اقبال کا نغمۂ شوق

(فنّی مطالعات)

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

اقبال اکادمی پاکستان

جملہ حقوق محفوظ

ناشر

پروفیسر ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

ناظم

اقبال اکادمی پاکستان

حکومتِ پاکستان

قومی ورثہ و ثقافت 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 : 978-969-416-558-5

طبع اوّل	:	۲۰۲۱ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	۷۲۰/- روپے
مطبع	:	فریدیہ آرٹ پریس انٹرنیشنل، لاہور

محل فروخت: ۱۱۶-میکلوڈ روڈ، لاہور، فون نمبر ۳۷۳۵۷۲۱۴

فرزندِ عزیز

ولید رحمٰن کے نام

وہی جواں ہے قبیلے کی آنکھ کا تارا
شباب جس کا ہے بے داغ، ضرب ہے کاری
(اقبالؒ)

ترتیبِ مقالات

○	پیش لفظ	۷
۱۔	شعرِ اقبال ـــــ معجزۂ فن کی نمود	۱۱
۲۔	اقبال کی لفظیات اور تراکیب	۲۳
۳۔	شعرِ اقبال میں لہجے کے تنوعات	۵۷
۴۔	کلامِ اقبال میں شعری آہنگ کے تشکیلی عناصر	۸۹
۵۔	اقبال کا تمثیلی اسلوب	۱۱۹
۶۔	اقبال کا ڈرامائی طرزِ سخن	۱۴۷
۷۔	تمثالاتِ اقبال کے متنوع زاویے	۲۰۱
۸۔	علامہ اقبال کا علامتی اُسلوب	۲۳۳
۹۔	شعرِ اقبال ـــــ تعلّی کے رنگ	۲۹۷
○	کتابیات	۳۶۷

پیش لفظ

''اقبال کا نغمۂ شوق'' کے زیرِ عنوان مرقوم فنّی مطالعات میں اُن شعری پیمانوں کو زیرِ بحث لایا گیا ہے جن کی نمود اقبال سے قبل کے شعرا کے ہاں باستثنائے چند زیادہ تر روایتی و اکتسابی رنگ و آہنگ میں ہوئی۔ ان محاسن کے سلسلے میں ایسی جدت، جولانی اور معنویت کم ہے جو خالصتاً اقبال سے منسوب ہے۔ اقبال نے اپنی جدتِ احساس سے روایتی فنّی سانچوں میں بھی رمزیت و معنویت پیدا کر دی اور ایک تازہ شعری و فنّی اسلوب کے موجد ٹھہرے جسے بجا طور پر 'سبکِ اقبال' سے معنون کیا گیا۔ اس کتاب میں کلام اقبال کو متنوع شعری سانچوں کی روشنی میں پرکھتے ہوئے اقبال کے بامعنی، کارگر اور قوی تر اسلوب کو سمجھنے کی کاوش کی گئی ہے۔ یہ ایسا منفرد اور ممتاز شعری اسلوب ہے جس کی کوئی نظیر نہیں اور اس کے اثرات اقبال کے بعد کی شاعری پر محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ علامہ کے افکار عالیہ میں جس قدر گہرائی و گیرائی ہے، اُسی قدر ان کے اسلوب شعر میں تخلیقیت کے جوہر ودیعت ہوئے تھے۔ کلام اقبال میں اسلوبی و شعری اعتبار سے ایسی کرشمہ کاری ملتی ہیں جو اس احساس کو قوی تر کر دیتی ہے کہ اس پائے کے فکر و فلسفہ کے اظہار کے لیے ایسے ہی پختہ و سختہ شعری سانچوں کی ضرورت تھی۔

اقبالیات میں عمومی طور پر فنّی محاسن پر مبنی تحقیقی مطالعات میں محض اشعار کی جمع آوری کا رجحان غالب رہا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسے روایتی طریقِ کار بھی اقبال کے اسلوبِ شعر کی قوت و شوکت سے باخبر کراتے ہیں تاہم پیش کردہ فنّی مطالعات میں تجزیاتی و تنقیدی انداز کو مقدم رکھنے کے ساتھ یہ کوشش کی گئی ہے کہ کلامِ اقبال پر متذکرہ محاسنِ شعر کے ضمن میں کی گئی تنقید و تحقیق بھی ضبطِ تحریر میں لائی جائے۔ مقصد یہی ہے کہ فنّی محاسن کو برتنے کے نتیجے میں افکار اقبال میں پیدا ہونے والی پختگی، تاثیر اور جدت کے عناصر نمایاں کیے جا سکیں اور یوں فکر اقبال کو ان فنّی سانچوں کی مدد سے بھرپور معنویت کے ساتھ تفہیم کیا جا سکے۔ کلام اقبال کا فنّی مطالعہ اس امر کا ادراک کراتا ہے کہ اقبال کے ہاں فنّی محاسن کہیں بھی مقصود بالذات نہیں۔ اس کے برعکس ہر مقام پر گہری فکری و

فلسفیانہ معنویت مقدم رہی ہے۔ چناں چہ کلام اقبال کی تفہیم کرتے ہوئے مختلف محاسنِ شعری کی نوعیّتوں کا تجزیہ ومحاکمہ نہ صرف ضروری ٹھہرتا ہے بلکہ پڑھنے والے کے لیے معنویت کے کئی دروا کرتا ہے۔ اقبال نے اُردو شاعری کو تازہ افکار کے ساتھ ساتھ نئے نظامِ شعر سے نوازا اور بحیثیت شاعر یہ ان کا ہماری زبان اور شاعری پر دوطرفہ احسان ہے۔ اقبال کی شاعری فکری وفنّی اعتبار سے اس قدر بلند مرتبت ہے کہ کلام اقبال پر کی گئی وہ معروف بحث بھی پُرکشش نہیں رہتی کہ اقبال شاعر بڑے تھے یا فلسفی ___ حقیقت یہی ہے کہ وہ بہ یک وقت عظیم مفکر اور بلند پایہ شاعر تھے جنھوں نے بطورِ خاص اردو شاعری کو نئے موضوعات واسالیب سے روشناس کرایا ___ پیش کردہ تصنیف اسی نقطۂ نظر کے ارسال وابلاغ پر مبنی ہے۔

''اقبال کا نغمۂ شوق'' میں کل نو (۹) مقالات شامل ہیں۔ آغاز وانجام کے دو مقالات سے ہٹ کر سات مقالے اقبال کی نمایندہ شعری خوبیوں یعنی لفظیات وتراکیب، شعری لہجوں، آہنگ، تمثیل کاری، تمثال سازی، علامت نگاری اور ڈرامائیت کا احاطہ کرتے ہیں۔ پہلا مقالہ: ''شعرِ اقبال ___ معجزۂ فن کی نمود'' اقبال کے شعری وفنّی نظام کی تفہیم کے لیے بنیادی مبحث کے طور پر شامل کتاب کیا گیا ہے۔ جب کہ آخری مقالہ جو ''شعرِ اقبال ___ تعلّی کے رنگ'' کے زیرِ عنوان مرقوم ہے، کلاسیکی شعری روایت کے تناظر میں علامہ کے بامعنی اور پُرکار نظامِ فن کی توضیح اور ان کے شعری وفنّی مرتبے کے ادراک کی ذیل میں خاتمۂ کتاب کے طور پر پیش ہے۔ یہ مقالہ علامہ کے ذوقِ تعلّی کی نشان دہی کرتا ہے۔ اہلِ علم جانتے ہیں کہ اقبال نے کم وبیش ہر قدیم وجدید محسنہ شعری کو نیا مقام ومرتبہ عطا کیا لیکن اس کے باوجود وہ اپنے شاعر ہونے پر اس قدر نازاں دکھائی نہیں دیتے بلکہ اس کے مقابلے میں زیادہ تر اپنے خیالات کی ترسیل کے خواہاں رہے اور کہیں بھی ستائش وصِلہ کی تمنا کا اظہار نہیں ملتا۔ اقبال نے اردو کی شعری کائنات میں تعلّی کے ایسے رنگ جمائے ہیں کہ یہ روایتی اندازِ شعر بھی ہر مقام پر خودستائی وخود شیفتگی کے بجائے ان کے ذوق وشوق کا آئینہ دار ہے۔

۲۰۱۰ء میں علامہ اقبال کے شعری وفنّی کمالات پر مبنی میری کتاب: ''محسّناتِ شعرِ اقبال'' (کلامِ اقبال میں علمِ بیان اور علمِ بدیع کے محاسن) کی اوّلین اشاعت بزمِ اقبال، لاہور سے منظرِ عام پر آئی۔ یہ کتاب بنیادی طور پر میرے پی ایچ۔ ڈی کے تحقیقی مقالے: ''اقبال کی اُردو شاعری۔ فنّی محاسن کا تحقیقی ولسانی مطالعہ'' کا ابتدائی نصف حصہ تھا جو کلامِ اقبال پر تحسین شعری کے مشرقی

مباحث کا احاطہ کرتا ہے۔ زیرِ نظر کتاب مقالے کے دوسرے نصف حصے کی اضافہ شدہ صورت ہے جس میں جدید فنّی و شعری محاسن کی روشنی میں شعرِ اقبال کے فنّی مطالعات پیش کیے گئے ہیں۔

ان مقالات کی تسوید کے سلسلے میں میری کوشش یہی رہی ہے کہ نہ صرف زیر بحث شعری محاسن کے فنّی خدوخال اجاگر کیے جائیں بلکہ کلامِ اقبال پر ان کے اطلاق کا جائزہ بھی لیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے تحقیقی وتنقیدی کتب کے ساتھ ساتھ اُردو، فارسی اور انگریزی کی لغات اور کتب ادبی اصطلاحات میرے پیش نظر رہیں۔ اقبال کے نظام فن پر مبنی ان تنقیدی و تجزیاتی مقالات میں اشعار کا اندراج کرتے ہوئے ان کے حوالے زیادہ تر متن کے ہمراہ اقبال کے شعری مجموعوں کے اوّلین حروف کے مختصرات کی صورت میں بہم پہنچائے گئے ہیں تا کہ حوالہ جات کی کثرت سے بچا جا سکے اور شعری ماخذ تک فوری رسائی بھی ممکن ہو۔ ہر حصے کے حواشی و حوالہ جات مقالے کے آخر میں درج ہیں اور مجموعی مآخذ بہ صورت کتابیات مرتب کر دیئے گئے ہیں۔

امید ہے کہ علامہ اقبال کے کلام کے فنّی مطالعات پر مبنی اس کتاب سے اقبال کے نغمۂ شوق کے نئے زاویے سامنے آئیں گے۔

پروفیسر ڈاکٹر بصیرہ عنبرین
ڈائریکٹر اقبال اکادمی، پاکستان
(پروفیسر شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور)

شعرِ اقبال ـــــ معجزۂ فن کی نمود

عمدہ شاعری اعلیٰ پائے کی فکر اور بے مثل اسلوب کے تال میل سے وجود میں آتی ہے۔ شعر فکر و حکمت سے کتنا ہی بھرپور کیوں نہ ہو پیش کش کا انداز کلام کی معنویت اجاگر کرنے میں کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ گویا فکر یا موضوع کی اہمیت اپنی جگہ مسلمہ ہے مگر اسلوب کا جادو شاعری کو ترفع عطا کرتا ہے۔ قادر الکلام شعرا کے کلام میں جہاں اعلیٰ پائے کی فکریات کا اظہار ہوتا ہے وہاں وہ اپنے اسلوب کی رعنائی سے معنی کے حسن میں بھی اضافہ کر دیتے ہیں۔ علمائے فن نے بھی اسی لیے اسلوب کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے الفاظ کو شاعری کا بیش بہا سرمایہ قرار دیا ہے۔ مشرق اور مغرب کے ناقدینِ شعرا چھے شعر کی پہچان عمدہ اندازِ بیان کو قرار دیتے ہیں اور شاعری میں الفاظ کے موزوں و برمحل استعمال، وزن اور قافیے کی پابندی اور شعر کی دیگر خوبیوں پر اظہار خیال کرتے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں مشرقی اور مغربی نقادوں نے شعر کی غرض و غایت اور ماہیت کے حوالے سے جن خیالات و افکار کا اظہار کیا انہیں مطالعات شعر میں قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے پیش کردہ فنی مباحث عمدہ شاعری کی جانچ میں نہ صرف ہماری معاونت کرتے ہیں بلکہ شعر کو پرکھنے کے پیمانے بھی فراہم کرتے ہیں۔ یہ افکار اس امر پر بھی دلالت کرتے ہیں کہ شاعری میں موضوع اور اسلوب کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ جس قدر یہ تعلق مضبوط ہوگا اتنا ہی شعر کی افادیت و تاثیریت میں اضافہ ہوگا۔ شاعری کو صرف اس کا موضوع ہی عروج نہیں بخشتا بلکہ کلام کو آفاقیت بخشنے میں الفاظ کی سادگی و شیرینی، صاف اور چست بندش، جذبات و احساسات کی چاشنی، مضمون آفرینی، تخیل کی ندرت، فصاحت و بلاغت، واقعیت و اصلیت اور طرزِ ادا کی جدت کا بھی اہم کردار ہے۔ خصوصاً مشرقی شعریات میں ان عناصر ترکیبی کا بنیادی کردار رہا ہے۔ مشرقی شعرا کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس امر سے آگاہ ہیں کہ شاعری میں محسنّات شعری کے موثر استعمال سے شعر کے ظاہری حسن میں اضافے کے ساتھ ساتھ اس کے معنوی ابعاد کو کس طرح

دو چند کیا جا سکتا ہے۔ اسلوب پر کامل گرفت سے ایک باکمال شاعر کے کلام میں فکر وفن کا بُعد بھی دور ہو جاتا ہے جس کے نتیجے میں کلام تصنع کے بجائے برجستگی، ساختگی کے بجائے بے ساختگی اور ثقالت کے بجائے سلاست کا ظہور ہوتا ہے۔

علامہ اقبال شعر پارے میں اسلوب کی اہمیت سے بخوبی آگاہ تھے اور ان کے کلام کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ ان کے ہاں فنی خوبیوں کی جانچ پرکھ کا بڑا گہرا احساس موجود ہے۔ مغربی و مشرقی شعرا کی فنی کرشمہ کاریوں سے آگاہی کے ساتھ ساتھ علامہ کی فطری ندرت اپنا بھرپور اظہار کرتی ہے۔ اقبال اجتہادی فکر کے حامل تھے اس لیے ان کی وسعت مطالعہ نے ان کو مشرقی و مغربی فنی و شعری روایت سے فیض یاب تو کیا مگر وہ اس روایت میں گم ہو کر نہیں رہ گئے۔ ان کے اجتہادی و انفرادی نقطہ نگاہ نے ہر جگہ انھیں دیگر شعرا سے ممتاز رکھا۔ مشرقی شعریات سے اثر پذیری کی ذیل میں اقبال کے ہاں عربی، فارسی، ہندی اور اردو شاعری سے کسب فیض کا رجحان ملتا ہے۔ عرب شعرا میں امراؤالقیس، عمرو ابن کلثوم، عنترہ بن شداد عبسی، زہیر بن ابی سلمیٰ، کعب بن زہیر، شرف الدین بصیری، ابوالعلا معری وغیرہ کے اثرات اقبال کے ہاں ضرور ملتے ہیں تاہم ہر مقام پر اقبال نے اپنے منفرد اسلوبی و فنی رنگ کو برقرار رکھا ہے۔ فارسی شاعری سے تو اقبال کو غیر معمولی شغف تھا اور فارسی شعرا مثلاً سنائی، عطار، فردوسی، نظامی گنجوی، رومی، عراقی، خاقانی، سعدی، امیر خسرو، بوعلی قلندر، حافظ، جامی، نظیری، عرفی، کلیم، صائب، طالب آملی، ظہوری، بیدل، غالب اور غنی کاشمیری وغیرہ کے شعری سرمایے سے اقبال نے نمایاں طور پر اخذ و قبول کیا مگر یہاں بھی کمال درجے کی انفرادی صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی طرح ہندی اور اردو شاعری کے ضمن میں امیر خسرو، کبیر، خانخاناں، کالی داس ___ میر، سودا، قائم، انشاء، ناسخ، آتش، ذوق، غالب، شیفتہ، نظیر، امانت، حالی، داغ، امیر اور اکبر جیسے اردو شعرا کی شعری اقالیم بھی اقبال کے پیش نظر رہی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ علامہ کی جدت پسند طبیعت کا فیضان تھا کہ انھوں نے مطالعے کی نمود کے بجائے اپنی پہچان مخصوص، متنوع اور نادر اسلوب سے کروائی۔ اقبال کے ہاں مشرقی شعری روایت کے تمام تر فنی محاسن قدما سے مختلف اور منفرد انداز میں سامنے آئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف سبکوں (Styles) سے استفادے کے باوجود ''سبک اقبال'' ایک منفرد اسلوب کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اقبالؒ کے کلام کے منفرد خصائص مثلاً فکر و فن کا حسین امتزاج، سادگی اور سادہ بیانی، لہجے کے تنوعات اور ان کی انقلاب آفرینی انھیں ایک منفرد اور رجحان ساز شاعر کے طور پر متعارف کراتی

ہے، جو یقیناً ان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔

اقبالؔ ایک ایسے شاعر ہیں جنھیں آغاز شعر ہی سے فنی محاسن سے گہری دل چسپی رہی۔ وہ اس حقیقت سے آشنا تھے کہ بہترین تخلیق کار وہ ہے جو اپنی تخلیق کو ''لکھ کر کاٹنا اور کاٹ کر لکھنا'' جانتا ہو۔ ان کے ابتدائی موثرات اور مختلف علوم سے شغف نے انھیں فنِ شاعری میں طاق کر دیا۔ علامہ کے اکتسابِ فن کے مختلف ادوار، مباحث شعری میں ان کی دل چسپی، فنی مباحث پر ان کی وقیع آرا، ان کی ادبی نشستیں، گفت گوئیں، روایات اور بیانات کا مطالعہ اس امر سے باخبر کرتا ہے کہ وہ فن شاعری کے اسرار و رموز سے شناسائی کا گہرا ذوق اور سلیقہ رکھتے تھے۔ اقبال شعر میں وجدان و الہام کے ساتھ ساتھ شعوری کاوشوں اور آورد کے قائل بھی تھے۔ اس ضمن میں ان کے ابتدائی کلام (متداول و منسوخ) کے مطالعے سے بھی ظاہر ہے کہ وہ شعر میں فنی لوازمات کی اہمیت کے قائل تھے اور ان کے نزدیک معجزۂ فن کی نمود خون جگر صرف کرنے میں پنہاں تھی۔ اقبال کی خود نوشت بیاضوں کا مطالعہ بھی ان کی شعری کاوشوں کا احساس دلانے میں خاصی معاونت کرتا ہے۔ علاوہ ازیں ان کی اپنے خطوط میں مختلف ارباب علم وفن سے مشاورت، ان کی ترمیمات و اصلاحات اور فن شاعری پر ان کی نثری نگارشات (مثلاً ۱۹۰۳ء میں لکھا گیا مقالہ ''اردو پنجاب میں'') اس بات کا ثبوت ہیں کہ اقبال کو فنی امور سے والہانہ شغف تھا اور وہ جانتے تھے کہ فن کی متنوع خوبیاں کس طرح شاعر کے کلام کے صوری حسن میں اضافے کے ساتھ ساتھ شعر پارے کو نئے معنوی ابعاد سے روشناس کرانے میں اہم کردار ادا کر سکتی ہیں۔ چناں چہ اقبال کے اسی فطری ذوق اور باریک بینی کا جب ان کی اجتہادی فکر سے ملاپ ہوا تو انھوں نے ایسے عظیم شعر پارے تخلیق کیے جن کا شمار بلا جھجک عالمی ادب میں کیا جا سکتا ہے۔

فنی حوالے سے شعر اقبال میں بیان و بدیع کے محاسن سے تزئین شعری کا فریضہ بڑے معنی خیز انداز میں انجام پایا ہے۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ مشرقی شعری روایت میں علم بیان کو خاص مقام دیتے ہوئے ''کلام کا زیور'' کہا گیا۔ علم بیان کے اجزائے ترکیبی تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ شمار کیے جاتے ہیں۔ یہ علم، خیال کی مختلف پیرایوں میں ادائی اور ترسیل کا تقاضا کرتا ہے یعنی ''علمِ بیان چند قاعدوں کا نام ہے کہ ان کو اگر اس طرح سے یاد کریں کہ وہ سب ذہن میں حاضر رہیں تو ایک معنی کو کئی طریق سے ادا کر سکتے ہیں اور وہ طریق مختلف ہوتے ہیں۔ بعض ان میں سے اس معنی پر اس طرح سے دلالت کرتے ہیں کہ اس سے وہ معنی صاف سمجھے جاتے ہیں اور بعض سے

وہ معنی صاف صاف اور واضح نہیں سمجھے جاتے بلکہ بعد فکر اور تامل کے سمجھ میں آتے ہیں۔"(۱) تاہم ان محاسن کے استعمال میں احتیاط کے دامن سے صرف نظر کرنا کلام میں پستی بھی پیدا کرسکتا ہے۔ اقبال اس امر سے آگاہ تھے اور یہ جانتے تھے کہ علم بیان کے موثر استعمال سے جہاں فکر وفن میں یکتائی، فصاحت و بلاغت کلام اور ندرت و جدت شعر میں اضافہ ہوتا ہے اور شعر پارہ، بلند آہنگی، رنگینی اور شگفتگی جیسے اوصاف شاعرانہ سے ہم کنار ہوتا ہے وہاں اس کے غیر موثر استعمال سے شعر میں ظاہری ٹیپ ٹاپ، لفظی بازی گری، تکلف وتصنع، اعتدال سے انحراف، مبالغے کا غلو کی حد تک پہنچ جانا یا معنی کا مجاز کی بھول بھلیوں میں کھو جانا جیسے عیوب پیدا ہو جاتے ہیں جو شاعری کو سجل، دلپذیر اور سریع الفہم بنانے کے بجائے لفظوں کا گورکھ دھندا بنا کر رکھ دیتے ہیں۔ ایک بڑا اور باشعور شاعر ہی آرائش کلام کے ان حربوں کا حقیقی استعمال کرنے پر قدرت رکھتا ہے۔ علامہ یقیناً اس صلاحیت سے مستفیض تھے۔ اقبال کے ہاں علم بیان کے ضمن میں فطری بے ساختگی اور نادرہ کاری کا اظہار ملتا ہے۔ خاص طور پر علمِ بیان کی خوبیوں میں تشبیہ کے باب میں انھوں نے روایتی تشبیہات میں بھی بڑی مہارت سے جدت پسندانہ انداز اپنایا ہے۔ یہ درست ہے کہ انھوں نے تشبیہات کا بنیادی سانچہ مشرقی شعری روایت سے ہی لیا ہے مگر ان کو جو معنی پہنائے ہیں وہ بالکل اچھوتے اور ماقبل کے شعرا سے یک سر مختلف ہیں۔ اسی انفرادیت کے باعث علامہ کو "تشبیہوں کا بادشاہ" (۲) قرار دیا گیا۔ اقبال کی تشبیہات متعدد ابعاد رکھتی ہیں۔ پروفیسر نذیر احمد نے ان تشبیہوں کو مختلف حصوں میں تقسیم کرتے ہوئے بجا طور پر علامہ کے ہاں اسلامی و عربی تشبیہات، فارسی تشبیہات، ہندی تشبیہات اور انگریزی تشبیہات کے علاوہ ان کے مخصوص فلسفۂ حیات پر دلالت کرنے والی تشبیہوں کی نشان دہی کی ہے (۳) تاہم کلام اقبال میں خالص رومانی تشبیہوں کے ساتھ ساتھ مابعد الطبیعیاتی و مفکرانہ اور عمرانی و سیاسی افکار کی پیش کش پر مبنی عمدہ اور نادر تشبیہات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ تشبیہ کا عنصر اقبال کے ہر شعری مجموعے میں ایک کارگر محسنۂ شعری کے طور پر آیا ہے۔ اقبال کی شعری کارگاہ میں تشبیہ ایک باضابطہ نظام کی حیثیت رکھتی ہے جس میں روایت وجدت دونوں کا دل کش امتزاج دکھائی دیتا ہے۔ اقبال تشبیہ کی حقیقی و اصلی غرض وغایت سے آگاہ ہیں اور اپنے تصورِ حسن ورعنائی اور حرکی نظام فکر میں کامل ارتباط کے لیے تشبیہوں سے کام لیتے ہیں۔ ان کی تشبیہیں معنی کی تہ داری میں اضافے کا باعث بنی ہیں اور یہ زیادہ تر نئے رنگ و آہنگ کی عکاس ہیں۔ یہ تشبیہات علامہ کے زرخیز تخیل کی آمیزش سے تجسیمی و

تمثالی اور علامتی و رمزی اوصاف سے بھی ہم کنار ہیں اور ہر جگہ ایک کارآمد شعری وسیلے کی حیثیت اختیار کر گئی ہیں۔ مثلاً متذکرہ خصائص کے حوالے سے چند تازہ کار شعر (۴) دیکھیے:

عدم کو قافلۂ روز تیز گام چلا
شفق نہیں ہے، یہ سورج کے پھول ہیں گویا
(ب د، ۹۵)

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
(ب ج، ۱۱۱)

عُروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے
(//، ۱۰)

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند
کہ بھٹکتے نہ پھریں ظُلمتِ شب میں راہی
(//، ص ۷۶)

مانندِ سحر صحنِ گلستاں میں قدم رکھ
آئے تہِ پا گوہرِ شبنم تو نہ ٹوٹے
(ض ک، ص ۱۲۰)

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

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

آزاد کی رگ سخت ہے مانندِ رگِ سنگ
محکوم کی رگ نرم ہے مانندِ رگِ تاک
(//، ص ۴۰)

استعارے کے ضمن میں بھی اقبال نے اجتہادی رویہ اپنایا ہے اور قدیم استعاراتی انداز میں بڑے قابلِ قدر تصرفات و اضافات کر کے اس شعری خوبی کو اعتبار بخش دیا ہے۔ استعاراتِ اقبال کی متنوع جہات ہیں، مثلاً یہاں اقبال کے مخصوص فکری نظام پر مبنی استعارے، دینی و اسلامی شعور کے حامل استعارے، خالص جمالیاتی استعارے، سیاسی، تہذیبی اور عمرانی شعور پر مبنی استعارے، مابعد الطبیعیاتی فکر کے حوالے سے استعارے، فکری گہرائی کے حامل استعارے، مخصوص تصور انسان پر مبنی استعارے اور مناظر فطرت کے حوالے سے استعارے ملتے ہیں۔ غرضے کہ کیا کیا صورتیں ہیں جو استعاروں کے قالب میں ڈھل کر تحیر خیز انداز میں نمود کر رہی ہیں۔ اسی وسعت کے پیشِ نظر سعد اللہ کلیم اپنی کتاب ''اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ'' میں استعارات اقبال کو دائرہ رنگ و نور، آبی اور حر کی تلازمات پر مشتمل دائرے اور مے و نغمہ کے متعلقات پر مبنی دائرے میں تقسیم کر کے مطالعہ کرتے ہیں (۵) جس سے ان کا مرتبہ بخوبی متعین ہوتا ہے اور اس حقیقت کا ادراک بھی ہوتا ہے کہ اقبال نے نادر اور بے مثل استعارے تخلیق کر کے اردو شاعری کے استعاراتی نظام کو وسیع تر کر دیا ہے۔

استعارات اقبال، علامہ کے مشرقی و مغربی مطالعات کا دل کش اظہار بھی ہیں۔ اقبال کے ابتدائی کلام میں کہیں کہیں روایتی و اکتسابی نوعیت کے استعارے ضرور نظر آتے ہیں لیکن جلد ہی وہ اس سے بلند تر ہو جاتے ہیں اور ان کے ہاں نادر اور اچھوتے استعاروں کی تخلیق ہونے لگتی ہے۔ خاص طور پر جہاں کہیں علامہ کے استعاروں نے تلمیح و تاریخ سے انسلاک قائم کیا ہے وہاں تو یہ استعارے علامتی درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ علامہ کے جامد استعارے بھی پرکشش ہیں اور انھوں نے استعارے کی وساطت سے جان دار اور متحرک حسیاتی و منظر یہ تمثالیں بھی تشکیل دی ہیں۔ بعض استعارات کثرتِ استعمال سے اقبال کے محبوب استعاروں کا درجہ پا گئے ہیں اور ان میں بیش تر وہی ہیں جن کا تعلق تاریخ و اساطیر سے ہے۔ کمال تو یہ ہے کہ استعارہ سازی میں اقبال کے ہاں معنی آفرینی آرائش کلام پر ہر لحظہ مقدم ہے۔ فکری حوالے سے ان استعاروں کے پس منظر میں اقبال کے باطنی سوز، تیقن و تحرک، سیماب پائی، جگر سوزی اور حرارت عمل کے جذبوں کی سرشاری محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہ استعارات علامہ کے مطمح نظر سے کلی طور پر ہم آہنگ ہیں۔ دیکھیے اقبال نے اس محسنۂ شعری کی وساطت سے لطافت و شعریت، نزاکت و رمزیت اور خوش گوار پیچیدگی و ابہام کے اوصاف کس طرح نمایاں کیے ہیں:

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا
تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ب د،۲۷۱)

تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ
ترے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی!
(ب ج،ص۱۲)

خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے
قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے
(ب ج،۱۰۵)

مقصد ہو اگر تربیتِ لعلِ بدخشاں
بے سُود ہے بھٹکے ہوئے خورشید کا پرتو
(ض ک،۸۴)

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

زاغِ دشتی ہو رہا ہے ہمسرِ شاہینِ و چرغ
کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاجِ روزگار
(ا ح،۱۰)

قلمرو بیان سے اقبال نے مجاز مرسل اور کنایہ کے بھی کم و بیش تمام علائق و انواع کو یوں نبھایا ہے کہ زیادہ تر لفظی مہارت کے اظہار کے بجائے معنی آفرینی کا اظہار ہوتا ہے۔ مثلاً یہاں صرف مجاز مرسل کی معروف صورتوں جز و بول کر کل مراد لینا اور کل بول کر جز و مراد لینا ہی کو سامنے رکھ کر علامہ کی اختراعانہ استعداد ملاحظہ کیجیے:

شان آنکھوں میں نہ جچتی تھی جہانداروں کی　　　کلمہ پڑھتے تھے ہم چھاؤں میں تلواروں کی
(ب د،۱۶۴)

دستِ جنوں کو اپنے بڑھا جیب کی طرف　　　مشہور تو جہاں میں ہے دیوانۂ حجاز
(//،۱۹۸)

کنائے کے باب میں اقبال نے بڑی بالغ نظری کا ثبوت دیا ہے اور وہ ہر مقامِ شعری پر انواعِ کنایہ کو موزوں و متناسب انداز سے برتتے ہوئے اپنے کلام کی تیزی اور کاٹ میں اضافہ کر گئے ہیں۔ اقبال اس بے مثال اور نکتہ رس شعری خوبی کو بھی محض مشاقی سخن سے عبارت نہیں سمجھتے۔ وہ پیچیدہ اور دقیق کنایوں پر مبنی رمزیہ و ایمائی شاعری کرنے کے بجائے اپنی پُر مغز فکریات کو لطافت و شعریت سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ وہ کنائے کی اس غرض و غایت کو بخوبی سمجھتے تھے کہ یہ شعری خوبی اگر کلامِ بلیغ کی تخلیق کرے تو موثر ہے اور اس کے برعکس بے شمار وسائط و علائق سے شعر کو پیچیدہ اور دور از کار بنا دے تو یک سر بے کار ہے۔ چناں چہ وہ کہیں شعریت کو قربان نہیں کرتے، اور زیادہ تر اس طرح روشن کنائے تشکیل دیتے ہیں:

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

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر
(ب ج، ۱۰۱)

اہلِ حرم سے اُن کی روایات چھین لو
آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو
(ض ک ۱۴۶)

عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات
عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات
(ا ح، ۲۲)

شعرِ اقبال میں صنایع بدایع کے موزوں و متناسب استعمال سے اپنے کلام کو قدر و منزلت سے ہم کنار کرنے کا رجحان بہ کثرت ملتا ہے۔ چوں کہ ''بدیع ایک علم یعنی ملکہ ہے جس سے چند امور ایسے معلوم ہو جاتے ہیں جو خوبی کلام کا باعث ہوتے ہیں مگر اول اس بات کی رعایت ضروری ہے کہ کلام مقتضائے حال کے مطابق ہو اور اس کی دلالت مقصود پر خوب واضح ہو کیوں کہ ان دونوں خوبیوں کے بعد ہی کلام میں محسنات سے حسن و خوبی آ سکتی ہے ورنہ بغیر ان امور کی رعایت کے علم

بدیع پر عمل کرنا ایسا ہی ہے جیسے بدشکل عورت کو عمدہ لباس اور زیور پہنا دینا۔‘‘ (۶) لہٰذا علامہ نے محسنات کو اپنی شعری اقلیم کا حصہ بناتے ہوئے اس بنیادی اصول سے صرفِ نظر نہیں کیا کہ کلام مقتضائے حال کے مطابق نہ ہو یا اس کی دلالت مقصود پر خوب واضح نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ بدنمائی کے بجائے خوش نمائی کا حصول ہوا ہے۔ وہ ہر کہیں تکلف و تصنع کو معنی آفرینی کے مقابلے میں ثانوی حیثیت دیتے ہیں۔ صنایع بدایع کی ذیل میں ویسے تو اقبال نے تمام تر لفظی و معنوی صورتوں کو منفرد انداز میں پیش کیا ہے (۷) لیکن بعض صنعتیں ان کے ہاں کلیدی اہمیت کی حامل بھی ہیں جن میں صنعتِ تجنیس، صنعتِ لف ونشر مرتب و غیر مرتب، صنعتِ طباق یا تضاد، صنعتِ مراعاۃ النظیر، صنعتِ ایہام، ایہام تناسب، صنعت سوال و جواب، صنعتِ تکرار، حشو ملیح، صنعتِ حسنِ تعلیل، صنعتِ تلمیح (۸) اور صنعتِ تضمین (۹) ان کے ہاں بڑی خیال افروز صنعتیں ہیں۔ خاص طور پر صنایعِ لفظی میں شامل تلمیح اور تضمین تو کلامِ اقبال میں باضابطہ فنی حربوں کی حیثیت اختیار کر گئی ہیں، جنھیں علامہ نے ظاہری ٹیپ ٹاپ اور صنعت گری کے بجائے تاثیرِ شعری کے لیے مستعار لیا ہے۔ بعض اوقات تو یہ دونوں صنعتیں ماضی و حال کے مابین وحدت فکر کی حیرت انگیز مثال پیش کرتی ہیں۔ یہ ان صنایع کا دوطرفہ احسان ہے کہ شعرِ اقبال میں مختلف ادبیات کے معروف اشعار و مصاریع اور ماضی قریب اور بعید کے تاریخی واقعات و حوادث نامانوسیت اور اجنبیت کے حصار سے نکل کر حالیہ واردات و کیفیات کے ترجمان بن گئے ہیں۔ متذکرہ صنایع بدایع میں سے صرف ایک معروف صورت صنعت تجنیس ناقص و زاید (دو متجانس الفاظ ایسے لانا جن میں سے ایک کا دوسرے سے صرف ایک حرف کم یا زیادہ ہو) ہی کی روانی و بے ساختگی دیکھیے:

چشمہ کوہ کو دی شورشِ قلزم میں نے
اور پرندوں کو کیا محوِ ترنم میں نے
(ب د، ۲۸)

ہمارا نرم رو قاصد پیامِ زندگی لایا
خبر دیتی تھیں جن کو بجلیاں وہ بے خبر نکلے
(//، ۲۷۲)

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی
خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند
(ب ج، ۲۱)

نہ ہو نومید، نومیدی زوالِ علم و عرفاں ہے
اُمیدِ مردِ مومن ہے خدا کے رازدانوں میں
(//، ۱۲۰)

وہ نَے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں
نوا کو کرتا ہے موجِ نفس سے زہر آلود
(ض ک،۱۳۱)

کلامِ اقبال کے دیگر شعری وفنی کمالات میں ایک بے مثل خوبی تمثال کاری یا امیجری کی پیش کش ہے۔ اقبال نے زندہ، توانا اور وسیع و عمیق معنویت کی حامل تمثالیں تخلیق کی ہیں۔ ان کی اعلیٰ قوت متخیلہ، بھرپور مشاہدے اور بے مثل لفظیات نے پیکر تراشی کا ایسا نگارخانہ تراشا ہے جو یقیناً پُرکشش ہے۔ اقبال کی تمثالیں ساکن سے کہیں زیادہ متحرک ہیں اور ان کے مخصوص فلسفۂ شعر کی عمدہ ترجمانی کرتی ہیں۔ اقبال حسیاتی تمثالوں کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور ان کے ہاں تمثال کاری میں تجسیم و تمثیل کے ذریعے بھی دل کشی پیدا ہوئی ہے۔ وہ خاص رموز و علائم سے بھی عمدہ تمثالیں تشکیل دیتے ہیں اور ان کا مخصوص جلالی و جمالی آہنگ بھی ان تمثالوں سے جھلکتا ہے۔ شعرِ اقبال میں بہت سے مقام ایسے ہیں جہاں روشنی، رنگ اور خوش بو پر مبنی تمثالوں نے بڑا تازہ کار رنگ جمایا ہے۔ گویا تمثال آفرینی میں علامہ نے مختلف ڈھب اختیار کیے ہیں اور مقصود ہر کہیں معنی آفرینی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو اقبال کی تمثالیں خارجی مشاہدے، باطنی واردات اور ان کے نتیجے میں ظہور پذیر ہونے والے تصورات کے امتزاجی عمل کا نام ہیں۔ ان کے کلام میں نادر اور اچھوتی تمثالوں کی تشکیل ان کی قوتِ اختراع اور عمیق مشاہدے کی دلیل ہے۔ اقبال کی تخلیق کی گئی تصویریں آرائشی سے زیادہ افادی ہیں۔ یہ محض تزئینِ کلام کا ذریعہ نہیں بنی ہیں بلکہ زیادہ تر شاعر کی جذباتی و نفسیاتی کیفیات کا جزوِ خاص بن کر نمود کر گئی ہیں۔ اکثر مقامات پر علامہ نے اپنی تمثالوں کو دیگر محسناتِ شعر یعنی تشبیہات واستعارات اور تلمیحات و اشعارات کے تال میل سے زیادہ رنگین اور بامعنی بنادیا ہے جن سے ان کے کلام کا صوری و ایمائی مقام بلندتر ہو جاتا ہے۔ غرضے کہ اقبال کی تمثالیں سادہ ہوں یا مرکب و امتزاجی، ان کے ذریعے ان کی فکر کے متنوع پہلو کمال خوبی سے جھلکتے ہیں، مثلاً صرف وارداتِ قلبی کے عکاس چند تمثالی شعر دیکھیے جن میں ملتِ اسلامیہ کے حوالے سے دل و دماغ میں ابھرنے والے خدشات کی آئینہ داری بہت عمدگی سے ہوئی ہے:

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
نکہتِ خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی

آ ملیں گے سینہ چاکانِ 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 زنجیرِ پا ہو جائے گی

پھر دلوں کو یاد آ جائے گا پیغامِ سجود　　پھر جبیں خاکِ حرم سے آشنا ہو جائے گی
نغمۂ صیاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور　　خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی
(ب،د۱۹۵۔۱۹۶)

کلامِ اقبال اپنے ایک منفرد علامتی نظام کے باعث بھی ممتاز ہے۔اقبال کی علامتیں تہذیبی روایات کو اپنے دامن میں سموئے ہوئے ہیں اور یہ علامتیں زیادہ تر ان کے منفرد تصورات ونظریات کی پیش کش میں معاونت کرتی ہیں۔اقبال کا علامتی نظام تدریجی ارتقا رکھتا ہے، مثلاً ''بانگ درا'' کی ابتدائی علامتیں کسی قدر روایتی انداز رکھتی ہیں مگر اسی مجموعے میں انسان، شمع، شبنم اور ستارے، خضر راہ اور طلوعِ اسلام، جیسی منظومات میں علامتوں نے بہ تدریج قوت پکڑی ہے۔اقبال کی محبوب علامات کے سلسلے میں شاہین، لالہ، نے، نے نوازی، پروانہ، جگنو، مردِ مومن، قلندر، عشق، دیدو نظر ،ساقی، خونِ جگر اور آہو وغیرہ تخصیصی مرتبہ رکھتی ہیں۔علاوہ ازیں تلمیحی وتاریخی اور مقاماتی علائم و رموز نے بھی اقبال کے علامتی نظام کو انفرادی شان بخش دی ہے۔ان تمام علامات کی فنی پیش کش میں اقبال کی یہی ندرت ہے کہ انھوں نے علامت نگاری کے روایتی انداز سے انحراف کر کے لفظوں کو نیا علامتی پیکر دے دیا ہے اور یہ علامات ان کے فلسفیانہ ومفکرانہ نظام کی پیش کش میں ہر کہیں مددگار ہیں۔اقبال کی علامتیں اسلامی تہذیب وثقافت کے باطن میں جھانکتی ہیں اور عہدِ نو کے لیے سخت کوشی اور حرارتِ عمل کا پیغام لیے ہوئے ہیں۔بعض اوقات تلمیحی کردار علامتی حیثیت اختیار کر گئے ہیں اور اکثر اوقات ان کا انسلاک عصر حاضر کے سیاسی و مذہبی حالات کے ساتھ بھی ہوا ہے۔ علامہ نے ان علائم و رموز کو بھرپور شعریت سے برتا ہے اور تشبیہ واستعارہ، تجسیم وتمثیل اور تمثالی و محاکاتی عناصر کی شمولیت سے ان میں عجیب وغریب شان پیدا کر دی ہے۔جیسے ذیل کے شعروں میں دیکھیے ،اقبال کی محبوب علامت ''آہو'' دیگر محاسن کے تال میل سے کیا کیا رنگ جماتی ہے:

دردِ لیلیٰ بھی وہی، قیس کا پہلو بھی وہی　　نجد کے دشت وجبل میں رمِ آہو بھی وہی
(ب د،۱۶۷)

ـــــ

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

ـــــ

مشامِ تیز سے ملتا ہے صحرا میں نشاں اس کا　　ظن وتخمیں سے ہاتھ آتا نہیں آہوئے تاتاری
(ب ج،۳۷)

ـــــ

اے وہ کہ تو مہدی کے تخیل سے ہے بیزار　　نومید نہ کر آہوئے مشکیں سے ختن کو
(ض ک،۵۹)

ـــــ

صیّادِ معانی کو یورپ سے ہے نومیدی دلکش ہے فضا، لیکن بے نافہ تمام آہو!

(ایضاً،۱۷۲)

شعر اقبال کے یہ کلیدی محاسن ظاہر کرتے ہیں کہ علامہ کا کلام نہ صرف ان کی بے نظیر فکر کے باعث ممتاز ہے بلکہ شعری حوالے سے یہاں ہر کہیں معجزانہ شان کا احساس ہوتا ہے۔ اقبال کی شاعری فنی محاسن کا ایک خزانہ ہے۔ یہ معجزۂ فن ہے جس کی نمود کمال درجے کی تخلیقی ذہانت کے ساتھ ہوئی ہے۔(۱۰) چوں کہ اقبال نے لوازماتِ شعری کو لفظی صناعی اور ظاہری ٹیپ ٹاپ کے بجائے مخصوص فلسفۂ زندگی کی ترسیل کے لیے برتا اس لیے سرسری نظر میں ان محاسن کا اندازہ نہیں ہوتا تاہم بغور مطالعے سے واضح ہوجاتا ہے کہ اقبالؒ کی شاعری گوناگوں محسناتِ شعری سے آراستہ ہے اور دوسرے شعرا سے اس لیے ممیّز وممتاز بھی ہے کہ اس میں فکروفن کی آمیزش نہایت فطری اور بے ساختہ انداز میں ہوئی ہے۔

حوالے:

۱۔ فقیر، شمس الدین (مولف): **حدائق البلاغة**، (ترجمہ) امام بخش صہبائی، لکھنو: مطبع منشی نولکشور، ۱۸۴۳، ص ۳

۲۔ یوسف حسین خاں، ڈاکٹر: **روحِ اقبال**، لاہور: القمرانٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۵

۳۔ نذیر احمد، پروفیسر: **تشبیہاتِ اقبال**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول، ۱۹۷۷ء، ص ۴۱۹

۴۔ اس مقالے میں کلامِ اقبال سے شعری مثالوں کے اندراج کے ضمن میں **کلیات اقبال** (اردو) مطبوعہ شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۷۲ء سے استفادہ کیا گیا ہے۔

۵۔ سعد اللہ کلیم، ڈاکٹر: **اقبال کے مشبہ بہٖ اور مستعارمنہ**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۸۵ء، ص ۵۵ تا ۲۰۰

۶۔ نجم الغنی رام پوری: **بحر الفصاحت** (طبعِ نو)، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۹ء ج ۲، ص ۸۹۲

۷۔ پروفیسر نذیر احمد نے اپنی کتاب **اقبال کے صنایع و بدایع** (مطبوعہ آئینہ ادب لاہور، ۱۹۶۶ء) میں ان صورتوں کی مثالوں کے ذریعے توضیح کی ہے۔

۸۔ تلمیح کے موضوع پر سید عابد علی عابد کی کتاب **تلمیحاتِ اقبال** (بزمِ اقبال، لاہور ۱۹۸۵ء) اور ڈاکٹر اکبر حسین قریشی کی تصنیف **مطالعۂ تلمیحات و اشارات اقبال** (اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۶ء) عمدہ نکات پیش کرتی ہیں۔

۹۔ تفصیل کے لیے دیکھیے راقمہ کی کتاب: ''تضمیناتِ اقبال''، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۲ء

۱۰۔ ان موضوعات پر تفصیلی مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے راقمہ کی تصنیف: ''محسّناتِ شعرِ اقبال''، لاہور: بزم اقبال، ۲۰۱۰ء

اقبال کی لفظیات اور تراکیب

نظامی عروضی سمرقندی نے **چہار مقالہ** میں لکھا ہے کہ:

شاعری صناعتی است کہ شاعر بدان صناعت اتّساق مقدمات موھمہ کند و التئام قیاسات منتجہ برآن وجہ کہ معنی خردرا بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد و نیکورا در خلعتِ زشت باز نماید، وزشت را درصورتِ نیکو جلوہ کند، وبا یہام قو تہای غضبانی و شہوانی را برانگیزد، تابدان ایہام طباع را انقباضی و انبساطی بود، وامور عظام را در نظامِ عالم سبب شود۔(۱)

شاعری میں متذکرہ کیفیات پر مبنی یہ اوصاف مقتضائے حال کے مطابق پُر تاثیر لفظوں کے استعمال سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ لفظیاتی حسن ہی ہے جس کی وساطت سے شاعر اپنے متنوع جذبات و احساسات کو موزوں پیرایے میں ڈھالنے پر قدرت رکھتا ہے۔ لفظیات (Diction) سے مراد دراصل وہ ''طرزِ کلام یا طرزِ تحریر ہے، جسے بولنے یا گانے میں ادائی الفاظ کے ڈھب، تلفظ اور بندش کے معانی میں لیا جاتا ہے، گویا یہ کلام یا تحریر میں کسی شخص کا انتخابِ الفاظ، بولنے یا گانے میں ادائی الفاظ کا ڈھب ہے۔'' (۲) چوں کہ ''الفاظ کا انتخاب اور ان کی ترتیب مصنف کے مقصد، ادبی صنف، موضوع اور عصری تقاضوں کے ساتھ ساتھ طرزِ تحریر میں بھی بدلتا رہتا ہے (لہٰذا ہم لفظیات کو) شعری طرزِ تحریر اور الفاظ کے شاعرانہ انتخاب اور صحیح استعمال'' کا نام بھی دے سکتے ہیں (۳) انگریزی زبان کی لغات میں لغوی و اصطلاحی حوالے سے لفظیات کی توضیح یوں کی گئی ہے:

The choice and use of words and phrases to express meaning, especially in literature or poetry.(4)

The choice of words used in a literary work--- A writer's diction may be described according to the oppositions formal/colloquial, abstract/concrete, and literal/figurative---(5)

The style of speaking and writing as reflected in the choice and

use of words. Diction refers to the selection and arrangement of words in statements and to accuracy, emphasis, and distinction with which they are spoken and written.(6)

شاعر اپنی مخصوص لفظیات کا اظہار کرتے ہوئے دراصل زبان پر اپنی گرفت کا ثبوت دیتا ہے اور زبان کے وسیع علم سے آشنائی کے بغیر وہ اپنے خاص لفظیاتی نظام کو ترتیب بھی نہیں دے سکتا۔ڈاکٹر اسلم انصاری لکھتے ہیں:

'زبان'......انسان کا نشانِ امتیاز اور تسمیہ (چیزوں کو نام دینے کی صلاحیت) اس کا جوہرِ انسانیت ہے، زبان پر گرفت فکر کے ارتقا کی پہلی شرط اور پہلا زینہ ہے، اگرچہ اعلیٰ درجے کی شاعری صرف زبان کے وسیع علم کے مترادف نہیں، لیکن اعلیٰ درجے کی شاعری تخلیق کرنے میں زبان کا وسیع علم بہت اہم کردار ادا کرسکتا ہے......ایک خلاّق ذہن کے لیے زبان لغت، منطق اور گرامر سے ماورا ایک ایسی حقیقت ہوتی ہے، جسے صرف اس کے براہِ راست تجربے ہی سے جانا جاتا ہے۔اگرچہ انسانی فکر اور اس کے تخلیقی اور غیر تخلیقی اظہارات میں زبان کا کردار اور اس کا عمل دخل بے حد پیچیدہ اور ذوجہات ہے، لیکن شاعری بنیادی طور پر ہے ہی زبان کا کھیل، اس میں زبان ذریعۂ اظہار بھی ہے اور مقصود بالذات بھی، اس لیے شاعری میں زبان کا عمل اور بھی نازک اور پیچیدہ ہوجاتا ہے۔ شاعری کے تمام معروف اجزا......جذبہ، تخّیل، تفکر اور ارادہ......زبان ہی کے ذریعے اپنے آپ کو متشکل کرتے ہیں، لیکن زبان انھیں متشکل کرنے کے ساتھ ان سے ماورا ہونے کی سعی بھی کرتی ہے اور زبان کا یہی وہ عمل ہے جو شاعری میں 'شعریت' کا ضامن بنتا ہے......(۷)

نثر کی زبان ہو یا شاعری کی ...... یہ اپنا الگ اور خاص لفظیاتی دائرہ رکھتی ہے اور دونوں کی اغراض مختلف ہوسکتی ہیں۔ڈاکٹر عنوان چشتی نے نثر کے مقابلے میں شعری زبان کے مقاصد اور خط وخال کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے:

شاعری کی زبان کا مقصد تخئیلی طاقت کے ذریعے تاثرات کا اظہار ہے نہ کہ حقائق کی ترجمانی۔ انھیں تاثرات سے الفاظ نئی زندگی حاصل کرتے ہیں۔یہی مقصد الفاظ کو ایک نئی معنویت اور ایک نئی لسانی فضا سے آشنا کرتا ہے۔نثر میں عقلی و ذہنی پس منظر کی حیثیت بنیادی ہوتی ہے جب کہ شاعری میں تخئیلی اور جذباتی پس منظر کو افضلیت حاصل ہے۔شاعری میں الفاظ نہ صرف یہ کہ اپنے معانی کی تمام گرہیں کھولتے ہیں بلکہ بعض نادر و نایاب تجربوں کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں۔ان کی یہی ایمائی رہبری اور علامتی قوت انھیں شعری زبان کا درجہ عطا کرتی ہے۔چوں کہ شاعری میں تاثرات کا اظہار کیا جاتا ہے اور تاثرات لاانتہا قسم کے ہوسکتے ہیں اور لاانتہا قسم کے تاثرات کے ان گنت ذیلی

رنگ بھی ہو سکتے ہیں، اس لیے شاعر ہر تاثر کے لیے نیا لفظ تراشتا ہے یا پرانے الفاظ کو نئے انداز سے برتتا ہے، اس لیے شاعری کی زبان کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا رہتا ہے۔(۸)

شعری زبان کی تشکیل میں لفظوں کی حیثیت کلیدی ہے۔ شاعر کا لفظیاتی چناؤ اس کے شعری اسلوب کا تعین کرتا ہے اور اس اعتبار سے ہی ایک شاعر دوسرے سے ممیّز وممتاز ہو جاتا ہے بلکہ ایک قادرالکلام شاعر بے جان لفظوں میں نئی جان ڈال کر انھیں متحرک اور فعال بنا دیتا ہے۔ ایسا تخلیق کار متناسب اور موزوں لفظوں کی تلاش اور جستجو میں بڑی کدوکاوش کرتا ہے، رات رات بھر جاگتا ہے (برائے پاکی لفظے شبے بروز آرد+ کہ مرغ و ماہی باشند خفتہ او بیدار)، پھر کہیں جا کر وہ اپنے مطلب کی لفظیات تک رسائی پاتا ہے۔ اسی سبب سے لفظ بہت بڑی طاقت بن جاتے ہیں اور ہر طرح کے موضوع کو بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ یہ لفظوں کا کرشمہ ہی ہے کہ شعری اسلوب کہیں سادہ و آسان ہو جاتا ہے تو کہیں پیچیدہ اور مفرس و معرب ___ کہیں رنگین تو کہیں پھیکا ___ اسی طرح شاعری کے مانوس یا غیر مانوس ہونے کا انحصار بھی شعری لفظیات پر ہے جنھیں شاعر اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کے لیے انتخاب کرتا اور برتتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیق کار کی لفظیات اس کے شعوری و غیر شعوری رجحانات و محرکات کا پتا دیتی ہیں اور بعض اوقات فن پارے میں مستعمل لفظوں کی تکرار سے اس کی پسند و ناپسند کا سراغ بھی بطورِ احسن مل جاتا ہے۔ محققینِ فن نے شعر پارے میں لفظ کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے جا بجا دوٹوک اور واضح خیالات کا اظہار کیا ہے، مثلاً:

> شعر کی ترتیب کے وقت اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد نہ باقی رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور باوجود اس کے کہ اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر کر لے۔ اس مرحلے کا طے کرنا جس قدر دشوار ہے، اسی قدر ضروری بھی ہے۔ کیوں کہ اگر شاعر میں یہ بات نہیں ہے تو اس کے کہنے سے نہ کہنا بہتر ہے۔ اگرچہ شاعر کے متخیلہ کو الفاظ کی ترتیب میں بھی ویسا ہی دخل ہے جیسا کہ خیالات کی ترتیب میں۔ لیکن اگر شاعر زبان کے ضروری حصے پر حاوی نہیں ہے اور ترتیب شعر کے وقت صبر و استقلال کے ساتھ الفاظ کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوتِ متخیلہ کچھ کام نہیں آ سکتی۔(۹)

> حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشاپردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے...... یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیے اور معنی سے بالکل بے پروا ہو جانا چاہیے بلکہ مقصد یہ ہے کہ

مضمون کتنا ہی بلند اور نازک ہو لیکن اگر الفاظ مناسب نہیں ہیں تو شعر میں کچھ تاثیر نہ پیدا ہو سکے گی۔ اس لیے شاعر کو یہ سوچ لینا چاہیے کہ جو مضمون اس کے خیال میں آیا ہے، اسی درجے کے الفاظ اس کو میسر آ سکیں گے یا نہیں؟ اگر نہ آ سکیں تو اس کو بلند مضامین چھوڑ کر انھیں سادہ اور معمولی مضامین پر قناعت کرنی چاہیے، جو اس کے بس میں ہیں اور جن کو وہ عمدہ پیرایے اور عمدہ الفاظ میں ادا کر سکتا ہے۔(۱۰)

الفاظ وہ خشت وگل، چُوب و آہن ہیں جن سے ادبیات کی عمارت عبارت ہے۔(۱۱)

جذبات و تاثرات کے اظہار کا ذریعہ صرف الفاظ ہے اور یہ ناممکن ہے کہ الفاظ کے تغیر و تبدل یا ان کے حسن و قبح کا کوئی اثر مفہوم و مدعا پر نہ پڑے۔ اندازِ بیان ہی ایک وہ چیز ہے جس سے مخاطب کو متاثر کیا جاتا ہے اور گفت گو کا لب و لہجہ پیدا کرنا مخصوص الفاظ کی مخصوص ترکیب ہی سے ممکن ہے۔ علاوہ اس کے جذبات کی بلندی و سخافت سب الفاظ و اندازِ بیان پر منحصر ہے۔(۱۲)

شاعری میں وزن کی زیادہ اہمیت نہیں ہے، جو چیز اہم ہے، وہ لفظوں کا موجِ خرام ہے، لفظوں کا چلتا پھرتا جلوس ہے۔ وہ ہمیشہ بدلتا ہوا متحرک نظام ہے جو ہمیشہ نئے ڈھنگ سے حسنِ خرام کے نئے نئے جلوے دکھاتا رہتا ہے...... شعر لفظوں سے بنتا ہے، پھر لفظوں کا جو بوقلموں مجموعہ بنتا ہے اور یہ الفاظ کبھی آہستہ چلتے ہیں تو کبھی تیز، کبھی بہکتے ہوئے تو کبھی لڑکھڑاتے ہوئے اور کبھی سنجیدگی اور رکھ رکھاؤ کا خیال رکھتے ہیں۔ اسی لیے نغمہ اور رقص دونوں لحاظ سے اثر بدلتا رہتا ہے۔(۱۳)

الفاظ کی اہمیت سب سے زیادہ ہے کیوں کہ شاعری کا سارا وجود ہی الفاظ سے مستعار ہے۔ یہی وہ واحد ذریعہ ہے جس سے شاعر اور قاری میں اشتراکِ ذہنی کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ یہی وہ کلید ہے جس سے گنجینۂ طلسمِ معنی کا سربستہ قفل کھلتا ہے۔ شاعر کے اپنے مشاہدات، اس کا ذہنی، سماجی اور طبعی ماحول، اس کا زمانہ، اس کا روایات کا پابند یا باغی ہونا غرضے کہ بہت سے عوامل مل کر اس کے تجربے کا جزو بنتے ہیں...... بنیادی طور پر شاعر جو کچھ محسوس کرتا ہے اسے الفاظ اور محض الفاظ کے جامے میں منتقل کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کے سماوی تجربات، پابند ہیں اس بات کے کہ محدود امتیازاتِ ارضی کے ذریعے ظاہر ہوں۔ الفاظ، بالذّات ایک بے جان چیز ہیں۔ شاعر اپنی روح پھونک کر انھیں زندگی عطا کر دیتا ہے۔ وہ ان کا خالق تو نہیں لیکن قم باذنی کہہ کر وہ خالقِ ثانی کا درجہ ضرور حاصل کر لیتا ہے۔(۱۴)

شبلی نعمانی نے **شعر العجم** میں شاعری میں لفظ کی اہمیت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے کلام کی لفظی خصوصیات سے بھی بحث کی ہے اور اس جانب اشارہ کیا ہے کہ شاعر کو فصیح اور مانوس الفاظ پر تفحص کرنا چاہیے۔ کوشش یہی ہونی چاہیے کہ کوئی لفظ فصاحت کے خلاف نہ آنے پائے کیوں کہ ''شاعر جس طرح مضامین کی جستجو میں رہتا ہے، اس کو ہر وقت الفاظ کی جانچ پڑتال اور ناپ تول میں مصروف رہنا چاہیے، اس کو نہایت دقتِ نظر سے دیکھنا چاہیے کہ کون سے الفاظ میں وہ مخفی اور دور از نگاہ ناگواری موجود ہے، جو آیندہ چل کر سب کو محسوس ہونے لگے گی۔'' (۱۵) اس کے ساتھ ہی ساتھ اسے ہر لحظہ اس امر کا احساس ہونا ضروری ہے کہ ''بڑے بڑے خیالات اور جذبات لفظ کے تابع ہوتے ہیں۔ ایک لفظ ایک بہت بڑے خیال یا بہت بڑے جذبے کو مجسم کر کے دکھا سکتا ہے۔ ایک بہت بڑا مصور ایک مرقعے کے ذریعے سے غیظ و غضب، جوش اور قہر، عظمت اور شان کا جو منظر دکھا سکتا ہے، شاعر صرف ایک لفظ سے وہی اثر پیدا کر سکتا ہے۔'' (۱۶) شبلی نعمانی کلام میں لفظی حسن کا معیار متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> الفاظ متعدد قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض نازک، لطیف، شستہ، صاف، رواں اور شیریں اور بعض پُرشوکت، متین اور بلند......اس سے زیادہ مقدم الفاظ کا باہمی تعلق اور تناسب ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ایک شعر میں جس قدر لفظ آئیں الگ الگ دیکھا جائے تو سب موزوں اور فصیح ہوں، لیکن ترکیبی حیثیت سے ناہمواری پیدا ہو جائے، اس لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ جو الفاظ ایک ساتھ کسی کلام میں آئیں ان میں باہم ایسا توافق، تناسب، موزونی اور ہم آوازی ہو کہ سب مل کر گویا ایک لفظ یا ایک ہی جسم کے اعضا بن جائیں۔ یہی بات ہے جس کی وجہ سے شعر میں وہ بات پیدا ہوتی ہے جس کو عربی میں ''انسجام'' کہتے ہیں اور جس کا نام ہماری زبان میں سلاست، صفائی اور روانی ہے......(۱۷)

یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ الفاظ کا معانی کی مناسبت اور مطابقت سے بیان شعری لفظیات کی تشکیل میں بہت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ مولوی نجم الغنی نے **بحر الفصاحت** کے باب 'علم معانی' میں لفظ اور معنی میں لباس اور جسم کا تعلق قائم کیا ہے (۱۸) اور اسی نسبت سے ان سے قبل مولانا شبلی نعمانی بھی **شعر العجم** میں لفظ و معنی کے رشتے کو مادہ و صورت سے تعبیر کرتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کے مطابق: 'شاعری کا اصلی مدار الفاظ کی معنوی حالت پر ہے یعنی معنی کے لحاظ سے الفاظ کا کیا اثر ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ان میں کیونکر اختلافِ مراتب ہوتا ہے...... شاعر کی نکتہ دانی یہ ہے کہ جس مضمون کے ادا کرنے کے لیے خاص جو لفظ موزوں اور مؤثر ہے وہی

استعمال کیا جائے، ورنہ شعر میں وہ اثر نہ پیدا ہوگا۔'' (۱۹) مولانا عبدالرحمٰن نے مراۃ الشعر میں لکھا ہے کہ الفاظ چوں کہ معانی کے اجسام ہیں، لہٰذا انھیں خوب صورت ہونا چاہیے اور معانی بھی عمدہ ہوں بلکہ غور کیا جائے تو شعر کی اصل روح معنی ہی ہے۔ وہ لفظ اور معنی کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہوئے معنوی حسن کی تقدیم یوں ثابت کرتے ہیں:

معانی بغیر الفاظ کے کہاں؟ اور الفاظ کی ترکیب و تالیف میں اگر معانی کی روح نہیں، تو وہ کس کام کے؟ مقصود بالذّات کلام کا معانی ہوتے ہیں اور ہونے چاہئیں......فصاحت و بلاغت کلام کا حسن ہے، جس کے پیدا کرنے یا قائم رکھنے کے لیے الفاظ کی سلاست و روانی، ترکیب کی صفائی اور اسلوبِ زبان کی پابندی ضروری ہے......اس حد سے آگے تجنیس و ترصیع، توازن و تقابل، وہ بیسیوں مرخرفات جن کو فنِ بدیع میں محاسنِ کلام کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے، خاص کر محاسنِ اصلی نہیں، نقلی ہیں۔ حسنِ فصاحت و بلاغت کے ساتھ اگر کہیں اتفاقاً جمع ہو جائیں تو مستحب ہیں، فرض و واجب نہیں۔ یہ صحیح کہ دل پر اثر ان کا بھی ہوتا ہے لیکن مقصود کلام کے معانی ہوتے ہیں، نہ تزئینِ الفاظ، اسی لیے اہلِ نظر کی نگاہوں میں ان محاسن کی وقعت اس زیور سے زیادہ نہیں ہوتی جو کوئی حسین غارت گرِ دین و ایمان پہنے ہوئے ہو۔ (۲۰)

اسی طرح سید عابد علی عابد اصولِ انتقادِ ادبیات میں لکھتے ہیں:

طرز ادا کا انحصار الفاظ و معانی دونوں پر ہے جو کلام کے اجزائے لاینفک ہیں۔ اگرچہ معانی شعر کی جان ہوتے ہیں لیکن انھیں الفاظ کی جو خارجی قبا زیب تن کرائی جاتی ہے، وہ بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے۔ شعر کی اور خاص طور پر شعرِ غزل کی خارجی ہیئت و اثر کا دارومدار الفاظ کے صحیح اور موزوں استعمال پر ہوتا ہے۔ لفظوں کو اگر صحیح استعمال کیا جائے تو خود معنی بن جاتے ہیں جس طرح موسیقی میں ہوتا ہے، لیکن یہ صورت صرف بڑے اساتذہ کے یہاں نظر آتی ہے۔ معمولاً لفظ اور معنی کی دوئی قائم رہتی ہے لیکن اس دوئی میں موزونیت پیدا کی جاسکتی ہے۔ اگر الفاظ کو شعر کا جسم اور معانی کی روح سمجھا جائے تو ضرور ہے کہ حسین و لطیف روح کا خارجی قالب کشش اور لطافت رکھتا ہو...... اگر کوئی لفظ موقع محل اور مقتضائے حال کے مناسب ہو تو اس کی تاثیر اس لفظ کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوگی، جو یوں ہی بدسلیقگی اور بے تُکے پن سے استعمال کیا گیا ہو۔ (۲۱)

ان اشارات کو مدِّنظر رکھتے ہوئے شعرِ اقبال کے لفظیاتی محاسن کا جائزہ لیں تو علامہ ایک ایسے شاعرِ یگانہ کے طور پر دکھائی دیتے ہیں جسے لفظوں کے انتخاب کا کامل شعور ہے اور جو لفظ اور معنی کے رشتے کی نزاکتوں سے بھی پوری طرح آگاہ ہے۔ اقبال، روایتی الفاظ کے ذخیرے کو بھی

تازہ بہ تازہ ابعاد عطا کرنے کے سارے گُر اور سُر برتتے ہیں اور اکثر اوقات فن شاعری پر کامل گرفت رکھنے کے باعث، نئی اور منفرد لفظیات بھی تراشتے چلے گئے ہیں تاکہ ان کی اعلیٰ و منزہ فکریات ہر مقام پر احسن اسلوب میں ڈھل کر سامنے آ جائیں۔ اقبالؔ کے ہاں الفاظ کا چناؤ آغازِ شاعری ہی سے ندرت اور انفرادیت کا حامل رہا ہے۔ چناں چہ لفظی چناؤ، روانی اور سادگی و سلاست کے لحاظ سے آغازِ شاعری میں مرقوم اقبالؔ کے متعدد شعر پارے ان کے اختراعی ذہن کا پتا دیتے ہیں (۲۲) اور صاف نظر آتا ہے کہ یہ شاعر یقیناً روایت سے کہیں آگے بڑھ کر اپنی توانا و یکتا لفظیات تشکیل دے رہا ہے۔ اس لیے لفظ و معنی کی وحدت نے اس کے کلام کو زیادہ پرتاثیر بنا دیا ہے۔ جیسا کہ جابر علی سید نے اپنے مضمون: ''اقبالؔ اور لفظ و معنی کا رشتہ'' میں نشان دہی کی ہے کہ علامہ لفظ و معنی کے درمیان وحدت کا رشتہ دیکھتے تھے۔ وہ اپنے بیان کی توضیح کے لیے روزگارِ فقیر میں مندرج اس واقعے کا حوالہ دیتے ہیں جس کے مطابق مسٹر لوکس پرنسپل فارمن کرسچن کالج، لاہور نے اقبالؔ سے استفسار کیا تھا کہ ''آیا رسولِ مقبول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم پر قرآن کی آیات براہِ راست موجودہ لفظوں میں نازل ہوتی تھیں یا صرف معانی وارد ہوتے تھے اور بعد میں وہ ان کو اپنے لفظوں میں ادا کر دیتے تھے؟'' جواب ملا کہ ''وہ پیغمبرؐ تھے اور میں صرف شاعر ہوں۔ مجھ پر دونوں بیک وقت نازل ہوتے ہیں، پھر رسولِ مقبولؐ پر علاحدہ علاحدہ صورت میں کس طرح نازل ہوتے۔'' (۲۳) جابر علی سید کا کہنا ہے کہ اقبالؔ کے اس نقطۂ نظر کو لفظ و معنی کے رشتے کی وضاحت کے سلسلے میں اہم سمجھا جا سکتا ہے اور انھوں نے ''شعر ہی میں سہی لفظ و معنی کی عینیت کا راز فاش کر دیا۔'' وہ علامہ کے چند شعر پاروں میں اس تصور کو محسوس کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اگرچہ بالِ جبریل کے اس شعر میں بھی لفظ و معنی کی عینیت کا سراغ ملتا ہے:

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

بظاہر حسنِ معنی، مشاطگی اور حنا بندی مسئلے کی تفریقیت کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں، تاہم 'خود بخود' کا لفظ ایسا ہے کہ لفظ و معنی کے بیک وقت واقع ہونے کی طرف ضرور ہماری رہ نمائی کرتا ہے۔ اگر معانی حسین ہوں گے تو آپ ہی آپ ایک طرح کے میکنزم میں حسین ہو جائیں گے۔ لیکن قطعی فلسفیانہ میتھڈ ضربِ کلیم کے اس قطعے میں آشکار ہونا تھا:

''جان وتن''

عقل مدّت سے ہے اس پیچاک میں الجھی ہوئی
روح کس جوہر سے، خاکِ تیرہ کس جوہر سے ہے
میری مشکل، مستی و شور و سرور و درد و داغ
تیری مشکل، مَے سے ہےَ ساغر کہ مَے ساغر سے ہے
ارتباطِ حرف و معنی، اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قباپوش اپنی خاکستر سے ہے!

