ کتاب کے باب اوّل ''اسلام اور مسلمان'' کی ابتدا ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے لائق توجہ امر یہ ہے کہ صرف چار مصرعوں میں طلوعِ اسلام کی حسین، پُراثر اور پُرخیال نقش گری کر دی گئی۔ اس مقصد کے لیے 'صبح' کا عنوان اور طلوع کا استعارہ اختیار کیا گیا ہے اور بڑی خوب صورتی سے اسے 'بندہ مومن کی اذان' سے منسوب کر دیا گیا ہے، پہلے مصرعے میں 'سحر' کو فردا و امروز کی فرسودگیوں میں تقسیم کر کے اس کے سرچشمہ طلوع کے متعلق استفہام، دوسرے مصرعے میں، ایک ابہام اور تجسس پیدا کرتا ہے۔ پھر تیسرے مصرعے میں سب سے پہلے 'لرزتا ہے شبستان وجود' کی انتہائی شاعرانہ تصویر کشی کر کے چوتھے اور آخری مصرعے میں ''بندۂ مومن کی اذاں'' کا ذکر اس لطیف انداز سے ہوتا ہے کہ صرف لطفِ بیان مفہوم کو بالکل علامتی بنا دیتا ہے اور بندۂ مومن کے ساتھ ساتھ اس کی 'اذاں' ایک آفاقی پیکر میں ڈھل کر طلوعِ سحر کی دلیل بن جاتی ہے۔ اس لیے کہ اس سے شبستان وجود، میں کائناتی سطح پر اجالا پھیلتا ہے، ایسا اُجالا کہ گردش ایام میں تاریکیِ شب بھی اس کی روشنی پر پردہ نہیں ڈال سکتی مطلب یہ ہے کہ صبح تو روز ہوتی ہے اور ہر دور اور ماحول میں ہوتی ہے مگر ہر صبح پیامِ نو نہیں لاتی، فردا و امروز کا حساب ایک فرسودہ سی چیز ہے جس میں کوئی تازگی نہیں۔ لہٰذا تازگی اور روشنی کا پیام لانے والی صبح کوئی اور ہے اور عالمِ وجود کی تاریکیاں صرف اسی صبح سے لرزہ براندام ہیں، جو اگر واقع ہو جائے تو عصرِ حاضر کا پھیلتا اور بڑھتا ہوا اندھیرا دور ہو جائے اور کیا رات، کیا دن، کیا گزرا ہوا کل اور کیا آنے والا کل، ہر وقت اور ہر لمحہ روشنی ہی روشنی کا عمل ہو، ایسی مستقل و محیط صبح آفتاب کے طلوع و غروب سے نہیں، بندہ مومن

کی اذاں، سے نمودار ہوتی ہے جب فضائے بسیط میں اللہ کا کلمہ بلند ہوتا ہے اور کائنات وحیات میں اس کی کبریائی قائم ہو جاتی ہے، شعوری وعمل طور پر سماج اس کی کبریائی کے نور میں صراطِ مستقیم پر گامزن ہو جاتا ہے اور افراد صفیں باندھ کر رب دو جہاں کے حضور عبادت گزاری کے لیے بیدار ہو جاتے ہیں اور تیار ہونے لگتے ہیں۔ عام صبح اور خاص صبح کا فرق صرف یہ ''سحر'' اور 'وہ سحر' کے اشارات سے متعارف کرایا گیا ہے، اس طرح کم سے کم اور سادہ سے سادہ الفاظ و تصاویر کے ذریعے، لیکن ایک پرزور آہنگِ نغمہ کے ساتھ، شاعر نے ایک دقیق و وسیع موضوع کو بہت ہی لطیف ومختصر اسلوب سے واضح کر دیا ہے۔

یہی اندازِ سخن ''لا الہ الا اللہ'' کے عنوان سے کتاب کی دوسری نظم کا ہے، جو شروع سے آخر تک، معانی کی بے پناہ وسعت وثروت کے باوجود، ایک گل نغمہ ہے اور خواہ اس کے خالص اسلامی تصورات سے کسی کو اتفاق ہو یا اختلاف، اگر وہ ایک بار اسے، تعصّبات سے خالی ہو کر، پڑھ لے تو بار بار گنگنانے مجبور ہے:

یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند　　بہار ہو کہ خزاں لا الہ الا اللہ

معراج

چوتھی نظم ''معراج''، بھی ایک اسلامی واقعۂ تاریخ کے متعلق ہے:

دے ولولۂ شوق جسے لذتِ پرواز　　کر سکتا ہے وہ ذرہ مہ و مہر کو تاراج
مشکل نہیں یاران چمن! معرکۂ باز　　پرسوز اگر ہو نفس سینۂ دراج
ناوک ہے مسلماں ہدف اس کا ہے ثریا　　ہے سرِّ سرا پردۂ جاں نکتۂ معراج
تو معنی والنجم نہ سمجھا تو عجب کیا　　ہے تیرا مد و جزر ابھی چاند کا محتاج

ہر شعر کسی استعارے یا تلمیح کے ذریعے ترسیل خیال کرتا ہے ''ذرہ کا مقابلہ'' ''مہ ومہر'' سے ہے اور اس کا تصور ''ولولۂ شوق'' اور ''لذتِ پرواز'' پیدا کرتا ہے۔ اس کے بعد ''درّاج'' کو ایک ''پرسوز نفسِ سینہ'' کے ذریعے ''معرکۂ باز'' پر اُبھارا جاتا ہے پھر مسلماں کو ''ناوک'' سے تشبیہ دے کر اس کا ''ہدف'' ثریا کو مقرر کیا جاتا ہے، آخر میں قرآن حکیم کی سورۃ نجم کی آیاتِ معراج کی طرف اشارہ کر کے چاند کی روشنی سے سطح دریا پر مد و جزر کے سائنسی انکشاف کا معنی خیز ذکر کیا جاتا ہے، یہ سب تصویریں مل کر معراج کے تصور کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ قاری کے دل میں انسان کے آخری نقطۂ عروج......

سدرۃ المنتہیٰ...... کی طرف پرواز کرنے کا حوصلہ و ولولہ اُبھارتی ہیں، یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معانی کی یہ تاثیر الفاظ وتراکیب کی فن کارانہ ترتیب اور مجموعی طور سے نظم کی تنظیمِ ہیئت پر مبنی ہے، ورنہ یہی باتیں اگر نثر میں یا غیر فن کارانہ طور پر کہی جائیں تو نہ کوئی نغمہ اُبھرے گا نہ ولولہ پیدا ہوگا۔

باب اوّل ''اسلام اور مسلمان'' میں بے حد اہم اسلامی موضوعات پر بہتیری چھوٹی چھوٹی نظمیں ہیں، جو اپنے اختصار کے باوجود بھرپور ہیں اور اجتماعی تصورات کی متانت کے ساتھ ساتھ شعری لطافت و نفاست بھی رکھتی ہیں۔ ان میں چند جو فنی طور پر زیادہ دلچسپ اور کامیاب یہ ہیں:

علم وعشق، تصوف، فلسفہ، کافر و مومن، مومن، مدنیتِ اسلام، تسلیم و رضا، نکتۂ توحید، مردِ مسلمان۔

علم و عشق

علم وعشق، معارف وحقائق کا ایک سرور انگیز غنائیہ ہے:

علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن
عشق نے مجھ سے کہا علم ہے تخمین و ظن
بندۂ تخمین و ظن! کرمِ کتابی نہ بن
عشق سراپا حضور، علم سراپا حجاب

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات
علم مقامِ صفات، عشق تماشائے ذات
عشق سکون و ثبات، عشق حیات و ممات
علم ہے پیدا سوال، عشق ہے پنہاں جواب

عشق کے ہیں معجزات سلطنت و فقر و دیں
عشق کے ادنیٰ غلام صاحب تاج و نگیں
عشق مکان و مکیں، عشق زمان و زمیں
عشق سراپا یقیں اور یقین فتح یاب

شرعِ محبت میں ہے عشرتِ منزل حرام
شورش طوفاں حلال، لذتِ ساحل حرام
عشق پہ بجلی حلال، عشق پہ حاصل حرام
علم ہے ابن الکتاب، عشق ہے اُم الکتاب

علم و عشق کا یہ موازنہ ایک ذہنی معرکہ ہے جو مکالمے کے مضمرات رکھتا ہے اور ایک حد تک نکتہ مقابلِ نکتہ کی موسیقی ہے۔ آخری بند کی تصویریں: طوفان، ساحل، بجلی، حاصل، ابن الکتاب، اُم الکتاب کو چھوڑ کر بیشتر اشعارِ نظم صرف تصورات کا نغمہ پیش کرتے ہیں اور منتخب و پُر معنی الفاظ و تراکیب کی نشست اور بندش وہ آہنگ ترتیب دیتی ہے جس سے خیالات موسیقی کی لہروں پر رقص کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ اس تکنیک میں ہر مربع کا آخری مصرع مستزاد کی طرح بند کے مفہوم کی توسیع اور توضیح و تعیین کرتا ہے۔ سبھی بند ارتقائے خیال کی رو میں ایک دوسرے سے پیوستہ نظر آتے ہیں، نظم کا والہانہ پن صرف نکاتِ فکر کی سرمستی و رعنائی سے پیدا ہوا ہے۔ یہ شاعر کی دلسوزی اور اس کے تخیل کی دلکشی کا کرشمہ ہے۔ گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج ہونے کی شاعرانہ مثال اقبال سے بڑھ کر کسی نے دنیائے ادب میں قائم نہ کی ہے۔ وہ انگریزی کے مابعد الطبعی شعرا (Metaphysical Poets) سے بدرجہا زیادہ شدت سے اپنے افکار کو محسوس کرتے ہیں اور اسی شدت احساس کو اپنی زبردست فن کاری سے نغمۂ فن میں ڈھال دیتے ہیں۔

مردِ مسلمان

کچھ ایسا ہی غنائیہ ''مردِ مسلمان'' بھی ہے:

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان نئی آن
گفتار میں کردار میں اللہ کی برہان
قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت
یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان
ہمسایۂ جبریلِ امیں بندۂ خاکی
ہے اس کا نشیمن نہ بخارا نہ بدخشان
یہ راز کسی کو نہیں معلوم کہ مومن
قاری نظر آتا ہے، حقیقت میں ہے قرآن
قدرت کے مقاصد کا عیار اس کے ارادے
دنیا میں بھی میزان، قیامت میں بھی میزان

جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان
فطرت کا سرود ازلی اس کے شب و روز
آہنگ میں یکتا، صفتِ سورہ رحمٰن
بنتے ہیں مری کارگہِ فکر میں انجم
لے اپنے مقدر کے ستارے کو تو پہچان

یہ اقبال کی مثالی شخصیت کی کردار نگاری ہے اور اس کی تشکیل میں فلسفہ و دینیات کے تصورات سے کام لیا گیا ہے، مگر انھیں علامات و استعارات کے پیکروں میں ڈھال کر رنگین و زریں بنا دیا گیا ہے۔ الفاظ وتراکیب کی بندش حسبِ معمول سرود آفریں ہے، نئی آن، نئی شان کا ترادف، گفتار و کردار کی مماثلت، قہاری وغفاری وقدوسی و جبروت کی ہم آہنگی، بخارا و بدخشاں کے ساتھ جبریل امیں اور بندۂ خاکی کا تقابل، قاری وقرآن کا مقابلہ، دنیا و قیامت کی مقاربت اور میزان کی تکرار، شبنم وطوفاں کا توازن، سرود ازلی کا سورۂ رحمٰن سے تشابہ، کارگہِ فکر کے انجم سے مقدر کے ستارے کی شناخت۔ بڑی خیال انگیز تصاویر ہیں۔

اب ایک ایسی نظم بھی ملاحظہ کیجیے جس میں تصاویر کا رنگ اور آہنگ کا ترنم کم سے کم ہے اور سارا زور صرف ایک تہذیبی تخیل کی نقاشی پر دیا گیا ہے، اور اس مقصد کے لیے محض چند منتخب الفاظ اور معنی خیز تراکیب کا استعمال کیا گیا ہے اور انھی الفاظ وتراکیب میں چند پیکر تراش لیے گئے ہیں۔ یہ الفاظ، تراکیب اور پیکر مل کر ایک فنی ہیئت تخلیق کرتے ہیں جس کے ارتقائے خیال میں ہر مصرع اور ہر شعر دوسرے مصرعے اور شعر سے مربوط ہے۔

☆☆☆☆☆

مدنیتِ اسلام

بتاؤں تجھ کو مسلماں کی زندگی کیا ہے
یہ ہے نہایتِ اندیشہ و کمالِ جنوں
طلوع ہے صفت آفتاب اس کا غروب
یگانہ اور مثال زمانہ گوناگوں
نہ اس میں عصر رواں کی حیا سے بے زاری
نہ اس میں عہدِ کہن کے فسانہ و افسوں
حقائقِ ابدی پر اساس ہے اس کی
یہ زندگی ہے، نہیں ہے طلسم افلاطوں
عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوقِ جمال
عجم کا حسنِ طبیعت، عرب کا سوزِ دروں

اس نظم کے معانی بہت دقیق ہیں، ایک ایک مصرعے بلکہ ایک ایک فقرہ پوری پوری تاریخ کا عطر ہے اور مدنیت بمعنی تہذیب جیسے وسیع و پیچیدہ عمرانی موضوع اور اس موضوع کی نسبت سے اسلام جیسے آفاقی نظریۂ حیات کی پہنائیوں، تہوں اور بلندیوں کو فقط پانچ اشعار اور دس مصرعوں میں سمیٹ لیا اور سمو دیا گیا ہے۔ لیکن بیان معانی اتنا لطیف ہے کہ تاریخ و تہذیب اور دینیات و اخلاقیات کے گراں قدر اشارات محاورے کی طرح سلیس و رواں عبارت میں تحلیل کر دیے گئے ہیں، واقعہ یہ ہے کہ دبازتِ مفہوم اور نفاستِ اظہار میں یہ نظم، اپنے پیمانے پر، اپنی مثال آپ ہے۔ اس کے اشعار میں اقبال کی فکر اور فن کا آبِ زلال قطرہ قطرہ ٹپکتا نظر آتا ہے۔

پہلا مصرع ایک سیدھا سا سوال ہے اور بالکل سامنے کی بات کے بارے میں ایک [......] ہے۔ بجائے خود یہ کہ ایک چونکانے والی بات ہے اور اس سے ایک ڈرامائی تجسس پیدا ہوتا ہے۔

جب کہ دوسرا مصرع صرف دو معمولی اور معروف ترکیبوں کے ذریعے پوری تہذیبی زندگی کی ایک جامع کردار نگاری کرتا ہے اور یہی بات اپنے سیاق وسباق میں ایک اور خاص طریقِ ادا کے سبب ان ترکیبوں کو بہت ہی غیر معمولی اور زرخیز اور پُر خیال بنا دیتی ہے۔ اندیشہ اور جنوں کے الفاظ اُردو اور فارسی میں عقل وعشق کے مترادفات ہیں۔ شاعر نے ان میں ہر ایک لفظ کے ساتھ تکمیل کے مفہوم کی اضافت لگا کر یہ معنی پیدا کیا ہے کہ اسلام صرف عقل یا صرف عشق کی سادگی نیز انتہا پسندی پر مشتمل نہیں ہے بلکہ وہ ایک مرکب ہے، عقل وعشق دونوں کا اور دونوں کے درجہ ہائے کمال کا، یعنی اسلامی تہذیب انتہا پسندیوں کے درمیان حد درجے کا توازن پیدا کرتی ہے اور اس کا نقطۂ اعتدال ہی نقطۂ کمال بھی ہے، ایک طرف ایمان اتنا محکم کہ اللہ اور رسول اللہ ﷺ کے ہر فرمان پر بلا چون و چرا یقین اور دوسری طرف تدبر اتنا زبردست کہ ارشادِ قرآنی کے مطابق انفس و آفاق کی ساری نشانیوں کا مشاہدہ ومطالعہ اور پوری تاریخ انسانی سے عبرت پذیری۔

دوسرا شعر اسلام کی ابدیت اور اُمت مسلمہ کے لازوال ہونے کی نہایت حسین تعبیر ہے اور ایک معلوم ومعروف مظہر فطرت کی تصویر پر مبنی ہے، لیکن مخصوص الفاظ اور ان کی نشست، پھر دوسرے مصرعے کی شرح تصویر پورے شعر کے مفہوم میں ایک تازگی وطرفگی پیدا کرتی ہے، ملتِ اسلامیہ خدا کے آخری پیغمبر کی حامل ہے اور اس کی شریعت دین کامل ہے۔ لہٰذا گردشِ ایام کی کوئی کروٹ اس کو فنا نہیں کرسکتی، ہاں یہ ممکن ہے کہ اس کی تاریخ میں نشیب وفراز بالکل قدرتی طور پر آئیں اور یہ اسی طرح ہے جیسے آفتاب کبھی کہیں طلوع اور کبھی کہیں غروب ہوتا ہے لیکن اس کا ایک افق پر غروب بھی درحقیقت دوسرے افق پر طلوع ہے، چنانچہ وہ غروب گویا کبھی نہیں ہوتا، صرف اس کے طلوع کے افق بدلتے رہتے ہیں اور وہ آسمانِ وجود کی وسعتوں میں کسی نہ کسی مطلع پر ہمیشہ چمکتا ہے۔ تبدیلی آفاق کے ساتھ یہ مدام تابانی خود زمانے کی شان ہے۔ جس میں انقلابات ہوتے رہتے ہیں، کبھی ماضی، کبھی حال، کبھی مستقبل، کبھی اچھا وقت، کبھی برا وقت، لیکن اس گردشِ ایام میں بھی زمانہ یکساں رفتار سے چلتا رہتا ہے، اس میں رکاوٹ کبھی نہیں آتی، وہ کہیں بند نہیں ہوتا۔ یہ زندگی کی رنگارنگی ہے، جو ایک بنیادی رنگینی پر مبنی ہے۔ حیات کے رنگ بدلتے رہتے ہیں، مگر بے رنگی کبھی نہیں ہوتی۔ آج ایک رنگ ہے کل دوسرا رنگ ہے، مگر کوئی رنگ

ہے ضرور۔ اس لیے کہ زندگی کا ظہور ہر رنگ میں ہوتا ہے اس طرح عرصۂ حیات میں اور انقلاباتِ زمانہ کے درمیان گونا گونی کے ساتھ ساتھ یگانگی بھی قائم ہے۔ ایک حقیقتِ ابدی کا یہ تنوع ہی اس کے تسلسل پر دلالت کرتا ہے اور مدنیت اسلام کی تاریخ اسی حقیقت کی آئینہ دار ہے۔

تیسرا شعر جدت وقدامت کے درمیان اسلام کے توازن پر روشنی ڈالتا ہے اور اس مقصد کے لیے ایک طرف عہدِ قدیم کے اوہام وخرافات کے 'فسانہ وافسوں' کی نفی کی گئی ہے تو دوسری طرف دورِ جدید کی 'حیا سے بے زاری کی' اس لیے کہ عصرِ حاضر نے جہاں اقلیت کے زور پر قدیم اساطیر کی حماقتوں سے اپنی بے زاری کا اعلان کیا ہے وہیں عقلیت کے غلو میں تمام ان آداب و اخلاق سے بھی انکار کر دیا ہے جو انسانی شرافت ومتانت کے ضامن تھے اور اس طرح ایک نئی شرارت کا آغاز کیا ہے۔ جس کے سبب خاندانی رشتوں کا تقدس تک غارت ہو رہا ہے، اسلامی تہذیب اس افراط وتفریط سے پاک ہے، اس میں روشن خیالی کے ساتھ حیاداری بھی ہے اور حکمت کے ساتھ مروت بھی۔ اس طرزِ بیان سے 'فسانہ وافسوں' عہدِ قدیم کی غیر پسندیدہ علامت بن جاتے ہیں اور حیا سے بے زاری، عصر حاضر کی ناپسندیدہ علامت، اس طرح گویا دونوں ادوار کے کرداروں کی بنیادی صفات کا انتخاب کر کے ان کو ان ادوار کی تہذیبی خصوصیات کا پیکر بنا دیا گیا ہے۔ یہ فکری ارتکاز کے ساتھ ساتھ فنی ایجاز بھی ہے۔

تین شعروں میں مدنیتِ اسلام کے عقل وعشق، طلوع وغروب، شوخیِ کردار اور احساسِ تقدس کے درمیان اعتدال وتوازن کی شاعرانہ ومفکرانہ ترجمانی کے بعد چوتھے شعر میں تینوں بنیادی نکات کا خلاصہ ونتیجہ پیش کیا جاتا ہے اور پہلے مصرعے میں ایک جامع بات کہہ دی جاتی ہے کہ مدنیت اسلام کی بنیاد 'حقائق ابدی' پر ہے، پھر دوسرے مصرع میں اسی بات کی توثیق وتشریح یہ کہہ کر کی جاتی ہے کہ یہ مدنیت 'زندگی' ہے، کوئی 'طلسم افلاطون' نہیں۔ بس یہ تین الفاظ وتراکیب جہانِ معنی کی کلید ہیں، ان پر جتنا زیادہ غور کیا جائے گا اور انھیں اوپر کے اشعار سے بننے والے سیاق وسباق میں رکھ کر بھی دیکھا جائے گا تو ان الفاظ وتراکیب کے مضمرات اپنی تمام وسعتوں اور تہوں کے ساتھ واضح ہوتے جائیں گے۔ ''حقائق ابدی'' ہی زندگی کے ضامن ہیں اور یہ حقائق خالقِ زندگی کے بنائے ہوئے اور بتائے ہوئے ہیں، کسی انسان کی محدود نظر کے تیار کردہ

طلسماتِ خیال نہیں ہیں، جیسا کہ محاورے اور ضرب المثل میں 'طلسم افلاطون' ہے، جسے غیر عملی اور دور از کار باتوں کے مفہوم میں طنز کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ شان 'حقائق ابدی' ہی کی 'زندگی' کی ہے کہ اس میں عشق کی حد تک ایمان کے ساتھ ساتھ فکر و خرد کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے اور اس مرکب حیات کو کبھی زوال نہیں ہوتا۔ صرف اس کے احوال بدلتے ہیں، زمانے کے ہر نشیب و فراز میں یہ مرکب اپنی کوئی نہ کوئی شان، کبھی جلال و قوت کی اور کبھی جمال و لطافت کی، دکھاتا ہی رہتا ہے اور ہر حال میں اپنے وقار و متانت کو قائم رکھتا ہے، روشن خیالی کے ساتھ ہی شریفانہ اخلاق کی پیروی کرتا ہے۔

مدنیتِ اسلام کی تعریف و تشریح کے بعد آخری شعر میں اس مدنیت کی آفاقی ترکیب کے جمال و کمال کی نشاندہی کے لیے نہایت دل آویز اور بصیرت افروز پیکر تراشے جاتے ہیں، سب سے پہلے تو مدنیت کے ان عناصر ترکیبی کو جن کا ذکر قبل کیا گیا 'روح القدس کا ذوق جمال' قرار دے کر ان کے مُنَزَّل مِنَ اللہ ہونے کی ایک انتہائی شاعرانہ تعبیر کی گئی۔ مدنیتِ اسلام کے عناصر دراصل اس وحی سے تشکیل پاتے ہیں، جو حضرت محمد ﷺ پر نازل ہوئی اور جس فرشتے کے ذریعے نازل ہوئی وہ حضرت جبرئیلؑ ہیں، جنھیں 'روح القدس' کہا جاتا ہے۔ اول تو جبرئیلؑ کے علم کی جگہ روح القدس کے لقب کا استعمال شعریت سے معمور ہے، دوسرے وحی کو 'ذوق جمال' کہہ کر مذہب کی جمالیاتی قدر پر زور دیا گیا ہے، جو اہلِ مذہب کے نزدیک ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے، وحی الٰہی کو روح القدس کا ذوقِ جمال کہنے میں از روئے حقیقت کوئی مضائقہ نہیں، خود قرآن نے بارہا وحی کا فاعل حضرت جبرئیلؑ کو قرار دیا ہے، گرچہ حسب موقع واضح کر دیا گیا ہے کہ یہ وحی وہ بحکم الٰہی کرتے تھے اور وہ کتاب اللہ کے اوراق یا نکات پر مشتمل تھی جس کی رسولؐ تک ترسیل میں فرشتے کی حیثیت صرف قاصد اور وسیلے کی تھی، بہرحال آخری شعر کے مصرعِ اوّل میں روح القدس کا 'ذوقِ جمال' کے بیان کی تفصیل دوسرے مصرعے میں اس طرح کی جاتی ہے کہ اس ذوقِ جمال کے دو بنیادی عوامل ہیں: ایک عجم کا حُسنِ طبیعت، دوسرا 'عرب کا سوزِ دروں' ان عوامل میں ایک کا تعلق ظاہر کی جسمانی نفاست سے ہے اور دوسرے کا باطن کی روحانی لطافت سے۔ اس طرح اسلامی تہذیب کو حُسنِ ظاہر اور حسن باطن کا جامع قرار دے کر اس کے متوازن