وحدتِ حرف ومعنی، جسے آج کی تنقیدی زبان میں لفظ ومعنی کی وحدت کہنا بہتر ہوگا، اپنی ذات میں پیراڈاکسی معلوم ہوگی، اس لیے کہ کسی عام گفت گو میں بھی اور تخلیقی مرحلوں میں بھی ہم مجبور ہیں کہ دونوں عنصروں کا الگ الگ ذکر کریں، مگر یہ محض حوالے کی زبان اور اظہار کا طریق ہے۔ لفظ عبارت ہے بولے ہوئے معنی سے، خیال کی خارجی صوتی صورت سے۔ یہ ہماری سائنسی منطقی مجبوری ہے کہ ایک وحدت کو دوٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے ہیں، جب کہ اصل حقیقت یہی ہے کہ دونوں عنصروں میں یگانگت ہے، مغائرت نہیں، وحدت ہے دوئی نہیں، یا دونوں ایک ہی حقیقت کے دو مختلف پہلو ہیں، ایک دوسرے میں مدغم اور علاحدگی کے تصور سے بھی گریزاں اور بیزار......لفظ ومعنی کی یگانگت کا ایک اور تمثیلی اظہار اقبال نے نظم ''شیکسپیئر'' میں بھی کیا ہے......:

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

کیٹس نے کہا ہے beauty is truth- truth is beauty۔ یہ الجبرا کی مساوات ہے عینیت کی مظہر۔ اقبال نے 'آئینہ' کی تمثیل استعمال کر کے بظاہر کوئی الجبرائی مساوات قائم نہیں کی، لیکن 'آئینہ' کی تمثیل اس حقیقت کے اظہار کے لیے کافی ہے کہ حقیقت اور اس کا عکس اصل میں متحد بلکہ واحد ہوتے ہیں۔ ان میں مغایرت کا نام ونشان بھی نہیں۔ (۲۴)

اقبال کے کلام میں لفظ ومعنی کی وحدت کے ضمن میں ہی سید عابد علی عابد نے ''اقبال کے کلام میں مطابقتِ الفاظ ومعانی'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہوئے اس مطابقت کو ''نفیس وجمیل مطابقت'' قرار دیا ہے۔ وہ علامہ کی شاعری سے مختلف مثالیں دیتے ہوئے اس نتیجے تک پہنچتے ہیں:

الفاظ ومعانی میں مطابقت پیدا کرنے کے لیے دل بیدار اور چشمِ بینا کی ضرورت ہے۔ اقبال کی نگاہ ایسی دوررس ہے کہ گویا لفظ کے سینے میں اتر جاتی ہے اور اس کے تمام امکانات کو ٹٹول لیتی

ہے۔ پھر جب وہ اپنے مطلب کو اپنے منتخب الفاظ میں ادا کرتا ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ گویا اس مطلب کے لیے یہی الفاظ وضع کیے گئے تھے اور اب ان میں سے ذرا سا ترمیم و تغیر کیا گیا تو معانی کے لطیف ترین پہلو تشنۂ اظہار رہ جائیں گے۔(۲۵)

اقبالؔ کے لفظیاتی شعور اور لفظ و معنی کی اس مطابقت نے انھیں ایک ایسی شعری زبان کی تشکیل میں مدد دی ہے، جو خالصتاً انھیں سے منسوب ہے۔ ان کی شعری زبان کے متعدد ایسے خصائص ہیں جو نہ تو ماقبل کی شاعری میں دکھائی دیتے ہیں اور نہ ہی ان کے معاصر شعرا کے ہاں اس طور پر نمود کرتے ہیں۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ علامہ چوں کہ زبان کے حوالے سے اس طرح کے خیالات کا اظہار کیا کرتے تھے کہ:

زبان کو میں ایک بُت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔(۲۶)

جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے محاورات و الفاظ جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے ہوں، اس کے محاورات وغیرہ کی صحت و عدم صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے کہ اردو جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں تک محدود تھی مگر چوں کہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا اس واسطے اس بولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا اور کیا تعجب کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے زیر نگیں ہو جائے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس کا رواج ہو وہاں کے لوگوں کا طریقِ معاشرت، ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرزِ بیان اس پر اثر کیے بغیر رہے۔ علم السنہ کا یہ ایک مسلم اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے اور یہ بات کسی لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے......(۲۷)

لہٰذا عملی طور پر بھی اقبال نے اپنی شعری زبان میں بعض ایسی تبدیلیاں کیں کہ جنھیں دہلی اور لکھنؤ کے اہلِ زبان نے لسانی قواعد اور زبان و بیان کے اعتبار سے ناقص اور غلط قرار دیا اور علامہ پر اس حوالے سے بہت سے اعتراضات ہوئے (۲۸) اقبالؔ کے معترضین اور مخالفین کے ان اعتراضات کی نوعیت زیادہ تر زبان و محاورات، الفاظ و تراکیب، تذکیر و تانیث اور قواعد و عروض کی اغلاط اور اقبالؔ کی مادری زبان پنجابی کے اثرات سے پیدا شدہ اسقام کا احاطہ کرتی ہے(۲۹) ایسی

معترضانہ اور معاندانہ تحریروں کے جواب میں بعض مدافعانہ مضامین اور کتب بھی سامنے آئیں (۳۰) اور خود اقبالؔ نے اپنی وسیع النظری کے پیشِ نظر ایسے بہت سے اعتراضات کا مسکت جواب دینے کی کوشش بھی کی، مثلاً اصلاحات و ترمیمات کے ضمن میں تحریر کیے گئے اقبالؔ کے خطوط اس امر کی تائید کے لیے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ایک بڑا اور عہد ساز شاعر اپنی لفظیات اور اپنے لسانی اصول و قواعد خلاقانہ اُپج سے وضع کرتا ہے اور اصولوں کو اپنے شعری سانچوں کا پابند بنا لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبالؔ کا اسلوب منفرد، یکتا اور ذاتی طرزِ احساس کا حامل ہے اور یہ ''سبکِ اقبالؔ'' کی تخصیص ہے کہ علامہ کے شعری مرتبے میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اضافہ ہو رہا ہے۔ خصوصاً لفظیاتی سطح پر ان کے کلام میں جس نئی آب و تاب کا احساس ہوتا ہے وہ انھیں سے منسوب ہے۔ نیز اس میں بھی شک نہیں کہ ''اقبالؔ نے روایتی اصناف کو برتتے ہوئے ایک ایسے لسانی نظام کی تشکیل کی ہے جو غیر معمولی انفرادیت سے متصّف ہے۔ یہ لفظ و پیکر کا ایک ایسا تخلیقی برتاؤ ہے جو اردو شاعری کی تاریخ میں ایک نئے موڑ کا پتا دیتا ہے اور بلاشبہ اقبالؔ کے لسانی شعور نے ان کی نظموں کے ساختیاتی نظام کو اعتبار کا درجہ عطا کیا ہے۔'' (۳۱) اقبالؔ کی لفظیات میں بڑا ہی تنوع ہے اور زیادہ تر ان میں تر و تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں بعض کلیدی لفظوں کی تکرار ان کے لفظیاتی نظام کو مضبوط کر دیتی ہے، نیز خاص نوع کے الفاظ و حروف کے تواتر سے استعمال نے کلام کی دل کشی میں خوب اضافہ کیا ہے۔ ساحل احمد، اقبالؔ کی لفظیات کے متنوع پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> انھوں نے الفاظ کے استعمال میں شعوری رو کو زیادہ معتبر قرار دیا ہے اور اس کے استعمال میں معتدل احساس کی کارفرمائی شامل ہے۔ الفاظ کی تنسیخ، ترتیب میں کبھی کبھی اجتہاد کا رویہ بھی اختیار کر جاتے ہیں جس سے روایت کی بے جا پاس داری کا احساس ساقط ہو جاتا ہے۔ انھوں نے فکر کو زیادہ سے زیادہ متموج کرنے کے لیے روایتی لفظیات سے انحراف کا رویہ قائم رکھا ہے اور نئے معنی کی تلاش میں لفظوں کی تراش خراش کو ضروری تصور کیا ہے۔ ان کی لفظیات سے غیر مانوسیت یا کرختگی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ نئے معنی اور نئی وسعتوں کا زائچہ بنتا دکھائی دیتا ہے...... شعری فضا کی مناسبت سے نئے الفاظ اور نئے اصوات کی اختراعی جدت میں خود ساختگی کی ذہنی صلابت کی کارفرمائی ملوث دکھائی دیتی ہے اور مصادرات کے ضمن میں بھی تازہ کاری کی وہ تمام کیفیات موجود ہیں، جن میں زندگی، ولولہ، جوش اور کوشش کے ساتھ مزاحمت اور مقابلے کی صورت گری

نظر آتی ہے، جن کے درون ومیان سابقے اور لاحقے کی معاون صفتیں بھی سماعی کیفیتوں سے وابستہ ارتکازیت کے حسن کو مربوط ومنضبط رکھنے میں مدد دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے لفظوں میں معناً اور لفظاً دونوں حالتوں میں تصرف اختیار کیا ہے اور حسب منشا جیسا چاہا ہے استعمال کیا ہے۔(۳۲)

اقبالؔ کی شعری فضاؤں میں لفظیاتی حسن کی کارفرمائی کا جائزہ لیں تو اوّلاً عربی اور فارسی کے الفاظ کا وہ قابلِ قدر ذخیرہ سامنے آتا ہے، جو قدرے روایتی تو ہے لیکن علامہ کی اختراعی صلاحیتوں نے اس میں کمال درجے کی جدت اور جودت پیدا کردی ہے۔ اس کے علاوہ ہندی کے شستہ وشیریں الفاظ شعرِ اقبالؔ کی دل کشی ودل پذیری میں اضافہ کرتے ہیں۔ کہیں کہیں مادری زبان پنجابی اور بدیسی زبان انگریزی کے اثرات بھی نظر آتے ہیں اور مختلف زبانوں کے ان لفظوں کی آمیزش نے اقبالؔ کی شعری زبان میں حسن کاری اور معنی آفرینی کے عناصر یک جا کر دیئے ہیں۔ یاد رہے کہ اقبالؔ عربی زبان سے بھی گہری وابستگی رکھتے تھے اور اس کی بلاغت و جامعیت کو سراہتے ہوئے انھوں نے شجاع منعمی کے نام ایک خط میں لکھا کہ: ''کوئی آدمی عربی زبان کے 'چارم' کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ میں نے طالب علمی کے زمانے میں خاصی عربی سیکھ لی تھی مگر بعد میں اور مشاغل کی وجہ سے مطالعہ چھوٹ گیا، تاہم مجھے اس زبان کی عظمت کا صحیح اندازہ ہے۔''(۳۳) چناں چہ ان کا اس زبان سے یہ لگاؤ ان کے کلام میں بھی عربی الفاظ کی شمولیت سے بخوبی جھلکتا ہے اور عربی لفظیات ہر جگہ پوری روانی اور شعریت کے ساتھ شعر پاروں کا جزو بنی ہیں۔ عربی الفاظ کے سلسلے میں زیادہ تر قرآنی آیات اور احادیث کے الفاظ اور ٹکڑے کلامِ اقبالؔ کا حصہ بنتے نظر آتے ہیں اور ان کا امتیاز یہ ہے کہ کہیں بھی غرابت پیدا نہیں ہوئی بلکہ ہر جگہ روانی اور بے ساختگی کو مقدم رکھا گیا ہے، جیسے: ''لن ترانی''، ''علم الاسما''، ''والنجم''، ''مازاغ''، ''بشیر''، ''نذیر''، ''قم باذن اللہ''، ''لا الٰہ الا ھو''، ''لاتذر''، ''والشّمس''، ''والنّور''، ''قرآں''، ''فرقاں''، ''یٰسں''، ''طٰہٰ''، ''رحمٰن''، ''کُن''، ''ھواللہ احد''، ''رفعنا لک ذکرک''، ''انّ الملوک''، ''لایخلف المعیاد''، ''وقد کنتم بہ تستعجلون''، ''ینسلون''، ''لیس للانسان الا ماسعیٰ''، ''لایحزنوں''، ''اللہ ھو''، ''الست''، ''خلق عظیم''، ''تقنطوا''، ''لاتقنطوا''، ''لاتدع مع اللہ الھاً اخر''، ''قل العفو''، ''لاشریک لہ''، ''الحکم للہ''، ''الملک للہ''، ''لاغالب الا ھو''، ''اشھد ان لا الٰہ''، ''ماعرفنا''، ''لولاک''، ''الفقر فخری'' وغیرہ ــــــ سب ایسے الفاظ ہیں جنھیں بظاہر شاعری میں موزوں کرنا امرِ

محال دکھائی دیتا ہے لیکن علامہ کے قلم نے انھیں پیوندِ کلام کرتے ہوئے شعریت کو ہر اعتبار سے مقدم رکھا ہے۔ عربی الفاظ کی شمولیت سے ان کے ہاں یوں معجزانہ شان پیدا ہوئی ہے:

کس کی ہیبت سے صنم سہمے ہوئے رہتے تھے　　منہ کے بل گر کے ھُوَ اللّٰہُ اَحَد کہتے تھے
(ب د، ۱۶۵)

''قم باذن اللہ'' کہہ سکتے تھے جو رخصت ہوئے　　خانقاہوں میں مُجاور رہ گئے یا گورکن!
(ب ج، ۱۶۱)

مجاہدانہ حرارت رہی نہ صوفی میں　　بہانہ بے عملی کا بنی شرابِ الست
(ض ک، ۳۸)

جہاں کی روحِ رواں لَا اِلٰہَ اِلَّا ھُوْ　　مسیح و میخ و چلیپا یہ ماجرا کیا ہے!
(ا ح، ۲۵)

علامہ فارسی زبان کی لفظیات کو پیوند شعر کرتے ہوئے بھی ایجاز و بلاغت کو فوقیت دیتے ہیں اور پھر چوں کہ اردو زبان اس کے اثرات سے خالی نہیں ہے، لہٰذا فارسی الفاظ بڑی سہولت اور روانی سے اقبالؔ کے اشعار کا حصہ بنتے چلے گئے ہیں۔ اقبالؔ پر فارسی کے یہ اثرات اس حد تک ہیں کہ یہ انجذاب ''ہمالہ'' سے آخر تک ان کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ ''جگہ جگہ فارسی کے مصرعے اور اشعار اردو کے دریا میں اس طرح موج زن ہیں جیسے اردو اور فارسی کے ڈانڈے شاعر کے تخلیقی عمل میں ایک دوسرے سے مل گئے ہوں۔ بڑی نظمیں ہوں کہ چھوٹی نظمیں، اقبالؔ کی زبان تغزل کی داخلیت اور فارسی شاعری کی صدائے بازگشت لیے ہوئے ہیں...... اقبالؔ اس اسلوب اور بیان تک اس وقت پہنچے تھے جب وہ فارسی میں **اسرارِ خودی، رموزِ بے خودی** اور **پیامِ مشرق** کی بیش تر نظمیں اور غزلیں لکھ چکے تھے اور ان کا ذہن تخلیقی اعتبار سے مکمل طور پر ذولسانی بن گیا تھا۔ دونوں زبانیں ان کے لیے دو زمینیں تھیں جن میں وہ ایک مشترک فرہنگِ شعر سے کشیدہ کاری کرتے تھے......''(۳۴) چناں چہ وہ اکثر مقامات پر فارسی شعروں کو تضمینی شکل میں اپنے اشعار کے ساتھ ملا لیتے ہیں اور ''مشرقی حکما، صوفیا کی تضمینات اور ماخذات کی جھلک ان کے کلام میں بدرجۂ اتم ملتی ہے۔ صوفی شعرا کے تخیلات و تصورات سے انھوں نے استفادہ کیا ہے۔ ممتاز شعرا کی تضمینات اور دانش وروں کے اقوال اس بات کا روشن ثبوت ہیں۔ تضمینات اور تصورات سے ان کی اور دوسرے شعرا و حکما سے ذہنی و فکری ہم آہنگی اور مطابقت کا اندازہ ہوتا

ہے جس سے ان کے فکر و شعور کی نشو و نما میں مدد ملتی ہے۔'' (۳۵) کہیں اس زبان کے روزمرہ و محاورات کے ترجمے کر کے اردو میں شامل کر گئے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے اقبال کی شاعری کی زبان میں فارسی کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ ''اردو میں فارسی اشعار ملانے کے علاوہ اقبال نے فارسی روزمرہ و محاورات کے بہت سے ترجمے بھی اپنی اردو میں ملائے ہیں جن کے سبب سے زبان اجنبی ہوگئی ہے۔'' (۳۶) تضمینی اشعار سے قطع نظر یہاں چند ایسے شعر بطور نمونہ دیئے جاتے ہیں جن میں فارسی کے روزمرہ و محاورہ کو اُردو کے قالب میں ڈھالا گیا ہے:

رہینِ شکوۂ ایام ہے زبان مری تری مراد پہ ہے دورِ آسماں، پھر کیا
(ب د، ۲۲۰)

تمنا آبرو کی ہو اگر گلزارِ ہستی میں تو کانٹوں سے الجھ کر زندگی کرنے کی خُو کر لے
(ب د، ۲۵۰)

تاروں کی فضا ہے بیکرانہ تو بھی یہ مقام آرزو کر
(ب ج، ۵۹)

خوش آ گئی ہے جہاں کو قلندری میری وگرنہ شعر مرا کیا ہے، شاعری کیا ہے!
(//، ۴۸)

خود آگاہی نے سکھلا دی ہے جس کو تن فراموشی حرام آئی ہے اس مردِ مجاہد پر زِرہ پوشی
(ا ح، ۴۶)

اقبال کی زبان عربی و فارسی کے علاوہ پنجابی سے بھی متاثر ہے۔ پنجابی الفاظ تو وہ خال خال ہی استعمال کرتے ہیں (جیسے: مندر سے تو بیزار تھا پہلے ہی سے ''بدری'' + مسجد سے نکلتا نہیں، ضدی ہے ''مسیتا'' ___ ب د، ۲۸۹) تاہم پنجابی روزمرہ و محاورہ کی اثر پذیری کے باعث ان کا کلام ضرور ہدفِ تنقید ٹھہرا۔ اس باب میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے تو علامہ کی شاعری کو ''لاہوری اُردو کا نمونہ'' قرار دیا ہے (۳۷) انگریزی الفاظ کے اثرات زیادہ تر اکبری رنگ میں لکھے گئے طنزیہ و مزاحیہ قطعات میں ملتے ہیں جن میں وہ بڑی روانی سے ''ڈراما''، ''سین''، ''کونسل''، ''ممبری''، ''کالج''، ''بوٹ''، ''پل''، ''بل''، ''مِس''، ''مفلر''، ''کنٹر''، ''فِلیٹ''، ''امپیریل کونسل''، ''ووٹ''، ''کمیٹی''، ''کلکٹر''، ''سرجن''، ''الکشن'' اور ''کونسل ہال'' وغیرہ کو اپنے اشعار میں جذب کر لیتے ہیں۔ انگریزی زبان کے اثرات کے تحت انھوں نے اپنے تشبیہی نظام میں بھی ندرت پیدا

کی ہے اور اس ضمن میں ’’خارِ ماہی سے دامن کا نہ اٹکنا‘‘، ’’خزف چینِ لبِ ساحل ہونا‘‘، ’’دل و نظر کا سفینہ‘‘، ’’بحرِ وجود میں مہ و ستارہ کا گرداب کی مانند ہونا‘‘، ’’زمانے کو سمندر سے تشبیہ دینا‘‘، ’’زمانے کے سمندر سے گوہرِ فردا نکالنا‘‘، ’’سینۂ دریا کو شعاعوں کا گہوارہ کہنا‘‘، ’’دخترانِ مادرِ ایام، زلزلوں، بجلیوں اور آفات کو قرار دینا ـــــ وغیرہ کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔(۳۸) انگریزی لفظیات کی شمولیت سے اقبالؔ کا رنگِ شعر کچھ ایسی صورت اختیار کرتا ہے:

یہ ڈراما دکھائے گا کیا سین — پردہ اٹھنے کی منتظر ہے نگاہ
(ب د، ۲۸۳)

تہذیب کے مریض کو گولی سے فائدہ! — دفعِ مرض کے واسطے پِل پیش کیجیے
(//، ۲۸۴)

وہ مِس بولی ارادہ خودکشی کا جب کیا میں نے — مہذّب ہے تو اے عاشق! قدم باہر نہ دھر حد سے
(//، ۲۸۶)

ترکوں نے کام کچھ نہ لیا اس فلیٹ سے — مغرب میں ہے جہازِ بیاباں شتر کا نام
(//، ۲۸۶)

الکشن، ممبری، کونسل، صدارت — بنائے خوب آزادی نے پھندے
(//، ۲۹۰)

جہاں تک ہندی لفظوں کا تعلق ہے، ان کا بیش تر استعمال ابتدا کی شاعری میں نظر آتا ہے جب ان کے ہاں ’حجازی لے‘ نہیں ابھری تھی۔ اس قبیل کے لفظوں میں ’’بالی‘‘، ’’بالیاں‘‘، ’’پربت‘‘، ’’سنتری‘‘، ’’صنم کدہ‘‘، ’’صنم‘‘، ’’مورت‘‘، ’’شوالا‘‘ ’’تیرتھ‘‘، ’’بیر‘‘، ’’کلس‘‘، ’’منتر‘‘، ’’پجاری‘‘، ’’پیت‘‘، ’’شکتی‘‘، ’’شانتی‘‘، ’’بھگتوں‘‘، ’’مکتی‘‘، ’’باسی‘‘، ’’آرسی‘‘، ’’آنچل‘‘، ’’اچھوت‘‘، ’’بستی‘‘، ’’برہمن‘‘، ’’پارا‘‘، ’’پھندا‘‘، ’’پانی‘‘، ’’تارا‘‘، ’’تارے‘‘، ’’تیزاب‘‘، ’’جھالر‘‘، ’’چاندی کے گہنے‘‘، ’’چراغاں‘‘، ’’چنگاری‘‘ وغیرہ شامل ہیں۔ ہندی لفظوں کا رچاؤ ذیل کے شعری اقتباس سے بخوبی جھلکتا ہے:

سچ کہہ دوں اے برہمن! گر تو بُرا نہ مانے — تیرے صنم کدوں کے بُت ہو گئے پرانے

//　　//　　//　　//　　//　　//　　//　　//

سُونی پڑی ہوئی ہے مدّت سے دل کی بستی — آ، اک نیا شوالا اس دیس میں بنا دیں

دنیا کے تیرتھوں سے اونچا ہو اپنا تیرتھ
دامانِ آسماں سے اس کا کلس ملا دیں
ہر صبح اُٹھ کے گائیں منتر وہ میٹھے میٹھے
سارے پجاریوں کو مے پیت کی پلا دیں
شکتی بھی شانتی بھی، بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مُکتی پریت میں ہے
(ب د،۸۸)

اقبالؔ کی لفظیات کا ایک دائرہ متصوفانہ واردات اور اصطلاحات کے گرد کھنچتا ہے جس کے تحت وہ تصوف سے متعلق اصطلاحی لفظوں کو پوری روانی کے ساتھ حصۂ کلام بنا دیتے ہیں۔ ایسے الفاظ میں ''شریعت وطریقت''، ''خلوت وجلوت''، ''احوال و مقامات''، ''خبر ونظر''، ''باطن و ظاہر''، ''مراقبے''، ''تسلیم ورضا''، ''موجود ولاموجود''، ''پیرانِ طریق''، ''ھمہ اوست''، ''غیب و حضور''، ''اندیشۂ عجم''، ''علم وعشق''، ''من وتو''، ''عارف''، ''مرید وشیخ''، ''بندۂ حُر''، ''ذکر وفکر''، ''ذوق وشوق''، ''سوز دروں''، ''ساقی''، ''بادہ''، ''جام''، ''حیرت''، ''مستی''، ''غیاب وحضور''، ''راہی''، ''رند''، ''مردانِ صفا کیش''، ''نظرباز''، ''خانقاہ''، ''مہجوری''، ''مستوری''، ''خودنمائی''، ''آئینہ''، ''کرامات''، ''کرشمہ''، ''عکس''، ''محرم''___ وغیرہ شامل ہیں جو شعرِ اقبالؔ میں رمزیت و معنویت کو دوچند کر دیتے ہیں۔ اسی ذیل میں ان تمام تر تلمیحی الفاظ کا تذکرہ بھی ضروری ہے جو اسلامی وغیر اسلامی تاریخ، مذہب وتصوف، علم وادب اور سیاست وسماج سے متعلق مؤقر شخصیات پر مبنی ہیں۔ ایسے تلمیحی وتاریخی لفظوں نے اقبالؔ کے کلام کو گہرائی و گیرائی عطا کی ہے اور ان کی وساطت سے وہ کم سے کم الفاظ میں آفاقی نتائج کا استخراج کرتے چلے گئے ہیں۔ تلمیح وتاریخ سے منسلک یہ تمام تر لفظی سرمایہ اقبال کی شعری لفظیات کے ایک بڑے حصے کا احاطہ کرتا ہے اور علامہ نے بسا اوقات انھیں علامتی پیکر بخشتے ہوئے ان کی سحر کاری میں دوگونہ اضافہ کر دیا ہے۔ کہیں کہیں تلمیحی الفاظ کا یہ ذخیرہ استعاراتی وکنایاتی رنگ بھی اختیار کرتا ہے___ ایسے مواقع پر لفظوں کے معانی بدل جاتے ہیں، نئی نئی حیرتیں جنم لیتی ہیں اور پڑھنے والے کا ذہن افتاں وخیزاں رہ جاتا ہے کہ الفاظ کی مؤثر نشست و برخاست سے معنویت کے دریچے یوں بھی وا کیے جا سکتے تھے___ لفظیاتِ اقبالؔ میں دیگر محسناتِ شعری کی شمولیت سے جو رعنائی ودل کشی پیدا ہوئی ہے، وہ بھی یقیناً لائقِ داد ہے۔ چناں چہ ان کے ہاں تشبیہی واستعاراتی، علاماتی وکنایاتی، تلمیحی و تضمینی، صناعاتی و محاکاتی اور تمثیلی وڈرامائی خصائص نے لفظوں کو جمالیاتی شان بخش دی ہے۔ وہ الفاظ میں نو بہ نو تبدیلیاں کرتے ہیں اور ان کے تازہ بہ تازہ ابعاد دکھا کر اپنے خیالات میں برپا انقلاب کا ہر ممکن

اظہار کرنا چاہتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ الفاظ ہی سے خیالات کی ترجمانی مؤثر طور پر ہوتی ہے، لہٰذا وہ ان کے استمداد سے مذہبی واخلاقی، سیاسی وسماجی اور تاریخی وثقافتی ____ ہر طرح کے افکار کو کمال درجے کی شعری تاثیر سے بیان کر دیتے ہیں۔ وہ اپنے افکار کی ترسیل کے لیے سیدھے سادے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں اور نادر اور دقیق اسلوب میں بھی دل کی بات کہنا جانتے ہیں۔ لفظوں کی مدد سے وہ ہیئتوں کے بھی کامیاب تجربے کرتے ہیں اور انھوں نے قوافی ورداِیف کی نغمگی وترنم سے جو صوتی فضائیں ترتیب دی ہیں، وہ کلام میں سرور وانبساط کی کیفیات پیدا کرنے میں خصوصیت کے ساتھ معاون ٹھہری ہیں۔ نیز ''جلال و جمال کا ایک مخصوص تناسب اقبالؔ کے ڈکشن کو ایک موثر لیکن متوازن بلند آہنگی عطا کر دیتا ہے، جس سے ایک بڑے شاعر کی آواز (Blatant) نہیں ہونے پاتی، اس کی انقلابیت، شوروشغب، ہنگامہ آرائی اور کھوکھلی خطابت، بے اثر لفاظی اور بے مغز غوغا پسندی سے محفوظ رہتی ہے......''(۳۹) محمد بدیع الزمان نے اپنے مضمون: ''اقبالؔ کے کلام میں الفاظ کی طلسم آفرینی'' میں درست لکھا ہے کہ:

> اقبالؔ کے کلام میں الفاظ کی نمایاں خصوصیت الفاظ کا چلتا پھرتا جلوس ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سواری ہے کہ چلی آرہی ہے...... الفاظ کا لاجواب انتخاب، سلیقگی سے ان کی نشست اور آواز کے زیروبم سے صوت، معنی اور صورت میں جو ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے، وہ مسحور کن ہے۔ قافیے کے لیے جو تراکیب وضع کی گئی ہیں، وہ شعر کے مجموعی معنی سے اس قدر مناسبت رکھتی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ صرف الفاظ ہی خیال کا پیچھا نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک خیال دوسرے خیال کا __ خصوصاً ذومعنی الفاظ کے استعمال سے طلسم آفرینی اور دوبالا ہوگئی ہے...... وہ مفرد الفاظ اور الفاظ کی تراکیب سے نامشاہد جذبات وخیالات کی ایسی بوقلموں مصوری کرتے ہیں کہ حقائق زیادہ پُراثر ہو کر سامنے آجاتے ہیں۔ ان میں محاکات، تخئیل اور حسن بیان کا بیک وقت حسین امتزاج نظر آتا ہے۔ ان میں الفاظ کا ایک تانا بانا اور پیکروں کا ایک تسلسل ہے جو قاری کے ذہن کی رہبری کرتا ہے۔ اس میں اقبالؔ کے متخیلہ کو الفاظ کے انتخاب اور ان کی ترتیب میں اتنا ہی دخل ہے، جتنا خیالات کی ترتیب میں۔ تخئیل کا عمل اور تصرف جس طرح حالات میں ہے، اسی طرح الفاظ میں بھی ہے ___(۴۰)

لفظیاتِ اقبالؔ بعض مقامات پر انتہائی سادہ، رواں اور بے ساختہ ہیں اور بعض مواقع ایسے بھی ہیں، جہاں دقیق اور پیچیدہ رنگ ابھرا ہے تاہم دونوں رنگوں کو انھوں نے اپنے شعری کینوس پر

بڑی مہارت سے جمایا ہے___یعنی اگر ایک طرف یہ بے ساختہ اور رواں انداز ہے:

تنہائیِ شب میں ہے حزیں کیا؟ انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا؟
یہ رفعتِ آسمانِ خاموش خوابیدہ زمیں، جہانِ خاموش
یہ چاند، یہ دشت و در، یہ کہسار فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے یعنی، ترے آنسوؤں کے تارے
کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل!
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل!

(ب د، ۱۲۹)

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا وہی جام گردش میں لا ساقیا
مجھے عشق کے پَر لگا کر اُڑا مری خاک جگنو بنا کر اُڑا
خرد کو غلامی سے آزاد کر جوانوں کو پیروں کا استاد کر
ہری شاخِ ملّت ترے نم سے ہے نفس اس بدن میں ترے دم سے ہے
تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے دلِ مرتضیٰؓ، سوزِ صدیقؓ دے
جگر سے وہی تیر پھر پار کر تمنّا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر! زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر

(ب ج، ۱۲۴)

تو دوسری طرف قدرے ٹھہرا ہوا رنگ و آہنگ بھی ملتا ہے:

قصّۂ دار و رسن بازیٔ طفلانۂ دل التجائے 'اَرِنی' سُرخیِ افسانۂ دل
یا رب! اس ساغرِ لبریز کی مے کیا ہوگی جادۂ ملکِ بقا ہے خطِ پیمانۂ دل
ابرِ رحمت تھا کہ تھی عشق کی بجلی یا رب! جل گئی مزرعِ ہستی تو اُگا دانۂ دل

(ب د، ۶۱)

شفقِ صبح کو دریا کا خرام آئینہ نغمۂ شام کو خاموشیِ شام آئینہ
برگِ گل آئینۂ عارضِ زیبائے بہار شاہدِ مے کے لیے حجلۂ جام آئینہ
حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ
ہے ترے فکرِ فلک رس سے کمالِ ہستی
کیا تری فطرتِ روشن تھی مآلِ ہستی؟

(//، ۲۵۱)

اس سے بھی بڑھ کر وہ لَے جسے علامتی و ایمائی طرز سے وابستہ کیا جاتا ہے، لفظیاتِ اقبال کو نئی معنویت سے ہم کنار کرتی ہے اور اس کے تحت تو علامہ نے لفظوں کے مفاہیم ہی بدل ڈالے ہیں۔ یہاں ایسے الفاظ کی خصوصیات کی نشان دہی کے لیے شیخ اکبر علی ارسطو کی رائے پیش کی جاتی ہے جس سے متذکرہ پہلو بخوبی مترشح ہوتے ہیں۔ شیخ اکبر علی ارسطو اپنی کتاب **اقبال، اس کی شاعری اور پیغام** میں لکھتے ہیں:

جہاں پہلے ابراہیمؑ اور نمرود، امام حسینؓ اور یزید، موسیٰؑ اور فرعون محض مذہبی تاریخ ہی کے باب تصور کیے جاتے تھے وہاں اقبالؔ کے کلام میں علی الترتیب نیکی اور بدی کی طاقتوں پر دلالت کرتے ہیں۔ قدما کے نزدیک خضر محض ایک پراسرار ہستی کے مالک تھے لیکن اقبالؔ نے انھیں رہ نما اور رہبر کا درجہ دے دیا ہے۔ جہاں فرہاد اور پرویز محض رقابت کے مظہر تھے وہاں اقبالؔ نے انھیں علی الترتیب عشق اور عقل کا درجہ اور مفہوم بخش دیا ہے۔ زمانۂ ماضی میں شیطان محض ایک راندۂ درگاہ فرشتہ خیال کیا جاتا تھا، اقبالؔ نے اسے خواجۂ اہلِ فراق کا مرتبہ دے کر زندگی اور حرارت کا مظہر قرار دے دیا ہے۔ پرانے زمانے کے محمود اور ایاز محض عاشق و معشوق کا درجہ رکھتے تھے لیکن جب اقبالؔ اپنی مجلس میں ہمیں ان سے روشناس کراتا ہے تو ایک حاکم اور دوسرا محکوم کے رنگ میں رنگا نظر آتا ہے۔ جہاں پرانا ساقی شراب پلا کر عیش کی داد کا طالب تھا، وہاں اب اسے مقتدر استاد کا درجہ حاصل ہے۔ جہاں پہلے گل چیں اور باغباں جیسے الفاظ سیاسی مفہوم نہ رکھتے تھے وہاں اب ان سے مراد غالب اقوام ہیں یا لیڈرانِ قوم ہیں۔ اب **بانگِ درا** سے مراد شاعر ہے اور خوانسار و اصفہان سے زبان کا معیار۔ قصۂ کوتاہ جس زور اور خوبی سے اقبالؔ نے ان الفاظ کو نیا مفہوم بخشا ہے، اس سے حافظ اور داغ جیسے مصورانِ عشق کے کلام کی بھی نئی تعبیر ممکن ہوگئی ہے۔ (۴۱)

اسی طرح ڈاکٹر منظر عباس اعظمی **تلاش و تعبیر** میں یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

یہ شاعر اقبالؔ کا کمالِ فن تھا کہ اس نے ساقی، صراحی، بادہ و صہبا، چاند، جگنو، انجم، گل، شمع، آفتاب، صبح، ابر، کوہسار، پروانہ، دل، آرزو، عشق، درد، نالہ، حسن، وصال، شام، رات، فلک، شبنم، ساحل اور موج جیسے قدیم لفظوں کو نئے سیاق و سباق میں اس طرح استعمال کیا کہ ان کے معنی ہی بدل گئے اور پرانی شاعری میں ان کے جو معنی تھے اور جس طرح یہ استعمال ہو کر پامال ہو چکے تھے، ان کو اس طرح تخلیقی سطح پر صاف و شفاف کر کے پیش کیا کہ یہی تیز روشنی دینے لگے۔ یہ شاعر اقبالؔ کی تخلیقی صلاحیتوں اور اس کے فکرِ روشن کا کرشمہ تھا...... اس نے ایسے علائم و الفاظ تراشے جو صحت مند تھے یا جن کو اس نے اپنے استعمال سے صحت مند اور توانا بنا دیا تھا...... اس نے کبوتر، بلبل اور

کوے جیسے پرندوں کی ہیچ کارگی سے الگ ہو کر شاہین وعقاب کے پروں سے اپنے شعروں کو بلند پروازی عطا کی۔ اس کے یہاں پہلی بار ابلیس، خورشید بت کدہ، برہمن، تقدیر، شہباز، شمشیر، عقل، عشق، فقر، کافر، مومن اور خودی و بےخودی جیسے الفاظ ایک نئی دنیاے معنی لیے ہوئے جلوہ گر ہوئے جنھوں نے اردو شاعری کے لب و لہجے اور مزاج کو بدل دیا۔(۴۲)

شعرِ اقبال کے ان تمام تر لفظیاتی ابعاد میں نمایاں ترین پہلو انتخاب الفاظ کا شعور ہے۔ اقبال کو لفظوں کے چناؤ کا غیر معمولی ملکہ حاصل ہے۔ چوں کہ ان کے نزدیک معجزۂ فن کی نمود خونِ جگر صرف کرنے میں مضمر ہے، لہٰذا وہ الفاظ کی تشکیل و ترتیب کے لیے بھرپور کاوش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اقبال کی خودنوشت بیاضوں کا مطالعہ اس امر کی تصدیق کرتا ہے کہ علامہ شعر کو عطیۂ خداوندی گردانںے کے ساتھ ساتھ اسے ترمیمات واصلاحات کا محتاج بھی سمجھتے تھے۔ اسی لیے ان بیاضوں میں بعض اوقات وہ ایک لفظ کو کئی بار کاٹتے ہیں اور خاصی قطع و برید کے نتیجے میں مطلوبہ تاثیر کے حامل لفظوں تک رسائی پاتے ہیں۔ اقبال کا اپنے خطوط میں مختلف سخن شناسوں سے شاعری پر مشاورت کرنا اور ان کے مشوروں پر غور کر کے کسی نتیجے تک پہنچنا بھی اس مؤقف کی تائید کرتا ہے کہ وہ شعر پاروں کے لفظی حسن پر خاصا تدبر و تفحص کرتے تھے۔ اس سلسلے میں سید سلیمان ندوی کے نام ۱۰ اور ۲۳ مئی، ۸ ستمبر، ۳، ۲۳ اور ۳۰ اکتوبر، ۲۰ نومبر، ۲ دسمبر ۱۹۱۸ء، ۲۳ مارچ اور ۳ اپریل ۱۹۱۹ء کو لکھے گئے مکاتیب خصوصیت کے ساتھ اہمیت کے حامل ہیں، مثلاً یہاں مئی ۱۹۱۸ء میں مرقوم خط سے اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> معارف میں ابھی آپ کا ریویو...... نظر سے گزرا ہے جس کے لیے سراپا سپاس ہوں۔ آپ نے جو کچھ فرمایا ہے وہ میرے لیے سرمایۂ افتخار ہے...... صحتِ الفاظ ومحاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے، ضرور صحیح ہوگا لیکن اگر آپ ان لغزشوں کی طرف بھی توجہ فرماتے تو میرے لیے آپ کا ریویو زیادہ مفید ہوتا۔ اگر آپ نے غلط الفاظ ومحاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے ایڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے۔(۴۳)

اقبال کی لفظیات سے بحث کرتے ہوئے یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون ''اقبال کا لفظیاتی نظام'' کا تذکرہ بھی اہم ہے جس سے بعض نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے علامہ کے لفظیاتی نظام پر روشنی ڈالتے ہوئے دو سوال اٹھائے ہیں۔ اول یہ کہ کیا اقبال کے کلام میں موضوعاتی ارتقا کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ کے ساتھ ہے؟ اور دوم یہ کہ اقبال کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کیونکر پیدا ہوتی ہے؟

پہلے سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ علامہ کے بعض کلیدی لفظوں میں گل، بُو، شمع، خون، تجلی، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل اور خورشید کا شمار کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے ''لالہ'' کی مختلف معنوی جہتوں کو اجاگر کر کے کلامِ اقبالؔ کے موضوعاتی ارتقا میں اس کلیدی لفظ کی اہمیت واضح کی ہے۔ جب کہ طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کی موجودگی کی توضیح وہ 'بالِ جبریل'' کی نظم ''ذوق وشوق'' سے کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ''اقبالؔ کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعے قوت دراصل ان کے لفظی دروبست کی بنا پر وجود میں آئی ہے...... اقبالؔ کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اردو شاعری کی بہترین لفظیاتی روایت کا روشن نمونہ ہے۔ 'ذوق وشوق' کی کامیابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مصرعوں میں گذشتہ کی بازگشت یا آیندہ کی پیش آمد بہت ہے......'' (۴۴) اپنے مؤقف کی تائید کے لیے وہ اس پوری نظم کے اشعار میں فرداً فرداً لفظی رعایات ونکات کی تصریح کرتے ہیں اور انھوں نے علامہ کے اس قبیل کے لفظیاتی نظام کو نگاہِ ستائش سے دیکھا ہے۔ لکھتے ہیں:

> پوری نظم لفظی دروبست کا شاہ کار ہے۔ خیالات کا انتشار اس قدر ہے کہ ایک ہی بند میں خیال جگہ جگہ بدلتا ہے۔ اس ظاہری بے ربطی کو ہیئتی وحدت دینے کے لیے اقبالؔ نے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری نظم ترکیب بند میں ہے۔ لیکن یہ کارگزاری بذاتِ خود محض ایک مصنوعی وحدت پیدا کرتی ہے۔ انتشار کے باوجود نظم متحد اور مکمل اسی لیے بنی ہے کہ ہر مصرع ایک دوسرے سے لفظی اور اس طرح داخلی معنوی ربط رکھتا ہے...... نظم اور خاص طویل یا نسبتاً طویل نظم میں اقبالؔ کی فن کاری ایک طرح کی یکتائی رکھتی ہے جس کا بدل ممکن نہیں۔ نظم کی قوت دراصل اسی یکتائی میں ہے۔ اس طرح اقبالؔ فلسفی یا مجذوب جو کچھ بھی ہیں، اپنی صناعی اور مخصوص نظم سازی کے حوالے ہی سے اپنی شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی شاعرانہ شخصیت ان کے مجذوب یا فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے۔ (۴۵)

اسی طرح گوپی چند نارنگ نے اقبالؔ کے کلام کا اسلوبیاتی جائزہ لیتے ہوئے نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں ان کے صرفیاتی ونحویاتی نظام پر تفصیلی اظہارِ خیال کیا ہے جس سے علامہ کی شعری لفظیات میں اسما اور افعال کی نشان دہی مؤثر طور پر ہو جاتی ہے۔ ان کے خیال میں اقبالؔ کے ہاں اسمیت (Nominalization) کے مقابلے میں فعلیت (Verbalization) کی کارفرمائی زیادہ ہے اور اپنے اس مؤقف کی توثیق کے لیے وہ علامہ کی معروف منظومات کا تجزیاتی

مطالعہ بھی پیش کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کا یہ تحقیقی مطالعہ درج ذیل نکات پر منتج ہوتا ہے:

اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدد یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آ جاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکش خیال یعنی (Discourse) کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغامی لے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلمۂ حصریہ کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (Structural) نوعیت تخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منطقوں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیر و تشکیل کئی طرح سے ہوئی ہے۔ ابتدائی منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیانِ واردات یا حکایت سرائی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوع انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانانِ قوم سے عبارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دائرہ در دائرہ پھیلے ہیں جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فقر و مستی کے اسرار و رموز کے جہانِ معنی آباد کر دیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروے کار آنے کا موقع مل گیا ہے، یہ فعلیت، تخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح و تشریح کی حدوں تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فن کارانہ طور پر برتا گیا ہے، حسن و کشش، کیف و سرمستی، نیز تازہ کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے، فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی (Non-Conventional) نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش نہیں ملتی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمایش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا، اور لہجے کی حجازیت اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اُردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے استوار رکھنے میں مدد دی۔ (۴۶)

بات یہ ہے کہ علامہ نے اپنی شعری زبان کے لفظیاتی دائرے میں خاصے متنوع انداز سے وسعت پیدا کی ہے جس کے نتیجے میں ان کا انفرادی رنگ و آہنگ نمایاں ہو کر سامنے آیا ہے۔ لفظیاتِ اقبال کے ایسے ہی گوناگوں محاسن کے پیش نظر ڈاکٹر سہیل بخاری نے علامہ کی زبان میں داعیانہ شان کا سراغ لگایا ہے اور ان کا کہنا ہے کہ اقبال کی زبان اور لفظیات اکثر مواقع پر الہامی

کتب کا ڈھب اختیار کر لیتی ہیں۔ یہ زبان ''اُردو کے روزمرے سے ہٹی ہوئی ہے اور پڑھنے والے کو قریب قریب ویسی ہی عجیب وغریب لگتی ہے جیسی آسمانی کتابوں کے ترجموں کی اور ___ مذہبی اصطلاحات وتلمیحات نے اسے بھی وہی تقدس بخش دیا ہے جو الہامی کتابوں کو حاصل ہے اور صوفیانہ خیالات واصطلاحات نے اس میں جو ماورائیت پیدا کر دی ہے، اس کے باعث عام قاری آسمانی صحیفوں کی طرح اس سے بھی مرعوب ہو جاتے ہیں۔'' (۴۷) بلاشبہہ یہ اقبالؔ کے قلم کا اعجاز ہے جس کے توسط سے اردو زبان کے لفظیاتی ذخیرے میں قابلِ قدر اضافہ ہوا اور اس میں اتنی اہلیت پیدا ہو گئی کہ بھرپور شعریت کو بحال رکھتے ہوئے پیغام بری کا فریضہ بطریقِ احسن انجام پا سکے۔

ڈاکٹر اسلم انصاری اقبال کے نئے صوتی منظریے کو سراہتے ہوئے لکھتے ہیں:

اقبالؔ نے اردو شاعری کی زبان کو کئی طرح سے متاثر کیا ہے۔ ان کے سماعی تخیل نے بے شمار نئے الفاظ کو اردو کی شعری اور نثری لغت کا حصہ بنایا ہے۔ ان کی ہزاروں تراکیب کی تشکیل میں ان کے فکر کی معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ ان کے لسانی یا لفظی تخیل نے بھی بے حد اہم کردار ادا کیا ہے۔ خودی، کلیمی، شبانی، بانگ بمعنی صدا، امم، میانہ بمعنی درمیان، قلندر، مردمومن، زوج، زروہ، جوّہ، فرنگ یا افرنگ، بانگِ سرافیل، نغمۂ جبریل، فردا وامروز، زمان ومکاں، غرض یہ اور ان جیسے کتنے ہی الفاظ ہیں، جو اردو کی شعری لغت میں کہیں بھی موجود نہیں تھے مگر آج ہمیں وہ لفظ زندہ، بامعنی اور متحرک دکھائی دیتے ہیں۔ اقبالؔ نے زبان کو وسعت ہی نہیں دی، اسے ایک نیا صوتی منظریہ (Sound Scape) بھی عطا کیا ہے، جس نے اردو زبان کو اس کے تمدنی ماضی ___ فارسی اور عربی ___ پیوند دے کر اسے نئے زمانے کی حقیقتوں کو بیان کرنے کے قابل بنا دیا ہے۔ (۴۸)

(ب) تراکیب:

شعری زبان کی تشکیل میں موزوں اور موثر لفظیات کے ساتھ ساتھ ترکیب سازی بھی اہم کردار ادا کرتی ہے اور ایک باکمال شاعر اس فنی حربے کے ذریعے اپنے کلام میں جامعیت، بلاغت اور دلالت کے اوصاف پیدا کر دیتا ہے۔ اسلوب ترکیبی کے تحت متنوع اجزا یا عناصر کا ایک کثیر الاجزا کل میں امتزاج ہوتا ہے۔ یہ Synthesis کا عمل ہے جو analysis کی ضد ہے۔ شاعر ترکیب سازی کرتے ہوئے مختلف طریقوں سے کام لیتا ہے۔ زیادہ تر ''تراکیب لفظوں کے وصل سے، حرفوں کے ربط سے، مصادر کے جست سے، ہمزہ اور حرکتوں کے اضافے سے ترتیب پاتی ہیں۔ عام طور پر طریقۂ اضافت اور حرفِ عطف 'واؤ' کے اتصال سے تعمیر ترکیبیں زیادہ

مستعمل ہیں۔ یوں اضافت کے معنی معرفہ میں عرفیت پیدا کرنے کے ہوتے ہیں جو معنوی اور لفظی اصطلاحوں کی صورتیں ہیں۔اس کے لیے ضروری ہے کہ مضاف اور مضاف الیہ خبر سے متعلق ہوں اور دو متشابہ لفظوں کے میان واقع ہوں......لیکن فارسی تراکیب اضافی کا مضاف، فارسی سے قطع نظر اردو میں بہ ہر صورت واحد ہی رہتا ہے......کسرۂ اضافت کے لیے ضروری ہے کہ دونوں لفظ فارسی یا عربی کے ہوں۔ ہندی لفظ کے ساتھ فارسی کے طرز پر کسرۂ اضافت کا اصول درست نہیں۔''(۴۹) یہ ترکیب کی خوبی ہے کہ اس کے تحت ''عربی فارسی کے لفظ کلام، خاص کر نظم میں ترکیب کی صورت میں کھپ جاتے ہیں، بلکہ بعض وقت کلام کا حسن بڑھاتے ہیں۔''(۵۰) بڑے شعرا کے ہاں تازہ اور اچھوتی تراکیب کی طرف مسلسل توجہ رہتی ہے اور ان نوتراشیدہ ترکیبوں سے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اسرار بخوبی کھلتے ہیں۔اسی مؤقف کو آگے بڑھاتے ہوئے دیکھیں تو پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی نے کیفیہ میں لکھا ہے کہ:

محض فارسی مرکبِ اضافی یا مرکبِ توصیفی کی اردو کو ضرورت نہیں...... جو ترکیبیں اردو میں کھپ گئی ہیں، ان کے سوا نئی فارسی ترکیبیں ایسی استعمال کرنی چاہئیں جن میں تشبیہ یا استعارے کا حسن یا کوئی ندرت ہو جس سے حسن معنی میں ترقی ہو اور کلام چمک اٹھے۔(۵۱)

گویا نئی ترکیبیں وضع کرنا زبان کے ارتقا اور وسعت کے لیے ضروری ہے۔ایسا کرنا ہرگز عیب نہیں بلکہ وہ کارِ دشوار ہے جس کے لیے شاعر کو زبان پر گرفت کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کی تخلیقی ذہانت کا حامل ہونا چاہیے۔ سچ تو یہ ہے کہ ''نئے الفاظ، نئی تراکیب اور مقامی تصرفات اس وقت قابلِ اعتراض ہوں تو ہوں کہ جب زبان کی توسیع مطلوب ہو ورنہ اگر زبان کی توسیع ضروری ہے تو زمانے اور حالات کے ساتھ ساتھ اظہارِ خیال کے طریقوں اور بیان کے اسلوبوں میں بھی تبدیلی ناگزیر ہے اور ایسی صورت میں اگر شاعر اپنے مشاہدات اور جذبات کے بیان کے لیے زبان کے موجودہ ذخیرے کو ناکافی سمجھتا ہے تو نئی ترکیبوں اور جدید اسلوبوں کے ایجاد و اختراع کے لیے مجبور ہے تاکہ اپنے تجربات اور مافی الضمیر کی صحیح ترجمانی کر سکے۔ (پھر) نئی تراکیب کا ایجاد کرنا آسان بات نہیں ہے۔اس کے لیے غیر معمولی ذہانت، طبیعت میں اعلیٰ درجے کی اپج، وسیع مطالعہ اور زبان اور اس کے اسالیب پر ناقدانہ نظر کا حاصل ہونا ضروری ہے تاکہ اس کی روشنی میں نئی ترکیبیں ایجاد کی جا سکیں ورنہ نئی تراکیب مبہم اور مغلق ہو کر نامانوس ہو جائیں گی اور اس طرح شاعر اور ادیب کی تمام کوششیں کوہ کندن و کاہ برآوردن کا مصداق بن کر رہ جائیں گی۔''(۵۲)

شعرِ اقبالؔ میں ایسی جدت پسندانہ تراکیب خاصی تعداد میں موجود ہیں جن سے علامہ کی شعری عظمت بخوبی جھلکتی ہے۔ انھوں نے ترکیب سازی کے ضمن میں روایت سے اکتساب کے ساتھ ساتھ اپنی اختراعی صلاحیتوں کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ علامہ نے یہ ترکیبیں زیادہ تر لسانی، نفسیاتی اور تخلیقی مجبوریوں کے تحت وضع کی ہیں، لہٰذا یہ اکثر و بیش تر کثیرالابعادی جہات سے ہم کنار ہیں۔ ایجاز و اختصار اور جامعیت و بلاغت اقبالؔ کی ترکیبوں کے اختصاصی پہلو ہیں جن سے ان کی منفرد فکریات نے ہر موقعے پر تقویت دی ہے۔ اگرچہ انھیں ترکیبوں کی جدت و انفرادیت کے باعث اعتراضات کا سامنا بھی کرنا پڑا لیکن ان کی شعری عظمت میں یہ ''خودساختہ'' ترکیبیں کہیں بھی حائل نہیں نظر آتیں بلکہ ہر مقام پر علامہ کے اعتبارِ شعری میں اضافے کا سبب ہی بنی ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنی کتاب **مقاماتِ اقبال** میں ترکیب سازی کے فن کو مدّنظر رکھتے ہوئے ''اقبال کی زبان'' کے زیرِ عنوان علامہ کی تازہ بہ تازہ ترکیبوں پر یوں اظہارِ خیال کیا ہے:

> اقبالؔ کے خلاف نئی تراکیب گھڑنے کی شکایت اگرچہ حقیقت کے خلاف نہیں مگر اس میں ایک غلط فہمی کارفرما ہے۔ اصولاً نئی ترکیبوں کی ایجاد یا اختراع کوئی قابلِ اعتراض بات نہیں۔ نئی تراکیب زبان کی توسیع کا ایک جائز اور اہم وسیلہ ثابت ہوتی ہیں کیوں کہ شاعر بعض اوقات اپنے تجربات و معانی کے اظہار کے لیے پرانی تراکیب و الفاظ کو ناکافی پاتا ہے اس لیے وہ نئی زبان ایجاد کرتا ہے جو اس کی نظر میں اس کے معانی کی صحیح ترجمان اور شارح بن سکتی ہے۔ پس ترکیب سازی بعض اوقات ضروری ہو جاتی ہے اور دائرۂ زبان کو وسعت دینے کے سلسلے میں مفید بھی رہتی ہے۔ بڑے شاعروں کی ترکیب سازی ان کے قادرالکلام ہونے کی علامت ہے نہ کہ ان کے ''عجز'' اور عدمِ قدرت کی...... اقبالؔ کو نئی ترکیبیں اختراع کرنے پر بڑی قدرت تھی اور اس ترکیب سازی میں عموماً دو باتیں ان کے لیے محرک ثابت ہوتی ہیں۔ اول نئے مطالب کے لیے پُرمعنی تراکیب کی ایجاد، دوم عبارت کی صوتی فضا کی مناسبت سے لفظ کے ساتھ ساتھ ''خاص آواز'' کی تخلیق...... جدید صورتوں نے انھیں نئے الفاظ اور نئے اصوات کی ''ایجاد'' پر مجبور کیا۔ اگرچہ وہ قدیم ذخیرۂ الفاظ پر بھی حاوی تھے۔ خصوصاً خاقانیؔ اور بیدلؔ کے ثقیل الفاظ اور ترکیبوں کا وسیع سرمایہ ان کے زیرِ تصرف تھا جس کو وہ حسبِ مطلب استعمال میں لا سکتے تھے......(۵۳)

اسی طرح سید حامد نے اپنے مضمون: ''اقبال کے کلام میں تضمین اور ترکیب'' میں اقبالؔ کے نت نئی تراکیب تراشنے کے فن کو ایک بڑے شاعر کی امتیازی شان پر محمول کیا ہے۔ وہ ترکیب سازی کے اصول و ضوابط اور ایک موفق و مؤثر ترکیب ساز کے اوصاف بتاتے ہوئے علامہ کی فن

کارانہ صلاحیتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ:

ہر بڑا شاعر تراکیب اختراع کرتا ہے۔ شاعر کو بالعموم وہی الفاظ اختراع کرنا پڑتے ہیں، شاعری میں جن کا چلن ہوتا ہے۔ نئے شاعر کے لیے اس کے سوا کوئی چارہ نہیں رہتا کہ اپنے مفہوم کو ادا کرنے کے لیے ان الفاظ کو نئی ترتیب دے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ دو خطروں کی زد میں آ تا ہے: ایک تو یہ کہ گھسے ہوئے الفاظ تازگی کھو بیٹھتے ہیں، ان کے ذریعے ادا کی ہوئی نئی بات بھی پرانی معلوم ہوتی ہے، یعنی شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن یا دل میں ٹھیک سے نہیں اترتا۔ دوسرے یہ کہ پڑھنے والے کو وہی الفاظ سنتے سنتے اکتاہٹ ہونے لگتی ہے۔ اچھے شاعر پیرایۂ بیان کی ندرت سے ان ہی الفاظ میں شگفتگی پیدا کر لیتے ہیں لیکن بڑے شاعر صرف پیرایۂ بیان کی ندرت پر اکتفا نہیں کر سکتے۔ انھیں بہت کچھ کہنا ہوتا ہے جو بالکل نیا ہوتا ہے۔ لہٰذا بڑے شاعر ایک طرف تو پرانے لفظوں کو فکر کی توانائی اور زورِ بیان سے نیا رخ دیتے ہیں اور دوسری طرف وہ اظہارِ مطالب کے نئے سانچے بناتے ہیں۔ نئے الفاظ بنانا ممکن اور مناسب نہیں ہوتا، اس لیے بڑا شاعر اپنی زبان کے دوسرے لسانی سرچشموں سے بہت سے ایسے الفاظ حاصل کرتا ہے جو اس سے پہلے اس کی زبان میں رائج نہیں ہوئے تھے یا رائج ہو کر مٹ گئے تھے۔ وہ بعض مروجہ الفاظ کو نئے مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ بڑے پیمانے پر وہ اعلیٰ تخلیقی عمل بھی کرتا ہے جسے ترکیب سازی کہتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ شاعر قصداً صرف ترکیب بنانے کے کام میں لگ جائے۔ جب وہ شاعری کرتا ہے تو جذبۂ خیال اور احساس کی حدت میں الفاظ اور ان کی دیرینہ پرتیں پگھلنے لگتی ہیں اور جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے، جوشِ تخلیق کی بدولت اسے نئے ترکیبی سانچے میں ملتے جاتے ہیں۔ الفاظ کو مستعار لینے، الفاظ کو نیا رخ دینے اور تراکیب ڈھالنے کی اس شاعر کو خصوصاً ضرورت ہوتی ہے جو ادب کی ایک نئی کائنات تخلیق کرنے، فکر کو نیا موڑ دینے، ازلی روایات کو بدلنے اور چھوٹی سی ندی کو سمندر بنانے پر تُلا ہو۔ چناں چہ اقبالؔ نے الفاظ کا ایک وسیع ذخیرہ فراہم کیا، اسے نوک پلک سے درست کیا۔ اس کی معنویت کو شہ دی اور نئی نئی تراکیب کا ایک انبار لگا دیا۔ اقبال کی فن کاری اور خلاقی کا یہ کرشمہ ہے کہ اس کی زبان، اس کے ذخیرۂ الفاظ، اس کی تراکیب میں باوجود شدید ندرت کے غرابت اور اجنبیت محسوس نہیں ہوتی ہے۔ (۵۴)

اقبالؔ کے ہاں ترکیب سازی کے ضمن میں نو بہ نو صورتیں ملتی ہیں۔ ان کی پیش کردہ ترکیبی صورتوں میں اضافی ترکیبوں کا دائرہ وسیع ہے اور بہت سی ترکیبیں اسی کی ذیل میں آ جاتی ہیں۔ اضافی ترکیبوں میں علامہ اکثر و بیش تر دو دو تین تین اضافتوں کا اہتمام کرتے ہیں اور یوں بھی ہوا

ہے کہ ترکیب اضافی اور عطفی کے تال میل سے پورا مصرع ایک طویل ترکیب کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ عطفی ترکیبیں بھی خاصی تعداد میں ہیں اور حروفِ عطف کو برتتے ہوئے کئی مقامات پر ایک مصرع یا پورا شعر ایک یا دو طویل عطفی تراکیب میں ڈھل جاتا ہے۔ تراکیبِ توصیفی میں رشتۂ اتصال صفت ٹھہرتی ہے اور ایسی ترکیبیں اقبالؔ نے کثرت سے استعمال کی ہیں جس سے ان کے عینیت پسندانہ تصورات کی ترسیل بھرپور جامعیت سے ہو پاتی ہے۔ ان ترکیبی اشکال کے علاوہ انھوں نے اور بہت سی ترکیبیں مختلف محاسن فنی سے مملو کرتے ہوئے تراشی ہیں جن میں تشبیہاتی و استعاراتی اور کنایاتی کے ساتھ ساتھ تجسیمی و تشخیصی، رمزی و علامتی، تلمیحی و تاریخی اور تصویری و تمثالی تراکیب شامل ہیں جو زیادہ تر کلامِ اقبالؔ کے صوری و معنوی حسن میں اضافہ کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ سید حامد نے اپنے مضمون ''اقبال کے کلام میں تضمین اور ترکیب'' میں بعض دوسری انواع، ترکیبِ ترصیعی، تاثیری، تملیکی، تقابلی اور تخرجہ کی جانب توجہ دلائی ہے جن کی بدولت کلامِ اقبالؔ میں ایجاز و بلاغت کا وصف پیدا ہوا ہے۔ ان ترکیبی صورتوں کی توضیح کرتے ہوئے وہ اشارہ کرتے ہیں کہ تقابلی تراکیب عموماً عطف کی شکل میں ہوتی ہیں اور اس صورت کے تحت دو کیفیات یا عناصر کے مابین تقابل کیا جاتا ہے، تملیکی تراکیب میں ملکیت کی نشان دہی ہوتی ہے، تاثیری ترکیبوں میں ترکیب کا ایک جزو اثر پذیر ہوتا دکھائی دیتا ہے، ترصیعی تراکیب میں صنعتِ ترصیع سے ترکیب کے حسن اور شکوہ میں اضافہ کیا جاتا ہے جب کہ تراکیبِ تخرجہ ایک اعتبار سے توصیفی ترکیبوں ہی کی ایک ذیلی صورت ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے مطابق تراکیبِ اقبالؔ میں اجتماعِ اضداد اور قولِ محال کی مثالیں بھی موجود ہیں جن کی وساطت سے شاعر کی نگاہ ظاہر کو چیرتی ہوئی باطن تک پہنچ گئی ہے (۵۵) اسی طرح ڈاکٹر محمد ریاض نے انواعِ ترکیب ہی کی ذیل میں اپنے مضمون: ''تازہ بتازہ نو بنو تراکیبِ اقبالؔ'' میں اقبالؔ کے کلام میں فارسی سابقوں اور لاحقوں (پیش آوندہا و پس آوندہا)، فارسی طریقوں کی جمع اور مسلسل اضافتوں کی مدد سے ترکیبوں کی تشکیل کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ علامہ نے ایک طرف تو فارسی سابقوں اور لاحقوں کے ذریعے ترکیب سازی کا کمال دکھایا ہے، دوسری طرف وہ فارسی طریقے کی دونوں جمعوں (''ہا'' یا ''ن'' کے مفرد پر اضافے) اور مسلسل اضافتوں سے ترکیبوں کی بُنت و تعمیر کرتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ ''بادی النظر میں یہ قابلِ تعریف و توصیف نہیں کہ اُردو میں فارسی جمع اور اضافتوں کے تسلسل کو لایا جائے مگر ہنرمند اور قادرالکلام شعرا و ادبا ان امور کو لائقِ تمجید بنا دیتے ہیں۔ اقبالؔ کے ہاں فارسی جمعیں

اور تسلسل اضافات ایسے ہی ہیں۔ شاعر کا ذوقِ انتخاب، موسیقیت کے ساتھ رغبت اور ادب دانی ان نمونوں سے الم نشرح ہے۔ اقبال کا یہ کام فارسی کے اساتذہ شعرا (جیسے سعدی اور حافظ) کے کاموں کی شبیہ ہے، جنھوں نے عربی کے مطنطن کلمات کو ایسے استعمال کیا ہے کہ نگینے میں جڑاؤ کہے جا سکتے ہیں۔'' (۵۶)

ذیل میں کلامِ اقبال سے متذکرہ صورتوں پر مبنی چند تراکیب بطور نمونہ دی جاتی ہیں:

(۱) **تراکیبِ اضافی:** نازشِ موسمِ گل، نازنینانِ سمن بر، حنا بندِ عروسِ لالہ، غبار آلودۂ رنگ و نسب، بال و پرِ روح الامیں، بندۂ حق بین و حق اندیش، سیلی زدۂ موجِ سراب، گرفتارِ طلسمِ ماہتاب، حدیثِ ماتمِ دلبری، میانِ شاخساراں، بتانِ عہدِ عتیق، بانگِ صورِ سرافیل، لطفِ خلشِ پیکاں، حوصلۂ مردِ ہیچ کارہ، امامِ عاشقانِ دردمند، حلقۂ اربابِ جنوں، ضمیرِ فلکِ نیلی فام، ساقیانِ سامری فن، فروغِ مغربیاں، نظروارنِ فرنگی، شعلۂ نم خوردہ، ساکنانِ عرشِ اعظم، سزاوارِ حدیثِ لن ترانی، غم خانۂ دہقانِ پیرو غیرہ ـــــ اسی طرح تراکیب اضافی اور عطفی کے ملاپ سے ایسی صورتیں پیدا ہوئی ہیں: سرودِ قمری و بلبل، شریکِ تگ و تاز، شوکتِ سنجر و سلیم، صاحبِ غفران و لزومات، طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی، بے راز و نیازِ آشنائی وغیرہ۔

(۲) **تراکیبِ عطفی:** بیم و رجا، امیر و وزیر و سلطاں، اوج و پستی، اوّل و آخر، لات و منات، خاک و خوں، کاخ و کوٗ، ہاؤ ہُو، پر و بال، سود و سرور و سرود، پیر و مرید، تار و پود، تخت و مصلّٰی، شاعرہ و صورت گر و افسانہ نویس، گوسفندی و میشی، خموش و مست، خوار و زبوں، صدق و مروت وغیرہ ـــــ جب کہ مکمل مصرعوں میں ان کی صورت کچھ یوں ہے:

ع قہاری و غفّاری و قدّوسی و جبروت

ع خفتگانِ لالہ زار و کوہسار و رودبار

ع شباب و مستی و ذوق و سرور و رعنائی

ع سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو

(۳) **تراکیبِ توصیفی:** خضرِ خجستہ گام، تلوّن کیش، بتِ پندار، طفلکِ پروانہ خُو، میکدۂ بے خروش، محیطِ بیکراں، طائرِ بلند بال، نالۂ آتشناک، آرزو کی بے نیشی، جہانِ بے بنیاد، ظلمت کدۂ خاک، لذّتِ پیدائی، مردانِ گراں خواب، شوکتِ شاہیں، قومِ نجیب، آہِ سرد۔

(۴) **تشبیہی تراکیب:** صورتِ ماہی، صورتِ سیماب، مثالِ نگہِ حور، صفتِ سورۂ رحمٰن، صورتِ

آئینہ، مثلِ پرنیاں، مانندِ نبات، مثلِ خورشیدِ سحر، مثالِ سحاب دریا پاش، مثلِ خضرِ خجستہ پا، صفتِ سیلِ رواں، صورتِ چنگیز، شاہیں وار، مانندِ غزالہ، مثالِ بحرِ بے پایاں۔

(۵) استعاراتی تراکیب: پنجۂ خونیں، طورِ معنی، چراغِ لالہ، پرِشکستہ، مسافرِ شب، برقِ دیرینہ، خونِ جگر، رنگیں نوائی، پیمانہ بردارِ خمستانِ حجاز، شیر مردوں، بت شکن، بت گر، نغمۂ سحر، خونِ گلچیں، جوہرِ آئینۂ ایّام۔

(۶) کنایاتی تراکیب: اسود و احمر، گنبدِ مینائی، ابلۂ جنت، آب و گل، آبِ نشاط انگیز، مسجودِ ساکنانِ فلک، صاحبِ مازاغ، شبنم افشاں، جہانِ گندم و جو، گنجِ آب آورد، مور و مگس، شاخِ آہو، گنبدِ نیلوفری، مشتِ خاک، حور و خیام۔

(۷) تجسیمی و تشخیصی تراکیب: دخترِ خوشخرام ابر، لیلیِ معنی، عروسِ شب، لیلائے ظلمت، چشمِ مہر و مہ و انجم، عروسِ قمر، لیلیِ شب، دخترِ دوشیزۂ لَیل و نہار، کاروانِ ہستی، ریاضِ سخن۔

(۸) رمزی و علامتی تراکیب: شاہینِ شہِ لولاکؐ، لالۂ آتشیں پیرہن، طفلکِ پروانہ خُو، خونِ دل و جگر، آہوے تاتاری، ساقیِ اربابِ ذوق، مورِ بے مایہ، انگارۂ خاکی، داشتۂ پیرکِ افرنگ، اندازِ کوفی و شامی، فطرتِ اسکندری، آستانِ قیصر و کسریٰ، دولتِ پرویز، منزلِ لیلیٰ، لیلیِ ذوقِ طلب۔

(۹) تلمیحی و تاریخی تراکیب: آتشِ نمرود، قم باذن اللہ، چادرِ زہراؓ، دولتِ سلمانی و سلیمانی، گلیم بوذرؓ، فاروقی و سلمانی، شانِ سکندری، جنیدی و اردشیری، فغفور و خاقاں، کمالاتِ رومی و عطار، مقالاتِ بوعلی سینا، دل جنید و نگاہِ غزالی و رازی، ہلاکِ قیصر و کسریٰ، تاجِ سرِ دارا، چشمۂ حیواں، بت خانۂ بہزاد، خضرِ خجستہ گام۔

(۱۰) تصویری و تمثالی تراکیب: طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی، نظارۂ شفق، سرودِ قمری و بلبل، فلکِ نیلگوں، فضائے دشت، نمودِ اخترِ سیماب پا، جوے سرود آفریں، بلبلِ رنگیں نوا، سرخ و کبود بدلیاں، سکوتِ شامِ صحرا۔

(۱۱) ترصیعی تراکیب: اس نوع کی نشان دہی سید حامد نے کی ہے اور ان کے مطابق ''ترصیع سے ترکیب کے حسن اور شکوہ میں اضافہ ہو جاتا ہے، مثلاً وہ خضرِ بے برگ و ساماں، وہ سفر بے سنگ و میل۔'' (۵۷)

(۱۲) تاثیری تراکیب: ''تاثیری تراکیب میں ترکیب کا ایک جزو اثر پذیر ہوتا ہے، مثلاً گل

برانداز، تارکِ آئینِ رسولِ مختار، آفاق گیر، جگر گداز، نظارہ سوز، ظلمت رُبا۔‘‘ (۵۸)

(۱۳) **تملیکی تراکیب:** ’’تملیکی تراکیب ملکیت کی نشان دہی کرتی ہیں، مثلاً صاحبِ کتاب، جبینِ بندۂ حق، تختِ کے، میخانۂ حافظ، بت خانۂ بہزاد۔‘‘ (۵۹)

(۱۴) **تقابلی تراکیب:** خوب وزشت، طلسمِ بودوعدم، صبح وشام، ناخوب وخوب، تمیز بندہ و آقا، معرکۂ بیم ورجا، سکوت دفغاں، رزمِ حق و باطل، زندانِ نزدیک ودُورودیروزود، جہانِ دوش و فردا۔

(۱۵) **تراکیبِ تخرجہ:** بقول سید حامد: ’’توصیفی تراکیب کی ایک ذیلی قسم وہ بھی ہے جسے فنِ تاریخ گوئی سے ایک اصطلاح لے کر ترکیب تخرجہ کہا جا سکتا ہے، مثلاً: بےنم و بےسوز وساز، خدائے لم یزل، نغمہ ہائے بےصوت، لاشریک، لادینیِ افکار، موجِ بے باک، بےمنتِ تاک، بےسوادی، شمشیرِ بےزنہار۔‘‘ (۶۰)

(۱۶) **فارسی طریقوں کی جمع اور تسلسلِ اضافات پر مبنی تراکیب:** نکتہ ہائے دقیق، دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ، خدنگِ سینۂ گردوں، جذبہ ہائے بلند، سزاوارِ حدیثِ لن ترانی، بےنم وبےسوزوساز، مستِ مئے ذوقِ تن آسانی، بندۂ حق بین وحق اندیش، بتانِ عہدِ عتیق، اندیشہ ہائے افلاکی، نزدیک ودورودیروزود، قافلۂ لالہ ہائے صحرائی، تبسمہائے پنہانی، بتانِ وہم وگماں، زنّاری بت خانۂ ایّام____