کردار کی تکمیل کر دی گئی ہے۔ یہ تکمیل جن لفظوں میں کی گئی ہے وہ بہت معنی خیز ہیں، 'عجمی نفاست' کو 'حُسنِ طبیعت' اور عربی لطافت کو 'سوزِ دروں' کہا گیا ہے، ایک طرف جمال ہے اور دوسری طرف جلال اور ایک نقطہ کمال ہے، جس طرح عقل و عشق کے ادغام میں ہم نظم کے آغاز پر دیکھ چکے ہیں۔ اگر غور کیا جائے تو ''حسن'' اور ''سوز'' میں عقل اور عشق کی کارفرمائی نظر آئے گی، نفاست ایک سلیقہ چاہتی ہے، جو عقل کی دین ہے اور لطافت اصلاً ایک جذبۂ دل ہے۔ جس کا سرچشمہ عشق ہے، لیکن حسن وسوز، خرد اور جنون سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی ان سے اک ذرا مختلف ہیں، خرد اور جنون ذہن وقلب کی کیفیات ہیں، جب کہ حسن وسوز ان کیفیات کے عملی رویے ہیں۔ اب غور کرنا چاہیے کہ مدنیتِ اسلام کے عربی الاصل ہونے کے باوصف اس میں ایک عجمی عنصر کا بھی اقرار کیا جا رہا ہے، یہ دراصل اسلامی تہذیب کی موجودہ شکل کی تاریخی تعبیر ہے۔ اصلاً یہ تہذیب فکر وایمان کا ایک معتدل مرکب ہے۔ جس کی تشکیل ابتداً حجاز ہی میں ہوئی، جو اس کا سرچشمہ اور مرکز ہے۔ لیکن بہت جلد، اپنی تاریخ کے دورِ اوّل ہی میں، یہ تہذیب حجاز سے آگے بڑھ کر شام وعراق و فارس و ہند وچین نیز ممالکِ مغرب تک پھیل گئی اور عرب سے طلوع ہونے والا تمدن صدیوں تک عجم کی وسعتوں میں پروان چڑھتا ہے۔ لہٰذا اقبال مدنیتِ اسلام کا ایک جامع تاریخی نقطۂ نظر پیش کرتے ہیں، جس کا جواز خود عنوانِ نظم اور موضوعِ تخلیق میں مضمر ہے، یہ موضوع ظاہر ہے کہ عقیدہ اسلامی کا نہیں ہے، تہذیب اسلامی کا ہے، لہٰذا اس میں ایمانیات کے ساتھ ساتھ اخلاقیات، اصول کے ساتھ ساتھ اعمال، تصورات کے ساتھ ساتھ ترقیات بھی شامل ہیں اور شاعر اس پورے مرکب کو 'روح القدس کا ذوقِ جمال' کہتا ہے، یہ شاعری بھی ہے اور دانش وری بھی جس کا جامع مفہوم یہ ہے کہ اپنی منزل من اللہ بنیادوں پر ملت اسلامیہ نے اقصائے عالم میں جتنی بھی ذہنی واخلاقی اور مادری وروحانی ترقیات کی ہیں وہ سب 'مدنیتِ اسلام' ہیں اس تشریح سے اقبال کی فکر میں اساسیت (Fundamentalism) کے ہمراہ تازگیِ خیال کا بھی بین ثبوت ملتا ہے، اور یہی توازن وترکیب ہے جو اقبال کے فن کی فوقیت اور آفاقیت کی ضامن ہے چنانچہ خود ان کے کلام میں عجم کے حُسنِ طبیعت پر مبنی استعارات وعلائم کے ساتھ ساتھ عرب کے سوزِ دروں پر مبنی آہنگِ نغمہ بھی ہے اور دونوں کے میل تال سے ایک ولولہ

انگیز طلسمِ شاعری مرتب ہوتا ہے جو ثقیل سے ثقیل اور دقیق افکار کی متانت کو فن لطافت میں تبدیل کر دیتا ہے۔

'تعلیم و تربیت' کے باب میں ایک چھوٹی سی، صرف دو اشعار کی قطعہ نما نظم ہے۔

''مصلحینِ مشرق''

میں ہوں نومید تیرے ساقیانِ سامری فن سے
کہ بزمِ خاوراں میں لے کے آئے ساتگیں خالی

نئی بجلی کہاں ان بادلوں کے جیب و دامن میں
پرانی بجلیوں سے بھی ہے جن کی آستیں خالی

'ساقیانِ سامری فن' ایک جہانِ معنی کا دروازہ کھولنے والی ترکیب ہے۔ اول تو اس تصویر میں مشرق کو مے کدہ، بمقابلہ مدرسۂ مغرب علامتی طور پر فرض کر کے 'ساقیان' کا پیکر تراشا گیا، دوسرے ان ساقیوں کو بھی 'سامری فن'، بتا کر ان کی جادوگری کے کھوکھلے پن کی طرف ایک تاریخی اشارہ کیا گیا۔ یہ تمہید تھی دوسرے مصرعے میں پیش کیے جانے والے نکتۂ خیال کی، جو یہ ہے کہ مشرق کے مے کدے میں پرانی شراب بھی نہیں ہے۔ اس خیال کی صورت گری مصرع اوّل کے استعارہ و تلمیح کے تسلسل میں 'بزمِ خاوراں' اور 'ساتگین خالی' کی تصویروں سے کی گئی، چونکہ ساقی کا معاملہ ہے لہٰذا بزم کا استعمال بجائے رزم کے اور اس کے برخلاف مے کدے کے مفہوم میں کیا گیا ہے، جس کی توضیح و توثیق، ساتگیں بمعنی جام کے استعمال سے ہوتی ہے، خاوراں اور ساتگیں، کے قدیم و متروک الفاظ جن کا استعمال عام اظہار خیال میں شاذ و نادر ہی ہوا ہے، مشرق کی قدامت کی تصویر کشی کے لیے بہت ہی موزوں اور مؤثر ہیں، پہلے شعر میں اس طرح ایک نکتہ خیال کے اظہار کی ایمائی ابتدا کر کے دوسرے شعر میں پورے خیال کو صاف صاف اور پرزور طریقے پر بڑی قطعیت لیکن انتہائی خیال انگیز نفاست کے ساتھ، ایک نئی تصویر کے ذریعے پیش کیا گیا ہے، وہ یہ کہ جن بادلوں کے اندر پرانی بجلیاں بھی نہیں ہیں، ان سے نئی بجلیوں کی توقع کس طرح کی جا سکتی ہے؟ یہ بڑا چبھتا ہوا سوال ہے اور قاری کے ذہن پر تازیانے لگا کر اسے اپنے احوال کی جستجو اور حقائق کے تجسس پر مجبور کرتا ہے، جس سے یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ قاری کو

عبرت ہوگی اور وہ بصیرت پیدا کرے گی، جو عمل کا پیش خیمہ بنے گی۔ اس طرح ایک نصیحت کا ابلاغ شعریت کے وفور کے ساتھ کیا گیا ہے، یہ ایمائیت اقبال کے تخیل کو پارۂ فن بناتی ہے۔ اس طرزِ بیان میں نفاستِ اظہار وضاحتِ خیال پر پردہ نہیں ڈالتی بلکہ اس کو زیادہ روشن کرتی ہے، بادل کے لیے، جیب و دامن، اور 'آستیں' کی تفصیل ایک مجرد تخیل کی بڑی محسوس قسم کی تجسیم کرتی ہے اور اجزائے خیال کو اعضا میں تبدیل کر کے ایک متحرک جسم کی شکل دے دیتی ہے۔

سلطان ٹیپو کی وصیت

اب اسی باب میں ایک سیاسی شخصیت ''سلطان ٹیپو کی وصیت'' ملاحظہ کیجیے جو، اپنے سیاسی تجربے پر مبنی ایک فلسفیانہ نصیحت شاعرانہ انداز میں کرتی ہے:

تو رہ نوردِ شوق ہے؟ منزل نہ کر قبول
لیلیٰ بھی ہم نشیں ہو تو محمل نہ کر قبول
اے جوئے آب بڑھ کے ہو دریائے تند و تیز
ساحل تجھے عطا ہو تو ساحل نہ کر قبول!
کھویا نہ جا صنم کدۂ کائنات میں
محفل گداز! گرمیٔ محفل نہ کر قبول!
صبحِ ازل یہ مجھ سے کہا جبرئیلؑ نے
جو عقل کا غلام ہو وہ دل نہ کر قبول!
باطل دوئی پسند ہے، حق لاشریک
شرکت میانۂ حق و باطل نہ کر قبول!

تاریخی اشارات سے مملو یہ نظم تحریکِ آزادی اور تحفظِ حریت کی جدوجہد کو ایک جہادِ شوق کی شکل میں پیش کرتی ہے۔ جب پورے ہندوستان نے عقل کی غلامی قبول کر کے غیر ملکی سامراج کے سامنے سرِ تسلیم خم کر دیا تھا، سلطان ٹیپو اپنی جرأت ایمانی اور اس سے پیدا ہونے والے جذبۂ عشق کے بل پر انگریزوں اور ان کے حلیفوں کی متحدہ طاقت سے آخر وقت تک تنہا مقابلہ کرتا رہا، اس لیے کہ وہ حق پرست تھا، توحید کا علم بردار تھا، دین و دنیا کی تقسیم اور مذہب و سیاست کی تفریق

اور خدا و بادشاہ کے درمیان شرک کا قائل نہ تھا، وہ روئے زمین پر خلافتِ آدم کا حامل تھا، اس دنیا میں حق کا کلمہ بلند کرنے والا تھا، نہ کہ دنیا کی پرستش کرنے والا، وہ اپنے عقیدے کے مطابق اس دنیا کو صرف راہ سفر سمجھتا ہے، جب کہ اس کی منزل چرخِ نیلی فام سے پرے تھی اور دنیا کی کوئی دل فریبی، حسن ظاہر کا کوئی عشوہ اس کو اپنی منزل کی طرف بڑھنے سے روک نہ سکتا تھا، اپنے دام میں الجھا نہ سکتا تھا۔ اس کی ہستی وہ جوئے آب تھی جو بڑھ کر دریائے تند و تیز ہونا چاہتی تھی اور کسی ساحل پر ٹھہرنے کے لیے آمادہ نہ تھی وہ اقدام و عمل، جرأت و شجاعت، حرکت و ترقی اور آزادی و حریت کا ایک پیکر تھا، جس کے نقوشِ حیات زبانِ حال سے اپنے بعد آنے والے کو صحیح طرزِ فکر اور صالح طرزِ عمل کی وصیت کر رہے ہیں، یہ ولولہ خیز تخیل 'رہ نوردِ شوق'، 'منزل'، 'لیلیٰ'، 'محمل'، 'جوئے آب'، 'دریائے تند و تیز'، 'ساحل'، 'صنم کدۂ کائنات'، 'محفل گداز'، 'صبح ازل'، 'جبرئیل'، 'عقل کا غلام'، 'دوئی پسند'، 'لاشریک' اور 'حق و باطل' کی تصویروں، تلمیحوں، استعاروں، علامتوں اور پیکروں کے ذریعے منقش کیا گیا ہے۔ چنانچہ خالص وعظ کامل شعر بن گیا ہے اور وصیت نامہ مرقع فن میں تبدیل ہوگیا ہے جو ایک بے جان وصیت میں زندگی کی گرمی و تابانی پیدا کرتا ہے۔ یہ فن کی کیمیا گری ہے جو اجزائے افکار کو تحلیل کر کے اشعارِ نظم میں ترکیب دیتی ہے اور پرانے مواد کو ایک نئی شکل میں مرتب کرتی ہے۔

طالب علم

چار مصرعوں کی چھوٹی سی 'قطعہ نما' نگینہ جیسی ایک نظم یہ ہے:

خدا تجھے کسی طوفان سے آشنا کر دے
کہ تیرے بحر کی موجوں میں اضطراب نہیں
تجھے کتاب سے ممکن نہیں فراغ کہ تو
کتاب خواں ہے، مگر صاحب کتاب نہیں

(طالب علم)

ایک لفظ طوفاں کا پیکر 'بحر کی موجوں میں اضطراب' کے فقدان کے پس منظر میں اُبھرتا ہے اور اپنے مفہوم سے خوابیدہ ذہنوں میں تلاطم پیدا کر دیتا ہے۔ اسی تلاطم کے عالم میں شاعر

''کتاب خواں'' اور 'صاحب کتاب' کا تقابل کر کے ایک پیام، طالب علم کو دیتا ہے۔ پہلی تصویر ایک محسوس مظہر فطرت کی تھی، جب کہ دوسری تصویر ایک مجرد خیال کی، ایک طرف قدرت کا اشارہ، دوسری طرف شریعت کا، قدرت پس منظر میں ہے اور شریعت پیش منظر میں۔ اس تناظر میں ایک دقیق و لطیف نکتہ فکر لفظ کتاب سے متعلق ہے جو کسی بھی طالب علم کے لیے، موضوع کے عین مطابق، موزوں ترین پیکرِ خیال ہے۔ اب اسے غور کرنا ہے کہ 'کتاب خواں' اور 'صاحب کتاب' کے درمیان کیا فرق ہے اور اس فرق کی نسبت سے اس کی موجودہ و مطلوبہ زندگی میں کیا فرق؟ وہ جتنا غور کرے گا اس کی سمجھ میں خود بخود آتا جائے گا کہ اس فرق کو دور کر کے مقصود...... فراغِ خاطر...... کس طرح حاصل کیا جا سکتا ہے۔

عورت

باب ''عورت'' میں 'عورت' کے عنوان سے پہلی نظم اس طرح ہے:

وجودِ زن سے تصویرِ کائنات میں رنگ
اسی کے ساز سے ہے زندگی کا سوزِ دروں
شرف میں بڑھ کے ثریا سے مشت خاک اس کی
کہ ہر شرف ہے اسی دُرج کا دُرِ مکنوں
مکالمات فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں

''تصویر کائنات'' کا رنگ تصویرِ نظم میں بھی جھلک رہا ہے، ساز سے قولِ محال کے طور پر ساز ہی سے 'سوز دروں' ہے 'ثریا' اور 'مشتِ خاک' کے تقابل سے اُبھرنے والا تصور ارتقا ہے، 'مکالماتِ فلاطون' اور 'شرار فلاطون' کا موازنہ ہے، پھر شرف کی تکرار ہے، درج اور دُرِ مکنوں کی صوتی و معنوی رعایت ہے، شعلے اور 'شرار' کی نسبت ہے، ان سب کا ماحصل، عورت کے مقام کی بلندی لیکن ساتھ ہی ساتھ اس کے مخصوص حیاتیاتی کردار کی پردگی، کا حسین و پرخیال توازن ہے، چند لفظوں، چند تصویروں اور چند نکتوں کے ذریعے ایک نہایت پیچیدہ موضوع کو آئینہ دکھایا گیا

ہے اور اس سلسلے میں شاعر کا خاص نقطۂ نظر پردے پردے میں نمایاں بلکہ پردوں ہی کی وجہ سے جمیل تر نیز واضح تر ہے۔

یہ میناکاری ''ادبیات فنونِ لطیفہ'' کے باب میں اور بھی بڑھ گئی ہے اور حسبِ ذیل نظمیں دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی ہیں:

نگاہ، شعاعِ اُمید، نگاہِ شوق، نسیم و شبنم، فنونِ لطیفہ، صبحِ چمن۔

نگاہ صرف چار اشعار میں ایک جلوۂ فطرت کو اس خوب صورتی سے منقش کرتی ہے:

نگاہ

بہار و قافلۂ لالہ ہائے صحرائی
شباب و مستی و ذوق و سرور و رعنائی
اندھیری رات میں چشمکیں ستاروں کی
یہ بحر! یہ فلکِ نیلگوں کی پہنائی
سفرِ عروس قمر کا عماریٔ شب میں
طلوعِ مہر و سکوتِ سپہر مینائی
نگاہ ہو تو بہائے نظارہ کچھ بھی نہیں
کہ بیچتی نہیں فطرت جمال و زیبائی

یہ کئی جلووں کا ایک جلوہ ہے، اس لیے کہ سب جلوے ایک دوسرے میں سموئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور ان کا عکاس ایک ایک مصرع، ایک ایک ترکیب، ایک ایک لفظ حسن فطرت کی ایک ایک ادا کا آئینہ جمال ہے، پہلے مصرع میں فقط دو الفاظ ہیں، ایک لفظ مفرد و بہار، دوسرے قافلۂ لالہ ہائے صحرائی کی توالی اضافات والی ترکیب، بس ان دو لفظوں کا اثر یہ ہے کہ تاثرات کی ایک دنیا سج گئی ہے۔

''شباب و مستی و ذوق و سرور و رعنائی''

پہلا مصرع تصویر بہار ہے اور دوسرا تاثیر بہار، تیسرے مصرعے میں منظر مختلف ہے اندھیری رات میں، چشمکیں ستاروں کی، ہیں، جب کہ چوتھا مصرع اسی تصویر کی وسعت و عمق

میں بے پناہ اضافہ اس ایمائی بیان سے کرتا ہے:

''یہ بحر! یہ فلکِ نیلگوں کی پہنائی''

اس سے ایک طرف بحر کی ہولنا کی کا تصور اُبھرتا ہے تو دوسری طرف فلک کی نیلگونی کا حسن، یہ گویا 'اندھیری رات' اور ستاروں کی چشمکوں کی تعبیر وتفسیر ہے۔ جس سے شبِ تاریک میں وسیع وعریض آسمان پر بزمِ انجم کا یہ بیک وقت جمیل ومہیب پیکر تیار ہوتا ہے، بعد کا منظر چاند اور سورج کے آسمان پر نکلنے اور چمکنے کا ہے دونوں کا انداز رونمائی ڈرامائی ہے، 'عروسِ قمر' کے سفر کے لیے 'عماریٔ شب' کا پیکر ہے اور 'طلوع مہر' کے ساتھ ہی 'سپہر مینائی' پر ایک سکوت تجسس و احترام طاری ہو جاتا ہے۔

یہ چند نظارے ہیں فطرت کے 'جمال و زیبائی' کے اور ہر شخص بہ آسانی، بے خرچ، بلا قیمت، بلا زحمت ان پر، نگاہ ڈال سکتا ہے۔ یعنی سارا معاملہ نگاہ کا ہے، ورنہ بہار و لالہ، شب تار و فلکِ نیلگوں، بزم انجم، عروسِ قمر اور طلوعِ مہر کے نظارے تو عام ہیں، اس طرح حسنِ فطرت کی منظر نگاری میں بھی زور دیدہ وری اور شوقِ نظارہ پر ہے، مناظر قدرت کی طرف انسان کے رویے پر ہے، اس کے ذوقِ مشاہدہ ومطالعہ پر ہے۔

نگاہِ شوق

اب ایک دوسری نظم میں ''نگاہِ شوق'' کی کارفرمائی ملاحظہ کیجیے:

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا
کہ ذرّہ ذرّہ میں ہے ذوقِ آشکارائی
کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
نگاہ شوق اگر ہو شریکِ بینائی
اسی نگاہ سے محکوم قوم کے فرزند
ہوئے جہاں میں سزاوارِ کارفرمائی
اسی نگاہ میں ہے قاہری و جباری
اسی نگاہ میں ہے دلبری و رعنائی

اسی نگاہ سے ہر ذرہ کو جنوں میرا
سکھا رہا ہے راہ و رسمِ دشت پیمائی
نگاہ شوق میسر نہیں اگر تجھ کو
ترا وجود ہے قلب و نظر کی رسوائی

جو 'نگاہ شوق' پچھلی نظم میں مناظر فطرت کے لیے درکار تھی، اب وہی مظاہرِ حیات کے لیے مطلوب ہے اور اگر کسی بدذوق کو یہ نگاہ میسر نہیں تو اس کا وجود قلب ونظر کی رسوائی ہے، جب کہ اگر نگاہ میسر ہو تو ذرہ ذرہ 'رہ و رسم دشت پیمائی' کے لیے بے چین ہو اُٹھے اور اپنی نمود و ترقی کے لیے عرصہ حیات میں بے انتہا جدوجہد کرنے لگے۔ اقبال اپنے کلام سے لوگوں میں یہی نگاہ پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے ان کے دل میں ایک 'جنوں' ہے اور ایک عمر کی نے نوازی کے بعد وہ اب اتنا عام ہو رہا ہے کہ واقعی ان کے قوم کے ریگ زار کا ہر ذرہ دشت پیمائی حیات کی رسم و راہ سیکھ رہا ہے یا کم از کم انھیں خود ایک ایسی نگاہ شوق میسر آ گئی ہے جس کی بدولت وہ لوگوں میں سعی و جدوجہد کا ذوق عام کرنے کی کوشش کر رہے ہیں، بہرحال کار جہاں سیکھنے اور چلانے کے لیے اس 'نگاہ شوق' کا حصول ضروری ہے۔ جس کے بغیر انسان کے کردار میں نہ تو قاہری و جباری کا جلال پیدا ہوسکتا ہے نہ 'دلیری و رعنائی' کا جمال اور نہ 'محکوم قوم کے فرزند' جہاں میں سزاوار کارفرمائی، ہوسکتے ہیں یہ نکتہ نظم کے ابتدائی دو اشعار میں اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ کائنات کے ذرہ ذرہ میں 'ذوق آشکارائی ہے' لہٰذا اگر 'نگاہِ شوق' شریک بینائی ہو جائے، یعنی بصارت کے ساتھ بصیرت بھی شامل ہو جائے تو 'کاروبار جہاں' اپنے ظاہر سے مختلف، کچھ اور ہی نظر آنے لگے۔ اس تمہید کے بعد وہ خیالات ہیں جنھیں ابھی بیان کیا گیا۔ غور کیا جائے تو نگاہِ شوق کے یہ دونوں ابتدائی وتمہیدی اشعار 'نگاہ' کے آخری شعر کی توسیع معلوم ہوں گے اور زیرنظر نظم کے دیگر اشعار ابتدائی تمہید کی تفصیل وتشریح نظر آئیں گے اس لیے کہ پہلی نظم کی 'نگاہ' درحقیقت یہی دوسری نظم کی 'نگاہِ شوق' ہے اور جو نگاہ مناظر قدرت سے لطف اندوز ہونے کے لیے درکار رہے وہی مظاہر حیات سے مستفید ہونے کے لیے مطلوب ہے۔

نگاہِ مشرق ہے تو فن بھی عام ہے، شاعری جس طرح 'فطرت' کے جمال وزیبائی کی ہوتی ہے

اسی طرح کائنات کے 'ضمیر' کی۔ اقبال جمالِ فطرت اور ضمیر کائنات دونوں کے راز دار، اداشناس اور نغمہ پرداز ہیں، ان کے فن کی فکر کا مواد دونوں ہی مظاہر حقیقت ہیں، دونوں کے فنی برتاؤ میں فرق صرف یہ ہے کہ فطرت کے پیکر اپنی عکاسی براہِ راست کرتے ہیں، جب کہ کائنات کی تصویریں فطرت یا حیات کے دوسرے پیکروں کے ذریعے بالواسطہ منقش ہوتی ہیں، حسن دونوں میں ہے، لیکن حسن کے اس تنوع سے لطف اندوز ہونے کے لیے نگاہ چاہیے، نگاہِ شوق! اس نگاہ سے دیکھا جائے تو نگاہ شوق میں 'ذوقِ آشکارائی'، 'کاروبار جہاں'، 'شریک بینائی'، 'سزاوارِ کارفرمائی'، 'رہ ورسم دشت پیمائی'، اور خود 'نگاہ شوق' جیسی خوبصورت اور خیال انگیز ترکیبیں ہیں، صرف چھ اشعار میں 'نگاہ' کا استعمال چھ بار ہوا ہے۔ جس میں دو بار 'نگاہِ شوق' کی ترکیب کے ساتھ۔ موضوع وعنوان کے ایک جز بمعنی کل کی یہ تکرار ہے تو مفہوم مرکزی پر زور دینے کے لیے مگر اس سے موسیقی کا آہنگ بھی پیدا ہوتا ہے، جو تراکیب کے رنگ کے ساتھ مل کر ہیئت نظم میں چستی وزیبائی پیدا کرتا ہے۔

نسیم و شبنم

"نسیم و شبنم" ایک مختصر سا خوبصورت مکالمہ ہے:

نسیم

انجم کی فضا تک نہ ہوئی میری رسائی
کرتی رہی میں پیرہن لالہ و گل چاک
مجبور ہوئی جاتی ہوں میں ترک وطن پر
بے ذوق ہیں بلبل کی نواہائے طربناک
دونوں سے کیا ہے تجھے تقدیر نے محرم
خاکِ چمن اچھی کہ سرا پردۂ افلاک

شبنم

کھینچیں نہ اگر تجھ کو چمن کے خس و خاشاک
گلشن بھی ہے اک سِرّ سرا پردۂ افلاک

نسیم وشبنم کی اس گفتگو کا ماحصل یہ ہے کہ زندگی کی شان اور اس کا مقام کسی ہستی اور اس کے دائرۂ کار کی نوعیت پر نہیں، اس کے ذہن وکردار کے رویے پر منحصر ہے، نسیم چمن اگر 'خس و خاشاک' میں الجھنے کی بجائے 'گل و لالہ' کے اوراق اور 'بلبل کی نواہائے طربناک' پر اپنی توجہ مرکوز رکھے تو 'سرِّ سراپردۂ افلاک' اسے 'گلشن' میں ہی حاصل ہوسکتا ہے۔ اس کے حصول کے لیے ترکِ چمن کر کے افلاک میں پرواز کرنے کی ضرورت نہیں۔ اس لیے کہ جو وجود جس عالم میں پیدا کیا گیا ہے اس کا مرکزِ عمل اسی عالم میں ہے اور اگر وہ اپنا رویہ درست رکھے تو اسی عالم میں اپنے عمل سے زندگی کی ساری بلندیاں حاصل کرسکتا ہے۔ نظم کی تصویریں فطرت کا پیکر جمال مرتب کرتی ہیں۔ لیکن شاعر کا مقصد اس پیکر جمال سے، سرِّ سراپردۂ افلاک تک پہنچنا ہے، ورنہ فطرت کے پیکرِ جمال کی حیثیت بھی، 'چمن کے خس و خاشاک' سے زیادہ نہیں رہ جائے گی۔ نظم کا تمثیلی ہیولا مع کردار و مکالمہ کے صرف ایک خیال کو مجسم کرنے کے لیے ہے اور اس تجسیم میں کارگر ثابت ہوا ہے۔

صبح چمن

ایسا ہی ایک تمثیلی مکالمہ ''صبح چمن'' میں ہے:

پھول

شاید تو سمجھتی تھی وطن دور ہے تیرا
اے قاصدِ افلاک! نہیں دور نہیں ہے

شبنم

ہوتا ہے مگر محنتِ پرواز سے روشن
یہ نکتہ کہ گردوں سے زمیں دور نہیں ہے

صبح

مانند سحر صحنِ گلستاں میں قدم رکھ
آئے تہِ پا گوہر شبنم تو نہ ٹوٹے

ہو کوہ و بیاباں سے ہم آغوش و لیکن
ہاتھوں سے ترے دامنِ افلاک نہ چھوٹے

یہ حسن فطرت کا ایک منظر نامہ ہے جس میں تین مناظر قدرت کی نقش آرائی ہے: پھول، شبنم اور دونوں کو صحنِ چمن اور اپنے دامن میں سمیٹنے والی صبح۔ تینوں مظاہر اپنا اپنا پیام اشاروں اور استعاروں میں، بلکہ خود ہی اشارات واستعارات بن کر، دیتے ہیں۔ پھول سمجھتا ہے کہ فلک سے چمن تک نظر آنے والا فاصلہ زیادہ نہیں، شبنم اس کی تائید کرتے ہوئے اس فاصلے کو طے کرنے کے لیے محنت کی شرط لگاتی ہے جس کا مجسم نمونہ خود اس کی محنتِ پرواز ہے، صبح اپنی لطیف شخصیت کے حسین پیچ وخم کھولتی ہوئی بڑا نازک سا نہایت باریک بلند اور عمیق پیام دیتی ہے۔ اس قدرتی پیام سے طلوعِ سحر کی بڑی رنگین وزریں اور نادر ونفیس تصویر رونما ہوتی ہے۔ اس تصویر کے ایمائی نقوش پر غور کرنے سے یہ منظر اُبھرتا ہے کہ صبح فضائے عالم میں بڑی آہستگی اور خموشی سے، اس نزاکت کے ساتھ نمودار ہوتی ہے کہ باغ کے پھولوں پر چمکتے ہوئے شبنم کے موتی اس کے قدموں تلے آکر ٹوٹتے نہیں بلکہ اس کی نرم مزاجی کے ساتھ اس کا صبیح چہرہ اپنے نور سے انھیں اور چمکا دیتا ہے اور وہ طلوعِ آفتاب تک گویا آغوشِ سحر میں یا کفِ صبح پر مچلتے رہتے ہیں۔ پھر یہ صبح روئے زمین کے تمام 'کوہ و بیاباں سے ہم آغوش' ہوتی ہے مگر ان سے لپٹ کر نہیں رہ جاتی، چند ہی لمحات کے بعد اپنے مسکن، افلاک کی طرف لوٹ جاتی ہے اس لیے کہ دامن افلاک، کبھی اس کے ہاتھوں سے نہیں چھوٹتا، وہ ان کی بلندیوں پر رہتی ہے، وہیں سے اُترتی ہے اور وہیں واپس چلی جاتی ہے، روز آتی اور روز جاتی ہے۔ لہٰذا گردوں اور زمین کے درمیان پھول کا بتایا ہوا مختصر فاصلہ شبنم کی محنتِ پرواز سے طے ہوتا ہے تو اس پُر بہار و پُر خیال منظر کا موقع ومحل وہ نازک اندام، نازک خرام اور نازک خیال صبح ہے جو ایک طرف گوہرِ شبنم کی تابانی کی محافظ ہے تو دوسری طرف کوہ و بیاباں کی صلابت و وسعت کی نگہ دار ہے مگر شبنم کی نرمی سے کوہ و بیاباں کی سختی تک کو ایک بلندی سے جمع کرتی ہے۔ اس لیے کہ وہ بلندی کی مخلوق ہے، رفیع الاصل ہے، خواہ اس کا ظہور وعمل ہماری نگاہوں کے سامنے زمین کی پستی ہی میں ہوتا ہے، صبح چمن، کی ایسی لطیف وبلیغ تصویر کشی، اتنے مختصر سے سانچے میں، ایجاز کا اعجاز ہے۔

''فنونِ لطیفہ'' اس فن وادب وشعر کی بڑی خیال انگیز ترجمانی ہے جو ایسی حسین و پُر معنی

تصویریں مرتب کر کے فکر و فن کی فصاحت و بلاغت کا کمال دکھاتا، دلِ انساں کو لبھاتا اور ذہنِ انساں کو کچھ سکھاتا ہے۔

فنونِ لطیفہ

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا
مقصود ہنر سوزِ حیات ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرۂ نیساں! وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
بے معجزہ دنیا میں اُبھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

پہلے شعر میں ایک اصولی بیان تمام فنونِ لطیفہ کے متعلق ہے، وہ یہ کہ 'ذوقِ نظر' کے ساتھ حقیقت بینی بھی ضروری ہے، ورنہ وسیلۂ عمل بے نشانیۂ مقصد ہوگا۔ اس کے بعد تمام اشعار میں اس نکتے کی تشریح و توسیع و تفصیل مسلسل شاعرانہ پیکروں اور مکمل فنی رنگ و آہنگ کے ساتھ کی گئی ہے۔ ذوقِ نظر کے ساتھ حقیقت بینی اس لیے ضروری ہے کہ اسی سے فن میں پائیداری پیدا ہوتی ہے، ورنہ 'ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر' سے زیادہ فن کی آب و تاب باقی نہ رہے گی اور بہ ظاہر خوبصورت سے خوب صورت نمونۂ فن بچوں کا کھلونا بن کر رہ جائے گا اور کھلونے ہی کی طرح جلد ٹوٹ پھوٹ جائے گا لہٰذا 'سوزِ حیاتِ ابدی' کے حصول کے لیے ''ذوقِ نظر'' کے ساتھ ساتھ، شے کی حقیقت کو دیکھنا بھی لازمی ہے۔ پھر پائیدار و استوار فن سلاتا نہیں، جگاتا ہے، دباتا نہیں، اُبھارتا ہے، خواہ قیمتی و درخشاں گوہر ہو یا اس کا لطیف و حسین صدف، اس کی شان یہ ہونی چاہیے کہ دریا کی سطح پر قطرۂ نیساں بن کر ٹپکے تو اس کی تہوں میں اُتر کر دلِ دریا میں ایک تلاطم بھی پیدا

کرے، ورنہ بغیر تموج کے نہ وہ [......] میں اُتر سکتا ہے، نہ صدف میں پڑ سکتا ہے، نہ موتی بن سکتا ہے۔ اسی طرح شاعر اور موسیقار کی ہستی چمنِ حیات کے لیے بادِ سحر کی ہے اور اگر بادِ سحر افسردہ ہو تو پورا چمن پژمردہ ہو جائے گا، لہٰذا چمنِ حیات کی رونق و تازگی روح افزا ہواؤں سے ہے، جاں افزا نغموں سے ہے چنانچہ اگر فن جاں افزا ہو تو قوموں کے عروج کا باعث ہو سکتا ہے اور وہی جاں بخش ہنرمندی دکھا سکتا ہے جو ضربِ کلیمی کے معجزے سے منسوب ہے، جس نے ایک پوری قوم کو غلامی و غرقابی سے بچا کر تاریخ کے طویل ادوار میں کرامت و فضیلت کے مقام پر فائز کر دیا۔

شعاعِ اُمید

فن کا یہی نقطۂ نظر اور نمونۂ کمال ضربِ کلیم کی بہترین نظم ''شعاعِ اُمید'' میں بروئے اظہار آیا ہے۔ یہ ایک تمثیلی نظم ہے، جس کے تین حصے ہیں۔ پہلے حصے میں سورج اپنی شعاعوں کو پیغام دیتا ہے:

سورج نے دیا اپنی شعاعوں کو یہ پیغام
دنیا ہے عجب چیز! کبھی صبح کبھی شام
مدت سے تم آوارہ ہو پہنائے فضا میں
بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہریٔ ایام
نے ریت کے ذروں پہ چمکنے میں ہے راحت
نے مثلِ صبا طوفِ گل و لالہ میں آرام
پھر میرے تجلی کدہ دِل میں سما جاؤ
چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام

یہ ایک پیام نا امیدی ہے اور اس میں بے مہریٔ ایام، سے شکست خوردگی کا احساس ہے، بہ ظاہر تو یہ گویا انسان کی طرف سے قدرت کی مایوسی ہے، اس لیے کہ مکالمہ اور اس کو ادا کرنے والا کردار 'سورج' ......ایک مظہرِ قدرت...... ہے اور اس نے خطاب بھی ایک مظہرِ قدرت...... اپنی شعاعوں...... کو کیا ہے، یعنی متکلم و مخاطب دونوں دراصل ایک ہی مظہرِ قدرت کے دو رُخ ہیں، ایک کُل اور سرچشمے کا، دوسرا جز اور سرچشمے سے جاری ہو کر بہنے والی امواج کا۔ لیکن یہ مظہر قدرت درحقیقت ایک استعارہ و علامت ہے خالق و انسان کی اور سورج فی الواقع آفتابِ حیات

ہے، جب کہ تمام انسان شعاع آفتاب ہیں۔ آفتاب نے آفاق عالم کو منور کرنے کے لیے اپنی شعاعوں کو پہنائے فضا میں بکھیر دیا۔ لیکن دنیا کی تاریکی دور نہ ہوئی یہ خطۂ بے نور تاریک ہی رہا۔ لہٰذا اب آفتاب اپنی کرنوں کو روئے زمین سے واپس بلا لینا چاہتا ہے، تاکہ وہ ایک ناقابلِ تنویر دائرۂ ہستی میں اپنا مزید وقت اور جوہر ضائع نہ کریں بلکہ خود اپنے کو ضائع ہونے سے بچالیں اور سعی لاحاصل سے باز آ کر اپنی راحت کا سامان کریں۔ خیال کی ندرت اور تصویر کی تازگی واضح ہے۔

دوسرا حصہ شعاعوں کے جواب پر مشتمل ہے:

آفاق کے ہر گوشہ سے اُٹھتی ہیں شعاعیں
بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش
اک شور ہے مغرب میں اُجالا نہیں ممکن
افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش
مشرق نہیں گو لذتِ نظارہ سے محروم
لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش

منبع نور سے نکل کر آفاق میں پھیلی ہوئی شعاعوں کا اس چستی کے ساتھ اثبات میں جواب دینا ایک لائق غور واقعہ ہے اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ آفتاب اپنی کرنوں کو سمیٹنے کے لیے جتنا بے چین ہے کرنیں خود ہی سمٹ جانے کے لیے اتنی ہی بے قرار ہیں، چنانچہ ادھر پیغام واپسی آیا نہیں کہ ادھر اس پر بلا تاخیر، بے محابا اور بے تحاشا عمل شروع ہو گیا۔ مغرب و مشرق دونوں ہی افقوں پر صدیوں سے تھکی ہاری شعاعیں ناامید ہو کر اور اپنے دائرۂ عمل سے بھاگ کر اپنے مرکز وجود کی طرف لوٹنے لگتی ہیں اور ہر خطے کی کرنیں فریاد کرتی جاتی ہیں کہ اب روشنی نہ مغرب میں ممکن ہے نہ مشرق میں، گرچہ اس مایوسی کے اسباب مختلف ہیں۔ مغربی افق پر سائنس اور صنعت کے تصورات و آلات نے دھند اور دھواں پھیلا دیا ہے جو روز بہ روز تہ بہ تہ، دبیز سے دبیز تر ہوتا جا رہا ہے، جب کہ مشرق میں ابھی ذہنوں پر تاریکی کے اتنے پردے نہیں پڑے ہیں اور لوگوں میں ذوقِ نظر باقی ہے۔ مگر اس خطے میں زندگی اور اس کا جوش و خروش ہی غائب ہے، غلامی اور پسماندگی نے اس کی رونقِ حیات چھین لی ہے۔ لہٰذا کسی بھی اُفق پر چمکنے کا کوئی حاصل نہیں معلوم ہوتا چنانچہ

کرنیں بے تاب ہوکر 'مہرِ جہاں تاب' کے سینہ روشن میں چھپ جانا چاہتی ہیں، تاکہ تاریکی وخموشی کے بڑھتے ہوئے سایوں سے نکل کر ان کی اپنی روشنی وزندگی کسی نہ کسی شکل میں سلامت رہے۔ اپنے منبع ومرکز کی طرف شعاعوں کی یہ بے تابانہ پرواز ایک منظر تخلیق کرتی ہے اور اس منظر کے پس منظر کی بھی یاد دلاتی ہے۔ یہ دونوں مناظر مرکب ہوکر ایک پرخیال پیکر مرتب کرتے ہیں۔

آفتاب اور شعاعوں کے درمیان مکالموں کے مذکورِ بالا دونوں حصے دراصل تمہید ہیں تیسرے حصے کی جو شعاعوں میں سے صرف ایک شعاع اور آفتاب کے مابین مکالمے پر مشتمل ہے، یہی وہ نقطۂ عروج ہے جس تک پہنچنے کے لیے نظم کا ارتقائے خیال اب تک دو حصوں میں ہوا ہے۔ آفتاب اور عام شعاعوں کے مکالمے اور دونوں کے پیغام وجواب کے عمل وردِ عمل کے بعد بہ ظاہر واقعہ مکمل ہوتا نظر آتا ہے، لیکن ٹھیک اس لمحۂ اختتام پر ایک بالکل نیا، انوکھا اور چونکا دینے والا اقدام کرنوں ہی میں سے ایک خاص کرن کی جانب سے ہوتا ہے اور پورا منظر یکا یک بدل کر رہ جاتا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ واقعے کی تکمیل تو اب ہوگی چنانچہ ایک شدید تجسس کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے اور اس عالم میں بڑے ناز وانداز کے ساتھ ایک منفرد شعاع اپنے درد اور عزم کا ایک ولولہ انگیز اظہار کرتی ہے:

اک شوخ کرن، شوخِ مثالِ نگہ حور
آرام سے فارغ صفتِ جوہر سیماب
بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو
جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب
چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشمِ مہ و پرویں ہے اسی خاک سے روشن
یہ خاک کہ ہے جس کا خزف ریزہ دُرِ ناب

اس خاک سے اُٹھے ہیں وہ غواصِ معانی
جن کے لیے ہر بحر پُر آشوب ہے پایاب
جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں
محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب
بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہ محراب
مشرق سے ہو بے زار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

یہ چند اشعار اقبال کے تصوراتِ فکر اور تصاویرِ فن کا عطر ہیں۔ ان میں فطرت، وطن، مشرق، اسلام اور آفاق سبھی کے عناصر جمع ہو کر مرکب ہو گئے ہیں اور ان عناصر سے اُبھرنے والے اشارات، استعارات، تلمیحات اور علامات نہایت پرخیال و پُراثر پیکر تراشتے ہیں جن کی متحرک نمود ایک محیط آہنگِ نغمہ اُبھارتی ہے۔ الفاظ واصوات و معانی ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے ہیں بلکہ باہم پیوستہ ہو کر ظہور پذیر ہوئے ہیں۔

تمثیل کی کردار نگاری ملاحظہ ہو کہ اول تو آفتاب کی دعوتِ وصال کا انکار کرنے والی کرن کو فطری طور پر ''شوخ'' کہا گیا، جس کے چند در چند معانی و مضمرات ہیں اور سب یہاں مضمر و مطلوب ہیں، خواہ وہ گستاخی کا مفہوم ہو یا تیزی و طراری اور بے تابی و بے قراری یا ناز و انداز کا، پھر اس شوخی کو 'نگہ حور' سے تشبیہ دے کر اس کی رعنائی و زیبائی میں بے پناہ اضافہ کر دیا گیا، یہ سب صرف ایک مصرعے کے چند لفظوں میں کیا گیا اس کے دوسرے مصرعے میں، آرام سے فارغ، کی بلیغ توصیف کے ساتھ، صنفِ جوہرِ سیماب، کی تشبیہ سے نگہِ حور کی طرح شوخ کرن کی بے تابیِ عمل میں ایک برقی رو دوڑا دی گئی ہے۔ اس طرح فقط دو مصرعوں میں ایک منفرد و ممتاز کردار کی غیر معمولی شخصیت کو ایک غیر معمولی مکالمے کے لیے مکمل طور پر تیار کر دیا گیا۔ چنانچہ بالکل اپنی مخصوص شخصیت اور کردار کے مطابق یہ شوخ کرن اپنے منبع نور...... آفتاب عالم تاب...... کے ساتھ نہایت جرأت آمیز تابِ سخن کا اظہار کرتی ہے۔ سب سے پہلے وہ ادب کے ساتھ 'رخصتِ تنویر' طلب کرتی ہے اور اس وقت تک کے لیے جب مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں

تاب نہ ہو جائے، پھر وہ مشرق میں اپنا دائرۂ کار اور مرکزِ عمل بڑی حقیقت پسندی نیز دردمندی کے ساتھ متعین کرتی ہے۔ وہ اپنا کام ہند کی تاریک فضا میں کرنا چاہتی ہے اور اپنی پھیلائی ہوئی روشنی و بیداری سے اس خطۂ ارض کے، مردانِ گراں خواب، کو جگا دینا چاہتی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے وطن یا مرکز، ہندوستان کی وہ خصوصیت بتاتی ہے جس کی بنا پر اس نے اپنی تنویر کے لیے اس کا انتخاب کیا ہے۔ وہ کہتی ہے کہ خاور کی اُمیدوں کا یہی خاک ہے مرکز، اور یہی وجہ ہے کہ اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب، اس خاک کی رفعت کا عالم یہ ہے کہ اس سے 'چشم مہ و پرویں' بھی روشن ہے اور اس کا 'خزف ریزہ درناب' ہے۔ اس سے وہ غواص معانی، اُٹھے ہیں جن کی تیراکی کے سامنے 'ہر بحرِ پرآشوب ہے پایاب'، یہ خاک کبھی ایک ایسے گرم نوا ساز، کی طرح تھی جس کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں، لیکن آج محفل انسانیت کا 'وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب' دنیا کے میدانِ عمل میں اب ہندوستان کی غفلت ونکبت کا عالم یہ ہے کہ یہاں کی دو بڑی ملتوں میں ہندوؤں کا نمائندہ 'برہمن' بت خانے کے دروازے، پر پڑا سو رہا ہے اور مسلمان 'تہ محراب' مسجد میں بیٹھا، تقدیر کو روتا ہے۔ اس صورتِ حال میں آفتابِ عالم تاب کی شوخ ہندوستانی کرن تہیہ کرتی ہے:

مشرق سے ہو بے زار، نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

یہ بڑا زبردست عزم ہے اور بڑی کٹھن مہم ہے۔ تمام دوسری شعاعوں نے نظم کے دوسرے حصے میں سورج سے کہہ دیا تھا کہ مشرق ومغرب کہیں بھی 'اجالا نہیں ممکن' لیکن ہندوستان کی شوخ و شنگ کرن مشرق ومغرب ہر جگہ 'شب کو سحر' کرنے کا منصوبہ باندھتی اور حوصلہ دکھاتی ہے۔ یہ کرن کون ہے اور تنہا بارِ امانت اٹھائے رہنے پر کیوں بضد ہے یہ کرن اقبال کے سوا کوئی اور نہیں! رہا ان کا منصوبہ وحوصلہ تو یہ کوئی نئی بات ان کے ساتھ نہیں۔ ''شکوہ'' کے آخری چار بند اسی عزم ومہم پر مشتمل ہیں جن کی نشان دہی، شعاعِ اُمید کے آخری حصے میں ہوئی ہے:

بوئے گل لے گئی، بیرونِ چمن رازِ چمن — کیا قیامت ہے کہ خود پھول ہیں غمازِ چمن
عہدِ گل ختم ہوا، ٹوٹ گیا سازِ چمن — اڑ گئے ڈالیوں سے زمزمہ پردازِ چمن

ایک بلبل ہے کہ ہے محو ترنم اب تک
اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک

قمریاں شاخِ صنوبر سے گریزاں بھی ہوئیں پتیاں پھول کی جڑ جڑ کے پریشاں بھی ہوئیں
وہ پرانی روشیں باغ کی ویراں بھی ہوئیں ڈالیاں پیرہنِ برگ سے عریاں بھی ہوئیں
قیدِ موسم سے طبیعت رہی آزاد اس کی
کاش گلشن میں سمجھتا کوئی فریاد اس کی

لطف مرنے میں ہے باقی نہ مزا جینے میں کچھ مزا ہے تو یہی خونِ جگر پینے میں
کتنے بے تاب ہیں جوہر مرے آئینے میں کس قدر جلوے تڑپتے ہیں مرے سینے میں
اس گلستان میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں
داغ جو سینے میں رکھتے ہوں وہ لالے ہی نہیں

چاک اس بلبلِ تنہا کی نوا سے دل ہوں جاگنے والے اسی بانگِ درا سے دل ہوں
یعنی پھر زندہ نئے عہدِ وفا سے دل ہوں پھر اسی بادۂ دیرینہ کے پیاسے دل ہوں
عجمی خم ہے تو کیا، مے تو حجازی ہے مری
نغمہ ہندی ہے تو کیا، لے تو حجازی ہے مری

یہی بلبلِ تنہا جو ''شکوہ'' میں ''محوِ ترنم'' تھا، حالانکہ عہدِ گل ختم ہو چکا تھا، سازِ چمن ٹوٹ چکا تھا، زمزمہ پردازِ چمن ڈالیوں سے اڑ چکے تھے، قمریاں شاخِ صنوبر سے گریزاں ہو چکی تھیں، پھولوں کی پتیاں جھڑ چکی تھیں، باغ کی پرانی روشیں ویراں ہو چکی تھیں اور ڈالیاں پیرہن برگ سے عریاں ہو چکی تھیں، وہی اب ''شعاعِ اُمید'' میں اک شوخ کرن ہے جو رخصت تنویر کی طالب ہے، جب کہ ''بے مہریٔ ایام'' بڑھتی ہی چلی جاتی ہے، نہ ریت کے ذروں پر چمکنے میں راحت ہے نہ مثلِ صبا طوف گل و لالہ میں آرام اور سورج کی دعوت پر آفاق کے ہر گوشہ سے شعاعیں اُٹھ اُٹھ کر چمنستان و بیابان و در و بام سب چھوڑ دیتی ہیں اور خورشید سے ہم آغوش ہو جاتی ہیں۔ صرف تصویروں کا فرق ہے ''شکوہ'' میں گلستان و بلبل کے پیکر ہیں اور ''شعاعِ اُمید'' میں آفاق و شعاعِ آفتاب کے، لیکن تصور ایک ہی ہے۔ بانگِ درا کی طویل نظم میں 'بلبلِ تنہا کی نوا' کو 'بانگِ درا' بنانے کی آرزو ہے اور ضربِ کلیم کی مختصر نظم میں 'اک شوخ کرن' کو شعاعِ اُمید بنانے کی تمنا۔ یہ 'ایک آرزو' اسی عنوان سے بانگِ درا کی ایک ابتدائی نظم

میں بھی ظاہر ہو چکی ہے، جس میں حسن فطرت کی مرقع نگاری کا خاتمہ ان پیامی اشعار پر ہوا:

پھولوں کو آئے جس دم شبنم وضو کرانے
رونا مرا وضو ہو، نالہ مری دعا ہو
اس خامشی میں جائیں اتنے بلند نالے
تاروں کے قافلے کو میری صدا درا ہو
ہر درد مند دل کو رونا مرا رلا دے
بے ہوش جو پڑے ہیں شاید انھیں جگا دے

'تصویرِ درد' کا چوتھا بند بھی ایسے ہی پُر عزم جذبات کا اظہار کرتا ہے:

ہویدا آج اپنے زخم پنہاں کر کے چھوڑوں گا
لہو رو رو کے محفل کو گلستاں کر کے چھوڑوں گا
جلانا ہے مجھے ہر شمع دل کو سوزِ پنہاں سے
تری تاریک راتوں میں چراغاں کر کے چھوڑوں گا
مگر غنچوں کی صورت ہوں دلِ درد آشنا پیدا
چمن میں مشتِ خاک اپنی پریشاں کر کے چھوڑوں گا
پرونا ایک ہی تسبیح میں ان بکھرے دانوں کا
جو مشکل ہے، تو اس مشکل کو حل کر کے چھوڑوں گا
مجھے اے ہم نشیں! رہنے دے شغلِ سینہ کاوی میں
کہ میں داغِ محبت کو نمایاں کر کے چھوڑوں گا
دکھا دوں گا جہاں کو جو مری آنکھوں نے دیکھا ہے
تجھے بھی صورتِ آئینہ حیراں کر کے چھوڑوں گا
جو ہے پردوں میں پنہاں چشم بینا دیکھ لیتی ہے
زمانے کی طبیعت کا تقاضا دیکھ لیتی ہے

''شمع اور شاعر'' کے پہلے بند کی تمنا بھی اس سلسلے میں یاد آتی ہے:

دوش می گفتم بہ شمعِ منزلِ ویرانِ خویش
گیسوئے تو از پرِ پروانہ دارد شانۂ
در جہاں مثلِ چراغ لالہ و صحراستم
نے نصیبِ محفلے، نے قسمتِ کاشانۂ
مدتے مانند تو من ہم نفس می سوختم
در طوافِ شعلہ ام بالے نہ زد پروانۂ
می طپد صد جلوہ در جانِ امل فرسودِ من
بر نمی خیزد ازیں محفل دل دیوانۂ
از کجا ایں آتش عالم فروز اندوختی؟
کرمکِ بے مایہ را سوز کلیم آموختی