(۱۷) **فارسی سابقوں اور لاحقوں پر مبنی تراکیب:** آسماں گیر، یاس انگیز، خروش آموز، کم اوراقی، سخن رس، سرِ دامن، شبنم آسا، بےمہریِ ایّام، بےنیشی، زیبِ گلو، دیریاب، خراجِ اشکِ گلگوں، گلگونہ فروش، دیوِ بےزنجیر، غارت گر، شعلۂ نم ناک، بیگانہ خو، سیماب وار، جبیں گستر، حجاب آمیز، دیرینہ روزی، دیوِ استبداد، عالم فروز، نیم رس۔

(۱۸) **اجتماعِ اضداد اور قولِ محال پر مبنی تراکیب:** اقبال کی ’’تراکیب میں اجتماعِ اضداد اورقولِ محال کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ ان کا مفہوم صرف یہ ہے کہ شاعر کی نگاہ ظاہر کو چیرتی ہوئی باطن تک پہنچ گئی ہے، (جیسے:) ہنگامۂ خاموش، حجابِ آگہی، سرودِ خموش، عشقِ گرہ کشائی، لطفِ بے خوابی، معجزۂ فن، (بندوں میں) ذوقِ خدائی، سلطانیِ جمہور، چشمۂ آفتاب۔‘‘ (۶۱)

تراکیبِ اقبال کا ایک قابلِ غور پہلو، ان پر بہارِ عجم کے اثرات ہیں۔ مکاتیبِ اقبال

کے مطالعے سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ علامہ اس بے مثل لغت سے اکثر و بیش تر ارجاع کرتے تھے، چناں چہ غیر شعوری طور پر ان کی شعری لفظیات و تراکیب اس سے اثر پذیر نظر آتی ہیں۔ یہاں **بہارِ عجم** (طبع نو) کی تینوں جلدوں سے کچھ تراکیب نقل کی جاتی ہیں، جو علامہ کے مہیا کیے گئے نئے تناظر کے باعث شعرِ اقبال کی دل کشی و معنویت میں بیش بہا اضافہ کرتی ہیں:

آب و دانہ، آب و گل، آتشِ نمرود، آدم گری، آزادمرد، آسماں گیر، آئینہ خانہ، آئینۂ دل، اشکِ آتشیں، اشکِ گلگوں، اشکِ پیازی، اشکِ خونیں، افسانہ خواں، انجم شناس، انجمن آرائی، اے وائے، بادہ خوار، بت گر، بت کدہ، بت شکن، بچۂ باز (بچہ عقاب)، برگِ گل، بے بصر، بے دست و پا، پائے کوب، پریدہ رنگ، پنجۂ مریم (پنجۂ عیسیٰؑ)، تجلی کدہ (تجلی کدۂ دل)، ترکِ خرگاہی، تشنہ کام، تغافل پیشہ، تگ و تاز، تندوتیز، تہی آغوش، تیشۂ فرہاد، تیغِ دودم، جلوۂ بدمست، جہانگیر، جہاندار، جوانمرد، چراغِ سحری (چراغِ سحر)، چشمۂ حیواں۔ (۶۲)

حرفِ پریشاں، حنابندی، حیرت کدہ، خاکداں، خانۂ تصویر (تصویرخانہ)، خضرِ راہ، خطِ پیمانۂ دل، دارالشفا، زنّارپوش، زرِکامل عیار، زیروزبر، روح پرور، سالخوردہ، روشن جبیں، سخن گستر، شاخِ آہو، شاخِ نبات، شبنم افشاں، شکرخند، صحرانشیں۔ (۶۳)

غمزۂ ستارہ، معنیِ پیچیدہ، نفس شماری، نوآیین (آئینِ نو)، نیم رس، نےنواز، ہاوہُو، ہزارچشمہ۔ (۶۴)

اس قسم کے مرکبات کو دیکھیں تو سید حامد کی یہ رائے بجا معلوم ہوتی ہے:

اقبال نے تراکیب کے شعری امکانات اور صلاحیتوں کی نقاب کشائی اور تکمیل کو نقطہ ہائے عروج تک پہنچادیا ہے ـــــ اقبال نے تراکیب سے تصویر کشی کا کام لیا ہے اور صنم تراشی کا بھی۔ اس نے تراکیب سے ایک نئی کائنات کھڑی کی ہے۔ ایک نیا ماحول بنایا ہے، جو تراکیب استعمال کی کثرت اور تمدن کے زوال کی بنا پر بے جان اور جامد ہوگئی ہیں ان کو اقبال نے یا تو ہاتھ نہیں لگایا یا انھیں حیاتِ تازہ بخش دی۔ اس نے بے شمار ترکیبیں وضع کیں۔ بہت سے الفاظ شاعری کی زبان میں داخل کیے۔ ان دونوں کی مدد سے اس نے شاعری کی ایک نئی دنیا بنائی جہاں انحطاط کی دونشانیوں یعنی تعیش اور یاس میں سے کسی کا گزر نہ تھا۔ یہ ایک جیتی جاگتی، ابھرتی ہوئی دنیا تھی۔ امیدوں، امنگوں، حوصلوں سے لبریز پُرحرکت، پرنُور، پُرخروش، باضمیر، باتدبیر، پُرخیر ـــــ اس دنیا کی مخلوق، اس بازار کی متاع، اس محفل کی زبان ہی نئی تھی۔ اقبال نے اس دنیا کو بسانے میں تخلیقی عرق ریزی کا کمال دکھایا اور اس انداز سے کہ دیکھنے والوں کو یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ یہ صدیوں

کا کام ہے، جسے ایک بڑے شاعر نے ایک زندگی میں سمیٹ کر رکھ دیا۔(۶۵)

حقیقت یہی کہ اقبال کی یہ متنوع لفظیات اور تراکیب محض آرائشِ کلام کا ذریعہ نہیں ہیں اور نہ ہی علامہ نے انھیں صرف اپنی علمیت وفضیلت کا تفوق ثابت کرنے کے لیے استعمال کیا ہے بلکہ ہر شعری مقام پر ان ترکیبوں سے جداگانہ خصائص ابھرے ہیں ـــــ ترکیباتِ اقبال زور، دلالت، جامعیت اور بلاغت کے ساتھ ساتھ صوتی حسن اور ترنم و نغمگی جیسے مؤثر اوصافِ شعری سے بھی ہم کنار ہیں اور ان کی وساطت سے معنی آفرینی کا فریضہ تمام تر شعری قرینوں کے ساتھ انجام پایا ہے۔ یہ ترکیبیں کلامِ اقبال پر فارسی کے گہرے اثرات کی نشان دہی بھی کرتی ہیں، نیز ان سے فارسی اور اردو کے مؤقر کلاسیکی سرمائے سے علامہ کے قلبی میلان کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ موزوں اور موثر لفظیات کے انتخاب کے سلسلے میں اقبال کہیں بھی روایت کی جاگیر کو بے دریغ لٹاتے نظر نہیں آتے بلکہ زیادہ تر اپنی خداداد تخلیقی صلاحیتوں سے اس میں اضافہ ہی کر گئے ہیں۔ جہاں کہیں انھوں نے روایتی اور کلاسیکی لفظی ترکیبی سانچے برتتے ہیں وہاں بھی اعلیٰ پائے کی فکریات نے ندرت وجدت پیدا کر دی ہے ـــــ جو یقیناً لفظیات وتراکیبِ اقبال کی منفرد، ممیّز اور ممتاز خصوصیت ہے۔

حوالے اور حواشی

(۱) نظامی عروضی سمرقندی: **چهار مقاله** (مرتبہ) محمد قزوینی، تہران: کتابفروشی زوار تہران شاہ آباد ۱۳۲۸ھ۔ق، ص۲۲

(۲) جمیل جالبی، ڈاکٹر: **قومی انگریزی اردو لغت**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص۵۷۳

(۳) کلیم الدین احمد: **فرہنگ ادبی اصطلاحات** (انگریزی۔اردو)، نئی دہلی: ترقیِ اردو بیورو، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص۶۱

(4) *Longman Dictionary of Contemporary English*, India: Thomson Press Limited, 3rd Ed 1995, page:373

(5) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* New York: MC-Graw-Hill Book Company 1972, page:57

(6) Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms,* New York: Mc.Graw-Hill Book Company 1972, page:114

(۷) اسلم انصاری، ڈاکٹر: **اقبال عهد آفریں**، ملتان: کاروانِ ادب، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص۲۴۹

(۸) بحوالہ **اقبال کی شعری زبان** از ڈاکٹر سید صادق علی، دہلی (ٹونک): نازش بک سینٹر

۱۹۹۴ء،ص۱۴۔۱۵

(۹) حالی،مولانا الطاف حسین:**مقدمۂ شعروشاعری** (مرتبہ) ڈاکٹر وحید قریشی، لاہور:مکتبۂ جدید،طبع اول۱۹۵۳ء،ص۴۰

(۱۰) شبلی نعمانی، مولانا: **شعرالعجم**، لاہور: کتب خانۂ انجمن حمایتِ اسلام، طبع اول، س ن،ج ۴،ص۰۷۔۱۷

(۱۱) عبدالرحمٰن بجنوری:**محاسنِ کلامِ غالب**،نئی دہلی:انجمن ترقی اردو ہند،۱۹۸۳ء،ص۱۴

(۱۲) نیاز فتح پوری:**انتقادیات**،کراچی:حلقۂ نیاز ونگار۱۹۹۶ء،حصہ اول ودوئم،ص۸۴

(۱۳) کلیم الدین احمد:**عملی تنقید**،پٹنہ:کتاب منزل،طبع اول۱۹۶۳ء،ج۱،حصہ اول،ص۱۸۵

(۱۴) ارشادعلی خان:**جدید اصولِ تنقید**،اسلام آباد:دوست پبلی کیشنز۲۰۰۰ء،ص۲۵۶۔۲۵۷

(۱۵) شبلی نعمانی،مولانا:**شعرالعجم**،ج۴،ص۸۳

(۱۶) ایضاً،ص۸۰ (۱۷) ایضاً،ص۷۳اور۷۷

(۱۸) نجم الغنی رامپوری:**بحرالفصاحت**،(طبع نو)لاہور:مقبول اکیڈمی،طبع اول۱۹۸۸ء،ج۱،ص۳۸۵

(۱۹) شبلی نعمانی،مولانا:**شعرالعجم**،ج۴،ص۷۸۔۷۹

(۲۰) عبدالرحمٰن،مولانا:**مراۃ الشعر**،لاہور:مقبول اکیڈمی۱۹۸۸ء،ص۷۲اور۸۵

(۲۱) عابدعلی عابدسید:**اصولِ انتقادِ ادبیات**،لاہور:مجلس ترقی ادب،طبع دوم۱۹۶۶ء،ص۲۳۵

(۲۲) ابتدائی کلام کےنمونوں کے لیے ملاحظہ کیجیے:

(i) **ابتدائی کلامِ اقبال: بہ ترتیبِ ماہ و سال** از ڈاکٹر گیان چند جین، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول۲۰۰۴ء

(ii)**کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال** (مرتبہ)ڈاکٹر صابر کلوروی،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول۲۰۰۴ء

(۲۳) فقیر سید وحیدالدین: **روزگارِفقیر**، لاہور: مکتبہ تعمیرِ انسانیت،س ن،ج۱،ص۳۸۔۳۹

(۲۴) جابرعلی سید:**اقبال کا فنی ارتقا**،لاہور:بزمِ اقبال،طبع اول۱۹۷۸ء،ص۴

(۲۵) عابدعلی عابد،سید: **نفایسِ اقبال**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان(مرتبہ) شیما مجید،طبع اول ۱۹۹۰ء، ص۲۸،۲۹

(۲۶) اقبال: مکتوب بہ نام سردار عبدالرب خان نشتر (بہ تاریخ ۱۹اگست۱۹۲۳ء)مشمولہ **اقبالنامہ** (مرتبہ) شیخ عطااللہ،لاہور: شیخ اشرف پرنٹرز،س۔ن،حصہ اول،ص۵۶

(۲۷) اقبال:**مقالاتِ اقبال** (مرتبہ) سید عبدالواحد معینی،لاہور: آئینۂ ادب،طبع دوم۱۹۸۸ء،ص۲۰

(۲۸) مثلاً اس سلسلے میں **اقبال کی خامیاں** (از جراح ،جوش ملسیانی شائع کردہ عرش ملسیانی)، دہلی: ناشر ساحر ہوشیار پوری،طبع دوم۱۹۷۷ء،**اقبال کا شاعرانہ زوال** (از برکت علی گوشہ نشیں)، وزیر آباد: سید بک ڈپو۱۹۳۱ء اور**اقبال____ ایک مطالعہ** (از کلیم الدین احمد) ، گیا(بھارت) کریسنٹ

کوآپریٹو پبلشنگ سوسائٹی ۱۹۷۹ء خصوصیت سے قابل مطالعہ ہیں۔

(۲۹) تفصیل کے لیے دیکھیے:

(i)**اقبال کی صحتِ زبان** (ازاکبر حیدری کشمیری)،لکھنؤ (امین آباد): نصرت پبلشرز، طبع اول ۱۹۹۸ء

(ii)**اقبال دشمنی: ایک مطالعہ** (از ڈاکٹر ایوب صابر) لاہور: جنگ پبلشرز ۱۹۹۳ء

(iii)**اقبال کا اردو کلام ـــــ زبان و بیا ن کے چند مباحث** (از ڈاکٹر ایوب صابر) اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۲۰۰۳ء

(۳۰) مثلاً اس حوالے سے **ناقدان اقبال** (ازابوالصفا بشیر نکودری) اہم کتاب ہے جس میں مصنف نے اقبال پر کیے گئے اعتراضات کو سامنے رکھ کر یہ مؤقف قائم کیا ہے کہ ''ناقدانِ اقبال کا یہ رویہ ان کی نام ونمود کی خواہش کا غماز ہے اور وہ علامہ مرحوم کے دامن سے اُلجھ کر اپنے لیے سستی شہرت حاصل کرنے کے خواہاں نظر آتے ہیں۔'' (دیکھیے کتابِ مذکور مطبوعہ لاہور: ایسٹرن بک سٹال، طبع اول ۱۹۵۷ء، ص ۲۱) اسی طرح ڈاکٹر عبدالمغنی نے **اقبال اور عالمی ادب** میں کلیم الدین احمد کے متعدد اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے بہ دلائل لکھا ہے کہ ''اقبال کی شاعری درحقیقت مشرقی اور مغربی ادبیات کا ایک آفاقی پیمانے پر نقطۂ اتصال بھی ہے اور نقطۂ عروج بھی۔'' (دیکھیے کتابِ مذکور مطبوعہ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۹۰ء، ص ۵۷۸)

(۳۱) حامدی کاشمیری، ڈاکٹر: ''اقبال کی نظموں کا ساختیاتی پہلو'' (مضمون) مشمولہ **اقبال اور اردو نظم** (مرتبہ) آل احمد سرور، سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۷۸

(۳۲) ساحل احمد: **اقبال اور غزل**، الہ آباد: اردو رائٹرس گلڈ، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۱۲۹۔۱۳۰

(۳۳) اقبال: مکتوب بہ نام شجاع منعمی (بہ تاریخ ۲۱ اگست ۱۹۳۲ء): مشمولہ **اقبالنامہ** (مرتبہ) شیخ عطاءاللہ، حصہ اول، ص ۲۲۰

(۳۴) مسعود حسین خان: **اقبال کی نظری و عملی شعریات**، سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۳ء، ص ۷۰۔۷۱

(۳۵) آفاق فاخری، ڈاکٹر: **فکر اقبال کے سرچشمے**، لکھنؤ (امین آباد): نصرت پبلشرز، طبع اول ۱۹۹۳ء، ص ۸۲

(۳۶) سہیل بخاری، ڈاکٹر: **اقبال. مجددِ عصر**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۹۰ء، ص ۲۹

(۳۷) ایضاً، ص ۳۴

(۳۸) نذیر احمد: **تشبیہاتِ اقبال**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۴۲۰ تا ۴۳۸

(۳۹) جابر علی سید: ''اقبال کا شعری اسلوب'' مضمون مشمولہ **اقبال شناسی اور ایجرٹن کالج میگزین** (نخلستانِ ادب) مرتبہ دلشاد کلانچوی، لاہور: بزم اقبال، طبع اول ۱۹۹۲ء، ص ۱۸

(۴۰) محمد بدیع الزماں: **پیامِ اقبال**، پٹنہ: مگدھ پریس مصلح پور ۱۹۸۶ء، ص ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۰ اور ۱۰۹

(۴۱) اکبر علی ارسطو، شیخ: **اقبال، اس کی شاعری اور پیغام**، لاہور: کمال پبلشرز، طبع اول ۱۹۴۶ء،

ص ۱۱۸۔۱۱۹
(۴۲) منظر عباس اعظمی، ڈاکٹر: تلاش و تعبیر، دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۲ء، ص ۱۸۴ تا ۱۸٦
(۴۳) مکتوب بہ نام سید سلیمان ندوی بہ تاریخ ۱۰ مئی ۱۹۱۸ء مشمولہ اقبال. سید سلیمان ندوی کی نظر میں (مرتبہ) اختر راہی، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء ص ۱۲۹
(۴۴) شمس الرحمٰن فاروقی: مضمون مشمولہ: اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء، ص ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۰۱
(۴۵) ایضاً، ص ۲۱۰
(۴٦) گوپی چند نارنگ: ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۱۹۹۱ء، ص ۱۷۴، ۱۷۵
(۴۷) سہیل بخاری، ڈاکٹر: اقبال ____ مجدد عصر، ص ۳٦
(۴۸) اسلم انصاری، ڈاکٹر: اقبال عهد آفریں، ص ۲۴۹۔۲۵۰
(۴۹) ساحل احمد: اقبال اور غزل، ص ۱۳۲۔۱۳۳
(۵۰) کیفی، پنڈت برجموہن دتاتریہ: کیفیه، کراچی: انجمن ترقیِ اردو پاکستان، طبع دوم ۱۹۵۰ء، ص ۲۰۲
(۵۱) ایضاً، ص ۲٦۳
(۵۲) محمد عبدالرشید فاضل، سید: ترجمانِ خودی، کراچی، م ن، ۱۹۵٦ء، ص ۱۴۴
(۵۳) سید عبداللہ، ڈاکٹر: مقاماتِ اقبال، لاہور: لاہور اکیڈمی طبع دوم ۱۹٦۴ء، ص ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۷ اور ۱۹۸
(۵۴) سید حامد: مضمون مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء، ص ۸۰، ۸۱
(۵۵) ایضاً، ص ۸۵، ۸٦ اور ۹۰
(۵٦) محمد ریاض، ڈاکٹر: افاداتِ اقبال، لاہور: مقبول اکیڈمی طبع اول ۱۹۹۱ء، ص ۲۹۷
(۵۷) سید حامد: اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، ص ۸٦
(۵۸) ایضاً
(۵۹) ایضاً
(٦۰) ایضاً
(٦۱) ایضاً، ص ۹۰
(٦۲) ٹیک چند بہار، لالہ: بہارِ عجم بہ تصحیح دکتر کاظم دزفولیان، تہران: انتشاراتِ طلایہ ۱۳۷۹، ج ۱، (آ۔چ)
(٦۳) ایضاً، ج ۲ (ح۔ض)
(٦۴) ایضاً، ج ۳ (ط۔ی)
(٦۵) سید حامد: اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، ص ۸۷، ۸۸

شعرِ اقبال میں لہجے کے تنوعات

لہجہ، لحن یا 'آواز' وہ فنی خوبی ہے جو ڈرامائی شاعری کا جزوِ لاینفک ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ پائے کی شاعری کا ایک امتیازی وصف بھی ہے۔ انگریزی میں عموماً اس کے مترادفات کے طور پر 'The tongue'، 'Tone'، "Voice'، 'Sound'، 'accentuation'، 'Cadence'، 'Speech' اور 'talk' جیسے الفاظ ملتے ہیں۔ اسے 'مقامی زبان' یا 'Dialect' کے معنی میں بھی قیاس کیا گیا ہے(۱) اور بعض اوقات لہجہ صوتیات کے حوالے سے کسی لفظ یا اس کے کسی رکن پر بولتے ہوئے ڈالے گئے ایسے 'زور' (Stress) سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے، جس سے وزن اور بحر کی وضاحت ہوتی ہو(۲) لغوی اعتبار سے اسے صوت، آواز، صدا، جان داروں کے منھ سے نکلی ہوئی آواز یا آوازوں ___ خاص طور پر انسانوں کی جب کہ وہ بولتے، شور مچاتے یا گاتے ہوں یا کسی ایک آدمی کی گفت گو میں فطری طور پر ادا ہونے والی آوازوں کے معنوں میں تفہیم کیا جاتا ہے یعنی اکثر اوقات یہ بولنے والے سے مخصوص ہے(۳) تاہم شعری و ادبی سطح پر لہجے کو زیادہ تر 'Tone" کا ہم معنی سمجھا جاتا ہے جس کے ذریعے احساسات کو زبان دی جاتی ہے اور جن جذبات کا شاعر یا ادیب اظہار کرنا چاہتا ہے، ان کے ذریعے مؤثر طور پر ادا ہو جاتے ہیں۔ یوں جس قدر جذبات و احساسات کے تمام رنگ لہجے کی ذیل میں آ جاتے ہیں۔ زبانِ فارسی میں لہجے کو 'لحن' سے تعبیر کر کے اس کا تعلق زیادہ تر الفاظ کی نشست و برخاست اور اُتار چڑھاؤ سے جنم لینے والے آہنگ (Rhythm) یا آواز (voice) سے قائم کیا گیا ہے جو مجموعی اندازِ بیان سے ابھرتا ہے اور ہمارے مسموعات یا گوشِ تخیل سے ٹکرا کر تخلیق کار کے متنوع جذبات کو مختلف اسالیب میں پیش کر دیتا ہے۔ 'لحن' کی توضیح کرتے ہوئے میمنت میر صادقی نے واژہ نامۂ هنرِ شاعری میں لکھا ہے:

آواز و نغمہ و در اصطلاحِ موسیقی مجموعہ صداهایی کہ بازیروبمی خاص و ترتیبی مشخص در دُنبالِ یک دیگر قرار گرفتہ باشند......(۴)

گویا لہجہ 'Tone' سے قریب تر تو ہے ہی مگر الفاظ کی نشست و برخاست سے پیدا ہونے والی موسیقیت کے اعتبار سے اسے انگریزی اصطلاح 'voice' کی قریبی شکل کے طور پر بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

شعری و ادبی خوبی کے طور پر دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ لہجہ یا لحن (Tone) ایک قدرے مبہم تنقیدی اصطلاح ہے جو عام طور پر کسی فن پارے یا تخلیقی کام کا مزاج یا فضا متعین کرتی ہے۔ اسے مصنف یا شاعر کا اپنے قاری یا فن پارے کے موضوعاتی مواد کی جانب رویے یا نقطۂ نظر کا نام بھی دیا جا سکتا ہے یا یہ فن کار کی کیفیت مزاج یا عارضی مگر خاص جذباتی حالت اور اخلاقی زاویۂ نگاہ کا عکس، وسیلہ اور راستہ ہے جس سے اس کی اپنی شخصیت جھلک دکھاتی ہے۔ لہجے کی اصطلاح اکثر و بیش تر "Tone of Voice" کے معنوں میں استعمال ہوتی ہے جو کہ زبانی ابلاغ یا تقریر اور بات چیت کی انوکھی صفت یا مظہر ہے اور کسی تخلیقی سرگرمی میں تخلیق کار کی موجودگی کو ظاہر کرتی ہے۔ شاعری کی یہ 'آواز' سنجیدہ و متین، چنچل، شوخ اور طناز، طعن و تشنیع آمیز، غصیلی، حکمیہ، معذرت خواہانہ، جوشیلی، دبی ہوئی، رسمی، موافقِ دستور یا حسب ضابطہ، ہزلیہ و استہزائیہ، جذباتی، دوستانہ، غیر متعصّبانہ، شاہانہ اور بلند آہنگ یا ٹھسے کی، مہربان، بے لوث اور منفعل، نجی و ذاتی اور انتہائی باطنی یا بنیادی نوعیت کی ہو سکتی ہے۔ زیادہ متعین پیمانوں اور استعمالات میں یہ تخلیق کار یا مصنف کے اپنے پڑھنے والے کی طرف رویے کی نشان دہی کرتی ہے، جس کے تحت فن کار مختلف امور سے متعلق مواد کی ترسیل انتہائی موثر طور پر کر لیتا ہے۔ یہ 'آواز' کسی بھی فن پارے کے عقب یا پس منظر میں موجود ہوتی ہے یا پھر مختلف تمثالوں، کرداروں، پلاٹ، حتیٰ کہ موضوع یا مواد کی صورت میں ظاہری اور خارجی طور بھی موجود رہتی ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لہجہ و لحن اور آواز یا "Tone" اور "Voice" ان ترکیبوں اور طریقوں کا نام ہے جو کسی فن پارے کی مخصوص فضا کو تخلیق کرنے کے لیے وضع کیے جاتے ہیں۔ اسی نسبت سے کسی نظم کا لہجہ اس میں موجود تجنیسی حربوں، صوتی مشابہتوں، الفاظ یا ترتیل میں ہم آہنگی، لفظیات، اوزان و قوافی اور تمثال کاری و علامتیت وغیرہ پر بھی مشتمل قرار دیا جا سکتا ہے۔ لہجہ یا 'آواز' کو زبان کی موسیقیائی کیفیت (Musical quality) کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں نظم کا ابہام، معنی کے اعتبار سے ٹھیک ٹھاک اور درست ہونے کی کیفیت یا حالت، اسلوب کی سلاست یا پیچیدگی، متوازن آہنگ کی توانائی یا ماندگی، اسٹیریو ٹائپ نمونے کے کردار اور کسی ثابت یا مسلّمہ تکنیکی حربے کا استعمال یا عدم استعمال ـــــ سب ہی لہجے کی تشکیل میں حصہ ڈالتے ہیں۔ (۵)

شاعری میں لہجے کی اہمیت مسلمہ ہے اور ایک باکمال شاعر لہجے کے اتار چڑھاؤ سے اپنے مطمح نظر کی ترسیل موثر طور پر انجام دیتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ فرد کا کسی خاص ڈھب یا انداز سے بات کرنا لہجہ کہلاتا ہے۔ خاص طور پر شاعر جب اپنے جذبات واحساسات کو بیان کے مخصوص قالب میں ڈھالتا ہے، تو اس کے مخصوص لب و لہجے کا تعین ہوتا ہے۔ سید وقار عظیم نے فن کار کے ہاں لہجے کی اہمیت وافادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

جس طرح کسی شاعر یا ادیب کے فکر و اظہار میں ماحول کے زیر اثر تغیرات کا پیدا ہونا، اور ان دونوں چیزوں کے انداز میں اتار چڑھاؤ کی کیفیتوں کا نمایاں ہونا ضروری ہے اسی طرح یہ بھی لازمی ہے کہ اس کی تخلیقات پر اس کے مخصوص مزاج اور شخصیت کا رنگ غالب رہے اور شاعر کے افکار و اظہار میں جس طرح ماحول کے اثرات کی جھلکیاں نمایاں ہوتی رہیں اسی طرح اس کے بنیادی مزاج اور شخصیت کا مخصوص انداز بھی ان جھلکیوں میں اپنا عکس شامل کرتا رہے۔ یہ دونوں چیزیں مل جل کر شاعر اور ادیب کے اس لہجے کے تعین میں حصہ لیتی ہیں، جو اس کی مختلف فنّی تخلیقات میں گونا گوں صورتیں اختیار کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی ادبی اور شاعرانہ تخلیق کا جائزہ لیتے وقت جہاں اور بہت سی چیزوں پر نظر پڑتی ہے، وہاں ایک چیز جو خصوصیت کے ساتھ قاری کو اپنی کھینچتی ہے وہ اس ادبی اور شاعرانہ تخلیق کا لہجہ ہے...... (۶)

علامہ اقبال نے اس فنّی خوبی کا استعمال بڑے فن کارانہ اسلوب میں کیا ہے اور ان کی شعری تخلیقات میں لہجے کا تنوع دیدنی ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں اپنے مخصوص مزاج اور شخصیت کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ متنوع افکار ونظریات کی پیش کش بڑے دل کش پیرایے میں کی ہے۔ ان کے ہاں گونا گوں لہجے ملتے ہیں جو مختلف موضوعات ومضامین پر ان کے داخلی واردات کی بھرپور نمایندگی کرتے ہیں۔ سید صادق علی کے نزدیک ''اقبال کا لہجہ وقت اور ماحول کے مطابق اتار چڑھاؤ کو اختیار کرتا رہتا ہے، کسی بات پر زور تو کسی پر ہلکے انداز سے گزر جانا اقبال کے اسلوب کی نمایاں خوبی ہے۔ اقبال کے بیانات بالکل سپاٹ نہیں ہوتے بلکہ ان میں پہلوداری کے سبب فکر میں ارتعاش پیدا کرنے کی صلاحیت پائی جاتی ہے جو ایک خاص قسم کی فضا بندی کرتی ہے۔ اسی شعری فضا سے قاری یا سامع کی ذہنی سطح بلند سے بلند تر ہوتی رہتی ہے......'' (۷) یوں تو علامہ کے ہاں اظہار کے کم وبیش تمام ہی لہجے ملتے ہیں تاہم ان کے نمایاں ترین لہجوں میں حکمیہ و فلسفیانہ لہجہ، نشاطیہ ورجائیہ لہجہ، خود کلامی کا لہجہ، ڈرامائی لہجہ، بیانیہ لہجہ، دعائیہ، فخریہ، حزنیہ، ندائیہ اور

سوالیہ لہجہ، تخیلاتی و ماورائی اور مدلل و استدلالی لہجہ خصوصیت کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ ان تمام لہجوں کے اتار چڑھاؤ سے انھوں نے اپنے افکار و نظریات کو جس کمال فن سے پیش کیا ہے، اس کی مثال نہیں ملتی۔ مزید برآں اس فنی پہلو کی موجودگی نے ان کے شعر پاروں کی ڈرامائیت اور غنائیت میں بیش بہا اضافہ کیا ہے۔

یہاں قدرے اختصار کے ساتھ اقبالؔ کی شاعری کے لہجوں کا ایک جائزہ پیش کیا جاتا ہے:

(ا) حکیمانہ و مفکرانہ لہجہ:

اقبالؔ کا بنیادی لہجہ حکیمانہ و مفکرانہ ہے اور ایک مفکر اور فلسفی ہونے کے ناتے ان کے ہاں اس لہجے کی نمود کثرت سے ہوئی ہے۔ ان کے حکیمانہ لہجے میں داخلی جذبات و احساسات اور پیغام آفرینی کے تقاضوں نے اس قدر رنگ بھر دیئے ہیں کہ اس ایک لحن میں بھی حد درجہ تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ خصوصاً علامہ کی وہ منظومات جو ڈرامائی خصائص سے ہم کنار ہیں، ان میں ان کے حکمت آمیز لہجے نے طرح طرح کے ڈھب اختیار کیے ہیں۔ کہیں بے تکلفی کا انداز ہے تو کہیں طنز کی تلخی ہے، کہیں وہ شوخ اور بے ساختہ و رواں آہنگ اپناتے ہیں اور کہیں یوں بھی ہوا ہے کہ دردمندی، سوز و گداز اور وفورِ جذبات کے سبب اقبالؔ کا حکمیہ لہجہ رقت انگیز پیرایے میں ڈھل گیا ہے۔ سید وقار عظیم کے نزدیک ''لہجے کا یہ فرق اقبالؔ کی ان نظموں میں اور بھی واضح ہے، جن میں اقبالؔ کی حیثیت مفکر حیات سے زیادہ حکیم الامت کی ہے۔ ایسی نظموں میں اقبالؔ نے زندگی کے مسائل کو قرآنی حقایق کی روشنی میں دیکھا اور جانچا ہے اور مسلمانوں کے ماضی، حال اور مستقبل کو محض جذباتی انداز سے دیکھنے کے بجائے انھیں اپنے نظامِ فکر میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ ان نظموں میں جا بجا اقبالؔ کے فلسفہ خودی اور بے خودی کے رموز و نکات کی شاعرانہ وضاحت ہوتی ہے۔'' (۸)
حقیقت یہ ہے کہ ذات کے مسائل ہوں یا عصری سیاسی حالات کی پیچیدگیاں ___ افرادِ قوم کے جذبۂ عمل کو مہمیز کرنا ہو یا ملت اسلامیہ کی درپیش صورتِ حال کو گرفت میں لانا ___ کسی اخلاقی نکتے یا زاویے کی تفہیم کرانا مقصود ہو یا اپنے مخصوص اور کلیدی تصورات و نظریات کی ترسیل و ابلاغ ___ ذاتِ مطلق کے اسرار کو جاننے کی طلب کا اظہار ہو یا مظاہرِ کائنات کی پُراسراریت کا سراغ لگانے کی خواہش ___ وہ ہر مقام پر ایک ایسے فلسفی کی حیثیت سے نظر آتے ہیں جس کے معجز آثار قلم میں حکمت و تدبر کے خزینے پوشیدہ ہیں۔ پھر کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے فلسفیانہ اور شاعرانہ لہجے میں بہت کم فرق رکھا ہے، اتنا کہ متنوع محاسن شعری کی شمولیت سے بعض اوقات تو یہ تفاوت ختم ہی

ہو جاتا ہے۔ دیکھیے ذیل کے اشعار میں حکیمانہ و مفکرانہ لہجے کی نمود کس خوش سلیقگی سے ہوئی ہے اور علامہ نے ہر جگہ تحرک و حرارت زیست کے جذبات کو کتنی لطافت سے مقدم رکھا ہے:

آہ سیمابِ پریشاں، انجمِ گردوں فروز
شوخ یہ چنگاریاں، ممنونِ شب ہے جن کا سوز
عقل جس سے سر بہ زانو ہے وہ مدت ان کی ہے
سرگزشتِ نوعِ انساں ایک ساعت ان کی ہے
پھر یہ انساں آں سوئے افلاک ہے جس کی نظر
قدسیوں سے بھی مقاصد میں ہے جو پاکیزہ تر
جو مثالِ شمع روشن محفلِ قدرت میں ہے
آسماں اک نقطہ جس کی وسعتِ فطرت میں ہے
جس کی نادانی صداقت کے لیے بیتاب ہے
جس کا ناخن سازِ ہستی کے لیے مضراب ہے
شعلہ یہ کمتر ہے گردوں کے شراروں سے بھی کیا
کم بہا ہے آفتاب اپنا ستاروں سے بھی کیا
(ب د،۲۳۲-۲۳۳)

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب، سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب، صیرفیِ کائنات
(ب ج،۹۳)

ہر خاکی و نوری پہ حکومت ہے خرد کی
باہر نہیں کچھ عقلِ خداداد کی زد سے
عالم ہے غلام اس کے جلالِ ازلی کا
اک دل ہے کہ ہر لحظہ الجھتا ہے خرد سے
(ض ک،۳۹)

یہی فرزندِ آدم ہے کہ جس کے اشکِ خونیں سے
کیا ہے حضرتِ یزداں نے دریاؤں کو طوفانی
فلک کو کیا خبر یہ خاکداں کس کا نشیمن ہے
غرض انجم سے ہے کس کے شبستاں کی نگہبانی
اگر مقصودِ کل میں ہوں تو مجھ سے ماورا کیا ہے؟
مرے ہنگامہ ہائے نو بہ نو کی انتہا کیا ہے؟
(ا ح،۵۰)

ٹی۔ ایس ایلیٹ نے شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کر کے دوسری 'آواز' اس شاعر کی قرار دی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے، خواہ ان کی تعداد کم ہو یا زیادہ۔ اس سلسلے میں شاعر اپنی آواز کے ساتھ ساتھ بسا اوقات اختیار کی ہوئی آواز میں بھی مخاطبت کرتا دکھائی دیتا ہے تا کہ اس کا مطمحِ نظر سامعین یا قارئین تک نہایت درجے کی تاثیر کے ساتھ پہنچ سکے۔ چناں چہ خطابت کا وصف یا خطابیہ وندائیہ لہجہ کسی بھی شعر پارے کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ اسی اہمیت کے پیشِ

نظر انگریزی ادبیات میں 'خطابیہ نظم' (Ode) ایک پُر تاثیر صنفِ شعری کے طور پر ابھرتی ہے جو ایک اعتبار سے 'غنائیہ' (Lyric) کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ خطابیہ نظم قدرے طویل ہوتی ہے اور اس کے تحت شاعر کسی فرد، چیز یا خارجی مظہر سے مخاطب ہو کر اپنے داخلی جذبات واردات کا اظہار کرتا ہے ___ علامہ کے ہاں خطیبانہ لہجے پر مبنی منظومات میں اس صنف کے اثرات محسوس کیے جا سکتے ہیں تاہم ان کے اس قبیل کے منظومے زیادہ تر مختصر ہیں۔ جابر علی سید نے خطابت کے اسی عنصر کو سامنے رکھ کر اپنے مضمون ''اقبال اور خطابیہ نظم'' میں ان کے ہاں خطابیہ نظموں (Odes) کا سراغ لگایا ہے اور اس ضمن میں وہ خصوصی طور پر بانگِ درا کی منظومات ''ہمالہ''، ''گلِ رنگیں''، ''مرزا غالب''، ''آفتاب''، ''شمع''، ''ابرِ کہسار'' (جسے وہ 'اوڈ' کی معکوس ٹکنیک قرار دیتے ہیں جس میں ابرِ کہسار منظر اور افادیت کے تناظر میں خود کلام مظہر ہے) ''آفتابِ صبح''، ''گلِ رنگیں''، ''گلِ پژمردہ''، ''موجِ دریا''، ''رخصت اے بزمِ جہاں''، ''تصویرِ درد''، ''ہندوستانی بچوں کا قومی گیت''، ''ترانۂ ہندی''، ''عبدالقادر کے نام''، ''داغ''، ''فلسفۂ غم'' (سر فضل حسین بیرسٹر ایٹ لا کے نام) کو وہ خالصتاً رومانی، وطنی اور اخلاقی جذبات سے مملو 'خطابیے' قرار دیتے ہیں (۹) علامہ کا خطیبانہ انداز مکمل نظموں کے ساتھ ساتھ متفرق اشعار میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ یہ رنگِ خطابت بڑے تنوعات رکھتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبالؔ کے کلام میں رنگِ خطابت نے کمال درجے کا شکوہ و طنطنہ پیدا کر دیا ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر حمید احمد خان کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ 'ہمارے اور کسی شاعر کے لب و لہجے میں یہ طنطنہ نہیں ملتا۔ قدرت کی آوازوں میں اگر کسی آواز سے اقبال کے اندازِ تکلم کی مثال دی جا سکتی ہے تو وہ بادل کی گرج ہے...... اقبالؔ جب زبان کھولتے ہیں، ہمیں خود بخود احساس ہوتا ہے کہ ایک عظیم الشان شخصیت ہم سے مخاطب ہے...... یہ لب و لہجہ بولنے والے کی شخصی عظمت کا خود بہ خود اعلان کرتا ہے۔ اقبال کے کلام میں (جو) ایک گونج بلکہ گرج ہے، یہ اقبالؔ کی شخصیت کی گرج ہے جو ایک بھونچال کی دھمک کی طرح صاف سنائی دیتی ہے......'' (۱۰) تاہم ہر رنگ میں کھوکھلی گھن گرج کے بجائے معنی خیز تاثیر ضرور موجود ہے۔ وہ خطاب کرتے ہوئے کہیں بھی لفظوں کا خزانہ بے دریغ نہیں لٹاتے بلکہ اپنے جذبات واحساسات کی آمیزش سے اسے بہت زیادہ نرم گرم بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اقبالؔ کی خطابت دھیمی ہو یا پُر جوش ___ وہ تلقینِ عمل کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے اور نہ ہی انھوں نے اپنے شعر پاروں کو 'نعرہ' بننے دیا ہے۔ خواجہ منظور حسین نے ''شعری خطابت اور بلند آہنگی'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہوئے اقبالؔ کے خطیبانہ لہجے کو ''موعظانہ

خطابت'' سے تعبیر کیا ہے۔ وہ ان کے اس لہجے سے یوں متعارف کراتے ہیں:

اقبالؔ کا فکر بلند صفت برق چمکتا ہے اور اس کا آہنگ بعض اوقات 'غریوِ تندر'' 'غریوِ رعد' اور 'صدائے صورِ اسرافیل' کی کڑک رکھتا ہے......(۱۱)

علامہ کے اس لہجے کا رنگ و آہنگ ملاحظہ ہو:

اٹھ کہ ظلمت ہوئی پیدا افقِ خاور پر ۔۔۔ بزم میں شعلہ نوائی سے اجالا کر دیں
ایک فریاد ہے مانندِ سپند اپنی بساط ۔۔۔ اسی ہنگامے سے محفل تہ و بالا کر دیں
اہلِ محفل کو دکھا دیں اثرِ صیقلِ عشق ۔۔۔ سنگِ امروز کو آئینۂ فردا کر دیں
جلوۂ یوسفِ گم گشتہ دکھا کر ان کو ۔۔۔ تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں
اس چمن کو سبق آئینِ نمو کا دے کر ۔۔۔ قطرۂ شبنمِ بے مایہ کو دریا کر دیں

(ب د،۱۳۲)

بتا کیا تری زندگی کا ہے راز ۔۔۔ ہزاروں برس سے ہے تو خاک باز
// // // ۔۔۔ // // // //
زمیں میں ہے گو خاکیوں کی برات ۔۔۔ نہیں اس اندھیرے میں آبِ حیات
زمانے میں جھوٹا ہے اس کا نگیں ۔۔۔ جو اپنی خودی کو پرکھتا نہیں
بُتانِ شعوب و قبائل کو توڑ ۔۔۔ رسومِ کہن کے سلاسل کو توڑ
یہی دینِ محکم، یہی فتحِ باب ۔۔۔ کہ دنیا میں توحید ہو بے حجاب

(ب ج،۱۵۲)

اے پیرِ حرم رسم و رہِ خانقہی چھوڑ ۔۔۔ مقصود سمجھ میری نوائے سحری کا
اللہ رکھے تیرے جوانوں کو سلامت ۔۔۔ دے ان کو سبق خودشکنی، خودنگری کا
تو ان کو سکھا خارا شگافی کے طریقے ۔۔۔ مغرب نے سکھایا انھیں فن شیشہ گری کا
دل توڑ گئی ان کا دو صدیوں کی غلامی ۔۔۔ دارو کوئی سوچ ان کی پریشاں نظری کا

(ض ک،۵۸)

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبّیری ۔۔۔ کہ فقرِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری
ترے دین وادب سے آ رہی ہے بوئے رہبانی ۔۔۔ یہی ہے مرنے والی امتّوں کا عالمِ پیری
شیاطینِ ملوکیّت کی آنکھوں میں ہے وہ جادو ۔۔۔ کہ خود نخچیر کے دل میں ہو پیدا ذوقِ نخچیری

(ا ح،۳۸)

ڈاکٹر سہیل بخاری نے اپنی کتاب اقبال __ مجدد عصر میں 'خطاب' کے عنوان سے اقبال کے خطابیہ لہجے کے مختلف رنگوں سے آگاہ کراتے ہوئے لکھا ہے کہ علامہ کے ذوق خطابت کا اندازہ ''میں'' اور ''تو'' کی بہ کثرت مستعمل ضمیروں سے بہ خوبی ہو جاتا ہے۔اس سلسلے میں کوئی ان کا مقابل نہیں اور ایسا کر کے انھوں نے گویا اس امر کا ثبوت فراہم کیا ہے کہ اُس وقت کے مزاج اور ماحول کا تقاضا یہی تھا۔ وہ اقبال کے نو بہ نو خطابات کی نشان دہی اس طرح کرتے ہیں:

......اس کا مخاطب ہمیشہ اس کے سامنے ہوتا ہے، جسے وہ ضمیر واحد حاضر ''تو'' سے مخاطب کرتا ہے اور یہ اس کا عام دستور ہے کہ چاہے وہ مسلمان قوم کا کوئی نمایندہ فرد واحد ہو، چاہے وہ خود اقبال کی ذات ہو، کوئی غیر ذی روح شے ہو یا اور کوئی مظہر فطرت، اقبال ہمیشہ اسے ''تو'' کہہ کر بلاتا ہے اور صیغۂ امر میں بولتا ہے، جیسے 'سُن '، 'کہہ'، 'گزر'، 'آ تجھ کو بتاؤں'، 'میں تجھ کو بتاتا ہوں' وغیرہ ____ اس انداز تخاطب سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ متکلم کسی بلند دنیوی یا روحانی منصب پر فائز ہے اور اسی بلندی سے خطاب کر رہا ہے...... وہ (اقبال) اپنا مخاطب ہمیشہ ساتھ رکھتا ہے اور جب چاہتا ہے، خلوت میں انجمن سجا لیتا ہے۔ وہ اور سب کچھ بھول سکتا ہے، پر اپنے مخاطب کو کبھی نہیں بھولتا بلکہ اسے ایسی ایسی جگہ لے جاتا ہے، جہاں اس کے ساتھ اور کوئی نہیں ہوتا...... وہ اپنے مخاطب کو بار بار ٹوک کر یہ احساس بھی دلاتا رہتا ہے کہ میں تجھ کو بھولا نہیں ہوں۔ کبھی وہ اس کے ساتھ اپنی ذات کو بھی شامل کر لیتا ہے اور میں اور تو یا میرا اور تیرا وغیرہ کی گردان شروع کر دیتا ہے اور کبھی وہ مخاطب سے اپنا موازنہ کرنے لگتا ہے......(۱۲)

ڈاکٹر سہیل بخاری نے خطابت کے کلیدی اصولوں یا لوازمات کی روشنی میں بھی شعر اقبال کو پرکھنے کی کوشش کی ہے، یوں یہ موقف پیش کیا ہے کہ اقبال ایک خطیب کی طرح کسی بلند سطح سے مخاطب ہوتے ہیں، بار بار اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں، بلند آواز میں گویا ہوتے ہیں، مدلل انداز اپناتے ہیں، اعتماد نفس سے ہم کنار ہیں اور اپنے مخاطب سے حد درجہ ہمدردی رکھنے کے باعث اخلاص کا پیرایۂ بیان اختیار کرتے ہیں۔ پھر سب سے بڑھ کر یہ کہ خطاب کی بلند سطح ہر جگہ ان کے ہاں موجود رہی ہے جو تجربات زندگی کے ساتھ ساتھ کون و مکاں کے تمام تر جلوے رکھتی ہے ___ مذکور عناصر کے ضمن میں بال جبریل کی ایک غزل سے چند شعر دیکھیے:

تری نگاہ فرومایہ، ہاتھ ہے کوتاہ ترا گنہ کہ نخیلِ بلند کا ہے گناہ
گلا تو گھونٹ دیا اہلِ مدرسہ نے ترا کہاں سے آئے صدا لَا اِلٰہ اِلَّا اللّٰہ
خودی میں گم ہے خدائی، تلاش کر غافل! یہی ہے تیرے لیے اب صلاحِ کار کی راہ

حدیثِ دل کسی درویشِ بے گلیم سے پوچھ خدا کرے تجھے تیرے مقام سے آگاہ
(ب ج،۴۶)

شعرِ اقبال میں خطابیہ لہجہ اس کثرت سے موزوں ہوا ہے کہ اس کی نظیر کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ اس پر طرّہ یہ کہ شعریت اور رچاؤ کے لحاظ سے بھی یہ حصہ کلام خاصا بلند پایہ، کارگر اور نہایت معنی خیز ہے۔ ''میں اور تو''، ''تیرا اور میرا''، ''تم اور تمہارے'' جیسی ضمایر کے ساتھ ساتھ خطابیہ لحن کے کلیدی ندائیہ حروف (یعنی ''اے'') اور صیغۂ امر کا کثرت سے استعمال اس امر کی دلیل کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے کہ خطابت کے لہجے کی پیش کش میں اقبال کم عدیل ہیں حتیٰ کہ کلام اقبال میں صرف ''اے'' سے آغاز پذیر اشعار کی تعداد بھی اچھی خاصی ہے اور اگر اس ضمن میں صرف مصاریع کا جایزہ لیں تو اردو مجموعوں میں تقریباً ۱۰۲ مقامات ایسے ہیں جہاں ''اے'' کے ندائیہ حروف سے مصرعوں کا آغاز کیا گیا ہے، مثلاً چند شعر:

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
(ب د،۲۶۲)

اے لَا اِلٰہ کے وارث! باقی نہیں ہے تجھ میں گفتارِ دلبرانہ، کردارِ قاہرانہ!
(ب ج،۵۴)

اے شیخ، امیروں کو مسجد سے نکلوا دے ہے ان کی نمازوں سے محراب تُرش ابرو
(ض ک،۱۷۳)

اے کہ غلامی سے ہے روح تری مضمحل سینۂ بے سوز میں ڈھونڈ خودی کا مقام!
(ا ح،۳۵)

نظموں کے ساتھ ساتھ غزلوں میں بھی خطاب کا یہ رنگ موجود ہے، جیسے:

اے رہروِ فرزانہ! رستے میں اگر تیرے گلشن ہے تو شبنم ہو، صحرا ہے تو طوفاں ہو
(ب د،۲۸۰)

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

دریا میں موتی، اے موجِ بے باک ساحل کی سوغات! خار و خس و خاک
(ض ک،۱۱۳)

اسی طرح کلام اقبال میں ایسی نظمیں کثرت سے ہیں، جو کلی طور پر خطیبانہ لے رکھتی ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ خطابیہ رنگ علامہ کی شخصیت کا لازمی حصہ تھا، بقول ڈاکٹر سید صادق علی: ''ایسی اونچی لے میں وہی شاعر خطاب کر سکتا ہے جسے اپنے نفس پر اعتماد ہو'' (۱۳) کلامِ اقبال میں آغاز

سے آخر تک شاعری کی اس ''دوسری آواز'' سے بھرپور استفادہ کیا گیا ہے اور اقبال نے اپنے ہر مجموعے میں خطیبانہ لہجے کی ندرت دکھائی ہے ــــــ **بانگ درا** میں زیادہ تر رومانوی اور احساسِ ملت پر مبنی خطابت ہے۔ **بالِ جبریل** میں خدا، حیات اور کائنات سے متعلق آفاقی مباحث چھیڑتے ہوئے اس لہجے سے مدد لی گئی ہے **ضرب کلیم** (کہ جس میں خطابیہ رنگ کمال درجے کا گہرا، سادہ اور پُرکار ہے!) میں عصری سیاسی اور تہذیبی حالات میں راہِ عمل سجھانے کے لیے اس رنگ گفتار کو پسند کیا گیا ہے ــــــ جب کہ **ارمغان حجاز** کے ڈرامائی منظوموں اور دوبیتیوں میں خطابت کے جواہر ریزے ملتے ہیں اور بہت خوب ملتے ہیں ــــــ پھر کمال یہ ہے کہ ہر جگہ خطابت پر مہارت لائقِ داد ہے اور ڈاکٹر سہیل بخاری کے الفاظ میں مخاطبت کے دوران ہر کہیں اقبالؔ کے کلام میں ایسی بلند ذہنی سطح ملتی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ دنیا میں رہتے ہوئے بھی دنیا سے کچھ اوپر اٹھا ہوا ہے اور اس کی نگاہ میں کون ومکاں کے تمام جلوے بہ یک وقت موجود ہیں:

> جب وہ بلند فضاؤں سے جھک کر دیکھتا ہے تو زمین کے پردے پر بے شمار ناہمواریاں اور انسانی روح پر ان گنت جراحتیں نظر آتی ہیں۔ وہ انسانیت کو اس کی پستی سے اٹھانے کی سعی کرتا ہے، دکھے ہوئے دلوں کو بیراگ اور ماورائیت سے تسکین دیتا ہے اور ذہن انسانی کو اس بلند تر اور وسیع تر منظر کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے جس کے ڈانڈے ازل اور ابد سے ملے ہوئے ہیں......اقبالؔ کو اس نیچی اونچی سطح کا بھی شعور ہے جس پر وہ خود اور اس کا مخاطب کھڑا ہوا ہے۔ اس کی آواز میں وہ توانائی اور خوداعتمادی بھی ہے جو لوگوں کو اپنی طرف کھینچتی ہے اور اس کے تفکر میں وہ بلندی اور بصیرت بھی ہے، جو گرے ہوؤں کو اوپر اٹھاتی ہے اور ان کے ذہنوں کو جلا بخشتی ہے۔ ایک طرف ''شکوہ'' اس کے جوش خطابت کی روشن مثال ہے تو دوسری طرف مختلف قسم کے چھوٹے بڑے مکالمے اسی ذوق کی نشان دہی کرتے ہیں اور یوں اقبالؔ شروع سے آخر تک پیغمبرانہ لہجے میں خطاب کرتا سنائی دیتا ہے......(۱۴)

اقبال نے خود کلامی کے لہجے کو اپناتے ہوئے بڑی ندرت دکھائی ہے۔ ڈرامائی خود کلامی (Dramatic Monologue) جسے ایلیٹ نے شاعری کی 'پہلی آواز' قرار دیا ہے، لہجے کی وہ صورت ہے، جس میں ایک کردار کی گفت گو ہوتی ہے اور نظم کا پس منظر یا منظر نامہ آہستہ آہستہ ظاہر ہوتا چلا جاتا ہے۔ گویا اس آواز کے تحت شاعر خود سے بات کرتا ہے، کسی اور سے نہیں کرتا۔ اسے یک شخصی مکالمے (Monologue) اور خود کلامی (Soliloquy) کی اصطلاحات سے بھی واضح کیا گیا ہے۔ خاص طور پر براؤننگ (Browning) نے شاعرانہ لہجے کی اس سطح کو "Dramatic

"Lyric" سے موسوم کیا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں خود کلامی کے لہجے کی نمود سب سے زیادہ تو **بانگ درا** میں ہوئی ہے تاہم ان کی غزلیات اور دو بیتیاں بھی اکثر و بیش تر اس وصف سے ہم کنار ہیں۔ ایک سطح پر دیکھیں تو خود کلامی کا لہجہ ہی کلام اقبالؔ میں مفکرانہ و حکیمانہ آہنگ کو جنم دیتا ہے اور اس لہجے کی وساطت سے علامہ نے بڑے نازک اور دقیق فلسفیانہ نکتے اٹھائے ہیں۔ مثلاً یہاں نمونے کے طور پر **بانگ درا** کی نظم ''تنہائی'' ملاحظہ ہو جس میں خود کلامی کی عجیب و غریب کیفیت دکھائی دیتی ہے:

تنہائی شب میں ہے حزیں کیا   انجم نہیں تیرے ہمنشیں کیا؟
یہ رفعتِ آسمانِ خاموش   خوابیدہ زمیں، جہانِ خاموش
یہ چاند، یہ دشت و در، یہ کہسار   فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے   یعنی، ترے آنسوؤں کے تارے
کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل!
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل!

(ب د،۱۲۹)

خود کلامی کا یہ سحر انگیز وصف علامہ کے ہاں ڈرامائی لہجے کی بنت و تعمیر کرتا ہے۔ اسے مکالماتی لہجے سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے اور ایلیٹ کے مطابق یہ شاعری کی تیسری آواز ہے جس کے تحت شاعر اپنے کلام میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کاوش کرتا ہے۔ ''ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے، تو یہ باتیں وہ نہیں ہوتیں، جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کرتا بلکہ صرف وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے۔'' (۱۵) شعرِ اقبالؔ میں ڈرامائی و مکالماتی لہجہ کثرت سے موجود ہے اور ان کے کلام میں ڈرامائیت کی تشکیل میں اس کا نہایت اہم کردار ہے۔ اقبالؔ ڈرامائی لہجے کے تمام تقاضوں سے کما حقہ، آگاہ ہیں اور ان کی شاعری میں مختلف کرداروں کی فرضی یا تخیلاتی گفت گوئیں تمام تر اتار چڑھاؤ کے ساتھ موزوں ملتی ہیں۔ اس سلسلے کی نمایاں اور واضح مثالوں میں بچوں کے لیے لکھی گئی **بانگ درا** کی ابتدائی نظموں کے ساتھ ساتھ اس مجموعے کی تمثیلی و تجسیمی پیرایے میں مرقوم ''عقل و دل''، ''دل''، ''ایک پرندہ اور جگنو''، ''چاند اور تارے''، ''رات اور شاعر''، ''شمع اور شاعر''، ''شبنم اور ستارے''، ''ایک مکالمہ''، ''شعاع آفتاب'' اور ''فردوس میں ایک مکالمہ'' جیسی منظومات کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح **بال جبریل** میں ''لینن'' (خدا کے حضور میں)، ''پروانہ اور جگنو''، ''ملا اور بہشت''، ''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں'' اور ''روح ارضی آدم کا

استقبال کرتی ہے''، ''پیر و مرید''، ''جبریل و ابلیس کی عرضداشت''، ''شیر اور خچر'' اور ''چیونٹی اور عقاب''۔ **ضرب کلیم** میں ''علم و عشق''، ''تقدیر'' (ابلیس و یزداں) ''مقصود''، ''شعاعِ امید''، ''نسیم و شبنم''، ''صبحِ چمن''، ''ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام''، ''ایک بحری قزاق اور سکندر''، ''غلاموں کی نماز ــــــ **ارمغان حجاز** میں ''تصویر و مصور''، ''ابلیس کی مجلس شوریٰ اور ''عالم برزخ'' وغیرہ خصوصیت سے لائقِ مطالعہ ہیں۔ یہاں طوالت سے بچتے ہوئے مکالماتی و ڈرامائی لہجوں پر مبنی بے مثال نظم ''ابلیس کی مجلس شوریٰ کے ذکر پر اکتفا کیا جاتا ہے جو جابر علی سید کے مطابق ''ایک نیم ڈرامائی طنز ہے، اسلام کی روح کے زوال پر اور برصغیر کے مسلمانوں پر ــــــ شاعر نے اس طنز کے لیے ایک طویل ڈرامائی ہیئت استعمال کی ہے جس میں کئی کردار حصہ لیتے ہیں، بالواسطہ اور بلاواسطہ دونوں طریقوں پر ــــــ ابلیس جس حسن کارانہ طریقے سے اپنی تقریر کا آغاز کرتا ہے، وہ عالمی شاعری میں مفقود ہے...... ابلیس کے پانچوں مشیر عالمی سیاست، اقتصادیات، حکومت و غلامی، زوال و عروجِ امم اور اسلام کے عروج و زوال کے بارے میں اپنے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور اپنا اپنا مشورہ پیش کرتے ہیں۔ آخر میں ابلیس ڈرامے کے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے لیکن خطابت کے جوش میں اور طویل اور آخری مشورے کے لیے ــــــ یہ ڈرامے کا انٹی کلائمکس ہے یعنی نظم کی معنویت کا مرکز......''(۱۶) مثلاً اپنے مشیروں سے تمام تر گفت گو کے بعد ابلیس کی زبانی ادا کیا گیا کلائمکس سے بھرپور شعری حصہ دیکھیے جس میں پرشکوہ اور بلند بانگ لحن میں داخلی واردات کا بیان ہوا ہے:

ہے مرے دستِ تصرف میں جہانِ رنگ و بو — کیا زمیں، کیا مہر و مہ، کیا آسمانِ تو بتو
دیکھ لیں گے اپنی آنکھوں سے تماشا غرب و شرق — 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
کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد — یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز، آشفتہ مُو

(اح،۱۱۔۱۲)

چوں کہ ڈرامائی لہجے کے تحت کرداروں کی زبان سے ان کے مطمحِ نظر کی ترسیل کی جاتی ہے لہٰذا علامہ کے ہاں اس لہجے کی وساطت سے متنوع کردار تخلیق ہوئے ہیں جن میں قرآنی و تاریخی، ادبی و سیاسی، مذہبی و صوفیانہ اور علمی و فلسفیانہ ــــــ ہر طرح کے حقیقی و واقعی کردار نظر آتے ہیں تاہم انھوں نے بعض تصوراتی و تخیلاتی اور تجسیمی و تمثیلی کرداروں کی شمولیت سے بھی ڈرامائی و مکالماتی لہجے کو قوت بخشی ہے۔ یہ اقبالؔ کا کمال خاص ہے کہ وہ بڑی مہارت سے اپنے کرداروں کی زبانی

داخلی وقلبی واردات کو پُرتاثیر آہنگ میں بیان کرتے چلے گئے ہیں۔ یہ حقیقت ہے جس کی طرف سید صادق علی نے اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اقبالؔ نے اپنے پیغام کو دل چسپ اور قابل قبول بنانے کے لیے جس قدر کردار پیش کیے ہیں، اس کا دسواں حصہ بھی دوسرے شاعروں کے ہاں نہیں ملتا۔ انھوں نے مختلف مذاہب وممالک کے رہ نمایان وپیغمبران، عالمی سطح کے فاتحین و سلاطین، قدیم وجدید مشرقی ومغربی فلسفہ وعلم الکلام کی یگانہ ویکتاے روزگار ہستیوں، مختلف زبانوں کے شعرا وادبا اور سیاست وتصوف کی عدیم النظیر شخصیات ہی کے نہیں بلکہ حیوانات وجمادات اور طبیعیاتی ومابعد الطبیعیاتی کرداروں اور ان کے مکالموں کے ذریعے نہ صرف ترسیل وابلاغ کی منزل کو سر کیا ہے بلکہ اردو شاعری کا رشتہ عالمی ادبی قدروں سے بھی استوار کیا ہے۔''(۱۷) گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون: ''اسلوبیاتِ اقبالؔ'' میں اقبالؔ کی شاعری کی اس مکالماتی وڈرامائی حیثیت کو سراہا ہے اور وہ ان کے متنوع کرداروں سے متعارف کراتے ہوئے رقم طراز ہیں:

اقبالؔ کی مکالماتی شاعری میں کہیں ہماری ملاقات ابلیس وجبریل سے ہوتی ہے تو کہیں خضر وموسیٰ و ابراہیم واسماعیل والیاس ورام تیرتھ وگوتم ونانک ووشوامتر سے۔ ان میں سکندر ونوشیروان وہارون وغزنوی وغوری وشیر شاہ وٹیپو سلطان کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں اور افلاطون ورازی وفارابی و بوعلی سینا وغزالی وابن عربی سے ملاقات بھی ہوتی ہے۔ کہیں فردوسی ونظامی وعطار ورومی محوِ گفت گو ہیں تو کہیں ہم خسرو کے نغمۂ شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبالؔ کی مکالماتی محفل میں بھرتری ہری وفیضی وعرفی وخوشحال خان خٹک وصائب وکلیم وبیدل وغالب بھی نظر آتے ہیں اور شیکسپیئر اور گوئٹے، نطشے، سپینوزا، نپولین، ہیگل، مارکس، لینن، مسولینی اور مصطفیٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری چشتی بھی ہیں اور مجدد الف ثانی اور مظہر جانجاناں بھی۔ اس سے شعرِ اقبالؔ کی نہ صرف معنیاتی وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کو کیسی مرکزیت حاصل ہے۔(۱۸)

اقبالؔ کی شعری آوازوں پر قطعاً مردنی ویاسیت چھائی ہوئی نہیں محسوس ہوتی۔ وہ افراد وملت کو درپیش مسائل پر شکستگی کا لہجہ اپنانے کے بجائے توانا، پرزور اور رجائی آہنگ برتتے ہیں۔ اقبالؔ کی شاعری میں نشاطیہ ورجائی لہجہ نئے رنگ لیے ہوئے ہے جس میں کلاسیکی شاعری کی روایتی سرمستی اور عیش وطرب کے بے روح احساسات کے برعکس رجائیت سے مملو نشاط کا سراغ ملتا ہے۔ چوں کہ انھیں ایک ایسا دور ملا جب یاس وحسرت اور بے مایگی وبے حسی قوم کا مقدر بن چکی تھی اور ستم تو یہ ہے کہ افرادِ ملت کو اس حرماں نصیبی کا احساس تک نہ تھا۔ چناں چہ اقبالؔ نے اپنے دل

درمند میں اس کرب کو محسوس کرتے ہوئے اصلاح احوال کا بیڑا اٹھایا اور اس غرض سے شاعری میں جو لحن اختیار کیا وہ شکستہ کے بجائے نشاطیہ و رجائیہ تھا۔ اقبالؔ کے ہاں اس ضمن میں اولاً تو خالص نشاطیہ لہجہ نظر آتا ہے جس کے تحت وہ فطرت کے حسن کو نشاط آگیں جذبوں سے مملو کر کے مبالغے کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس صورت کو جابر علی سید نے اپنے مضمون ''اقبالؔ کے تین لہجے'' میں ''شدید ہسٹیریائی بہجت'' سے تعبیر کیا ہے(۱۹) اس قبیل کی منظومات زیادہ تر بانگ درا میں ملتی ہیں، البتہ شدت سے قطع نظر دوسرے مجموعوں میں بھی مظاہر فطرت کے بیان میں نشاطیہ و طربیہ لہجہ محسوس کیا جا سکتا ہے، دونوں حوالوں سے شعر دیکھیے:

ابر کے ہاتھوں میں رہوارِ ہوا کے واسطے تازیانہ دے دیا برقِ سرِ کوہسار 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
فیلِ بے زنجیر کی صورت اڑا جاتا ہے ابر
(ب د،۲۲)

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

علامہ کے نشاطیہ لہجے کا منفرد زاویہ وہ ہے جس کے تحت وہ فطرت کے مناظر کا تشبیہی و استعاراتی تذکرہ کر کے انھیں حرکت و عمل کے لیے مستعار لیتے ہیں۔ مثلاً:

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
// // // // // // // //
اثر کچھ خواب کا غنچوں میں باقی ہے تو اے بلبل! ''نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی''
تڑپ صحنِ چمن میں، آشیاں میں، شاخساروں میں جدا پارے سے ہو سکتی نہیں تقدیرِ سیمابی
// // // // // // // //
ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے چمن کے ذرّے ذرّے کو شہیدِ جستجو کر دے
(ب د،۲۶۷۔۲۶۸)

اقبالؔ کے نشاطیہ لہجے میں قابلِ ستایش پہلو رجائیت (Optimism) کا بھی ہے اور ان

کے نزدیک یہ صرف تمناؤں کی تکمیل کا نام نہیں بلکہ ایک ایسی داخلی کیفیت ہے جو خواہشات کی موجودگی کو ظاہر کرتی ہے۔ چناں چہ وہ زندگی کی مثبت اقدار کی جانب اس قدر متوجہ ہوئے ہیں کہ تاریک پہلوؤں سے بھی بلند حوصلگی کشید کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں نور کے تلازمے رجائیت کی لے بڑھاتے ہیں۔ تحرک کی کارفرمائی اس نشاطیہ رنگ کو مزید تقویت دیتی ہے اور وہ بڑے پرمسرت انداز میں تخریب میں تعمیر کے پہلو ڈھونڈ لیتے ہیں۔ پھر ان کی قلندرانہ بے نیازی اور رندانہ مضامین کی شمولیت نے بھی نشاطیہ لہجے کی ندرت بخش دی ہے۔ یہاں مے وخمریات، رقص و ساز وسرود اور ساقی و مے خانہ وغیرہ کا ذکر عجیب وغریب کیف پیدا کر دیتا ہے جو قاری کو مدہوش کرنے کے بجائے باہوش بناتا ہے کہ ان تمام امور کے عقب میں اقبالؔ کی توانا اور بلند نظر شخصیت موجود ہے۔ ذیل میں اس قبیل کے رجائیہ لحن پر مبنی اشعار درج کیے جاتے ہیں:

آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی
اس قدر ہوگی ترنّم آفریں بادِ بہار نکہتِ خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی
آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی

(ب د، ۱۹۴۔۱۹۵)

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی
تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی

(ب ج، ۱۲)

یہ نیلگوں فضا جسے کہتے ہیں آسماں ہمت ہو پرکُشا تو حقیقت میں کچھ نہیں
بالائے سر رہا تو ہے نام اس کا آسماں زیرِ پر آ گیا تو یہی آسماں، زمیں!

(ض ک، ۱۷۶)

بعض اوقات فنّی لوازمات کی آمیزش سے اقبالؔ کا نشاطیہ لحن نکھر کر سامنے آیا ہے۔ اس سلسلے میں اول تو ان کی موسیقیت وغنائیت پر مبنی شاعری کا اہم کردار ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ توانا مطلعوں، ردیفوں کی جھنکار، حسیّاتی شاعری (Sensuous Poetry)، صوتیات (Phoenetics)، قوافی کی ندرت اور بحروں کی روانی نے بھی علامہ کے ہاں نشاطیہ وطربیہ لہجے کی بُنت وتعمیر میں حصہ لیا۔ ان کے مطلعے پرکشش ہیں، ردیفیں بولتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں، الفاظ متشکل ہو کر حواس کو متحسّس کرنے پر قدرت رکھتے ہیں، دل کش صوتی آہنگ بڑے قرینے سے ان روشن پہلوؤں کی موجودگی سے گونجتی ہوئی پاٹ دار آواز تشکیل دیتا ہے، قافیے اچھوتے اور بحریں مترنم ہیں اور ایک

ایک لفظ کلام میں نگینے کی طرح جڑا ہوا ہے۔ یوں ایسی روانی اور نغمگی تشکیل پائی ہے جو ہر لحاظ سے طربیہ لہجے کو تقویت دیتی ہے، مثلاً چند شعر:

طرب آشنائے خروش ہو، تو نوا ہے محرمِ گوش ہو | وہ سرود کیا کہ چھپا ہوا ہو سکوتِ پردۂ ساز میں
نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں، نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں | نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی، نہ وہ خم ہے زلفِ ایاز میں
جو میں سر بسجدہ ہوا کبھی، تو زمیں سے آنے لگی صدا | ترا دل تو ہے صنم آشنا، تجھے کیا ملے گا نماز میں

(ب د، ۲۸۰۔۲۸۱)

دگرگوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی | دلِ ہر ذرّہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی
متاعِ دین و دانش لٹ گئی اللہ والوں کی | یہ کس کافر ادا کا غمزۂ خوں ریز ہے ساقی
وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی | علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی

(ب ج، ۱۱)

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

(ض ک، ۳۶)

یہ حقیقت ہے کہ اقبالؔ کے کلام کا بیش تر حصہ رجائی لہجے میں مرقوم ہے اور وہ زیادہ تر اپنے مثالیت پسندانہ نقطۂ نظر کی تفہیم کے لیے اسی لحن کو پسند کرتے ہیں تاہم ان کے ہاں حزنیہ والمیہ لہجہ بھی تمام تر داخلیت کے ساتھ موجود ہے۔ کہیں کہیں یہ حزنیہ لب ولہجہ قنوطیت سے ہم کنار ہے۔ خصوصاً **بانگ درا** کی ابتدائی شاعری میں جو، ان کے ذاتی و شخصی احوال سے متعارف کراتی ہے، حزنیہ لہجہ پوری شدت جذبات کے ساتھ نمود کرتا ہے جب کہ **بال جبریل**، **ضرب کلیم** اور **ارمغان حجاز** میں ملتِ اسلامیہ کے مسائل اور عصری سیاسی حالات کی پیش کش کرتے ہوئے یہ رنگ نہایت قوت کے ساتھ ابھرا ہے۔ دیکھیے چاروں اردو مجموعوں میں حزن وملال کے لہجے نے کیا کیا انداز اپنائے ہیں:

ذرّہ ذرّہ دہر کا زندانیِ تقدیر ہے | پردۂ مجبوری و بے چارگی تدبیر ہے
آسماں مجبور ہے، شمس و قمر مجبور ہیں | انجمِ سیماب پا رفتار پر مجبور ہیں
ہے شکست انجام غنچے کا سبو گلزار میں | سبزہ و گل بھی ہیں مجبورِ نمو گلزار میں

نغمۂ بلبل ہو یا آوازِ خاموشِ ضمیر
ہے اسی زنجیرِ عالمگیر میں ہر شے اسیر

(ب د، ۲۲۶)

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات
کہنہ ہے بزمِ کائنات، تازہ ہیں میرے واردات
کیا نہیں اور غزنوی کارگہِ حیات میں
بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات
ذکرِ عرب کے سوز میں، فکرِ عجم کے ساز میں
نے عربی مشاہدات، نے عجمی تخیّلات
قافلۂ حجاز میں ایک حسینؑ بھی نہیں
گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ وفرات

(ب ج،۱۱۲)

ہند میں حکمتِ دیں کوئی کہاں سے سیکھے
نہ کہیں لذّتِ کردار نہ افکارِ عمیق
حلقۂ شوق میں وہ جرأتِ اندیشہ کہاں
آہ! محکومی و تقلید و زوالِ تحقیق!
خود بدلتے نہیں، قرآں کو بدل دیتے ہیں
ہوئے کس درجہ فقیہانِ حرم بے توفیق!
ان غلاموں کا یہ مسلک ہے کہ ناقص ہے کتاب
کہ سکھاتی نہیں مومن کو غلامی کے طریق!

(ض ک،۲۲)

آہ یہ مرگِ دوام، آہ یہ رزمِ حیات
ختم بھی ہو گی کبھی کشمکشِ کائنات!
عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات
عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات
خوار ہوا کس قدر آدمِ یزداں صفات
قلب و نظر پر گراں ایسے جہاں کا ثبات
کیوں نہیں ہوتی سحر حضرتِ انساں کی رات؟

(ا ح،۲۱۔۲۲)

علاّمہ کے المیہ لہجے کا اظہار ان ندائیہ وفجائیہ کلمات سے بھی ہوتا ہے جو ''آہ'' اور ''ہائے'' کی صورت میں اوراقِ شعرِ اقبال میں جا بہ جا دکھائی دیتے ہیں، مثلاً ''ہائے'' سے شروع ہونے والے ندائیہ مصرعے پانچ مقامات پر ملتے ہیں۔ یعنی:

ع ہائے! اب کیا ہو گئی ہندوستاں کی سرزمیں! (ب د،۲۷)

ع ہائے غفلت! کہ تری آنکھ ہے پابندِ مجاز (ب د،۵۵)

ع ہائے کیا اچھی کہی ظالم ہوں میں، جاہل ہوں میں (ب د،۱۰۶)

ع ''ہائے یثرب'' دل میں، لب پر نعرۂ توحید تھا (ب د،۱۶۱)

ع ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر (//،۲۲)

البتہ ''آہ'' کے کلمے سے آغاز پذیر مصاریع ۶۰ کے لگ بھگ موجود ہیں جو اقبال کے ہاں حزنیہ لہجے کی تشکیل میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر اسلم انصاری اپنے مضمون ''اقبال کی آہِ سرد اور ان کا حزنیہ لحن'' میں اس ''آہ'' کو ''آہِ سرد'' سے موسوم کرتے ہیں اور انھوں نے اس کی توضیح

کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اقبال نے اردو شعرا کے برعکس مرکب صورت یا اسم کی صورت کے بجائے اس کلمۂ افسوس کو صرف آہ کرنے یا بھرنے کے قائم مقام کے طور پر استعمال کیا ہے۔ وہ علامہ کی شاعری پر اس متاسفانہ لفظ کے اثرات یوں محسوس کرتے ہیں:

......اقبال نے 'آہ' کا لفظ اظہارِ حزن و ملال کے ساتھ ساتھ ڈرامائی تاثیر کو بڑھانے کے لیے بھی کیا ہے۔ لیکن جہاں تک اس لفظ کے نہایت شخصی استعمال کا تعلق ہے، وہ ہمیں بانگ درا کی شاعری ہی میں دکھائی دیتا ہے جو اقبال کی ابتدائی زندگی کے نشیب و فراز کی آئینہ دار ہے لیکن ان کے ان احساسات کی ترجمان بھی ہے جن کا تعلق بیسویں صدی کے اوائل میں برصغیر کے مسلمانوں کی اجتماعی صورت حال سے تھا۔ اس کے ساتھ ہی اس لفظ میں واضح طور پر مابعدالطبیعیاتی مفاہیم بھی شامل ہیں۔ حیات و کائنات کے ناقابل فہم اسرار کے مقابلے میں انسان کے عمیق تحیر کے علاوہ، انجام حیات کے اٹل قانون کے سامنے انسان کی عاجزی اور درماندگی کے احساس کو بھی اس لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے اقبال کی اردو شاعری کے ایک معتدبہ حصے کو سمجھنے کے لیے یہ ایک کلیدی لفظ کی حیثیت رکھتا ہے......(۲۰)

یہاں اس کلمۂ تاسف پر مبنی چند مصرعے دیکھیے:

ع آہ! یہ دنیا، یہ ماتم خانۂ برنا و پیر!! (ب د،۲۲۹)
ع آہ! وہ تیرِ نیم کش، جس کا نہ ہو کوئی ہدف (ب ج،۳۹)
ع آہ! محکومی و تقلید و زوالِ تحقیق (ض ک،۲۲)
ع آہ یہ قومِ نجیب و چرب دست و تر دماغ ! (ا ح،۳۶)

قابل ذکر بات یہ ہے کہ اقبال نے حزنیہ لہجے سے پیدا ہونے والے ٹھہراؤ کو اپنے منفرد طنزیہ و مزاحیہ لحن سے اثر انگیز بنانے کی کوشش بھی کی ہے۔ یہ بات واضح ہے کہ کلام میں ہنسی مذاق کے پیرایے میں بات کرنا مزاح کہلاتا ہے جب کہ طنز اپنے اندر شگفتگی کے بجائے طعن و تشنیع کا پہلو رکھتا ہے۔ تفنن ادبی در شعر فارسی میں منوچہر دانش پژوہ نے اس ضمن میں بڑے دل چسپ پیرایے میں لکھا ہے کہ طنز میں سرزنش کا پہلو نمایاں ہوتا ہے اور شاعر شوخی و مزاح کی زبان میں بعض معائب کو دور کرنا چاہتا ہے۔ طنز آمیز زبان آمرانہ نہیں ہوتی بلکہ شیریں ہوتی ہے اور طنز نگار بڑی خوش بیانی سے کسی کے عیوب کو نمایاں کرتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ یہ اس کڑوی دوا کے مانند ہے جس پر شیرینی چڑھی ہو اور بیمار بچہ بظاہر تو اس کی مٹھاس سے لذت اٹھاتا ہے لیکن اس میں چھپی ہوئی

کڑواہٹ اس کا علاج کرڈالتی ہے۔(۲۱)

مزاح میں ہنسنا ہنسانا مقدم رہتا ہے، اس کے مقابلے میں طنز اس سے سوا مقاصد رکھتا ہے، جیسا کہ **واژہ نامۂ ہنر شاعری** میں توضیح کی گئی ہے کہ:

> درطنز، ہدف از تمسخر صرفاً خنداندن نیست، درحالیکہ درکمدی(Comedy) ، اغلب، ہدف اصلی خندہ وسرگرمی وایجادنشاط وشادی است(۲۲)

اقبال کے کلام میں مزاح وطنز دونوں کے نمونے ملتے ہیں اور وہ بڑی سہولت کے ساتھ ان شاعرانہ حربوں سے شعری لہجوں کی بُنت کرتے ہیں۔ جہاں تک مزاح وظرافت کا تعلق ہے، علامہ فطری طور پر طبع شگفتہ رکھتے تھے اور اس حوالے سے ان کے اکثر سوانحی واقعات اس امر کی تصدیق بھی کرتے ہیں۔ جیسا کہ ارشد میر نے اپنی کتاب **اقبالؔ کی شگفتہ مزاجی**(۲۳) میں، کامل القادری نے **اقبالؔ کا شعور مزاح** (۲۴) اور حفیظ احمد نے **اقبالؔ اور طنز و مزاح** (۲۵) کے زیرِعنوان مکمل کتابی صورتوں میں اس جانب اشارے کیے ہیں اور ایسے بہت سے واقعات یک جا کر دیئے ہیں۔ طنز کے سلسلے میں اقبال ''رنگ اکبری'' کے والہ وشیدا تھے اور اس رنگ میں انھوں نے طنزیہ قطعات بھی لکھے، لہٰذا ان کے ہاں طنزیہ ومزاحیہ لہجے کا ابھرنا عین فطری تھا۔ حتیٰ کہ یہ لحن ان کے بعض سنجیدہ شعر پاروں کا بھی وصفِ خاص ٹھہرتا ہے اور ناقدینِ اقبالؔ نے اس حوالے سے ان کی شاعری کو نگاہِ ستائش سے دیکھا ہے، مثلاً چند آرا دیکھیے:

> ......اقبالؔ کا طنز نہ تو کہیں شخصی ہے، نہ اس میں تلخی وتندی ہے، نہ وہ تشدد آمیز ہے......اقبالؔ کی طنز نگاری میں دوسرے طنز نگاروں کے سے نفرت، حقارت اور غم وغصہ کے جذبات نہیں بلکہ اس کی جگہ توازنِ فکر اور سلامتیِ طبع کا مظاہرہ ہے، جو پڑھنے والوں کے دلوں میں نفرت، حقارت اور غصے کے جذبات پیدا کرنے کے بجائے ان کے ذہن وعقل کو اکساتا ہے اور انھیں سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے......اس لحاظ سے اقبالؔ کی طنزیہ شاعری اپنی نظیر آپ ہے......(۲۶)

> انھوں نے نہ تو انشا کی طرح پھلجڑیاں چھوڑی ہیں اور نہ ہی اکبر کی طرح طنز کے تیر برسائے ہیں بلکہ ان کی مزاح کو ایک متین مزاح اور ظرافت کو ایسی ظرافت کہہ سکتے ہیں جس پر سنجیدگی کے ہلکے پھلکے سائے بھی پرفشاں نظر آتے ہیں۔(۲۷)

اقبالؔ کے طنز و استحقار کی تہ میں ایک مثبت اور مربوط فکری یا جذبی مرکز موجود ہے، جس کی رو سے وہ ہر انحراف یا تجاوز پر حکم صادر کرتے ہیں جن سے وہ کرب و اضطراب ٹپکا پڑتا ہے جو ایک ذی شعور، ذکی الحس انسان کو اعلیٰ و ارفع قدروں کی پامالی سے ہوتا ہے اور یہ قدریں ان کے تند و تلخ لب و لہجے میں صاف جھلکتی ہیں۔(۲۸)

اقبالؔ نے ایک ہوش مند فلسفی اور باکمال شاعر کی طرح اپنے طنزیہ نشتروں سے معاشرے کے ہر پہلو کی اصلاح کی کوشش کی جو طنز کا اصل مقصد ہے ___ ان کے طنزیہ کلام کی کھٹک لازوال ہے!(۲۹)

اقبالؔ کے ''طنز میں تفکر ہے۔ پیش بینی ہے، جھنجھلاہٹ کی زہرناکی نہیں۔ مزاح کا ہلکا رنگ بھی خوش نمائی پیدا کرتا چلا جاتا ہے۔ عبرت اور نصیحت کے اجزا بھی شامل کر دیے گئے ہیں۔ یہی اجزا طنز و مزاح کی کامیابی کی دلیل ہیں کیوں کہ طنز برائے طنز نہیں بلکہ افادیت اور اصلاحی رنگ لیے ہوئے ہے...... ہر مثال میں اصلاح کی خواہش، دردمندی کا رنگ، ہمدردی کا لہجہ اور خلوص کا آہنگ موجود ہے۔ گویا علامہ کے تیر و نشتر بھی تعمیری اور اصلاحی ہیں...... طنز کے ساتھ ساتھ مزاح اور ظرافت کے چھینٹے بھی لطف پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ خیال آفرینی بھی ہے اور دعوت تفکر بھی...... اقبالؔ کے یہاں رزم اور چیلنج کا انداز نہیں، ان کی طنز و مزاح کی رو آہستہ خرام ہے......(۳۰)

اقبالؔ کے کلام میں طنزیہ و مزاحیہ لہجے کے مختلف اور متنوع زاویے ہیں اور اس لحن کے وسیلے سے انھوں نے بڑے شگفتہ و تر و تازہ، نوک دار اور کٹیلے اسلوب میں معاشرے کے مختلف طبقات کی بے حسی، بدنظمی اور زبوں حالی کو آئینہ کر دیا ہے۔ علامہ کے اس لہجے میں بلا کی تیزی، کاٹ اور شدت ہے مگر اس کے باوجود کہیں یہ انداز گراں نہیں گزرتا۔ ان کے ہاں یہ لہجہ خدا، انسان اور کائنات، معاشرتی و سماجی اقدار، سیاسی و عصری صورت حال، مذہب و تصوف اور علم و فلسفہ سے متعلق موضوعات کی پیش کش کرتے ہوئے بڑا نکھر کر سامنے آیا ہے۔ بہت سے ایسے مواقع ہیں جہاں وہ ایک مشاق اور طناز طنز و مزاح نگار کی حیثیت سے خود اپنی ذات کے ساتھ ساتھ خدائے مطلق سے شوخی کرنے سے بھی باز نہیں آتے۔ اقبالؔ کے ہر مجموعے میں طنزیہ و مزاحیہ لہجہ بہ تدریج غالب آتا نظر آتا ہے۔ **بانگ درا** میں روایتی انداز میں داغ اور امیر کے رنگ میں لکھی گئی غزلیں ہوں یا اکبر کے انداز میں مرقوم قطعات، فرد اور ملت کو درپیش مسائل ہوں یا انسان اور خدا

کے مابین شکوہ و شکایت ـــــ علامہ نے ہر اعتبار سے اس طنزیہ ومزاحیہ لحن کی نادرہ کاری کا ثبوت دیا ہے۔ بال جبریل کی غزلیات میں اس لہجے کی ندرت قدرے نکھر آئی ہے اور جہاں تک اس مجموعے کی منظومات کا تعلق ہے، ان میں بھی اب طنز کی کاٹ روایتی رنگ سے کہیں آگے کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ خصوصاً ''دعا''، ''قید خانے میں معتمد کی فریاد''، ''لینن''، ''جبریل و ابلیس'' اور ''خانقاہ'' وغیرہ میں طنزیاتی لہجے نے تاثیر شعری میں گراں قدر اضافہ کیا ہے۔ ضرب کلیم تو ہے ہی زمانۂ حاضر کے خلاف جنگ، لہٰذا یہاں ''اسلام اور مسلمان''، ''تعلیم و تربیت''، ''عورت''، ''ادبیات، فنون لطیفہ''، ''سیاسیاتِ مشرق ومغرب'' اور ''محراب گل افغان کے افکار'' کے زیرِ عنوان رقم کیے گئے قطعات میں اس لہجے کا تنوع اور کاٹ ـــــ یقیناً لائقِ داد ہے۔ اسی طرح ارمغان حجاز میں طنزیہ لحن کی روشن ترین مثال ''ابلیس کی مجلس شوریٰ'' ہے، جو عہد موجود کے عصری سیاسی نظاموں پر گہری چوٹ ہے۔ اس کے علاوہ ''عالم برزخ''، ''دوزخی کی مناجات''، ''معزول شہنشاہ''، ''آوازِ غیب''، ''ملا زادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' کے علاوہ اس مجموعے کی دوبیتیوں میں مذاہب، سیاسیات اور سماجیات پر طنز لطیف کی جھلکیاں جا بجا نظر آتی ہیں۔ یوں ان کی شاعری میں یہ لہجہ ماقبل کے شعرا کے مقابلے میں خاصا نکھرا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ سلیمان اطہر جاوید توضیح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''یہ صحیح ہے، اردو شاعروں نے عام طور پر زاہد و ملا، واعظ، مولوی، عابد اور شیخ وغیرہ پر طنز کیے ہیں، اقبالؔ کے یہاں بھی یہ سب ہے، لیکن اقبالؔ کے طنز کا زاویہ بدلا ہوا ہے، کچھ اور ہے۔ یہیں اقبالؔ کی انفرادیت نکھر آتی ہے۔ عصر حاضر کے بیش تر شاعروں کی طرح اقبالؔ نے مذہب کے ظاہری پہلوؤں یا مذہبی رہ نماؤں کی ہیئت پر طنز نہیں کیا ہے بلکہ یہ ان کرداروں پر طنز ہے جو مذہب کی روح سے روگردانی کرتے ہیں، مذہب کا استحصال کرتے ہیں اور مذہب کی ظاہری پیروی اور رسمی تقلید کو اصل مذہب قرار دیتے ہیں۔'' (۳۱) شعرِ اقبال میں طنزیہ ومزاحیہ لہجے کو سامنے رکھ کر عبدالقوی دسنوی نے اپنے مضمون ''اقبالؔ کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری'' میں بجا طور پر لکھا ہے کہ:

> اقبالؔ نے سرمایہ دار، بسوادار، مزدور، مزارع وغیرہ کو بھی اپنی شاعری میں نمایاں جگہ دی ہے اور ان کی مختلف برائیوں پر مختلف زاویوں سے طنز کے تیر چلائے ہیں...... ہندوستان اور یہاں کے رہنے والوں سے متعلق سیاسی، معاشی، فکری، مذہبی، معاشرتی اور نہ جانے کن کن پہلوؤں کے مذموم گوشوں کو اقبالؔ نے نمایاں کرنے اور ان کی خرابیوں سے باخبر کرنے کی دل چسپ پیرایے میں

کوشش کی ہے۔ مزاحیہ کلام کے اس حصے میں شیخ اور واعظ بھی ہیں۔ ہندو اور مسلمان بھی ہیں، ملکی سیاست بھی ہے، بیرونی چال بازیاں بھی ہیں، اقبالؔ سب کی موقع موقع سے اس طرح نقاب کشائی کرتے ہیں کہ سامع یا قاری اقبالؔ کے دل کی بات پا لیتے ہیں، ان کے چہرے سے مسکراہٹ غائب ہو جاتی ہے اور پھر تلخ سنجیدگی طاری ہو جاتی ہے......(۳۲)
علامہ کے کلام میں طنزیہ و مزاحیہ لحن کی ایسی تیزی و تندی اور شوخی مختلف مجموعہ ہائے کلام سے ملاحظہ ہو:

مسجد تو بنا دی شب بھر میں ایماں کی حرارت والوں نے
من اپنا پرانا پاپی ہے، برسوں میں نمازی بن نہ سکا
کیا خوب امیرِ فیصل کو سنوسی نے پیغام دیا
تو نام و نسب کا حجازی ہے پر دل کا حجازی بن نہ سکا
تر آنکھیں تو ہو جاتی ہیں پر کیا لذّت اس رونے میں
جب خونِ جگر کی آمیزش سے اشک پیازی بن نہ سکا
اقبالؔ بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
گفتار کا یہ غازی تو بنا، کردار کا غازی بن نہ سکا

(ب د، ۲۹۱)

اس قدر شوخ کہ اللہ سے بھی برہم ہے — تھا جو مسجودِ ملائک، یہ وہی آدم ہے!
عالمِ کیف ہے، دانائے رموزِ کم ہے — ہاں مگر عجز کے اسرار سے نامحرم ہے
ناز ہے طاقتِ گفتار پہ انسانوں کو
بات کرنے کا سلیقہ نہیں نادانوں کو

(ب د، ۱۹۹۔۲۰۰)

میں بھی حاضر تھا وہاں، ضبطِ سخن کر نہ سکا — حق سے جب حضرتِ ملاّ کو ملا حکمِ بہشت
عرض کی میں نے الٰہی! مری تقصیر معاف — خوش نہ آئیں گے اسے حُور و شراب و لبِ کِشت
نہیں فردوس مقامِ جدل و قال و اقول — بحث و تکرار اس اللہ کے بندے کی سرشت
ہے بد آموزیِ اقوام و ملل کام اس کا — اور جنت میں نہ مسجد، نہ کلیسا، نہ کُنشت

(ب ج، ۱۱۷۔۱۱۸)

میں کارِ جہاں سے نہیں آگاہ، ولیکن — اربابِ نظر سے نہیں پوشیدہ کوئی راز

کر تو بھی حکومت کے وزیروں کی خوشامد
دستور نیا اور نئے دور کا آغاز
معلوم نہیں ہے یہ خوشامد کہ حقیقت
کہہ دے کوئی اُلّو کو اگر 'رات کا شہباز'
(ض ک، ۱۳۸)

ہو مبارک اُس شہنشاہِ نکو فرجام کو
جس کی قربانی سے اسرارِ ملوکیّت ہیں فاش
'شاہ' ہے برطانوی مندر میں اک مٹی کا بت
جس کو کر سکتے ہیں، جب چاہیں پجاری پاش پاش
ہے یہ مشک آمیز افیوں ہم غلاموں کے لیے
ساحرِ انگلیس! ما را خواجۂ دیگر تراش
(ار ح، ۲۲)

یاد رہے کہ اقبالؔ کی فلسفیانہ و مفکرانہ شخصیت اکثر اوقات شاعری میں مستفسرانہ لہجے کی صورت میں بھی جھلکتی نظر آتی ہے۔ انھوں نے اس لحن کی شمولیت سے اپنے کلام میں نت نئے سوال اٹھائے ہیں اور اس کے تمام تر تنوعات بڑی عمدگی سے ان کے شعر پاروں کا قابلِ قدر حصہ بن گئے ہیں۔ استفساریہ لہجہ شعرِ اقبالؔ کا اس قدر نمایاں وصف ہے کہ حیاتِ اقبالؔ ہی میں ناقدین نے اس جانب اشارے کیے، مثلاً میر سعادت علی خان، نومبر ۱۹۳۳ء میں لکھے گئے اپنے مختصر مضمون ''اقبالؔ کا ذوقِ استفہام'' ___ 'اصلِ کشاکشِ من و تو ہے یہ آگہی'' میں لکھتے ہیں:

پیدائش عالم سے لے کر آج تک بشر تکوین و تخلیق کائنات اور اپنے وجود کی علت غائی دریافت کرنے کی کوشش میں منہمک رہا ہے۔ کامیابی کا یقین اب تک معرض بحث میں ہے۔ اقبالؔ کے پیش نظر بھی یہی عقدۂ لاینحل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا مخاطب کوئی خاص فرد بشر نہیں بلکہ کائنات کا ذرہ ذرہ ہے۔ دنیا کی ہر وہ شے جو بادی النظر میں اپنی تمام دل فریبیوں کو زائل کر چکی ہے، اقبالؔ کے ساز روح کو اپنی مضراب سے نوا سنج کر دیتی ہے۔ وہ گل رنگیں، ابر کہسار، آفتاب، ماہ نو، موج دریا، میں وہ چیز ڈھونڈتے ہیں جو عام نگاہوں سے پوشیدہ ہے۔ اگرچہ وہ جانتے ہیں کہ ان کا ذوق آگہی تشنہ ہی رہے گا لیکن کوشش کرنے میں جو لطف ہے اسے کھونا نہیں چاہتے...... (۳۳)

سوالیہ لب و لہجے کی ذیل میں علامہ نے اس کی تینوں صورتوں یعنی استفہام حقیقی یا استخباری، استفہام اثباتی اور استفہام انکاری کا موثر طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کے ہاں یہ لہجہ بہ تدریج ارتقا سے ہم کنار رہے۔ اقبالؔ کا استفساریہ لب و لہجہ کلمات استفہامیہ یعنی 'کیا'، 'کہاں'، 'کیوں'، 'کیسے'، کون کدھر، 'کس لیے' اور 'کیوں کر' وغیرہ سے بھی ترتیب پایا ہے اور ان کلمات کے استمداد کے بغیر بھی انھوں نے مجموعی شعری فضا اور لفظیات کے اتار چڑھاؤ سے اس لحن کی تعمیر کی ہے۔ بانگ درا میں یہ زیادہ تر رومانوی اور داخلی قسم کے استفسارات پر مبنی ہے، بال جبریل میں خدا، انسان

اور کائنات کے حوالے سے سوال اٹھتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی ساتھ فرد وملت کو درپیش مسایل، عصری سیاسی صورت حال اور عالمی منظرنامے پر ہونے والے تغیرات کی شمولیت سے یہ استفساریہ لحن نکھرتا چلا گیا ہے۔ **ضرب کلیم** کے سوالات بڑے دوٹوک اور سامنے کے ہیں اور زیادہ تر اپنے اندر ہی جواب لیے ہوئے ہیں جب کہ **ارمغان حجاز** میں یہ لہجہ بلند بانگ آہنگ میں ڈھل کر پوری قوت وشوکت کا اظہار کرتا ہے۔ علاوہ ازیں ان کی بعض منظومات میں کثرت سے سوالات ہیں (مثلاً: ''خفتگانِ خاک سے استفسار''___۳۱ سوالات)، بعض کے عناوین ہی استفساریہ ہیں (جیسے: ''سوال'' اور ''ایک سوال'')، ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں مکالمات کی صورت میں سوالیہ لہجے کی بُنت ہوئی ہے (مثال کے طور پر: ''رات اور شاعر''، ''پیرو مرید''، ''جبریل وابلیس''، ''تقدیر''___ ابلیس ویزداں، ''نسیم وشبنم''، ''ایک بحری قزاق اور سکندر''، ''عالم برزخ'' وغیرہ) اور ایسی منظومات وغزلیات، قطعات اور دوبیتیاں خاصی تعداد میں ہیں جن کا آغاز ہی استفہامیہ مصرعے سے ہوتا ہے مثلاً:

ع کہوں کیا آرزوئے بے دلی مجھ کو کہاں تک ہے (ب د،۱۰۲)

ع کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تُو پریشاں (//،۱۷۲)

ع کہاں اقبال تو نے آ بنایا آشیاں اپنا (//،۲۴۴)

ع تجھے کیوں فکر ہے اے گل دلِ صد چاکِ بلبل کی (//،۲۶)

ع یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز (ب ج،۲۶)

ع یہ دیرِ کہن کیا ہے، انبارِ خس و خاشاک (//،۴۱)

ع نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے؟ (//،۴۸)

ع خرد مندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے (//،۵۵)

ع ہند میں حکمتِ دیں کوئی کہاں سے سیکھے (ض ک،۲۲)

ع بتاؤں تجھ کو مسلماں کی زندگی کیا ہے (//،۴۸)

ع ہے کس کی یہ جرأت کہ مسلمان کو ٹوکے (//،۶۱)

ع مری نگاہ کمالِ ہنر کو کیا دیکھے (//،۱۰۲)

ع کیا شے ہے، کس امروز کا فردا ہے قیامت (ا ح،۱۹)

ع مری شاخِ امل کا ہے ثمر کیا (//،۲۹)

ع جہاں میں دانش و بینش کی ہے کس درجہ ارزانی (//،۵۰)

دوسری طرف کلمات استفہامیہ کی مدد سے تخلیق کردہ استفہامیہ لہجے پر مبنی اس طرح کے شعر ملتے ہیں:

کس نے ٹھنڈا کیا آتشکدۂ ایراں کو؟ کس نے پھر زندہ کیا تذکرۂ یزداں کو؟
(ب د،۱۶۵)

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے، یہ مکاں کہ لامکاں ہے؟ یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی
(ب ج،۱۷)

شیرازہ ہوا ملّتِ مرحوم کا ابتر اب تُو ہی بتا، تیرا مسلمان کدھر جائے!
(ض ک،۴۸)

اے مردۂ صد سالہ! تجھے کیا نہیں معلوم؟ ہر موت کا پوشیدہ تقاضا ہے قیامت
(ا ح،۱۹)

لفظی اتار چڑھاؤ کی وساطت سے یہ استفساریہ لحن یہ رنگ دکھاتا ہے:

تختِ فغفور بھی ان کا تھا، سریرِ کَے بھی یونہی باتیں ہیں کہ تم میں وہ حمیّت ہے بھی؟
(ب د،۲۰۴)

ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل یہی ہے فصلِ بہاری، یہی ہے بادِ مراد؟
(ب ج،۸)

کل ساحلِ دریا پہ کہا مجھ سے خضر نے تو ڈھونڈ رہا ہے سمِ افرنگ کا تریاق؟
(ض ک،۴۳)

ابنِ مریم مر گیا یا زندۂ جاوید ہے ہیں صفاتِ ذاتِ حق،حق سے جدا یا عینِ ذات؟
(ا ح،۱۴)

شعرِ اقبال میں سوالیہ لہجے کا ایک حیرت زا پہلو یہ ہے کہ علامہ نے بعض غزلوں کے ردایف ہی استفہامیہ رکھے ہیں، مثلاً:

کیا کہوں اپنے چمن سے میں جدا کیونکر ہوا اور اسیرِ حلقۂ دامِ ہَوا کیونکر ہوا
(ب د،۱۰۰)

نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے خراج کی جو گدا ہو، وہ قیصری کیا ہے!
(ب ج،۴۸)

جہاں تک استفہام کی مختلف اقسام سے استفساریہ لہجے کی نمود کا تعلق ہے، اس کی توضیح ذیل کے شعروں سے بہ خوبی ہو جاتی ہے:

استفہامِ حقیقی یا استخباری:

اے مئے غفلت کے سرمستو! کہاں رہتے ہو تم؟ کچھ کہو اُس دیس کی آخر، جہاں رہتے ہو تم
(ب د، ۳۹)

استفہامِ اثباتی:

یہ اگر آئینِ ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح مرقدِ انساں کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح؟
(ب د، ۲۳۵)

استفہامِ انکاری:

تجھ کو معلوم ہے لیتا تھا کوئی نام ترا؟ قوتِ بازوئے مُسلم نے کیا کام ترا
(ب د، ۱۶۴)

یہاں جابر علی سید کے پیش کردہ بعض نکات کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جو انھوں نے اپنے مضمون ''اقبال اور ذوقِ استفسار'' میں قلم بند کیے ہیں۔ ان کے مطابق علامہ کا دل سراپا ذوقِ استفسار تھا اور انھوں نے استفہام کو بعض نئی تکنیکوں سے متعارف کرایا ہے، جن میں نمایاں ترین نظم ''پیر و مرید'' میں نظر آتی ہے، جس میں وہ سوال و جواب کی تکنیک کو معکوس کر دیتے ہیں۔ یعنی جہاں پہلے سے موجود جوابات کے لیے جدید طرز کے سوالات وضع کیے گئے ہیں۔ اس کی بھی دو صورتیں ہیں، ایک یہ کہ وہ سوال کو بیانیہ یا غیر مستفسرانہ رکھتے ہیں اور دوسری کے تحت سوال غیر بیانیہ ہیں۔ اسی طرح انھوں نے شعرِ اقبال میں اس لہجے کی مختلف نوعیتیں بھی محسوس کی ہیں جن کی رو سے کہیں 'مابعد الطبیعی تجسس' ہے تو کہیں اس جستجو نے 'جمالیاتی استفسار، کا روپ دھار لیا ہے۔ اسی تجسس نے ان کے ہاں 'حسرت آمیز اور ذاتی محرومی کے لہجے' اور 'لاادری اسلوب' کو بھی ابھارا ہے۔ یوں بھی ہوا ہے کہ ان کے بعض سوالات لاینحل رہ جاتے ہیں (مثلاً: 'کیا چیز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ + آزادیِ نسواں کہ زمرّد کا گلو بند؟ ض ک، ۹۵) اور وہ اسے ''نرم ترین قسم کا نیوراسز'' (۳۴) قرار دیتے ہیں اور ایسی صورت بھی ملتی ہے کہ سوال کے اندر ہی جواب موجود ہوتا ہے ــــ یوں ان استفسارات میں بوقلمونی پیدا ہو جاتی ہے ــــ علامہ کے مستفسرانہ لحن کے متذکرہ زاویے اس امر کی جانب واضح اشارہ کرتے ہیں کہ انھوں نے

فرد و ملت اور حیات و کائنات کے تمام تر مسائل کو ایک مفکر اور فلسفی کی نگاہ سے دیکھا ہے اور یہ لہجہ ان کے داخلی اضطرار و اضطراب کی عمدگی سے عکاسی کرتا ہے۔

کلامِ اقبال میں فخریہ لہجہ بھی خصوصیت کے ساتھ نمایاں ہے اور اس لہجے کے تحت اقبالؔ تعلّی یا تصلیف کا انداز اپناتے ہیں۔ انھیں اس امر کا ادراک ہے کہ شاعر کا دل کیفیتوں کا رستخیز ہے اور اگر وہ سچی اور کھری بات کہے تو اس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری ہو جاتی ہے۔ 'خونِ دل و جگر' سے پرورش پانے والی سخن وری اہلِ زمین کو 'نسخۂ زندگیِ دوام' عطا کرتی ہے اور شاعر ہی میں یہ معجزاتی خصوصیت ہے کہ وہ 'شعلۂ آواز' سے 'خرمنِ باطل' کو جلا سکتا ہے۔ خود اقبالؔ کی شاعری بھی ایسے ہی نادر اوصاف سے متصّف ہے اور وہ اکثر و بیشتر فخریہ لہجے میں اپنی شاعرانہ بصیرت کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں (اور وہ ایسا کرنے میں حق بجانب بھی ہیں!) ایسے مقامات پر ان کا آہنگ بلند ہو جاتا ہے اور لَے بہت بڑھی ہوئی ہے۔ کہیں کہیں تو وہ ملہمانہ پیش گوئی کا رنگ اپنا لیتے ہیں اور یہ وہ مواقع ہیں جہاں ان کے کلام کی للکار اور جھنکار دیدنی ہے۔ ایسے فخریہ لہجے پر مبنی اشعار کے چند نرم گرم نمونے ملاحظہ ہوں:

عطا ایسا بیاں مجھ کو ہوا رنگیں بیانوں میں — کہ بامِ عرش کے طائر ہیں میرے ہم زبانوں میں
(ب د، ۷۰)

مرے ریاضِ سخن کی فضا ہے جاں پرور — ٹپک بلندیِ گردوں سے ہمرہِ شبنم
(//، ۱۱۵)

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی — دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی
(ب ج، ۷۳)

مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور — عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب و سرود
(ض ک، ۱۱۰)

مری نوائے غم آلود ہے متاعِ عزیز — جہاں میں عام نہیں دولتِ دلِ ناشاد
(ا ح، ۴۶)

شعرِ اقبالؔ میں اکثر اوقات افرادِ ملت کے قلب و جاں میں حرارتِ عمل پیدا کرنے کے لیے دعائیہ لہجے کی کارفرمائی بھی ملتی ہے۔ ایسے مواقع پر علامہ کے لہجے میں بہت رقت، تڑپ اور سوز محسوس ہوتا ہے۔ ان کی اردو شاعری میں جا بجا اس لہجے کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں اور ہر مقام پر ان کی جذباتی وابستگی دیدنی ہے، مثلاً یہاں ''ساقی نامہ'' کے چند مناجاتی شعر رقم کیے جاتے ہیں

جن میں اقبالؔ کی اپنی ذات، ملتِ اسلامیہ اور افراد ملت کے حوالے سے دعائیں نت نئے رنگ بدل کر سامنے آتی ہیں اور کمال یہ ہے کہ ہر شعر میں قلبی واردات لحظہ بہ لحظہ شدت اختیار کر لیتے ہیں:

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
مری فطرت آئینۂ روزگار — غزالانِ افکار کا مرغزار
مرا دل، مری رزم گاہِ حیات — گمانوں کے لشکر، یقیں کا ثبات
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر — اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹا دے اسے — لٹا دے ٹھکانے لگا دے اسے!

(ب ج، ۱۲۵)

شعرِ اقبالؔ میں متذکرہ لہجوں کی کثرت کے ساتھ ساتھ بعض اور بھی متنوع رنگ نظر آتے ہیں، جن میں بیانیہ لہجہ (صبح خورشیدِ درخشاں کو جو دیکھا میں نے + بزمِ معمورۂ ہستی سے یہ پوچھا میں نے ___ ب د، ۵۴)، دھیما لہجہ (اے رہینِ خانہ تو نے وہ سماں دیکھا نہیں + گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل! ___ ب د، ۲۵۷)، پُر جوش اور جوشیلا لہجہ (اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو + کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو ___ ب ج، ۱۰۹)، مدلل اور استدلالی لہجہ (دل لرزتا ہے حریفانہ کشاکش سے ترا + زندگی موت ہے، کھو دیتی ہے جب ذوقِ خراش! ___ ض ک، ۸۳)، غنائی لہجہ (وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی + اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی + اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی + بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی ___ ب ج، ۱۲۳)، شکستہ لہجہ (نہیں اس کھلی فضا میں کوئی گوشۂ فراغت + یہ جہاں عجب جہاں ہے! نہ قفس نہ آشیانہ! ___ ب ج، ۱۵)، ترغیبی لہجہ (صورتِ شمع نور کی ملتی نہیں قبا اُسے + جس کو خدا نہ دہر میں گریۂ جانگداز دے ___ ب د، ۱۱۳)، مدبرانہ لہجہ (وجود کیا ہے؟ فقط جوہرِ خودی کی نمود + کر اپنی فکر کہ جوہر ہے بے نمود ترا ___ ض ک، ۳۴)، تنبیہی لہجہ (الحذر آئینِ پیغمبرؐ سے سو بار الحذر + حافظِ ناموسِ زن، مرد آزما، مرد آفریں ___ ا ح، ۱۳)، تحسینی لہجہ (فرشتے پڑھتے ہیں جس کو وہ نام ہے تیرا + بڑی جناب تری، فیض عام ہے تیرا ___ ب د، ۹۶)، استحقاریہ لہجہ (ہونکو نام جو قبروں کی تجارت کر کے + کیا نہ بیچو گے جو مل جائیں صنم پتھر کے؟ ___ ب د، ۲۰۱)، مبالغہ آمیز لہجہ (ہاتھ ہے اللہ کا، بندۂ مومن کا

ہاتھ + غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز ___ ب ج، ۹۷) یاس وحسرت کا لہجہ (چشمِ کرم ساقیا، دیر سے ہیں منتظر + جلوتیوں کے سبو، خلوتیوں کے کدو! ___ ب ج، ۹۲) ___ اور ایسے بے شمار لہجے موجود ہیں، جنھوں نے کلام اقبال کو صوتی اتار چڑھاؤ اور دل پذیر آہنگ بخشنے کے علاوہ گیرائی و گہرائی، معنویت اور بلا کی پُرکاری عطا کر دی ہے ___ اس سلسلے میں ڈاکٹر سید صادق علی نے اپنی کتاب اقبال کے شعری اسالیب میں مکتوباتی (مثلاً: عبدالقادر کے نام، ایک خط کے جواب میں، جاوید کے نام، ایک نوجوان کے نام، یورپ سے ایک خط، ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام، امامت، جاوید سے اور سر اکبر حیدری صدر اعظم حیدر آباد دکن کے نام ___ جیسی نظموں کا انداز)، تخیّلاتی و ماورائی (یعنی: سیرِ فلک، حضور رسالتمآبؐ میں، شکوہ، جوابِ شکوہ، عرفی، کفر و اسلام، فردوس میں ایک مکالمہ، خضر راہ، فرشتوں کا گیت، فرمان خدا، پیر و مرید، تاتاری کا خواب، تقدیر: ابلیس و یزداں، اے روح محمدؐ، کارل مارکس کی آواز، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، عالم برزخ اور آوازِ غیب کے قبیل کی منظومات) اور مماثلتی و تقابلی (یعنی: عقل اور دل، عشق اور موت، زہد اور رندی، جبریل و ابلیس اور علم و عشق وغیرہ نظموں کا رنگ) اسالیب کی توضیح کرتے ہوئے ان سے تشکیل پانے والے لہجوں سے بھی متعارف کرایا ہے (۳۵) اسی طرح جگن ناتھ آزاد نے ''اقبال کے کلام کا صوفیانہ لب ولہجہ'' کے زیرِ عنوان علامہ کے ہاں صوفیانہ لہجے کی نشان دہی کی ہے اور اس سلسلے میں وہ یہ مؤقف پیش کرتے ہیں کہ ''نظریۂ وحدت الوجود اقبال کی شاعری کے صوفیانہ لب و لہجے کی پہلی منزل ہے۔ وہ منزل جہاں تک ابھی مثنوی اسرارِ خودی اور رموز بیخودی کا گزر نہیں ہوا اور اقبال نے اسلامی اور غیر اسلامی تصوف کی تفریق نہیں کی...... سلسلۂ تحقیق و جستجو شب و روز جاری و ساری رہا، چناں چہ ایک مقام پر آ کر وہ اس نظریے کے نفیِ انا اور نفیِ خودی کے عناصر کو شواہی شنکر اچاریہ اور حضرت محی الدین ابنِ عربی کے لیے چھوڑ کر قرآنی تعبیر کے قائل ہو گئے۔'' (۳۶) مزید برآں علامہ کی شاعری میں ''رجزیہ لہجے'' کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جس کی وساطت سے ان کے ہاں عسکری آہنگ پیدا ہوا ہے۔ ڈاکٹر محمد ریاض نے اس لہجے کی نمود اقبال کی مجاہدانہ حرارت سے مملو منظومات میں نمایاں طور پر محسوس کی ہے اور اس قبیل کے کلام کو وہ ''مارشل شاعری'' کی ذیل میں رکھتے ہیں۔ ''علامہ اقبال کے عسکری آہنگ'' کے عنوان سے لکھتے ہوئے وہ ضربِ کلیم میں مرقوم ''محراب گل افغان کے افکار'' کو ''پشتو مارشل آہنگ'' سے ماخوذ گردانتے ہیں۔ ان کے مطابق اقبال نے اسلامی تاریخ کے بلند

پایہ مجاہدین و مبارزین کا تذکرہ جہاں کہیں بھی کیا ہے (اور ظاہر ہے کہ کثرت سے کیا ہے) وہاں دل پذیر عسکری آہنگ کی تشکیل ہوئی ہے۔(۳۷)___ کمال یہ ہے کہ اقبال کے ہاں لہجوں کے اس قدر تنوع کے باوصف کسی مقام پر شائبہ نہیں ہوتا کہ وہ تہذیب و ترتیبِ شعر کے لیے کسی قسم کی کوئی شعوری کاوش کر رہے ہیں___ ہر جگہ روانی و بے ساختگی ہے، تازگی اور جولانی ہے___ اور سچ تو یہ ہے کہ یہاں لہجے کا اُتار چڑھاؤ اپنے بے مثل تنوعات کے ساتھ ملتا ہے، جو یقیناً علامہ کے معجز آثار قلم کا فیضان خاص ہے۔

حوالے :

(۱) علی رضا نقوی، ڈاکٹر سید (مولف): **فرہنگ جامع (فارسی بہ انگلیسی و اردو)** اسلام آباد: رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع اول ۱۳۷۲، ص ۸۷۸

(۲) جمیل جالبی، ڈاکٹر: **قومی انگریزی اُردو لغت**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۱۹۷۲-۱۹۷۳

(۳) ایضاً، ص ۲۲۵۴

(۴) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ہنر شاعری**، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۲۲۴

(۵) لہجے کے ان تشکیلی عناصر کی توضیح کے سلسلے میں درج ذیل کتب اصطلاحات سے استفادہ کیا گیا ہے:

(i) Ross Murfin & Supriyia M. Roy: *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms,* Boston: Palgrave Macmillan, 2003, page:482

(ii) Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms,* New York: Mc-Graw-Hill Book Company 1972, page: 380.

(iii) Babette Deutsch: *Poetry Handbook (A Dictionary of Terms)*, New York: Funk & Wagnalls, 2nd Ed. 1962, page:162.

(iv) Cuddon, J.A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory,* London: Penguin Books, 4th Ed 1999, page:920.

(v) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* New York Oxford University Press 1990, page: 225-226.

(۶) وقار عظیم، سید: اقبال کی بعض نظموں کا لہجہ، (مضمون) مشمولہ **اقبال___ شاعر اور فلسفی**، لاہور: ادارہ تصنیفات ۱۹۶۷، ص ۱۵۷-۱۵۸

(۷) سید صادق علی، ڈاکٹر: **اقبال کے شعری اسالیب___ ایک جائزہ**، دہلی (ٹونک): نازش بک سینٹر، طبع اول ۱۹۹۹ء، ص ۵۷

(۸) وقار عظیم، سید: ''اقبال کی شاعری میں لہجے کی اہمیت'' (مضمون) مشمولہ **اقبال شناسی اور ہمایوں** (مرتبہ) سعید بدر، لاہور: بزمِ اقبال، س ن، ص ۳۲۱

(۹) جابر علی سید: اقبال کا فنّی ارتقا، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص ۱۰۹ تا ۱۱۲
(۱۰) حمید احمد خان: اقبال کی شخصیت اور شاعری، لاہور: بزم اقبال، طبع دوم ۱۹۸۳ء، ص ۱۳۱۔۱۳۲
(۱۱) منظور حسین، خواجہ: اقبال اور بعض دوسرے شاعر، لاہور: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ص ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۱۱ اور ۲۱۳
(۱۲) سہیل بخاری، ڈاکٹر: اقبال ــــــ مجدد عصر، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۹۰ء، ص ۹ تا ۱۱
(۱۳) سید صادق علی، ڈاکٹر: اقبال کے شعری اسالیب، ص ۵۲
(۱۴) سہیل بخاری، ڈاکٹر: اقبال ــــــ مجدد عصر، ص ۱۶، ۱۷، ۱۸
(۱۵) مشمولہ ایلیٹ کے مضامین (مرتبہ) ڈاکٹر جمیل جالبی، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، طبع اول ۱۹۶۰ء، ص ۵۰
(۱۶) جابر علی سید: 'مکالماتی نظم......اقبال کا ایک فنی پیکر' (مضمون) مشمولہ اقبال کا فنّی ارتقا، ص ۱۰۶۔۱۰۷
(۱۷) صادق علی، ڈاکٹر سید: اقبال کے شعری اسالیب، ص ۵۵
(۱۸) گوپی چند نارنگ: مشمولہ اقبال کا فن، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء، ص ۳۴۱۔۳۴۲
(۱۹) جابر علی سید: اقبال کا فنّی ارتقا، ص ۵۴
(۲۰) اسلم انصاری، ڈاکٹر: ''اقبال کی آہِ سرد اور ان کا حزنیہ لحن'' مشمولہ ادبیات (سہ ماہی)، ۲۰۰۵ء شمارہ ۶۹، ج ۱۷، ص ۱۲، ۱۶
(۲۱) منوچہر دانش پژوہ (مولف): تفنن ادبی در شعر فارسی، تہران: انتشارات طہوری، طبع اول ۱۳۸۱۔
اصل اقتباس دیکھیے: طنز را در لغت بہ معنای مسخرہ کردن وطعنہ زدن و سرزنش کردن و ناز و سخن بہ رموز گفتن و معانی نزدیک بہ این معانی در فرہنگ ھا آوردہ اند......طنز، بیان معایب بہ نحوطیبت آمیز برای رفع آن معایب است و شاعر بہ چند سبب بہ جای زبان جد، از زبان شوخی ومزاح برای تذکر عیب و رفع آن استفادہ می کند......سخن طنز آمیز آمرانہ نیست بلکہ زبانی شیرین است کہ عیب را با خوش بیانی نمایاں می کند......زبان طنز برای ہمگان زبانی دلنشین است، ہمۂ مردم از شنیدن لطیفہ وشوخی لذت می برند و برای استفادہ از جنبۂ تفننی طنز، پیام ومحتوای طنز نیز در وجود آنان رسوخ می یابد و این بہ مانند داروی تلخی است کہ در میان جدار شیرینی لذیذی نہفتہ است وکودک بیمار بالذت از شیرینی داروی تلخ بہ ظاہر شیرین ومطبوع درمان می یا بد......
(۲۲) واژہ نامۂ ہنر شاعری، ص ۱۸۱
(۲۳) ارشد میر: اقبال کی شگفتہ مزاجی، لاہور: مکتبہ شاہکار، س ن
(۲۴) کامل القادری: اقبال کا شعور مزاح، کراچی: میزان ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء
(۲۵) حفیظ احمد: اقبال اور طنز و مزاح، لاہور: ابراہیم اینڈ سنز، طبع دوم ۱۹۸۷ء
(۲۶) محمد شمس الدین صدیقی: اقبال کی اردو شاعری میں طنز کا عنصر، (مضمون) مشمولہ اقبالیات نقوش (مرتبہ) تسلیم احمد تصور، لاہور: بزم اقبال ۱۹۹۳ء، ص ۱۲۰
(۲۷) یوسف عزیز: کلام اقبال میں ــــــ طنز و مزاح کا عنصر، (مضمون) مشمولہ شعاع اقبال، لاہور و فیصل آباد:

مجید بک ڈپو، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۲۳۳

(۲۸) منظور حسین، خواجہ: برہنہ گوی (مضمون) مشمولہ اقبال اور بعض دوسرے شاعر، ص ۲۴۲۔۲۴۳

(۲۹) محمد بدیع الزمان: اقبال اور طنز، (مضمون) مشمولہ پیام اقبال، پٹنہ: مگدھ پریس مصلح پور ۱۹۸۶ء، ص ۱۴۳

(۳۰) اسرار احمد خاں سہاوری: علامہ اقبال اور طنز ومزاح، (مضمون) مشمولہ گلشن اقبال، گجرانوالہ: ادارہ تنظیمِ مساجد، طبع اول ۱۹۸۹ء، ص ۹۹ اور ۱۰۳

(۳۱) سلیمان اطہر جاوید: اقبال کے کلام میں طنز ومزاح، (مضمون) مشمولہ اقبال: ماورائے دیر وحرم، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس دریا گنج، طبع اول ۱۹۹۲ء، ص ۹۹۔۱۰۰

(۳۲) عبدالقوی دسنوی: (مضمون) مشمولہ چشمۂ آفتاب (مرتبہ) مصلح الدین سعدی، انڈیا: اقبال اکیڈمی حیدر آباد، طبع اول ۱۹۸۲ء، ص ۸۹۔۹۰

(۳۳) تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے: نقدِ اقبال ___ حیاتِ اقبال میں (مرتبہ) ڈاکٹر تحسین فراقی، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۲ء، ص ۱۳۴

(۳۴) دیکھیے: اقبال۔ ایک مطالعہ، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۵ء، ص ۸۵ تا ۹۹

(۳۵) صادق علی، ڈاکٹر سید: اقبال کے شعری اسالیب، ص ۶۱۔۶۶۔۶۷

(۳۶) جگن ناتھ آزاد: اقبال اور اس کا عہد، لاہور: الادب، دوسرا پاکستانی ایڈیشن، ۱۹۸۹ء، ص ۸۳۔۸۴

(۳۷) تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے مضمون مذکور مشمولہ تقاریر بیادِ اقبال، اسلام آباد: مطبوعہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، ۱۹۸۶ء، ص ۱۱۴ تا ۱۲۹

کلامِ اقبال میں شعری آہنگ کے تشکیلی عناصر

آہنگ، Rhythm کا ترجمہ ہے اور Rhythm جس یونانی لفظ سے مُشتق ہے اس کے لغوی معنی بہاؤ کے ہیں (۱) اسے ''ایقاع''، ''وزن''، ''وزن آہنگ'' اور ''ضرب آہنگ'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے (۲) لغوی اعتبار سے آہنگ کو سُریلی آواز، لحن، وزن، کلام کی موزونیت، راگوں کے ٹھاٹھ یا راگ (۳)، توازن، تال، لے، متوازن آہنگ جیسے شعر، موسیقی یا رقص میں، یکساں عمل پذیری کے ساتھ واقع یا متحرک تال یا سُر وغیرہ، تال یا سُر کے حوالے سے کسی موسیقی کی ترتیب، اس قسم کی مخصوص موسیقی جیسے دوتالہ، وزن رکھنے والی تحریر، نظم، شاعری، تال دار یا توازن دار شکل، اجزا کا ایک دوسرے کے حوالے کے ساتھ اور ایک فن کارانہ کل کے ساتھ مناسب تعلق اور باہم دگر انحصار، کسی عمل یا کارکردگی کی باقاعدہ وقوع پذیری جیسے دل کی دھڑکن اور روانی (۴) جیسے متنوع معنوں میں لیا جاتا ہے۔ انگریزی میں اسے "a regular repeated pattern of sounds or movements"(5) اور "a regular pattern of changes or events"(6) کے معنوں میں مستعار لیا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری روزمرہ زندگی کا تصور بھی توازن اور آہنگ ہی کی صورت میں قائم ہے اور مختلف امور کی انجام دہی بہ ذاتِ خود ایک آہنگ کو تشکیل دیتی ہے۔ خالصتاً ادبی نقطۂ نگاہ سے دیکھیں تو آہنگ نظم و نثر دونوں کی بُنت میں کارفرما ہوتا ہے البتہ وزن، ردیف اور قافیے کی موجودگی یا عدم موجودگی سے ان کے مابین بنیادی فرق کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح نظمیہ آہنگ یکساں صوتی اکائیوں اور قوافی کے معیّن مقام پر آنے کے باعث، نثر کے آہنگ سے ممیّز و ممتاز ہو جاتا ہے۔ یوں اصطلاحی معنوں میں دیکھا جائے تو یہ ''نظم یا نثر کا منظّم بہاؤ ہے (اور اس کے تحت) یکساں یا متناسب اصوات و حرکات کے ساتھ یکساں یا متناسب وقفے وہ باقاعدگی پیدا کرتے ہیں جو آہنگ پر منتج ہوتی ہے۔'' (۷) یا یہ ''وہ متحرک پیٹرن (Pattern) ہے جو تاکید دار اور بے تاکید

ہجاؤں سے نظم ونثر میں بنتا ہے۔ اس بدلتے ہوئے آہنگ یا متحرک پیٹرن اور معانی میں ناگزیر ربط ہوتا ہے۔ یہ آہنگ نامیاتی ہوتا ہے اور تخلیقی عمل سے اسے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ سطروں کا آہنگ جذبات وخیالات کے آہنگ سے وابستہ ہوتا ہے اور یہ آہنگ یا پیٹرن اس پیٹرن سے مختلف ہوتا ہے جو کسی خاص بحر کے استعمال کی وجہ سے بنتا ہے۔ یہ آہنگ خارجی نہیں بلکہ اندرونی ضرورتوں کی وجہ سے ہوتا ہے" (۸) معروف محققِ فن میمنت میرصادقی نے اپنی تالیف **واژہ نامۂ هنرِ شاعری** میں آہنگ کے لغوی واصطلاحی مطالب کی توضیح اس طرح کی ہے:

درلغت بہ معنی افکندن، درانداختن ودر موسیقی بہ معنی ھم آھنگ ساختن آوازھا است و بہ معنی عام خود، آن گونہ کہ در بیشتر ھنر ھا بہ خصوص رقص، موسیقی، شعر ونثر فنّی وجود دارد، عبارت است از توالی وتناوب منظّم دوامر متقابل، از قبیل حرکت وسکون، صدا وسکوت، فشار ونرمش ومانند آن ھا کہ در نتیجۂ آن، نظمی در کل اثر ھنری بہ وجود می آید کہ نشان دھندۂ ارتباط ھر یک از اجزاء آن با جزء دیگر وھم چنین ارتباط میان یک جزء از آن، نسبت بہ کل اثر است۔ بہ طور کلی ایقاع رکن اساسی ھر اثر ادبی یا ھنری است وھنر مند از طریقِ تکرار اجزاء با توالی آن ھا یا ایجاد پیوند ھایی متقابل در آن ھا، اثر ھنری خود را بہ نحو مطلوب می آفریند......(۹)

یہاں انگریزی کی معروف اصطلاحی لغات میں مندرج ذیل کے توضیحی اشارات بھی پیش کیے جاتے ہیں جو اس فنی خوبی کے دائرہ کار کی بہ خوبی وضاحت کرتے ہیں:

In Verse or prose, the movement or sense of movement communicated by the arrangement of stressed and unstressed syllables and by the duration of the syllables. In verse the rhythm depends on the metrical pattern. In verse the rhythm is regular, in prose it may or may not be regular.(10)

Rhythm in language is the natural "swing", or alternation of some quantitative differences (stress, duration, pitch, silence) that accompany all flow of meaningful sound. As emotion is manifested, the rhythm tends to grow more pronounced; the contrasts become more noticeably accentuated or more regular in their recurrence, tending toward meter..(11)

The pattern of sounds perceived as the recurrence of equivalent 'beats' at more or less equal intervals. In most English poetry,

underlying rhythm (commonly a sequence of four or five beats) is manifested in a metrical pattern__ a sequence of measured beats and 'off beats' arranged verse lines and governing the alternation of stressed and unstressed syllables. While metre involves the recurrence of measured sound units, rhythm is a less clearly structured principle: one can refer to the unmeasured rhythms of every day speech, or of prose, and to the rhythms or cadences of non-metrical verse...(12)

یوں سمجھ لیجیے کہ شعری آہنگ ایک اعتبار سے شاعری کی موسیقی ہے جس میں وزن کے ساتھ ساتھ دیگر خوبیاں بھی دخیل ہوتی ہیں۔ ٹی۔ایس ایلیٹ نے اپنے مضمون "The Music of poetry" میں شاعری کی اسی قبیل موسیقی پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے، مثلاً ذیل کا ترجمہ شدہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

شاعری کی موسیقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو معنی سے علاحدہ اپنا وجود رکھتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ایسی شاعری بھی ضرور ہوتی جس میں عظیم موسیقانہ حُسن تو ہوتا لیکن جس میں مفہوم کچھ نہ ہوتا لیکن اب تک میں نے ایسی شاعری نہ دیکھی ہے، نہ سُنی ہے___ کسی لفظ کی موسیقی دراصل نقطۂ انقطاع میں مضمر ہوتی ہے۔ یہ موسیقی اولاً تو ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً پہلے یا فوراً بعد استعمال ہوئے ہیں اور ثانیاً غیر معین طور پر اس کے باقی متن کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس تعلق سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس متن میں اس کے فوری معنی کیا ہیں اور دوسرے متنوں سے اس کے مجموعی معنی کا کیا تعلق ہے اور پھر لفظوں کی ترتیب و نشست کا (وسیع یا محدود طور پر) کیا رشتہ اور کیا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سارے الفاظ تو بھرپور اور پُر معنی نہیں ہوتے۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ بھرپور لفظوں کو کم مایہ لفظوں سے مناسب موقعے پر الگ کر دے۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ کسی نظم کو صرف بھرپور لفظوں سے لاد پھاد دیا جائے کیوں کہ یہ صرف چند خاص لمحوں میں ہوتا ہے کہ کسی ایک لفظ سے کسی زبان اور تہذیب کی ساری تاریخ بیان کر دی جائے۔ یہ ایک ایسی کنایہ آمیزی ہے جو مخصوص قسم کی شاعری کے رنگ ڈھنگ یا بوالعجبی ہی کے ساتھ مختص نہیں ہے بلکہ ایک ایسی کنایہ آفرینی ہے، جو لفظوں کی ماہیت میں مضمر ہے اور جس سے ہر شاعر کو پورے طور پر تعلقِ قلبی رکھنا چاہیے۔ میرا مقصد یہاں یہ ہے کہ میں اس بات پر زور دُوں کہ ایک ''موسیقانہ نظم'' وہ نظم ہے جس میں آواز کا موسیقانہ ڈھانچا (Pattern) ہوتا ہے اور جس میں ان لفظوں کے ثانوی معنی کا موسیقانہ ڈھانچا بھی موجود ہوتا ہے جن سے وہ مرکب ہیں اور یہ کہ یہ دونوں ڈھانچے الگ

الگ نہیں بلکہ ایک ہوتے ہیں......(۱۳)

شعر یا آہنگ کی ترتیب وتشکیل کے مختلف عناصر کو پیش نظر رکھتے ہوئے کلامِ اقبالؔ کا مطالعہ کیا جائے تو یہاں ترنم، نغمگی اور دل کش بہاؤ کا ایسا احساس ہوتا ہے جس میں معنویت کہیں بھی مجروح ہوتی نظر نہیں آتی۔ اقبالؔ نے آواز کے موسیقانہ ڈھانچے اور پیش کردہ الفاظ کے ثانوی معنوں کے موسیقانہ ڈھانچوں کو الگ الگ تعمیر نہیں کیا بلکہ اس سلسلے میں خاصی ہم آہنگی ملتی ہے۔ وہ اپنے شعر پاروں کو محض لفظوں سے لاد پھاد کر تزئین وآرائش کا اہتمام نہیں کرتے بلکہ لفظی دروبست یا الفاظ کی نشست وبرخاست ایسی رکھتے ہیں کہ مفاہیم نکھرتے چلے جاتے ہیں۔ علامہ کی شاعری میں آہنگ کے اتنے قرینے ہیں کہ پڑھنے والا ورطۂ حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔ ان کی موسیقی سے فطری نسبت بھی اس رنگ کو قوی تر کر دیتی ہے۔ حیاتِ اقبالؔ سے بعض واقعات اس امر کی تائید کرتے ہیں کہ وہ فن موسیقی سے شغف رکھتے تھے اور ابتدائے شاعری میں خاص طور پر وہ اپنا کلام ترنم کے ساتھ پڑھ کر سنایا کرتے تھے۔ منظر عباس نقوی کا خیال ہے کہ: ''کلامِ اقبالؔ میں غنائیت کا ایک سبب شاید یہ بھی ہو کہ ڈاکٹر صاحب کو موسیقی سے دلی لگاؤ تھا اور وہ شعر اور موسیقی کو لازم وملزوم قرار دیتے تھے۔'' (۱۴) چناں چہ اس فطری مزاج نے انھیں ایک ایسے آہنگ کی تشکیل میں مدد دی جس کے باعث ان کا کلام ممتاز ہوا اور یہ آہنگ ان کی خاص پہچان ٹھہرا۔ ان کے نزدیک یہ بات بھی اہم ہے کہ ''فارسیت کے غلبے کے باوجود اقبالؔ کے کلام میں ایسی آمد اور روانی ہے جس کی حدیں موسیقیت سے ملتی ہیں۔ پہلے تو جذبے کی صداقت ہی نے ان کے اشعار میں بڑی آمد پیدا کر دی ہے، پھر انھوں نے اپنی نظموں اور غزلوں کے لیے ایسی مترنم بحریں اختیار کی ہیں اور الفاظ کے انتخاب اور ان کی نشست میں صوت وآہنگ کا ایسا خیال رکھا ہے کہ سامع پر ایک مخصوص کیفیت طاری ہو جاتی ہے، جس میں مسرت بھی شامل ہوتی ہے اور بصیرت بھی'' (۱۵) اقبالؔ نے اپنی شاعری میں اپنے مخصوص شعری آہنگ کی تشکیل کے سلسلے میں جو مختلف ذرائع اختیار کیے ہیں، انہیں لسانی وتحقیقی زاویے سے درج ذیل چار صورتوں میں پیش کیا جا سکتا ہے:

(۱) عروضی وزن یا بحور:

وزن، شاعری میں اصوات کے مجموعے کی حیثیت رکھتا ہے اور کسی بھی شعر پارے کا آہنگ اور نغمگی بڑی حد تک اس کی رہینِ منت ہوا کرتی ہے۔ ممتاز عروض شناس پرویز ناتل خانلری کلام میں وزن کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے اسے مختلف اصوات کا مجموعہ قرار دیتے ہیں جن کے باعث

کوئی شعر پارہ مکمل حسن ترتیب کے ساتھ ایک وحدت میں ڈھل جاتا ہے۔ پرویز ناتل خانلری کے مطابق:

آن چہ در اصطلاح، وزن خواندہ می شود نظم ثابتی است کہ مجموعہ ای از صوت ھامی پذیرد و بہ سبب رابطہ ای کہ آن نظم میان صوت ھای متعدد پدیدمی آورد چندین صوت مجموعۂ واحدی می شود۔(۱۶)

یہ بات مسلمہ ہے کہ کلام کے خارجی آہنگ کو گہرا کرنے میں بحور اوراوزان کا خاص کردار ہے۔ آہنگ و نغمگی کی ترتیب و تشکیل میں وزن کی ضرورت اور اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ساحل احمد اور سید صادق علی ان خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

وزن ایک لحاظ سے موسیقیت کا دوسرا نام ہے۔ شعر میں التزامِ وزن سے موسیقیت اور نغمگی ہی نہیں افادی پہلو بھی نمایاں ہو جاتے ہیں جس کے نتیجے میں اختصار کی خوبی دو چند ہو جاتی ہے اور وزن کی پابندی سے شعر کے اسلوب پر بھی خاصا اثر پڑتا ہے جو شعر کی حُسن کاری اور سحر کاری میں اعانت کا حامل ہے......(۱۷)

موسیقیت اور غنائیت کے سلسلے میں وزن اور بحر کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے کیوں کہ بحر ہی وہ سانچہ ہوتی ہے جس میں جذبہ یا خیال موزوں ہو کر مترنم کیفیات کا حامل ہو جاتا ہے۔ بحر کے ارکان جذبے یا خیال کو تکرار کی وادیوں میں گشت کرا کے اصوات کا زیر و بم پیدا کر دیتے ہیں۔ شاعری میں جس طرح خیال یا جذبے کو کامیابی کے ساتھ ادا کرنے کے لیے الفاظ کی ایک خاص ترتیب درکار ہوتی ہے اسی طرح اس خیال یا جذبے کی داخلی معنویت ایک خاص وزن اور بحر کی بھی متقاضی ہوتی ہے۔ الفاظ کی اس خاص ترتیب اور وزن و بحر کے سانچے میں ڈھل کر ہی شعر روحِ موسیقی، نغمۂ جبریل اور بانگِ سرافیل کی کیفیت کا حامل ہوتا ہے......(۱۸)

اقبال کے یہاں بھی اوزان و بحور مؤثر انتخاب اور چناؤ مطلوبہ شعری آہنگ کے حصول میں معاون ٹھہرا ہے۔ شعرِ اقبال کے دل پذیر آہنگ کو عروضی اوزان اور بحور کے تناظر میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اوزان و بحور کے برمحل استعمال کے شعور نے آہنگ کی تشکیل و ترتیب میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر عبدالمغنی:

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 اور ثقیل سے ثقیل الفاظ و تراکیب بھی اقبال کے دستِ ہنر میں موسیقی کا تناسب و توازن اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض ماہرین لسانیات وصوتیات 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 لمحہ 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 طریقِ اظہار ہے۔ اس سے ان کی طبعِ شاعرانہ کے سرجوش کا سرگم پیدا ہوتا ہے...... میر نے اپنے دریائے طبیعت کی روانی کا جو دعویٰ کیا تھا، اس کی بہترین اور عظیم ترین دلیل کلامِ اقبال کا نشاط انگیز سیلِ معانی ہے......(۱۹)

یاد رہے کہ اقبال خود بھی اس حقیقت سے آگاہ تھے کہ وزن شعر کا لازمہ ہے اور اس ضمن میں انھوں نے یہ بھی کہا کہ:

اگر ہم نے پابندیِ عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا۔(۲۰)

چناں چہ اپنی شاعری میں ہر مقام پر وہ ایک متناسب آہنگ کے حصول کے لیے اس فنی حربے سے استفادہ کرتے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ متنوع انداز اپناتے ہیں جن میں نمایاں یہ کہ وہ زیادہ تر مروّج بحور کا مروج انداز ہی میں استعمال کرتے ہیں اور ایسا بہت کم ہوا ہے کہ وہ روایت سے انحراف کریں۔ تاہم جہاں کہیں انھیں کومحسوس ہوتا ہے کہ متعین سانچوں سے ترنم یا موسیقیت میں رکاوٹ پیدا ہو رہی ہے تو وہ انھیں توڑنے یا ان میں لچک پیدا کرنے سے ہرگز نہیں ہچکچاتے اور ایسے اوزان میں لکھتے ہیں جن میں ہمارے شعرا نے بہت کم کیا ہے۔ گویا ایسے مواقع پر وہ اجتہادانہ روش اپناتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ ایسا خال خال ہی ہوا ہے۔ اسی طرح علامہ ایک ہی نظم میں مختلف اوزان کا اہتمام بھی کر گئے ہیں اور ہر جگہ ان کا مقصد یہی ہے کہ شعر پارے میں آہنگ کا التزام برقرار رہے اور شعر کی موسیقی کو ضرر نہ پہنچے۔ انھوں نے اوزان و بحور کے انتخاب میں جس طرح اپنی انفرادی صلاحیت کا اظہار کیا ہے، اس پر تبصرہ کرتے ہوئے عبدالمجید سالک نے ''بحروں میں تجربات اور اقبال'' کے زیرِ عنوان مضمون میں لکھا ہے:

چوں کہ اقبال موسیقی میں بھی دسترس رکھتا تھا اس لیے اس کے کان ترنم کے معاملے میں عام آدمیوں سے زیادہ ذکی الحس واقع ہوئے تھے۔ چوں کہ شاعری اور موسیقی میں ہمارے ذہنوں نے اسی فضا میں پرورش پائی ہے جو ایرانیوں نے ذوق آزمائی کے تحت بعض خوش گوار ترمیمیں کر کے اس کے بحور و اوزان کو ایشیا بھر کے لیے قابلِ قبول بنا دیا تھا اس لیے ہمارے بڑے بڑے عہد آفریں شعرا نے بھی جن میں پرانے اساتذہ کے علاوہ میر انیس، مرزا غالب، مولانا حالی اور ڈاکٹر

اقبالؔ بھی شامل ہیں، پرانی بحروں اور پرانے اوزان کو چھیڑنے کی ضرورت محسوس نہیں کی اور اگر کبھی جدت کی ضرورت بھی ہوئی تو انھی اوزان کے ہیر پھیر سے کام لیا،لیکن ہمارے ذوقِ ترنم اور شعر کے آہنگ کونقصان نہ پہنچنے دیا......اقبال نے موسیقی کے ایک ماہر کی طرح صرف انھی تاروں کو چھیڑا جن سے نغمہ خارج از آہنگ نہ ہونے پائے، بلکہ اس میں مزید ترنم کے امکان پیدا ہو جائیں۔ اقبالؔ اتنا عظیم شاعر تھا کہ وہ دس بیس نئے اوزان کا تعارف کرا دیتا تو دنیا انھیں بلا چون و چرا تسلیم کر لیتی لیکن اس نے گوارا نہ کیا اور ہمارے ذوق کی رعایت تا بہ حدِ امکان مدّنظر رکھی......(۲۱)

اس ضمن میں جابر علی سید اپنے مضمون ''اقبالؔ کی شعری آہنگ'' میں یوں اظہارِ خیال کیا ہے:

اقبالؔ کی حُسن کاری کا ایک بڑا راز اس کے الفاظِ مفرد کا پورا پورا استعمال ہے جس سے روانی، جو عروض یا شعری آہنگ کا مرکزی اصول ہے، دریا کی روانی بن جاتی ہے......اقبالؔ کا شعری آہنگ کامل، متنوع اور بوقلموں ہے۔ اس نے دانستہ طور پر دقیق بحور میں شاعری کرنے سے گریز کیا ہے۔ وہ انحطاطی نہیں، انقلابی ہے جو انتہائی شعوری سطح پر موسیقی پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ اپنے شعری آہنگ اور اپنے انقلابی یا تجریدی افکار میں زیادہ سے زیادہ مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس تصور کو بہت بڑی حد تک غلط ثابت کر دیتا ہے کہ ہر کیفیت کے لیے ایک خاص آہنگ ہوتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو شاہنامۂ فردوسی اور سحر البیان کی مختلف کیفیات اور ان کے نفسی واردات ایک ہی سانچے میں نہ ڈھالے جاتے۔ اقبالؔ اس جزوی حقیقت کو آشکار کرتا ہے کہ معدودے چند بحور مخصوص مافیہ کو بہتر طور پر ظاہر کر سکتی ہیں اور بس۔(۲۲)