''شعاعِ اُمید'' کے عزم و آرزو کی یہ تھوڑی سی تفصیل میں نے اس لیے بیان کی ہے کہ یہ موضوع پیامِ اقبال کا محرک اور ان کے کلام کا مقصود ہے، لیکن ہمیں موجودہ بحث میں دیکھنا یہ ہے کہ اپنی فکری قوت محرکہ کو شاعر نے کس طرح اپنی ذہنی ارتقا کے ہر دور میں فن کے متنوع رنگ و آہنگ کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس معاملے میں الفاظ وتصاویر سے ہیئت کی ترکیب وتعمیر تک کی جمالیات کو مکمل طور پر ملحوظ رکھا ہے۔ زیرِ نظر نظم ''شعاع اُمید'' کی تمثیل ہے جس میں شعاع کو ایک علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس کی تشریح میں اس کے بہتیرے تلازمات و مناسبات اور مضمرات و اشارات کا ذکر کیا گیا ہے۔ تین کردار ہیں، تین مکالمے ہیں، تینوں کے انداز جدا، مگر سب کی اصل ایک، تنوع کے باوجود یہ وحدتِ فکر وحدتِ تاثر پیدا کرتی ہے، جس سے مرکزی نقطہ خیال پر بے پناہ زور پڑتا ہے اور شاعر کا مقصد خالص فنی وسائل کے زبردست ارتکاز سے ہوتا ہے۔ اس مقصد میں عملی حقیقت پسندی اصولی آفاقیت کے ساتھ وابستہ و پیوستہ ہے۔ یہ ترتیب، یہ ترکیب، یہ تنظیم، یہ ارتکاز، ایک بہت بڑی فن کاری کا فطری، کامیاب اور مؤثر اسلوب ہے، یہی اقبال کا طرزِ شاعری ہے اور اپنے کمالات کے سبب دنیا کا بہترین طرزِ شاعری ہے، عظیم ترین شاعرانہ فن کاری کا نمونۂ کامل ہے۔

اقبال کا فنی سانچہ اور شاعرانہ مزاج اتنا پختہ ہے کہ سیاسی مسائل، حتیٰ کہ عصرِ حاضر کی سیاستِ طاقت کے واقعات پر بھی جب وہ اپنے خاص موقف اور اندازِ نظر سے اظہارِ خیال کرتے ہیں تو ان کے شدید سے شدید ذاتی جذبات بھی فن کے سانچے اور شاعرانہ مزاج پر کوئی خراش نہیں ڈالتے اور ان میں کوئی رخنہ نہیں پیدا کرتے۔ اقبال کا ذہن اتنا شاعرانہ اور ملکۂ فن اتنا راسخ ہے کہ بالعموم سنگین سے سنگین موضوع بھی استعارات کے رنگ اور نغمات کے آہنگ میں ڈوب کر ہی اشعار میں اُبھرتا ہے۔ اس بلاغتِ نظامِ کلام کی صرف تین مثالیں اور میں ضربِ کلیم جیسے بے حد متین و دقیق مجموعے سے دیتا ہوں:

ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، ابی سینیا، مسولینی

پہلی نظم میں مغرب کی سرمایہ دارانہ و مستبدانہ سیاست کے تباہ کن استحصال کا جائزہ عالم مشرق کی سطح پر لیا گیا ہے اور اس مقصد کے لیے ایک ایک شعر میں ہندوستان کے ہندو اور مسلمان پھر عرب اور افغان کا جائزہ لیا گیا ہے اور پانچویں شعر میں مرکز مشرق کی حیثیت سے حرم کے متعلق ایک تبصرہ کر کے چھٹے شعر میں تبصرہ نگار شاعر کے بارے میں ایک بات تصوری موضوع کے نقوش میں آخری نقش کے طور پر درج کی گئی ہے، تصویر کا ہر نقش رنگین ہونے کے ساتھ ساتھ واضح یا واضح ہونے کے ساتھ ساتھ رنگین بھی ہے۔ یہی اس نقش کی شوخی ہے، تیکھا پن ہے اور بحیثیتِ مجموعی ہیئتِ نظم کا بانکپن ہے۔

دوسری نظم تین بندوں کا مثلث ہے جس میں ایک ''دلخراش'' حقیقت تھمے ہوئے جذبات اور دبے ہوئے احساسات کے ساتھ آہستہ آہستہ بیان کی گئی ہے۔ پہلے بند میں یورپ، دوسرے میں تہذیب، تیسرے میں 'کلیسا' کی نقاشی ہے اور آخری بند کی ٹیپ میں خاتمۂ نظم کا یہ مصرع موضوع کی سنگینی اور نظم کی تاثیر پر حرفِ آخر ہے:

پیرِ کلیسا! یہ حقیقت ہے دلخراش

ان چند لفظوں کا فنی وقار بحرِ خیالات کے تلاطم کو ایک قطرے میں بند کر دیتا ہے۔

تیسری نظم عصرِ حاضر کی ایک انتہائی متنازعہ سیاسی شخصیت اور اس کے تاریخی کردار کو مع اس کے ماحول کے نہایت مبصرانہ انداز سے فنی طور پر منقش و منقح کرتی ہے۔ آمرِ اطالیہ اپنی خوں

آشامیوں کے بعد 'اپنے مشرقی اور مغربی حریفوں' سے جو جذباتی خطاب کرتا ہے اس کی شاعری کے چند نقوش ملاحظہ ہوں:

یہ عجائب شعبدے کس کی ملوکیت کے ہیں
راجدھانی ہے، مگر باقی نہ راجہ ہے، نہ راج
آلِ سیزر چوبِ نَے کی آبیاری میں رہے
اور تم دنیا کے بنجر بھی نہ چھوڑو بے خراج
تم نے لوٹے بے نوا صحرا نشینوں کے خیام
تم نے لوٹی کشتِ دہقاں! تم نے لوٹے تخت و تاج

ضربِ کلیم کی اس نظم 'مسولینی' کا موازنہ بالِ جبریل کی نظم 'مسولینی' کے ساتھ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ پہلی نظم منتخب شخصیت کی شاعرانہ کردار نگاری کا باب اول ہے۔ اور دوسری باب دوم اور دونوں مل کر ایک مکمل مرقع فن مرتب کرتی ہیں، اس تقابلی مطالعے سے اقبال کے نظام فن کی وسعت اور اس کے متنوع پہلوؤں کے درمیان توازن کا اندازہ ہوتا ہے، اس کے ساتھ ہی ساتھ اسلوبِ فن کاری کی یکسانی، ہمواری اور استواری کا سراغ ملتا ہے۔ پہلی نظم کے تین اشعار درج ذیل ہیں، تا کہ انھیں دوسری نظم کے مذکورِ بالا تین اشعار کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے:

چشمِ پیرانِ کہن میں زندگانی کا فروغ
نوجواں تیرے ہیں سوزِ آرزو سے سینہ تاب
یہ محبت کی حرارت! یہ تمنا، یہ نمود
فصلِ گل میں پھول رہ سکتے نہیں زیرِ حجاب
نغمہ ہائے شوق سے تیری فضا معمور ہے
زخمہ ور کا منتظر تھا تیری فطرت کا رباب

دونوں بیانات میں فرق جو کچھ ہے متکلم اور اس کے موقف کا ہے، پہلے اقتباس میں متکلم اور موقف مسولینی ہی سے تعلق رکھتے ہیں جب کہ دوسرے اقتباس میں ان کا تعلق شاعر سے ہے، حالانکہ دونوں کا موضوع مشترک ہے، یہ ایک فطری امر ہے اور اس سے اقبال کی فن کارانہ حقیقت

پسندی اور مہارت کا ثبوت ملتا ہے۔ جب وہ مسولینی کی زبان سے اس کے خیالات کی ترجمانی کراتے ہیں تو ایک آواز سے کام لیتے ہیں۔اور جب خود اس کے کمالات کی شرح کرتے ہیں تو دوسری آواز سے کام لیتے ہیں۔لیکن یہ صرف تیور کا فرق ہے جب کہ اسلوب سخن دونوں حالتوں میں ایک ہی ہے اور وہ اقبال کا معروف و معین طرز و انداز ہے۔شعریت و معرفت سے لبریز، لطیف اور دبیز، نکتہ آفریں اور دل کشا، یہ موضوعاتی نظم نگاری کی حدود میں تمثیل کا اعلیٰ معیار ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ضربِ کلیم جیسے مفکرانہ و فلسفیانہ مجموعۂ کلام میں بھی چھوٹی بڑی متعدد نظمیں انھی فنی محاسن کی حامل ہیں جو بالِ جبریل کی شہرۂ آفاق منظومات میں پائے جاتے ہیں اور فرق جو کچھ ہے حجم اور پیمانے کا ہے، اس سے اقبال کے ہموار رسوخ فن اور استوار ملکۂ شعری کا ثبوت ملتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ بانگِ درا کی فطری و پیامی شاعری سے جو جذبۂ فن اور سلیقۂ ہنر نمودار ہوا تھا وہ مجموعہ بہ مجموعہ قائم رہتا ہے اور دوسرے مجموعے میں اپنے اوج کمال پر پہنچ کر بھی ختم نہیں ہوتا بلکہ بعد کے مجموعوں میں جاری رہتا ہے۔

☆☆☆☆☆

ارمغانِ حجاز

اقبالؔ کی فن کاری شروع ہی سے لطیف ونفیس رہی ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ زیادہ سے زیادہ دقیق و باریک ہوتی گئی۔ ایک طرف لطافت ونفاست اور دوسری طرف وقت و باریکی کا امتزاج بانگِ درا کے مختلف حصوں سے شروع ہو کر بالِ جبریل میں اپنے عروج پر پہنچ جاتا ہے، جس کے بعد لطافت ونفاست کے عناصر کی موجودگی میں بھی وقت اور باریکی کے عناصر بڑھتے جاتے ہیں اور ضربِ کلیم میں اپنے شباب پر نظر آتے ہیں، یہاں تک کہ آخری مجموعۂ کلام ارمغان حجاز میں اس شباب کے چند اشعار اس طرح نگاہوں کے سامنے آتے ہیں کہ تمثیل کا وہ عنصر جو ابتدا سے اقبال کی شاعری میں کارفرما رہا تھا بہت زیادہ نمایاں اور غالب ہو جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ اس مجموعے کی معدودے چند نظموں میں بیشتر قابل ذکر تخلیقات باضابطہ تمثیلی ہیئت میں ہیں، مثلاً: ابلیس کی مجلس شوریٰ، تصویر ومصور، عالم برزخ۔

دوسری دو قابلِ ذکر نظمیں ''بڑھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو'' اور ''آوازِ غیب'' بھی ڈرامائیت سے خالی نہیں۔

آوازِ غیب

''آوازغیب'' چھوٹی سی، سات اشعار کی نظم ہے۔ اس میں اقبال کے معلوم ومعروف افکار کا اظہار دقیق انداز میں ہوا ہے، لیکن چند مصرعوں میں تصویریں چمک اٹھتی ہیں اور ترسیلِ خیال میں لطافت پیدا کرتی ہیں، اور باریکیِ تخیل کو روشن کرتی ہیں۔ دوسرا شعر لیجیے:

کس طرح ہوا کند ترا نشتر تحقیق
ہوتے نہیں کیوں تجھ سے ستاروں کے جگر چاک

'نشترِ تحقیق' جیسی دقیق چیز سے 'ستاروں کے جگر چاک' کرنے کی بات کلامِ اقبال کی امتیازی فن کاری ہے، تیسرا اور چوتھا شعر بھی دیکھیے:

تو ظاہر و باطن کی خلافت کا سزاوار
کیا شعلہ بھی ہوتا ہے غلامِ خس و خاشاک
مہر و مہ و انجم نہیں محکوم ترے کیوں؟
کیوں تیری نگاہوں سے لرزتے نہیں افلاک؟

ظاہر و باطن کی خلافت کا سزاوار کے منصب و مقام کی تشریح 'شعلہ، خس و خاشاک، مہر و مہ و انجم اور افلاک' کے پیکروں کی جاتی ہے، اور اس طرح فلسفیانہ تخیل کو استعارے کے ریشمی غلاف میں لپیٹ دیا جاتا ہے، نظم کے باقی اشعار کی عام راست اندازی کے باوجود، سات میں تین اشعار کے استعارات اور دیگر اشعار میں بھی، جوہرِ ادراک، جہاں بیں، نگہ پاک اور آئینہ ضمیری کی تراکیب مل کر ہیئت نظم کا ایک فنی سانچہ مرتب کرتی ہے۔

بڈھے بلوچ کی نصیحت

بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو، کے ابتدائی دو اشعار ایک سادہ سے منظرِ فطرت پر مشتمل ڈرامائی کیفیت تمہیدِ موضوع کے طور پر پیدا کرتے ہیں:

ہو تیرے بیاباں کی ہوا تجھ کو گوارا
اس دشت سے بہتر ہے نہ دلّی نہ بخارا
جس سمت میں چاہے صفتِ سیلِ رواں چل
وادی یہ ہماری ہے، وہ صحرا بھی ہمارا

بلوچ کے کردار کی نسبت سے یہ ایک موزوں تصویر ہے اور بلوچ کی نصیحت کے لیے مؤثر تمہید ہے، جو اگلے ہی شعر سے شروع ہو جاتی ہے۔ ابتدائی دو اشعار ہیں:

غیرت ہے بڑی چیز جہانِ تگ و دو میں
پہناتی ہے درویش کو تاجِ سرِ دارا

حاصل کسی کامل سے یہ پوشیدہ ہنر کر
کہتے ہیں کہ شیشہ کو بنا سکتے ہیں خارا

بالکل سیدھے سادے انداز میں ایک تجربہ کار بلوچ اپنے بیٹے کو جو نصیحت کرتا ہے وہ اس کی تہذیب اور معاشرت کے فطری اخلاق کے مطابق ہے اور جن لفظوں میں نصیحت کرتا ہے وہ اس کے معاشرتی اخلاق کے ساتھ ساتھ اس کے فطری ماحول کی سادگی، آزادی، سختی اور کشادگی کے اشارات و کنایات سے معمور ہیں۔ اس طرح فکری تدریس فطری تمثیل کے ساتھ ہے۔ بہرحال، بلوچ اپنی سادگی کے باوجود قدرت کا شاگرد ہے اور مظاہرِ حیات کو بڑی باریکی سے دیکھتا اور بڑی صفائی سے بیان کرسکتا ہے۔ اس کے خیال کی باریکی اور اظہار کی صفائی کیسی شاعرانہ نکتہ سنجی کرسکتی ہے۔ اس کا نمونہ ملاحظہ کیجیے:

افراد کے ہاتھوں میں ہے اقوام کی تقدیر
ہر فرد ہے ملّت کے مقدر کا ستارہ
محروم رہا دولتِ دریا سے وہ غواص
کرتا نہیں جو صحبتِ ساحل سے کنارا
دیں ہاتھ سے دے کر اگر آزاد ہو ملّت
ہے ایسی تجارت میں مسلماں کا خسارا
دنیا کو ہے پھر معرکۂ روح و بدن پیش
تہذیب نے پھر اپنے درندوں کو اُبھارا
اللہ کو پامردی مومن پہ بھروسا
ابلیس کو یورپ کی مشینوں کا سہارا
تقدیر امم کیا ہے؟ کوئی کہہ نہیں سکتا
مومن کی فراست ہو تو کافی ہے اشارا
اخلاصِ عمل مانگ نیاگانِ کہن سے
شاہاں چہ عجب گر بنوازند گدا را

یقیناً ان اشعار میں 'مومن کی فراست' کے نکات ہیں مگر ان کا فنی جواز بلکہ ضرورت یہ ہے کہ ایک مسلمان بلوچ کے ملفوظات ہیں جس کے لیے ایمان سے بڑھ کر کوئی دولت نہیں اور دین سے بڑھ کر کوئی اثاثہ نہیں، لہٰذا وہ بالکل اپنے کردار کے مطابق وہی کہتا ہے جو اس کے ذہن و قلب میں فطری طور پر ہے، بلاشبہ بلوچ کے کلام میں ماحول اور دور کے سیاسی اشارات بھی ہیں لیکن ان کے بارے میں اس مردِ حُر کا اندازِ فکر اور اندازِ گفتگو اس کے معلوم و معروف تاریخی کردار کے ساتھ بالکل ہم آہنگ ہے۔ بہرحال بلوچ کے افکار میں اقبال کے افکار کا سراغ بھی اگر لگایا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں، ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کو نہ صرف یہ کہ بلوچ کے ساتھ ہمدردی ہے بلکہ اس کے نقطہ نظر کے ساتھ ان کی مکمل موافقت ہے۔ اس طرح بلوچ کا پورا کردار شاعر کے تخیل کے ایک عنصر کی علامت بن جاتا ہے اور ایک نتیجہ خیز فن کاری کا وسیلہ ثابت ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں یہ انکشاف کرنے کی شاید ضرورت نہ ہو کہ اقبال کی اپنی شخصیت بطور ایک امرِ واقعہ کے بلوچ سے بہت زیادہ مشابہ ہے، بلوچ میں اقبال کے 'لالہ صحرا' اور 'شاہیں' دونوں کے محاسن مجتمع ہیں:

اے بادِ بیابانی مجھ کو بھی عنایت ہو
خاموشی و دل سوزی، سرمستی و رعنائی

(لالہ صحرا)

ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جوانمرد کی ضربتِ غازیانہ
یہ پورب یہ پچھّم، چکوروں کی دُنیا
مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ

(شاہیں)

تصویر و مصور

''تصویر و مصور'' کا تمثیلی مکالمہ خودی کے موضوع پر ہے جس میں تصویر مخلوق بالخصوص انسان کی علامت ہے اور مصور خالق یا خدا۔ تصویر کہتی ہے:

کہا تصویر نے تصویر گر سے
نمائش ہے مری تیرے ہنر سے

و لیکن کس قدر نامنصفی ہے
کہ تو پوشیدہ ہو میری نظر سے

اس سوال میں سادگی اور باریکی کا عجب امتیاز ہے! تصویر مصور کو دیکھنا چاہتی ہے، یہ اس کی سادگی صریحاً و بداہتہً ہے، مگر اس تمنائے دیدار میں ایک باریکیِ خیال بھی ظاہر ہے، جو آگے چل کر نمایاں ہو جائے گی، مصور جواب دیتا ہے:

گراں ہے چشمِ بینا دیدہ ور پر
جہاں بینی سے کیا گزری شرر پر
نظر درد و غم و سوز و تب و تاب
تو اے ناداں قناعت کر خبر پر

یہ جواب گرچہ آنکھیں کھولنے والا ہے اور دیدار سے مایوس بھی کرنے والا، لیکن ابھی تصویر کی تسلی نہیں ہوتی بلکہ اس کا تجسس کچھ اور بڑھ جاتا ہے اور وہ 'خبر' پر قناعت کرنے کی بجائے اس پر سخت تنقید کرتی ہے:

خبر، عقل و خرد کی ناتوانی
نظر، دل کی حیاتِ جاودانی
نہیں ہے اس زمانے کی تگ و تاز
سزاوارِ حدیثِ لن ترانی

مصور کا جواب حقیقت افروز، گرہ کشا اور فکر انگیز ہے:

تو ہے میرے کمالاتِ ہنر سے
نہ ہو نومید اپنے نقش گر سے
مرے دیدار کی ہے اک یہی شرط
کہ تو پنہاں نہ ہو اپنی نظر سے

اس طرح ارِنی اور لن ترانی کا تاریخی معرکہ ایک فیصلہ کن جواب پر ختم ہوتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ اپنے نفس کا عرفان ہی ربّ کا عرفان ہے اس لیے کہ مخلوق اگر اپنی حقیقت پہچان لے تو خالق کی حقیقت کی پہچان میں سب سے بڑی رکاوٹ دور ہو جائے گی اور خودفراموشی کا وہ پردہ

اُٹھ جائے گا جو یادِ خدا میں حائل ہے لہٰذا خود شناسی ہی خدا شناسی ہے اور تصویر و مصور کے درمیان فاصلہ ایک چشم بصیرت کے سوا کچھ بھی نہیں، جو اگر پیدا ہو جائے تو جلوۂ مصورِ تصویر کی نگاہوں کے سامنے بلکہ ان کے اندر ہی ہے اور اگر نہ پیدا ہوا تو پردہ ہی پردہ ہے۔ شناخت کا یہ تصور خودی کے موضوع پر مبنی ہے جس کی باریکیوں اور نزاکتوں کو شاعر نے ایک مختصر سے تمثیلی مکالمے میں سمیٹنے اور کھولنے کی کوشش کی ہے۔ اس موضوع کے فکری مضمرات سے قطع نظر، زیرِ نظر تمثیلی نظم کے فنی مضمرات بالکل واضح ہیں۔ بہت ہی اختصار اور سادگی کے ساتھ شاعر نے اپنے تخیل کی ایک تمثیل پیش کی ہے جس کا ایک ایک لفظ چنا ہوا اور ایک ایک فقرہ نپا تلا ہے۔ جب کہ مصرعے اور اشعار اپنے سیاق وسباق میں چستی کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں، لفظوں کی لطافت اور ترکیبوں کی نفاست طرزِ اقبال کی فصاحت و بلاغت کی حامل ہے:

تصویر گر، نامنصفی، چشمِ بینا، دیدہ ور، جہاں بینی، درد و غم و سوز وتب وتاب، حیاتِ جاودانی، تگ وتاز، سزاوارِ حدیث لن ترانی، کمالاتِ ہنر۔

☆☆☆☆☆

عالمِ برزخ

''عالمِ برزخ'' کی تمثیل حریت و انسانیت کے مرکب موضوع پر ہے۔ اس میں چار کردار ہیں: مردہ، قبر، صدائے غیب، زمین، ان کے مکالمات بہت ہی مختصر ہیں اور واقعات محدود، لیکن تصورات و اشارات بے حد وسیع و رفیع و عمیق، مردہ اپنی قبر سے سوال کرتا ہے:

کیا شے ہے؟ کس امروز کا فردا ہے قیامت؟
اے میرے شبستانِ کہن! کیا ہے قیامت؟

امروز فردا اور قیامت کے خاص تصورات کے ساتھ، شبستان کہن، کی ترکیب بھی مخصوص اسلوبِ سخن کی غماز ہے۔ قبر سے جواب ملتا ہے:

اے مردۂ صد سالہ تجھے کیا نہیں معلوم
ہر موت کا پوشیدہ تقاضا ہے قیامت!

قیامت، ایک معروف الٰہیاتی تصور ہے جو ادیان میں پایا جاتا ہے، لیکن شاعر اسے ایک سامنے کی حقیقت بنا کر پیش کرتا ہے جو فلسفیانہ طور پر معنی خیز ہونے کے باوجود ایک سادہ سی قدرتی چیز معلوم ہوتی ہے اس لیے کہ قیامت کو کوئی مانے یا نہ مانے، موت تو ایک تسلیم شدہ امر ہے اور زندگی کی طرح شخص کو گویا ذاتی تجربہ یا مشاہدہ ہے، چنانچہ شاعر قیامت کو اسی موت کا پوشیدہ تقاضا، بزبانِ قبر قرار دے کر اسے بھی موت ہی کی طرح تسلیم شدہ حقیقت کی شکل دیتا ہے، خیال کی یہ ندرت و جدت اقبال کی خاص دقیقہ سنجی ہے۔ مردہ موت اور قیامت کے متعلق اپنا موقف بیان کرتا ہے:

جس موت کا پوشیدہ تقاضا ہے قیامت
اس موت کے پھندے میں گرفتار نہیں میں
ہر چند کہ ہوں مردۂ صد سالہ و لیکن

ظلمت کدۂ خاک سے بے زار نہیں میں
ہو روح پھر اک بار سوار بدنِ زار
ایسی ہے قیامت تو خریدار نہیں میں

'ظلمت کدۂ خاک' کی ترکیب کلیدِ معنی ہے اور اسی سے متعلق روح کا 'سوارِ بدن زار' ہونا ہے۔ مردہ ظلمت کدۂ خاک کو روح کے سوارِ بدن زار ہونے پر اس حد تک ترجیح دیتا ہے کہ ایک بار پھر روح کے ہم رشتۂ جسم ہونے کے خوف سے وہ قیامت تک کا انکار یا اس سے اعراض کرتا ہے، روحانی وجود یا وجودِ روح سے اس مردے کی اتنی شدید بے زاری کیوں ہے؟ اس راز کو کھولنے کے لیے صدائے غیب آتی ہے: جس سے روح وجسم کی بھیانک حقیقت آشکار ہوتی ہے:

نے نصیب مار و کژدم نے نصیب دام و دد
ہے فقط محکوم قوموں کے لیے مرگِ ابد
بانگِ اسرافیل ان کو زندہ کرسکتی نہیں
روح سے تھا زندگی میں بھی تہی جن کا جسد
مر کے جی اُٹھنا فقط آزاد مردوں کا ہے کام
گرچہ ہر ذی روح کی منزل ہے آغوشِ لحد

تخیل وتراکیب خاص اقبال کے ہیں۔ مصرعِ اول کی فارسیت کے بعد مصرع ثانی میں، محکوم قوموں کے لیے مرگِ ابد، کا خیال شاعر کا معروف خیال ہے اور 'بانگ اسرافیل' سے 'روح سے تھا زندگی میں بھی تہی جن کا جسد' تک تیسرے اور چوتھے مصرعے کے الفاظ وخیالات، پھر پانچویں اور چھٹے مصرعوں میں، ہر ذی روح کی منزلِ آغوش لحد ہونے کے باوجود، آزاد مردوں، کے مر کے جی اُٹھنے کا تصور و پیکر غلامی کے خلاف اور آزادی کے لیے اقبال کے مشہور جذبات اور ان کے اظہار کے مخصوص سلیقے ہیں۔ یہ محض ایک فرد کی موت کا معاملہ نہیں بلکہ پوری قوم کی موت اور اسی طرح، اس کے مقابلے پر، فرد وقوم دونوں کی زندگی کا مسئلہ ہے، یہاں فرد کی موت وحیات قوم کی موت وحیات کی علامت بن گئی ہے، پھر قیامت آخرت کی حیاتِ ثانی ہونے کے علاوہ دنیا کی نشاۃ ثانیہ کی علامت بھی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ قبر بھی اس سیاق وسباق میں زوال کی

علامت قرار پاتی ہے۔ لیکن قبر کا مجسمۂ زوال بھی غلامی کے زوال سے متنفر ہے:

آہ ظالم! تو جہاں میں بندۂ محکوم تھا؟
میں نہ سمجھی تھی کہ ہے کیوں خاک میری سوز ناک
تری میت سے مری تاریکیاں تاریک تر
تیری میت سے زمیں کا پردۂ ناموس چاک
الحذر محکوم کی میت سے سو بار الحذر
اے سرافیل! اے خدائے کائنات اے جان پاک

قبر کی یہ فریاد غلامی کے خلاف ایک عبرت ناک احتجاج ہے۔ 'الحذر' اقبال کا خاص نعرۂ احتجاج ہے۔ بندۂ محکوم، کی میت کی ظلمت سے قبر کی تاریکیوں کا 'تاریک تر' ہونا اور اس میت کی شرم ناکی سے 'زمین کا پردۂ ناموس چاک ہونا' بھی شاعر کا خاص طرزِ فکر و اسلوبِ سخن ہے۔ غلامی کی یہ شدید مذمت جس انقلابِ آزادی کا تقاضا کرتی ہے اس کے لیے صورِ قیامت ہی کی ضرورت ہے، تاکہ مشرق بالخصوص ہندوستان کے غلام معاشرے کی تشکیل جدید ہو، خواہ اس کے لیے پرانا محکوم معاشرہ بالکل مسمار ہی کیوں نہ ہو جائے، اس لیے کہ مکمل تخریب کے بغیر مکمل تعمیر ممکن نہیں۔ لہٰذا صدائے غیب ایک بار پھر بلند ہوتی ہے:

گرچہ برہم ہے قیامت سے نظامِ ہست و بود
ہیں اسی آشوب سے بے پردہ اسرارِ وجود
زلزلے سے کوہ و در اڑتے ہیں مانند سحاب
زلزلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود
ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریبِ تمام
ہے اسی میں مشکلاتِ زندگانی کی کشود

بنیادی و کلی انقلاب کی یہ یک وقت پُر ہول و پُر بہار تصویر ہے، ایک طرف زلزلۂ قیامت سے ''کوہ در اڑتے ہیں مانند سحاب'' اور دوسری طرف اسی زلزلے سے ''وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود'' ہے۔ صرف دو پیکر تخریب و تعمیر دونوں کی پر اثر نقاشی کر دیتے ہیں۔ یقیناً یہ ایک

استادانہ ہنر مندی اور فن کارانہ چابک دستی ہے۔ اس پیکر تراشی سے قیامت اپنی تمام ہولنا کیوں کے باوجود ایک خوش آیند منظر پیش کرتی ہے اور یہی مطلوبِ انقلابِ احوال کا نقشہ ہے جس کے حسن وفیض کی آئینہ بندی، ایک بار پھر غور کیجیے، فقط یہ چند الفاظ کرتے ہیں:

زلزلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود

'وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود' اپنے سیاق وسباق کے اندر پیکر سے بڑھ کر علامت کے مفہوم کی حامل بن جاتی ہے اور اس کے تاثر سے ہم سماج کی وادیوں میں آزادی کی تازہ بہ تازہ برکتوں کو چشموں کی طرح بہتے ہوئے دیکھنے لگتے ہیں۔

اس عالم میں زمیں پکار اُٹھتی ہے:

آہ یہ مرگ دوام! آہ یہ رزمِ حیات ختم بھی ہوگی کبھی کش مکش کائنات
عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات
خوار ہوا کس قدر آدم یزداں صفات قلب ونظر پر گراں ایسے جہاں کا ثبات
کیوں نہیں ہوتی سحر حضرت انساں کی رات

یہ سوال اقبال کے دست ہنر کا کمال ہے اور اس کے محرک ایک زرخیز تصور کا نشان ہے۔ مردہ وقبر کے درمیان ایک ایمائی مکالمہ وآزادی کے موضوع پر ہو رہا تھا اور صدائے غیب دونوں تصورات کی کش مکش کا حل ایک قیامت خیز انقلابِ کامل کی شکل میں تجویز کر رہی تھی۔ لیکن روح زمین، جو اپنی بساط پر غلامی وآزادی کے مسلسل معرکے سے عاجز آچکی ہے اور اپنی سطح پر رونما ہونے والے تاریخ کے نشیب وفراز سے بے زار ہو چکی ہے انقلابِ آزادی سے بھی زیادہ بنیادی، ایک آفاقی نقطہ اُٹھاتی ہے جو پورے عالم انسانیت کے تمام تصورات واقدامات کے لیے ہمہ گیر ہے، دنیا میں غلامی وآزادی سے بھی بڑھ کر مرگِ دوام' اور 'رزمِ حیات' کی ایک کش مکش کائنات چل رہی ہے۔ اس لیے کہ عقل نے انسان اور انسانیت کی حاکمیت کے ایک سے ایک مشرکانہ فلسفے تراشے ہیں جو مختلف زمانوں، ملکوں اور قوموں میں بتوں کی طرح پوجے جاتے ہیں اور ایک زمانے، قوم اور ملک کے سبھی افراد، کیا عارف اور کیا عامی، اپنے اپنے لات ومنات کی پرستش میں غلاموں کی طرح لگے ہوئے ہیں، جس کا بھیانک نتیجہ یہ ہے کہ 'آدم یزداں صفات'

اپنے ہی تصورات کے ہاتھوں ذلیل وخوار ہو کر رہ گیا ہے خواہ وہ اپنے خیال میں آزاد ہو یا دنیا کی نظر میں غلام۔ یہ انسان کے لیے انسان کی بندگی وغلامی روحِ زمین پر سب سے بڑا بوجھ ہے چنانچہ وہ عصرِ حاضر کی تمام اقوام اور ممالک میں شرک کے ہمہ دم بڑھتے ہوئے رجحان اور غلبے سے پریشان ہے اور 'ایسے جہاں کا ثبات' جس میں انسانیت کی یہ عام رسوائی ہو رہی ہے، اس کے 'قلب و نظر پر گراں' ہے۔ اسی سرگرانی کا شدید احساس ہے جو کہ زمین کی زبان حال سے سوال کراتا ہے:

کیوں نہیں ہوتی سحر حضرت انساں کی رات

یہ بڑا ابلیغ مصرع ہے، جس پر تمثیل کا خاتمہ پوری نظم کے مفہوم میں توسیع کر کے موضوع کی تکمیل اس کی ایک نئی اور مرکزی جہت کے انکشاف سے کرتا ہے، زمین کے بیان کا یہ انداز 'عالم برزخ' میں روحوں کے مشاعرے کو روح انسانیت کا ایک مکالمہ بنا دیتا ہے جس کے مطالب سے عصرِ حاضر کی برزخیت سے دنیا کی اعرافیت تک کی تہیں کھلتی ہیں، حضرت انسان کی رات، بہت طویل ہے اور تخلیق آدم کے وقت ہی سے شروع ہوگئی ہے، جب کہ اس کا ایک مختصر نمونہ دورِ جدید میں قلب ونظر کی تاریکیاں ہیں جن میں سب سے ہول ناک غلامی کی وہ تاریکی ہے جو ہر قوم وملک کے جسم وروح پر مختلف ادوار میں طاری ہو رہی ہے اور اس محیط تاریکی سے نکلنے اور روشنی میں آنے کا صرف ایک راستہ دنیا کے سامنے ہے، توحید جو انسان کو ہر قسم کی غلامی سے نجات دلانے کی واحد ضمانت ہے اور اسی کے تحت 'عام حریت' کا وہ 'خواب' شرمندہ تعبیر ہوسکتا ہے جو اسلام نے دیکھا تھا، اسی کے ذریعے شرافت انسانی کا مستقل قیام ممکن ہے اور اسی کے وسیلے سے انسان برزخی زندگی کی کش مکش سے رہا ہو کر حیاتِ جاوید کے فردوس نور میں داخل ہوسکتا ہے۔

نظم کی تحریک ظاہر ہے کہ ہندوستان کی غلامی اور مشرق کی خواری سے ہوتی ہے، مگر اس مقصد کے لیے جو فنی تمثیل وضع کی جاتی ہے وہ نوع انسان کی غلامی اور بنی آدم کی خواری پر ختم ہوتی ہے، چنانچہ اس غلامی وخواری سے رستگاری کا جو نسخہ تجویز کیا جاتا ہے وہ ایک ایسے قیامت خیز انقلابِ عام کا ہے جس کے نتیجے میں 'عام حریت' اور 'احترامِ آدمی' کا قیام پوری کائنات میں ہو جائے گا، یہ وہی نکتہ ہے جو شعاعِ اُمید میں رونما ہوا تھا:

فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

اور اس سے بہت قبل ''شمع اور شاعر'' میں نمودار ہوا تھا:

شب گریزاں ہوگی آخر جلوۂ خورشید سے
یہ چمن معمور ہوگا نغمۂ توحید سے

فن کی یہ دبازت اور فکر کی یہ وسعت اقبال کے نظامِ شاعری کا امتیازی نشان ہے۔ بہرحال ارمغانِ حجاز کی بیشتر نظموں میں فن کی استواری اور فکر کی ہمواری کے باوصف کچھ خشکی کا احساس ہوتا ہے اور اقبال کے اسلوبِ سخن کی عام شگفتگی میں کمی محسوس ہوتی ہے، جب کہ ضربِ کلیم تک میں اشعار کے گہرے تفلسف اور دقت بیان کے باوجود اظہارِ خیال کی شادابی و شادمانی برقرار ہے، ممکن ہے ارمغانِ حجاز کی خشکی، کچھ ہیئت تمثیل کے سبب ہو، جو اس مجموعہ کا عام اور غالب انداز سخن ہے اس لیے کہ تمثیل میں مواقع و اشخاص کے مطابق طرزِ بیان اختیار کیا جاتا ہے اور فنی توجہ شاعری سے زیادہ ڈرامائیت پر دی جاتی ہے۔ اس صورت حال سے تمثیل اور نظم یا ڈرامہ اور شاعری کا فرق بحیثیت اصنافِ ادب معلوم ہو جاتا ہے۔ تمثیلی نظم یا نظم میں تمثیل شاعری میں حائل نہیں جب کہ ڈرامہ نگاری کم از کم جا بہ جا حائل ہو سکتی ہے۔ یہ شاعری کے لیے اچھا ہوا کہ اقبال کے کلام میں بے پناہ ڈرامائیت کے باوجود مستقل اور باضابطہ ڈرامہ نگاری کی کوشش بہت ہی کم ہے اور اس کا سارا زور فنِ ڈراما کی بجائے شاعری کی ہیئت سازی پر ہے۔ اسی لیے خالص شاعری میں فنی طور پر اقبال کا کوئی مدمقابل دنیائے ادب میں نہیں۔

☆☆☆☆☆

ابلیس کی مجلس شوریٰ

اس تناظر میں ارمغانِ حجاز کی سب سے اہم اور اس طرح اقبال کی آخری بڑی نظم 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' کا تنقیدی مطالعہ بہت دلچسپ ہوگا۔ یہ ایک تمثیل ہے، جیسی اقبال کی کوئی دوسری اُردو نظم نہیں ہے، حالانکہ 'شمع اور شاعر'، 'خضر راہ'، اور 'جبریل و ابلیس'، نیز 'لینن خدا کے حضور' میں یا 'شعاعِ اُمید' کے مکالموں کے علاوہ ڈرامائی عناصر بہتیری چھوٹی بڑی نظموں میں موجود ہیں۔ خواہ وہ 'فرشتوں کا گیت' اور 'فرمانِ خدا' ہو یا 'فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں' اور 'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' یا 'دُعا' اور 'مسجد قرطبہ' یا ارمغانِ حجاز کی چند چھوٹی نظمیں۔ لیکن ان میں کوئی بھی متنوع کرداروں کا کوئی مباحثہ اوسط پیمانے پر پیش کر کے ڈراما کی ہیئت بندی نہیں کرتی، کہا جاسکتا ہے کہ اقبال کی دوسری اُردو نظمیں تمثیلی نظمیں Dramatic Poems ہیں، جب کہ ابلیس کی مجلس شوریٰ، منظوم Poetic Drama ہے۔

لیکن یہ بات جہاں اقبال کی دوسری اُردو نظموں کے مقابلے میں فنی و ہیئتی طور پر 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' کے امتیاز کی ہے وہیں اقبال کی تمثیلی نظم نگاری کے اس امتیاز کی بھی ہے جو دوسرے، خاص کر دوسری زبانوں کے شعرا [کی] تمثیلی نظم نگاری کے مقابلے میں ہے۔ اقبال کی شاعری منظوم تمثیل نگاری Versa Drama کی نہیں، جس طرح مثال کے طور پر شیکسپیئر کی ہے اقبال اور شیکسپیئر کے درمیان بحیثیت فن کار سب سے اہم فرق یہی ہے کہ شیکسپیئر اصلاً ایک ڈرامہ نگار ہے جس نے نظم میں ڈرامہ نگاری کی ہے، جب کہ اقبال حقیقتاً ایک شاعر ہیں جنھوں نے ڈرامائی عناصر سے بھی فنی طور پر کام لیا ہے۔ اسی لیے اقبال کی کثیر التعداد نظموں کو تمثیلی نظم Dramatic Poems کا حامل تو کہا جاسکتا ہے، مگر منظوم تمثیل Poetic or Verse Drama نہیں کہا جاسکتا، جب کہ شیکسپیئر اسی منظوم تمثیل کا ماہر ہے اور اس کا بیشتر سرمایۂ شاعری ڈراموں کے اندر بکھرے ہوئے نغمات پر مشتمل ہے، جن میں چند سونٹوں Sonnets یعنی ایک قسم کے متغزلانہ

قطعات کا معمولی سا اضافہ کیا جاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' ایک قسم کا ڈرامہ ہونے کے باوجود ڈرامے کی مروجہ ہیئت کے لوازم......ابواب و مناظر...... سے خالی ہے، بس ایک ہی باب (ایکٹ) اور ایک ہی منظر (سین) میں مختلف کرداروں کے مکالمے ختم ہو جاتے ہیں، گویا مباحثہ Discussion ہی اس ڈرامے کا عمل Action ہے، کہہ سکتے ہیں کہ اس طرح زیرِ نظر تخلیق یک بابی نیز یک منظری ہے اور جہاں تک مباحثے کے عمل بننے کا تعلق ہے، یہ کیفیت عصر حاضر کے سب سے بڑے ڈرامہ نگار جارج برنارڈ شا کے ڈراموں میں بھی بالعموم موجود ہے۔ میرا خیال ہے کہ ڈرامائیت کے تمام عناصر کے باوصف 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' کو بھی اگر مستقل و باضابطہ ڈراما (تمثیل) کہنے کی بجائے ڈرامائی نظم (تمثیلی نظم) کہا جائے گا تو بہتر ہوگا۔ اس لیے کہ اس طرح اس کا مطالعہ بحیثیت شاعری کرنا زیادہ مفید ہوگا اور یہ بات اقبال کے خاص نظامِ فن کے بھی مطابق ہوگی۔

اس فنی تشریح کے مطابق 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' کو اقبال کی اُردو نظموں میں مستقل اور مکمل ڈرامہ کی تکنیک کے قریب ترین ایک شاندار تمثیلی نظم Dramatic Poem قرار دینا تنقیدی طور پر مناسب ترین بات ہوگی۔ اس موقف سے زیرِ نظر نظم کا مطالعہ کرنے سے واضح ہوگا کہ یہ تخلیق ارمغانِ حجاز کی دیگر تخلیقات کے برخلاف شاعری کا ویسا ہی شگفتہ و شاداب نمونہ ہے جیسا کہ ہم ضربِ کلیم کی متعدد اور بالِ جبریل کی اکثر نظموں میں پاتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ آخر تک اقبال کے دستِ ہنر کی گرفت اپنے فن پر مستحکم تھی اور وہ دقیق سے دقیق نیز ہنگامی سے ہنگامی موضوع کو اپنی فن کاری کی کیمیا سے لطیف و نفیس شاعری میں ڈھال سکتے تھے۔

نظم ابلیس کے خطاب سے شروع ہوتی ہے:

یہ عناصر کا پرانا کھیل! یہ دنیائے دوں
ساکنانِ عرشِ اعظم کی تمناؤں کا خوں!
اس کی بربادی پہ آج آمادہ ہے وہ کارساز
جس نے اس کا نام رکھا تھا جہانِ کاف و نوں
میں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیت کا خواب

میں نے توڑا مسجد و دیر و کلیسا کا فسوں
میں نے ناداروں کو سکھلایا سبق تقدیر کا
میں نے منعم کو دیا سرمایہ داری کا جنوں
کون کرسکتا ہے اس کی آتشِ سوزاں کو سرد
جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوزِ دروں
جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند
کون کرسکتا ہے اس نخلِ کہن کو سرنگوں

یہ خطاب ابلیس کی شخصیت اور کردار کا مؤثر اظہار ہے اور اپنے الفاظ کے رنگ و آہنگ سے وہ فطری طور پر کائنات کی ایک ایسی قوت کی حیثیت سے نمودار ہوتا ہے جو عرصۂ حیات میں اپنے عاملِ شر ہونے پر نازاں ہے اور اپنی تخریبی طاقت کے نشے میں چور ہے لیکن وہ خدائے 'کارساز' کی برتری کو چیلنج نہیں کرتا بلکہ اپنے حریف آدم کی اولاد پر خدا ہی کے غضب کا اعلان کرتا ہے۔ اس سلسلے میں جہاں اس کی دشمنی انسان کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے وہیں خدا کے ساتھ ایک قسم کی ہمدردی بھی ظاہر ہوتی ہے۔ اندازِ گفتگو کی اس منطق سے خلافت آدم کے معاملے میں منصوبۂ تخلیق پر ابلیس کے ازلی اعتراض کا اظہار ہوتا ہے، اسی لیے وہ زبان کھولتے ہی دنیائے دوں، کو محض 'عناصر کا پرانا کھیل' قرار دیتا ہے اور بہت خوش ہے کہ خدا و ملائکہ نے دنیائے انسانیت سے جو توقعات، ابلیس کے خیال کے برخلاف قائم کی تھیں، وہ ختم ہوچکی یا ہورہی ہیں اور ایسا ہوتا ہے کہ آدم زاد کی نسبتی برباد ہونے والی ہے۔ اس بربادی کو ابلیس اپنا کارنامہ تصور کرتا ہے۔ اس لیے کہ اپنے خیال میں تباہی کے اسباب اس کے ہی مہیا کیے ہوئے ہیں اور وہ عصر حاضر میں خاطر خواہ نتائج پیدا کررہے ہیں۔ چنانچہ دورِ جدید میں پھیلائے اپنے فتنوں کا ذکر کرتے ہوئے ابلیس، ملوکیت، لادینی اور سرمایہ داری کو بنیادی اسبابِ تباہی کے طور پر پیش کرتا ہے اور بڑے شاعرانہ انداز میں دعویٰ کرتا ہے کہ جس تمدن کے ہنگاموں میں ابلیس کا سوزِ دروں، ہو اس کی 'آتش سوزاں' کو سرد نہیں کیا جاسکتا۔ جب کہ یہ تمدن زمانہ حاضر کی ہواؤں میں بہت زیادہ برگ و بار لانے کے باوجود ایک 'نخلِ کہن' ہے جسے شیطانی قوتوں نے صدیوں کی

آبیاری سے شاداب کیا ہے۔

ابلیس کا یہ تصور ملٹن کے تصور سے مختلف ہے۔ اقبال کے ابلیس میں جہاں اس کی متکبرانہ شان وشوکت، طاقتوری اور رنگینی ہے وہیں اس کا قوتِ شر ہونا بھی واضح ہے۔ اور اس قوت کا انسان کے مقابلے میں استعمال کیا جانا بھی معلوم ہے، جب کہ ملٹن کا ابلیس خدا کا حریف بننے کی کوشش کرتا ہے اور ملکوتی قوتوں کے مقابلے میں اپنی شہ زوری دکھاتا ہے چنانچہ ایک انتہائی کریہہ ومہیب شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ اگر ابلیس کی ان دو تصویروں کا تجزیہ کیا جائے تو بآسانی واضح ہوگا کہ اقبال کی تصویر حقیقی، مستند اور متوازن ہے، جب کہ ملٹن کی تصویر فرضی، ناقابلِ اعتبار اور غیر معتدل ہے، اسی لیے ملٹن کے ابلیس میں ڈرامہ نگاری، زیادہ اور شاعری کم ہے۔ لیکن اقبال کا ابلیس زیادہ شاعرانہ اور کم ڈرامائی ہے۔ ملٹن نے اپنے ڈرامائی ابوالہول کو زیادہ سے زیادہ مؤثر بنانے کے لیے مسیحی روایات کی حدود سے تجاوز کر کے یونانی صنمیات کا استعمال کیا، مگر اقبال نے اسلامی روایات کی حدود میں ایک مؤثر شاعرانہ شخصیت کی تعمیر کی۔ تمام مذاہب نے ابلیس کو خدا کا باغی قرار دیا ہے۔ مگر ملٹن نے اسے خدا کا حریف بنا دیا اس طرح واقعہ یہ ہے کہ ابلیس کی بجائے ایک دوسرے خدا کی تخلیق کی، اقبال نے یہ غلطی نہیں کی، انھوں نے صرف ایک باغیِ خدا لیکن حریفِ انسان کی تصویر کشی کی۔ فکر کے اس فرق نے فن کا فرق بھی پیدا کیا، جو اصنافِ شاعری کے اختلاف میں رونما ہوا۔ اقبال نے ڈرامائیت کے باوجود تمثیلی نظم کی شاعری کی اور ملٹن نے نظم کی ہیئت کے باوصف ایک ڈراما لکھا۔

ابلیس کی مجلس شوریٰ، ابلیس کے موضوع پر اقبال کے تصوراتِ فکر اور تجرباتِ فن کا نقطۂ عروج ہے۔ یوں تو ابلیس کے حوالے جا بہ جا کلام اقبال میں پائے جاتے ہیں اور یہ کردار شاعر کے نظامِ فن میں ایک علامت بن گیا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں دو نظمیں خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں، ایک بالِ جبریل میں 'جبریل وابلیس' دوسری ضرب کلیم میں 'تقدیر' گرچہ آخری نظم کے خاتمے پر (ماخوذ از محی الدین ابن عربی) درج ہے، مگر 'ابلیس و یزداں' کا یہ مکالمہ فکر اقبال کے مطابق اور شاعر کے فن کا ایک نمونہ ہے، یہ دونوں نظمیں بہرحال تمثیلی مکالموں کی شکل میں ہیں اور ان کے مطالعے سے بھی محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کے ذہن میں ابلیس کا ایک ڈرامائی

ہیولا تھا۔ اس کے باوجود سوال کیا جا سکتا ہے، انھوں نے ملٹن کی طرح ابلیس پر ایک مستقل و مکمل ڈرامہ کیوں نہ لکھا؟ جواب کا تجسس کرنے سے یہ نکتہ دریافت ہو سکتا ہے کہ ابلیس چونکہ واقعہ تخلیق آدم میں بالکل ڈرامائی طور پر نمودار ہوتا ہے اور اسی انداز میں خدائے کائنات کے ساتھ سوال و جواب کرتا ہے۔ لہٰذا جب کبھی اس کی شخصیت نگاہ تصور کے سامنے آتی ہے تو تمثیلی مکالمہ کرتی ہوئی۔ چنانچہ اقبال نے ابلیس کی اس ڈرامائیت کو اس کی ہر کردار نگاری میں ملحوظ رکھا ہے۔ گرچہ اس پر ڈرامہ لکھنے کی بجائے شاعری کی ہے اور تمثیلی نظم نگاری کی حد تک گئے ہیں اس لیے کہ ڈرامہ نگاری ان کا پسندیدہ وسیلۂ اظہار نہ تھا اور شاید ابلیس کی ڈرامہ نگاری میں ملٹن کی بے اعتدالیوں بلکہ فکری گم راہیوں سے انھوں نے عبرت بھی حاصل کی ہوگی (یہ تنقیدی نکتہ بہت زیادہ محتاج توجہ ہے کہ ملٹن ابلیس کو ایک شاندار ڈرامے کا کردار بنا کر کسی حد تک مجبور ہو گیا کہ یونانی ڈرامہ نگاری کے نمونے پر کردار نگاری میں صنمیات کی پیروی کرے اور اساطیر و خرافات کے مطابق انسانوں یا شیطانوں کی کردار نگاری کے لیے دیوتاؤں کی تخلیق کرے۔)