اقبالؔ کے کلام میں اوزان و بحور سے پیدا ہونے والی موسیقی کی بنت و تعمیر میں بھی پیغام آفرینی کے مقصد جلیلہ کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ یہ کہنا بے جا نہیں کہ علامہ اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ ان کی اختیار کردہ بحور اور اوزان ان کے فکر و فلسفہ کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہیں جس سے آہنگ و نغمگی کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے، بقول ڈاکٹر عنوان چشتی:

اُردو بحروں کے مزاج کا تجزیہ کرنے سے یہ بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ بعض بحریں بعض مخصوص جذبوں کے اظہار کے لیے موزوں ہیں۔ اقبالؔ کی بحروں کے تجزیے سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے جو بحریں استعمال کی ہیں وہ ان کے مقصد، مزاجِ شاعری اور نقطۂ نظر، جذبے کی شدت اور فکر کی معنویت نیز سنجیدگی کے لیے موزوں ترین ہیں۔ چوں کہ اقبالؔ شاعری کو ''حرفِ تمنا'' اور ''جزویست از پیغمبری'' خیال کرتے تھے اور اس کے ذریعے ایک مخصوص پیغامِ عمل دینا

چاہتے تھے اس لیے انھیں ایسی ہی تند و تیز، پُر خروش اور پُر جلال بحروں کی ضرورت تھی۔ (۲۳)

اقبالؔ نے اوزان و بحور کے ذریعے جس طرح دل کش اور مترنم آہنگ تشکیل دیا ہے اس کی توضیح ڈاکٹر گیان چند جین، سید وقار عظیم اور شمس الرحمٰن فاروقی کے مقالات سے بھی ہوتی ہے۔ گیان چند جین نے اپنے مضامین ''اقبالؔ کی مہارت عروض'' اور ''اقبالؔ کے اردو کلام کا عروضی مطالعہ'' میں شعرِ اقبالؔ کا عروضی تجزیہ کرتے ہوئے اُن بحور کی نشان دہی کی ہے جن کے اوزان اقبالؔ کے احساسِ ترنم کو بہت راس آئے۔ ان کے مطابق عروض کی غایتِ اصلی چوں کہ ترنم اور آہنگ ہے، لہٰذا علامہ نے اس کے حصول کے لیے عروض کی بعض روایتی آزادیوں سے بھی فایدہ نہ اُٹھایا (۲۴) دراصل وہ اس امر سے آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ شعر کا وزن آہنگ اور لے میں ایک اہم حصہ ادا کرتا ہے، چناں چہ وہ اس کے لیے ''مختصر، آسان اور زیادہ مقبول اوزان سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں اور اپنے گہرے افکار کے لیے مستقل، دشوار گزار اور رجزیہ قسم کے اوزان کا انتخاب کرتے ہیں۔'' (۲۵) سید وقار عظیم نے ''اقبالؔ کی پسندیدہ بحریں'' کے زیرِ عنوان اقبالؔ کی مرغوب بحور کی خصوصیات سے آشنا کرایا ہے جن میں بحر کے ارکان میں اسباب و اوتاد کی متوازن اور خوش گوار ترتیب، آمد کی بے تکلفی اور روانی و خوش آہنگی وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے شعرِ اقبالؔ میں آہنگ و نغمگی کے عناصر دریافت کرتے ہوئے پانچ بحروں بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)، بحر رمل مثمن مخبون مقطوع (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)، بحر مضارع مثمن اخرب مکتوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)، بحر مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) اور بحر ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ ان کے نزدیک پہلی بحر نغمگی اور خوش آہنگی کی ایک واضح کیفیت رکھتی ہے (جیسے: خیر تو ساقی سہی لیکن پلائے گا کسے + اب نہ وہ مے کش رہے باقی نہ میخانے رہے ___ ب د، ۱۸۷)، دوسری خیالات کو روانی کے ساتھ اور حد درجہ مترنم انداز میں ادا کرنے کی صلاحیت کی حامل ہے (جیسے: ہم تو مائل بہ کرم ہیں، کوئی سائل ہی نہیں + راہ دکھلائیں کسے، رہرو منزل ہی نہیں ___ ب د، ۲۰۰)، تیسری بحر کے ارکان میں روانی اور خوش آہنگی کے ساتھ ساتھ زیر و بم کی کیفیت زیادہ ہے اور یہاں بحر کے چاروں ارکان میں زحاف کے عمل نے ایسا اُتار چڑھاؤ بھی پیدا کیا ہے جس سے ارکان کے باہمی ربط میں کسی قسم کا رخنہ یا رکاوٹ نہیں آتی۔ روانی اور نغمگی کے اوصاف ایک دوسرے کا لازمی نتیجہ بن جاتے ہیں اور یہ بحر الف

سے ی تک پرزور اور پُر جوش لیکن دل نشین انداز میں آگے بڑھتی اور ختم ہوتی ہے (مثلاً: کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ+مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ___ ب ج، ص ۱۳۲)، چوتھی بحر اپنی روانی، برجستگی اور ٹھہرے ہوئے ترنم کی وجہ سے پسندیدہ قرار پاتی ہے (جیسے: جس کی چمک ہے پیدا، جس کی مہک ہویدا+شبنم کے موتیوں میں، پھولوں کے پیرہن میں......ب د، ۱۲۱) جب کہ پانچویں میں حد درجے کی غنائیت ہے اور اس کے سالم ارکان شاعر کو اس بات کا موقع دیتے ہیں کہ نظموں کو اپنی پسند کے مطابق مختلف صُورتوں میں ترتیب دے کر مختلف طرح کے غنائی تاثرات پیدا کرے۔ اس بحر میں کہی گئی نظموں میں علامہ نے لفظوں کی ترتیب اور بندش میں طرح طرح کی تبدیلیاں پیدا کر کے اور پوری آزادی سے شاعرانہ اشاروں اور علامتوں سے کام لے کے، بحر کی بے روک ٹوک رفتار سے پورا فایدہ اٹھایا ہے، جس کی ہر جنبشِ پا میں نغمے کی جھنکار چھپی ہوئی ہے۔ (مثال کے طور پر: عروسِ شب کی زلفیں تھیں ابھی نا آشنا خم سے+ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذّتِ رم سے......ب د، ۱۱۱) یوں علامہ کی یہ پسندیدہ بحریں غنائیت و نغمگی کے عناصر اُجاگر کرنے میں دل کش اور مؤثر کردار ادا کر گئی ہیں (۲۶) اسی طرح ممتاز محقق شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مقالے ''اقبالؔ کا عروضی نظام'' میں شعرِ اقبالؔ میں بحور کے حوالے سے ترنم و نغمگی اور خوش آہنگی پیدا کرنے کے مختلف حربوں کی طرف توجہ دلائی ہے۔ ان کے مطابق خوش آہنگی اقبالؔ کے کلام کی ایک نمایاں صفت ہے جس کا تعلق معنی کے ساتھ ساتھ اُن بحروں سے بھی ہے جو انھوں نے استعمال کی ہیں، اس لیے کہ بحر بھی معنی کا حصہ ہوتی ہے اور ہر بحر نظم کے معنی کی تعمیر میں مدد کرتی ہے۔ وہ اس عام خیال کو رد کرتے ہیں کہ علامہ کے ہاں خوش آہنگی محض بحروں کے تنوع اور تعداد یا پھر مترنم بحروں پر انحصار کرتی ہے۔ انھوں نے اقبالؔ کی مستعمل بحروں کا شماریاتی تجزیہ کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ کلامِ اقبالؔ میں نہ تو بحور کا تنوع ہے اور نہ ہی ان کی تعداد کثرت سے ہے۔ اس حوالے سے اُردو کلام میں ۲۴ بحریں برتی ضرور گئی ہیں مگر ان میں سے بعض کا استعمال اتنا کم ہے کہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ جہاں تک مترنم بحروں کو اپنانے کا تعلق ہے تو بحر کی بنیادی شرط ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ اصل بات یہ ہے کہ اس معاملے میں بڑا دخل ان بحروں کو برتنے کے طریقے کا ہے۔ اس امر کی وضاحت کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی اقبالؔ کے عروضی نظام کی ان خصوصیات سے آگاہ کراتے ہیں، جن کے باعث ان کا کلام خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے لیکن یہ بات اہم ہے کہ قاری کو پہلی نظر میں ان کا ادراک نہیں ہو پاتا۔ ان کے نزدیک

سرِ فہرست علامہ کا اختیار کردہ طریقہ یہ ہے کہ:

اقبالؔ نے وقفے کے فن کو بے مثال خوبی سے استعمال کیا۔ ہماری جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے (اگرچہ عروضی اعتبار سے اس کا کوئی مقام نہیں) انھیں شکستہ بحر یا بحر مکرّر کہتے ہیں۔ ایسی بحروں میں ہر مصرعے میں وقفہ لائے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔ جن بحروں میں وقفہ لازم نہیں ان میں وقفہ شاعر کی مرضی اور الفاظ کی ترتیب کا تابع ہوتا ہے۔ چوں کہ اس وقفے کا موزونیت سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں، اس لیے عام شاعر اس پر دھیان نہیں دیتا اور الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے وقفہ واقع ہوتا رہتا ہے۔ آپ اسے پڑھنے میں نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ چوں کہ ہماری زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے معنی شاذ ہی بدلتے ہیں اس لیے عام شاعر کی نظر میں وقفے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔ بعض بحریں بھی ایسی ہیں جن میں وقفہ لانے کا شاعر کو خیال بھی نہیں گزرتا۔ اضافتوں کی کثرت بھی وقفے کے وقوع میں مانع ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے وقفے کو ایک زبردست عروضی وسیلہ بنا کر استعمال کیا ہے۔ طویل نظموں میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' جیسی نظمیں اگر اس قدر کامیاب ہوئیں تو اس میں ان کے آہنگ کو بہت دخل ہے اور ان نظموں کا آہنگ وقفے کے چابک دست استعمال کے بغیر قائم نہیں ہوتا......'(۲۷)

اس نکتے کی تائید میں وہ ''جوابِ شکوہ'' کا یہ بند نقل کرتے ہیں:

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے　　پر نہیں، طاقتِ پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے، رفعت پہ نظر رکھتی ہے　　خاک سے اُٹھتی ہے، گردوں پہ گزر رکھتی ہے
عشق تھا فتنہ گر و سرکش و چالاک مرا
آسماں چیر گیا نالۂ بیباک مرا
(ب د، ۱۹۹)

ان کے مطابق اقبال کے ہاں ترنم کے حصول کا دوسرا طریقہ شعر کے الفاظ کے ارکان پر برابر تقسیم ہونا ہے، جس کی توضیح وہ اس طرح کرتے ہیں:

وقفے کی ایک خوبصورت شکل وہ ہے جب شعر کے الفاظ ارکان پر برابر تقسیم ہو جائیں۔ اس میں فایدہ یہ ہے کہ وقفہ چاہے اختیار نہ کیا جائے لیکن بحر کی رفتار بدل جاتی ہے اور اگر وقفہ اختیار کر لیا جائے تو تاکید کا اثر پیدا ہو سکتا ہے......الفاظ کو ارکان پر برابر تقسیم کرنے سے جو تاکید حاصل ہوتی ہے، وہ معنوی ہوتی ہے، عروضی نہیں، لیکن ہوتی بہرحال بحر کی مرہونِ منّت ہے......ایک مصرعے

میں تو یہ التزام نسبتاً آسان ہے لیکن دونوں مصرعوں میں بہت مشکل ہے۔ اقبالؔ نے اس ہنر کو برتا ہے اور اس سے کئی کام لیے ہیں، مثلاً ایک تو یہ کہ وہ مصرعے میں کئی الفاظ ایسے جمع کر دیتے ہیں جو غیر متوقع یا متوقع ہوتے ہیں......(اسی طرح) اکثر جگہ اقبالؔ نے پورے شعر میں یہ التزام نہیں رکھا ہے وہاں توازن کی نئی کیفیت پیدا کر دی ہے......(۲۸)

اس صورت کے تحت یعنی مصرعے میں متوقع اور غیر متوقع الفاظ در آنے کے سلسلے میں وہ ''ساقی نامہ'' کی مثال سے وضاحت کرتے ہیں:

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی — اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
وہ مے جس میں ہے سوز و سازِ ازل — وہ مے جس سے کھلتا ہے رازِ ازل
تمدّن، تصوف، شریعت، کلام — بتانِ عجم کے پجاری تمام!
بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا — لغت کے بکھیڑوں میں اُلجھا ہوا

(ب ج،۱۲۳۔۱۲۴)

شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق: ''اچکتی'' کے بعد ''اٹکتی'' غیر متوقع ہے۔ ''تمدن'' کے بعد ''تصوف'' غیر متوقع ہے، لیکن ''تصوف'' کے بعد ''شریعت'' اور ''کلام'' دونوں متوقع ہیں۔ ''سلجھا'' کے بعد ''اُلجھا'' غیر متوقع ہے......'' (۲۹) جب کہ ایک مصرعے میں ایسا التزام کرنے سے جو توازن کی نئی کیفیت پیدا ہوئی ہے، اس کی وضاحت وہ ''طلوعِ اسلام'' کے درج ذیل مصاریع سے کرتے ہیں:

ع کہ خونِ صد ہزار انجم/ سے ہوتی ہے سحر پیدا (ص ۲۶۸)
ع بڑی مشکل سے ہوتا ہے/ چمن میں دیدہ ور پیدا (؍؍ ؍؍)
ع مکاں فانی/ مکیں آنی/ ازل تیرا/ ابد تیرا (ص ۲۶۹)
ع اخوّت کی جہانگیری/ محبت کی فراوانی! (ص ۲۷۰)
ع براہیمی نظر پیدا/ مگر مشکل سے ہوتی ہے/ ہوس چھپ چھپ کے سینوں میں/ بنا لیتی ہے تصویریں (ص ۲۷۱)
ع ادھر ڈوبے/ اُدھر نکلے/ اُدھر ڈوبے/ ادھر نکلے! (ص ۲۷۳)
ع یہ ہندی/ وہ خراسانی/ یہ افغانی/ وہ تورانی! (ص ۲۷۳)
ع بہار آمد/ نگار آمد/ نگار آمد/ قرار آمد (ص ۲۷۵)

آہنگ و نغمگی کی تیسری شکل پر روشنی ڈالتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

الفاظ کو ارکان پر برابر تقسیم کرنے کا ایک بڑا فایدہ اقبالؔ نے یہ نکالا ہے کہ جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے ان میں مزید وقفے کی گنجائش پیدا کر دی ہے۔ ''مسجدِ قرطبہ'' میں اس کی کارفرمائی سے بحر کی رفتار حسبِ دل خواہ سست کر لی گئی ہے۔ جہاں مزید وقفہ نہیں ہے، وہاں رفتار تیز ہے۔ شروع کے تین مصرعے جو ''سلسلۂ روز و شب'' سے شروع ہوتے ہیں، ان میں ''سلسلہ'' کے بعد وقفہ نہ دیا جائے تو ''روز و شب'' کے بعد جھٹکا لے کر وقفہ دینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی بحرِ مکرّر میں، جس کا دوسرا اور چوتھا رکن پہلے اور تیسرے رکن سے چھوٹا ہے، نظم کے شروع میں ایسا جھٹکا آغاز کی روانی میں خلل انداز ہوتا ہے:

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

''سلسلۂ'' کے بعد خفیف سا وقفہ ''روز و شب'' کے بعد ٹھہراؤ کی جگہ glide کا اثر پیدا کرتا ہے۔ اس کا پورا عمل مندرجہ ذیل میں دیکھیے:

تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات

''تو ہو اگر'' اور ''میں ہوں اگر'' کا آہنگ ''موت ہے'' اور ''موت ہے'' کے آہنگ سے مختلف ہے، کیوں کہ دونوں ''اگر'' کے بعد وقفہ ہے اور دوسرے مصرعے میں صرف برات کے بعد وقفہ ہے......(۳۰)

شمس الرحمٰن فاروقی نے علامہ کے ہاں آہنگ و نغمگی کے زیادہ تر وہ عناصر پیش کیے ہیں، جن کا تعلق وقفے کے ساتھ ہے، تاہم مضمون کے آخر میں وہ چند مزید عروضی حربوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اقبالؔ نے وقفے کے علاوہ جو دوسرے عروضی وسائل استعمال کیے ہیں ان میں دو مصرعوں کو باہم پیوست کرنا، یعنی End stopped کی جگہ Run on مصرعے لکھنا، مصرعے کے آخر میں حرفِ ساکن، جو تقطیع میں نہیں آتا، اس کے استعمال میں تنوع، مصرعوں کو صفحے پر اس طرح لکھنا کہ مختلف شکلیں پیدا ہو جائیں اور بحر کے بدلنے کا التباس ہو۔ چھوٹی بڑی نظموں میں چھوٹی بڑی بحروں کا تناسب، وغیرہ کئی اور چیزیں بھی ہیں......(۳۱)

موسیقیت وغنائیت کے ضمن میں علامہ نے بحروں کے اختیار اور طوالت کو بھی ایک اہم وسیلہ بنایا ہے۔ یوں ان کی دقیق اور فکر انگیز شاعری میں ان طویل و مختصر بحور کی روانی، تسلسل اور ترنم کے باعث دل میں اُترتی چلی جاتی ہے۔ یہاں اقبال کی چند مختصر اور طویل بحروں میں آہنگ و نغمگی کے حُسن پر مبنی چند شعر پارے ملاحظہ کیجیے:

بانگِ درا:

زمانہ آیا ہے بے حجابی کا، عام دیدارِ یار ہو گا
سکوت تھا پردہ دار جس کا، وہ راز اب آشکار ہو گا
گزر گیا اب وہ 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
سُنا دیا گوشِ منتظر کو حجاز کی خامشی نے آخر
جو عہد صحرائیوں سے باندھا گیا تھا، پھر اُستوار ہو گا
نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو الٹ دیا تھا
سُنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے، وہ شیر پھر ہوشیار ہوگا

(ص۱۴۰)

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں — مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں
ستم ہو کہ ہو وعدۂ بے حجابی — کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں
یہ جنّت مبارک رہے زاہدوں کو — کہ میں آپ کا سامنا چاہتا ہوں
ذرا سا تو دل ہوں مگر شوخ اتنا — وہی 'لن ترانی' سنا چاہتا ہوں

(ص۱۰۵)

بالِ جبریل:

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے — جو مشکل اب ہے یاربّ پھر وہی مشکل نہ بن جائے
نہ کر دیں مجھ کو مجبورِ نوا فردوس میں حُوریں — مرا سوزِ دروں پھر گرمیِ محفل نہ بن جائے
کبھی چھوڑی ہوئی 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 خودنگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

کہیں اس عالمِ بے رنگ و بُو میں بھی طلب میری وہی افسانۂ دُنبالۂ محمل نہ بن جائے
(ص۱۰)

ہر شے مسافر، ہر چیز راہی کیا چاند تارے، کیا مرغ و ماہی
تُو مردِ میداں، تُو میرِ لشکر نوری حضوری تیرے سپاہی
کچھ قدر اپنی تو نے نہ جانی یہ بے سوادی، یہ کم نگاہی!
دُنیائے دوں کی کب تک غلامی یا راہبی کر یا پادشاہی
پیرِ حرم کو دیکھا ہے میں نے کردار بے سوز، گفتار واہی
(ص۵۳)

ضرب کلیم:

نہ میں اَعجمی، نہ ہندی، نہ عراقی و حجازی کہ خودی سے میں نے سیکھی دوجہاں سے بے نیازی
تو مری نظر میں کافر، میں تری نظر میں کافر ترا دیں نفس شماری، مرا دیں نفس گدازی
تو بدل گیا تو بہتر کہ بدل گئی شریعت کہ موافقِ تدرواں نہیں دینِ شاہبازی
ترے دشت و در میں مجھ کو وہ جنوں نظر نہ آیا کہ سکھا سکے خرد کو رہ و رسمِ کارسازی
نہ جُدا رہے نوا گر تب و تابِ زندگی سے کہ ہلا کیِ اُمم ہے یہ طریقِ نے نوازی
(ص۷۳،۷۴)

تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا زنّاریِ برگساں نہ ہوتا
ہیگل کا صدف گُہر سے خالی ہے اس کا طلسم سب خیالی
محکم کیسے ہو زندگانی کس طرح خودی ہو لازمانی!
آدم کو ثبات کی طلب ہے دستورِ حیات کی طلب ہے
دُنیا کی عشا ہو جس سے اشراق مومن کی اذاں ندائے آفاق
(ص۱۸)

ارمغانِ حجاز:

کنارِ دریا خضر نے مجھ سے کہا باندازِ محرمانہ
سکندری ہو، قلندری ہو، یہ سب طریقے ہیں ساحرانہ
حریف اپنا سمجھ رہے ہیں مجھے خدایانِ خانقاہی
انھیں 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 بیکرانہ
خبر نہیں کیا ہے نام اس کا، خدا فریبی کہ خود فریبی
عمل سے فارغ ہوا مسلماں بنا کے تقدیر کا بہانہ
مری اسیری پہ شاخِ گل نے یہ کہہ کے صیاد کو رُلایا
کہ ایسے پُرسوز نغمہ خواں کا گراں نہ تھا مجھ پہ آشیانہ

(ص۴۴۔۴۵)

کھلا جب چمن میں کتب خانۂ گل | نہ کام آیا مُلّا کو علمِ کتابی
متانت شکن تھی ہوائے بہاراں | غزل خواں ہوا پیرکِ اندرابی
کہا لالۂ آتشیں پیرہن نے | کہ اسرارِ جاں کی ہوں میں بے حجابی
سمجھتا ہے جو موت خوابِ لحد کو | نہاں اس کی تعمیر میں ہے خرابی
نہیں زندگی سلسلہ روز و شب کا | نہیں زندگی مستی و نیم خوابی

(ص۳۹۔۴۰)

شعر اقبال میں بحور کی اسی روانی کے پیش نظر مجنوں گورکھ پوری ان خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

اقبال کے اشعار ہماری سمجھ میں آئیں یا نہ آئیں یا ان کے افکار و نظریات سے ہم کو اتفاق ہو یا نہ ہو، لیکن جس خصوصیت کا ان کے حامی اور مخالف دونوں کو قائل ہونا پڑے گا وہ یہ ہے کہ ان کا ایک مصرع ایسا نہیں ہوتا جو نازک سے نازک ساز پر گایا نہ جا سکتا ہو اور یہ خصوصیت محض غنائی نہیں ہے یعنی وہ خوش آہنگ الفاظ کے حسن ترتیب سے نہیں پیدا ہوتی ہے۔ اقبال کے اشعار میں جو موسیقیت ہوتی ہے وہ ایک مرکب آہنگ ہے جس کو الفاظ و افکار دونوں سے ہی بہ یک وقت ایک اصلی اور اندرونی تعلق ہوتا ہے اور ہم کو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ اور معنی باہم مل کر ایک ایسی دھن پیدا کر رہے ہیں جس کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے اقبال کا ترنم کبھی سطحی نہیں ہوتا بلکہ اس کے اندر تہہ در تہہ گہرائیاں ہوتی ہیں۔ (۳۲)

(۲) اصوات:

شعرِ اقبال میں متناسب و متوازن اصوات کے ذریعے بھی خوش آہنگی کے عنصر کو تقویت دی گئی ہے۔ صوت کیا ہے؟____ اس کی توضیح ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری نے اپنی معروف تحقیقی کتاب وزنِ شعر میں بڑے سلیقے سے کی ہے۔ لکھتے ہیں:

صوت بہ اعتبار امر خارجی ارتعاشات یا لرزہ ھائی است و بہ اعتبارِ ذہن، ادراکی است کہ از رسیدن این ارتعاشات بہ گوش و انتقال آن ھا بہ مرکز ھای شنوائی مغز حاصل می شود۔ لرزہ ھای صوت ممکن است نسبت بہ زمان تند یا کند حادث شود۔ یعنی در واحد زمان، مثلاً یک ثانیہ، شمارۂ لرزہ ھا بیشتر یا کم تر باشد۔ از این اختلاف است کہ زیرو بمی پدید می آید۔ ھر چہ عدد لرزہ ھا در ثانیہ بیشتر باشد صوت زیر تر است و ھر چہ کمتر باشد بم تر۔ نیرویِ لرزہ ھا نیز ممکن است بیش یا کم باشد۔ این صفت را شدت می خوانند۔ شدت صوت موجب آن است کہ از فاصلۂ دورتری شنیدہ شود......(۳۳)

گویا الفاظ اپنی اصوات کی وجہ سے ایک دوسرے ممیّز ہو جاتے ہیں۔ شاعری میں خاص طور پر لفظوں کا صوتیاتی پہلو تاثیر و عذوبت پیدا کر دیتا ہے۔ شعرِ اقبال کے مطالعے سے ظاہر ہے کہ علامہ لفظ کی صوتی تاثیر سے آگاہ ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے وہ جانتے ہیں کہ ''الفاظ تعمیری مسالہ ہیں۔ معانیِ مطلوب کی ترجمانی پر جب الفاظ کو مامور کیا جاتا ہے تو ان میں جان پڑ جاتی ہے، الفاظ آوازیں ہیں لیکن اگر وہ پابند ضابطہ و قاعدہ نہ ہوں اور ان میں تناسق نہ ہو تو وہ چیخم دھاڑ ہیں۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں، آوازیں نغمہ نہیں بن سکتیں جب تک ذہن کا ضابطہ قبول نہ کریں۔ شاعری کا معاملہ اس سے بھی زیادہ مشکل ہے، وہاں نغمگی کو موضوع کا ترجمان بنانے کے لیے تناسق و توازنِ الفاظ کا نکھار درکار ہوتا ہے۔'' (۳۴) اسی طرح وہ اس امر سے بھی کماحقہ آشنا ہیں کہ لفظی تاثر، حروف کی آوازوں اور ان کی ترتیب سے تشکیل پاتا ہے اور ہر لفظ اپنی مخصوص آواز رکھتا ہے۔ قادرِ سخن شاعر ان اصوات کو معانی کے ساتھ یوں ہم رنگ کر لیتا ہے کہ مختلف جذبات و احساسات کی بہ خوبی عکاسی ہونے لگتی ہے۔ لفظوں کی مخصوص اصواتی تاثیر کی صراحت میں ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے **کشافِ تنقیدی اصطلاحات** میں لکھا ہے کہ:

معانی سے الگ ہو کر بھی ہر لفظ کا اپنا ایک خاص تاثر ہوتا ہے جس کا تعلق ان حروف کی آوازوں اور ان کی ترتیب سے ہوتا ہے، جن سے کوئی لفظ بنا ہے۔ کوئی لفظ ناچتا ہے، گنگناتا ہے، کوئی روتا بسورتا ہے، کوئی ڈراتا ہے، کوئی لُبھاتا ہے، کوئی سُننے والے کے ذہن پر خوف کا تاثر چھوڑتا ہے اور کوئی سرخوشی و سرمستی کا تاثر دیتا ہے۔ لفظ کے اس تاثر کو جس کا تعلق لفظ کی آوازوں سے ہوتا ہے، صوتی تاثر کہتے ہیں اور اگر کوئی شاعر یا ادیب تلاش و تفحص سے کام لیتے ہوئے ایسے الفاظ استعمال کرے جو اپنے صوتی تاثر کے اعتبار سے بھی روحِ معانی سے ہم آہنگ ہوں تو یہ بہت بڑی خوبی ہے۔ معانی کا مقصود ایک خاص قسم کا تاثر قاری کے ذہن پر ثبت کرنا ہے۔ جب الفاظ و حروف کی آوازیں بھی اسی قسم کا تاثر رکھتی ہوں تو یہ سونے پر سہاگہ ہے......(۳۵)

اقبالؔ کے کلام میں صوتی تاثر کے اعتبار سے نہ صرف عمدہ الفاظ کا چناؤ ہوا ہے بلکہ الفاظ و حروف کی آوازیں بھی اسی قسم کے تاثر کی حامل ہیں ___ ان کے ہاں دونوں طرح کی تاثیر ملتی ہے اور اکثر شعری مقامات ایسے ہیں جہاں لفظی و معنوی ہر دو طرح کے تاثرات نے قابلِ قدر غنائیت پیدا کر دی ہے۔ یہاں کہیں بھی الفاظ کی چیخم دھاڑ، شور شرابا اور بے ہنگم اُتار چڑھاؤ نظر نہیں آتا بلکہ ہر جگہ اصواتِ پُرتاثیر کے دروبست نے ایک دل کش لحن ترتیب دیا ہے۔ اقبالؔ کے کلام میں ہر لفظ اپنی قدر و قیمت رکھتا ہے اور نہایت موزونیت کے ساتھ اپنی مخصوص اصوات اور حروف کی مطابقت و یگانگت سے معنی آفرینی میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ان کی پیش کردہ آوازیں مختلف لہجوں کی بُنت و تعمیر میں بھی پیش پیش ہیں اور ان کی وساطت سے اقبالؔ نے جوش اور تڑپ، سوز و حرارت، گھن گرج اور طمطراق، آہستگی اور نرم روی، تندی و تیزی اور بلند آہنگی، آس و یاس اور سرمستی و نشاط جیسے متنوع جذبات کو بڑی روانی و بے ساختگی سے پیوندِ شعر کر لیا ہے۔ بقول شاہدہ یوسف: ''کبھی یہ آوازیں نرم اور ہوتی ہیں تو کبھی بلند آہنگ، کبھی معتدل، لطیف اور سبک سیر، کہیں سُور انگیز اور دل آسا ___ ان کا نغمۂ شوق ان کے لہجے میں بڑی متنوع، بوقلموں اور اضطراب انگیز کیفیات پیدا کرتا ہے۔ کبھی اس میں حدی خوانوں کی ندا، کبھی پہاڑی گیتوں کی سی گونج، کبھی دردوشوق کے جذبات کا وفور ___ غرضے کہ اقبالؔ کے جمالیاتی وجدان کے سارے رنگ اس میں موجود ہیں۔ اقبالؔ نے اس فضا کی تعمیر تجربے کی سچائی، تخیل کی ندرت اور فکر کی گہرائی سے کی ہے۔ اسی لیے ان کی شاعرانہ فضا میں زندگی کی حرارتیں اور توانائیاں ہیں۔'' (۳۶)

علامہ کے کلام میں اصوات سے ان متنوّع لہجوں کی تشکیل کے ساتھ ساتھ بعض غنائی آوازوں پر مبنی الفاظ و تراکیب سے شعری آہنگ کو قوی تر بنانے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ وہ موضوع کی مناسبت سے حروف کی غنائیت اجاگر کرتے ہیں اور یہ جانتے ہیں کہ لفظوں کی مختلف آوازیں تکراری صورت اختیار کر کے ترنم و نغمگی کے عناصر پیدا کر دیتی ہیں۔ چناں چہ ان کے ہاں کہیں دھیمے سُر ہیں تو کہیں تیکھے۔ کبھی بعض غنائی حروف کا کثرت سے استعمال ہے تو کبھی برمحل اصوات سے کیفیاتِ باطنی کو من و عن اتارنے کی کاوش کی گئی ہے۔ اقبالؔ کے اشعار میں مصوتوں (Vowels) یعنی ''زبان کی کم و بیش کشادہ اور تجلیلی صوت جو اصواتِ صحیحہ کے ساتھ مل کر ارکان بناتی ہے، یا صوتِ صحیح سے مختلف آواز (جسے) صوتِ علت، سُر (اور) اس آواز کو ظاہر کرنے والا حرف بھی کہتے ہیں'' (۳۷) اور مصمتوں (consonents) یعنی ''ہم آہنگ (اور)

صوتی مناسبت رکھنے والے الفاظ یا موزوں و ہم آہنگ اصوات (ہیں جو) موافق، ہم وضع، مطابق، سُر ملائی، ہم نغمہ، سریلی، خوش آہنگ، خوش نوا (اور) ارتعاش یا گونج سے متاصف یا اس کے متعلق (ہوتی ہیں)''(۳۸)___ دونوں ہی کو بھرپور شعری قرینوں کے ساتھ برتا گیا ہے۔اسی طرح وہ صفیری یا فِرکی (fricative) اصوات جو''وہ حروفِ صحیح ہیں جو منہ کھلم کھلا ہونے کی حالت میں سانس کی رگڑ سے ادا ہوتے ہیں''(۳۹)اور بندشی (Stop) یا ہکاری آوازیں، جنھیں ''بندشیہ'' بھی کہتے ہیں اور جو دراصل ''سانس اندر لینے اور باہر نکالنے کا عمل (ہے، یا جسے) تلفظ میں سانس کو روک کر چھوڑنے سے پیدا ہونے کی آواز''(۴۰) سے موسوم کیا جاتا ہے___ سے بھی آہنگ و نغمگی کی پُرکشش فضائیں تشکیل دیتے ہیں۔اسی طرح وہ طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے تال میل سے موسیقیت پیدا کرتے ہیں اور بعض خاص آوازوں کی تکرار بھی ان کی پیش کردہ غنائی کیفیات میں معاون ہوتی ہے۔علامہ نے ہکاری و معکوس اور صفیری دونوں اصوات سے اپنی شاعری کے آہنگ میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے تاہم زیادہ ترنم اور نغمگی کے لیے ان کے کلام میں صفیری آوازیں خاص طور پر معجزانہ خصائص کی حامل ہوگئی ہیں، جن کے استمداد سے انھوں نے شاعری کو نغمہ گری بنا دیا ہے۔ بعینہٖ عربی و فارسی الفاظ کی دل کش اصوات نے بھی شعرِ اقبال کے غنائی پہلوؤں کو خوب نکھارا ہے۔ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء کے خیال میں متذکرہ صوتی ابعاد کے ہمراہ ''الفاظ وتراکیب کی نگینہ بندی بھی ان کے آہنگ میں جان ڈال دیتی ہے۔ترنم کے جھرنے ابلنے لگتے ہیں۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبال حروفِ تہجی کی غنائی اہمیت سے باخبر تھے، ان کے استعمال کا شعور رکھتے تھے، وہ جان گئے تھے کہ بعض حروفِ تہجی شدید اور شوخ کیفیات کے لیے موزوں ہوتے ہیں اور بعض نرم اور دھیمے پن کو ظاہر کرتے ہیں۔اگر ہم حروفِ تہجی کو سُر یں تسلیم کرلیں تو ماننا پڑے گا کہ ان کی تکرارِ خاص سے نغمہ پیدا ہوگا۔شدید اور تیکھے سُروں کو ہم 'تیور' اور 'ات تیور' کا نام دے سکتے ہیں اور ان میں دھیمے سُروں کو 'کومل'___ تیور اور کومل سُروں کے درمیان واقع سُر کو 'سدھ سُر' کہہ سکتے ہیں۔''(۴۱) یہ تمام سُر خواہ دھیمے اور کومل ہوں یا تیکھے اور تیور وات تیور یا پھر دونوں کے بین بین یعنی سُدھ سُر___ اقبال ہر صورت میں ان سے نغمگی و ترنم کی فضائیں توانا بناتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ خوش آہنگی کے حصول کے لیے محض شعوری کاوش کی گئی ہے___ بات یہ ہے کہ علامہ کو اس امر کا شعور ہے کہ کون سے موسیقائی عناصر یا آہنگی حربے اختیار کر کے زیادہ نغمگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ڈاکٹر عنوان چشتی کے مطابق:

معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے عربی اور فارسی الفاظ کا خلّاقانہ استعمال کیا ہے۔اس لیے ان کے کلام میں ایسی آوازیں بہت ملتی ہیں جو ان دونوں زبانوں میں کثرت سے پائی جاتی ہیں اور ان کے لیے بعض آوازیں مخصوص بھی ہیں۔اُردو کا ذخیرۂ الفاظ کئی زبانوں کے ذخیرۂ الفاظ پر مشتمل ہے۔ لسانیاتی نقطۂ نظر سے اُردو میں صفیری اور مسلسل آوازیں نو ہیں جب کہ ہکاری اور معکوس آوازوں کی تعداد چودہ سے کم نہیں ہے۔اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح ہے کہ اقبالؔ نے اردو صوتیات کی ان آوازوں کو بہت کم برتا ہے جو تعداد میں زیادہ ہیں اور ان آوازوں کو زیادہ کام میں لائے ہیں جو تعداد میں کم ہیں۔ یہاں یہ نکتہ ذہن نشین رہنا چاہیے کہ ہکاری اور معکوس آوازوں کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازوں کا ترنم زیادہ دل کش، شیریں اور بلند آہنگ ہوتا ہے۔(۴۲)

اقبالؔ نے آہنگ و نغمگی کی ترتیب و تشکیل میں اصوات کے مؤثر دروبست سے اس طریقے سے کام لیا ہے کہ ناقدین و محققین اقبالؔ نے ان کی شاعری کا خالصتاً اسلوبیاتی سطح پر مطالعہ کرتے ہوئے ان کے ہاں ایک منظّم صوتیاتی نظام کا تحقیقی و تنقیدی اور شماریاتی تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔اس حوالے سے گوپی چند نارنگ اور مسعود حسین خان کے اسما نمایاں ہیں۔گوپی چند نارنگ نے ''اقبالؔ کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' کے عنوان سے آہنگ اقبالؔ میں اصوات کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ ان کے مطابق صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے جو ایک ایسی کیفیت پیدا کرتی ہے جس سے کلام میں فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے۔یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔وہ اقبالؔ کی مختلف منظومات کو اسلوبیات کی شاخ صوتیات پر پرکھتے ہوئے یہ موقف قائم کرتے ہیں کہ اقبال کے ہاں بعض آوازوں کی تکرار سے بھی مترنم کیفیات ابھاری گئی ہیں اور طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے دروبست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آیا ہے جو عام طور پر میسر نہیں آتا۔وہ لکھتے ہیں کہ:صوتیاتی آہنگ کا تعلق چوں کہ بہت کچھ شاعر کی افتادِ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے، جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعوری طور پر ہوتی ہے، چناں چہ اقبالؔ کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جرأت مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرواز کا حوصلہ اور بے پایاں تحرک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔اس صوتیاتی نظام میں یک نوعی آوازوں، صفیری آوازوں، مصوتی مصمتوں یا مسلسل مصمتوں اور بندشی آوازوں کا استعمال ملتا ہے تاہم زیادہ تر ہکار اور معکوسی آوازوں پر صفیری اور مسلسل آوازیں حاوی نظر آتی ہیں جو ظاہر ہے کہ زیادہ غنائیت پیدا کرتی ہیں۔اسی طرح مصمتوں کے مقابلے میں مصوتوں کے استعمال سے اقبالؔ کا صوتیاتی آہنگ نکھرتا ہے اور اس میں

بھی خاص طور پر طویل مصوتوں کے معاملے میں وہ ماقبل کے شعرا سے کہیں آگے ہیں، اس لیے کہ:

......اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیوں کہ اردو کا عام رجحان ہے کہ غنیّت صرف طویل مصوتوں کے ساتھ ہی وارد ہوتی ہے۔ نغمگی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جو اہمیت ہے وہ محتاجِ بیان نہیں، لیکن محض طویل مصوتوں کی فراوانی بجائے خود کوئی بڑی بات نہیں۔ اقبالؔ کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا عجوبہ بنا دیا ہے، دراصل یہ ہے کہ طویل غنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبالؔ کے یہاں زنّاٹے دار صفیری و سلسلہ دار ''مسلسل'' آوازوں کی آسمانی کیفیات سے مربوط و ممزوج ہو کر سامنے آتی ہیں۔ اقبالؔ کے یہاں صفیری و مسلسل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط وضبطِ امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبالؔ کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دل آویزی، توانائی، شکوہ اور آفاق میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے تحرک و تموج اور امنگ و ولولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہی جا سکتی ہے۔ (۴۳)

اسی طرح مسعود حسین خان نے ''صوتی آہنگ'' کے زیر عنوان لکھتے ہوئے اقبالؔ کی شاعری میں پنجابی اصوات کے اثرات محسوس کیے ہیں، مثلاً وہ بتاتے ہیں کہ اقبال کے ہاں ''ق'' کی سماعی شکل ''ک'' ہے، جیسے:

ع اقبالؔ بھی اقبالؔ سے آگاہ نہیں ہے

(ب د، ۶۰)

ع ہوائے قرطبہ شاید یہ ہے اثر تیرا

(ب ج، ۳۷)

یا وہ غزل جس کی ردیف ہی ''ق'' ہے، میں تکلمی و سماعی دونوں لحاظ سے اقبالؔ کے تلفظ میں ''ک'' کی شکل محسوس ہوتی ہے:

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیق
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

(ب ج، ۳۴)

ان کے نزدیک صوتیاتی نقطۂ نظر سے اقبالؔ کے صوتی آہنگ کا دوسرا پہلو اُن بندشی نفسی (ہکاری) آوازوں سے تعلق رکھتا ہے، جو اردو میں موجود ہیں لیکن پنجابی زبان ان سے عاری

ہے (جیسے: بھ/دھ/اور گھ) چناں چہ اقبالؔ جب بھی ان آوازوں سے مرکب الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں تو ان کی نفسیت (ہکاریت: Aspiration) ان کے صوتی آہنگ سے غائب رہتی ہوگی ___ اپنے اس موقف کی تائید میں وہ ذیل کے مصرعے پیش کرتے ہیں:

ع دل ونظر کا سفینہ سنبھال کرلے جا (دل ونظر کا سفینہ سنبال کرلے جا) ___ ب ج، ۳۶

ع بھری بزم میں راز کی بات کہہ دی (بری بزم میں راز کی بات کہہ دی) ___ ب د، ۱۰۲

ع یہ گھڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے (یہ گڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے) ___ //، ۲۶۰

ع بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب (بندگی میں گٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب) ___ //، ۲۵۹

مسعود حسین خان نے اقبالؔ کی دو نظموں کے صوتیاتی حسن کا تجزیہ بھی کیا ہے اور مجموعی طور پر وہ اس نتیجے تک پہنچتے ہیں:

......اقبالؔ کے صوتیاتی آہنگ کے سب سے اونچے سُر یا انفی مصوتوں اور انفیت (nasalization) سے مرتب ہوتے ہیں اور ۶ صفیری آوازوں سے خ۔غ۔ش۔س۔ز اور ف سے...... اقبالؔ بنیادی طور پر غالب کی طرح صوتی آہنگ کے شاعر نہیں لیکن چوں کہ (جیسا کہ خود ان کی شہادت پر) شعر ان پر پورا کا پورا اترتا تھا اس لیے وہ اپنا جامۂ صوت ساتھ لاتا ہے۔فکر اور تخیل کی آویزش اور آمیزش سے ان کے یہاں نور ونغمہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔نور ان کی شاعرانہ بصیرت ہے اور نغمہ ان کا صوتی آہنگ......! (۴۴)

اقبالؔ کے ہاں اصوات سے ابھرنے والی موسیقیت کے متذکرہ نکات کو درجِ ذیل چند شعری اقتباسات میں بھرپور طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔اگرچہ کلامِ اقبالؔ میں ایسی مثالیں قدم قدم پر صوتی جھنکار کی جھلکیاں دکھاتی ہیں:

خاموش ہے چاندنی قمر کی　　شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش　　کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے　　آغوش میں شب کے سو گئی ہے
// // // // // // // // //

اے دل! تُو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا
(ب د، ۱۲۸)

اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود
رنگ ہو یا خشت وسنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر، سِل کو بناتا ہے دل خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود
// // // // // // // //

شوق مری لے میں ہے، شوق مری نَے میں ہے
نغمۂ اللہ ھُو میرے رگ و پے میں ہے
(ب ج،۹۵۔۹۶)

دلِ مُردہ دل نہیں ہے، اسے زندہ کر دوبارہ کہ یہی ہے اُمتّوں 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 اک شرارہ
(ض ک،۳۶)

آوازوں کا یہ مترنم، شیریں اور دل کش اظہار اقبالؔ کے شعر پاروں کو خوش آہنگی عطا کر دیتا ہے۔ خصوصاً شعرِ اقبال میں ق، ک، ر، ڑ، س، ش ص، ن، الف، ف، و، ی اور لام سے صدائے نغمگی میں بے مثل اضافہ کیا گیا ہے اور ایسی موسیقی ترتیب پائی ہے جس میں سرتا سر غنائیت ہے۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ اصوات کے زیر و بم سے جو لے ابھری ہے وہ ان کے ہاں ہر مقام پر فرد اور ملت سے متعلق تمام تر مسائل کو اپنے دامن میں سموتی ہوئی نظر آتی ہے ___ جو یقیناً ان کی خوش لحنی کا اعجاز ہے۔

(۳) ردیف اور قافیہ:

شعرِ اقبالؔ میں ردیف اور قافیے کے مؤثر استعمال سے بھی ترنم و نغمگی کا حصول ممکن ہوا ہے۔ علامہ اس حقیقت سے بہ خوبی آگاہ ہیں کہ شعری آہنگ کی تکمیل میں بولتی ہوئی ردیفیں اور پُرتاثیر قافیے اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ چناں چہ اقبال غزل اور رباعی کے لیے بہ طورِ خاص قافیے کی شرط کو لازمی گردانتے کے ساتھ ساتھ یہ سمجھتے تھے کہ: ''اگر ردیف بھی بڑھا دی جائے تو سخن میں اور بھی لطف بڑھ جاتا ہے البتہ نظم ردیف کی محتاج نہیں۔ قافیہ تو ہونا چاہیے۔'' (۴۵) گویا ان کے نزدیک ردیف و قافیہ تاثیرِ شعری، حسن و عذوبت اور لطافت و معنویت کو دوچند کر دیتے ہیں اور شعر پارہ موسیقیت و غنائیت کے اعتبار سے بلند تر ہو جاتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں آہنگ کی ترتیب و تشکیل

میں ردیف کا بڑا اہم حصہ ہے اور ان کی ردیفیں اکثر اوقات شعر کی موسیقی کا اہتمام کر گئی ہیں۔ یہ ردیفیں نہایت چست، برجستہ اور رواں ہیں اور بعض اوقات سننے والا دیکھے بغیر انھیں مکمل کر دیتا ہے۔ پھر کمال یہ ہے کہ کسی موقعے پر یہ احساس نہیں ہوتا کہ بات قافیے ہی پر ختم ہوگئی ہے یا یہ کہ ردیف کی ضرورت نہ تھی۔ ان کی ردیفیں معنی پر اثر انداز ہوتی ہیں اور انھیں اس امر کا ادراک ہے کہ طویل ردایف فکری بہاؤ اور تسلسل میں حائل ہوتے ہیں، لہٰذا وہ زیادہ تر مختصر، رواں دواں اور بولتی ہوئی ردیفوں کو برتتے ہیں، جبھی تو بقول سید حامد اپنی شاعری میں ''اقبالؔ نے کسی ایسی ردیف کو سرے سے راہ نہ دی جو مضمون کا خون کرتی ہو'' (۴۶) یا نغمگی و روانی کو زک پہنچاتی ہو۔ مولانا عبدالسلام ندوی نے بجا کہا ہے کہ اقبال نے ''بہت سی ردیفیں ایسی اختیار کی ہیں جو نہ بہت عام و آسان ہیں اور نہ بہت سخت و مشکل۔ اس لیے ان میں ایک طرف تو جدت و تازگی پائی جاتی ہے۔ دوسری طرف مضمون کا سر رشتہ بھی ہاتھ سے جانے نہیں پاتا۔'' (۴۷) مثلاً ردیفوں سے پیدا ہونے والی موسیقیت کا رنگ ڈھنگ ملاحظہ ہو:

اگر کج رَو ہیں انجم، آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا؟
(ب ج،۶)

دگرگوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
دلِ ہر ذرّہ میں غوغاے رستاخیز ہے ساقی
(//،۱۱)

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گِل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
(//،۱۸)

عالمِ آب و خاک و باد! سرِّ عیاں ہے تو کہ میں
وہ جو نظر سے ہے نہاں اس کا جہاں ہے تو کہ میں
(//،۲۸)

خردمندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے
کہ میں اس فکر میں رہتا ہوں، میری انتہا کیا ہے
(//۵۵)

یہ ضرور ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ردیف سے علامہ کی دل چسپی بہ تدریج کم ہوتی چلی گئی اور ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے مطابق بالِ جبریل کی ۷۶ غزلوں میں سے پچاس غزلیں بے ردیف ہیں (۴۸) پھر بھی جہاں کہیں ردیفوں سے غنائیت کے حصول کے لیے کام لیا گیا ہے وہاں یک لفظی، دولفظی، سہ لفظی، چہار لفظی اور پنج لفظی ردایف تک نظر آ جاتے ہیں۔ اسی طرح اقبالؔ کے قوافی بھی مؤثر، دل نشین اور کارگر ہیں۔ وہ اس امر سے آشنا معلوم ہوتے ہیں کہ ترتیبِ نغمہ میں قافیے، نیم

قافیے اور حروفِ صحیح پر منتج ہونے والے قوافی کلیدی کردار ادا کرتے ہیں اور یہ شعر کے مجموعی تاثر کے استحکام میں بھی معاون ٹھہرتے ہیں- خاص طور پر ردیف کی عدم موجودگی میں ان کی سحر کاری دیدنی ہے اور ایسے مواقع پر قوافی کا اہتمام کرتے ہوئے انھوں نے قافیہ پیمائی کے مروج اور قدیم تصور سے گریز کیا ہے۔ بعض اندرونی قافیے حروفِ صحیح پر ختم ہو کر کلام کے اچانک پن میں اضافہ کر دیتے ہیں اور بعض کے اندر فطری بے ساختگی کا عنصر شعر پارے کی موسیقیت اور روانی پر اثر انداز ہوا ہے۔ اقبالؔ ضرورتِ شعری کے مطابق اور موزوں اور متناسب آہنگ کی بُنت و تعمیر کے لیے اپنے اشعار و مصاریع میں قافیوں کی ترتیب بھی بدلتے رہتے ہیں، مثلاً انداز کچھ یوں ہوتا ہے:

نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا — میں ہلاکِ جادوئے سامری، تو قتیلِ شیوۂ آزری
میں نوائے سوختہ درگلو، تو پریدہ رنگ، رمیدہ بو — میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیثِ ماتمِ دلبری
مرا عیش غم، مرا شہد سم، مری بود ہم نفسِ عدم — ترا دل حرم، گروِ عجم، ترا دیں خریدۂ کافری
دمِ زندگی رمِ زندگی، غمِ زندگی سمِ زندگی — غمِ رم نہ کر، سمِ غم نہ کھا کہ یہی ہے شانِ قلندری

(ب د،۲۵۲)

خصوصاً بالِ جبریل میں ایسے متعدد غزلیہ شعر ہیں جن میں ترتیبِ قوافی کے ردّ و بدل اور داخلی قوافی کے ذریعے آہنگ و نغمگی میں پُرکشش اضافہ کیا گیا ہے، جیسے:

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے، یہ مکاں کہ لامکاں ہے؟ — یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی

(ص ۱۷)

نہ ایراں میں رہے باقی، نہ توراں میں رہے باقی — وہ بندے فقر تھا جن کا ہلاکِ قیصر و کسریٰ

(ص ۲۳)

کافر ہے مسلماں، تو نہ شاہی، نہ فقیری — مومن ہے تو کرتا ہے فقیری میں بھی شاہی

(ص ۳۵)

نہ ہو طغیانِ مُشتاقی تو میں رہتا نہیں باقی — کہ میری زندگی کیا ہے، یہی طغیانِ مشتاقی

(ص ۵۸)

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

(ص ۶۲)

علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیحؑ و کلیمؑ — علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ

(ص ۷۷)

اسی طرح شعرا قبال میں قوافی کے روایتی اور کلاسیکی انداز کے علاوہ بعض بالکل نئے اور اچھوتے قافیے بھی نظر آتے ہیں جن سے اقبال کے ہاں آہنگ کی خوبی دوچند ہوگئی ہے۔اس قسم کے کم یاب قافیوں میں فریاد، آزاد، ایجاد، بادِمراد، آباد، بے بنیاد، صیاد، زیاد___ تو، ھُو، خودرُو، سبو، کدو، بے قابو، وضو، جادو___ آرزومندی، خداوندی، پابندی، دیر پیوندی، آشیاں بندی، آدابِ فرزندی، رازالوندی، حنا بندی___ زمانہ، تازیانہ، آزرانہ، آشیانہ، مغانہ، عاشقانہ، جاودانہ، زمانہ___ لبریز، پرہیز، پرویز، نوخیز، رستاخیز، آمیز، انگیز، ستیز___ بے نیازی، نے نوازی، کرشمہ سازی، رازی، شاہبازی، تازی، تیغ بازی، دلنوازی ___ برہانی، فراوانی، نگہبانی، غزل خوانی، ارزانی، مسلمانی، زندانی، فانی___ ہنرمند، خداوند، چند، پند، پاژند، مانند، نظر بند، پیوند، سمرقند، فرزند، قند، دماوند، اسپند، خورسند، شکرخند، بند___ کوہ و دمن، مرغِ چمن، پیرہن، کرن، بن، مکروفن، دھن، برہمن، تن___ اور ایسے بہت سے قافیے ترنم و نغمگی کو بڑھاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، جو یقیناً علامہ کا امتیازِ خاص ہے___ حقیقت یہ ہے کہ اقبال اپنے شعری آہنگ کی تشکیل میں قافیہ وردیف کی افادیت کو پہچانتے ہیں اور ان کے ذریعے موسیقیت و نغمگی پیدا کرتے ہوئے ان کے پیشِ نظر یہی مقصد رہتا ہے کہ ان کی منفرد فکریات کی ترسیل مؤثر اسلوب میں ہو سکے۔ وہ اپنے قاری کو حیلے بہانوں سے اپنی منفرد و ممیّز فکریات کی طرف مائل کرنا چاہتے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ اکثر اوقات اس سلسلے میں پُرکشش قوافی وردایف ان کی معاونت کر گئے ہیں۔

(۴) صنایع بدایع:

کلامِ اقبال میں موسیقیِ شعر میں اضافے کے لیے صنایع بدایع سے استفادے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ یاد رہے کہ اس ضمن میں علامہ نے زیادہ تر محسّناتِ لفظیہ کو برتتے ہوئے اپنے شعر پاروں میں ترنم و نغمگی پیدا کی ہے۔ ایسی لفظی صنعتوں میں صنعت ترافق، صنعتِ مسمط یا صنعتِ سجع، صنعتِ ترصیع، صنعتِ ذوقافیتین اور صنعتِ تکرار نمایاں طور شامل ہیں اور ان کی وساطت سے ہر کہیں موسیقیت کی لے بڑھی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اقبال ان صنعتوں کو آہنگ کی تشکیل میں اس مہارت سے پیوند کرتے ہیں کہ اکثر اوقات اشعار کی موسیقیت وغنائیت انھی کی رہینِ منّت محسوس ہوتی ہے۔ خصوصاً صنعتِ تکرار یا تکریر اور اس کی متنوع صورتوں یعنی تکریرِ مطلق، تکریرِ مثنی، تکریرِ مشبہّ، تکریرِ مستانف یا مجدّد، تکریر مع الوسائط، تکریرِ مؤکد اور تکریرِ حشو سے پیدا ہونے والی نغمگی لائقِ داد ہے۔ اسی طرح صنایع لفظی ہی میں اقبال نے صنعتِ تجنیس اور اس کی مختلف صورتوں یعنی

صنعتِ تجنیس تام، تجنیس تام مماثل، تجنیس تام مستوفی، تجنیس مرکب، تجنیس مرفوء، تجنیسِ محرف، تجنیس ناقص وزاید، تجنیسِ مذیّل، تجنیسِ مضارع، تجنیسِ لاحق، تجنیس قلب، تجنیس خطی، تجنیس مکرّر کے ساتھ ساتھ صنعتِ اشتقاق (Alliteration) اور صنعتِ شبہ اشتقاق سے بھی موزوں و متناسب آہنگ کے حصول کو ممکن بنایا ہے۔ صنایع بدایع سے آہنگ بڑھاتے ہوئے اقبال کا امتیاز خاص یہ ہے کہ وہ شعوری کاوش کے بجائے روانی اور بے ساختگی و برجستگی کا ڈھب اختیار کرتے ہیں۔ اس طرح ان کے بنیادی مواقف پڑھنے والے کے قلوب واذہان کا بہ آسانی حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ یہاں محض صنعتِ تکرار یا تکرار سے ابھرنے والے آہنگ کی شعری اسناد ملاحظہ کیجیے:

۱۔ تکریرِ مطلق:

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے تارے کہنے لگے قمر سے
(ب د، ۱۱۹)

۲۔ تکریرِ مثنّٰی:

اٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی
(ب د، ۵۷)

۳۔ تکریرِ مشبّہ:

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

۴۔ تکریرِ مستانف یا مجدّد:

یہ راز ہم سے چھپایا ہے میرِ واعظ نے کہ خود حرم ہے چراغِ حرم کا پروانہ
(اح، ۴۱)

۵۔ تکریر مع الوسائط:

خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو
(ب ج، ۱۴۴)

۶۔ تکریرِ موَکد:

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام وائے تمنّائے خام، وائے تمنّائے خام
("، ۹۰)

۷۔تکریرِ حشو:

میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح   تو فقط اللہ ھُو، اللہ ھُو، اللہ ھُو

(۱۴۴،")

ڈاکٹر محمد رضا شفیعی کدکنی نے اپنی گراں قدر کتاب **موسیقیِ شعر** میں صنایعِ بدیعی سے پیدا ہونے والی موسیقی کو دو حصوں ''موسیقیِ اصوات اور''موسیقی معانی'' میں تقسیم کر کے ان کا مطالعہ کیا ہے۔ ان کے مطابق پہلی صورت وہ ہے جس کے تحت شاعر صنایع لفظی کی اصوات سے اپنے کلام میں ترنم و نغمگی کے عناصر ابھارتا ہے اور ایسی صنعتوں میں صنعتِ جناس اور اس کی مختلف اشکال یعنی صنعت تجنیس تام، تجنیس ناقص، تجنیسِ زاید، تجنیسِ مرکب، تجنیسِ مزدوَج، تجنیسِ مطرّف، تجنیسِ اشتقاق یا اقتضاب اور صنعتِ تکریر، صنعتِ ترصیع، صنعتِ رجع اور صنعت اعنات یا لزوم مالا یلزم شامل ہیں۔ وہ ان لفظی صنعتوں کو اپنے مشترک موسیقائی اوصاف کے باعث ''خانوادۂ جناس'' اور ''گروہ صوتی'' کے طور پر شمار کرتے ہیں۔ دوسری صورت صنایعِ بدیعی سے پیدا ہونے والی وہ موسیقی ہے جو ان کے مفاہیم و معانی میں تناظر و تقابل کے عناصر پر استوار ہوتی ہے اور وہ اسے ''گروہ معنایی'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ ایسی صنعتوں میں صنعتِ ایہام، صنعتِ مطابقہ، صنعتِ تبیین و تفسیر، صنعتِ تلمیح، صنعتِ تقابل یا مراعاۃ النظیر، صنعتِ تاکید المدح بمایشبہ الذم، صنعتِ تنسیق الصفات، صنعتِ سیاقۃ الاعداد اور صنعتِ ردّ العجز علی الصدر شامل کی جا سکتی ہیں(۴۹)___ اس زاویے سے دیکھا جائے تو شعرِ اقبال میں صنایع بدایع سے ابھرنے والی موسیقی و نغمگی میں ''گروہِ صوتی' اور ''گروہ معنایی'' دونوں کے اثرات کو محسوس کیا جا سکتا ہے(۵۰)___ جو یقیناً اقبال کی شاعری کا ایک اختصاصی پہلو ہے۔

شعرِ اقبال میں شعری آہنگ سے متعلق یہ نکات ظاہر کرتے ہیں کہ علامہ کلام میں ترنم و نغمگی کی اہمیت و افادیت سے بخوبی آگاہ ہونے کے باعث منتشر اصوات کو مختلف موضوعات کی پیش کش میں منظّم و مرتب کر کے ایک خوش آہنگ لحن میں ڈھال لیتے ہیں۔ اقبال اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتوں سے متصّف تھے لہٰذا وہ بڑی ہنرمندی کے ساتھ صوتی تنظیم اور معنوی حسن کے تال میل سے دل کش اور متاثر کن آہنگ ترتیب دے لیتے ہیں۔ بہ غور دیکھیں تو ان کے ہاں آہنگی خوش سلیقگی میں دو طرح کے رنگ دکھائی دیتے ہیں۔ اول الذکر کی نمود عروضی آہنگ کی صورت میں ہوئی ہے اور یہ مختلف بحروں کی اصوات کا خاص نمونہ (Pattern) قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ اس

سے واضح طور پر تاثیرِ نغمہ کا حصول کرتے ہیں اور اپنی بے مثل فکریات کو عمدہ اور دل پذیر پیرایۂ بیان میں ڈھالتے ہیں۔ جب کہ موخر الذکر نامیاتی آہنگ یا موسیقی کا آہنگ ہے جس کا تعلق بحروں کے بجائے شعری مواد سے ہوتا ہے اور اس کے تحت شاعر تخلیق کے دوران خیال کو مرتب کر کے مختلف اجزا میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔ اقبال اس امر سے واقف ہیں کہ شعری آہنگ کی موجودگی جمالیاتی انبساط کا باعث ہوتی ہے اور اس کی عدم موجودگی سے شعر پارے میں جمالیاتی حسن اس حد تک ماند پڑ جاتا ہے کہ وہ تاثریت سے عاری ہو جاتا ہے۔ ان کی شعری آہنگ میں دل چسپی اس حد تک ہے کہ وہ اس کے حصول کے لیے مختلف حربے اپناتے ہیں۔ چناں چہ اس سلسلے میں کہیں حروف سے آہنگ پیدا کیا گیا ہے تو کہیں تکرارِ لفظی سے خوش آہنگی کی تشکیل نظر آتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ بحور و اوزان، اصوات، ردایف و قوافی، صنایع بدایع، الفاظ کے مرکبات، شعری تناسبات، ترصیعات اور رعایات، لفظی و معنوی رعایتوں اور بہت سے دوسرے متنوع طریقوں سے انھوں نے جس طرح ترنم و نغمگی کے سُر بکھیرے ہیں، اس کی نظیر نہیں ملتی۔ پھر مہارت کا یہ عالم ہے کہ وہ آہنگ و نغمگی کے حصول کے لیے لفظوں کا خزانہ، بے دریغ نہیں لٹاتے بلکہ ہر شعری مقام پر پُرکشش لفظیات اور چُست تراکیب کے برمحل مصرف اور جذبے کی ہم آہنگی سے عمدہ لحن کی تخلیق پر قادر نظر آتے ہیں۔ اقبال کی بلند آہنگی میں بڑی خود بینی و خود آرائی ہے اور یہ رنگ شاید اسی لیے غالب ہے کہ انھوں نے اپنے بلند تر اغراض و مقاصد کا ان کے ہم آہنگ شعری لہجے میں اعلان اور اظہار کیا ہے ـــــ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ علامہ نے جس طرح شعری آہنگ کے سبھی سُر برتے ہیں خود ان کے اپنے اور بعد کے زمانے کے شعری سرمایے پر اس کے گہرے اثرات ہیں اور یہ یقیناً ان کی قدرتِ کلام کا فیضان ہے (اور کیا خوب فیضان ہے)

حوالے اور حواشی:

(۱) حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۳

(۲) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنرِ شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۲۷

(۳) شان الحق حقی: فرہنگِ تلفظ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۱۹۹۵ء، ص ۱۲۶

(۴) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۱۶۹۹

(5) *Longman Dictionary of Contemporary English, India:* Thomson Press Limited, 3rd Ed 1995, page:1218

(6) A. S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, New

York: Oxford University Press, 2002, page:1098

(۷) حفیظ صدیقی: **کشافِ تنقیدی اصطلاحات**، ص۳

(۸) کلیم الدین احمد: **فرہنگ ادبی اصطلاحات**، (انگریزی۔اردو) نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص۱۶۷

(۹) میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ہنرِ شاعری**، ص۲۷

(10) J. A Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory*, London: Penguin Books, 4th Ed 1999, page:753.

(11) Joseph T. Shipley, London: George Allen and Unwin Ltd, 3rd Ed, 1970, page:278

(12) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, New York: Mc-Graw-Hill Book Company 1972,*page:190

(۱۳) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مترجم) **ایلیٹ کے مضامین**، کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، طبع اول ۱۹۶۰ء، ص۹۵۔۹۶

(۱۴) منظر عباس نقوی: **اسلوبیاتی مطالعے**، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اول ۱۹۸۹ء، ص۱۴۵

(۱۵) ایضاً

(۱۶) خانلری پرویز ناتل، ڈاکٹر: **وزن شعر**، تہران: مدرسہ عالی ادبیات درزبان ھای خارجی، س ن، ص۴۳

(۱۷) ساحل احمد: **اقبال اور غزل**، الہ آباد: اردو رائٹرس گلڈ، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص۵۷

(۱۸) صادق علی، ڈاکٹر سید: **اقبال کے شعری اسالیب___ایک جائزہ**، دہلی (ٹونک): نازش بک سینٹر، طبع اول ۱۹۹۹ء، ص۱۰۲۔۱۰۳

(۱۹) عبدالمغنی، ڈاکٹر: **اقبال کا نظامِ فن**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۹۰ء، ص۴۸۔۴۹

(۲۰) مکتوب بہ نام ڈاکٹر محمد عباس علی خاں لمعہ، (بہ تاریخ ۱۰ اپریل ۱۹۳۴ء) مشمولہ **اقبال نامہ** (مرتبہ) شیخ عطا اللہ، لاہور: شیخ اشرف پرنٹرز، س۔ن، حصہ دوم، ص۲۸۰

(۲۱) عبدالمجید سالک: مضمون مشمولہ **اقبال شناسی اور افشاں** (مرتبہ) بیدار ملک، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء، ص۱۵۵۔۱۵۶۔۱۵۷

(۲۲) جابر علی سید: **اقبال کا فنی ارتقا**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص۱۴۰۔۱۴۱

(۲۳) عنوان چشتی، ڈاکٹر: **معنویت کی تلاش**، مظفر نگر (یوپی): رنگ محل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء، ص۸۱

(۲۴) گیان چند جین، ڈاکٹر: مشمولہ **چشمۂ آفتاب** (مرتبہ) مصلح الدین سعدی، انڈیا: اقبال اکیڈمی حیدر آباد، طبع اول ۱۹۸۲ء، ص۱۲

(۲۵) گیان چند جین، ڈاکٹر: مضمون مشمولہ **اقبال آئینہ خانے میں** (مرتبہ) آفاق احمد، بھوپال: مدھیہ پردیش اُردو اکیڈمی ۱۹۷۹ء، ص۹۸

(۲۶) وقار عظیم، سید: **اقبال: شاعر اور فلسفی**، لاہور: ادارہ تصنیفات ۱۹۶۷ء، ص۲۴۷ تا ۲۵۵

(۲۷) شمس الرحمٰن فاروقی: مضمون مشمولہ **اقبال شناسی اور اوراق** (مرتبہ) ڈاکٹر انور سدید، لاہور: بزمِ

اقبال۱۹۸۹ء،ص۸۷
(۲۸) ایضاً،ص۸۹۔۹۰ (۲۹) ایضاً،ص۹۰۔۹۱
(۳۰) ایضاً،ص۹۱۔۹۲ (۳۱) ایضاً،ص۹۲
(۳۲) مجنوں گورکھپوری: مضمون مشمولہ **اقبال بحیثیت شاعر** (مرتبہ) ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، لاہور: مجلس ترقی ادب،طبع اول۱۹۷۷ء،ص۴۷
(۳۳) خانلری، پرویز ناتل: **وزن شعر**،ص۴۱۔۴۲
(۳۴) مرزا محمد منور: علامہ اقبال کا شعری آہنگ اورضرب کلیم، (مضمون) مشمولہ **اقبالیات کی مختلف جہتیں** (مرتبہ) یونس جاوید، لاہور: بزمِ اقبال،طبع اول۱۹۸۸ء،ص۱۲۷
(۳۵) حفیظ صدیقی: **کشافِ تنقیدی اصطلاحات**،ص۱۱۶
(۳۶) شاہدہ یوسف: **اقبال کا شعری و فکری مطالعہ**، لاہور: نظریہ پاکستان اکادمی۱۹۹۹ء،ص۲۵۔۲۶
(۳۷) جمیل جالبی، ڈاکٹر: **قومی انگریزی اُردو لغت**،ص۲۲۵۸
(۳۸) ایضاً،ص۴۳۸ (۳۹) ایضاً،ص۹۳۷
(۴۰) ایضاً،ص۱۹۶۵
(۴۱) محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: **اقبال کا شعری نظام**، لاہور: الوقار پبلی کیشنز۲۰۰۳ء،ص۲۸
(۴۲) عنوان چشتی، ڈاکٹر: 'اقبال اور اس کا عہد___ فنی جہات' (مضمون) مشمولہ **اقبال کا شعور وفن___عصری تناظر میں** (مرتبہ) ڈاکٹر قمر رئیس، دہلی: شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی، ۱۹۷۹ء، ص۱۵۶۔۱۵۷
(۴۳) گوپی چند نارنگ: مشمولہ **اقبال___ جامعہ کے مصنفین کی نظر میں**، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،طبع اول۱۹۷۹ء،ص۳۴۴
(۴۴) مسعود حسین خان: **اقبال کی نظری و عملی شعریات**، سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی،طبع اول۱۹۸۳ء،ص۸۲۔۸۳
(۴۵) مکتوب بہ نام محمد عباس علی خاں لمعہ، (بہ تاریخ ۱۰ اپریل۱۹۳۴ء) مشمولہ **اقبال نامہ** (مرتبہ) شیخ عطاءاللہ، حصہ دوم،ص۲۷۹
(۴۶) سید حامد: **نگار خانۂ رقصاں**، دہلی: تاج کمپنی ترکمان گیٹ،طبع اول۱۹۸۴ء،ص۲۳۵
(۴۷) عبدالسلام ندوی، مولانا: **اقبال کامل**، لاہور: آتش فشاں پبلی کیشنز۱۹۹۲ء،ص۱۹۸
(۴۸) حفیظ صدیقی: **اوزانِ اقبال**، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز۱۹۸۲ء،ص۲۰۴
(۴۹) شفیعی کدکنی، دکتر محمد رضا: **موسیقی شعر**، تہران: موسسہ انتشارات آگاہ،طبع اول۱۳۵۸،ص۳۰۱ تا۳۱۳
(۵۰) تفصیل کے راقمہ کی تصنیف ملاحظہ کیجیے: **محسناتِ شعر اقبال**، لاہور: بزم اقبال،۲۰۱۰ء

اقبال کا تمثیلی اسلوب

لفظِ ''تمثیل'' زبانِ تازی سے ماخوذ اور بابِ تفعیل سے ہے۔ لغوی اعتبار سے اسے مثل (۱)، مثال آوردن (۲)، مثل گفتن، پیکر نگاری، تندیس سازی (مجسمہ یا تصویر سازی)، نمونہ آوری یا نمونہ سازی (۳)، داستان آوردن (۴) حدیث یا داستانی را بہ عنوانِ مثل بیان کردن (۵)، نگاشتنِ پیکر (تصویر کشی یا نقاشی) و نمودن صورتِ چیزی (۶)، داستان و افسانہ و کنایہ و تقلید (۷)، حکایت، مجاز، نماد (علامت) یا داستانِ نمادین (۸)، تمثال، تصویر کردن چیزی را، صورت بستن پیکرِ کسی را بہ نگاشتن، نقل و نمونہ (۹)، نظیر یا مشابہت (۱۰)، انگ، ڈراما یا ناٹک (۱۱) تشبیہ دینا (۱۲)، نقشہ اُتارنا (۱۳)، مجازیہ یا تمثیلیہ، علامتی نمایندگی، مجازی و تمثیلی قصے، تشبیہِ مرکب اور ایسے استعارے کے معنوں میں مستعار لیا جاتا ہے، جسے آخر تک نباہا گیا ہو (۱۴) یہ ایک ایسا تمثیلی بیان (ہے) جس میں موضوعِ حقیقی کو کسی اور ایسے موضوع کے روپ میں پیش کیا جائے جس کے حالات و خصائص باہم مشابہ ہوں (یا) وہ داستان (ہے) جس میں تجریدی خیالات کو مشخص کیا گیا ہو (۱۵) تمثیل کے ان لغوی مفاہیم کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے محققینِ فن نے اس کے اصطلاحی معنی متعین کیے ہیں۔ چناں چہ صاحبِ **المعجم فی معاییرِ اشعارُ العجم**، شمس قیس رازی لکھتے ہیں:

> وآن (تمثیل) ھم از جُملہ استعارات است الاّ آن کہ این نوع استعاراتی است بہ طریق مثال یعنی چُون شاعر خواھد کہ بہ معنی یی اشارتی کند لفظی چند کہ دلالت بر معنی یی دیگر کند بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و از معنیِ خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خُوشتر از استعاراتِ مجرّد باشد......(۱۶)

مولانا عبدالرحمٰن، **مراۃ الشعر** میں اس حوالے سے یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

> تمثیل کے معنی ہیں مثل اور مثال لانا، اس لیے جہاں تک تمثیل کا تعلق ارسال المثل سے ہے، وہ از

قبیلِ استعارہ ہے......اسی لیے اہلِ فن نے اس کو استعارہ کے متعلقات میں شمار کیا ہے، ضرب الامثال بھی شعر میں آتی ہیں اور شعر کے حسن کو بڑھاتی ہیں لیکن ہمیں یہاں اس قسم کی تمثیل سے بحث نہیں۔ بحث ہے اُس تمثیل سے جو تشبیہ سے بنتی ہے اور شعر میں اثباتِ دعویٰ کا کام کرتی ہے...... منطقی انداز پر یوں کہیے کہ تمثیل وہ کلام ہے جو مرکب ہو ایسے مقدمات وقضایا سے جن میں ایک جزوی کا دوسری کے ساتھ علتِ حکم میں شریک ہونا بیان کیا جائے تا کہ اس علت مشترک کی وجہ سے جو حکم ایک جزئی پر لگا ہوا ہے، دوسری پر بھی ثابت ہو سکے......تمثیل اصل میں ایک قسم کی مرکب تشبیہ ہے، جو تشبیہ کے درجے سے بڑھتی ہوئی دلیل یا تاکید دلیل کے درجے پر پہنچ گئی ہے......تمثیل کا آغاز اگرچہ واقعی تشبیہ سے ہوا لیکن رفتہ رفتہ وہ اس حد سے بڑھی اور تخیل نے اختراعی مشابہت سے بھی واقعی تشبیہ کا کام لینا شروع کر دیا اور تمثیلی شاعری کا میدان بہت وسیع اور معجزنما بن گیا۔ جو بات کسی انداز پر تاثیر نہیں پیدا کرتی، شاعر تمثیلی بیان سے اس میں تاثیر پیدا کر جاتا ہے اور پھر اس خوبی سے کہ سامع سنتا ہے اور پھڑک اٹھتا ہے، ایک ہی چیز کو وہ بار بار دیکھتا ہے اور ہر بار ایک نئی بات نکالتا ہے۔ کبھی اس کو تمثیل میں لاتا ہے اور کبھی تمثیل کے ذریعے سے اسے ثابت کر جاتا ہے، یہاں تک کہ معانی متضادہ بھی......(۱۷)

ڈاکٹر سیروس شمیسا کے مطابق:

تمثیل (Allegory) ھم حاصل ارتباط دوگانہ بین مشبہ ومشبہ بہ (=مثل) است۔ در تمثیل ھم اصل براین است کہ فقط مشبہ بہ ذکر شود واز آن متوجہ مشبہ شویم (وبدین لحاظ فرنگیان بہ تمثیل (Extended Metaphor) یعنی استعارۂ گستردہ ھم می گویند)، اما گاہی ممکن است مشبہ ہم ذکر شود (مثل تشبیہ تمثیل)......پس تمثیل بیانِ حکایت وروایتی است کہ ھر چند معنای ظاہری دارد امّا مراد گویندہ معنای کلی تر دیگری است......اگر تشبیہ یا استعارۂ تمثیلی مختصر وکوتاہ بود تمثیل بیانی است و اگر مفصل بود و مشبہ بہ حکایت یا داستانی بود بہ آن تمثیل در معنای یک نوعِ ادبی می گوییم......(۱۸)

میمنت میر صادقی نے **واژہ نامۂ هنر شاعری** میں اس حوالے سے لکھا ہے:

(تمثیل) از اصل یونانی allegoria بہ معنی نوعی دیگر صحبت کردن۔ روایتی است بہ شعر یا نثر کہ مفہوم واقعی آن، از طریق برگرداندن اشخاص وحوادث بہ صورت ھایی غیر از آنچہ در ظاہر دارند، بہ دست می آید۔ بدین معنی کہ نویسندہ یا شاعر، قھر مان ھا، حوادث وصحنۂ داستان را طوری انتخاب می کند کہ بتوانند منظور اُو را کہ معمولاً عمیق تر از روایتِ ظاہری داستان است، بہ خوانندہ انتقال دھند۔ بدین ترتیب، ھر تمثیل دارای دورویہ وگاہ بیش از دورویہ است وخوانندہ غالباً با تأمل ودقت

در رویۂ ظاہری، بہ رویۂ تمثیلی کہ معمولاً حاوی نکتہ ای اخلاقی یا طنزی اجتماعی یا سیاسی است پی می برد...... معمول ترین شکل بیان در تمثیل وبہ خصوص تمثیل فکری، شخصیت بخشیدن بہ اشیا وحیوانات ومظاہر طبیعت ومفہوم ھای مجرد است وآن شیوا ای است کہ در اصطلاح آن را تشخیص می نامند۔ در این شیوہ، اغلب نام شخصیت ھا نشان دھندۂ نقش آن ھا در کلی داستان است وشیوۂ نامگذاری شخصیت ھا واعمالی کہ انجام می دھند توجہ خوانندہ را نسبت بہ افکار ومفاھیمی کہ بازگو کنندۂ آن ھا ھستند، جلب می کند......(۱۹)

فرھنگ نامۂ ادبی فارسی از حسن انوشہ میں تمثیل کے اصطلاحی معنی یہ مراد لیے گئے ہیں:

تمثیل...... بہ معنای مثال آوردن، تشبیہ کردن، صورت چیزی را مصور کردن وداستان آوردن، ودر اصطلاح ادبی گونہ ای تصویر (ایماژ) یا داستانی است کہ پشت معنای لفظی یا ظاہری آن، معنای مشخص دومی ھم پنہان باشد۔ بنا براین، ھر تمثیل معنایی دوگانہ دارد: معنای ظاھری واوّلیہ، ومعنای استعاری وثانویہ؛ وخوانندہ باید از تأمل در رویۂ تمثیل، ومعنای اولیۂ آن بہ معنای ثانوی یا بہ تعبیر لافونتن، روح تمثیل راہ یابد۔ معنای ثانوی تمثیل قراردادی واز پیش اندیشیدہ است وبر مبنای آن چیزی نامحسوس بہ زبان تصویر وبہ صورت محسوس در می آید۔ پس، تمثیل شیوہ ای است کہ تمثیل پرداز با آن عامدانہ، مفاہیم عقلی وانتزاعی، روانشناختی یا روحی را بزبانِ مادی وملموس بیان می کند......(۲۰)

انگریزی میں تمثیل (Allegory) کو 'Likening'، 'Comparing'، 'Comparison'، 'similitude'، 'resemblence'، 'example'، 'fac-simile'، 'Counter part'، 'Impression'، 'Play'، 'Theotrical Performance'، 'Drama'، 'Comedy' (21) 'Imitation'، 'examplification'؛ 'presentation' اور 'dramatique' (22) کے لغوی معنوں میں مراد لیا جاتا ہے اور اس کی توضیح یوں کی جاتی ہے:

> Style of story or poem in which the characters represent ideas and qualities. (23)
>
> a story, play, picture, etc in which each character or event is a symbol representing an idea or a quality, such as truth, evil, death etc___ (24)
>
> a story, painting etc___ in which the events and characters represent ideas or teach a moral lesson___(25)

اصطلاحی اعتبار سے تمثیل وہ شعری وصف ہے، جس کے تحت فن کار مثالی اور ذو معنی انداز اپنا کر اپنے مطمح نظر کی ترسیل و توضیح کرنا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے زیادہ تر وہ حکایتی یا داستانی اسلوب بیان اپنا کر اپنی نگارشات میں استدلالی رنگ و آہنگ پیدا کرتا ہے۔ اس طریقے سے اس کا نقطۂ نظر علامتی و رمزی طریقے سے سامنے آجاتا ہے اور اس میں ڈرامائیت کے ساتھ ساتھ تمثالی عناصر بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ تجسیم، تمثیل کا جزو خاص ہے اور اس میں لازمی طور پر تجریدی خیالات کو متشخص کر کے پیش کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے محققین فن نے اس فنی خوبی کی علم بیان کی دو نمایندہ صورتوں، تشبیہ اور استعارہ سے بھی کسی قدر مشابہت دریافت کی ہے۔ اس ضمن میں تشبیہ مرکب سے اس کا تعلق قائم کیا جاتا ہے کہ اس میں بھی توضیح مطلب کے لیے تشبیہ میں مثال کا رنگ اپنایا جاتا ہے اور تشبیہ محض تشبیہ سے بڑھ کر تاکید دلیل کے درجے پر پہنچ جاتی ہے۔ بعینہ تمثیل کو ''استعارہ در استعارہ'' یا ''استعارۂ گسترده،، (Extended Metaphor) بھی کہا گیا ہے کہ اس میں شاعر معنی پر دلالت کرتے ہوئے کوئی مثال لے کر آتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ صنعت تمثیل کو استعارہ کے متعلقات یا از قبیل استعارہ تصور کرنے کے باوصف استعارات مجرد سے خوش تر تسلیم کیا گیا ہے۔ چوں کہ تمثیل میں بعض اوقات ضرب الامثال بھی لائی جاتی ہیں لہٰذا صنعت ارسال المثل سے بھی اس کی مماثلت محسوس کی جاتی ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ اگر تمثیل میں تشبیہ یا استعارہ مختصر ہوں تو تمثیل بیانی (یعنی علم بیان سے متعلق ہوگی) اور اگر یہ مفصل یا توضیحی و حکایاتی یا داستانی پیرایے میں مرقوم ہو تو ہم اسے ادبی اصطلاح کے طور پر تفہیم کریں گے جو یونانی اصطلاح "Allegoria" سے ماخوذ ہے اور جس میں تجرید کی تجسیم اور علامتی معنویت ضروری ہے۔ اس رو سے یہ ایک ذو معنی بیانیہ تکنیک ہے جس کے تحت افکار مجردہ کو بزبانِ مادی و ملموس بیان کیا جاتا ہے۔ فن کار اس کے ذریعے اپنے پیش کردہ قصے کو دو درجوں یا بعض اوقات تین یا چار یا پھر اس سے بھی زائد سطحوں پر بیان کرتا ہے اور اپنے قاری سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ ان نسبتاً گہرے معانی تک رسائی پا سکے گا جو کہ اس کے مطمح نظر کے مطابق اخلاقی، سیاسی، فلسفیانہ اور مذہبی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے تمثیلوں کی بُنت بہت گہری ہوتی ہے تاہم یہ ادبی تکنیک طوالت کے لحاظ سے متعین پیمانہ نہیں رکھتی۔ تمثیل میں بیان کردہ اشخاص اور واقعات کہانی کے خیالات و واقعات اور متعین صفات کے عین مطابق ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ اکثر اوقات اپنے صفاتی ناموں ہی سے پکارے جاتے ہیں۔ (۲۶) تمثیل کو ڈرامے اور اداکاری کے معنوں میں بھی لیا جاتا

ہے اور ''اسی مناسبت سے تمثیلچہ کا لفظ مختصر ڈرامے یا ایکانکی ڈرامے کے لیے، ممثّل کا لفظ ایکٹر کے لیے اور ممثلہ کا لفظ ایکٹریس کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔'' (۲۷) تمثیل ایک ادبی تکنیک کے طور پر شاعری، نثر اور ڈراما تینوں میں مستعمل رہی ہے۔ یاد رہے کہ اس کی ظاہری صورت ادبی کے ساتھ ساتھ مصورانہ بھی ہوسکتی ہے۔ بقول منظر اعظمی: ''تمثیل بہ یک وقت متعدد پہلو اور دو سے زیادہ سطحیں بھی رکھتی ہے اور سیاست، مذہب، سماج، فلسفہ، اخلاق اور شعر و ادب تمام موضوعات کا احاطہ کرسکتی ہے یعنی ایک ہی وقت میں ایک تمثیل علمی اور طنزیہ بھی ہوسکتی ہے، اخلاقی اور سماجی بھی ہوسکتی ہے اور بسا اوقات اخلاقی اور سماجی سبھی پہلوؤں کو محیط ہوتی ہے۔'' (۲۸) اس لیے اس کے استعمال سے تخلیق کا احسن و خوبی کے ساتھ ساتھ معنی آفرینی کا حصول بڑی کامیابی سے کرتا ہے۔ چناں چہ مختلف ادبیات میں تمثیل کی نمایاں مثالوں میں جان بُنین (John Bunyan) کی *Pilgrim's Progress* اسپنسر (Spencer) کی *Faerie Queene*، جارج آرویل (George Orwell) کی *The Animal Farm*، ملٹن (Milton) کی *Paradise Lost* کے کئی اجزا اور سوئفٹ (Swift) کی *Gulliver's Travel* کے بعض اجزا، عربی کی **اخوان الصفا**، سنسکرت کی **کلیہ و دمنہ**، فارسی کی **انوار سہیلی**، **منطق الطیر** اور **مثنوی مولانا روم** کی حکایات اور اردو میں نثری سطح پر ملا وجہی کی سب رس، مولانا آزاد کی نیرنگ خیال کے کچھ مضامین، چودھری افضل حق کی کتاب زندگی اور منظومات میں نظیرا کبرآبادی، حالی اور اسمٰعیل میرٹھی کی کچھ نظموں کا شمار بھی کیا جاسکتا ہے۔

یہاں فنی اعتبار سے تمثیل سے ملتی جلتی بعض ادبی اصطلاحات کا تذکرہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جن میں خاص طور پر "Fable"، "Parable"، "Apologue"، "Exemplum"، "Emblem"، "Analogue"، "Beast Epic" اور "Dream Allegory" شامل ہیں۔

"Fable"، ''افسانہ، قصہ، حکایت، اخلاقی حکایت یا کوئی داستان یا کہانی (ہے، جو اکثر) لوک کہانی یا دیومالا؛ من گھڑت...... (ہوتی ہے، یعنی) یوں بیان کرنا کہ اس پر حقیقت کا گماں ہو...... خصوصاً مختصر سی کہانی جس میں عموماً جانوروں یا بے جان چیزوں کے منہ سے باتیں کہلوائی جاتی ہیں یا اداکاری کروائی جاتی ہے اور جس سے کوئی سبق دینا مقصود ہوتا ہے۔ (۲۹) اس نسبت سے اسے ''تمثیل حیوانی'' سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ (۳۰) اس کی نمایاں مثالیں ایسپ (Aesop) کہانیاں یا حکیم لقمان اور شیخ سعدی کی حکایات ہیں جو جانوروں کی زبان سے روایتی انداز میں

اخلاقی سبق دیتی نظر آتی ہیں۔ "Parable"، ''وہ قصہ یا حکایت (ہے) جس میں کوئی اخلاقی یا روحانی حقیقت بیان کی جائے''(۳۱) اسے ''مجازیہ، مثالیہ، نظیر، مثال، تمثیل، اخلاقی حکایت، تمثیلی کہانی، مقابلہ یا مشابہت (کے معنوں میں لیا جاتا ہے، اور یہ) عام زندگی سے متعلق ایک تمثیلی کہانی (ہے) جس سے اخلاقی پیغام یا مذہبی حقیقت کا سبق دیا جائے (یا) ان تمثیلی کہانیوں کے لیے ایک مجموعی اصطلاح (ہے) جو حضرت مسیح نے بیان کی تھیں۔''(۳۲) فارسی میں اس کے لیے ''مثل گذراندن'' یا ''مثل گوئی'' کی اصطلاحات مروج ہیں (۳۳) قرآن پاک، بائبل اور گوتم بدھ کی تعلیمات میں کئی مثالیں (Parables) موجود ہیں۔ "Apologue"، "Fable" سے ملتی جلتی شکل ہے، جسے ''اخلاقی قصہ، اخلاقی حکایت (یا) اخلاقی تمثیل کے معنوں میں لیا جاتا ہے'' (۳۴) "Exemplum" یا ''مثال داستانی''، (۳۵) ''تمثیلی قصہ کہانی (ہے) ...... جو کسی دعوے کی تائید میں یا سبق آموز تمثیل کے طور پر بیان کی جائے۔''(۳۶) یہ وہ ''مثالی قصہ (ہے) جس کا مقصد کسی اخلاقی نکتے کی وضاحت ہو۔ قرون وسطیٰ میں واعظین اس قسم کے قصے کہا کرتے تھے، پھر وعظ سے یہ صنف ادب کا جزو بن گئی۔ چاسر کی نظم "The Canterbury Tales" میں دو قصے "The Nun Priest's Tale" اور "Paradoners Tale" اخلاق آموز قصے ہیں۔ مثالیہ یا مجازیہ (Parable) کے برخلاف یہ اخلاق آموز قصے سچے قصے تھے اور سبق آخر میں نہیں ابتدا میں ہوتا تھا۔'' (۳۷) "Emblem" سے مراد جہاں وہ علامتی تصویریں ہیں جو علامتی تصویروں کی کتاب "Emblem Book" میں ہوا کرتی تھیں۔ ''ہر تصویر کے ساتھ ایک مقولہ (Motto) ہوتا تھا اور کبھی کبھار تشریح بھی ہوتی تھی۔''(۳۸) بلکہ اسے اشارے، ڈیزائن، شکل یا ایسی علامت کے معنوں میں بھی لیا جاتا ہے جس کے رمزی معنی ہوں۔ "Analogue" کے معنی مشابہ یا مماثل کے ہیں اور اس کے تحت دو چیزوں میں مماثلت یا مشابہت (تلاش کی جاتی ہے)۔ کبھی یہ مماثلت تشبیہ کی شکل میں ہوتی ہے۔''(۳۹) "Beast Epic" ''رزمیۂ جانوراں (ہے)، قرون وسطیٰ میں ایک سلسلۂ قصص ہوتا تھا جس میں کردار جانور ہوتے تھے جو انسانی خصوصیتیں رکھتے تھے۔ تمثیل کی شکل میں رزمیۂ جانوراں معاصرانہ زندگی خصوصاً دربار اور کلیسا کی ہجو ہوتی تھی...... کسی حد تک یہ *Aesop's Fables* کی مرہون منت ہے۔'' (۴۰) جب کہ "Dream Allegory" یا رویائی تمثیل وہ (ہے) جو خواب یا رؤیا یا سپنے کی شکل میں ہو (یہ) قرون وسطیٰ میں نظم کی ایک صنف (رہی) جس میں معنی خیز تمثیل خواب کی شکل اختیار کر لیتی تھی۔'' (۴۱)

متذکرہ ادبی اصطلاحات اگر چہ اپنی الگ الگ شناخت رکھتی ہیں تاہم کہانی پن، مکالماتی حیثیت اور مذہبی، اخلاقی یا سیاسی وسماجی پیغام کی ترسیل میں معاونت کے باعث انھیں اکثر وبیش تر تمثیل سے مماثل قیاس کرلیا جاتا ہے۔ یاد رکھنا چاہیے کہ تمثیل بہ طور صنعتِ شعری کے ایک مکمل فنّی سانچہ رکھتی ہے جب کہ دیگر محسنات میں اسی کے بعض پہلوؤں کی نمود ملتی ہے اور محض تمثیلی رنگ سے ہم کنار ہونے کے سبب سے انھیں تمثیل ٹھہرالیا جاتا ہے۔ حال آں کہ اس باب میں ان سب کو ایک ہی ادبی اصطلاح کے طور پر تفہیم کرنے کے بجائے تمثیل سے ملتی جلتی اشکال یا اس کی انواع سمجھنا ہی کافی ہے کیوں کہ ان اصطلاحوں میں تمثیل کی کچھ جھلکیاں ملتی ہیں جب کہ تمثیل کلی طور پر تجریدی وتجسیمی، ڈرامائی اور علامتی ابعاد سے عبارت ہوتی ہے اور اپنے متنوع موضوعات کے تحت دینی وعرفانی، اخلاقی وتلقینی، علمی وفکری، رمزی واشاراتی، سیاسی وسماجی، قطعی وغیر قطعی (یعنی جس میں دو اجزا میں وجہ تشابہ کاملاً شناخت ہوجاتی ہے یا نہیں ہو پاتی)، نفسیاتی وجذباتی، تاریخی وواقعی، طنزیہ ومزاحیہ ہوسکتی ہے۔ تمثیل میں یہ تمام موضوعات صفاتی کرداروں کے ذریعے پیش کیے جاتے ہیں جن کا عمل ان صفات کے تابع ہوتا ہے، جس کے وہ نمایندہ ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں تمثیلی معنویت (Symbolic Value) کو مقدم رکھتے ہوئے آغاز سے انجام تک بڑی خوبی سے نبھایا جاتا ہے۔ اسی لیے آخر تک تشبیہی وصف کے ساتھ ساتھ دو معنوی سطحیں برقرار رہتی ہیں۔ تمثیل کے ضمن میں بعض اوقات محض تجسیم کرنے پر اکتفا کرلیا جاتا ہے یا صرف ایسے کرداروں کے مکالموں کو تمثیل سمجھ لیا جاتا ہے جو ہرگز علامتی مفہوم نہیں رکھتے اور نہ ہی تمثیل میں اختتام پر کسی سیر حاصل نتیجے کا حصول ہو پاتا ہے، جس کے باعث جزوی یا ناقص تمثیلیں سامنے آتی ہیں۔ چناں چہ تمثیل کے لیے ابہام اور تہہ داری نہایت ضروری ہے تاکہ یہ کسی بھی مرحلے پر یک رخی (flat) محسوس نہ ہو۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اردو شاعری میں انگریزی کے اثرات کے تحت گہرے ابعاد پر مبنی تمثیلوں کی جانب سے رفتہ رفتہ شعرا کی توجہ ہٹتی گئی اور زیادہ تر مثال دے کر بات سمجھانے یا جانوروں کی زبان سے اخلاقی نتائج کے حصول کو تمثیل سمجھ لیا گیا۔ پھر ہمارے ہاں ''سبک ہندی'' (Indian Style) کے زیر اثر بھی تمثیل کو زیادہ تر ''مثال آوردن'' کے معنوں میں لیا گیا، جس کے تحت شاعر ایک مصرعے میں کسی دعوے کی پیش کش کر کے دوسرے مصرعے میں اس کے لیے بہ طور دلیل کوئی مثال بہم پہنچا کر استدلالی رنگ پیدا کرتا ہے یا ''اسلوب معادلہ'' کو اپناتے ہوئے شعر کے دو مصرعوں کو نحوی لحاظ سے کامل طور پر مستقل رکھتا ہے اور ان کے مابین کسی حرف ربط یا حرف شرطی کا اہتمام کر

کے انھیں ایک دوسرے کے ساتھ پیوند نہیں کرتا۔ اس قبیل کے اشعار میں وہ مصرعوں میں سے ہر ایک دوسرے مصرعے میں تاکید مضمون کے لیے مثال لے کر آتا ہے۔ یوں ہر مصرع مفہوم کے اعتبار سے دوسرے مصرعے کے ساتھ اس حد تک یکسانیت رکھتا ہے کہ دونوں کو ایک دوسرے کی جگہ پر رکھا جا سکتا ہے۔ تاہم ان تمام صورتوں کے باوصف تمثیل ایک ادبی اصطلاح کے طور پر اپنی انفرادی پہچان، منفرد مقام اور مکمل فنی نظام رکھتی ہے جس کے باعث اس سے ملتی جلتی اشکال کو تمثیل کے بجائے اس کی انواع شمار کرنا ہی زیادہ درست معلوم ہوتا ہے۔

تمثیل اور اس کی متذکرہ انواع و اشکال کے بنیادی فنی سانچوں کو پیش نظر رکھ کر شعرِ اقبال کا جائزہ لیں تو معلوم ہوتا ہے کہ انھیں کلی طور پر اپنانے کے بجائے ان سب کا کوئی نہ کوئی پہلو علامہ اقبال کے تمثیلی طرزِ اظہار کا حصہ ضرور بنا ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں زیادہ تر ان فنی جہتوں کا انتخاب کیا ہے، جو ان کے مطمح نظر کی ترسیل میں زیادہ ممد و معاون ثابت ہو سکتی تھیں۔ اپنے تمثیلی پیرایۂ بیان کی تشکیل کرتے ہوئے اقبال نے عطار اور رومی کے حکایاتی اسلوب سے بھی اثر قبول کیا ہے اور مغربی شعرا کے اندازِ تمثیل کی جھلکیاں بھی ان کے ہاں واضح طور پر محسوس کی جا سکتی ہیں۔ مزید برآں ان کے ادب برائے زندگی کے نظریے یا اصلاح احوال کے جذبے نے اس شعری خوبی کو نئے رنگ و آہنگ سے ہم کنار کر دیا ہے۔ یوسف عزیز نے اپنے مضمون ''کلام اقبال کا تمثیلی پہلو'' میں تمثیلاتِ اقبال کے محرکات و رجحانات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

> اقبال نے جملہ پیرایہ ہائے بیان میں سے اندازِ تمثیل کو کیوں منتخب کیا؟ اس کی کئی وجوہات قرار دی جا سکتی ہیں۔ اولاً وہی ترغیبی، تلقینی اور مقصدی وجوہات ہیں کیوں کہ اقبال ادب برائے زندگی اور اس سے بھی بڑھ کر ادب برائے خودی کے قائل ہیں...... لہٰذا اقبال اپنے مقاصد کی ترغیب کے لیے تلخ حقائق کو بھی تمثیل کے انداز میں بیان کر جاتے ہیں تا کہ ایک طرف قاری بیان کے خارجی حسن اور تجسیم شدہ کرداروں کے مکالموں سے لطف اندوز ہوتا رہے اور دوسری طرف وہ اپنا مقصد پورا کر سکیں۔ عطار کی مشہور مثنوی منطق الطیر جس میں صوفیانہ مسائل پرندوں کی زبانی ادا کیے گئے ہیں، ان کے پیش نظر ہے...... مرشد روم نے بھی اپنی مثنوی معروف بہ قرآن پہلوی میں بیش تر یہی انداز اختیار کیا ہے۔ پہلے شعر سے ہی بانسری کی زبانی فراق کے نغمہ ہائے دل گداز بیان کیے ہیں۔ کہیں طوطی کی زبانِ ہزار داستان محوِ تکلم ہے، کہیں شیر و گرگ و روباہ کی باہمی گفت و شنید اور

مکالمات ہیں۔عطارؔ اور رومیؔ سے اقبالؔ نے فکری وفنی طور پر اثر قبول کیا ہے......اسی طرح (ان کی)نظموں میں کئی انگریزی اور جرمن زبانوں سے ماخوذ ہیں۔ظاہر ہے صرف موضوع کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ ہیئت بھی اقبالؔ نے وہی برقرار رکھی ہے۔علاوہ ازیں انداز تمثیل کو اختیار کرنے کی وجہ اظہار بیان کی ندرت، مکالمہ، محاورہ کا تنوع اور اخلاقی اسباق کا بالواسطہ فروغ قرار دی جا سکتی ہے......(۴۲)

اقبالؔ کے طرز تمثیل کی سب سے نمایاں جہت بعض بے جان یا جان دار کرداروں کے مابین کسی اخلاقی موضوع پر مکالمات کی وساطت سے مکمل قصے یا کہانی کو تشکیل دے کر اخلاقی اثر انگیز نکات تک رسائی پانا ہے۔ایسے مقامات پر وہ زیادہ تر تمثیل کے تجسیمی و مکالماتی پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہیں۔فنی اعتبار سے اس جہت کی حامل منظومات تمثیل کی اہم ترین نوع ''تمثیل حیوانی'' (fable) کی ذیل میں شمار کی جا سکتی ہیں۔ بعینہٖ حکایاتی اسلوب اور اخلاقی قصے کی موجودگی کے باعث انھیں کسی قدر "Apologue" کے دائرے میں بھی رکھ سکتے ہیں۔شعر اقبالؔ میں اس نوعیت کی تمثیلی منظومات میں کچھ ماخوذ نظمیں بھی شامل ہیں جو علامہ کے ہاں مغربی انداز تمثیل کی موجودگی ظاہر کرتی ہیں جس کے تحت زیادہ تہہ داری اور ذو معنویت و رمزیت سے گریز کر کے سادہ اور براہ راست اسلوب اختیار کیا جاتا ہے۔کلام اقبالؔ میں اس قبیل کے تجسیمی و مکالماتی رنگ کی نمایندہ منظومات میں ''ایک مکڑا اور مکھی''، ''ایک پہاڑ اور گلہری''، '' گائے اور بکری''، ''ہمدردی''، ''ایک پرندہ اور جگنو''، ''چاند اور تارے''، ''دو ستارے''، ''بزم انجم''، ''شبنم اور ستارے''، ''ایک مکالمہ''، ''پھولوں کی شہزادی''، اذان''، ''پرواز''، ''امتحان'' اور ''شعاع امید'' شامل ہیں۔ان نظموں کو ان کے کہانی پن اور مکالماتی ابعاد کے باعث تمثیلی رنگ کی نظمیں قرار دیا جا سکتا ہے،خواہ یہاں قصہ مختصر اور یک سطحی ہی کیوں نہ ہو۔متذکرہ نظموں میں سے پہلی چار نظمیں ماخوذ ہیں اور شاعر نے یہاں جان دار اور بے جان مظاہر کے مکالمات سے مکمل قصے کی بنت کرتے ہوئے مختلف اخلاقی نکات اخذ کیے ہیں جو اگرچہ بچوں کے لیے ہیں لیکن ان میں خاصی حکمت پوشیدہ ہے:

سو کام خوشامد سے نکلتے ہیں جہاں میں دیکھو جسے دنیا میں خوشامد کا ہے بندا
(ب د،۳۰)

نہیں ہے چیز نکمّی کوئی زمانے میں کوئی برا نہیں قدرت کے کارخانے میں
(//،۳۱)

یوں تو چھوٹی ہے ذات بکری کی دل کو لگتی ہے بات بکری کی!

(ایضاً، ۳۴)

ہیں لوگ وہی جہاں میں اچھے آتے ہیں جو کام دوسروں کے

(ایضاً، ۳۵)

''ایک پرندہ اور جگنو'' میں بھی ایک مختصر قصہ ہے جس کی تعمیر دو کرداروں پرندے اور جگنو سے کی گئی ہے۔ پوری نظم میں تضاد و تقابل کا پہلو نمایاں ہے اور اقبال نے زیادہ تر جگنو کے مکالمے سے اخلاقی نتائج بہ زبانِ شعر بیان کیے ہیں، مثلاً جگنو پرندے کو اپنی ہستی کا اثبات کراتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

چمک بخشی مجھے، آواز تجھ کو دیا ہے سوز مجھ کو، ساز تجھ کو
مخالف ساز کا ہوتا نہیں سوز جہاں میں ساز کا ہے ہم نشیں سوز
قیامِ بزمِ ہستی ہے انھیں سے ظہورِ اوج و پستی ہے انھیں سے
ہم آہنگی سے ہے محفل جہاں کی
اسی سے ہے بہار اس بوستاں کی

(ب د، ۹۲)

''چاند اور تارے''، تمثیلی انداز میں اقبال کے تحرک و تسلسل کے تصور کی توضیح کرتی ہے جس میں چاند، تاروں کے ہمہ وقت ''ستم کشِ سفر'' رہنے پر شاکی ہونے اور ہمیشہ چمکتے رہ کر زیست کرنے سے اکتاہٹ میں مبتلا ہو جانے پر اس بصیرت افروز نکتے کی تفہیم کراتا ہے کہ:

چلنے والے نکل گئے ہیں جو ٹھہرے ذرا، کچل گئے ہیں
انجام ہے اس خرام کا حسن
آغاز ہے عشق، انتہا حسن

(ب د، ۱۱۹)

نظم ''دو ستارے'' میں علامہ کا تصورِ فراق تمثیلی و مکالماتی پیرایے میں موزوں ملتا ہے جس میں دو ستارے وصال کی تمنا کرتے ہوئے ''پیغامِ فراق'' سے آشنا ہوتے ہیں اور اقبال یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

گردش تاروں کا ہے مقدّر ہر ایک کی راہ ہے مقرّر
ہے خواب ثباتِ آشنائی آئینِ جہاں کا ہے جدائی

(ب د، ۱۴۸)

’’بزم انجم‘‘ میں ملک کے ایما پر شب کے پاسبان یعنی ستارے اہل زمیں کو یہ نغمۂ بیداری سناتے ہیں:

ہیں جذبِ باہمی سے قائم نظام سارے
پوشیدہ ہے یہ نکتہ تاروں کی زندگی میں

(ب د،۱۷۴)

’’شبنم اور ستارے‘‘ میں اقبالؔ نے تمثیلی انداز میں بے ثباتی دہر کا نقشہ کھینچا ہے۔ یہاں ستارے زمین کی محرم، شبنم سے اس ’’کشور دل کش‘‘ کا افسانہ سننے کے متمنی نظر آتے ہیں جس کی محبت کے ترانے چاند بھی گاتا ہے۔ جواباً شبنم کا مکالمہ کائنات میں مظاہر فطرت کی بے مایگی کا احوال بیان کرتا ہوا اس حقیقت پر منتج ہے:

بنیاد ہے کاشانۂ عالم کی ہوا پر فریاد کی تصویر ہے قرطاسِ فضا پر

(ب د،۲۱۶)

’’ایک مکالمہ‘‘ میں تمثیلی رنگ میں بلند پروازی کی افضلیت سے روشناس کرایا گیا ہے۔اس نظم میں علامہ نے مرغ سرا اور مرغ ہوا کے مابین مکالماتی فضا پیدا کی ہے جس کے آغاز میں مرغ سرا، مرغ ہوا کو باور کراتا ہے کہ وہ بھی پردار، ہوا گیر، آزاد اور پرواز سے آشنا ہے، پھر مرغانِ ہوا نجانے کیوں مائل بہ پندار رہتے ہیں؟ اس گفتار دل آزار کو سن کر مرغ ہوا کا جواب اس کی بلند ہمتی کی داستان سناتا ہے جو حقیقت میں شاعر کا اس کہانی سے اخذ کیا گیا ماحصل ہے، وہ کہتا ہے:

کچھ شک نہیں پرواز میں آزاد ہے تو بھی حد ہے تری پرواز کی لیکن سرِ دیوار
واقف نہیں تو ہمّتِ مرغانِ ہوا سے تو خاک نشیمن، انھیں گردوں سے سروکار

تو مرغ سرائی، خورش از خاک بجوئی
ما در صددِ دانہ بانجم زدہ منقار

(ب د،۲۱۹)

نظم ’’پھولوں کی شہزادی‘‘ میں تمثیلی طرز پر کلی اور شبنم کے درمیان مکالماتی فضا قائم کی گئی ہے جس میں شبنم، کلی سے کہتی ہے کہ ایک مدت تک غنچہ ہائے باغ رضواں میں رہنے کے باوصف میں نے ایسی سرشاری کہیں نہیں دیکھی، جو تمھارے گلستاں میں ہے۔ میں نے سنا ہے کہ تمہارے باغ کی حاکم کوئی شہزادی ہے کہ جس کے نقش پا سے بیاباں میں پھول کھل اٹھتے ہیں۔ کبھی تم مجھے اپنے

دامن میں چھپا کر برنگ موج بو اس کے آستاں تک لے چلو ــــــ جواباً کلی اپنی شہزادی (فطرت) کے اسرار سے پردہ اٹھاتی ہے:

کلی بولی سریر آرا ہماری ہے وہ شہزادی　　　درخشاں جس کی ٹھوکر سے ہوں پتھر بھی نگیں بن کر
مگر فطرت تری افتندہ اور بیگم کی شان اونچی　　　نہیں ممکن کہ تو پہنچے ہماری ہم نشیں بن کر
پہنچ سکتی ہے تو لیکن ہماری شاہزادی تک　　　کسی دکھ درد کے مارے کا اشکِ آتشیں بن کر
نظر اس کی پیامِ عید ہے اہلِ محرم کو
بنا دیتی ہے گوہر غم زدوں کے اشکِ پیہم کو
(ب د، ۲۴۳)

''اذان'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی تمثیلی انداز کی نظم میں نجم سحر، ستاروں سے استفسار کر رہا ہے کہ کوئی ہے جس نے آدم کو کبھی بیدار دیکھا ہے؟ جس پر مریخ گویا ہوتا ہے کہ تقدیر چوں کہ ادا فہم ہے، اس لیے اس چھوٹے سے فتنے کو نیند ہی سزاوار ہے جب کہ زہرہ نے اس بات کو ناگوار گردانتے ہوئے اس ''کرمکِ شب کور'' (انسان) کے متعلق تبصرہ کرنے سے گریز کیا تاہم مہ کامل ان کی گفت گو سن کر ایک ایسی حقیقت سے باخبر کر دیتا ہے، جو اقبال کے تصور انسان کی بہ خوبی توضیح کرتی ہے۔ خصوصاً نظم کے آخری دو شعر علامہ کے پیش کردہ موقف کی بڑی عمدگی سے تشریح کر دیتے ہیں:

آغوش میں اس کی وہ تجلّی ہے کہ جس میں　　　کھو جائیں گے افلاک کے سب ثابت و سیّار
ناگاہ فضا بانگِ اذاں سے ہوئی لبریز　　　وہ نعرہ کہ ہل جاتا ہے جس سے دلِ کہسار
(ب ج، ۱۴۵)

نظم ''پرواز'' کی تمثیلی فضا بھی عناصر فطرت کے توسط سے تشکیل پاتی ہے۔ یہاں درخت، مرغ صحرا کو اپنے دل کا ماجرا سناتے ہوئے کہتا ہے کہ چوں کہ ''غم کدۂ رنگ و بو'' کی بنیاد ستم پر استوار ہے، لہٰذا میرے ساتھ بھی یہی ہوا ہے۔ کیا ہی اچھا ہوتا اگر خدا مجھے بھی بال و پر عطا کرتا اور میرے نزدیک تو اس طرح یہ ''عالمِ ایجاد'' اور بھی شگفتہ ہو جاتا! اس کے جواب میں مرغ صحرا کا جواب علامہ کے تصور حرکت و حرارت کو واضح تر کر دیتا ہے، شعر دیکھیے:

دیا جواب اُسے خُوب مرغِ صحرا نے　　　غضب ہے داد کو سمجھا ہوا ہے تو بیداد
جہاں میں لذّتِ پرواز حق نہیں اس کا　　　وجود جس کا نہیں جذبِ خاک سے آزاد
(ب ج، ۱۶۳)

''امتحان'' نامی نظم میں اقبال نے پہاڑ کی ندی کی زبانی صلابت اور عالی ہمتی کے جذبات کا

اظہار کیا ہے۔اس نظم کی تمثیلی فضا کچھ یوں ہے:

کہا پہاڑ کی ندّی نے سنگ ریزے سے — فتادگی و سرافگندگی تری معراج
ترا یہ حال کہ پامال و دردمند ہے تو — مری یہ شان کہ دریا بھی ہے مرا محتاج
جہاں میں تو کسی دیوار سے نہ ٹکرایا — کسے خبر کہ تو ہے سنگِ خارہ یا کہ زجاج

(ض ک،۸۲)

اسی طرح اقبالؔ کی اس قبیل کی منظومات میں ''شعاعِ امید'' بھی لائق مطالعہ ہے، جس میں ہلکے پھلکے انداز میں ایک مختصر قصے کی بنت وتعمیر کی گئی ہے۔ یہاں کرداروں کے درمیان سادہ، دل کش اور براہ راست مکالموں کے بعد کسی ایسے نتیجے کا استخراج ہوا ہے جو علامہ کی اعلیٰ ومنزّہ فکریات سے عبارت ہے۔ خاص طور پر یہاں تمثیلی بیان میں سیاسی رنگ کی آمیزش سے ندرت پیدا کی گئی ہے، جس سے نظم میں قدرے علامتی آہنگ ابھرا ہے۔ نظم کے آغاز میں سورج اپنی شعاعوں سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

مدت سے تم آوارہ ہو پہنائے فضا میں — بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہریٔ ایام
نے ریت کے ذرّوں پہ چمکنے میں ہے راحت — نے مثلِ صبا طوفِ گل و لالہ میں آرام
پھر میرے تجلی کدۂ دل میں سما جاؤ — چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام

(ض ک،۱۰۷)

یہ سن کر آفاق کے ہر گوشے سے شعاعیں اٹھ کر بچھڑے ہوئے خورشید سے ہم آغوش ہو جاتی ہیں مگر ایک شوخ کرن جو مثالِ نگہِ حور شوخ ہے، آرام سے فارغ اور صفتِ جوہرِ سیماب ہے۔ ''رخصتِ تنویر'' طلب کرتے ہوئے مشرق کے ہر ذرے کو جہاں تاب بنا دینے کا یوں عزم کرتی ہے:

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 — اقبالؔ کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشمِ مہ وپرویں ہے اسی خاک سے روشن — یہ خاک کہ ہے جس کا خزف ریزہ دُرِناب
اس خاک سے اٹھّے ہیں وہ غوّاصِ معانی — جن کے لیے ہر بحرِ پُرآشوب 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 تہِ محراب
مشرق سے ہو بیزار، نہ مغرب سے حذر کر — فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر!

(ض ک،۱۰۹)

یوں اقبالؔ کے تمثیلی اسلوب کی اس پہلی جہت کے تحت بے جان و جان دار کرداروں کے مابین مکالماتی حسن پیدا کیا گیا ہے اور ان نظموں کی بنیاد کسی نہ کسی کہانی یا قصے پر استوار کی گئی ہے جو کسی اخلاقی نتیجے یا نکتے پر منتج ہو کر علامہ کے افکار و نظریات کی بھرپور ترجمانی کرتا ہے۔

کبھی کبھار یوں بھی ہوا ہے کہ کلامِ اقبالؔ میں تمثیلی رنگ کی تشکیل محض ایک کردار کی تجسیم اور اس کے یک طرفہ مکالموں کی وساطت سے کی گئی ہے یعنی نظم میں کوئی جان دار یا بے جان کردار اپنا تعارف کراتا ہے اور اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے کی منظومات میں ''پرندے کی فریاد''، ''پیامِ صبح''، ''موجِ دریا''، ''صبح کا ستارہ'' اور ''ستارے کا پیغام'' کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ''پرندے کی فریاد'' میں پرندہ یوں فریاد کناں ہے:

کیا بدنصیب ہوں میں گھر کو ترس رہا ہوں — ساتھی تو ہیں وطن میں، میں قید میں پڑا ہوں
آئی بہار کلیاں پھولوں کی ہنس رہی ہیں — میں اس اندھیرے گھر میں قسمت کو رو رہا ہوں

اس قید کا الٰہی دکھڑا کسے سناؤں
ڈر ہے یہیں قفس میں، میں غم سے مر نہ جاؤں

(ب د، ۳۷۔۳۸)

اسی طرح ''پیامِ صبح'' میں صبح کا پیغام کائنات کے مختلف عناصر کی بیداری کی صورت میں نظر آتا ہے اور نظم کے آخر میں تمثیلی پیرایے میں ''نسیم'' کی زبانی جو کہ زندگی کا پیغام فطرت کے مختلف مظاہر کو دیتی ہوئی آتے بڑھتی چلی جا رہی ہے۔ یہاں زندگی کے ایک اہم راز کی عقدہ کشائی اس طرح کی گئی ہے:

اُجالا جب ہوا رخصت جبینِ شب کی افشاں کا — نسیمِ زندگی پیغام لائی صبحِ خنداں کا
جگایا بُلبلِ رنگیں نوا کو آشیانے میں — کنارے کھیت کے شانہ ہلایا اس نے دہقاں کا

// // // // // // // // // //

پکاری اس طرح دیوارِ گلشن پر کھڑے ہو کر — چٹک او غنچۂ گُل! تو مؤذن ہے گلستاں کا
دیا یہ حکم صحرا میں چلو اے قافلے والو! — چمکنے کو ہے جگنو بن کے ہر ذرّہ بیاباں کا
سوئے گورِ غریباں جب گئی زندوں کی بستی سے — تو یوں بولی نظارہ دیکھ کر شہرِ خموشاں کا

ابھی آرام سے لیٹے رہو میں پھر بھی آؤں گی
سُلا دُوں گی جہاں کو، خواب سے تم کو جگاؤں گی

(ب د، ۵۶)

نظم ’موجِ دریا‘‘ میں تجسیمی عناصر لائقِ مطالعہ ہیں اور ’’موج‘‘ کا کردار اپنی ان مضطرب اور متحرک صفات سے متعارف کراتا ہے جو در پردہ اقبالؔ کے باطنی و قلبی اضطراب و اضطرار کا سراغ دیتی ہیں۔ چند شعر دیکھیے:

میَں اُچھلتی ہوں کبھی جذبِ مہِ کامل سے	جوش میں سر کو پٹکتی ہوں کبھی ساحل سے
ہوں وہ رہرو کہ محبت ہے مجھے منزل سے	کیوں تڑپتی ہوں، یہ پوچھے کوئی میرے دل سے

زحمتِ تنگیِ دریا سے گریزاں ہوں میَں
وسعتِ بحر کی فرقت میں پریشاں ہوں میَں

(ب د،۶۲)

نظم ’’صبح کا ستارہ‘‘ میں ستارۂ صبح تاروں کی بستی سے نالاں ہے اور اس بلندی سے زمین والوں کی پستی کو پسندیدہ گردانتا ہے۔ وہ گھڑی بھر کے چمکنے کے بجائے ظلمت کو پسند کرتا ہے اور اختر کے بجائے قعرِ دریا میں چمکتا ہوا گوہر بننے کا خواہاں ہے۔ پھر ان حیثیات سے بھی متنفر ہو جاتا ہے اور کبھی حسن کا زیور، کبھی تاجِ زینتِ سرِ بانوئے قیصر، اور کبھی خاتمِ دستِ سلیماں کا نگیں بن کر رہنا چاہتا ہے مگر یہاں بھی شکستگی اور اجل سے ہم کناری کا خوف اسے یہ کہہ دینے پر مجبور کر دیتا ہے:

زندگی وہ ہے کہ جو ہو نہ شناسائے اجل	کیا وہ جینا ہے کہ ہو جس میں تقاضائے اجل

(ب د،۸۶)

چناں چہ ابدیت کے حصول کے لیے بالآخر وہ ایک ایسی خواہش کا اظہار کرتا ہے جس سے شاعر کی حساسیت کی بھرپور طور پر آئینہ داری ہوتی ہے:

اشک بن کر سرِ مژگاں سے اٹک جاؤں میں	کیوں نہ اُس بیوی کی آنکھوں سے ٹپک جاؤں میں
جس کا شوہر ہو رواں ہو کے زرّہ میں مستور	سُوئے میدانِ وغا، حبِّ وطن سے مجبور

〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃

جس کو شوہر کی رضا تابِ شکیبائی دے	اور نگاہوں کو حیا طاقتِ گویائی دے
زرد، رخصت کی گھڑی، عارضِ گلگوں ہو جائے	کششِ حسن غمِ ہجر سے افزوں ہو جائے
لاکھ وہ ضبط کرے پر میں ٹپک ہی جاؤں	ساغرِ دیدۂ پرنم سے چھلک ہی جاؤں

خاک میں مل کے حیاتِ ابدی پا جاؤں
عشق کا سوز زمانے کو دکھاتا جاؤں

(ب د،۸۶)

اسی طرح ''ستارے کا پیغام'' میں 'ستارہ' اقبال کے ہاں تلقین عمل کی ترغیب یوں دلاتا ہے:

مجھے ڈرا نہیں سکتی فضا کی تاریکی مری سرشت میں ہے پاکی و درخشانی
تو اے مسافرِ شب! خود چراغ بن اپنا کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی

(ب ج،۱۴۶)

شعرِ اقبال کے تمثیلی طرز بیان میں افکارِ مجرد کی تجسیم و مکالمت بھی بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔خاص طور پر علامہ کے عینیت پسندانہ (Idealistic) خیالات کی ترسیل و تبلیغ کے ضمن میں یہ رنگ بڑا معاون ٹھہرا ہے۔اس انداز کی نظموں میں ''عقل و دل''، ''عشق اور موت''، ''حقیقتِ حسن'' اور ''علم اور عشق'' نمایاں ہیں۔''عقل و دل'' میں عقل اپنی رہ نمائی، رسائی و بلند پروازی پر نازاں ہے اور 'دل' کو اپنے متنوع اوصاف سے باخبر کراتی ہے، مثلاً:

ہوں مفسّر کتابِ ہستی کی مظہرِ شانِ کبریا ہوں میں
بوند اک خون کی ہے تو لیکن غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں

(ب د،۴۱)

جب کہ اس کے جواب میں 'دل' کہتا ہے کہ میں رازِ ہستی کو محض سمجھتا نہیں بلکہ اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہوں۔میں مظاہر پرست کے بجائے باطن آشنا ہوں، بے تابی کے مرض کی دوا ہوں اور میرا مقام تیرے قیاسات سے ماورا ہے:

شمع تو محفلِ صداقت کی حسن کی بزم کا دِیا ہوں میں
تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں
کس بلندی پہ ہے مقام مرا
عرش ربِّ جلیل کا ہوں میں

(ب د،۴۲)

اسی ضمن میں نظم ''عشق اور موت'' میں اسی قبیل کے مجرد تصورات مجسم کرداروں کی صورت میں ڈھل گئے ہیں اور ان کی نمود عالمِ تخیل سے عالم رنگ و بو میں یوں ہوتی ہے کہ یہ ہماری ہی دنیا کے کردار محسوس ہونے لگتے ہیں۔یہاں اقبال نے 'عشق' نام کے فرشتے کو سیرِ فردوس میں مصروف دکھایا ہے جس کی ملاقات 'قضا' سے ہوتی ہے۔'عشق' کے دریافت کرنے پر 'موت' فخریہ انداز میں اپنے متعلق یوں گویا ہوتی ہے:

اُڑاتی ہوں میں رختِ ہستی کے پرزے بجھاتی ہوں میں زندگی کا شرارا
مری آنکھ میں جادوئے نیستی ہے پیامِ فنا ہے اسی کا اشارا
مگر ایک ہستی ہے دنیا میں ایسی وہ آتش ہے، میں سامنے اس کے پارا
شرر بن کے رہتی ہے انساں کے دل میں وہ ہے نورِ مطلق کی آنکھوں کا تارا
ٹپکتی ہے آنکھوں سے بن بن کے آنسو وہ آنسو کہ ہو جن کی تلخی گوارا

(ب د، ۵۸)

'قضا' کی یہ گفت گو سن کر 'عشق' کے لبوں پر ہنسی آشکارا ہو جاتی ہے جو موت کو 'شکارِ قضا' بنا دیتی ہے۔ اس طرح اقبالؔ عشق کی برتری ظاہر کر کے گویا یہ موقف پیدا کرتے ہیں کہ عشق کو فنا نہیں:

سنی عشق نے گفت گو جب قضا کی ہنسی اُس کے لب پر ہوئی آشکارا
گری اُس تبسّم کی بجلی اجل پر اندھیرے کا ہو نور میں کیا گزارا
بقا کو جو دیکھا فنا ہو گئی وہ
قضا تھی، شکارِ قضا ہو گئی وہ

(ب د، ۵۸)

مجرد کی تجسیم کے سلسلے میں ''حقیقتِ حسن'' بھی ایک دل کش نظم ہے جس میں خدا اور حسن کے سوال و جواب کے آئینے میں علامہ نے گہرے فلسفیانہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس مختصر منظومے میں مختلف کردار بڑی تیزی اور روانی سے شامل ہوئے ہیں اور اقبالؔ اس حقیقت کا ادراک کراتے ہیں کہ حسن کی حقیقت، معنویت اور ہمیشگی، زوال ہی میں پنہاں ہے۔ حسن، اس امر پر خدا سے شاکی ہے کہ اُسے لازوال کیوں نہ بنایا گیا، جواب یہ ملتا ہے:

مِلا جواب کہ تصویر خانہ ہے دُنیا شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دُنیا
ہوئی ہے رنگِ تغیّر سے جب نمود اس کی وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جس کی

(ب د، ۱۱۲)

آفاقی حقیقت پر مبنی اس مکالمے کے بعد نظم میں آسمان و زمیں کے منظر نامے سے مختلف کردار در آتے ہیں اور یوں بالآخر حسرت و یاس کے جذبات پر انجام ہوتا ہے:

کہیں قریب تھا، یہ گفت گو قمر نے سُنی فلک پہ عام ہوئی، اخترِ سحر نے سنی
سحر نے تارے سے سن کر سنائی شبنم کو فلک کی بات بتا دی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے

چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا
شباب سیر کو آیا تھا، سوگوار گیا

(ب د،۱۱۲)

''علم وعشق'' میں تجسیم کے ذریعے اقبالؔ کے تصورِ عقل وعشق کی تفہیم ہوتی ہے تاہم اس میں زیادہ تر عشق کے معجزات وخصائص سے آشنا کرایا گیا ہے، دو بند دیکھیے:

علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن
عشق نے مجھ سے کہا علم ہے تخمین و ظن
بندۂ تخمین وظن! کرمِ کتابی نہ بن
عشق سراپا حضور، علم سراپا حجاب!

(ض ک،۲۰)

شرعِ محبت میں ہے عشرتِ منزل حرام
شورشِ طوفاں حلال، لذّتِ ساحل حرام
عشق پہ بجلی حلال، عشق پہ حاصل حرام
علم ہے ابن الکتاب، عشق ہے اُمّ الکتاب!

(〃،۲۱)

بعض اوقات اقبالؔ اپنے کلام میں تمثیلی عناصر کی پیش کش کرتے ہوئے رؤیائی یا تخیلاتی فضا بھی تخلیق کرتے ہیں۔ ایسے مواقع پر ان کے ہاں کسی قدر Dream Allegory کی جھلک دکھائی دینے لگتی ہے جس میں شاعر عالمِ تخیل یا عالم خواب میں کوئی قصہ یا تمثیل بنا ڈالتا ہے جو باضابطہ طور پر کردار، کہانی اور مکالمے رکھتی ہے۔ اس حوالے سے بانگِ درا کی ماخوذ نظم ''ماں کا خواب'' دل کش مثال ہے جس میں ماں کا کردار عالمِ خواب میں خود کو تیرو تار رہ گزر میں پاتا ہے۔ اس خوف ناک فضا میں ماں کو زمرد پوشاک پہنے اور جلتے دیے ہاتھوں میں لیے آگے پیچھے رواں دواں لڑکوں کی قطار دکھائی دیتی ہے جو خدا جانے کس طرف جا رہے ہیں۔ اچانک اسے اپنا بیٹا نظر آتا ہے جس کے ہاتھوں میں دیا نہیں جل رہا۔ ماں نے اس کی جدائی میں ہر روز اشکوں کے ہار پروئے ہیں چناں چہ وہ بڑی بے چینی سے کہتی ہے:

جدائی میں رہتی ہوں مَیں بے قرار پروتی ہوں ہر روز اشکوں کے ہار

نہ پروا ہماری ذرا تم نے کی گئے چھوڑ، اچھی وفا تم نے کی
(ب د، ۳۶)

اس پر بچے کا جواب خاصی دل گرفتہ فضا تشکیل دیتا ہے، نظم کا آخری حصہ دیکھیے :

رُلاتی ہے تجھ کو جدائی مری نہیں اس میں کچھ بھی بھلائی مری
یہ کہہ کر وہ کچھ دیر تک چُپ رہا دِیا پھر دکھا کر یہ کہنے لگا
سمجھتی ہے تُو ہو گیا کیا اسے؟
ترے آنسوؤں نے بجھایا اسے!
(ب د، ۳۷)

تخیلاتی سطح پر تمثیلی رنگ کی پیش کش ہی کے ضمن میں بانگِ درا کی نظم ''سیرِ فلک'' بھی نہایت عمدہ ہے جس میں شاعر تخیل کی ہم سفری میں آسماں پر گزر کرتا ہے۔ وہ عالم بالا کے رازِ سر بستہ میں سے باغِ ارم کا نقشہ تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کرنے کے بعد جہنم کی کیفیت بزبانِ 'سروش' یوں بیان کرتا ہے کہ اہل دنیا کے لیے اس سے عبرت انگیز نتیجہ نکلتا ہے:

دُور جنّت سے آنکھ نے دیکھا ایک تاریک خانہ، سرد و خموش
طالعِ قیس و گیسوے لیلیٰ اُس کی تاریکیوں سے دوش بدوش
خنک ایسا کہ جس سے شرما کر کرّۂ زمہریر ہو روپوش
میں نے پوچھی جو کیفیت اس کی حیرت انگیز تھا جوابِ سروش
یہ مقامِ خنک جہنّم ہے نار سے نور سے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے جن سے لرزاں ہیں مردِ عبرت کوش
اہلِ دُنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں!
(ب د، ۱۷۵۔۱۷۶)

اقبالؔ کے تمثیلی اسلوب کی تشکیل میں بعض اوقات کوئی قصہ یا کہانی بیان کیے بغیر محض کرداروں کے بیانات پر ہی اکتفا کیا گیا ہے۔ ایسی نظموں میں دو یا اس سے زائد کردار کسی خاص موضوع کے ابلاغ و افہام کرانے کے لیے اپنے اپنے خیالات کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتے ہیں۔ گویا یہاں صرف تمثیل کا کرداری پہلو ہی ابھرا ہے اور ان کا تمثیل جیسی محسنۂ فنی میں شمار بھی صرف تجسیم و مکالمت کے عناصر کی بنا پر کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں ''پروانہ اور

جگنو''، ''شیر اور خچر''، ''چیونٹی اور عقاب''، ''نسیم و شبنم''، ''صبحِ چمن'' اور ''تصویر و مصور'' کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ یہ امر بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ یہ نظمیں اپنی کرداری و مکالماتی خصوصیات کے باعث محض تمثیل سے بڑھ کر جدید انداز کی ڈرامائیت میں داخل ہوگئی ہیں۔ ''پروانہ اور جگنو'' کے مکالمے سے خودداری کا سبق ملتا ہے۔ پروانہ، جگنو کو ''آتشِ بے سوز'' رکھنے کے باعث مغرور قرار دیتا ہے، جب کہ جگنو اس امر پر شکر گزار ہے کہ:

اللہ کا سو شکر، کہ پروانہ نہیں میں دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

(ب ج، ۱۱۵)

''شیر اور خچر'' کی مکالماتی تمثیل جرمن زبان سے ماخوذ ہے جس میں طنزیہ انداز نظر ابھرا ہے۔ شیر، خچر کو ساکنانِ دشت وصحرا میں سب سے الگ گردانتے ہوئے سوال کرتا ہے کہ تیرے آبا کون ہیں اور تو کس قبیلے کا فرد ہے، جس پر وہ جواب دیتا ہے:

میرے ماموں کو نہیں پہچانتے شاید حضور وہ صبا رفتار! شاہی اصطبل کی آبرو!

(ب ج، ۱۶۹)

''چیونٹی اور عقاب'' کے زیرِ عنوان نظم میں چیونٹی کے اس استفسار پر کہ وہ کیوں 'پائمال و خوار و پریشان و دردمند' ہے اور اس کے مقابلے میں عقاب کا مقام کیونکر ستاروں سے بھی بلند ہے، عقاب ایک ایسے راز سے پردہ اٹھاتا ہے جو فکریاتِ اقبالؔ کا کلیدی نکتہ ہے:

تُو رزق اپنا ڈھونڈتی ہے خاکِ راہ میں! میں 'نہ سپہر کو نہیں لاتا نگاہ میں!

(ب ج، ۱۶۹)

نظم ''نسیم و شبنم'' میں ان دونوں عناصر فطرت کے مکالمے سے بھی ایک فکر انگیز حقیقت کی جانب توجہ دلائی گئی ہے۔ یہاں نسیم شکوہ کناں ہے کہ پیرہن لالہ و گل چاک کرتے رہنے کے باوصف میری رسائی انجم کی فضا تک نہ ہوسکی، لہٰذا اب میں ترک وطن پر مجبور ہوں اور مجھے اب بلبل کی نواہاے طربناک بھی لطف نہیں دیتی۔ اے شبنم! تجھے تو تقدیر نے دونوں دنیاؤں کی محرم بنایا ہے، تو ہی بتا کہ ''خاکِ چمن'' اچھی ہے یا ''سراپردۂ افلاک'' بہتر ہے؟ اقبالؔ اس کے جواب میں شبنم کی زبان سے اپنی بے مثل و کم عدیل فکر کا اظہار یوں کرتے ہیں کہ:

کھینچیں نہ اگر تجھ کو چمن کے خس و خاشاک گلشن بھی ہے اک سرِّ سراپردۂ افلاک

(ض ک، ۱۱۶)

نظم 'صبحِ چمن'، 'پھول'، 'شبنم' اور 'صبح' کے مابین مکالمہ ہے جس میں ہر مظہرِ فطرت ایک روشن نکتے کی تفہیم کراتا ہے۔ 'پھول' شبنم سے کہتا ہے کہ شاید تو میرا وطن دُور سمجھتی تھی لیکن اگر اے قاصدِ افلاک، تو غور و فکر سے کام لے تو تجھے ہرگز یہ دُور محسوس نہ ہوگا۔ شبنم، تائید کرتی ہے اور اس کا مکالمہ اس حقیقت کی مزید توضیح یوں کرتا ہے:

یہ نکتہ کہ گردوں سے زمیں دُور نہیں ہے　　ہوتا ہے مگر محنتِ پرواز سے روشن

(ض ک، ۱۱۹)

یہ گفت گو سن کر نظم کا تیسرا کردار 'صبح'، تلقینی انداز میں یہ نتیجہ اخذ کرتی ہے:

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

ہاتھوں سے ترے دامنِ افلاک نہ چھوٹے　　ہو کوہ و بیاباں سے ہم آغوش، ولیکن

(//، ۱۲۰)

تجسیمی رنگ میں مرقوم نظم ''تصویر و مصور'' میں تصویر اپنے مصور سے کہتی ہے کہ میری نمایش تیرے ہنر سے ہے لیکن یہ کس قدر نا منصفی ہے کہ تو میری نظر سے پوشیدہ رہے جس پر مصور کی طرف سے جواب ملتا ہے کہ دیدہ ور پر چشم بینا بہت گراں گزرتی ہے، تو نے دیکھا نہیں کہ جہاں بینی سے شرر پر کیا بیتی ہے؟ نظر، چوں کہ درد و غم و سوز و تب و تاب سے عبارت ہے، اس لیے اے نادان! تو بھی میرے بارے میں صرف خبر پر قناعت کر لے۔ اس پر تصویر بہ اصرار گویا ہوتی ہے کہ میں تو یہ جانتی ہوں کہ خبر، عقل و خرد کی ناتوانی اور نظر، دل کی حیاتِ جاودانی ہے۔ تم بس مجھے یہ بتا دو کہ کیا اس زمانے کی تگ و تاز 'سزاوارِ حدیث لن ترانی' نہیں ہے؟ اب مصور کا جواب اقبالؔ کے کلیدی تصور 'خودی و اثباتِ ذات' کے ساتھ جا ملتا ہے اور اس آفاقی نکتے کا ظہور ہوتا ہے:

نہ ہو نومید اپنے نقش گر سے　　تو ہے میرے کمالاتِ ہنر سے

کہ تو پنہاں نہ ہو اپنی نظر سے　　مرے دیدار کی ہے اک یہی شرط

(ا ح، ۱۸)

اس نظم کی تمثیلی معنویت علامتی رنگ کے باعث گہری ہو جاتی ہے۔ 'تصویر' انسان' اور مصور 'صانع ازل' کی صورت اختیار کر کے زیادہ بامعنی اور کارگر مطالب پیش کرتے ہیں۔ یوں مجرد کی تجسیم بھی ہے اور اس دُہری معنویت کا حصول بھی ممکن ہوا ہے جو تمثیل کی خاصیت ہے ــــــ بعینہٖ شعریاتِ اقبالؔ میں باضابطہ طور پر بھی کسی علامت کی شمولیت سے تمثیلی معنویت پیدا کی گئی ہے اور ایسے مقامات پر اقبال نے کسی علامت کو کسی چیز کی نمایندہ بنا کر موزوں کیا ہے۔ اس ضمن میں بالِ

جبریل کی نظموں ''نصیحت'' اور ''شاہین'' کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے جن میں شاہین یا عقاب کی علامت، مردِ مسلمان کے لیے مستعار لے کر، اس کے لیے تمثیلی انداز میں زندگی کا لائحہ عمل وضع کیا گیا ہے۔ ''نصیحت'' میں عقابِ سالخوردہ، بچۂ شاہین سے کہتا ہے:

ہے شباب اپنے لہو کی آگ میں جلنے کا نام ۔۔۔ سخت کوشی سے ہے تلخِ زندگانی انگبیں
جو کبوتر پر جھپٹنے میں مزا ہے اے پسر! ۔۔۔ وہ مزا شاید کبوتر کے لہو میں بھی نہیں

(ب ج، ۱۲۱)

جب کہ ''شاہین'' میں عقاب کی تمثیل مردِ جسور و غیور کی نمائندہ بن کر اس کے اوصافِ عالیہ سے باخبر کراتی ہے۔

شعرِ اقبال کے تمثیلی پہلوؤں میں اُن منظومات کا تذکرہ بھی دل چسپی سے خالی نہیں جن میں شاعر خود کو خیالی سطح پر فطرت کے کسی کردار کے ہم راہ لا کر عمدہ فکریات کا ابلاغ کرتا ہے۔ اس انداز کی نظمیں زیادہ تر بانگِ درا کے اوراق میں نمود کرتی ہیں جن میں ''اخترِ صبح''، ''ستارہ''، ''چاند''، ''رات اور شاعر''، ''عید پر شعر لکھنے کی فرمایش کے جواب میں'' اور ''شعاعِ آفتاب'' قابلِ ذکر ہیں۔ ''اخترِ صبح''، ''ستارہ'' اور ''چاند'' میں اقبال ستاروں اور چاند کی اپنی ہستی سے مماثلت تلاش کر کے خود کو ان کے شریکِ حال ٹھہرا کر دل چسپ نکات اخذ کرتے ہیں۔ ان نظموں سے شعری اقتباسات بالترتیب ملاحظہ کیجیے:

کہا یہ میں نے اے زیورِ جبینِ سحر! ۔۔۔ غمِ فنا ہے تجھے! گنبدِ فلک سے اُتر
ٹپک بلندیِ گردوں سے ہمرہِ شبنم ۔۔۔ مرے ریاضِ سخن کی فضا ہے جاں پرور
میں باغباں ہوں محبت بہار ہے اس کی ۔۔۔ بنا مثالِ ابد پائیدار ہے اس کی

(ب د، ۱۱۵)

چمکنے والے مسافر! عجب یہ بستی ہے ۔۔۔ جو اوج ایک کا ہے دوسرے کی پستی ہے
اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر ۔۔۔ فنا کی نیند مئے زندگی کی مستی ہے
وداعِ غنچہ میں ہے رازِ آفرینشِ گل ۔۔۔ عدم، عدم ہے، کہ آئینہ دارِ ہستی ہے!