بہر حال ابلیس کا خطاب ایک پس منظر میں ہوا ہے اور وہ ہے عصر حاضر میں ابلیسی نظام کا فروغ نیز مستقبل میں اس کا استحکام۔ ابلیس کے پہلے خطاب سے محسوس ہوتا ہے کہ اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر نظامِ ابلیسی کے سامنے کچھ مسائل پیدا ہو گئے ہیں اور اس کی استواری کے متعلق بعض حل طلب سوالات درپیش ہیں، جن کو ایجنڈا بنا کر ہی ابلیس کی مجلس شوریٰ، منعقد ہوئی ہے اور صدرِ مجلس کا خطاب اس شوریٰ کا افتتاح ہے۔ بلاشبہ اس آغاز مشاورت میں ابلیس اپنے نظام کے بارے میں اتنا پر اعتماد ہے کہ اس کے اندازِ گفتگو میں ادعا پیدا ہو گیا ہے لیکن یہ ادعائی کیفیت ہی کسی اندرونی اضطراب، کسی پیچیدگیِ احوال کی غماز ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی پوشیدہ اندیشے یا مجرم ضمیر کی کمزوری کے سبب ابلیس ایک طرف اپنی خود اعتمادی کا مظاہرہ کرنا چاہتا ہے اور دوسری طرف اپنی ذریات کا اعتماد بحال کرنا چاہتا ہے۔

چنانچہ ابلیس کے سوال کے جواب میں اس کا پہلا مشیر تقریر کرتا ہے:

اس میں کیا شک ہے کہ محکم ہے ابلیسی نظام
پختہ تر اس سے ہوئے خوئے غلامی میں عوام
ہے ازل سے ان غریبوں کے مقدر میں سجود

ان کی فطرت کا تقاضا ہے نماز بے قیام
آرزو اول تو پیدا ہو نہیں سکتی کہیں
ہو کہیں پیدا تو مر جاتی ہے یا رہتی ہے خام
یہ ہماری سعی پیہم کی کرامت ہے کہ آج
صوفی و ملا ملوکیت کے بندے ہیں تمام
طبع مشرق کے لیے موزوں یہی افیون تھی
ورنہ 'قوالی' سے کچھ کمتر نہیں 'علم کلام'
ہے طواف و حج کا ہنگامہ اگر باقی تو کیا
کند ہو کر رہ گئی مومن کی تیغ بے نیام
کس کی نومیدی پہ حجت ہے یہ فرمانِ جدید
'ہے جہاد اس دور میں مرد مسلماں پر حرام'

گرچہ پہلا مشیر، ابلیس کی تائید اور اس کے دعوے کی توثیق کرتا ہے، مگر ابلیسی نظام کی جو تعریف وہ کرتا ہے اسی سے اس کی وہ خرابیاں اور کمزوریاں واضح ہو جاتی ہیں جو آیندہ اس کے تزلزل اور شکست کا باعث ہو سکتی ہیں۔ اس لیے کہ معلوم ہو جاتا ہے کہ ابلیسی نظام کی نہ تو اپنی کوئی مستقل طاقت ہے نہ اس کا کوئی مثبت کردار ہے، بلکہ اس کا سارا اعتماد و انحصار انسان کی کمزوریوں پر ہے جن کا ہی استعمال کر کے وہ دنیائے انسانیت کی تخریب کرتا ہے۔ ابلیس نے عصر حاضر کے انسانی نظام میں ملوکیت، لادینی اور سرمایہ داری کی خرابیوں کا ذکر کیا تھا اور یہ بھی اشارہ کر دیا تھا کہ فرنگی یا مغربی تمدن کے ان عناصر کا تسلط اس لیے ہے کہ مغرب کے لادین اور سرمایہ دارانہ سامراج کے شکار جو لوگ ہیں انھیں ابلیس نے تقدیر پرستی کا سبق سکھا کر غلامی و ناداری پر رضامند رہنے کے لیے آمادہ کر دیا ہے، چنانچہ پہلا مشیر ابلیسی نظام کی سب سے بڑی خصوصیت و برکت یہی بتاتا ہے کہ اس کے نفاذ اور غلبے سے عوام 'خوئے غلامی' میں پختہ تر ہو گئے، یعنی مغربی نظام ہی ابلیسی نظام ہے۔ اس لیے کہ وہ محکوم عوام الناس کو تقدیر پرست بنا کر انھیں زندگی و آزادی سے نامید کر دیتا ہے اور اس ابلیسی قنوطیت کے نتیجے میں لوگ محکومی و غلامی کو اپنا

مقدر تصور کرنے لگتے ہیں، یہاں تک کہ آرزوئے حیات سے محروم ہو جاتے ہیں، پہلے مشیر کے خطاب میں اشارات کا رُخ مشرق بالخصوص مسلمانوں کی طرف ہے۔ اس لیے کہ عصرِ حاضر میں مغرب کے ہاتھوں ابلیسی نظام کے فروغ و تسلط سے قبل وہی عالم انسانیت کے نگہبان تھے۔ لیکن اب تقدیر پرستی اور زوال پسندی نے انھیں لادین سرمایہ دارانہ ملوکیت کا ایسا پختہ غلام بنا دیا ہے کہ وہ ایک تباہ کن نظامِ باطل کے خلاف 'جہاد' کا تصور تک ترک کر چکے ہیں اور ان کے درمیان دین کے نام پر صرف چند رسومِ عبادت باقی رہ گئی ہیں۔ گویا 'ملوکیت'، 'طبع مشرق' کے لیے 'افیون' ثابت ہوئی ہے اور اس کے نشے نے مشرق میں ملتِ اسلامیہ کے قویٰ مفلوج کر دیے ہیں۔

اگر ان اشارات کا مطالعہ و تجزیہ ابلیس کی آفاقی شخصیت کی روشنی میں کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اپنے تمام فخر و ناز اور غرور و تکبر کے باوجود ابلیس بڑی بودی سیرت کا حامل ہے۔ درحقیقت یہ خود ابلیس ہے جو اپنی نافرمانی و سرکشی کے نتیجے میں خدا کی رحمت سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مایوس ہو کر مشیتِ الٰہی کے مقابلے میں سپر انداز اور تقدیر پرست ہو گیا ہے، جیسا کہ ضربِ کلیم کی نظم 'تقدیر' سے معلوم ہوتا ہے جس میں ابلیس کی پستی فطرت کی طرف اشارہ ہے، چنانچہ اب ردِعمل اور مایوسی میں ابلیس اپنی پستیِ فطرت کا عکس انسان کے اندر دیکھنا یا اُتارنا چاہتا ہے، یہ ابلیس کے متعلق بنیادی طور پر قرآن کا نقطۂ نظر ہے جسے اقبال نے اختیار کیا ہے، جو لوگ ابلیس کی اس حقیقت سے واقف ہیں، ان کے ذہن میں پہلے مشیر کی پوری تقریر ایک عبرت انگیز طنز Irony بن جاتی ہے، جس کی فکری بلاغت ایک دل کش فنی لطافت رکھتی ہے۔ یہ اُردو قارئین کے نقطۂ نظر سے ایک قسم کا تمثیلی طنز Dramatic Irony ہے۔ مشیر تو ابلیس کی مدح کر رہا ہے مگر اس کے سامعین اس میں قدح کا پہلو دیکھ رہے ہیں جس کی کوئی خبر قصیدہ خواں کو نہیں ہے۔ ڈرامائی لحاظ سے یہ بڑی دلچسپ صورت ہے۔ اس صورت حال میں ایک شعر موضوعِ نظم سے بڑا لطیف و عمیق و محیط تعلق رکھتا ہے اور اس کا مفہوم شروع سے آخر تک نظم کے ارتقائے خیال میں ایک مرکزی رول ادا کرتا ہے:

آرزو اول تو پیدا ہو نہیں سکتی کہیں
ہو کہیں پیدا تو مر جاتی ہے یا رہتی ہے خام

لفظ آرزو کا استعمال اقبال نے زیرِ نظر نظم کے علاوہ متعدد اہم نظموں میں اور اہم مواقع پر

اس اہتمام کے ساتھ کیا ہے کہ اقبال کا ایک خاص لفظ اور ان کے مخصوص تصور کی خیال انگیز علامت بن گیا ہے۔ اقبال کے پیام میں جو رجائیت اور ان کی شاعری میں جو نشاطِ فن ہے اس کی حسین ترین ترجمانی لفظ 'آرزو' سے ہوتی ہے، مسجد قرطبہ کی تمہید میں جو 'دعا' ہے اس میں آرزو کا لفظ اور تصور متعدد بار استعمال کیا گیا ہے ایک شعر میں راہِ محبت کا واحد مستقل رفیق 'آرزو' کو قرار دیا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں دستِ دعا جس ہستی کے سامنے پھیلایا گیا اسے واحد 'آرزو' اور اس حیثیت سے مقصودِ جستجو بتاتے ہوئے اس کی عنایت سے زندگی میں 'سوز وتب و درد و داغ' کا اقرار کیا گیا ہے، پھر 'دعا' کے آخری شعر میں فلسفہ وشعر کو ایسا 'حرف تمنا' کہا گیا ہے جسے محبوب کے روبرو کہنا ممکن نہ ہو، واقعہ یہ ہے کہ خواہ مسجد قرطبہ کا 'عشق' ہو یا اسی عنوان کی نظم کا 'ذوق و شوق' سبھی کو ایک بسیط و محیط 'آرزو' سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، مختصر یہ کہ یہ آرزو زندہ رہنے، زندگی میں آگے بڑھنے اور کچھ کر دکھانے کا ایک فطری جذبہ ہے جو ہر قسم کی تعمیر و ترقی اور کمال و کامیابی کا محرک اصلی ہے۔ لہٰذا مشیر اول کا یہ بیان کہ عصر حاضر میں ابلیسی نظام کی محکمی نے محکوم قوموں یا دنیائے انسانیت کے بڑے حصے میں 'آرزو' ہی کو فنا کر دیا ہے، وقت کا سب سے بڑا المیہ اور زندگی کے ساتھ سب سے سنگین حادثہ ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے غور کرنے کی بات ہے کہ پہلے مشیر نے ابلیس کی تائید میں دَورِ حاضر میں مشرق اور ملتِ اسلامیہ کا جو نقشہ کھینچا ہے اس کا مرکزی نقطہ 'آرزو' کا فقدان ہے اور ابلیسی مغربی نظام کی شکار اقوام کی ساری خرابی و تباہی کا سبب یہی ہے۔ احوال و مسائل کی یہ تعبیر ہی بے حد شاعرانہ ہے جس سے سیاست کی گرہیں بھی محبت کی زلفوں کی طرح تابدار نظر آنے لگتی ہیں اور حقائق کی ساری سنگینی ایک عمیق شعریت کی لطافت میں ڈوب جاتی ہے۔

لفظ 'آرزو' کے خیال آفریں استعمال کے علاوہ اقبال کی فن کاری کے دو اور نکات پہلے مشیر کے خطاب میں مضمر ہیں۔ 'جبریل و ابلیس' میں ابلیس نے کہا تھا:

جس کی نومیدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات
اس کے حق میں تقنطو! اچھا ہے یا لاتقنطوا

اور پہلے مشیر کا زیر بحث خطاب اس شعر پر ختم ہوتا ہے:

کس کی نومیدی پہ حجت ہے یہ فرمانِ جدید
ہے جہاد اس دَور میں مردِ مسلماں پر حرام

اس طرح ابلیس کی ازلی 'نومیدی' کا سایہ عصرِ حاضر کے ابلیسی نظام کی بدولت ملتِ اسلامیہ کی 'نومیدی' پر پڑ رہا ہے۔ اور اس عکس فگنی میں 'فرمانِ جدید' کی ترکیب قاری کے نقطۂ نظر سے مشیرِ ابلیس کے بیان کو ایک تمثیلی طنز بنا دیتی ہے، اس لیے کہ فرمان قدیم تو ابلیس کی نومیدی پر 'حجت تھا، مگر فرمانِ جدید ابلیس کے شکار کی نومیدی پر حجت بن رہا ہے۔ یعنی کس کی نومیدی اور کس کے سر؟ غور کیا جائے تو جس طرح 'آرزو نشاطِ فکر و فن کی ایک علامت ہے' اس طرح نومیدی، بھی فکر و فن کے تکدر کی علامت ہے اور لطیفہ یہ ہے کہ روزِ ازل انسان کو رجائیت عطا کی گئی تھی، جب کہ ابلیس کو قنوطیت ملی تھی، لیکن اب قنوطی، رجائی کو قنوطی بنا رہا ہے۔ اس طرح پوری نظم ہی ایک زبردست طنزیہ شاہکار بنتی نظر آتی ہے۔

اب دیکھیے کہ پہلا مشیرِ ابلیس تو ملوکیت کو طبعِ مشرق کے لیے موزوں 'افیون' قرار دیتا ہے جب کہ باخبر قارئین کو معلوم ہے کہ اشتراکی نظریے کے مطابق مذہب ایک افیون ہے، لیکن ابلیس کے خطاب میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ شیطان نے دعویٰ کیا ہے:

میں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیت کا خواب
میں نے توڑا مسجد و دیر و کلیسا کا فسوں

اس طرح لا مذہبیت ابلیس کی دین ہے اور اہلِ مشرق مذہب کی افیون کی بجائے ملوکیت کی افیون کے شکار ہیں، پہلے مشیر کے بہ قول:

یہ ہماری سعیٔ پیہم کی کرامت ہے کہ آج
صوفی و مُلاّ ملوکیت کے بندے ہیں تمام

موجودہ زمانے کے سیاسی مباحث کے ایک مشہور فقرے کا یہ انعکاس کلامِ اقبال کے فنی اشارات کی ایک پرلطف مثال ہے۔ اقبال کی شاعری میں رمز و ایما کے بکثرت استعمال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ عصرِ حاضر کے مسائل سے وسائلِ فن پیدا کرتے ہیں اور ان وسائل کا استعمال اپنے خاص مقاصد و مطالب کے لیے بڑے لطیف انداز میں کرتے ہیں چنانچہ ان کے کلام کا ایک

ایک اشارہ یا کنایہ یا استعارہ وسیع و پیچیدہ عصری مباحث کو آئینے کی طرح روشن کر دیتا ہے، اس سلسلے میں کلام کا یہ نشتر بھی قابلِ دید ہے کہ ملوکیت و لامذہبیت کو عملاً ایک دوسرے کے مترادف بنا کر ملوکیت کو افیون قرار دیا گیا، جس کا مفہوم یہ ہوا کہ افیون مذہب نہیں لامذہبیت ہے اور یہ مغربی تصورِ حیات کی دین ہے جس کا ایک مظہر اشتراکی نظریہ بھی ہے۔ اس طرح اقبال نے نہایت فن کارانہ طور پر مذہب کے مغربی و اشتراکی مخالفوں کو ایک تیکھا جواب دے دیا۔ یہ فکر کی مؤثر فنی تجسیم ہے۔

'ابلیس کی مجلس شوریٰ' کا پورا فنی منصوبہ ہی تمام اہل مغرب اور ان کے مختلف نظریات پر ایک کاری طنز کرتا ہے۔ اس طنز کی بنیادیں کلام اقبال میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں، مثال کے طور پر ضربِ کلیم اور بالِ جبریل کی دو نظموں کا ذکر کافی ہوگا، ایک ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام (ضرب کلیم میں) اور دوسری ابلیس کی عرضداشت (بالِ جبریل میں) پہلی نظم میں اہل مغرب کو اَبلیس کے سیاسی فرزند، فرض کر کے ان کے نام ابلیس کا یہ 'فرمان' جاری کرایا گیا ہے کہ وہ اہل مشرق کو ان کی دینی و اخلاقی 'روایات' سے بے گانہ کر کے ان کی تباہی کا سامان کریں، دوسری نظم میں مغربی نظامِ اقدار کے تحت اُبھرنے والے 'اربابِ سیاست' کو جمہور کے ابلیس قرار دیا گیا ہے، اسی تناظر میں ابلیس کی مجلس شوریٰ کے دوسرے مشیر کا یہ سوال ابلیس کے مشیروں کے درمیان حالاتِ حاضرہ پر ایک دلچسپ اور خیال انگیز تبصرے کا آغاز کرتا ہے:

خیر ہے سلطانیٔ جمہور کا غوغا کہ شر؟
تو جہاں کے تازہ فتنوں سے نہیں ہے باخبر

پہلا مشیر ایک بصیرت افروز اور عبرت انگیز جواب دیتا ہے:

ہوں، مگر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے
جو ملوکیت کا اک پردہ ہو کیا اس سے خطر
ہم نے خود شاہی کو پہنایا ہے جمہوری لباس
جب ذرا آدم ہوا ہے خود شناس و خود نگر
کاروبارِ شہریاری کی حقیقت اور ہے
یہ وجود 'میر و سلطاں' پر نہیں ہے منحصر
مجلسِ ملت ہو یا پرویز کا دربار ہو

ہے وہ سلطاں غیر کی کھیتی پہ ہو جس کی نظر
تو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن اندروں چنگیز سے تاریک تر

جمہوریت کے بارے میں اس قسم کے خیالات اقبال نے متعدد مواقع پر ظاہر کیے ہیں اور اپنی دلیلیں بھی پیش کی ہیں، خاص کر 'خضر راہ' کے باب 'سلطنت' میں جس کے مطابق 'جمہوری قبا' میں 'دیو استبداد' ہی پائے کوب ہے اور 'مغرب کا جمہوری نظام' ایک 'ساز کہن' ہے جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری۔ اس کے علاوہ ضربِ کلیم میں 'جمہوریت' کے عنوان سے جو نظم ہے اس کے مطابق یہ ایک ایسا 'طرزِ حکومت' ہے کہ جس میں بندوں کو گنا کرتے ہیں، تولا نہیں کرتے، لہٰذا اقبال مغربی جمہوریت کو 'ملوکیت کا اک پردہ' سمجھتے ہیں، اس لیے کہ مغرب کے جمہوری نظام میں بظاہر حریت و اخوت و مساوات کا جو بھی دعویٰ ہو بباطن یہ عوام الناس کے مقابلے میں محض چند ہشیار ظالموں کی ہلاکت خیز چنگیزی بلکہ اس سے بھی بدتر ہے۔ اس تصور کے اظہار کے لیے 'شاہی کو جمہوری لباس، پہنانے، کاروبارِ شہریاری کی حقیقت، کچھ اور ہونے، غیر کی کھیتی پہ، سلطان کی نظر اور 'اندروں چنگیز سے تاریک تر' کی تصویریں استعمال کی گئی ہیں۔ یہ سب نکاتِ نقوش مقرر کے مافی الضمیر کو سامع کے سامنے اچھی طرح روشن کر دیتے ہیں۔ ایک تمثیل میں ترسیل کی یہ کامیابی ایک کمالِ فن ہے۔

پہلے مشیر کا جواب ارکان مجلس کے لیے اطمینان بخش ثابت ہوتا ہے، جب کہ قاری کے لیے یہ اپنی حدود میں اور اپنے موقع و محل کے لحاظ سے مسرت انگیز ہونے کے ساتھ ساتھ بصیرت افروز بھی ہے، یہ تاثر فکر و فن کی ہم آہنگی کے سبب ہے۔ یہ ہم آہنگی کس طرح سیاست کو شاعری بناتی ہے۔ اس کے لیے مثال کے طور پر ایک مصرعے کا تجزیہ کر کے دیکھیے:

مجلس ملت ہو یا پرویز کا دربار ہو

'مجلس ملت' اسمبلی کا ترجمہ ہے، جب کہ اس کے مقابلے میں 'پرویز کا دربار' ہے۔ دونوں الفاظ کا تعلق ایران سے ہے اور دونوں فارسی زبان کے اصطلاحی الفاظ ہیں، مجلس ملت، جدید دور کا ادارۂ اقتدار ہے اور پرویز کا دربار، دور قدیم کا۔ پرویز کا علم یا لقب تاریخی کے ساتھ ساتھ

داستانی حیثیت بھی رکھتا ہے اور 'شیریں' کے تعلق سے تو وہ ایک شاعرانہ علامت ہی ہے۔ اسی طرح دوسرے مصرعے میں 'سلطان' کا لفظ پہلے مصرعے میں 'پرویز' کی قدامت کی تائید کرتا ہے۔ پرویز سلطان کی یہ قدامت قدیم شہنا ہیت کے پیکر کو اس کے تمام جاہ وجلال اور جبر وستم کے ساتھ نگاہوں کے سامنے لے آتی ہے اس طرح سیاق وسباق کے اعتبار سے چند معمولی الفاظ کا خصوصی انتخاب اور مخصوص استعمال ہی شعریت کے خیال آفریں تاثرات اُبھارتا ہے۔ یہ لفظوں کو پیکروں میں تبدیل کرنے کا کیمیائی وفنی عمل ہے، جس کے پختہ نمونے زیرِ نظر نظم میں بکثرت موجود ہیں۔

اب تیسرا مشیر ایک نئے فتنے کا ذکر کرتا ہے۔

روح سلطانی رہے باقی تو پھر کیا اضطراب
ہے مگر کیا اس یہودی کی شرارت کا جواب؟
وہ کلیمِ بے تجلی، وہ مسیحِ بے صلیب!
نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب
کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہِ پردہ سوز!
مشرق ومغرب کی قوموں کے لیے روزِ حساب
اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا طبیعت کا فساد
توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب

'کلیمِ بے تجلی'، 'مسیحِ بے صلیب'، 'نیست پیغمبر ولیکن در بغل دارد کتاب'، 'کافر کی نگاہِ پردہ سوز'، 'مشرق ومغرب کی قوموں کے لیے روزِ حساب'، 'توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب'...... تصاویر کا ایک آئینہ خانہ ہے! مشیر ابلیسی نظام کو لاحق ہونے والے ایک تازہ اندیشے کا ذکر کر رہا ہے۔ مگر اس کا تخیل اور طرزِ بیان دقیقہ سنجیوں اور پیکر تراشیوں سے معمور ہے۔ اس لیے کہ ابلیس کا مشیر ہونے کے باوجود وہ اقبال کا کردار ہے، جسے کچھ فلسفہ اور کچھ شاعری اپنے خالق سے ورثے میں ملی ہے۔ لیکن سب سے بڑھ کر وہ قصہ آدم کو اپنے لہو سے رنگین کرنے والے ابلیس کا شاگرد ہے اور پستیِ فطرت کے باوجود شوکتِ بیان ابلیس اور اس کی ذریات کے

کبر ونخوت کے لیے ایک امتیازی اسلوبِ سخن بھی ہے، بہر حال چند الفاظ میں 'نام لیے بغیر' مارکس اور اس کی کتاب 'سرمایہ' کی نہایت معنی خیز، پر خیال اور پر اثر تصویر کشی کی گئی ہے، جس کا مفہوم اشارۃً و کنایۃً یہ ہے کہ اشتراکیت، ملوکیت سے سرمایہ دارانہ جمہوریت تک تمام ان نظریات کے لیے ایک چیلنج ہے جو عوام الناس کا استحصال کرتے رہے ہیں اور اندیشہ ہے کہ کمیونزم دنیا میں ایک ایسا انقلاب برپا کر دے جو ابلیسی نظام کی نامرادیوں، نابرابریوں، غلامی اور بردارکشی کے لیے پیام فنا ہو، زیرِ نظر اشعار کی گہری اور ہمہ گیر ایمائیت کی حد یہ کی ہے کہ مارکس کے ذریعے کمیونزم کی اشاعت کو 'اس یہودی کی شرارت' کہا گیا ہے۔ یہ ایک فقرہ یہودیوں کے تاریخی کردار کے علاوہ یہود و نصاریٰ کی چپقلش اور صدیوں تک نصاریٰ کے ہاتھوں یہودیوں کی ذلت اور یہودیوں کی طرف سے اس جبر وستم کے ردعمل میں، جو اُن پر روا رکھا گیا، خفیہ منصوبہ بندیوں اور ریشہ دوانیوں پر بہترین تبصرہ ہے۔ یہ تبصرہ مسیحی نقطۂ نظر پر مبنی ہے اس لیے کہ عصرِ حاضر میں ابلیسی نظام کے ستون مسیحی ہی ہیں اور انھی کے ذریعے قائم ہونے والے سرمایہ دارانہ سامراج کے لیے کمیونزم ایک چیلنج بن کر اُبھرا ہے۔

چوتھا مشیر فتنۂ اشتراکیت کے توڑ پر اپنی مسرت کا اظہار کرتا ہے:

توڑ اس کا رومۃ الکبریٰ کے ایوانوں میں دیکھ
آل سیزر کو دکھایا ہم نے پھر سیزر کا خواب
کون بحرِ روم کی موجوں سے ہے لپٹا ہوا
'گاہ بالد چوں صنوبر، گاہ نالد چوں رباب'

چار مصرعوں کی یہ شاعری نیز تاریخ نگاری غضب کی ہے۔ تخیل کو بہت دیر تک مصروف و معمور رکھنے کے لیے ایک مصرع، گاہ بالد چوں صنوبر، گاہ نالد چوں رباب، بھی کافی ہے، پھر بحرِ روم کی موجیں ہیں، ان سے کوئی لپٹا ہوا ہے، آل سیزر ہیں، سیزر کا خواب، جیسی چست، موزوں، پر خیال اور فکر انگیز شاعرانہ ترکیب ہے رومۃ الکبریٰ کے مشہور عالم ایوان شہنشاہیت ہیں۔ لیکن دورِ جدید کی رومی سلطنت کے 'سودائے ملوکیت' کو مشیرانِ ابلیس کچھ زیادہ اہمیت نہیں دیتے، چنانچہ تیسرا مشیر پھر خطرۂ اشتراکیت پر زور دیتا ہے:

میں تو اس کی عاقبت بینی کا کچھ قائل نہیں
جس نے افرنگی سیاست کو کیا یوں بے حجاب!

مغرب کی سیاست کی پردہ دری مارکس کے نظریۂ اشتراکیت اور اس کے تحت تجزیۂ تاریخ کا سب سے بڑا کمال نگاہِ اقبال میں ہے، جس کی طرف شاعر نے اپنے متعدد اشعار میں واضح اشارات کیے ہیں، اس شعر میں 'عاقبت بینی' کا لفظ بہت معنی خیز ہے، جس کے طنزیہ مضمرات بہت وسیع ہیں۔

مشیروں کا مکالمہ اپنے شباب پر ہے، لہٰذا پانچواں مشیر عصرِ حاضر میں عالمِ انسانیت کا ایک مجموعی اور آخری جائزہ لیتا ہے، تاکہ اس کے بعد ابلیس اپنا قول فیصل ارشاد کرے:

اے ترے سوزِ نفس سے کارِ عالم استوار
تو نے جب چاہا کیا ہر پردگی کو آشکار
آب و گل تیری حرارت سے جہانِ سوز و ساز
ابلہِ جنت تری تعلیم سے دانائے کار
تجھ سے بڑھ کر فطرتِ آدم کا وہ محرم نہیں
سادہ دل بندوں میں جو مشہور ہے پروردگار
کام تھا جن کا فقط تقدیس و تسبیح و طواف
تیری غیرت سے ابد تک سرنگوں و شرمسار
گرچہ ہیں تیرے مرید افرنگ کے ساحر تمام
اب مجھے ان کی فراست پر نہیں ہے اعتبار
وہ یہودی فتنہ گر وہ روحِ مزدک کا بروز
ہر قبا ہونے کو ہے اس کے جنوں سے تارتار
زاغ دشتی ہو رہا ہے ہمسرِ شاہین و چرغ
کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاج روزگار
چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر
جس کو نادانی ہم سمجھتے تھے اک مشتِ غبار
فتنۂ فردا کی ہیبت کا یہ عالم ہے کہ آج

کانپتے ہیں کوہسار و مرغزار و جوئبار
میرے آقا وہ جہاں زِیر و زَبر ہونے کو ہے
جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

''آبلہِ جنت''،''روحِ مزدک''، ''زاغِ دشتی''، ''شاہین و چرخ''، ''مشت غبار'' کی تلمیحات، علامات اور استعارات کے علاوہ ''آب وگل تیری حرارت سے جہانِ سوز وساز، ہر قبا ہونے کو ہے اس کے جنوں سے تارتار''، 'چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر'، اور:

فتنۂ فردا کی ہیبت کا یہ عالم ہے کہ آج
کانپتے ہیں کوہسار و مرغزار و جوئبار

جیسی پُرمعنی اور خیال آفریں تصویریں تصور و احساس کی ایک دنیا آباد کرتی ہیں اور شاعرانہ مناظر کا ایک سماں باندھ دیتی ہیں، محولہ بالا شعر میں مستقبل کی ہولناکی کی جو حسین اور پراثر تصویر کشی ہے۔ اس کے ساتھ انسان کی پروازِ فکر کی یہ پیکر تراشی تخیل کے سامنے پوری تاریخ انسانی کا ایک جلوۂ رنگین پیش کرتی ہے:

چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر
جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اِک مشتِ غبار

اس شعر کا ایک ایک لفظ معنی خیز ہے۔ انسان کو شیطان اور اس کی ذریات نے 'اک مشتِ غبار' سمجھا تھا اور اسی بنا پر تخلیق آدم کے وقت ابلیس نے آدم کے آگے، 'حکم خداوندی کے باوجود' سجدہ کرنے سے انکار کیا تھا۔ حالانکہ اللہ تعالیٰ نے فرشتوں کے سوالات کا جواب دیتے ہوئے اشارہ کر دیا تھا کہ انسان کے امکانات اور منصوبۂ کائنات میں اس کے مقام و کردار کے متعلق خدا جو کچھ جانتا ہے اس کی خبر کسی کو نہیں۔ بہرحال صدیوں کی انسانی تاریخ ثابت کرتی ہے کہ 'اک مشت غبار' کو حقیر سمجھنا ابلیس کی 'نادانی تھی جس کا اعتراف خود ایک مشیر ابلیس کر رہا ہے، اس لیے کہ یہ مٹھی بھر دھول اپنے فکر و عمل سے 'آشفتہ ہو کر' 'وسعتِ افلاک' پر چھا گئی۔ اس بیان میں لفظ 'آشفتہ' کے مضمرات و اشارات کی تشریح جس قدر کی جائے گی معانی کی تہوں پر تہیں کھلتی چلی جائیں گی، اقبال نے غزل اور تغزل کے ایک زرخیز تخیل کو بڑی خوبصورتی سے انسان کی ذہنی

تاریخ اور عملی سرگزشت کا اشاریہ بنا دیا ہے اور اس کے تمام لفظی و معنوی تلازمات و مناسبات کا لحاظ کر کے ایسی عبارت آرائی کی ہے کہ ذہین اور حساس قاری بہت دیر تک اس کی معنوی و جمالیاتی کیفیات میں کھو جاتا ہے۔ مشتِ غبار کی جگہ خاک زمین ہے، مگر آشفتگی سے بلند تر فضاؤں میں پرواز کی تحریک کرتی ہے اور وہ بالآخر وسعتِ افلاک پر چھا جاتی ہے، کرۂ خاکی کی حدود سے بہت دور نکل کر سدرۃ المنتہٰی تک پہنچ جاتی ہے حالانکہ ذکر فتنۂ اشتراکیت کا ہو رہا تھا، مگر پانچواں مشیر اس فتنے کو انسانی تاریخ کے طویل پس منظر میں دیکھتا ہے اور مجموعی طور پر 'عروجِ آدمِ خاکی' کی پوری داستان کی طرف اشارہ کرتا ہے، یعنی جو ترقیات انسان کے ہاتھوں صدیوں سے دنیا میں ہو رہی تھیں اب ان میں ایک اشتراکیت کا بھی اضافہ ہو گیا۔

لیکن یہ خیال ابلیس کے پانچویں مشیر کا ہے، خود ابلیس کا نہیں، لہٰذا آخری شعر:

میرے آقا وہ جہاں زیر و زبر ہونے کو ہے
جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

کا طنز پورا کا پورا مغربی ملوکیت، سرمایہ داری اور جمہوریت کے مروجہ نظامِ حیات پر ہے اور مشیرِ ابلیس کے خیال میں عصر حاضر کے اس جہانِ مغرب کا مدار فقط ابلیس کی قیادت و سیادت پر ہے، اس لیے کہ مغربی نظام ہی ابلیسی نظام ہے اور اب اس نظام کی برہمی اسی کے اندر سے اُبھرنے والے ایک نئے تصور، کمیونزم کے ہاتھوں مقدر معلوم ہوتی ہے۔ بات یہ ہے کہ کمیونزم کا فلسفہ اصولاً امپیریلزم، کیپٹلزم اور ڈیموکریسی...... نظامِ مغربی کے عناصر ترکیبی...... پر تنقید کر کے ان سب کو رد کرتا ہے، لہٰذا اگر کمیونزم کا یہ تصور غالب آ گیا تو دورِ جدید کا مروجہ ابلیسی نظام ختم ہو جائے گا۔

پانچویں مشیر کی یہ تقریر ابلیس کے آخری خطاب کے بعد ویسی ہی نادانی ثابت ہو گی جیسی خود ابلیس سے روزِ ازل آدم کو محض اک مشتِ غبار سمجھ کر سرزد ہوئی تھی۔ جو قارئین ابلیس کی آئندہ تقریر سے باخبر ہیں یا جب وہ باخبر ہوں گے تو پانچویں مشیر کی تقریر کا بڑا حصہ انھیں تمثیلی طنز کا نشانہ معلوم ہو گا، بہرحال اب ابلیس اپنے مشیروں کو ایک طویل، مفصل اور قطعی خطاب کرتا ہے جس کے تین حصے ہیں، پہلے ہی حصے میں اشتراکیت کا مذاق اڑاتا ہے اور اس کی بنیادی خامیوں اور کمزوریوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مغربی نظام یعنی ابلیسی نظام کی محکمی پر اعتماد کا اظہار کرتا ہے، مگر مستقبل

کے ایک ایسے زبردست اندیشے اور خطرے کا ذکر کرتا ہے جس کی طرف کسی مشیر کی نگاہ نہ گئی تھی:

ہے مرے دستِ تصرّف میں جہانِ رنگ و بو
کیا زمیں، کیا مہر و مہ، کیا آسمان توبتو
دیکھ لیں گے اپنی آنکھوں سے تماشا غرب وشرق
میں نے جب گرما دیا اقوامِ یورپ کا لہو
کیا امامانِ سیاست، کیا کلیسا کے شیوخ
سب کو دیوانہ بنا سکتی ہے میری ایک ہو
کارگاہِ شیشہ جو ناداں سمجھتا ہے اسے
توڑ کر دیکھے وہ اس تہذیب کے جام و سبو
دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک
مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز و آشفتہ ہو
ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو
خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو
جانتا ہے جس پہ روشن باطن ایام ہے
مزدکیت فتنۂ فردا نہیں، اسلام ہے

اس خطاب میں وہی طنطنہ اور دبدبہ ہے جو ابلیس کے پہلے خطاب میں تھا اور یہ اس کے تکبر اور شیخی کے عین مطابق ہے، یہ خیالات کی شاعری ہے اور سارا کمال نکتہ وری اور سخن طرازی کا ہے، حسب معمول لفظ و معنی کے اشارات اور پیکر تراشیاں بلند بانگ دعووں کو دلچسپ اور خیال انگیز بناتی ہیں، صرف دو تصویروں پر غور کیجیے:

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک
مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو

مزدوروں اور کسانوں کے افلاس اور غربا کی معاشی کمزوری کو گریبانوں کے چاک ہونے سے تعبیر کرنا تنگدستی اور پریشاں حالی کی انتہائی پُر اثر اور پُرخیال شاعرانہ ترجمانی ہے، پھر دست فطرت کے مقابلے میں مزدکی منطق کی سوزن اور چاکِ گریباں کو دور کرنے کے لیے 'رفو' کا اہتمام اظہار و بیان کی زیبائی و رعنائی کا باعث ہے۔ اس آرائش تخیل میں منطقیت اور شعریت کا وہ نادر امتزاج ہے جو کلامِ اقبال کا اختصاص ہے دوسری تصویر یہ ہے:

خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو

اشکِ سحر گاہی سے وضو، عبادت و ریاضت جیسے متین اور ثقہ عمل کو محبت کے سوز و گداز سے آراستہ و پیراستہ کر دیتا ہے۔ اس تصویر میں 'اشک'، 'سحر گاہی' اور 'وضو' تینوں الفاظ اپنے اپنے معانی کو ایک مرکب مفہوم میں ضم کر کے اوراقِ گل پر شبنم کے درخشاں قطرے کی طرح تازہ و شاداب پیکر کی تخلیق کرتے ہیں اور ابلیس کا کہا ہوا لفظ 'ظالم' اس پیکر کے تقدس اور تابانی میں اضافہ کر دیتا ہے، پھر ابلیس ہی کے بہ قول اس پیکر خوبی کا 'خال خال' نظر آنا اس کے جادو کو اور بھی بڑھا دیتا ہے۔

ان سالم استعاراتی تصاویر کے علاوہ بھی لفظ و معنی کے رُخِ زیبا کی کئی دلکش جھلکیاں ہیں...... 'کارگاہ شیشہ' تہذیب کے جام و سبو، خاکستر میں شرار آرزو، ان میں آخری جھلکی ایک آئینہ خانے کا جلوہ پیش کرتی ہے، پہلے مشیر نے نظم کے ابتدائی مرحلے میں جس حلقۂ انسانیت کے اندر آرزو کے فنا ہو جانے کا اعلان کیا تھا، اب اسی کی خاکستر میں نظم کے نقطۂ عروج پر خود ابلیس کو شرار آرزو کی چمک نظر آتی ہے، ظاہر ہے کہ اللہ کی رحمت سے مایوس شیطان کے لیے انسان اور خدا کے آخری پیغام کے حامل انسان، کے اندر شرارِ آرزو کی تابانی سب سے زیادہ پریشانی کی بات ہے۔ یہی وہ شرارِ آرزو رحمتِ خداوندی کی تمنا اور اس سے وابستہ اطاعتِ الٰہی کا جذبہ ہے جس نے ہر دور میں ابلیس کو شکست دی ہے اور ابلیسی نظام کے تار و پود بکھیر دیئے ہیں

چنانچہ ابلیس اپنی اصل حریف طاقت کو اچھی طرح پہچانتا ہے اور اس کی خصوصیات سے بھی واقف ہے، لہٰذا جب وہ دیکھتا ہے کہ 'شرارِ آرزو' سے شعلے کی طرح روشن ہو کر 'اشکِ سحر گاہی سے وضو' کرنے والے ابھی باقی ہیں تو پکار اٹھتا ہے:

جانتا ہے جس پہ روشن باطنِ ایام ہے
مزدکیت فتنۂ فردا نہیں، اسلام ہے

ابلیس اشتراکیت کو 'مزدکیت' کہہ کر جتانا چاہتا ہے کہ یہ کوئی تازہ فتنہ نہیں، دورِ قدیم میں بھی ایران کے مزدک کے ہاتھوں رونما اور چندے اپنی بہار دکھا کر ختم ہو چکا ہے۔ لہٰذا عصر حاضر میں بھی اسی طرح جلد ختم ہو جائے گا۔ پھر اس فتنے سے ابلیسی نظام کو کوئی خطرہ نہیں۔ اس لیے کہ اصلاً دونوں کے درمیان کوئی تضاد و تصادم نہیں۔ اسی طرح ابلیس کو اسلام کا بھی تجربہ ہے اور وہ جانتا ہے کہ اسلام کا فروغ ابلیسی نظام کے لیے پیامِ فنا ہے۔ لہٰذا اپنے مستقبل یا اپنے خیال میں دنیا کے مستقبل کے لیے اس کے 'فتنہ' ہونے کا وہ قطعی اعلان کرتا ہے۔

دوسرے حصے میں ابلیس اسلام ......'فتنۂ فردا'...... کی ان خصوصیات پر روشنی ڈالتا ہے جو نظامِ ابلیسی کی جڑ کھودنے والی ہیں:

جانتا ہوں میں یہ امت حاملِ قرآں نہیں
ہے وہی سرمایہ داری بندۂ مومن کا دیں

جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں
بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں

عصرِ حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف
ہو نہ جائے آشکارا شرعِ پیغمبر کہیں

الحذر آئینِ پیغمبر سے سو بار الحذر
حافظِ ناموسِ زن مرد آزما، مرد آفریں

موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے
نے کوئی فغفور و خاقاں، نے فقیر رہ نشیں

کرتا ہے دولت کو ہر آلودگی سے پاک صاف
منعموں کو مال و دولت کا بناتا ہے امیں

اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و عمل کا انقلاب
پادشاہوں کی نہیں، اللہ کی ہے یہ زمیں

چشمِ عالم سے رہے پوشیدہ یہ آئیں تو خوب
یہ غنیمت ہے کہ خود مومن ہے محرومِ یقیں

ہے یہی بہتر الٰہیات میں الجھا رہے
یہ کتاب اللہ کی تاویلات میں الجھا رہے

چند لفظوں میں ابلیس نے نظامِ اسلامی کی ان خوبیوں کا ذکر کر دیا ہے جو عصرِ حاضر کے بنیادی مسائل کا واحد اور بہترین حل ہیں۔ اس ذکر سے پہلے اور بعد دو دو اشعار میں اس نے بروقت اُمت مسلمہ کے حال زار کا تذکرہ بھی کیا ہے اور اسی حال کے مستقبل میں بھی جاری رہنے کی ضرورت کا اظہار کیا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے دلچسپ اور خیال انگیز نکتہ یہ ہے کہ گرچہ اُمت مسلمہ غافل و کاہل ہے مگر عصر حاضر کے تقاضے شرعِ پیغمبر کے دوبارہ فروغ کی راہ ہموار کر رہے ہیں، لہٰذا ابلیسوں کے کرنے کا کام اب صرف یہ ہے کہ کسی طرح اُمت مسلمہ کو شرع پیغمبر پر عمل اور اس کے مطابق اقدامات سے باز رکھیں۔ چنانچہ تیسرے اور آخری حصے میں ابلیس اس مقصد کے لیے ایک پورا منصوبۂ عمل پیش کرتا ہے جس سے ان سارے فتنوں کی نشاندہی ہو جاتی ہے جو اسلام کی راہ میں حائل اور اس کے فروغ میں مزاحم ہیں:

توڑ ڈالیں جس کی تکبیریں طلسمِ شش جہات
ہو نہ روشن اس خدا اندیش کی تاریک رات

ابن مریم مر گیا یا زندۂ جاوید ہے؟
ہیں صفاتِ ذاتِ حق، حق سے جدا عینِ ذات؟

آنے والے سے مسیح ناصری مقصود ہے
یا مجدد جس میں ہوں فرزند مریم کے صفات؟

ہیں کلام اللہ کے الفاظ حادث یا قدیم
امت مرحوم کی ہے کس عقیدے میں نجات؟

کیا مسلماں کے لیے کافی نہیں اس دور میں
یہ الٰہیات کے ترشے ہوئے لات و منات؟

تم اسے بیگانہ رکھو عالم کردار سے!
تابساطِ زندگی میں اس کے سب مہرے ہوں مات

خیر اسی میں ہے قیامت تک رہے مومن غلام
چھوڑ کر اوروں کی خاطر یہ جہان بے ثبات

ہے وہی شعر و تصوف اس کے حق میں خوب تر
جو چھپا دے اس کی آنکھوں سے تماشائے حیات

ہر نفس ڈرتا ہوں اس اُمت کی بیداری سے میں
ہے حقیقت جس کے دیں کی احتسابِ کائنات

مست رکھو ذکر و فکرِ صبح گاہی میں اسے
پختہ تر کر دو مزاجِ خانقاہی میں اسے

ابلیس کے آخری خطاب کے دونوں آخری حصے صرف مسائل پر مشتمل ہیں اور وہ بھی دقیق اور مشکل مسائل پر، جو اگر نثر میں بھی بیان کیے جائیں تو آسانی سے لوگوں کی سمجھ میں نہ آئیں گے اور ان میں دلچسپی تو کم ہی لوگوں کو ملے گی۔ لیکن جس طرح اقبال کے گہرے تفکر نے ان کی

سب گرہیں کھول دی ہیں اسی طرح ان کی فن کاری نے ایسے ٹھوس اور ثقہ نکات کو دلچسپ بنا دیا ہے۔ اس سلسلے میں دیکھنے کی خاص بات یہ ہے کہ حقائق کو دل کش بنانے کے لیے بہت زیادہ آرائش وزیبائش سے کام لینے کی کوشش نہ کی گئی ہے۔ مگر بے ساختگی اور سادگی سے جو کچھ کہا گیا ہے اس میں بھی جا بجا ایک فطری طرز بیان کے شاعرانہ پیکر اپنی آب وتاب دکھا رہے ہیں اور ان کی چمک دمک پورے سیاق وسباق کو روشن کرتی ہے۔ چند تصویریں ملاحظہ ہوں:

مشرق کی اندھیری رات، بے ید بیضا، پیرانِ حرم کی آستیں، فغفور وخاقاں، فقیر رہ نشیں، طلسم شش جہات۔ الٰہیات کے ترشے ہوئے لات ومنات، بساطِ زندگی، مہر، مات، تماشائے حیات، ذکر و فکر صبح گاہی، مزاج خانقاہی۔

بعض ترکیبیں عام ہوتے ہوئے بھی سیاق وسباق میں خاص معانی رکھتی ہیں اور ان کے رنگ وآہنگ میں ایک شوکت اور وقار ہے، مثلاً:

مرد آزما، مرد آفریں، چشم عالم، عالم کردار، احتسابِ کائنات

یہ طرزِ اقبال ہے جس کی جمالیاتِ فن حسن معنی پر مبنی ہے، یہ ایک فطری لالہ کاری ہے جو مشاطگی کے تکلفات سے بے نیاز ہے۔ اقبال کے ابلیس اور اس کے مشیر شیطنت کے باوجود ایک سلیقہ سخن رکھتے ہیں، وہ بڑی نفیس گفتگو کر سکتے ہیں اور اپنے خیالات کا اظہار پورے زور واثر کے ساتھ کرتے ہیں چنانچہ ان کا لطف بیان ان کے اس اضطراب پر بھی پردہ ڈالتا ہے جس میں وہ سب مبتلا ہیں اور ان کے اندیشے ایک خوش فکر اور خوش گفتار فلسفی کے شبہات بن جاتے ہیں، بہرحال وہ حالات کا تجزیہ گہرائی اور دور بینی کے ساتھ کرتے ہیں اور حقائق کو دلچسپ اور خیال انگیز انداز میں پیش کرتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے' بالخصوص ابلیس کے طرزِ بیان میں شوخی کے ساتھ ساتھ شیخی، ادعا، تحکم اور تمرد ہے۔ لیکن یہ بالکل ان کے شیطانی کردار کے مطابق ہے۔ فنی اعتبار سے تمثیل کا یہ انداز بہت کارگر ہے کہ عصر حاضر کے غیر اسلامی رجحانات کے ابلیسی سرپرستوں اور اس نقطۂ نظر کے ابلیسی مخالفوں کی جانب سے، ایک طنزیہ اسلوب میں ہوا ہے۔

'ابلیس کی مجلس شوریٰ' بہ وجوہ اقبال کے فن کا ایک زبردست اشاریہ ہے۔ یہ ایک فکری پیامی نظم ہے مگر شاعرانہ استعارات واشارات سے مملو ہے، حالانکہ سارا زور نکات کے بلیغ اظہار

پر ہے نہ کہ زبان و بیان کی آراستگی و پیراستگی پر، اس طرح کلامِ اقبال میں فطری طور سے سنجیدہ ترین موضوعات اور دقیق ترین افکار بھی ایک لطیف و نفیس، پرشوکت اور پروقار انداز میں بروئے اظہار آتے ہیں، شعریت کا یہ ملکہ اور فن کا یہ رسوخ اتنا ہموار و استوار ہے کہ آخری مجموعۂ کلام کی ایک طویل نظم میں بھی شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے۔ لہٰذا اقبال کا فن شاعری از اوّل تا آخر اپنی جگہ ایک نادر نمونۂ کمال ہے۔ لیکن اس فن سے پوری طرح لطف اندوز ہونے اور اس کی صحیح طور سے قدر شناسی کے لیے ضروری ہے کہ شاعر کے نقطۂ نظر سے اگر اتفاق نہ بھی ہو تو کم از کم اس کو سمجھا جائے اور اس کے خلاف کسی قسم کا تعصب فنی مطالعے میں حائل نہ ہو، اس لیے کہ معروضی اندازِ نظر فن کار کے لیے اتنا ضروری نہیں جتنا اس کے قاری اور ناقد کے لیے ہے۔

اشاریہ

شخصیات

آدم: ۳۴، ۳۶، ۶۲، ۹۳، ۹۴، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۹۸، ۲۳۹، ۲۴۴، ۲۶۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۱۰، ۳۵۱، ۳۵۸، ۳۶۴، ۳۶۹، ۳۷۰، ۴۰۵، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۴۱، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲،

آرنلڈ، میتھیو: ۵۸

آزاد، محمد حسین: ۶۹

آزر: ۱۱۳

آغا خان، سر: ۱۳۹

ابراہیمؑ، حضرت: ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۵۵، ۲۵۷، ۳۳۵، ۳۴۱۔ نیز دیکھیے: ”خلیل“

ابلیس (شیطان): ۵۰، ۱۷۱، ۲۷۳، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۴۲۲، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸،

ابن عربی، محی الدین: ۲۹۲، ۴۴۰،

احمد مرسل ﷺ: ۲۲۷، نیز دیکھیے: ”رسول اللہ ﷺ“

اسرافیل: ۴۳۲

اسرائیلؑ: ۲۴۱، ۲۴۲،

اسکندر (سکندر): ۸۹، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۸۵

افلاطون (فلاطوں): ۴۲، ۳۹۸، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۶

اقبال: ۷، ۸، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۷، ۳۵، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۹،

۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۹، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۱، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۴۲، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۶، ۳۷۹، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۴، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹

اکبر الہ آبادی: ۱۳۹

ایاز: ۹۱، ۹۴، ۲۴۱

ایبک، قطب الدین: ۲۹

ایلیٹ، ٹی۔ ایس: ۱۴، ۵۳، ۵۸، ۵۹، ۵۷

بائرن: ۱۵، ۵۳، ۱۷۲، ۱۹۰

بایزید (بسطامی): ۳۳۹، ۳۴۰

براؤننگ: ۱۵

برنارڈ شا، جارج: ۵۹، ۴۳۸

بوالحسن: ۱۴۱

بوذر (حضرت ابوذر غفاریؓ): ۲۵۶

بولہب:۳۴۲،۳۴۳
بہزاد:۳۶،۴۳
بیدل، میرزا عبدالقادر:۱۳، ۱۵، ۵۸، ۱۲۰
پرویز:۳۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸
پوپ:۱۳۹
ٹیپو سلطان:۲۸۵،۴۰۴
ٹینی سن:۱۵، ۱۸۵
جبرئیلؑ، سیّدنا (جبریلِ امیں، روح القدس): ۲۶، ۳۷، ۴۲، ۵۶، ۶۳، ۱۰۱، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۹۰، ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۴۴، ۳۵۸، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۸۴، ۳۹۶، ۳۹۸، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۵،
جگر (مرادآبادی):۱۷
جم (جمشید):۲۴۴
جنید (بغدادی):۳۳۹،۳۴۰
چنگیز:۴۴۷
حافظ (شیرازی): ۱۳، ۱۵، ۳۶، ۴۳، ۴۳، ۴۵، ۱۷، ۲۷، ۱۱۷، ۱۳۰، ۲۶۹، ۴۵۵
حالی (خواجہ الطاف حسین): ۵۸، ۶۹، ۷۲، ۷۳، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶
حسرت موہانی:۱۷، ۱۵۷
حسینؓ، امام: ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۴۱، ۳۳۷،
حمیداللہ خان، نواب سر:۳۹۱
خاقان:۴۵۶، ۴۶۸
خسرو (امیر):۲۸، ۵۶
خضرؑ: ۸۳ـ ۱۳۶، ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۹۰، ۲۰۰، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۰۶، ۳۴۷، ۳۸۲، ۴۳۷، ۴۴۷ـ
خلیلؑ (حضرت ابراہیمؑ): ۴۰، ۱۱۳، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۵، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ...... نیز دیکھیے: ”ابراہیمؑ“
خیام، عمر:۱۴۷، ۱۴۸، ۴۲۳،
داغ:۲۳، ۷۸، ۸۴
دانتے:۱۳، ۱۵، ۳۹۰
رازی (امام):۲۷، ۱۰۴، ۳۴۳،
رام:۲۰۰، ۲۰۱،
رسول اللہ ﷺ: ۱۲۸، ۳۲۰، ۳۳۴، ۳۴۱، ۳۵۳، ۳۵۸، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۹۹، ۴۰۱ ...... نیز

دیکھیے: ''محمد ﷺ''
سامری: ۲۴۱، ۲۴۲، ۴۰۳
سرافیلؑ: ۳۷، ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۷، ۴۳۳
......نیز دیکھیے: ''اسرافیلؑ''
سعدی (شیرازی): ۲۵۴، ۲۵۵، ۳۵۸
سلیم (سلطان): ۳۳۹، ۳۴۰
سلیمیٰ: ۱۷۶، ۲۱۲،
سنائی (حکیم غزنوی): ۲۵۳،
سنجر (سلطان): ۳۳۹، ۳۴۰
سوامی رام تیرتھ: ۲۰۰، ۲۰۱
سودا: ۲۷
سیزر: ۴۲۳، ۴۴۹،
سینا (بوعلی): ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۷، ۲۵۲،
۲۵۳، ۲۵۴
شیریں: ۴۴۸
شیکسپیئر: ۱۳، ۱۵، ۴۹، ۵۰، ۵۳، ۸۷، ۱۷۲،
۱۷۳، ۴۳۷،
شبلی: ۱۵، ۵۳، ۱۷۲، ۱۹۰، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۶،
۳۲۷، ۳۲۸
صدیقؓ (حضرت ابوبکرؓ): ۲۲۲
طارق (بن زیاد): ۲۷۳، ۲۸۵، ۲۸۷،
۳۳۹، ۳۶۳،
عبدالرحمٰن اوّل: ۲۸۷، ۳۶۳
عبدالقادر (سر): ۲۰۴
عبدالمغنی: ۹
عرفی: ۲۴
عطار (فریدالدین): ۲۷
علیؓ، مولانا، حیدر: ۱۴۱، ۲۵۶
غالب، مرزا: ۱۵، ۲۲، ۳۹، ۴۵، ۵۸، ۷۱،
۷۲، ۸۰، ۸۴، ۱۱۷، ۱۳۰، ۱۳۱،
۱۳۲، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۴۱، ۲۷۰،
۳۴۵،
غزالی (امام): ۲۷،
غزنوی، سلطان محمود: ۹۱، ۹۴، ۲۷۵، ۲۷۶،
۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۷،
غوری (سلطان شہاب الدین): ۲۹
فارابی (ابونصر): ۲۴، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴
فاطمہ بنت عبداللہ: ۲۲۱
فراق (گورکھپوری): ۱۷
فردوسی: ۱۳، ۱۵
فرعون: ۱۲۹، ۲۴۱، ۲۴۲، ۳۷۳
فرہاد: ۳۶، ۴۳، ۱۸۷
فغفور: ۴۵۶، ۴۵۸
قیس (مجنوں): ۸۱، ۸۸، ۱۱۹، ۱۷۶، ۲۰۸،
۲۰۹، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۷
کرزن (لارڈ): ۱۳۹

کلیمؑ (حضرت موسیٰؑ): ۸۹، ۱۴۹، ۲۰۷، ۳۰۸،
۳۴۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۴۲۱،
۴۴۸......نیز دیکھیے: ''موسیٰؑ''
کلیم، ابو طالب: ۲۲۲،
کولرج: ۱۵، ۱۷۲، ۱۹۰،
کیٹس: ۱۵، ۵۳، ۱۷۲، ۱۹۰
گرے: ۱۸۵
گیٹے: ۱۳، ۱۵، ۵۸
لوتھر، مارٹن: ۳۷۹
لیلیٰ: ۸۱، ۸۹، ۱۵۵، ۱۷۶، ۲۱۰، ۲۱۶، ۲۷،
۴۰۴، ۴۰۵
لینن: ۳، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۸۱-۲۸۴، ۴۳۷
مارکس، کارل: ۴۴۹، ۴۵۰
محمد ﷺ (مصطفیٰ، رسول اللہ، ختم الرسل، خاتم
المرسلین ﷺ): ۱۲۱، ۱۲۸، ۲۲۱،
۲۲۸، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۵۶، ۳۲۰،
۳۳۴، ۳۳۵، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۵۳،
۳۵۸، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۶۸،
۳۷۰، ۳۹۹، ۴۰۱
مزدک: ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۵
مسولینی: ۲۸۴، ۲۸۵، ۳۷۹، ۳۸۰، ۴۲۲،
۴۲۳، ۴۲۴
مسیحؑ، ابن مریم، مسیحِ ناصری: ۱۸۸، ۴۴۸، ۴۵۷
معتمد: ۲۸۷، ۳۶۳
معرّی، ابوالعلاء: ۳۵۵
ملٹن: ۲۹۳، ۴۴۰، ۴۴۱
موسیٰؑ، کلیم اللہ: ۳۷، ۴۱، ۸۹، ۱۲۹، ۱۵۰،
۱۵۷، ۲۳۴، ۲۴۱، ۲۴۲، ۳۴۱،
۳۴۸، ۳۷۰-۳۷۳، ۴۴۸
میر (میر تقی): ۴۵، ۵۲، ۷۱، ۷۲، ۸۰، ۱۳۳
نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند: ۸
نانک (گرو): ۲۰۰، ۲۰۱
نپولین: ۲۸۴، ۲۸۵
نمرود: ۸۸، ۲۳۵، ۲۳۶، ۳۳۵، ۳۳۸،
۳۷۳
ورڈز ورتھ: ۱۵، ۵۲، ۵۳، ۱۶۵، ۱۷۱، ۱۷۲،
۱۹۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵،
۳۲۰، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۸۷،
۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰
ہیرک، رابرٹ: ۳۱۱، ۳۱۳
ییٹس، ولیم بٹلر: ۱۳، ۵۳، ۵۸

☆☆☆☆☆

کتب، رسائل، منظومات

آفتاب: ۱۶۹
آفتابِ صبح: ۱۶۹
آوازِ غیب: ۴۲۵

ابر:۱۶۵
ابرکوہسار:۱۶۴
ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام: ۴۴۶،۴۲۲
ابلیس کی عرضداشت:۴۴۶
ابلیس کی مجلس شوریٰ: ۵۰، ۱۷۱، ۲۷۱، ۲۹۲، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۶، ۴۵۸
ابوالعلاء معرّی:۳۵۵
ابی سینیا:۲۸۴، ۴۲۲
اخترِ صبح:۱۶۲، ۱۶۹
اذاں:۲۷۳، ۲۸۸، ۲۸۹
ارتقاء:۳۴۳
ارمغانِ حجاز: ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۷۰، ۲۲۲، ۲۹۲، ۴۲۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸
اسیری:۲۰۰
اقبال اور عالمی ادب:۷
اقبال کا فن:۷
اقبال کا فن (مرتبہ گوپی چند نارنگ):۷
الارض للہ:۲۷۳
اُمید:۳۳
انسان:۱۷۵
انسان اور بزمِ قدرت:۱۶۸
ایجادِ معانی:۳۶
ایک پرندہ اور جگنو:۱۶۹
ایک پہاڑ اور گلہری:۱۶۹
ایک شام:۱۶۵
ایک گائے اور بکری:۱۶۹
ایک مکالمہ:۱۶۹
ایک مکڑا اور مکھی:۱۶۹
بالِ جبریل: ۲۰، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۴۳، ۵۷، ۶۳، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۵، ۸۰، ۸۸، ۸۹، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۶، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۷۰، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۵۲، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۹، ۲۸۴، ۲۹۳، ۳۲۰، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۳، ۳۵۵، ۳۵۸، ۳۶۳، ۳۹۱، ۳۹۳، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵
بانگ درا: ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۹۰، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۹، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۶، ۱۹۰، ۲۰۲، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۵۲، ۲۷۱،

۲۷۹، ۳۴۳، ۳۷۳، ۳۸۶، ۳۹۳،
۴۱۹، ۴۲۴، ۴۲۵
بچہ اور شمع: ۱۶۹، ۱۷۴، ۲۰۲
بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو: ۴۲۵، ۴۲۶
بزمِ انجم: ۱۶۵
بلادِ اسلامیہ: ۲۰۴
حضرت بلالؓ: ۲۲۲
پرندے کی فریاد: ۱۶۹
پھول: ۱۶۹
پھول کا تحفہ عطا ہونے پر: ۱۸۵
پھولوں کی شہزادی: ۱۶۹
پیام: ۱۸۶
پیامِ صبح: ۱۶۹
پیامِ عشق: ۲۰۳
پیامِ مشرق: ۸۰، ۲۶۹
پیوستہ رہ شجر سے اُمید بہار رکھ: ۱۶۹، ۱۷۰،
۲۲۲،
ترانۂ ملّی: ۲۳، ۲۰۴،
ترانہ ہندی: ۲۰۰، ۲۰۵
تسلیم و رضا: ۳۹۵
تشکیل جدید: ۷
تصوف: ۴۶، ۳۹۵
تصویر درد: ۲۲، ۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۸،
۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۷،
۲۰۸، ۲۱۲، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۴۹،
۲۷۱، ۳۰۶
تصویر و مصور: ۴۲۵، ۴۲۸، ۴۳۰،
تضمین بر شعر ابو طالب کلیم: ۲۲۲
تعلیم اور اس کے نتائج: ۲۲۱
تعلیم جدید: ۲۲۲
تعلیم و تربیت: ۳۹۱
تقدیر: ۲۹۲، ۴۴۰، ۴۴۳
تمہید (ضربِ کلیم): ۳۲
تہذیب حاضر: ۲۲۲
تیاتر: ۳۳
ٹنٹرن ایبے: ۳۸۷، ۳۸۹،
جادۂ اعتدال: ۷
جان وتن: ۳۲
جاوید کے نام: ۳۱
جاوید نامہ: ۲۶۹، ۳۹۰
جبریل و ابلیس: ۲۷۳، ۲۹۰، ۲۹۳، ۴۳۷،
۴۴۰، ۴۴۴
جدائی: ۱۷۰، ۲۷۶
جگنو: ۱۶۵
جلال و جمال: ۳۴، ۳۷۱
جلوۂ حُسن: ۱۸۶

جمہوریت: ۴۴۷
جوابِ شکوہ: ۱۹۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰، ۳۴۶
چاند(۱): ۱۶۵
چاند(۲): ۱۶۵
چانداور تارے: ۱۶۹
حسن و عشق: ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۸۶
حضور رسالت مآب ﷺ میں: ۲۲۱
حقیقت حسن: ۱۷۶، ۱۸۶
خانقاہ: ۲۳، ۴۶
خضرِ راہ: ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۹۰، ۲۰۰، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۰۶، ۳۸۲، ۴۳۷، ۴۴۷
خطاب بہ نوجوانانِ اسلام: ۲۰۴
خفتگانِ خاک سے استفسار: ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱
داغ: ۲۳، ۸۷
دردِ عشق: ۱۸۶، ۱۸۸
دل: ۱۸۶، ۱۸۷
دوستارے: ۱۶۹
دین و ہنر: ۳۲
دیوانِ شمس تبریز: ۱۱۷، ۱۳۱
ڈان جواں: ۱۷۲
ذوق و شوق: ۳۱، ۴۳، ۱۷۰، ۲۲۹، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۷، ۳۰۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۶۴، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۸۲، ۴۴۴
رات اور شاعر: ۲۳، ۱۶۵، ۲۰۲
رام: ۲۰۰
رقص: ۳۷
رقص و موسیقی: ۳۷
روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے: ۱۷۰، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۶۴، ۴۳۷
زبورِ عجم: ۵۷، ۸۰، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۶، ۱۲۵، ۲۶۹
زمانہ: ۲۷۳، ۳۰۰، ۳۰۴
ساقی نامہ: ۹۵، ۱۷۰، ۲۱۴، ۲۲۹، ۲۵۲، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۳۰۷، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۵۶، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۸۲
ستارہ: ۱۶۵
سرگزشتِ آدم: ۱۷۴،
سرمایہ: ۴۴۹
سرود: ۳۳
سرودِ حرام: ۳۵، ۵۷،
سرودِ حلال: ۳۴، ۵۷، ۶۲، ۶۴،
سلطان ٹیپو کی وصیت: ۲۸۵، ۴۰۴
سلطنت: ۲۰۰، ۲۴۰، ۲۴۱، ۴۴۷

سلمیٰ: ۱۷۶
سوامی رام تیرتھ: ۲۰۰، ۲۰۱
سیاسیات مشرق و مغرب: ۳۹۱،
سیّد کی لوحِ تربت: ۱۹۲، ۲۰۳
سیرِ فلک: ۱۶۹
شاعر: ۲۲، ۲۴، ۳۵، ۱۶۵، ۱۹۳، ۲۰۶، ۲۳۱
شاہین: ۱۷۰، ۲۷۳، ۳۰۶، ۳۱۶، ۳۲۸، ۳۶۰، ۴۲۸،
شبنم اور ستارے: ۱۶۹
شعاعِ آفتاب: ۱۶۹
شعاعِ اُمید: ۱۷۰، ۲۴۰، ۲۵۲، ۲۷۱، ۴۰۷، ۴۱۴، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۳۵، ۴۳۷
شعر: ۳۷
شعرِ عجم: ۳۵، ۶۱
شکوہ: ۱۹۰، ۲۰۴، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۰، ۳۴۶، ۳۵۹، ۳۸۶، ۴۱۸، ۴۱۹
شمع: ۱۶۹، ۱۷۵، ۱۹۰، ۲۰۲، ۲۰۷
شمع اور شاعر: ۱۹۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۴۹، ۲۶۹، ۲۷۱، ۳۰۶، ۳۸۳، ۴۲۰، ۴۳۶، ۴۳۷
شمع و پروانہ: ۲۰۲
شیکسپیئر: ۲۴، ۱۷۲
صبح: ۶۳
صبحِ چمن: ۱۷۰، ۴۱۱،
صبح کا ستارہ: ۱۶۵
صدائے درد: ۲۲، ۱۹۲، ۲۰۰
صدیقؓ: ۲۲۲
صقلیہ: ۲۰۴
ضربِ کلیم: ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۴۲، ۴۶، ۵۷، ۶۳، ۶۴، ۷۴، ۸۰، ۹۵، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۷۰، ۲۲۲، ۲۴۰، ۲۵۲، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۲۰، ۳۷۱، ۳۹۱، ۳۹۳، ۴۱۴، ۴۱۹، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۴۳، ۴۴۶، ۴۴۷
طارق کی دعا: ۲۷۳، ۲۸۵، ۲۸۷، ۳۳۹، ۳۶۳،
طالبِ علم: ۴۰۵
طفلِ شیرخوار: ۱۶۹، ۱۷۱
طلوعِ اسلام: ۱۹۰، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۲۹، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۴۷،

۳۷۳، ۳۷۹، ۳۸۳، ۳۹۳،
عاشق ہر جائی: ۱۸۶، ۱۸۷
عالم برزخ: ۴۲۵، ۴۳۱، ۴۳۵
عبدالرحمان اوّل کا کھجور کا بویا ہوا پہلا درخت:
۲۸۷
عبدالقادر کے نام: ۲۰۴
عرفی: ۲۴
علم و عشق: ۳۹۵
عورت: ۳۹۱، ۴۰۶
عہد طفلی: ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۴
غزل الغزلات: ۶۰، ۹۹، ۱۱۶
فاطمہ بنت عبداللہ: ۲۲۱
فراق: ۱۸۶
فردوس میں ایک مکالمہ: ۲۲۲
فرشتوں کا گیت۔ فرمانِ خدا: ۲۲۷، ۲۷۵،
۲۷۷، ۲۸۰، ۲۹۴، ۳۵۵، ۳۶۴،
۴۳۷
فلسفہ: ۳۹۵
فلسفۂ غم: ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۳
فنونِ لطیفہ: ۳۳، ۴۲، ۳۹۱، ۴۰۷، ۴۱۲، ۴۱۳،
قرآن، کریم، حکیم: ۶۵، ۹۰، ۱۲۸، ۲۴۱،
۳۹۴، ۴۴۳
قطعہ: ۶۹، ۱۳۳، ۲۰۴
قوت اور دین: ۳۲۰
قید خانے میں معتمد کی فریاد: ۲۸۷
کافر و مومن: ۳۹۵
کفر و اسلام: ۲۲۲
کلی: ۱۶۵
کنارِ راوی: ۱۶۵
کوشش ناتمام: ۱۷۶
......کی گود میں بلی دیکھ کر: ۱۸۵
گل پژمردہ: ۱۶۹
گل رنگیں: ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۴،
۳۰۶
گورستانِ شاہی: ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۹،
۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۵، ۲۰۴
لا الٰہ الا اللہ: ۶۴
لالۂ صحرا: ۱۷۰، ۲۷۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۰،
۳۱۱، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۲۸، ۴۲۸
لینن خدا کے حضور میں: ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۸۱،
۴۳۷
ماہِ نو: ۱۶۵
محبت: ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۷۵، ۳۴۶،
محراب گل افغان کے افکار: ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۷۰
مدنیت اسلام: ۴۲، ۴۷، ۳۷۳، ۳۹۵، ۳۹۸
مذہب (۲): ۲۲۲
مردِ بزرگ: ۴۲

مردِ مسلماں: ۴۷، ۳۷۳، ۳۹۵
مرزا غالب: ۲۲
مسجد قرطبہ: ۳۰، ۳۱، ۴۷، ۶۵، ۶۶، ۶۷،
۱۷۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۲۹،
۲۵۲، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۸۷،
۳۰۷، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵،
۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳،
۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۵، ۳۸۶،
۳۸۷، ۳۸۹، ۴۳۷، ۴۴۴
مسدسِ حالی: ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶
مسلم: ۲۲۱
مسلمان: ۲۲۲
مسولینی: ۲۸۴، ۲۸۵، ۴۲۲، ۴۲۳
مصور: ۳۴
مصلحین مشرق: ۴۰۳
معراج: ۳۹۴
معیار واقدار: ۷
مکالماتِ افلاطون: ۴۰۶
ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض: ۱۷۹
موجِ دریا: ۱۶۵
موسیقی: ۳۶
مومن: ۳۹۵
نانک: ۲۰۰
نپولین کے مزار پر: ۲۸۴
نسیم و شبنم: ۱۷۰، ۴۰۷، ۴۱۰
نغمۂ داؤد: ۶۰، ۹۹، ۱۱۶
نقطۂ نظر: ۷، ۸
نقوش، لاہور: ۸
نکتۂ توحید: ۳۹۵
نگاہ: ۱۷۰، ۴۰۹
نگاہِ شوق: ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰
نمودِ صبح: ۱۶۵
نوائے غم: ۱۷۹
نویدِ صبح: ۱۶۹
نیا شوالہ: ۲۰۰، ۲۰۱
والدہ مرحومہ کی یاد میں: ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۹،
۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۵
وصال: ۱۸۶
وطنیت: ۲۰۵، ۲۰۶
ہسپانیہ: ۲۸۷، ۳۶۳
ہلالِ عید: ۲۰۴
ہمالہ: ۵۰، ۱۵۷، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۹۲، ۳۰۶
ہمدردی: ۱۶۹
ہندوستانی بچوں کا قومی گیت: ۱۷۵، ۲۰۰
ہنروانِ ہند: ۳۶، ۳۷۱

☆☆☆☆☆

مقامات اور ادارے

اشبیلیہ: ۲۸۷،
اضم، کوہ: ۸۰، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲
اطالیہ (اٹلی): ۲۸۴، ۲۸۵، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۰، ۴۲۲،
افریقہ: ۲۱۸
الوند، کوہ: ۲۸۵
امریکہ: ۴۱
اُندلس: ۲۰۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۳۷۳، ۳۷۶
انگلستان: ۱۷۱، ۲۵۰، ۳۱۱
ایران: ۴۱، ۴۴۷، ۴۵۵
ایشیا: ۴۱، ۵۸، ۱۰۳، ۲۱۸، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۶۴، ۲۶۸، ۳۰۲، ۳۹۱
ایمن، وادی: ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۸۴،
بخارا: ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۲۶،
بدخشاں: ۲۳۹، ۲۴۰، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۹۶، ۳۹۷
بدر: ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۳۸
برصغیر: ۱۵۱
برطانیہ: ۲۴۳
بغداد: ۱۰۳
بھوپال: ۳۹۱
پارس (فارس): ۲۵، ۱۰۲، ۲۴۷، ۲۴۸
پٹنہ: ۹
تبریز: ۲۵۵
ترکی: ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۶، ۲۶۰، ۲۶۸
تسنیم: ۱۵۴
ٹنٹرن ایبے: ۳۸۷، ۳۸۹
جاپان: ۱۳۸
جامعہ ملیہ اسلامیہ: ۸
جرمنی: ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۰، ۳۷۷، ۳۷۹
جہان آباد (دلّی): ۸۷
چین: ۲۰۵، ۲۲۸، ۲۳۵، ۳۵۲، ۴۰۲
حجاز: ۱۰۲، ۲۰۴، ۲۱۲، ۲۴۷، ۲۴۸، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۷، ۳۷۵، ۳۷۶، ۴۰۲
حنین: ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۳۸
دجلہ: ۲۰۵، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۷۰، ۳۷۲
دلّی: ۸، ۴۲۶
دینوب: ۳۷۰، ۳۷۲
رُکناباد: ۸۰
رُوس: ۲۳۵، ۲۸۰
روم (رومۃ الکبریٰ): ۴۱، ۳۷۷، ۴۴۹

سومنات: ۹۷، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۷، ۳۴۹
سینا، وادی: ۱۵۰، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۴۸،
شام: ۱۰۲، ۱۳۸، ۲۵۹، ۳۳۱، ۳۳۲، ۴۰۲
شیراز: ۸۰
طور، سینا: ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۷، ۳۴۸
عالم گنج: ۹
عراق: ۲۵، ۱۳۹، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۳۳۲، ۴۰۲
فاران، وادی: ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۴۸
فرات: ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸
فرانس: ۳۷۷، ۳۷۹
فرنگستان: ۲۴۷، ۲۴۸
فلسطین: ۳۳۱، ۳۳۲
قرطبہ: ۶۶، ۳۶۸
کابل: ۱۳۸، ۲۵۵
کاشغر: ۲۴۵
کاظمہ: ۸۰، ۳۰۶، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۴۲
کربلا: ۳۳۵، ۳۳۶
کعبہ، حرم، بیت عتیق: ۲۰، ۲۱، ۳۱، ۶۵، ۸۰،
۸۱، ۸۵، ۸۹، ۹۰، ۹۷، ۱۱۲، ۱۳۵،
۱۴۰، ۱۶۷، ۱۸۷، ۲۰۸، ۲۰۹،
۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۹،
۲۶۱، ۲۶۲، ۲۷۸، ۲۷۹، ۳۳۳،
۳۳۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۶۷،
۳۶۸، ۳۷۵، ۳۷۶، ۴۵۸، ۴۲۲،
۴۵۵
کوثر: ۱۵۴
کوفہ: ۱۰۳
گنگا: ۱۹۲، ۲۰۵
لاہور: ۸
مدینہ منورہ: ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۷۳،
مراقش: ۲۲۸،
مسجد قرطبہ: ۳۰، ۳۱، ۴۷، ۶۵، ۶۶، ۶۷،
۱۷۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۲۹،
۲۵۲، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۸۷،
۳۰۷، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵،
۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳،
۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۵، ۳۸۶،
۳۸۷، ۳۸۹، ۴۳۷، ۴۴۴
مصر: ۱۰۲، ۱۳۴
مصلیٰ: ۸۰
مکہ: ۳۳۱، ۳۳۲
نجد: ۸۰، ۲۲۷
نیل: ۲۴۵، ۳۷۰، ۳۷۲
وارثی گنج: ۹
وائی، دریا: ۳۸۷، ۳۸۹
وُلر: ۱۳۶

ہسپانیہ (اسپین): ۲۸۷، ۳۶۳، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۳، ۳۷۶، ۳۷۶، ۳۸۱،
ہمالہ: ۵۰، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۳۴۸، ۳۵۲
ہندوستان (ہند): ۴۱، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۷، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۵، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۶۱، ۴۰۴، ۴۱۸، ۴۲۲، ۴۳۳، ۴۳۵
یمن: ۳۷۶
یورپ: ۳۷، ۴۱، ۵۸، ۲۴۳، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۲، ۳۰۲، ۳۷۵، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۵۳
یونان: ۴۱، ۳۱۴، ۳۷۹

☆☆☆☆☆