(//، ۱۴۷)

اے چاند! حُسن تیرا فطرت کی آبرو ہے ۔۔۔ طوفِ حریمِ خاکی تیری قدیم خو ہے
یہ داغ سا جو تیرے سینے میں ہے نمایاں ۔۔۔ عاشق ہے تو کسی کا؟ یہ داغِ آرزو ہے؟

میں مضطرب زمیں پر، بیتاب تو فلک پر　　تجھ کو بھی جستجو ہے، مجھ کو بھی جستجو ہے
انساں ہے شمع جس کی، محفل وہی ہے تیری؟
میں جس طرف رواں ہوں، منزل وہی ہے تیری؟
(ایضاً، ۱۷۱)

''رات اور شاعر'' میں شاعر کے یک طرفہ احساسات کے بجائے 'رات' سے کلام کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ 'رات' ایک مجسم کردار کا روپ دھار کر شاعر سے مخاطب ہے اور اُس کی پریشانی، خاموشی اور بے چینی پر حیران ہو کر گویا ہوتی ہے:

خاموش ہو گیا ہے تارِ ربابِ ہستی　　ہے میرے آئینے میں تصویرِ خوابِ ہستی
دریا کی تہ میں چشمِ گرداب سو گئی ہے　　ساحل سے لگ کے موجِ بے تاب سو گئی ہے
بستی زمیں کی کیسی ہنگامہ آفریں ہے　　یوں سو گئی ہے جیسے آباد ہی نہیں ہے
شاعر کا دل ہے لیکن ناآشنا سکوں سے
آزاد رہ گیا تُو کیونکر مرے فسوں سے؟
(ایضاً، ۱۷۲)

'شاعر' اپنی خاموشی اور بے چینی کی توجیہ یوں بیان کرتا ہے:

مجھ میں فریاد جو پنہاں ہے سناؤں کس کو　　تپشِ شوق کا نظّارہ دکھاؤں کس کو
برقِ ایمن مرے سینہ پہ پڑی روتی ہے　　دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے!
صفتِ شمعِ لحد مُردہ ہے محفل میری　　آہ! اے رات بڑی دُور ہے منزل میری
عہدِ حاضر کی ہوا راس نہیں ہے اس کو　　اپنے نقصان کا احساس نہیں ہے اس کو
ضبطِ پیغامِ محبت سے جو گھبراتا ہوں
تیرے تابندہ ستاروں کو سنا جاتا ہوں
(ایضاً، ۱۷۳)

نظم ''عید پر شعر لکھنے کی فرمایش کے جواب میں'' کا آغاز شالامار باغ کے ایک برگِ زرد کی گفت گو سے ہوتا ہے جسے اقبالؔ نے مجسم کر دیا ہے اور جو خود کو موسمِ گل اور شاخِ نشیمن کا راز دار سمجھتے ہوئے زائرانِ چمن کے ہاتھوں پائمال ہونے کے خیال سے لرزاں ہے۔ شاعر اس کا حال سن کر بے چین ہو جاتا ہے اور اس مرحلے پر زرد پتے کا غم اس کے اندر اپنی ملت کی ویرانی کا غم جگا دیتا ہے، یوں تمثیل اقبالؔ کے مخصوص طرزِ فکر کی نمایندہ بن جاتی ہے۔ شاعر کی بے تابی و بے چینی پر مبنی آخری شعر دیکھیے:

ذرا سے پتّے نے بے تاب کر دیا دل کو — چمن میں آ کے سراپا غمِ بہار ہوں میں
خزاں میں مجھ کو رلاتی ہے یادِ فصلِ بہار — خوشی ہو عید کی کیونکر کہ سوگوار ہوں میں
اُجاڑ ہو گئے عہدِ کہن کے میخانے — گذشتہ بادہ پرستوں کی یادگار ہوں میں
پیامِ عیش و مسرّت ہمیں سناتا ہے
ہلالِ عید ہماری ہنسی اڑاتا ہے
(//،۲۱۳)

اس سلسلے کی ایک نظم ''شعاعِ آفتاب'' بھی ہے جس میں انقلاب آفریں خیالات کا اظہار شاعر کے بجائے شعاعِ آفتاب کی زبانی ہوا ہے۔ نظم کے آغاز میں شاعر سورج کی کرن سے اس کے اضطراب، ناشکیبائی، تڑپ اور جستجو کی بابت دریافت کرتا ہے جس کے جواب میں وہ کہتی ہے:

مضطرب ہر دم مری تقدیر رکھتی ہے مجھے — جستجو میں لذّتِ تنویر رکھتی ہے مجھے
برقِ آتش خُو نہیں فطرت میں گو ناری ہوں میں — مہرِ عالم تاب کا پیغامِ بیداری ہوں میں
سرمہ بن کر چشمِ انساں میں سما جاؤں گی میں — رات نے جو کچھ چھپا رکھا تھا دکھلاؤں گی میں
تیرے مستوں میں کوئی جُویائے ہشیاری بھی ہے — سونے والوں میں کسی کو ذوقِ بیداری بھی ہے؟
(//،۲۳۷)

شعرِ اقبالؔ میں متذکرہ تمام تر تمثیلی عناصر علامہ کے مخصوص تصورات ونظریات کے ساتھ گہری مطابقت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اس شعری وادبی خوبی کو مکمل طور پر ترسیلِ مطلب کے لیے برتا ہے اور اسی نسبت سے ہر تمثیلی انداز کی نظم کسی نہ کسی ایسے اخلاقی نکتے پر منتج ہوتی ہے جو تحرک و تسلسل، حرکت وعمل، خودداری واستغنا، بلند پروازی وتیز نگاہی اور مشکل پسندی ومہم جوئی کے جذبات سے عبارت ہے۔ بلاشبہہ تمثیلی پیرایے میں ایسے بلند پایہ اور انقلاب آفرین خیالات و افکار کا اظہار اقبالؔ جیسے نادرِ روزگار شاعر کے معجز بیان قلم ہی سے ممکن تھا۔ یوسف عزیز، اقبالؔ کی اس انداز کی نظموں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے لکھتے ہیں:

> حرکت وعمل اقبالؔ کی شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ لہٰذا فطرت میں ایسی اشیا جو مسلسل متحرک اور رواں دواں رہیں، اقبالؔ کو بہت پسند ہیں۔ مثلاً بھاگتا ہوا ابر، بہتی ندی، تلاطم خیز لہریں اور تموّج انگیز موجیں، اور ان سے اقبالؔ نے جابجا مضامین پیدا کیے ہیں۔ (۴۳)

یہ درست ہے کہ تمثیل کے مکمل فنی سانچے کو سامنے رکھ کر شعرِ اقبالؔ کا مطالعہ کریں تو ہمیں

یہاں خالص تمثیل کے نقوش قدرے دھندلے بلکہ بعض اوقات تو نامکمل اور ادھورے دکھائی دیتے ہیں اور اقبآل کے کلام میں تمثیل کو ایک منضبط ادبی اصطلاح کی روشنی میں جانچنا مشکل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے ہاں تمثیلی پیرایۂ بیان زیادہ تر تجسیمی و مکالماتی رنگ سے عبارت ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ایک تخلیق کار کسی محسنۂ شعری کو من وعن اپنانے کا کلی طور پر پابند بھی نہیں ہے، اس لیے کہ اس کی تخلیقی اپج بعض اوقات کسی فنی خوبی کی ایک جہت یا کچھ جہتوں سے متاثر ہو جاتی ہے اور باقی عناصر اسے متوجہ نہیں کرتے یا اس کے مخصوص زاویۂ نظر سے مطابقت نہیں رکھتے چناں چہ وہ انھیں وقتی طور پر غیر ضروری خیال کرتے ہوئے اپنی انتخاب کردہ فنی خوبی کے زیادہ اثر انگیز اجزا ہی کو برت کر شعری نادرہ کاری کرنے پر اکتفا کرتا ہے ___ تمثیل کے ضمن میں اقبآل کا بھی یہی معاملہ ہے اور انھوں نے زیادہ تر اس شعری خوبی کو مکمل طور پر اپنانے کے بجاے اس کے بعض اجزا یا لوازمات ہی کے ذریعے اپنی ندرت کلام کا اعجاز دکھایا ہے۔ یوں ان کے ہاں ایک نئی طرز پر مشتمل اندازِ تمثیل وجود میں آیا ہے جس کو تشکیل دیتے ہوئے وہ ایک طرف تو عطآر اور رومؔی کے حکایاتی و مکالماتی اسلوب سے متاثر نظر آتے ہیں تو دوسری طرف جدید مغربی شعرا کے طرزِ تمثیل نے انھیں اس گہرائی، ذومعنویت اور رمزی و علامتی خصائص سے خاصا دور کر دیا ہے جو اردو کی نمایندہ تمثیلوں کے لازمی اجزا ہیں۔ اقبآل کے اس منفرد انداز تمثیل کے مختلف ابعاد میں نمایاں ترین صورت تو وہ ہے جس کے تحت وہ پیچیدگی اور گہری رمزیت و معنویت سے گریز کرتے ہوئے زیادہ تر غیر مرئی کو مرئی بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا بنیادی موقف حکایتی و تجسیمی اسلوب کی وساطت سے اخلاقی و پُرتحرک پیغامات کو قاری کے دل میں اتارنا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات وہ کسی جان دار یا بے جان چیز کی زبان سے گفت گو کروا کر مختلف نتائج اخذ کرتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کے ہاں رویائی رنگِ تمثیل بھی پیدا ہو جاتا ہے یا کسی مقام پر ایک ہی کردار نظم کے منظرنامے سے ابھرتا ہے اور اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔ اسی طرح انھوں نے مجرد تصورات کے مکالموں سے بصیرت افروز نکات اخذ کیے ہیں یا کسی کردار کو علامت کے طور پر موزوں کر کے تمثیلی معنویت کا حصول کیا ہے۔ یوں بھی ہوا ہے کہ اقبآل نے خود اپنی ذات کو فطرت کے کسی مجسم کردار کے ساتھ خیالی سطح پر مکالمہ کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ گویا تمثیلی اسلوب کی صورت کوئی بھی ہو علامہ نے کلام کی تاثیر اور معنی آفرینی کو ہر لحظہ مقدم رکھا ہے اور ان کے ہاں فطری بے ساختگی اور روانی کے باعث کہیں بھی شعوری کاوش کا اشتباہ نہیں ہوتا۔ یوں انھوں نے تمثیل اور اس

کی متنوع اشکال کے مختلف ابعاد کو کسی قدر اپنے کلام کا حصہ بنا کر ایک منفرد طرزِ تمثیل سے متعارف کرایا ہے۔ جو بلاشبہ اقبال کے شعری اسلوب کا ایک دل کش زاویہ ہے۔

حوالے اور حواشی:

(۱) حییم، سلیمان: فرھنگِ جامع (انگلیسی۔فارسی)، تہران: فرہنگِ معاصر ۱۳۶۲، یک جلدی، ص ۴۱۱

(۲) محمد بہشتی (مولف): فرھنگِ صبا، ایران: انتشاراتِ صبا، سال ۷۲، ص ۲۹۹

(۳) ابوالقاسم پرتو (مولف): فرھنگِ واژہ یاب، ایران: انتشاراتِ اساطیر، چاپ اول ۱۳۷۳ھ۔ش، ج ۱، ص ۴۶۱

(۴) محمد معین، ڈاکٹر (مولف): فرھنگِ فارسی معین، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم ۱۳۵۳، ج ۱، ص ۱۱۳۹

(۵) حسن عمید (مولف): فرھنگِ عمید، تہران: موسسہ انتشارات امیر کبیر، طبع دوم ۱۳۶۵، ج ۱، ص ۲۶۷

(۶) محمد پادشاہ (مولف): فرھنگ آنند راج بکوشش محمد دبیر سیاقی، تہران: کتاب خانہ خیام، ۱۳۳۶ خورشیدی، ج ۲، ص ۱۱۸۳

(۷) علی اکبر نفیسی، ڈاکٹر (مولف): فرھنگ نفیسی، تہران: کتاب فروشی خیام ۱۳۴۳، ج ۲، ص ۹۶۵

(۸) محمد رضا باطنی (مولف) فرھنگِ معاصر (انگلیسی۔فارسی)، تہران ۱۳۷۱، ص ۲۱

(۹) علی اکبر دہخدا (مولف): لغت نامۂ دھخدا، تہران: چاپ سیروس ۱۳۴۳ھ ش، ص ۹۳۴، ۹۴۰

(۱۰) مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، سید (مولف): نسیم اللغات، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع نہم ۱۹۸۹ء، ص ۲۸۹

(۱۱) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، کراچی: اردو ڈکشنری بورڈ ۱۹۸۳ء، ج ۵، ص ۵۴۵

(۱۲) تصدق حسین رضوی، مولوی سید (مولف) لغاتِ کشوری، لکھنؤ: مطبع نامی منشی نولکشور، طبع ۱۹، ۱۹۵۲ء، ص ۱۱۱

(۱۳) محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): فرھنگِ عامرہ، کراچی: ٹائمز پریس، طبع چہارم ۱۹۵۷ء، ص ۱۳۸

(۱۴) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۵۴

(۱۵) ایضاً

(۱۶) شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم بکوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فردوس، طبع اول ۱۳۷۳، ص ۳۱۹

(۱۷) عبدالرحمٰن: مراۃ الشعر، لاہور: مقبول اکیڈمی ۱۹۸۸ء، ص ۲۰۹ تا ۲۱۶

(۱۸) سیروس شمیسا، ڈاکٹر: بیان، تہران: انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶، ص ۲۲۶، ۲۲۷

(۱۹) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنر شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۸۴

(۲۰) حسن انوشہ (مولف): فرھنگ نامۂ ادبی فارسی (دانش نامۂ ادب فارسی ۲)، تہران: سازمان

چاپ وانتشارات،طبع اول ۱۳۷۶ش،ص۴۰۴

(21) F. Steingass: *Persian-English Dictionary*, London: Routledge & Kegan Paul Limited, 5th Ed.1963, page;324.

(۲۲) ابوالقاسم رادفر:فرہنگ بلاغی ادبی،تہران:انتشارات اطلاعات ۱۳۶۸،ص۴۱۲

(۲۳) محمد رضا جعفری(مؤلف):فرہنگ نشر نو،تہران:نشرِتنویر،طبع سوم ۱۳۷۷،ص۳۲

(24) A. S Hornby: *Oxford Advanced learner's dictionary of Current English,Oxford: Oxford University Press, 6th Ed 2002*, page:30

(25) *Longman Dictionary of contemporary English,* India: Thomson Press Ltd, 3rd Ed, 1995, page:33

(۲۶) یہاں آغاز میں فارسی کے منقول اقتباسات کے ساتھ ساتھ انگریزی کی درج ذیل کتب اصطلاحات سے استفادہ کیا گیا ہے:

(i) Shipley, Joseph T :*Dictionary of World Literary Terms*, London:George Allen & Unwin Ltd,1970,page:10

(ii) Cuddon, J.A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary theory*, London: Penguin Books, 4th Ed 1999, page:20

(iii) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* New York: Oxford University press 1990, page:5

(iv) Ross Murfin & Supriyia M. Ray; *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston: Palgrave Macmillan, 2003, page:9

(۲۷) حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز:کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد:مقتدرہ قومی زبان،طبع دوم ۱۹۸۵ء،ص۴۹

(۲۸) منظر اعظمی،ڈاکٹر:اُردو میں تمثیل نگاری،نئی دلّی:انجمن ترقی اردو(ہند)،طبع دوم ۱۹۹۲ء،ص۶۳،۶۴

(۲۹) جمیل جالبی،ڈاکٹر:قومی انگریزی اُردو لغت،ص۱۶۷

(۳۰) سیروس شمیسا،ڈاکٹر:بیان،ص۲۳۴

(۳۱) کلیم الدین احمد:فرہنگ ادبی اصطلاحات،نئی دہلی:ترقی اردو بیورو،طبع اول ۱۹۸۶ء،ص۱۴۴

(۳۲) جمیل جالبی،ڈاکٹر:قومی انگریزی اُردو لغت،ص۱۴۰۸

(۳۳) سیروس شمیسا،ڈاکٹر:بیان،ص۲۳۵

(۳۴) کلیم الدین احمد:فرہنگ ادبی اصطلاحات،ص۱۶

(۳۵) سیروس شمیسا،بیان،ص۲۳۷

(۳۶) جمیل جالبی،ڈاکٹر:قومی انگریزی اُردو لغت،ص۷۰۲

(۳۷) کلیم الدین احمد:فرہنگِ ادبی اصطلاحات،ص۸۰

(۳۸) ایضاً،ص۱۷

(۳۹) ایضاً،ص ۱۱

(۴۰) ایضاً،ص ۲۵

(۴۱) ایضاً،ص ۶۶

(۴۲) یوسف عزیز:''کلامِ اقبال کا تمثیلی پہلو''(مضمون)مشمولہ شعاعِ اقبال،لاہور،فیصل آباد: مجید بک ڈپو ۱۹۷۷ء،ص ۲۶۴،۲۶۵

(۴۳) ایضاً،ص ۲۶۷ تا ۲۷۲

اقبال کا ڈرامائی طرزِ سخن

لفظ ''ڈراما'' (Drama) بنیادی طور پر یونانی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی کچھ کر دکھانے کے ہیں اور اسے تمثیل، سوانگ، ناٹک (۱)، ڈھونگ، غیر حقیقی بات اور کھیل (۲) کے لغوی معنوں میں لیا جاتا ہے۔ ایک اعتبار سے یہ ''ایک ایسا قصہ (ہے) جو اسٹیج پر اداکاری کے لیے لکھا جائے (۳) اور اس کے تحت نثر یا شعر میں کسی کہانی کو سنانے کے بجائے اُسے مختلف کرداروں کے استمداد سے کچھ کر کے دکھانے کو ترجیح دی جاتی ہے۔ کہانی کو مختلف کرداروں کی وساطت سے پیش کرنے کا یہ عمل Dramatization یا ڈراما کاری، تمثیل کاری، ڈرامے یا تمثیل کی شکل میں ڈھالنا یا قابل قبول بنانا، مبالغہ آمیز انداز میں بولنا، لکھنا یا طور طریق اختیار کرنا کہلاتا ہے (۴) انگریزی میں "Drama" اور "Dramatization" کے لغوی مفاہیم کی توضیع عموماً یوں کی جاتی ہے:

> Drama : 1 - a play for the theatre, television, radio etc 2- plays considered as a form of literature 3- an exciting and unusual situation or set of events 4- Make a drama out of sth to make things worse than they really are......
>
> Dramatize: 1 - to change a story so that it can be performed as a play 2- to make a situation seem more exciting, terrible etc than it really is...... (۵).

انگریزی میں ڈرامے کے لیے "Play" کا متبادل بھی استعمال ہوتا ہے۔ قدیم ڈرامے زیادہ تر منظوم اور رقص و موسیقی سے آراستہ ہوا کرتے تھے، چناں چہ شاعری میں ''منظوم ڈرامے'' یا ''نمایش نامۂ منظوم'' (Poetic Drama) کی روایت موجود رہی ہے۔ بعینہٖ بعض اوقات ڈرامے کو کلی طور پر منظوم کرنے کے بجائے اس کے بعض عناصر کو اپنا کر شعر پارے کی تخلیق کی جاتی ہے، جسے ''ڈرامائی شاعری'' (Dramatic Poetry) یا ''شعرِ نمایشی'' سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ایسی شاعری میں ڈرامے کے بنیادی اجزائے ترکیبی میں سے کسی بھی جزو یعنی کرداروں، مکالمات

،خود کلامی، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، منظر کشی، حیرت انگیزی یا سنسنی خیزی وغیرہ کی شمولیت سے ڈرامائی اوصاف پیدا کر لیے جاتے ہیں۔ مغرب میں کبھی کبھار ڈرامائی شاعری سے وہ کلام بھی مراد لیا جاتا ہے جس کا کچھ حصہ شاعری اور کچھ نثر میں مرقوم ہوتا ہے جب کہ مشرقی ادبیات خصوصاً فارسی اور اُردو میں گفت گو یا مکالمے کے پیکر میں لکھی گئی غنائی شاعری میں ڈرامے کے بنیادی اجزا عمدگی کے ساتھ اپنی نمود کرتے ہیں۔ ڈرامائی شاعری کی توضیح کے ضمن میں کتب اصطلاحات سے چند اقتباسات دیکھیے:

> A term applied to poetry that employs dramatic form, such as the dramatic monologue. By extention, the term refers to plays written partly in verse and partly in prose(as were many of shakespeare's productions and to such poetic dreams as shelley's The Cenci and Maxwell Anderson's winterset.(۶)

شعر نمایشی معادل اصطلاحِ انگلیسی "Dramatic Poetry"، شعری کہ در آن شیوہ ھایا عناصر نمایشی بہ کار رفتہ باشد۔ در این نوع شعر، سازہ ھایی چون گفت وشنود (دیالوگ)، تک گوئی، بہ ویژہ تک گویی نمایشی، وخود گویی/حدیث نفس کاربرد فراوان دارند۔ تأکید بر نوع بیان، موقعیت، زمان ومکان نیز از ویژگی ھای شعرِ نمایشی است۔ در ادبیات غرب، بہ نمایشنامہ ھایی کہ بخشی بہ شعر وبخشی بہ نثر باشند نیز شعر نمایشی می گویند، مانند بسیاری از آثار ویلیام شیکسپیئر، نمایشنامہ نویس و شاعرِ انگلیسی (۱۵۶۴۔۱۶۱۶ام)......شعر نمایشی در ادبیات کہن فارسی عمدتاً بہ صورت گفت وشنود میانِ عاشق ومعشوق نمود داشتہ است۔ از شناختہ ترین انواعِ این شعر ــــــ کہ البتہ تفاوت ھایی بنیادی با شعر نمایشی غربی دارد ــــــ می توان بہ صحنہ ھای گفت وشنودِ فرھاد وشیرین در خسرو وشیرین، لیلیٰ ومجنوں در منظومہ ای بہ ھمین نام از نظامی ویوسف وزلیخای جامی اشارہ کرد......(۷)

شعرِ نمایشی یا نمایشنامہ (Dramatic Poetry)، در ادبیاتِ غرب بہ شعری اطلاق می شود کہ در آن از شیوہ ھای نمایش یا عناصرِ نمایشی استفادہ شدہ باشد واز خصوصیات نمایشی بہرہ داشتہ باشد، این خصوصیت می تواند از طریقِ گفت وگو (dialogue) تک گویی (monologue) بیانِ پُر قدرت یا تأکید بر موقعیت حساس و کشمکشِ عاطفی بہ وجود آید ......تک گویی نمایشی (dramatic monologue) کہ در داستان (بہ شکلِ نثر) بہ کار می رود، در شعر نیز بہ عنوان نوعی شعرِ غنایی و درعین حال یکی از اقسام بہ شعرِ نمایشی شناختہ شدہ است وآن شعری است کہ در آن شاعر از زبان

شخصیّتی کہ در موقعیتی بحرانی قرار گرفتہ است، صحبت می کند...... اصطلاحِ شعرِ نمایشی، گاہ بہ نمایشنامہ ھایی کہ بخشی بہ شعر و بخشی بہ نثر نوشتہ شدہ...... نیز اطلاق می شود......(۸)

ڈرامائی طرزِ سخن اپناتے ہوئے شاعر کے کلام میں ڈرامائی شاعری کے مختلف اجزا مجتمع ہو جاتے ہیں یا بعض اوقات ان میں سے کچھ کی نمود الگ الگ صورت میں ہو جاتی ہے۔ان ڈرامائی عناصر میں کہانی یا قصہ یا ماجرا اور روئداد (story)، واقعاتی ترتیب سے قابلِ قبول تاثر کا حصول (Plot)، کردار، مکالمے، لہجے کے تنوّعات، منظر کشی اور منظر نامے (Scenario) جیسے پُر تاثیر اجزا خصوصیت کے ساتھ شامل ہیں۔ کہانی یا قصے کے بیان سے مراد یہ ہے کہ شاعر کے شعر پارے میں موضوعِ مخصوص کی مناسبت سے کوئی حقیقی و واقعی یا حکایاتی و تخیلاتی بیان ضرور ہوتا ہے جو تخلیق کار کی شعوری کاوش کا نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ موضوعاتی بیان کلام میں جس طرح مختلف واقعات و افعال یا اعمال اور مکالمات سے آغاز، ارتقا اور منطقی انجام تک مکمل واقعاتی ترتیب کے ساتھ پہنچتا ہے، اُسے ڈرامائی پلاٹ (Plot) کہتے ہیں۔ شاعر کا پیش کردہ خیال یا موضوع بہت حد تک اس عنصر پر انحصار کرتا ہے۔ بقول حفیظ صدیقی اس میں ''چُستی، ندرت، حُسنِ ترتیب، تناسب اور توازن اور واقعات کا متنوّع، قرینِ قیاس، دل چسپ اور فطری ہونا، ضروری ہے''(۹) اور ان عناصر کو اچھے قصے یا بیان کی پہچان متصور کیا جاتا ہے۔اس کے بعد ڈرامائی شعر پارے میں کردار نگاری یا سیرت نگاری (characterization) کو اہمیت دی جاتی ہے اور ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک یہ بنیادی طور پر ''تصویر کشی، حلیہ بیانی، کرداروں کی خیالی تخلیق یا (کرداروں کی) وصف نگاری (اور) عملِ توصیف''(۱۰) کا دُوسرا نام ہے۔ حفیظ صدیقی یہ بھی کہتے ہیں کہ ''کسی مصنف کا وہ کردار کامیاب سمجھا جائے گا جو ہماری دنیا کے عام انسانوں جیسا ایک انسان ہونے کے باوجود ایسی انفرادیت کا بھی مالک ہو کہ اسے ہم ہجوم میں الگ پہچان سکیں اور واضح انفرادیت رکھنے کے باوجود وہ ہماری دنیا کا ایک قرینِ قیاس انسان معلوم ہو...... کامیاب کردار کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی فطرت کے مطابق دوسرے کرداروں کے تصادم یا تعاون سے کہانی میں اپنا راستہ بناتا چلا جائے...... کامیاب کردار کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ماحول، وقت اور واقعات سے متاثر ہو کر تبدیل ہونے یا غیر متاثر رہ کر تبدیل نہ ہونے کا جواز کہانی کے واقعات کے علاوہ اس کی فطرت یا شخصیت میں موجود ہو......''(۱۱) تیسرا عنصر مکالمہ (Dialogue) ہے، جسے محاورہ، مصاحبہ یا مخاطبہ بھی کہا جاتا ہے اور اس کے تحت دو یا اس سے زاید کرداروں کے مابین سادہ یا سوال و جواب

کے عالمانہ و مفکرانہ اُسلوب میں گفت گو کرائی جاتی ہے۔ حفیظ صدیقی کے مطابق ''دو یا دو سے زیادہ اشخاص کی گفت گو کو انھی کے الفاظ میں نقل کرنا ادبیات کی اصطلاح میں مکالمہ کہلاتا ہے......اچھا مکالمہ وہ ہے جو بولنے والے کی فطرت کی صحیح ترجمانی کرے۔ اختصار، برجستگی اور حسبِ ضرورت زبان کی ادبی سطح برقرار رکھنے کے باوجود کردار کی عمر، مزاج، عقاید و مقاصد اور احساسات و نظریات کا آئینہ دار ہو۔ جس میں صورت حال کا پورا احساس موجود ہو یعنی مکالمہ موقع محل کے مطابق ہو اور کہانی کو آگے بڑھائے''۔ (۱۲) شعری سطح پر مکالمے کی وہ جہت قابل توجہ ہے، جسے ڈرامائی خود کلامی (Dramatic monologue) یا خود کلامی (soliloquy) کا نام دیا جاتا ہے اور کلیم الدین احمد لکھتے ہیں کہ ''ڈرامائی خود کلامی (یا) یک شخصی ڈراما (وہ) کم و بیش لمبی نظم (ہے) جس میں ایک کردار کی گفت گو یا تقریر ہوتی ہے جس سے اُس کی شخصیت اور مخصوص ڈرامائی کیفیت پر روشنی پڑتی ہے۔ اسٹیج پر جو خود کلامی ہوتی ہے۔ اس میں وقت اور جگہ اور صورت حال متعین ہوتی ہیں لیکن ڈرامائی خود کلامی میں جگہ، وقت، کرداروں کی شناخت، جذباتی یا فکری اُلجھاؤ ___ یہ سب چیزیں اس کلام میں آہستہ آہستہ ظاہر ہوتی ہیں۔ Browning نے اس صنف کا نام "Dramatic Lyric" رکھا تھا اور اس صنف کو بلند ترین نقطے پر پہنچا دیا تھا۔ اس کی نظموں میں بولنے والے کے اہم ترین لمحۂ زندگی کا نفسیاتی تجزیہ ملتا ہے......'' (۱۳) مکالمے کی دوسری صورت ''دو شخصی مکالمہ'' (Duologue) ہے جو دو کرداروں کے درمیان گفت گو کا نام ہے اور اس کی رو سے شاعر دو شعری کرداروں کو کسی خاص اور متعین موضوع پر ہم کلام دکھاتا ہے اور یوں ان کے درمیان باہمی نقطۂ اتفاق پر پہنچنے کے لیے کسی موضوع پر آزادانہ تبادلۂ خیالات کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ کرداروں کے مابین مکالمات کی تشکیل کے دوران میں تخلیق کار کو لہجے کے اُتار چڑھاؤ اور اس کے تمام تر متوقع خصائص کو بھی مدِنظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ کلیم الدین احمد کے مطابق شاعری میں ''مصنف اور اس کے مواد میں جو رشتہ ہے یا اس کا قارئین سے جو رشتہ ہے، اُسے رویہ (Attitude) کہتے ہیں اور یہ رویہ جس طرح تصنیف میں ظاہر ہوتا ہے، اُسے لہجہ (Tone) کہتے ہیں۔ مقرر اپنا لہجہ آواز یا طرز بدل کر واضح کر سکتا ہے لیکن لکھنے والے کو تو لفظی ترکیبوں پر بھروسا کرنا پڑتا ہے......لہجہ زیادہ پُر جوش، دھیما، نرم اور معتدل ہو سکتا ہے۔'' (۱۴) ڈرامائی منظومات میں لہجہ یا لحن مکالماتی حُسن کو نکھارتا ہے اور اس کی وساطت سے کرداروں کے بنتے بگڑتے مزاج سامنے آتے ہیں۔ مزید برآں منظر (Scene) کا حصہ بھی ڈرامائی شعر پارے

میں قصے کے تسلسل کو بغیر تغیر وقت اور مقام کے جاری رکھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ گویا ڈرامائی شاعری میں ''منظروہ گرد و پیش (ہے) جس میں کوئی چیز واقع ہوتی ہے۔ یہ کوئی مقام یا محل وقوع، کوئی منظر یا نظارہ (ہوسکتا ہے یا، یہ) اعمال اور واقعات کا دکھایا جانے والا ایک مربوط اور متحد سلسلہ (ہے، یا) وہ خیالی جگہ، جہاں کسی کھیل کا عمل پذیر ہونا تصور کیا جاتا ہے''۔(۱۵) کبھی کبھار شاعر نظم میں کسی مخصوص منظر نامے (Scenario) کا اہتمام بھی کرتا ہے، جو''ڈرامے کی روئداد کا مختصر خاکہ (ہے) جس میں مناظر کی ترتیب، اشخاص ڈراما کی آمد و شد کی اطلاع مندرج ہوتی ہے''۔(۱۶) لیکن اس ڈرامائی وصف کا استعمال شاعر زیادہ تر مکمل منظوم ڈرامے کی صورت میں ہی کرتا ہے۔

ڈرامے سے متعلق یہ اجزا و عناصر شاعری میں اپنی نمود کر کے جُدا اگانہ لطف دیتے ہیں اور ان کی وساطت سے ڈرامائی شعر پارے میں بے مثل اوصاف پیدا ہو جاتے ہیں۔ ایسی شاعری جس میں ان اجزائے ترکیبی کا متناسب طریقے سے استعمال ہو، اثر انگیزی کی حامل ہونے کے باعث خاصی پذیرائی حاصل کر لیتی ہے۔ یہاں اس بات کی توضیح بھی ضروری ہے کہ متذکرہ ڈرامائی عناصر میں سے مکالمہ اور لہجہ وہ اجزا ہیں، جن کی موجودگی کلام میں لازمی طور پر ڈرامائیت پیدا کر دیتی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے مضمون: "Three Voices of Poetry" میں ڈرامائی شاعری کے سلسلے میں شاعرانہ مکالمے کے دوران میں تخلیق پانے والی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، پہلی آواز کو وہ خود کلامی سے موسوم کرتا ہے۔ دُوسری آواز اس کے مطابق خطابیہ ہے جس کے تحت تخلیق کار اپنے سامعین یا قارئین تک اپنی بات پہنچانے کا خواہاں ہوتا ہے جب کہ تیسری آواز کی تشکیل ڈرامائی کرداروں کے استمداد سے ممکن ہو پاتی ہے جس کی رُو سے شاعر اپنے کلام میں مختلف کرداروں کو بات چیت کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ ایلیٹ کے اس قبیل کے خیالات ذیل کے ترجمہ شدہ اقتباسات سے بخوبی مترشح ہوتے ہیں، وہ لکھتا ہے:

> پہلی آواز تو وہ ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں کرتا۔ دُوسری آواز اُس شاعر کی ہے، جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے، خواہ سامعین تعداد میں زیادہ ہوں یا کم۔ تیسری آواز اُس شاعر کی ہے جب وہ شعر میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے، تو یہ باتیں وہ نہیں ہوتیں، جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کرتا بلکہ صرف وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے

کہہ سکتا ہے۔ پہلی اور دوسری آواز کا فرق ـــــــ یعنی اس شاعر کے درمیان جو، خود سے باتیں کرتا ہے اور وہ شاعر جو دوسروں سے خطاب کرتا ہے، ہمیں شعری ابلاغ کے مسئلے کی طرف لے جاتا ہے۔ ایسے شاعر کے درمیان جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے (خواہ اپنی آواز میں یا پھر اختیار کی ہوئی آواز میں) اور اس شاعر کے درمیان جو ایسی گفت گو ایجاد کرتا ہے، جس میں خیالی کردار ایک دوسرے سے خطاب کرتے ہیں، جو فرق ہے، وہ ہمیں ڈرامائی، نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے فرق کی طرف لے جاتا ہے۔ (۱۷)

......میرے خیال میں، ہر نظم میں، خواہ وہ ذاتی تاثرات کی نظم ہو یا ایپک اور ڈراما ہو، ایک سے زیادہ آوازیں سُنائی دیتی ہیں۔ اگر شاعر نے کبھی خود سے خطاب نہیں کیا ہے تو ایسے میں شان دار خطابت پیدا ہو جائے تو ہو جائے، شاعری پیدا نہیں ہو سکے گی۔ عظیم شاعری سے لطف اندوز ہونے میں ایک حصہ تو اس ''لطف'' کا ہے، جو ہم ان لفظوں کو چُپ چپاتے سُننے سے حاصل کرتے ہیں جو ہم سے خطاب کر کے نہیں لکھے گئے ہیں لیکن اگر نظم صرف شاعر کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ جائے تو یہ نظم ایک اجنبی اور ذاتی زبان کی حامل ہوگی اور ایک ایسی نظم جو شاعر نے خود اپنے لیے لکھی ہو، سرے سے نظم ہی نہیں ہوتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ منظوم ڈرامے میں تینوں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ سب سے پہلے ہر کردار کی آواز...... ایک ایسی منفرد آواز جو ہر کردار میں مختلف ہوتی ہے اور جسے سُن کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ آواز صرف اسی کردار کی ہوسکتی ہے۔ وقتاً فوقتاً (اور شاید جب ہم اس طرف توجہ بھی نہیں کرتے) کردار اور مصنف کی ملی جلی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کردار جو مکالمے ادا کرتے ہیں، وہ اس سے مناسبت تو رکھتے ہی ہیں لیکن وہ بات کچھ ایسی بھی ہوتی ہے جسے مصنف خود اپنے بارے میں بھی کہہ سکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ لفظوں کے معانی ان دونوں کے لیے مختلف ہوں۔ یہ بات 'انتقالِ صورت' سے مختلف ہوتی ہے، جہاں کردار صرف مصنف کے اپنے جذبات و خیالات کا آلۂ کار بن کر رہ جاتا ہے۔ (۱۸)

اگر آپ کسی منظوم ڈرامے کو سُننا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے تفریحِ طبع کے نقطۂ نظر سے اسے دیکھیے اور یہ یاد رکھیے کہ ہر کردار اپنے دل کی بات کہہ رہا ہے، خواہ مصنف اس میں کیسی ہی حقیقت پیش کرنے میں کامیاب کیوں نہ رہا ہو۔ اگر وہ ڈراما کوئی عظیم ڈراما ہے تو آپ ذرا سا غور کرنے پر محسوس کریں گے کہ اس میں آپ کو تینوں آوازیں سُنائی دے رہی ہیں کیوں کہ عظیم منظوم ڈراما نگار (جیسا کہ شیکسپیئر ہے) کی تخلیق میں ایک دُنیا پوشیدہ ہوتی ہے۔ ہر کردار اپنے دل کی بات کہتا ہے

اور کوئی شاعر بھی اس کے منھ سے وہ بات اس طرح اور اس طور پر نہیں کہلوا سکتا تھا، جو شیکسپیئر یا کسی عظیم ڈراما نگار نے اپنے کرداروں کے منھ سے کہلوائی ہے۔ اگر آپ شیکسپیئر کو تلاش کرنا چاہیں تو وہ آپ کو ان کرداروں میں نظر آئے گا جو اُس نے تخلیق کیے ہیں کیوں کہ ایک چیز جو ان سب کرداروں میں مشترک ہے، یہ ہے کہ سوائے شیکسپیئر کے کوئی دوسرا آدمی ان میں سے ایک کردار بھی تخلیق نہیں کرسکتا۔ ایک عظیم ڈراما نگار کی دُنیا ایک ایسی دُنیا ہے، جس میں تخلیق کرنے والا ہر جگہ موجود بھی رہتا ہے اور پوشیدہ بھی......(۱۹)

شاعری کی یہ آوازیں، مکالماتی و ڈرامائی شاعری کو حُسن و عذوبت سے ہم آہنگ کرتی ہیں اور جس شاعر کے ہاں ڈرامائیت کے مذکورہ عناصر جھلکتے ہیں، اُس کا کلام اثر انگیزی، دل چسپی اور ندرت وتنوع کے باعث زیادہ پُرکشش ہو جاتا ہے۔ خاص طور پر منظوم ڈرامے میں تو ان کی رعنائی قابل مطالعہ ہوتی ہے۔ تاہم اس سے ہٹ کر جزوی اعتبار سے بھی یہ ڈرامائی لوازمات طرزِ سخن کو بلند و برتر درجہ بخشتے ہوئے ایک قادرِ سخن شاعر کی پہچان ٹھہرتے ہیں۔

ڈرامائیت شعرِ اقبالؔ کا وصفِ خاص ہے اور اقبالؔ کی شاعری میں ڈرامائی عناصر اس حد تک دخیل ہیں کہ یہ اندازِ بیان اُن کے اُسلوب کی نمایاں صفت قرار پاتا ہے۔ اُن کے فارسی اور اُردو کلام میں اس طرزِ شعر نے تازگی اور پُرکاری پیدا کر دی ہے۔ خصوصاً فارسی میں اس حوالے سے **جاوید نامہ** ان کا ادبی شاہ کار ہے جب کہ اُردو شاعری میں **بانگ ِ درا** میں ایسی منظومات کی تعداد سب سے زیادہ ہے، جو ایک طرف تمثیلی رنگ سے مزّین ہیں تو دُوسری طرف ان میں ڈرامائی اوصاف نے ندرت وتنوع کی خاصیتیں نمایاں کی ہیں۔ کلامِ اقبالؔ (اُردو) میں ڈرامائی عناصر پر مبنی طویل و مختصر منظومات **بانگ ِ درا** میں کم و بیش ۶۵، **بالِ جبریل** میں ۲۶، **ضربِ کلیم** میں ۱۵ اور **ارمغان حجاز** میں ۶ ہیں۔ ان نظموں میں اقبالؔ نے ڈرامائی طرزِ سخن کے بنیادی لوازم یا عناصر کو دیگر محاسنِ شعری کے تال میل سے رونق بخشی ہے اور ان کے ذریعے معنی آفرینی کا فریضہ بہ طریقِ احسن نبھایا ہے۔ اقبالؔ کا اس قبیل کا کلام شعریت، ڈرامائیت اور متجسّسانہ فضا سے اس حد تک عبارت ہے کہ بہت سی نظموں کو قدرے ڈرامائی مفاہمتوں کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے موضوعات کے چناؤ، کرداروں کے انتخاب، مکالموں کی تخلیق، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، مناظر کی تشکیل اور اُسلوب کی نادرہ کاری سے اپنی شاعری میں ڈرامائیت کے وصف کو تقویت دی ہے۔ ایسی نظموں میں اقبالؔ کے موضوعات بھی نئے اور چونکا دینے والے ہیں۔

شعری کردار اس حد تک مکمل، جان دار اور توانا ہیں کہ بعض کردار ان کی پہچان بن گئے ہیں۔ مکالمات سادہ، رواں اور بے ساختہ ہونے کے باعث پُر کشش ہیں اور لہجے کے سلسلے میں خصوصاً اُنھوں نے لحنِ انسانی کے تمام تر انداز سمیٹ لیے ہیں۔ مزید یہ کہ ڈرامائی فضا بندی کرتے ہوئے بعض تمثیلی و اساطیری حوالوں کو پیشِ نظر رکھ کر عجیب وغریب مجسّسانہ فضا تخلیق ہوتی نظر آتی ہے۔ علامہ کی مخصوص لفظیات نے حقیقت وتخیّل کی آمیزش سے تشکیل پانے والے ان تمام تر ڈرامائی عناصر کو پوری جاذبیت کے ساتھ پیش کر دیا ہے، جو 'سبکِ اقبالؔ' کا ایک دل پذیر زاویہ ہے۔ اقبالؔ نے جس مہارت فنی سے اپنے نقطۂ نظر کی توضیح کے لیے خشک اور فلسفیانہ موضوعات کو ڈرامائی عناصر کی شمولیت سے گوارا بنا دیا ہے، اسے صاحبانِ نقد ونظر نے نگاہِ ستائش سے دیکھا ہے، مثلاً اس ضمن میں سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ڈرامائی اندازِ تخاطب، خود کلامی، مکالمہ اور فضا بندی یہ چاروں چیزیں ایسی ہیں جن سے ڈراما نگار اپنی بات کہنے، اپنی کہانی سنانے، اسے آگے بڑھانے، اُس میں اتار چڑھاؤ اور انتہا کی کیفیتیں پیدا کرنے، کرداروں کو متعارف کرنے، اُن کی شخصیتوں کو ابھارنے اور مکمل کرنے کا کام لیتا ہے اور بہ حیثیت مجموعی ان سب چیزوں کے ملے جلے تاثر سے اسے اپنے مقصد کو دوسروں تک پہنچانے یا اس کے نقش کو ان کے دلوں میں جاگزیں کرنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ اقبالؔ کی نظموں میں کہیں ان میں سے ایک چیز سے، کہیں دو مختلف چیزوں کے ملاپ اور امتزاج سے اور کہیں بہ یک وقت ان میں سے کئی چیزوں کے باہمی ربط اور تعلق سے، تاثرات پیدا کیے گئے ہیں اور ان بے شمار نظموں کے مطالعے سے اندازہ بلکہ یقین ہوتا ہے کہ اقبالؔ نے اپنے احساسات اور تاثرات اور بعض اوقات اپنے گہرے فلسفیانہ تخیلات کے اظہار وابلاغ کے لیے نہ صرف ڈرامائی عناصر سے مدد لی ہے بلکہ انھیں ان فنی وسائل کی فہرست میں نمایاں جگہ دی ہے جو ان کے پیغام کو دوسروں تک پہنچانے کا ذریعہ ہیں......(۲۰)

حاتم رام پوری کے مطابق تو اقبالؔ کی پوری شاعری میں ڈرامائیت موجود ہے اور یہ کیفیت ان کی شاعری کے ابتدائی دور سے ہی نمایاں ہے بلکہ وہ سمجھتے ہیں کہ اقبالؔ کے اُسلوب کا سب سے نمایاں وصف اس کا ڈرامائی اندازِ بیان ہی ہے۔(۲۱) اسی طرح ڈاکٹر محمد اسلم انصاری کا ذیل کا اقتباس لائقِ مطالعہ ہے، لکھتے ہیں:

> ڈرامائی اندازِ تخاطب، خود کلامی، مکالمہ، کردار نگاری، تجسیم وتمثیل اور علامت گری ڈرامائی ہیئت کے وہ اجزا ہیں کہ اگر شاعرانہ ہیئت میں شامل ہو جائیں تو شاعری میں ڈرامائیت پیدا کر دیتے ہیں

اور یہ بات خاصی حیرت انگیز ہے کہ اُردو میں منظوم ڈرامے (یا محض ڈرامے) کی کسی بہت بڑی اور زندہ روایت کی عدم موجودگی کے باوجود اقبالؔ نے اپنی بہت سی شاعرانہ ہیئتوں کی تکمیل کے لیے ڈرامے کے ان اجزا سے بہت کام لیا ہے۔ ڈرامائی خطابت کا ایک خاص انداز، تخاطب میں لہجے کا اُتار چڑھاؤ، آہنگ کا مجموعی تاثر، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق کا تعین، مکالمے کے ذریعے گفت گو کرنے والے کرداروں کی سیرت اور اُن کی باطنی شخصیت کا انکشاف____ وہ خصوصیات ہیں جو اقبالؔ کی ڈرامائی صلاحیتوں اور ان صلاحیتوں کے حیرت انگیز اظہار پر پوری پوری روشنی ڈالتی ہیں......(۲۲)

دل چسپ امر یہ ہے کہ اقبالؔ نے ڈرامے، اس کے اجزائے ترکیبی، طریقِ کار اور ڈرامائی تاثیر سے مکمل واقفیت کے باوصف منظوم ڈراما لکھنے کی جانب توجہ نہ دی۔ حالانکہ وہ یونانی و انگریزی اور عربی و فارسی شاعری کی اُس روایت سے بھی آگاہ تھے جس کے تحت بیش تر تخلیقات منظوم ڈراموں کی صُورت میں سامنے آئیں۔ ناقدین نے اس امر کی توجیہ پیش کرتے ہوئے زیادہ تر اس کا رشتہ اقبالؔ کے مخصوص تصورِ خودی کے ساتھ مربوط کر کے اُن کی ضرب کلیم میں شامل نظم ''تیاتر'' کا حوالہ دیا ہے جس میں علامہ نے ڈرامے کے فن کی نفی کرتے ہُوئے کہا کہ یہ فن فرد کی خودی کے لیے سمِ قاتل ہے، کیوں کہ فرد اپنی ذات کو نظر انداز کر کے خود کو ڈراما نگار کے وضع کردہ کردار میں مُدغم کر لیتا ہے۔ نظم کچھ یُوں ہے:

تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود
حیات کیا ہے، اُسی کا سُرور و سوز و ثبات
بلند تر مہ و پرویں سے ہے اُسی کا مقام
اُسی کے نور سے پیدا ہیں تیرے ذات وصفات
حریم تیرا، خودی غیر کی! معاذ اللہ
دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات و منات!
یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تُو نہ رہے!
رہا نہ تُو، تو نہ سوزِ خودی، نہ سازِ حیات!
(ض ک، ۱۰۶)

ڈاکٹر اسلم انصاری نے شعرِ اقبالؔ میں ڈرامے کی عدم موجودگی کی توجیہ اپنے مضمون ''اقبالؔ کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' میں پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

اس قطعی فنی روّیے کا تعلق یقیناً اُن کے مخصوص نظریۂ فن کے ساتھ ہے۔ (ان کے نزدیک) ہر وہ فن یا فنی عمل جو انسان کو خود فراموشی کی طرف لے جائے____ انسانی خودی کی تکمیل میں مانع ہے، جس فن میں خودی کا آزادانہ ظہور نہ ہو اقبالؔ کے نزدیک قطعی طور پر قابلِ ترک ہے____ اور ڈراما اقبالؔ کی نظر میں اداکار اور ناظر دونوں کی خودی کی نفی کرتا ہے، کیوں کہ اداکار اور ناظر دونوں کو

ڈراما نگار کی فنی مشیت کا پابند ہونا پڑتا ہے اور اپنی خودی کو بھول کر کسی خیالی یا حقیقی غیر کی خودی کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ بہ حیثیت ایک تخلیقی فن کے ڈرامے کی عظمت اپنی جگہ پر، لیکن اقبالؔ کی تحلیلی منطق اسے کسی اور ہی نقطۂ نظر سے دیکھتی ہے۔ڈراما حقیقی ہوتے ہوئے بھی غیر حقیقی ___ اور غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی حقیقت کا اعتبار قائم کرتا ہے ___ ڈرامے کے فن پر اقبالؔ کی یہ تنقید ایک اعتبار سے انتقادِ عالیہ کا درجہ رکھتی ہے۔فن کی دنیا میں یہ نظریہ اقبالؔ ___ اور صرف اقبالؔ ہی سے مخصوص ہے ___ کون کہہ سکتا ہے کہ اگر اقبالؔ نے ڈراما لکھا ہوتا تو وہ مشرق میں شیکسپیئر اور گوئٹے کے مثیل نہ ہوتے!(۲۳)

شعرِ اقبالؔ میں یُوں تو ڈرامائی عناصر علامہ کی انتخاب کردہ تمام تر اصناف میں اپنی جھلک دکھاتے ہیں تاہم منظومات میں ان کی شمولیت سے حیران کن خصائص پیدا ہوئے ہیں۔صرف نظموں کی ذیل میں بانگِ درا سے ''ابرِ کہسار''، ''ایک مکڑا اور مکھی''، ''ایک پہاڑ اور گلہری''، ''ایک گائے اور بکری''، ''ہمدردی''، ''ماں کا خواب''، ''پرندے کی فریاد''، ''خفتگانِ خاک سے استفسار''، ''شمع و پروانہ''، ''عقل و دل''، ''شمع''، ''انسان اور بزمِ قدرت''، ''پیامِ صبح''، ''عشق اور موت''، ''زہد اور رندی'' ''موج دریا''، ''رخصت اے بزمِ جہاں''، ''طفلِ شیر خوار''، ''سرگذشتِ آدم''، ''صبح کا ستارہ''،ایک پرندہ اور جگنو'، 'بچہ اور شمع''، ''التجاے مسافر''، ''محبت''، ''حقیقتِ حسن''، ''اخترِ صبح''، ''حسن و عشق''، ''......کی گود میں بلی دیکھ کر''، ''کلی''، ''چاند اور تارے''، ''عاشقِ ہرجائی''، ''صقلیہ''، ''ستارہ''، ''دوستارے''، ''گورستانِ شاہی''، ''تضمین بر شعرِ انیسی شاملو''، ''پھول کا تحفہ عطا ہونے پر''، ''ایک حاجی مدینے کے راستے میں''، ''قطعہ''، ''شکوہ''، ''چاند''، ''رات اور شاعر''، ''بزمِ انجم''، سیرِ فلک''، ''نصیحت''، ''موٹر''، ''شمع اور شاعر''، ''حضورِ رسالتمآب ﷺ میں''، ''شفاخانۂ حجاز''، ''جوابِ شکوہ''، ''عید پر شعر لکھنے کی فرمایش کے جواب میں''، ''شبنم اور ستارے''، ''غلام قادر رہیلہ''، ''ایک مکالمہ''، ''شبلی اور حالی''، ''صدیق''، ''شعاعِ آفتاب''، ''عرفی''، ''کفر و اسلام''، (تضمین بر شعر میر رضی دانش)، ''پھولوں کی شہزادی''، ''فردوس میں ایک مکالمہ''، ''جنگ یرموک کا ایک واقعہ'' اور ''خضرِ راہ'' جیسی بے مثل نظموں کے نام لیے جا سکتے ہیں۔اس کے ساتھ ہی ساتھ ایسی نظموں، قطعات اور غزلوں کو بھی ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جن میں لہجے کے تنوعات ملتے ہیں۔خصوصاً خطابیہ لہجے کے حوالے سے اس قبیل کی شاعری لائق مطالعہ ہے۔ بالِ جبریل میں ''طارق کی

دُعا'' (اندلس کے میدانِ جنگ میں)، ''لینن'' (خدا کے حضور میں)، ''پروانہ اور جگنو''، ''گدائی''، ''مُلا اور بہشت''، ''نصیحت''، ''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں''، اور ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے''، ''پیرومرید''، ''جبریل وابلیس''، ''اذان''، ''ستارے کا پیغام''، ''سوال''، نادرشاہ افغان''، ''تاتاری کا خواب''، ''ابوالعلامعرّیٰ''، ''پنجاب کے پیرزادوں سے''، ''ابلیس کی عرضداشت''، ''پرواز''، ''شاہین''، ''ہارون کی آخری نصیحت''، شیر اور خچّر اور ''چیونٹی اور عقاب''، جیسی نظمیں ڈرامائی طرزِ اظہار کی مثالیں فراہم کرتی ہیں جب کہ ان نظموں سے ہٹ کر اس مجموعے میں بھی صرف مخاطبت اور تجسیمّیت پر مبنی شعر پارے اپنی اہمیت منواتے نظر آتے ہیں۔ضرب کلیم کی ڈرامائی نظموں میں ''علم وعشق''، ''شکروشکایت''، ''کافرومومن''، ''مومن''، ''محمد علی باب''، ''تقدیر''، ''مقصود''، امتحان''، ''شعاعِ اُمید''، ''نسیم وشبنم''، ''صبحِ چمن''، ''ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام''، ''نصیحت''، ''ایک بحری قزّاق اور سکندر''، ''غلاموں کی نماز'' اور ''محراب گل افغان کے افکار'' نمایاں ہیں۔اس مجموعے کی شاعری لہجے کے اعتبار سے بے مثل ہے اور مکالماتی امکانات کے متعدد زاویے یہاں تخلیق کردہ لہجوں کی وساطت سے ممکن ہوئے ہیں۔ارمغانِ حجاز میں اقبالؔ نے ''ابلیس کی مجلس شوریٰ''، ''بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو''، ''تصویرومصور''، ''عالمِ برزخ''، ''دوزخی کی مناجات''، ''آوازِ غیب'' اور ''ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض''، میں ڈرامائی طرزِ سخن سے خاص استفادہ کیا ہے۔یادرہے کہ اقبالؔ کے اُردو کلام میں متذکرہ نظموں کے ساتھ ساتھ مختلف غزلیات، سنجیدہ ومزاحیہ قطعات اور دوبیتیوں میں بھی ڈرامائی عناصر جا بجا بکھرے ہوئے ہیں۔خصوصاً ان کی غزلیں اور دوبیتیاں لہجے کے حوالے سے بڑا تنوع رکھتی ہیں۔اگرصرف ڈرامائی شاعری کے اجزائے ترکیبی کو مدّنظر رکھا جائے تو اس قادرِسخن شاعر نے اپنا اعجازِ خاص مکالماتی رنگِ شعر میں دکھایا ہے اور اپنی خدادادانہ صلاحیت سے ایسے بے مثل مکالمے رقم کیے ہیں کہ پڑھنے والا ان سحرانگیز گفت گوؤں کا اسیر ہوکر رہ جاتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ لہجوں کے تنوع اور کرداروں کی پیش کش نے اپنا جادو جگایا ہے اور ان سب کے پس منظر میں اقبالؔ کی اعلیٰ قوتِ متخیّلہ ہرلحظہ کارفرما رہتی ہے۔دیگر اجزا میں انھوں نے ڈرامائی تاثرانگیزی، نقطۂ عروج اور نقطۂ اختتام، استفہام واستعجاب، امرونہی کے استعمال، عمل اور ردِّعمل، صورتِ واقعہ کے بیان اور منظر کشی، توازن وتناسب، علامت گری اور ایمائیت، موازنہ وتقابل، ترغیب وتحریص، تجسیم وتمثیل، موثر ودل چسپ تمہیدوں، معنی خیز حرکات وسکنات، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق یا ربط، ڈرامائی

قولِ محال، کرداروں کی داخلی شخصیت اور سیرت کی تشکیل و دریافت اور صیغۂ واحد متکلم کی بھرپور شرکت سے اپنے کلام کو ڈرامائیت کے اعتبار سے نادر بنا دیا ہے ___ علاوہ ازیں زبان و بیان کی خوبیاں اس ڈرامائی و مکالماتی طرزِ سخن کو جدت و جودت اور نئی تب و تاب سے نواز دیتی ہیں جس کے باعث ان کے ہاں اس اندازِ اظہار سے صرفِ نظر کرنا مُحال ہو جاتا ہے ___ اقبال کے ان ڈرامائی منظوموں پر اول سے آخر تک حکایتی و داستانی رنگ چھایا ہوا ہے۔ جس کے باعث یوں معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے ہاں قصہ گوئی کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس انداز کے ذریعے وہ اپنے قاری کو اپنی تشکیل کردہ مخصوص ڈرامائی فضا میں بہ سہولت لے جاتے ہیں۔ ایسے مصاریع ملاحظہ ہوں:

اک دن کسی مکھی سے یہ کہنے لگا مکڑا ___ اس راہ سے ہوتا ہے گذر روز تمہارا
(ب د، ۲۹)

عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا ___ بُھولے بھٹکے کی رہ نما ہوں میں
(//، ۴۱)

اک مولوی صاحب کی سُناتا ہوں کہانی ___ تیزی نہیں منظور طبیعت کی دکھانی
(//، ۵۹)

سُنے کوئی مری غربت کی داستاں مجھ سے ___ بُھلایا قصۂ پیمانِ اوّلیں میں نے
(//، ۸۱)

خدا سے حُسن نے اک روز یہ سوال کیا ___ جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا
(//، ۱۱۲)

کل ایک شوریدہ خواب گاہِ نبیؐ پہ رو رو کے کہہ رہا تھا ___ کہ مصر و ہندوستاں کے مُسلم بنائے ملّت مٹا رہے ہیں
(//، ۱۶۲)

اک رات یہ کہنے لگے شبنم سے ستارے ___ ہر صبح نئے تجھ کو میسّر ہیں نظّارے
(//، ۱۲۵)

مُسلم سے ایک روز یہ اقبال نے کہا ___ دیوانِ جزو و کل میں ہے تیرا وجود فرد
(//، ۲۲۲)

اک دن رسولِ پاکؐ نے اصحاب سے کہا ___ دیں مال راہِ حق میں جو ہوں تم میں مال دار
(//، ۲۲۴)

ایک دن اقبال نے پوچھا کلیمِ طُور سے ___ اے کہ تیرے نقشِ پا سے وادیِ سینا چمن
(//، ۲۴۰)

مے کدے میں ایک دن اک رندِ زیرک نے کہا — ہے ہمارے شہر کا والی گدائے بے حیا
(ب ج،۱۱۶)

اک رات ستاروں سے کہا نجمِ سحر نے — آدم کو بھی دیکھا ہے کسی نے کبھی بیدار؟
(//،۱۴۵)

اک مفلسِ خوددار یہ کہتا تھا خُدا سے — میں کر نہیں سکتا گلۂ دردِ فقیری
(//،۱۵۱)

کہتے ہیں کبھی گوشت نہ کھاتا تھا معرّی — پھل پھول پہ کرتا تھا ہمیشہ گزر اوقات
(//،۱۵۶)

کہا درخت نے اک روز مُرغِ صحرا سے — ستم پہ غم کدۂ رنگ و بُو کی ہے بنیاد
(//،۱۶۳)

کل ساحلِ دریا پہ کہا مجھ سے خضر نے — تو ڈھونڈ رہا ہے سّمِ افرنگ کا تریاق؟
(ض ک،۴۳)

کہا پہاڑ کی ندّی نے سنگ ریزے سے — فتادگی و سرافگندگی تری معراج!
(//،۸۲)

کہا مُجاہدِ ترکی نے مجھ سے بعدِ نماز — طویل سجدہ ہیں کیوں اس قدر تمہارے امام
(//،۱۵۹)

کلامِ اقبؔال (اُردو) میں اقبال کے ڈرامائی طرزِ سخن کے بنیادی عناصر کا جائزہ لیں تو **بانگ درا** سے **ارمغانِ حجاز** تک ایسی بہت سی شعری مثالیں مل جاتی ہیں جن میں ڈرامائیت کی تمام تر خصوصیات پوری جامعیت کے ساتھ مجتمع ہیں۔ **بانگ درا** کی نظموں میں ''ابرِ کہسار'' میں علامہ نے ڈرامائیت کے تجسیمی پہلو کو مدِّ نظر رکھا ہے۔ یہاں واحد کردار ابرِ کہسار ہی کا ہے جو خود کلامی کے لہجے میں گویا ہے اور واحد متکلم طرزِ بیان کی پُوری شان لیے ہوئے ہے۔ شاعر کے پیشِ نظر فطرت کے اس عنصر کی اہمیت مسلمہ ہے، جسے قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ چناں چہ اُس نے نظم کا تمام منظر نامہ اسی نسبت سے تشکیل دیا ہے۔ انداز کچھ یوں ہے:

چشمۂ کوہ کو دی شورشِ قلزم میں نے — اور پرندوں کو کیا محوِ ترنّم میں نے
سر پہ سبزہ کے کھڑے ہو کے کہا قم میں نے — غنچۂ گل کو دیا ذوقِ تبسّم میں نے
فیض سے میرے نمونے ہیں شبستانوں کے
جھونپڑے دامنِ کہسار میں دہقانوں کے
(ب د، ص ۲۸)

''ایک مکڑا اور مکھی''، ''ایک پہاڑ اور گلہری'' اور ''ایک گائے اور بکری'' بچوں کی نفسیات کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں اور ان کے داستانی یا حکایتی اُسلوب کو ''تمثیل حیوانی'' کے تناظر میں زیادہ موثر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ فرضی وقائع کی پیش کش کرتے ہوئے ان نظموں میں ڈرامے کے عناصر پُوری طرح دخیل محسوس ہوتے ہیں، جن کے باعث انھیں بعض ڈرامائی مفاہمتوں کے ساتھ اسٹیج پر پیش کر سکتے ہیں۔ ان منظومات میں مکالماتی حُسن فطری انداز میں جلوہ گر ہوا ہے اور ڈرامائی تاثیر عمدہ ہے، مثلاً ایک گائے اور بکری'' کا آغاز ایک فطرت کے منظر نامے سے آغاز پذیر ہے جہاں بھر پور چہک مہک ہے۔ نظم ''ہمدردی'' دو حقیقی کرداروں بلبل اور جگنو پر مبنی ہے اور اخلاقی نتیجے پر منتج ہوتی ہے۔ اقبال نے قصے کی مناسبت سے کرداروں کے مابین سادہ و رواں مکالمے رقم کیے ہیں جو اُن کے مخصوص تصورات کی ترسیل میں بڑی حد تک معاون ٹھہرے ہیں۔ '' ماں کا خواب'' کی ڈرامائی فضا ایک ماں کی خوف اور بے چینی پر مبنی نفسیات کا نقشہ پیش کرتی ہے، جسے شاعر نے ماں ہی کی زبان سے بیان کیا ہے۔ دوسرا کردار بچے کا ہے جو ماں کے جدائی میں رونے پر سخت نالاں ہے۔ ڈرامائی تاثیر اور نقطۂ عروج اور نقطۂ اختتام کے ساتھ ساتھ اس نظم کے تمہیدی اشعار لائقِ داد ہیں۔ ''پرندے کی فریاد'' میں ایک ہی کردار (پرندے) کی زبانی اسیری کی حالت (Situation) کا بیان ملتا ہے جو ناسٹیلجیائی انداز میں فریاد کناں ہے اور جہاں ماضی کا نقشہ بڑی اثر انگیزی سے ایک پرندے کی زبانی پیش کر دیا گیا ہے۔ نظم ''خفتگانِ خاک سے استفسار'' کا موضوع چوں کہ ہنگامۂ عالم سے دُور اور یہاں کی رعنائیوں کو چھوڑ کر پیوندِ خاک ہو جانے والوں سے مختلف سوالات پر مشتمل ہے، لہٰذا اس کے تمہیدی شعروں میں شاعر نے اپنے داخلی اضطراب کی جھلک یوں دکھائی ہے کہ قاری اس منظر کا اسیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ خود کلامی کے لہجے نے نظم کی پُر اسراریت بڑھا دی ہے۔ استفہام و تضاد کی کیفیات بھی موضوع کو جان دار بناتی اور اس کی ڈرامائی تاثیر میں اضافہ کرتی نظر آتی ہیں۔ خصوصاً اس کا ابتدائیہ متاثر کن ہے اور تمثالی اوصاف اس سے سوا ہیں، اقبال لکھتے ہیں:

مہرِ روشن چھپ گیا، اُٹھی نقابِ رُوئے شام ۔۔۔ شانۂ ہستی پہ ہے بکھرا ہوا گیسوے شام
یہ سیہ پوشی کی تیاّری کسی کے غم میں ہے ۔۔۔ محفلِ قدرت مگر خورشید کے ماتم میں ہے
کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر ۔۔۔ ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر
غوطہ زن دریائے خاموشی میں ہے موجِ ہوا ۔۔۔ ہاں، مگر اک دُور سے آتی ہے آوازِ درا

دل کہ ہے بیتابیٔ اُلفت میں دُنیا سے نفور کھینچ لایا ہے مجھے ہنگامۂ عالم سے دور
منظرِ حرماں نصیبی کا تماشائی ہوں میں
ہم نشینِ خفتگانِ کُنجِ تنہائی ہوں میں
(ب د،۳۹)

''شمع و پروانہ'' میں ان دونوں بے جان و جان دار کرداروں کی فطری محبت وموانست کو پیش نظر رکھ کر موضوعِ مطلوب کی ترسیل کی گئی ہے جس کے مطابق ''ذوقِ تماشائے روشنی'' مقدم ہے ــــ نظم کا بنیادی آہنگ خطابیہ ہے اور مخاطبت کے اسلوب میں شاعر شمع سے مختلف سوال اس طرح کرتا ہے کہ اُردو کی شعری روایت کے ان دونوں کرداروں کی خصوصیات نئے انداز سے اُبھرتی چلی جاتی ہیں:

پروانہ تجھ سے کرتا ہے اے شمع! پیار کیوں؟ یہ جانِ بے قرار ہے تجھ پر نثار کیوں؟
سیماب وار رکھتی ہے تیری ادا اسے آدابِ عشق تو نے سکھائے ہیں کیا اسے؟
کرتا ہے یہ طواف تری جلوہ گاہ کا پُھونکا ہوا ہے کیا تری برقِ نگاہ کا؟
آزارِ موت میں اسے آرامِ جاں ہے کیا؟ شعلے میں تیرے زندگیِ جاوداں ہے کیا؟
(ب د،ص ۴۰)

نظم ''عقل و دل'' سرتا سر مکالماتی ہے اور تعقل پسندی پر عشق کی افضلیت اُجاگر کرتی ہے۔ یہاں بھی تضاد و تقابل سے ڈرامائی رنگ کو قوت دینے کا رجحان غالب نظر آتا ہے جب کہ ''شمع'' کے زیرِ عنوان رقم کی گئی نظم میں بھی خطابیہ پہلو نمایاں ہے اور اقبال بڑی مہارت سے آدم سے متعلق مختلف تلمیحی وقائع کو تازہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس نظم میں صیغۂ واحد متکلم کی شمولیت سے ڈرامائی فضا بندی کو تقویت ملی ہے اور شمع سے شاعر کا خطاب لہجے کے اتار چڑھاؤ کے اعتبار سے لائق مطالعہ ہے جب کہ تقابل و تخاطب اور تلمیح و تصلیف کے عناصر کی آمیزش سے نظم میں حیرت خیز ڈرامائیت پیدا ہوئی ہے:

اے شمع! انتہائے فریبِ خیال دیکھ مسجودِ ساکنانِ فلک کا مآل دیکھ
مضموں فراق کا ہوں، ثریّا نشاں ہوں میں آہنگِ طبعِ ناظمِ کون و مکاں ہوں میں
باندھا مجھے جو اُس نے تو چاہی مری نمود تحریر کر دیا سرِ دیوانِ ہست و بُود
گوہر کو مشتِ خاک میں رہنا پسند ہے بندش اگرچہ سُست ہے، مضموں بلند ہے
(ب د،ص ۴۶)

''انسان اور بزمِ قدرت'' میں ''بزمِ معمورۂ ہستی'' کو مجسّم وجود تصور کر کے اس سے چند استفسارات کیے گئے ہیں اور یہاں بزمِ قدرت کی رعنائی، شان اور رتبے کو سراہتے ہوئے تمثالی اُسلوب سے خصوصی استفادے کا رجحان ملتا ہے۔ شاعر کا داخلی اضطراب بالآخر اس استفہامیہ شعر پر منتج ہوا ہے:

نور سے دُور ہوں ظلمت میں گرفتار ہوں میں — کیوں سیہ روز، سیہ بخت، سیہ کار ہوں میں؟

(ب د، ص ۵۵)

اس پر بزمِ قدرت کی جانب سے ''بامِ گردوں'' یا ''صحنِ زمیں'' سے جو آواز آتی ہے وہ بھرپور ڈرامائی تاثیر کی حامل ہے اور ندائیہ و فجائیہ لہجے کی گھُلاوٹ سے ایسا عمدہ مکالمہ تشکیل پایا ہے جو سرتاسر عظمتِ انسانی سے عبارت ہے، اس کا آخری شعر دیکھیے:

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

(ب د، ص ۵۵)

''پیامِ صبح'' میں صبح کی تجسیم (Personification) ملتی ہے اور تمثیلی و تمثالی پیرایۂ بیان نے نظم کے ڈرامائی ابعاد کو نکھار دیا ہے۔ شاعر اپنے موضوع یعنی صبح کی آمد کا نقشہ کھینچتے ہوئے نظم کے مختلف کرداروں سے متعارف کروا دیتا ہے ___ مکالمات کی روانی اور برجستگی کے اعتبار سے صبح کا کردار بڑا توانا اور جان دار ہے اور تقریباً ہر شعر میں حرکی تمثالوں (Kinetic Images) کی وساطت سے اسے تقویت دی گئی ہے:

ہوئی بامِ حرم پر آ کے یوں گویا مؤذن سے — نہیں کھٹکا ترے دل میں نمودِ مہرِ تاباں کا
پُکاری اس طرح دیوارِ گلشن پر کھڑے ہو کر — چٹک او غنچۂ گل! تُو مؤذن ہے گلستاں کا
دیا یہ حکم صحرا میں چلو اے قافلے والو! — چمکنے کو ہے جگنو بن کے ہر ذرّہ بیاباں کا
سُوئے گورِ غریباں جب گئی زندوں کی بستی سے — تو یوں بولی نظارہ دیکھ کر شہرِ خموشاں کا

(ب د، ص ۵۶)

نظم ''عشق اور موت'' میں اس کے ان دونوں مرکزی کرداروں کی آمد سے قبل ایک دل فریب منظر نامہ پیش کیا گیا ہے جو زندگی کی تمام تر رعنائی اور تر و تازگی سے بھرپور ہے۔ چوں کہ شاعر کو عشق پر موت کی افضلیت دکھانا مطلوب ہے، لہٰذا نظم کا ابتدائیہ زندگی کے تحرک سے عبارت

ہے۔ مکالماتی آہنگ اور لہجے کے اُتار چڑھاؤ نے ڈرامائیت کو مزید نکھار دیا ہے۔ یہاں آغاز کا تمثالی حصہ ملاحظہ کیجیے جو قاری کو پوری طرح اُس خاص فضا میں لے جاتا ہے جہاں مجرد تصورات کی تجسیم ہوتی ہے اور وہ آفاقی کرداروں کی صورت میں ڈھل کر سامنے آتے ہیں:

سُہانی نمودِ جہاں کی گھڑی تھی ― تبسّم فشاں زندگی کی کلی تھی
کہیں مہر کو تاجِ زر مل رہا تھا ― عطا چاند کو چاندنی ہو رہی تھی
سیہ پیرہن شام کو دے رہے تھے ― ستاروں کو تعلیمِ تابندگی تھی
کہیں شاخِ ہستی کو لگتے تھے پتّے ― کہیں زندگی کی کلی پھُوٹتی تھی
فرشتے سکھاتے تھے شبنم کو رونا ― ہنسی گُل کو پہلے پہل آ رہی تھی
عطا درد ہوتا تھا شاعر کے دل کو ― خودی تشنہ کامِ مئے بیخودی تھی
اُٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی ― کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی

زمیں کو تھا دعویٰ کہ میں آسماں ہُوں
مکاں کہہ رہا تھا کہ میں لا مکاں ہُوں

(ب د،ص ۵۷)

''زہد اور رندی'' میں ڈرامائیت کا واقعاتی پہلو نمایاں نظر آتا ہے اور شاعر نے خود کو ایک کردار کے طور پر متعارف کروا کے اپنی داخلی شخصیت کے اسرار سے پردہ اُٹھایا ہے۔ (اقبالؔ بھی اقبالؔ سے آگاہ نہیں ہے + کچھ اس میں تمسخر نہیں، واللہ نہیں ہے۔ ب د،ص ۶۰) ''موجِ دریا'' میں موج کی تجسیم و تشخیص نے ڈرامائی رنگ کی صورت اختیار کر لی ہے جب کہ ''رخصت اے بزمِ جہاں'' میں بلا کی ڈرامائی تاثیر ہے اور شاعر کے کردار کی شمولیت سے اس میں خاصی دل کشی پیدا ہو گئی ہے۔ خصوصاً آغاز ہی کا شعر: رخصت اے بزمِ جہاں! سوئے وطن جاتا ہوں میں + آہ! اس آباد ویرانے میں گھبراتا ہوں میں (ب د،ص ۶۳) ___ تو ڈاکٹر اسلم انصاری کے نزدیک لائقِ داد ہے کہ اس میں آباد ویرانے کا قولِ محال (Paradox) ڈرامائی حیرت خیزی کا ایک ذریعہ بن گیا ہے (۲۳) مزید برآں استفہامیہ لب و لہجے نے ڈرامائی معنویت دوچند کر دی ہے:

ہے جنوں مجھ کو کہ گھبراتا ہوں آبادی میں مَیں ― ڈھونڈتا پھرتا ہوں کس کو کوہ کی وادی میں مَیں؟
شوق کس کا سبزہ زاروں میں پھراتا ہے مجھے ― اور چشموں کے کناروں پر سُلاتا ہے مجھے؟

(ب د،ص ۶۴، ۶۵)

''طفلِ شیر خوار'' بہ ظاہر شاعر کی شیر خوار بچے سے مکالمت پر مبنی ہے جو چاقو سے کھیلنا چاہتا

ہے اور منع کرنے پر چلاّنے لگتا ہے مگر شاعر نے بڑی مہارت سے سے طفلِ شیر خوار کے کردار کو اپنی ذات میں مُدغم کرلیا ہے۔اس موقعے پر متکلم اور مخاطب دونوں ایک ہی کردار میں ڈھل گئے ہیں اور موازنہ و مماثلت کے اس حُسن سے شعری اور ڈرامائی تاثیر بڑھ جاتی ہے (میری آنکھوں کو لُبھا لیتا ہے حُسنِ ظاہری + کم نہیں کچھ تیری نادانی سے نادانی مری + تیری صورت گاہ گریاں گاہ خنداں میں بھی ہوں + دیکھنے کو نوجواں ہوں، طفلِ ناداں میں بھی ہُوں، ب، ص ۶۷) مزید برآں لہجے کے تنوعات کے ضمن میں یہ نظم بے مثل ہے، جس میں مماثلثی و تقابلی، استفہامیہ و استفساریہ، حکیمانہ و مفکرانہ اور حزنیہ و ندائیہ لہجوں سے ڈرامائی تاثر کو گہرا کیا گیا ہے۔

کھیل اس کاغذ کے ٹکڑے سے، یہ بے آزار ہے
آہ! کیوں دُکھ دینے والی شے سے تجھ کو پیار ہے

وہ ذرا سا جانور ٹوٹا ہُوا ہے جس کا سر
گیند ہے تیری کہاں، چینی کی بلّی ہے کدھر؟

(ب د، ص ۶۶)

''سرگذشتِ آدم'' حکایتی و تلمیحی رنگ میں لکھی گئی وہ نظم ہے جس میں واحد متکلم بلند بانگ لہجے میں گویا ہے اور انسان کی تمام تر انقلابی کاوشیں اس کی زبان سے بیان کر دی گئی ہیں۔اپنے موضوع کی مناسبت سے اقبالؔ نے موزوں منظر نامہ تشکیل دے کر عشق پر عقل کی فوقیت ظاہر کی ہے اور اس مقصد کے لیے ہر لحظہ ڈرامائی تاثیر کو مقدم رکھا ہے (مگر خبر نہ ملی آہ! رازِ ہستی کی + کیا خرد سے جہاں کو تہِ نگیں میں نے + ہوئی جو چشمِ مظاہر پرست وا آخر + تو پایا خانۂ دِل میں اُسے مکیں میں نے، ب د، ص ۸۲)، ''صبح کا ستارہ'' تمثیلی و تجسیمی عناصر رکھتی ہے اور اس مظہرِ فطرت کی آدرشوں کا احاطہ کرتی ہے، جو ''تاروں کی بستی'' میں رہنے کے بجائے ''عشق کے سوز'' کا تمنائی ہے ___ (خاک میں مل کے حیاتِ ابدی پا جاؤں + عشق کا سوز زمانے کو دکھاتا جاؤں، ب د، ص ۸۶)، ''ایک پرندہ اور جگنو'' میں تضاد و تقابل کے ڈرامائی وصف کو برتتے ہوئے تمثیلِ حیوانی کے پیرایے میں اخلاقی سبق کا استخراج ہوتا ہے۔(ہم آہنگی سے ہے محفل جہاں کی + اسی سے ہے بہار اس بوستاں کی، ب د، ص ۹۲)، ''بچہ اور شمع'' میں ڈرامائی تاثیر بہ تدریج بڑھتی نظر آتی ہے۔یہ نظم شاعر کی بچے سے مخاطبت پر مبنی ہے جو شمع کے شعلے کو حیرانی سے تکتا رہتا ہے۔بچے کی یہ ادا اُس کی سوچ کا رخ کائنات کے مختلف عناصر کی جانب موڑ دیتی ہے جن کا حُسن فرد کو اسیر کر لیتا ہے اور وہ استعجاب و استفہام کے انداز میں بات کو سمیٹتا ہوا منظر نامے سے رخصت ہو جاتا ہے (روح کو لیکن کسی گم گشتہ شے کی ہے ہوس + ورنہ اس صحرا میں کیوں نالاں ہے یہ مثلِ جرس؟ + حُسن کے اس

عام جلوے میں بھی یہ بیتاب ہے + زندگی اس کی مثالِ ماہیٔ بے آب ہے، ب د،ص ۹۴) صیغۂ واحد متکلم میں رقم کی گئی نظم ''التجائے مسافر'' ڈرامائیت میں لہجے کی خوب صورتیوں سے عبارت ہے اور یہاں خطابیہ، مدحیہ اور دعائیہ لہجے کی آمیزش ملتی ہے۔ نظم کا پس منظر ذیلی عنوان (بہ درگاہِ حضرتِ محبوبِ الٰہیؒ، دہلی) سے بیان کر دیا گیا ہے جو نہ صرف متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق یا ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ اس سے مرکزی کردار (واحد متکلم) کی داخلی شخصیت اور سیرت کی تشکیل و دریافت کی جانب رہ نمائی ہو جاتی ہے۔ نقطۂ آغاز، ارتقا اور نقطۂ اختتام کے اعتبار سے بھی نظم لائقِ ستائش ہے اور اقبالؔ کی التجا حضرتِ محبوب الٰہیؒ کی مدح سے آغاز پذیر ہو کر مختلف دعاؤں کے قالب میں ڈھل جاتی ہے اور بالآخر قبولیت کی دُعا پر منتج ہوتی ہے جس سے نظم طمانیت بخش، قابل قبول اور حقیقی انجام سے ہم کنار ہے۔ (شگفتہ ہو کے کلی دل کی پھول ہو جائے! + یہ التجائے مسافر قبول ہو جائے!، ب د،ص ۹۷) ''محبت'' نامی نظم میں جذبۂ محبت کی تخلیق میں کائنات کے تمام تر عناصر کی شرکت بڑے ڈرامائی انداز میں دکھائی گئی ہے۔ یہاں تجسیم کی نادرہ کاری دیدنی ہے۔ اس آفاقی جذبے کی عدم موجودگی اور موجودگی کے مناظر اقبالؔ نے یوں کھینچے ہیں کہ قاری پوری یکسوئی کے ساتھ ان شعری تصویروں میں منہمک ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ نظم ڈرامائی منظر نامے کی تشکیل کے سلسلے میں ایک منفرد مثال پیش کرتی ہے، مثلاً محبت کے عدم و وجود کی متضاد صورتوں کو آئینہ کرتے ہوئے، علامہ لکھتے ہیں:

عروسِ شب کی زلفیں تھیں ابھی نا آشنا خم سے ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذّتِ رم سے
قمر اپنے لباسِ نو میں بیگانہ سا لگتا تھا نہ تھا واقف ابھی گردش کے آئینِ مسلّم سے
ابھی امکاں کے ظلمت خانے سے اُبھری ہی تھی دُنیا مذاقِ زندگی پوشیدہ تھا پہنائے عالم سے
کمالِ نظمِ ہستی کی ابھی تھی ابتدا گویا ہویدا تھی نگینے کی تمنّا چشمِ خاتم سے

// // // // // // // // // // //

پھر ان اجزا کو گھولا چشمۂ حیواں کے پانی میں مرکب نے محبت نام پایا عرشِ اعظم سے
مہوّس نے یہ پانی ہستیِ نو خیز پر چھڑکا گرہ کھولی ہُنر نے اُس کے گویا کارِ عالم سے
ہوئی جنبش عیاں، ذرّوں نے لطفِ خواب کو چھوڑا گلے ملنے لگے اُٹھ اُٹھ کے اپنے اپنے ہمدم سے

خرامِ ناز پایا آفتابوں نے، ستاروں نے
چٹک غنچوں نے پائی، داغ پائے لالہ زاروں نے

(ب د،ص ۱۱۱،۱۱۲)

نظم ''حقیقتِ حُسن'' کا پس منظر پہلے شعر ہی سے واضح ہو جاتا ہے، جہاں حُسن ایک مجسّم کردار کے رُوپ میں بارگاہِ خدا میں فریاد کناں ہے کہ اُسے دوام کیوں کر حاصل نہیں؟ اقبالؔ نے حُسن کی عرض داشت اور خدا کی طرف سے جواب کو بڑی عمدگی سے شعروں میں سمو دیا ہے۔ مکالماتی حُسن قابلِ داد ہے۔ اس رواں، بے ساختہ اور دل چسپ مکالمے کے بعد عناصر فطرت پر مبنی کرداروں قمر، اخترِ سحر، سحر، شبنم، پھول اور کلی کی بھرپور ڈرامائیت کے ساتھ نظم میں آمد ہوتی ہے جو دُنیا کی بے ثباتی پر نالاں ہیں۔ قصّے کی بُنت، کرداروں کی آمد، ان کے مکالمات، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، توازن و تناسب اور ڈرامائی تاثر انگیزی کے لحاظ سے یہ مختصر نظم بلاشبہہ اقبالؔ کی ڈرامائی منظومات میں سرفہرست ہے۔ خصوصاً اس میں علامہ کی فکری استعداد ڈرامائی تاثیر کی آمیزش سے بڑی متاثر کن ہے۔ ''اخترِ صبح'' ایک مختصر نظم ہے جسے ہیئت کے اعتبار سے دو حصوں میں اس طرح تقسیم کیا جا سکتا ہے کہ دونوں سے حقائق کی دو طرفہ اضدادی معنویت کا دل کش اظہار ہوتا ہے۔ پہلے شعری ٹکڑے میں صبح کا ستارہ اس امر پر تاسف کا اظہار کرتا ہے کہ اُس کی بساط نہایت عارضی ہے اور یہ ظاہر کرتے ہوئے اس کا لہجہ رقت آمیز ہو جاتا ہے (بساط کیا ہے بھلا صبح کے ستارے کی + نفس حباب کا، تابندگی شرارے کی، ب د، ص ۱۱۵) جب کہ دُوسرا جزو بے بسی و بے چارگی کے مقابلے میں زندگی کی تر و تازگی سے لبریز ہے، جہاں شاعر جواب میں یُوں گویا ہوتا ہے کہ موضوعِ مطلوب کا حصول بہ طریقِ احسن ہو جاتا ہے:

مرے ریاضِ سخن کی فضا ہے جاں پرور ٹپک بلندیِ گردوں سے ہمرہِ شبنم
میں باغباں ہوں، محبت بہار ہے اس کی بنا مثالِ ابد پائدار ہے اس کی

(ب د، ص ۱۱۵)

نظم ''حُسن و عشق'' میں شاعر کا کردار ایک عاشق کے رُوپ میں نظر آتا ہے جو حُسن کے دربار میں اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کر کے منظر نامے سے رخصت ہو جاتا ہے۔ ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں موضوع کی مناسبت سے ابتدائیہ بڑا دل کش اور تمثالی اوصاف سے عبارت ہے جو پڑھنے والے کو فوری طور پر متوجہ کر لیتا ہے، لکھتے ہیں:

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

(ب د، ص ۱۱۶)

''......کی گود میں بلی دیکھ کر'' میں جذبۂ عشق کی افضیلت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شاعر بلی کی ''دزدیدہ نگاہوں'' میں ''رمزِ محبت'' کو محسوس کرتا ہے اور استفسار اور تحیّر کے ملے جُلے جذبات نے واقعاتی انداز میں رقم کی گئی اس نظم کو ڈرامائی تاثیر سے ہم کنار کر دیا ہے۔ موضوع کی مناسبت سے لہجے کا اُتار چڑھاؤ قابلِ مطالعہ ہے اور شاعر کے دِلی جذبات کا عکاس ہے۔ نظم ''کلی'' شاعر کے عاشقانہ جذبات کی داستان سُناتی ہے۔ کلی کا چٹکنا اُس کی ''جانِ مضطر کی حقیقت کو نمایاں'' کر دیتا ہے اور وہ اپنے ''دل کے پوشیدہ خیالوں کو عریاں'' کر دینے کا متمنی نظر آتا ہے۔ یوں ایک خارجی منظر پوری ڈرامائیت کے ساتھ داخل کی دُنیا کا نقشہ دکھانے لگتا ہے۔

''چانداور تارے'' میں سماوی منظر نامے کے ذریعے اقبال نے اپنے حرکی تصور کی پیش کش کی ہے اور یہاں چاند اور تاروں کے مابین مکالمے کی تشکیل بہت دل چسپ اور پیش کردہ کرداروں کے عین مطابق ہے۔ مثلاً چاند کی زبانی انھوں نے اپنی منفرد فکر کا اظہار مکمل ڈرامائی تاثیر کے ساتھ کیا ہے:

انجام ہے اس خرام کا حُسن
آغاز ہے عشق، انتہا حُسن

(ب د، ص ۱۱۹)

''عاشقِ ہرجائی'' سرتا سر خود کلامی ہے جو شاعر کے شخصی اسرار سے پردہ اُٹھاتی ہے جب کہ نظم ''صقلیہ'' اجتماعی نوحے کی حیثیت رکھتی ہے جس میں اقبال نے جزیرۂ سسلی کے روشن ماضی کو ڈرامائی منظر نامے کے طور پر پیش کر کے اسے مجسم وجود میں ڈھال دیا ہے۔ وہ بہ یک وقت حزنیہ اور المیہ لہجہ اپنا کر تہذیب حجازی کے اس مزار کو قصۂ غم سنانے اور اُس کا درد سُننے کے متمنی نظر آتے ہیں:

تیرے ساحل کی خموشی میں ہے اندازِ بیاں ہے ترے آثار میں پوشیدہ کس کی داستاں
درد اپنا مجھ سے کہہ، میں بھی سراپا درد ہوں جس کی تو منزل تھا، میں اُس کارواں کی گرد ہُوں
رنگ تصویرِ کہن میں بھر کے دکھلا دے مجھے قصّہ ایامِ سلف کا کہہ کے تڑپا دے مجھے
مَیں ترا تحفہ سُوے ہندوستاں لے جاؤں گا
خود یہاں روتا ہوں، اوروں کو وہاں رُلواؤں گا

(ب د، ص ۱۳۴)

نظم ''ستارہ'' شاعر کا یک طرفہ مکالمہ ہے اور اُس نے لہجے کے اُتار چڑھاؤ سے فطرت کے

اس سماوی عنصر کی بے ثباتی کا نقشہ بہ خوبی جما دیا ہے۔ (سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں + ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں!، ب د، ص ۱۴۸)، ''دوستارے'' کے تجسیمی و تمثیلی پیرائے میں مضمونِ فراق پنہاں ہے۔ یہاں دونوں ستاروں کے مابین ایک بے حد مختصر مکالمہ ہے جو ''وصلِ مدام'' کی خواہش پر مبنی ہے (تھوڑا سا جو مہرباں فلک ہو+ ہم دونوں کی ایک ہی چمک ہو، ب د، ص ۱۴۸) مزید طول دینے کے بجائے اقبال یہیں سے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کر دیتے ہیں:

ہے خواب ثباتِ آشنائی آئین جہاں کا ہے جدائی!

(ب د، ص ۱۴۸)

''گورستانِ شاہی'' وہ نظم ہے جس میں ڈرامائیت کے بنیادی عناصر یعنی کردار اور مکالمے تو نظر نہیں آتے لیکن شاہی گورستان کا نقشہ جس ڈرامائی تاثیر کے ساتھ جمایا گیا ہے، وہ تعریف کے قابل ہے۔ یُوں لگتا ہے کہ اسٹیج پر فنا کا منظر نامہ بھرپور تمثالی و تمثیلی اوصاف کے ساتھ پیش کیا جا رہا ہے اور پس منظر سے ابھرنے والی ایک آواز پوری ڈرامائی شان سے دنیا پر موت کی ابدیت کی حکمرانی کہانی سُنا رہی ہے ____ علامہ کا تشکیل کردہ یہ ماورائی لہجہ ملاحظہ ہو:

سلسلہ ہستی کا ہے اک بحرِ نا پیدا کنار اور اس دریائے بے پایاں کی موجیں ہیں مزار
اے ہوس! خوں رو کہ ہے یہ زندگی بے اعتبار یہ شرارے کا تبسّم، یہ خسِ آتش سوار
چاند، جو صُورت گرِ ہستی کا اک اعجاز ہے پہنے سیمابی قبا محوِ خرامِ ناز ہے
چرخِ بے انجم کی دہشت ناک وسعت میں مگر بیکسی اس کی کوئی دیکھے ذرا وقتِ سحر
اک ذرا سا ابر کا ٹکڑا ہے، جو مہتاب تھا
آخری آنسو ٹپک جانے میں ہو جس کی فنا

(ب د، ص ۱۵۱)

''تضمین بر شعرِ انیسی شاملو'' میں نظم ''التجاے مُسافر'' ہی کے انداز کی ڈرامائی فضا قدرے تفاوت کے ساتھ ملتی ہے کہ دیارِ پیرِ سنجر میں پہنچ کر شاعر ذاتی و شخصی مدعا کے بجائے ملتِ اسلامیہ کے لیے نوحہ کناں ہونا چاہتا ہے اور مرقد سے آنے والی ''صدا'' اُسے زوالِ ملت کا سبب سُجھا جاتی ہے۔ (ہوئی ہے تربیت آغوشِ بیت اللہ میں تیری + دلِ شوریدہ ہے لیکن صنم خانے کا سودائی، ب د، ص ۱۵۵)، ''پھول کا تحفہ عطا ہونے پر''، تمثیلی وصف رکھتی ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں شاعر کا کلی سے مختصر مکالمہ اور اُس کی اہتزازی کیفیت سے اپنی حرماں نصیبی کا موازنہ و مقابلہ

بھرپور تاثیر کا حامل ہے شعر دیکھیے:

مرے شباب کے گلشن کو ناز ہے جس پر مرا کنول کہ تصدّق ہیں جس پہ اہلِ نظر
کسی کے دامنِ رنگیں سے آشنا نہ ہُوا کبھی یہ پھول ہم آغوشِ مدّعا نہ ہُوا

(ب د،ص۱۵۸)

''ایک حاجی مدینے کے راستے میں'' مُسافرت کی فضا لیے ہوئے ہے جس میں مدینے کا یہ مسافر اپنے ساتھیوں کی راستے کی کٹھنائیوں کے ہاتھوں بربادی کا نقشہ پیش کرتا ہے اور اس کے اپنے دل میں عشق و عقل کے جذبے برسرِ پیکار ہیں، بالآخر جذبۂ عشق فائق ٹھہرتا ہے (گو سلامت محملِ شامی کی ہمراہی میں ہے+عشق کی لذّت مگر خطروں کی جانکاہی میں ہے، ب د،ص ۱۶۱) جب کہ ''قطعہ'' کے زیرِعنوان ایک شوریدہ خاطر کو خواب گاہِ نبیؐ پر روتے ہوئے دکھایا گیا ہے، جو صرف اپنے جذباتِ ملی کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔

ڈرامائیت کے سلسلے میں اس مجموعے کی بہترین نظموں میں ''شکوہ'' کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ نظم عمدہ ڈرامائی عناصر سے مزین ہے اور تلمیحی و تاریخی ابعاد نے اسے ایک مسلسل اور طویل تاریخی ڈرامے کی صورت دے دی ہے۔ خاص طور پر ''جوابِ شکوہ'' کے ساتھ متعلق کر کے اس نظم کا ڈرامائی حُسن نکھر کر سامنے آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس تناظر میں ان دونوں نظموں کا مطالعہ نئے فکری و شعری باب وا کرتا ہے۔ ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' اپنے اپنے طور پر شاعر یا بندے کا شوخ و گستاخانہ اور خدا کا خدایانہ و تحکمانہ طویل مکالمہ بھی ہیں اور ان کے الگ الگ بند بھی مختصر مکالموں کے طور پر تفہیم کیے جا سکتے ہیں کہ ایک طرف بندہ معصومانہ و طفلانہ اعتراض کرتا ہے تو دوسری طرف خدا کی جانب سے حقیقی و واقعی جواب دیئے جا رہے ہیں۔ یہاں دونوں نظموں میں دو کرداروں کی بُنت سے ڈرامائی تاثیر پیدا کی گئی ہے لیکن ان کے مابین سوال و جواب کے دوران میں تاریخ کے اوراق سے بے شمار کردار اُبھرتے نظر آتے ہیں۔ یہ نظمیں مکالمہ نگاری کا اعجاز ہیں اور لہجے کے جس قدر تنوعات یہاں ملتے ہیں، وہ اس طرح کسی ایک نظم میں ملنا محال ہیں۔ اقبالؔ نے کمال درجے کی روانی و بے ساختگی سے استفہامیہ و اثباتیہ، طنزیہ و استحقاریہ، تحکمانہ و عاجزانہ، حکیمانہ و فلسفیانہ، تخیلاتی و ماورائی، فخریہ و حزنیہ، دعائیہ و ندائیہ، اور مماثلتی و تقابلی لہجوں سے مکالماتی حُسن کو دوام بخش دیا ہے، ان دونوں نظموں کے کرداروں کی مناسبت سے لہجے کی متنوع خوبیاں تشکیل ہوئی ہیں۔ مثلاً دونوں نظموں سے کرداروں کی مناسبت سے مکالماتی رنگ ملاحظہ کریں:

شکوہ:

صفحۂ دہر سے باطل کو مٹایا ہم نے   نوعِ انساں کو غلامی سے چھڑایا ہم نے
تیرے کعبے کو جبینوں سے بسایا ہم نے   تیرے قرآن کو سینوں سے لگایا ہم نے
پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفادار نہیں
ہم وفادار نہیں، تو بھی تو دلدار نہیں

(ص۱۶۶)

جوابِ شکوہ:

صفحۂ دہر سے باطل کو مٹایا کس نے؟   نوعِ انساں کو غُلامی سے چھڑایا کس نے؟
میرے کعبے کو جبینوں سے بسایا کس نے؟   میرے قرآن کو سینوں سے لگایا کس نے؟
تھے تو آبا وہ تمہارے ہی، مگر تم کیا ہو
ہاتھ پر ہاتھ دھرے منتظرِ فردا ہو

(ص۲۰۱)

شکوہ:

یہ شکایت نہیں، ہیں اُن کے خزانے معمور   نہیں محفل میں جنھیں بات بھی کرنے کا شعور
قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملیں حور و قصور   اور بیچارے مُسلماں کو فقط وعدۂ حُور
اب وہ الطاف نہیں، ہم پہ عنایات نہیں
بات یہ کیا ہے کہ پہلی سی مدارات نہیں

(ص۱۶۷)

جوابِ شکوہ:

کیا کہا! بہرِ مُسلماں ہے فقط وعدۂ حُور   شکوہ بے جا بھی کرے کوئی تو لازم ہے شعور
عدل ہے فاطرِ ہستی کا ازل سے دستور   مُسلم آئیں ہُوا کافر تو ملے حور و قصور
تم میں حُوروں کا کوئی چاہنے والا ہی نہیں
جلوۂ طُور تو موجود ہے، مُوسیٰ ؑ ہی نہیں

(ص۲۰۱،۲۰۲)

شکوہ:

بُنی اغیار کی اب چاہنے والی دُنیا   رہ گئی اپنے لیے ایک خیالی دُنیا

هم تو رخصت ہوئے، اوروں نے سنبھالی دُنیا پھر نہ کہنا ہوئی توحید سے خالی دُنیا
هم تو جیتے ہیں کہ دُنیا میں ترا نام رہے
کہیں ممکن ہے کہ ساقی نہ رہے، جام رہے
(ص۱۶۷)

جوابِ شکوہ:

شور ہے، ہو گئے دُنیا سے مُسلماں نابود ہم یہ کہتے ہیں کہ تھے بھی کہیں مسلم موجود!
وضع میں تم ہو نصاریٰ تو تمدن میں ہنود یہ مسلماں ہیں! جنھیں دیکھ کے شرمائیں یہود
یوں تو سیّد بھی ہو، مرزا بھی ہو، افغان بھی ہو
تم سبھی کچھ ہو، بتاؤ تو مسلمان بھی ہو
(ص۲۰۳)

''شکوہ'' اور ''جوابِ شکوہ'' کی ڈرامائی فضا بندی بھی بہت جان دار ہے۔ ''شکوہ'' کی فضا سرتا سر اضطرابی و اضطراری ہے اور نظم کے بنیادی کردار نے دفترِ شکایت وا کرنے سے قبل ایسے جذبات کا اظہار کیا ہے جو ہر مسلمان کے احساسات کا حصہ بن جاتے ہیں۔ جب کہ ''جوابِ شکوہ'' میں عناصر فطرت پر مشتمل کرداروں کی شمولیت سے ڈرامائی فضا کو جان دار بنایا گیا ہے۔ شعر دیکھیے:

کیوں زیاں کار بنوں، سُود فراموش رہوں فکرِ فردا نہ کروں محوِ غمِ دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں ہمنوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے 'خاکم بدہن' ہے مجھ کو
ہے بجا شیوۂ تسلیم میں مشہور ہیں ہم قصۂ درد سناتے ہیں کہ مجبور ہیں ہم
سازِ خاموش ہیں، فریاد سے معمور ہیں ہم نالہ آتا ہے اگر لب پہ تو معذور ہیں ہم
اے خدا! شکوۂ اربابِ وفا بھی سُن لے
خُوگرِ حمد سے تھوڑا سا گِلا بھی سُن لے
(ص۱۶۳)

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے پر نہیں طاقتِ پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے، رفعت پہ نظر رکھتی ہے خاک سے اُٹھتی ہے، گردوں پہ گزر رکھتی ہے
عشق تھا فتنہ گر و سرکش و چالاک مرا
آسماں چیر گیا، نالۂ بے باک مرا

پیرِ گردوں نے کہا سُن کے، کہیں ہے کوئی　　بولے سیّارے، 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 جنّت سے نکالا ہوا انساں سمجھا

(ص۱۹۹)

نقطۂ آغاز، ارتقا اور انجام کے سلسلے میں بھی ان نظموں کا مطالعہ نہایت دل چسپ ہے۔ ''شکوہ'' کے ابتدائی بند ڈرامائی نقطۂ آغاز کی عمدہ مثال ہیں جس کا خاتمہ بالآخر ''جواب شکوہ'' کے اختتامی ٹکڑوں میں بخوبی ہو جاتا ہے۔ درمیان کی تمام کڑیاں دونوں منظومات میں تناسب وتوازن قائم کر دیتی ہیں۔ ان نظموں سے آغاز و اختتام کے دو بند ملاحظہ کیجیے:

شکوہ:

ہم سے پہلے تھا عجب تیرے جہاں کا منظر　　کہیں مسجود تھے پتھر، کہیں معبود شجر
خوگرِ پیکرِ محسوس تھی انساں کی نظر　　مانتا پھر کوئی ان دیکھے خدا کو کیونکر
تجھ کو معلوم ہے لیتا تھا کوئی نام ترا؟
قوتِ بازوے مسلم نے کیا کام ترا؟

(ص۱۶۴)

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　　گُل بر انداز ہے خُونِ شہدا کی لالی
رنگ گردوں کا ذرا دیکھ تو عُنّابی ہے
یہ نکلتے ہوئے سورج کی اُفق تابی ہے

(ص۲۰۵)

نظم ''چاند'' میں شاعر کا اس مظہرِ فطرت کے ساتھ یک طرفہ مکالمہ حُسنِ ازل کی نمود کائنات کے ہر ذرے میں محسوس کراتا ہے اور اس ضمن میں کبھی وہ استفساریہ لہجہ اپناتا ہے تو کبھی استعجابیہ ____ (صحرا و دشت و در میں، کہسار میں وہی ہے+ انساں کے دل میں، تیرے رخسار میں وہی ہے، ب د، ص۱۷۱) جب کہ ''رات اور شاعر'' دو طرفہ مکالمات پر مبنی ہے جس میں شاعر نے رات کی تجسیم کر کے اسے شاعر سے ہم کلام دکھایا ہے۔ رات کا مکالمہ اقبالؔ نے تمثالی خوبیوں سے

مرصع کر کے پیش کیا ہے جس سے ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہُوا ہے، اس کا استفسار یہ لہجہ بھی متاثر کُن ہے:

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں خاموش صُورتِ گُل، مانندِ بُو پریشاں
〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃
بستی زمیں کی کیسی ہنگامہ آفریں ہے یوں سو گئی ہے جیسے آباد ہی نہیں ہے
شاعر کا دل ہے لیکن نا آشنا سکوں سے آزاد رہ گیا تُو کیونکر مرے فسوں سے؟

(ب د، ص ۱۷۲)

شاعر کا جواب اُس کے داخلی کرب کا آئینہ دار اور بھرپور ڈرامائی لہجے کا حامل ہے:

مُجھ میں فریاد جو پنہاں ہے سُناؤں کس کو؟ تپشِ شوق کا نظّارہ دکھاؤں کس کو؟
برقِ ایمن مرے سینہ پہ پڑی روتی ہے دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے؟

(ب د، ص ۱۷۳)

''بزمِ انجم'' کا موضوع اتفاق، اتحاد اور جذبِ باہمی ہے، جسے مُوثر اور کارگر بنانے کے لیے اقبالؔ کی نظر ستاروں کی جانب اُٹھتی ہے جو اس نکتے سے پوری طرح آگاہ ہیں۔ تاہم تلقینِ عمل کی غرض سے وہ براہِ راست اُسلوب اپنانے کے بجائے ڈرامائی طرزِ سخن پر انحصار کرتے ہوئے نظم کا آغاز دل کش ڈرامائی منظر نامے سے کرتے ہیں:

سُورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے
محمل میں خامشی کے لیلائے ظُلمت آئی چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے

(ب د، ص ۱۷۳، ۱۷۴)

یہاں ''ملک'' کا کردار محض ایک آواز ہی پر مبنی ہے، جو ستاروں سے ہم کلام ہو کر ایسا سُرود چھیڑنے کی درخواست کرتا ہے جس سے اہلِ زمیں میں تحرک پیدا ہو جائے۔ جواباً ستاروں کا مکالمہ حرارتِ زیست کے جذبات پر مبنی ہے اور ان کی زبانی اقبالؔ یہ پیغام دے جاتے ہیں:

ہیں جذبِ باہمی سے قائم نظام سارے پوشیدہ ہے یہ نکتہ تاروں کی زندگی میں

(ب د، ص ۱۷۴)

نظم ''سیرِ فلک''، تمثیلی وتخیلاتی پیرایے میں رقم کی گئی ہے جس میں واحد کردار شاعر کا ہے جو عالمِ تخیل میں سیرِ فلک کے مختلف مناظر بیانیہ رنگ میں سُناتا چلا جاتا ہے اور جنت کے مقابل میں

جہنم کا نقشہ بھی پیش کرتا ہے۔ یہاں وہ ذیل کا نادر نکتہ بتا کر منظر نامے سے اوجھل ہو جاتا ہے:

اہل دنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں!

(ب د، ص ۱۷۶)

نظم ''نصیحت'' میں خود کلامی کا انداز ہے اور یہ خود کلامی اقبالؔ نے خود کو ایک کردار فرض کر کے تشکیل دی ہے جو 'عاشقِ ہرجائی'' ہی کے انداز میں انھیں ''مجموعۂ اضداد' کے طور پر پیش کرتی ہے۔ نظم ''موٹر'' دو واقعی کرداروں 'جگندر' اور 'شاعر' پر مبنی ہے جس میں ایک مختصر مکالمے کے علاوہ کوئی ڈرامائی عنصر نظر نہیں آتا۔ البتہ ''شمع و شاعر'' اس مجموعے کی ایک اہم ڈرامائی نظم قرار دی جا سکتی ہے ___ یہاں شمع مجسم کردار کی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے اور سوائے آغاز کے بند کے نظم کے تمام تر حصے اُسی کی زبانی بیان ہُوئے ہیں۔ 'شاعر' تو مختصر مکالمے کے بعد یہ کہہ کر رخصت ہو جاتا ہے کہ:

از کجا ایں آتشِ عالم فروز اندوختی کرمکِ بے مایہ را سوزِ کلیم آموختی

(ب د، ص ۱۸۳)

مگر ''شمع'' اس کے جواب میں متنوع لہجوں میں مُسلمانوں کے ماضی و حال کا نقشہ اُتار کر رکھ دیتی ہے جو نہایت اثر انگیز اور ڈرامائی ہے، مثلاً آخری بند دیکھیے جو سرتاسر رجائی ہے:

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 نکہتِ خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی
آ ملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک بزمِ گل کی ہم نفس بادِ صبا ہو جائے گی
// // // // // // // //
آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے، لب پہ آ سکتا نہیں محوِ حیرت ہوں کہ دُنیا کیا سے کیا ہو جائے گی
شب گریزاں ہو گی آخر جلوۂ خورشید سے یہ چمن معمور ہو گا نغمۂ توحید سے

(ب د، ص ۱۹۴، ۱۹۵)

نظم ''حضورِ رسالت مآبؐ میں'' عالمِ تخیل کا منظر نامہ پیش کرتی ہے جس میں شاعر کو ''عندلیبِ باغِ حجاز'' قرار دیتے ہوئے حضورِ رسالت مآبؐ میں تحفہ پیش کرنے کو کہا جاتا ہے۔ وہ طرابلس کے شہیدوں کے لہو کو 'اُمت کی آبرو' قرار دیتے ہوئے بہ صد نیاز نذرِ حضورؐ کر دیتا ہے۔ یوں تخیل اور مکالمے کی آمیزش نے نظم کو خاصا ڈرامائی رنگ بخش دیا ہے۔ اس کے برعکس نظم ''

شفا خانۂ حجاز، میں بھی شاعر کے احساسات کو جدہ میں شفا خانۂ حجاز کھلنے پر مختصر مکالمے کی صورت میں بیان کیا گیا ہے تاہم دیگر ڈرامائی عناصر یہاں مفقود ہیں۔ ''عید پر شعر لکھنے کی فرمائش کے جواب میں'' موسمِ گل کے راز دار برگِ زرد کی تجسیم کرتے ہوئے شاعر کے قلبی واردات مکالماتی اسلوب سے مربوط ہو جاتے ہیں:

چمن میں آ کے سراپا غمِ بہار ہوں میں　　ذرا سے پتّے نے بیتاب کر دیا دل کو
خوشی ہو عید کی کیونکر کہ سوگوار ہوں میں　　خزاں میں مجھ کو رُلاتی ہے یادِ فصلِ بہار
گزشتہ بادہ پرستوں کی یادگار ہوں میں　　اُجاڑ ہو گئے عہدِ کہن کے مَے خانے

پیامِ عیش و مسّرت ہمیں سُناتا ہے
ہلالِ عید ہماری ہنسی اُڑاتا ہے

(ب د، ص ۲۱۳)

''شبنم اور ستارے'' میں شبنم، ستاروں، زہرہ اور ملک کی تجسیم ملتی ہے، یہاں دُنیا کے کشورِ دل کش کی بابت ستاروں اور شبنم کے مابین مکالمہ تشکیل دے کر ایک حقیقت پسندانہ نتیجے کا استخراج کیا گیا ہے (بنیاد ہے کاشانۂ عالم کی ہوا پر! +فریاد کی تصویر ہے قرطاسِ فضا پر! ب د، ص ۲۱۶)، ''غلام قادر رہیلہ'' میں اقبالؔ حقیقی و تاریخی شخصیت کو بنیاد بنا کر پوری ڈرامائی تاثیر سے اس سے متعلق واقعے کو پیش کر دیتے ہیں، نظم ''ایک مکالمہ'' میں ڈرامے سے زیادہ تمثیل کے عناصر ملتے ہیں، البتہ اس کا مکالماتی پہلو اسے ڈرامائی تاثیر سے ضرور ہم کنار کر دیتا ہے۔ ''شبلی و حالی'' میں ان بلند پایہ اشخاص کے سُوے فردوس رہ نورد ہونے پر اقبالؔ کا ایک فرضی کردار ''مسلم'' سے مکالمہ دکھایا گیا ہے اور دونوں کی گفت گو سے ملتِ اسلامیہ کے لیے کرب انگیز جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ ''صدیق'' کے زیرِ عنوان تاریخی قصےّ کو ڈرامائی شان سے موزوں کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ ''شعاعِ آفتاب''، تمثیلی و حکایتی اُسلوب کے ساتھ ساتھ مکالماتی خوبیوں سے بھرپور ہے اور اس کے دو بنیادی کردار ''شاعر'' اور ''شعاعِ آفتاب'' کی گفت گو سے ''ذوقِ بیداری'' کا سبق ملتا ہے۔ ''عرفی''، نامی نظم میں اقبالؔ نے اپنے پسندیدہ ڈرامائی رنگ یعنی تخیلاتی مکالمے کو اختیار کر کے تحرک کا پیغام دیا ہے جو عرفی کی تُربت سے آنے والی صدا کی صورت میں نمود کرتا ہے۔ کم و بیش یہی انداز ''کفر و اسلام'' (تضمین بر شعرِ میر رضی دانش) میں ملتا ہے، جہاں ''اقبالؔ''، ''کلیم طور'' سے مخاطب ہو کر سوزِ کہن کی تمنا کرتے ہیں جس کے جواب میں صاحبِ سینا کی طرف سے وادیِ فاراں میں

خیمہ زنی کا پیغام ملتا ہے۔ نظم ''پھولوں کی شہزادی'' ہے تو تمثیلی مگر مکالماتی عنصر نے اس میں ڈرامائی رنگ کو تقویت دی ہے۔ مزید برآں تجسیم کی خاصیت کرداری اوصاف سے عبارت ہے۔ ''فردوس میں ایک مکالمہ'' اقبال کے محبوب ڈرامائی انداز یعنی تخیلاتی مکالمے کا احاطہ کرتی ہے جس سے مقصود حالی اور سعدیِ شیراز کی زبان سے اصلاحِ احوال کی کاوش کرنا ہے جب کہ ''جنگِ یرموک کا ایک واقعہ'' تاریخی واقعے کی مکالماتی پیرایے میں بازیافت ہے، گویا متذکرہ منظومات میں ڈرامائی عناصر جزوی طور پر بھی اپنی پہچان کراتے ہیں اور ان کے ذریعے اقبال نے کمال درجے کی معنی آفرینی کا حصول کیا ہے۔ البتہ بانگِ درا کی آخری مکمل ڈرامائی نظم ''خضرِ راہ'' کو کسی طور پر بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ پُر تاثیر ڈرامائی فضا بندی، کردار آفرینی، مکالمہ سازی، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، توازن و تناسب، تجسیم و تمثیل، عمل اور ردِ عمل اور صیغۂ واحد متکلم کی شمولیت نے اس نظم کو تحیر خیز ڈرامائیت سے نوازا ہے۔ ''خضرِ راہ'' کی ڈرامائی فضا بڑی شعریت و پُر اسراریت رکھتی ہے اور اقبال کو چوں کہ ایک تلمیحی کردار کو متعارف کرانا تھا، لہٰذا یہاں آغاز اس تلمیح سے متعلق تلازمات سے بھرپور ہے، نیز تمثالی خوبیاں لطفِ مزید کا سامان پیدا کر گئی ہیں:

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 — موجِ مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر — انجمِ کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر — جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے، اے جُویائے اسرارِ ازل! — چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب
دل میں یہ سُن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا — میں شہیدِ جستجو تھا، یوں سخن گستر ہوا

(ب د، ص ۲۵۵، ۲۵۶)

کردار نگاری کے ضمن میں یہاں 'شاعر' اور 'خضر' ہی کے دو کردار تخلیق کیے گئے ہیں مگر دونوں ایسے جان دار ہیں کہ نظم کے طوالت کے باوجود کسی مرحلے پر اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی ــــــ ''شاعر'' کا کردار مجسم سوال ہے اور اس کے خضر سے استفسارات کچھ کرتا ہے۔ خضر ان سوالات کا ''صحرانوردی''، ''زندگی''، ''سلطنت''، ''سرمایہ و محنت'' اور ''دنیائے اسلام'' کے زیرِ عنوان تفصیلی جواب دیتا ہے۔ 'شاعر' کا لہجہ اضطرابی ہے جب کہ خضر کے ہاں جوش کے بجائے ہوش اور بے چینی

کی جگہ ٹھہراؤ ہے۔ خضر کی متانت اوراس کے مکالمات میں تندی وتیزی کے فقدان کے ضمن میں سید سلیمان ندوی نے اعتراض بھی کیا تاہم علاّمہ کا ان کے نام مکتوب ان کے کرداری ومکالماتی شعور کو نمایاں کرتا ہے جس کے مطابق وہ یہ سمجھتے ہیں کہ نظم میں متکلم کواس کی شخصیت کے مطابق پیش کرنا ضروری ہے۔ چناں چہ یہ خضر کی طبیعت کا تقاضا تھا کہ ان کی زبانی ادا کیے جانے والے مکالمات میں سنجیدگی، متانت اور گہرائی ہومگر جوش وحرارت میں کمی ہو۔اس خط میں اقبالؔ لکھتے ہیں کہ:

> جوشِ بیان کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا، صحیح ہے۔ مگر یہ نقص اس نظم کے لیے ضروری تھا (کم از کم میرے خیال میں)۔ جنابِ خضر کی پختہ کاری، اُن کا تجربہ اور واقعات وحوداثِ عالم پر اُن کی نظر، ان سب باتوں کے علاوہ اُن کا اندازِ طبیعت جو سورۂ کہف سے معلوم ہوتا ہے، اس بات کا مقتضی تھا کہ جوش اور تخیل کو اُن کے ارشادات میں کم دخل ہو۔اس نظم کے بعض بند میں نے خود نکال دیئے اور محض اس وجہ سے کہ اُن کا جوشِ بیان بہت بڑھا ہوا تھا اور جنابِ خضر کے اندازِ طبیعت سے موافقت نہ رکھتا تھا......(۲۵)

خضر کے کردار کی تشکیل کرتے ہوئے اقبالؔ کے سامنے ''سورۃ الکھف'' کے قرآنی حوالے کے ساتھ ساتھ اساطیری اور ادبی روایات بھی ہیں جس سے یہ کردار زیادہ جاذب اور پُرکشش ہوگیا ہے۔

بالِ جبریل کی ڈرامائی منظومات میں ''طارق کی دعا'' (اندلس کے میدانِ جنگ میں)، طارق بن زیاد کے تاریخی کردار کو ڈرامائی تاثیر کے ساتھ پیش کرتی ہے اور مکمل طور پر دعائیہ لہجے سے عبارت ہے۔ ''لینن'' (خدا کے حضور میں) کا انداز یہی ہے، البتہ یہاں خدا کی بارگاہ کا تصوراتی منظر نامہ بھی تشکیل دیا گیا ہے۔ڈرامائی تکنیک کے اعتبار سے یہ نظم ایک سہ بابی منظوم ڈراما بھی قرار دی جاسکتی ہے جس کے ہر حصے میں نئے کردار کی آمد اور جاری موضوع کی مناسبت سے عمدہ مکالمے رقم کیے گئے ہیں۔ پہلا ایکٹ ''لینن، خدا کے حضور میں'' ہی کے زیرِعنوان ہے جس میں لینن خدا کا منکر ہونے کے باعث خدا کی عدالت میں ایک مجرم کے طور پر شریک ہے جہاں فرشتے بھی خدا کے روبرو دست بستہ شریک ہیں۔ اس موقعے پر پوری ڈرامائی شان کے ساتھ مارکسی نظریات کا حامل یہ تاریخی وسیاسی کردار خدا سے طویل مکالمہ کرکے اسٹیج سے رخصت ہو جاتا ہے۔ اُس کے لہجے میں انقلابیت اور تُندی وتیزی ہے اور کہیں کہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ تہذیب حاضر اور عصری سیاست کی بابت وہ علامہ ہی کے خیالات کی ترجمانی کرنے لگتا ہے۔ ''لینن'' کا مکالمہ اس اعتبار سے قابلِ ستائش ہے کہ وہ ہر لحظہ خداے بزرگ وبرتر کی تکریم کو

مدِ نظر رکھتا ہے ــــــ اس کا طرزِ تخاطب بہ تدریج شکایتی رنگ اختیار کر لیتا ہے، مثلاً دو بدو مکالمے کی کیفیت میں لہجے کا اُتار چڑھاؤ دیکھیے کس قدر عمدہ ہے:

اے انفس و آفاق میں پیدا ترے آیات
حق یہ ہے کہ ہے زندہ و پایندہ تری ذات

میں کیسے سمجھتا کہ تُو ہے یا کہ نہیں ہے
ہر دم متغیّر تھے خرد کے نظریّات

// // // // // // // //

ہم بندِ شب و روز میں جکڑے ہوئے بندے
تُو خالقِ اعصار و نگارندۂ آنات!

اک بات، اگر مجھ کو اجازت ہو تو پوچھوں
حل کر نہ سکے جس کو حکیموں کے مقالات

جب تک میں جیا خیمۂ افلاک کے نیچے
کانٹے کی طرح دل میں کھٹکتی رہی یہ بات

گفتار کے اُسلوب پہ قابو نہیں رہتا
جب رُوح کے اندر متلاطم ہوں خیالات

(ب ج، ص ۱۰۶، ۱۰۷)

اس کے بعد وہ اپنے اضطرابی خیالات کا اظہار بڑی روانی کے ساتھ کرتا چلا جاتا ہے اور یوں سماوی منظر نامے میں تشکیل پانے والا یہ یک طرفہ مکالمہ بھر پور ڈرامائی تاثر لیے اختتام پذیر ہوتا نظر آتا ہے۔ (کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ؟ + دنیا ہے تری، منتظرِ روزِ مکافات! ب ج، ص ۱۰۸)۔ ''فرشتوں کا گیت'' دُوسرا ایکٹ ہے، جس میں فرشتے دست بستہ کھڑے منفرد اور قدرے دھیمی لے میں لینن کے بیان کی تائید کرتے ہیں اور پوری نیاز مندی کے ساتھ 'نقش گرِ ازل' سے نقش (فرد) کی ناتمامی کا گلہ کرتے ہیں۔ تیسرا ایکٹ ''فرمانِ خدا'' (فرشتوں سے) خدا کی طرف سے جواب ہے، جو جلال، ہیبت اور تمکنت کے خدایانہ لہجے میں رقم کیا گیا ہے اور اس کے ایک ایک شعر سے علامہ کی اپنی انقلابی فکر کا اظہار ہوتا ہے:

کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اُٹھا دو

حق را بسجودے، صنماں را بطوافے
بہتر ہے چراغِ حرم و دیر بجھا دیا

میں ناخوش و بیزار ہوں مرمر کی سلوں سے
میرے لیے مٹی کا حرم اور بنا دو

تہذیبِ نوی کارگہِ شیشہ گراں ہے
آدابِ جنوں شاعرِ مشرق کو سکھا دو!

(ب ج، ص ۱۱۰)

نظم ''پروانہ اور جگنو'' میں اقبالؔ نے صرف دو شعروں میں مکالماتی فضا تخلیق کر دی ہے جس میں پروانہ جگنو کو 'آتشِ بے سوز' پر مغرور ہونے پر طعنہ زن ہے جب کہ جگنو اسی امر کو مثبت زاویے سے متعلق کرتے ہوئے کہتا ہے:

اللہ کا سو شکر، کہ پروانہ نہیں میں دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

(ب ج، ص ۱۱۵)

انوری سے ماخوذ نظم ''گدائی'' واقعاتی پیرایہ رکھتی ہے اور اس میں ایک ''رندِ زیرک'' کے خیالات کو مکالمے کی شکل دی گئی ہے جس میں اقبال طنزیہ واستفساریہ لہجے کی گھلاوٹ سے حُسن پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ ''مُلا اور بہشت'' میں یہی انداز قدرے تمثیلی پیرایے میں جھلکتا ہے۔ شاعر اس مختصر نظم میں واحد متکلم کے طور پر شریک ہے اور ڈرامائی منظر نامہ زمینی وارضی نہیں بلکہ سماوی ہے جس میں وہ بارگاہِ حق سے مُلّا کو حکمِ بہشت ملنے پر نالاں ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ ملّا بحث وتکرار کا رسیا اور بد آموزی اقوام ومللِ کا قائل ہے۔ لہٰذا اسے کیونکر حور وشراب وِکشت خوش آ سکیں گے، حقیقت یہ ہے کہ اس نظم میں ایک طنزیہ موضوع کی بُنت ڈرامائی فضا بندی کی وساطت سے کی گئی ہے اور منظر عالم بالا پر مبنی ہے۔ نظم ''نصیحت'' حکایتی اُسلوب سے عبارت ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں کرداری ومکالماتی اوصاف اپنی نمود کرتے ہیں۔ مکالمہ بھی صرف عقاب سال خوردکی زبانی موزوں ملتا ہے جو بچۂ شاہین کو سخت کوشی سے تلخِ زندگانی کو انگبیں بنانے کی نصیحت کرتا ہے۔ ''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں'' اور ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' بظاہر دو مختلف منظومے ہیں لیکن اپنے موضوع کی مناسبت اور ڈرامائی آہنگ کے باعث انھیں دو مختلف عنوانات کے تحت رقم کی گئی ایک مسلسل نظم کے طور پر تفہیم کرنا زیادہ مناسب ہے۔ فرشتوں کی زبانی جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے، وہ مروج تصور کے برخلاف خاصے رجائی اور عظمتِ انسانی کے جذبے سے مملو ہیں۔ گویا اس مکالمے کی رُو سے آدم کا جنت سے رخصت ہونا بہ طورِ سزا نہیں بلکہ جزا کے طور پر ہے، جبھی تو فرشتے اُسے خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے اپنے جذبات کی ترسیل کرتے ہیں۔ دُوسرے حصے میں اقبال نے ''روحِ ارضی'' کے تجسیمی کردار سے متعارف کرایا ہے جو جنت سے زمین پر قدم رکھنے والے انسان کا اپنے تمام تر مظاہر کے ہمراہ استقبال کر رہی ہے۔ ''روحِ ارضی'' کا یہ مکالمہ چشم کشا ہے اور اس سے علامہ کے تصورِ انسان کی بڑی عمدگی سے ترجمانی ہوتی ہے۔ یہاں انھوں نے خاصے رواں اور بے ساختہ اُسلوب اور ماورائی لہجے میں ''روحِ ارضی'' کے جذبات کو زبان بخش دی ہے:

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل، یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک، یہ خاموش فضائیں

یہ کوہ یہ صحرا ، یہ سمندر یہ ہوائیں
تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینۂ ایّام میں آج اپنی ادا دیکھ!
(ب ج،ص۱۳۲)

نظم ’’پیرومرید‘‘ مکالماتی حسن وخوبی سے مزّین ہے۔ پیر رومی (مولانا روم) اور مرید ہندی (اقبالؔ) کے مابین تشکیل پانے والے یہ ذولسانی مکالمے بھرپور ڈرامائیت کے حامل ہیں اور دونوں کرداروں کی شخصیت وسیرت کی عکاسی کرنے میں معاونت کرتے ہیں۔ مریدِ ہندی کے قلب وذہن میں اُبھرنے والے چُست اور دقیق سوالات کا جواب پیر رومی کی زبان سے بڑی اثرانگیزی سے دیا گیا ہے۔ اسلوب احمد انصاری کا یہ کہنا ہے کہ ’’پیرومرید‘‘ میں اقبالؔ نے اپنے شکوک وشبہات اور اپنی اُلجھنوں کی کشاد کے سلسلے میں رومی سے رجوع کیا ہے اور یہ اُس استفہامیہ انداز کی بازگشت ہے جو’’خضرراہ‘‘ میں ملتا ہے۔ یہ پُوری نظم ایک طرح کا محاسبہء ذہنی ونفسی ہے، کردار بہ ظاہر دونوں غیر مشخص ہیں اور سوال وجواب کا یہ طریقہ ایک طرح کے ایقان و اطمینان حاصل کرنے کے لیے برتا گیا ہے(۲۶) نظمِ مذکور میں بہت سے فکرانگیز مکالماتی ٹکڑے ملتے ہیں جن میں لہجے کے تنوعات نے عجیب وغریب رنگ بھر دیے ہیں، مثلاً: نظم مذکور سے ایک فکرانگیز مکالماتی ٹکڑا دیکھیے جس میں لہجے کے تنوعات بہ خوبی نمود کر گئے ہیں:

مریدِ ہندی:

اے امامِ عاشقانِ درد مند! یاد ہے مجھ کو ترا حرفِ بلند
’خشک مغز و خشک تار و خشک پوست
از کجا می آید ایں آوازِ دوست‘
دورِ حاضر مستِ چنگ و بے سرور بے ثبات و بے یقین و بے حضور
کیا خبر اس کو کہ ہے یہ راز کیا! دوست کیا ہے، دوست کی آواز کیا
آہ، یورپ با فروغ و تاب ناک
نغمہ اس کو کھینچتا ہے سُوئے خاک

پیرِ رومی:

بر سماعِ راست ہر کس چیر نیست طعمۂ ہر مرغکے انجیر نیست
(ب ج،ص۱۳۴۔۱۳۵)

مریدِ ہندی:

آسمانوں پر مرا فکرِ بلند | میں زمیں پر خوار و زار و درد مند
کارِ دُنیا میں رہا جاتا ہوں میں | ٹھوکریں اس راہ میں کھاتا ہوں میں
کیوں مرے بس کا نہیں کارِ زمیں | ابلہِ دُنیا ہے کیوں دانائے دیں؟

(ب ج، ص ۱۴۱)

پیرِ رومی:

آں کہ بر افلاک رفتارش بود | بر زمیں رفتن چہ دشوارش بود

(ب ج، ص ۱۴۲)

وسیع ڈرامائی کینوس کی حامل نظم ''جبریل وابلیس'' میں اقبال نے ڈرامائیت کے کلیدی عنصر یعنی مکالمہ نگاری سے اس کی اثر انگیزی میں اضافہ کر کے خود اپنی قدرتِ سخن کا اعجاز دکھایا ہے۔ جبریل اور ابلیس کی زبانی ادا ہونے والے مکالمات اس قدر بے ساختہ، بھرپور اور برجستہ ہیں کہ ان دونوں اساطیری کرداروں کی شخصیات تمام تر ڈرامائی امکانات کے ساتھ آئینہ ہو جاتی ہیں۔ شعرِ اقبال سے مترشح ہے کہ علامہ کو ان دونوں تلمیحی کرداروں سے خاص دل چسپی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے ہاں ابلیس بعض ایسی صفات رکھتا ہے جس سے نوری محروم ہیں جب کہ جبریل تو سرتاسر خیر اور حق کا نمایندہ ہے۔ ''جبریل وابلیس'' میں تو یہ دونوں کردار اپنی پوری شناخت کے ساتھ سامنے آئے ہیں اور اس ضمن میں اُنھوں نے ہبوطِ آدم کے قصے کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ علامہ نے اپنے ان دونوں محبوب کرداروں کی وساطت سے اس نظم کو ماورائی وسماوی آہنگ بخش دیا ہے۔ اس نظم اس پر تبصرہ کرتے ہوئے خواجہ منظور حسین نے دل چسپ پیرایے میں لکھا ہے کہ ''اقبال کے جذب وفکر کے گوناگوں پہلو سمٹ آئے ہیں۔'' توضیحی اسلوب میں مزید لکھتے ہیں:

> اس میں ایک مقرب اور آسودہ اور ایک معتوب اور مضطر مگر بدستور سرکش فرشتے کی سیرت کشی کی گئی ہے۔ گفت گو کی اُٹھان جبریل سے ہوتی ہے۔ اس کے طرزِ خطاب میں التزاماً پرانی یک جائی کا پاس ہے کہ شاید اس سے ابلیس کچھ پسیجے اور اس راندۂ درگاہ کی آنکھوں میں اپنا پرانا مرتبہ، اپنی تجی ہوئی معصوم زندگی پھر جائے...... (تاہم) ابلیس اب گھاٹ گھاٹ کا پانی پی چکا ہے، ایسے سبز باغ بھلا اُسے کہاں رام کر سکتے ہیں؟ وہ الٹا اپنے غم گسار پر ترس کھاتا ہے، کہ بے چارہ یہ سمجھنے سے معذور ہے کہ اس کی نگاہ میں مقامات کی اب کوئی حقیقت نہیں رہی...... اُس نے اپنی بغاوت سے

جو کیف اور معنویت حاصل کی تھی، وہ گہما گہمی اُسے عزیز ہے......ابلیس کے کس بل میں کوئی فرق نہیں آیا۔ وہ بدستور اسے اپنے فتوحات میں شمار کرتا ہے کہ وہ ایک کانٹا ہے جو یزداں کے پہلو میں کھٹکتا ہی رہے گا اور نکالا جا ہی نہیں سکتا، نہ خود چین لے گا، نہ یزداں کو چین لینے دے گا۔ جبریل کو یہ گوارا ہے، تو شوق سے آنکھیں بند کیے اللہ ہو، اللہ ہو کی رٹ لگائے چلے جائیں۔ رہا ابلیس، سو اُس کی تو اپنی ڈفلی، اپنا راگ! (۲۷)

اقبالؔ نے جبریل کے تینوں مکالمات استفساریہ پیرایے میں یوں رقم کیے ہیں کہ اُس کے بلند تر اخلاقی شعور کا سراغ ملتا ہے، وہ کہتا ہے:

مکالمہ۱: ہمدمِ دیرینہ ! کیسا ہے جہانِ رنگ و بُو؟

....

مکالمہ۲: ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاکِ دامن ہو رفو؟

....

مکالمہ۳: کھو دیئے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو!

(ب ج،ص۱۴۳)

ان تینوں مکالموں کو مربوط کر کے دیکھیں تو جبریل کی عاجزانہ شخصیت سامنے آتی ہے، جو ابلیس کی سرکشی کے باوصف اُس کی اصلاح کا خواہاں ہے تاکہ وہ پھر سے مقاماتِ بلند پا سکے۔ اس کے مقابلے میں ابلیس کے جوابی مکالموں سے اُس کے کرّ وفر اور غرور ونخوت کا احساس ہوتا ہے، مثلاً تیسرے سوال کے جواب میں وہ یوں گویا 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 رزمِ خیر و شر — کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے؟ میں کہ تو؟
خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا — میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو !
گر کبھی خلوت میسّر ہو تو پوچھ اللہ سے — قصّۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو؟
میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح — تو فقط! اللہ ھُو، اللہ ھُو، اللہ ھُو!

(ب ج،ص۱۴۴)

یہ درست ہے کہ ''جبریل و ابلیس'' میں مکالماتی حسن زیادہ نمایاں ہے مگر بغور دیکھیں تو

ڈرامائیت کے تمام تر عناصر یعنی موضوع کی مناسبت سے منظر نامے کی تشکیل، کرداروں کے متنوع لہجوں کی خصوصیات، عمل اور ردِّ عمل، کرداروں کی سیرت و شخصیت کی عکاسی اور واضح نقطۂ آغاز و انجام کی موجودگی نے اس نظم کو ایک مختصر ڈرامے کی صورت عطا کر دی ہے۔

نظم ''اذان'' زیادہ تر تمثیلی خوبیوں سے آراستہ ہے، البتہ کردار نگاری اور مکالمہ سازی کے اعتبار سے اس میں ڈرامائی عناصر کی شمولیت محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہاں کرداروں کے ضمن میں عناصرِ فطرت کی تجسیم ملتی ہے جب کہ حسنِ مکالمت بھی قابل مطالعہ ہے۔ کہیں کہیں لہجے کے زیر و بم سے ڈرامائیت کا رنگ گہرا ہو گیا ہے:

اک رات ستاروں سے کہا نجمِ سحر نے ‏ ‏ آدم کو بھی دیکھا ہے کسی نے کبھی بیدار؟
کہنے لگا مرّیخ، ادا فہم ہے تقدیر ‏ ‏ ہے نیند ہی اس چھوٹے سے فتنے کو سزا وار
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

(ب ج، ص ۱۴۵)

''ستارے کا پیغام'' میں صرف خطابیہ لہجے کی نمود ہوئی ہے جب کہ مختصر نظم ''سوال'' ایک مفلس کا خدا سے یک طرفہ مکالمہ ہے جو ایک شکایتی سوال کا اس طرح احاطہ کرتا ہے کہ نادر فکریات کے در وا ہوتے چلے جاتے ہیں:

اک مفلسِ خود دار یہ کہتا تھا خُدا سے ‏ ‏ میں کر نہیں سکتا گلہء دردِ فقیری
لیکن یہ بتا، تیری اجازت سے فرشتے ‏ ‏ کرتے ہیں عطا مردِ فرومایہ کو میری؟

(ب ج، ص ۱۵۱)

''نادر شاہ افغان'' میں تجرید کی تجسیم، حُسنِ مکالمت اور علامتی و رمزی پیرایے کی وساطت سے ڈرامائی تاثیر کا حصول ممکن بنایا گیا ہے۔ اقبالؔ نے اس نظم میں حضورِ حق سے ''لولوے لالہ'' (قیمتی موتیوں کا خزانہ) لے کر روانہ ہونے والے ''ابر'' کو ایک علامتی کردار (نادر شاہ افغان) کے طور پر متعارف کرایا ہے جو بہشت کے حُسن کو دیکھ کر وہیں برسنے کا شائق ہے۔ اسی اثنا میں بہشت سے آنے والی صدا اُسے ہرات و کابل و غزنی کے سبزہ ءنورس (نوجوانانِ ملت) کی طرف متوجہ کر دیتی ہے تاکہ ابر (نادر شاہ افغانی) اپنے قطرات (قوم کے لیے دردمندی کے آنسو) ''گلِ لالہ'' پر چھڑک کر اس کی حدّت بڑھا دے۔ (بیداری کا کیا خوب استعارہ ہے!) دیکھیے علامہ نے یہ مفہوم مکمل تاثراتی و ڈرامائی فضا کے جلو میں کس بلاغت سے پیش کر دیا ہے:

حضورِ حق سے چلا لے کے لولوے لالا وہ ابر جس سے رگِ گُل ہے مثلِ تارِ نفس
بہشت راہ میں دیکھا تو ہو گیا بے تاب عجب مقام ہے، جی چاہتا ہے جاؤں برس
صدا بہشت سے آئی کہ منتظر ہے ترا ہرات و کابل و غزنی کا سبزۂ نورس
سرشکِ دیدہء نادر بہ داغِ لالہ فشاں چناں کہ آتشِ اُو را دگر فرو نہ نشاں!
(ب ج،ص۱۵۴)

''تاتاری کا خواب'' اپنے موضوع کی مناسبت سے تاریخی و تلمیحی پیرایہ رکھتی ہے اور اس میں ایک حزن آمیز خواب کے منظر سے بات شروع ہو کر بالآخر احساسِ ذات، عرفان خودی اور تحرک و انقلاب کے پیغام پر منتج ہو جاتی ہے۔ خواب کا منظرنامہ کچھ یوں ہے:

کہیں سجادہ و عمّامہ رہزن کہیں ترسا بچوں کی چشمِ بیباک!
ردائے دین و ملّت پارہ پارہ قبائے ملک و دولت چاک در چاک!
(ب ج،ص۱۵۵)

اس کے بعد بڑے ڈرامائی انداز میں خاکِ سمرقند میں دفن تیمور کی تربت سے نُور اُٹھتا ہے جو ''روحِ تیمور'' میں مبدّل ہو کر ایک پیغام سُنا جاتا ہے جو عین علامہ کے دل کی آواز ہے:

یکایک ہل گئی خاکِ سمرقند اُٹھا تیمور کی تُربت سے اک نُور
شفق آمیز تھی اس کی سفیدی صدا آئی کہ ''میں ہوں روحِ تیمور
اگر محصور ہیں مردانِ تاتار نہیں اللہ کی تقدیر محصور
تقاضا زندگی کا کیا یہی ہے کہ تورانی ہو تورانی سے مہجور؟

خودی را سوز و تابے دیگرے دہ
جہاں را انقلابے دیگرے دہ
(ب ج،ص۱۵۵)

نظم ''ابوالعلا معرّی'' میں حکایتی پیرایے میں کرداری و مکالماتی وصف اُبھارا گیا ہے، جس کے تحت ''صاحبِ غفران ولزومات'' (معرّی) بھنے ہوئے تیتر سے مخاطب ہو کر بلند حوصلگی کا سبق دیتا ہے۔ یہاں لہجے کی کاٹ دیدنی ہے:

اے مرغکِ بیچارہ! ذرا یہ تو بتا تو تیرا وہ گنہ کیا تھا یہ ہے جس کی مکافات
افسوس صد افسوس کہ شاہیں نہ بنا تو دیکھے نہ تری آنکھ نے فطرت کے اشارات
تقدیر کے قاضی کا یہ فتوٰی ہے ازل سے ہے جرمِ ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات!
(ب ج،ص۱۵۷)

''پنجاب کے پیرزادوں سے'' میں اقبالؔ کا محبوب اُسلوب یعنی کسی صاحبِ اسرار کی درگاہ پر حاضر ہوکراس سے رہ نمائی لینا نئے رنگ سے جھلکتا ہے۔ نظم کے آغاز میں ڈرامائی انداز میں 'شاعر' کی شیخِ مجدد کی لحد پر حاضری دکھائی گئی ہے اور وہ انھیں ''سرمایۂ ملت کا نگہباں'' قرار دیتے ہوئے ان سے فقر و درویشی اور بیداری قلب کا اُمیدوار ہوتا ہے، جواباً شیخِ مجددؒ کا مکالمہ (بصورت صدا) طنزیہ لہجے سے عبارت ہے، اور یوں ہے:

عارف کا ٹھکانا نہیں وہ خطہّ کہ جس میں پیدا کلہِ فقر سے ہو طُرّۂ دستار

باقی کلہِ فقر سے تھا ولولۂ حق طرّوں نے چڑھایا نشۂ 'خدمتِ سرکار'!

(ب ج، ص۱۵۹)

''ابلیس کی عرضداشت'' میں اقبالؔ نے عزازیل (ابلیس) کو خداوندِ جہاں کے حضور یہ گزارش کرتے ہوئے دکھایا ہے کہ اب اُس کی ضرورت تہِ افلاک باقی نہیں رہی لہٰذا اُسے واپس بلالیا جائے۔ کیوں کہ:

جمہُور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک!

(ب ج، ص۱۶۲)

نظم ''پرواز'' اپنے کہانی پن اور اخلاقی نتیجے کے اعتبار سے ایک تمثیل کی حیثیت رکھتی ہے تاہم کرداروں کی شمولیت اور مکالمت کے زاویے سے اس میں ڈرامائیت کا حُسن بھی جھلکتا ہے۔ خصوصاً ''درخت'' اور ''مرغِ صحرا'' کی گفت گو کے دوران میں اقبالؔ نے تضاد و تقابل کے عنصر کو پیشِ نظر رکھ کر ڈرامائی تاثیر میں اضافہ کر دیا ہے___ یہی انداز ''شاہین'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم میں نظر آتا ہے جہاں شاہین کو علامتی کردار کے طور پر متعارف کرا کے اس کی زبان سے اس کے اوصاف گنوائے گئے ہیں___ ''ہارون کی آخری نصیحت'' میں ڈرامائیت میں واقعاتی رنگ پیدا کیا گیا ہے اور علامہ نے اس تاریخی کردار کو وقتِ رحیل اپنے پسر کو یہ نصیحت کرتے دکھایا ہے:

پوشیدہ ہے کافر کی نظر سے ملک الموت لیکن نہیں پوشیدہ مُسلماں کی نظر سے

(ب ج، ص۱۶۷)

''شیر اور خچر'' اور ''چیونٹی اور عقاب''، تمثیلی رنگ میں رقم کی گئیں ہیں تاہم مکالماتی پہلوؤں کے پیشِ نظر ان میں ڈرامائی حُسن محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مزید برآں کرداروں کی پیش کش کے لحاظ سے انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ضرب کلیم کی ڈرامائی منظومات میں ''علم و عشق'' وہ نظم ہے جس میں ان دونوں تصورات کی تجسیم کر کے ان کی شاعر کے ساتھ گفت گو پر مبنی فضا تشکیل دی گئی ہے۔ یہاں بانگِ درا کی مکالماتی نظم ''عقل و دل'' کے اثرات بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں تاہم زیرِ نظر نظم میں اختتام تک مکالمہ نہیں چلتا بلکہ پہلے بند کے بعد صرف عشق ہی کی صفات گنوائی گئی ہیں۔ ''عشق'' کی زبان سے اُس کے اپنے اوصاف بتاتے ہوئے لہجے کا اُتار چڑھاؤ قابلِ مطالعہ ہے، وہ کہتا ہے:

عشق کے ہیں معجزات سلطنت و فقر و دیں
عشق کے ادنیٰ غلام صاحبِ تاج و نگیں
عشق مکان و مکیں، عشق زمان و زمیں،
عشق سراپا یقیں، اور یقیں فتح یاب!
(ض ک، ص ۲۱)

''شکر و شکایت'' میں شاعر، خدا سے ہم کلام ہے اور اپنی ذات کے حوالے سے بہ یک وقت شکر اور شکوے کا لہجہ اپنا تا ہے:

میں بندۂ ناداں ہوں، مگر شکر ہے تیرا — رکھتا ہوں نہاں خانۂ لاہوت سے پیوند
" " " " " " " "
تاثیر ہے یہ میرے نفس کی کہ خزاں میں — مُرغانِ سحر خواں مری صحبت میں ہیں خورسند
لیکن مجھے پیدا کیا اُس دیس میں تو نے — جس دیس کے بندے ہیں غلامی پہ رضا مند!
(ض ک، ص ۲۲، ۲۳)

نظم '' کافر و مومن'' میں اقبالؔ نے بڑے ڈرامائی انداز میں ساحلِ دریا پر خضر سے اپنی ملاقات کا احوال سنایا ہے جو اُس سے استفسار کرتا ہے کہ کیا تو سمِ افرنگ کا تریاق ڈھونڈ رہا ہے، اور پھر خود ہی اس کا یہ حل بتا کر منظرنامے سے اوجھل ہو جاتا ہے کہ:

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے — مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق!
(ض ک، ص ۴۴)

مردِ مومن کا ایک ڈرامائی نقشہ ''مومن'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم میں ملتا ہے، جسے علامہ نے دو ذیلی عنوانات ''دُنیا میں'' اور ''جنت میں'' کے تحت تشکیل دیا ہے۔ ان دونوں حصوں سے اقبالؔ کے اس پسندیدہ اور نمایندہ شعری کردار کی بہ خوبی تفہیم ہو جاتی ہے اور اس سلسلے میں انھوں نے ڈرامائی اسلوب میں موازنہ و مقائسہ کے حربے کا دل کش استعمال کیا ہے:

مومن (دنیا میں):

جچتے نہیں کنجشک و حمام اس کی نظر میں
جبریل و سرافیل کا صیّاد ہے مومن

(ض ک،ص ۴۵)

مومن (جنت میں):

کہتے ہیں فرشتے کہ دل آویز ہے مومن
حوروں کو شکایت ہے، کم آمیز ہے مومن

(//)

''محمد علی باب'' میں حقیقی و واقعی بیان کو مکالماتی و کرداری پیرایے میں بڑی بلاغت سے موزوں کیا گیا ہے۔ اس مختصر نظم کی ڈرامائی تاثیر، مکالمات کی برجستگی اور لہجے کی تندی نمایاں ہے۔ نظم ''تقدیر''، ابلیس و یزداں کے مابین مکالمہ ہے جس میں ابلیس ملتجیانہ لہجے میں خدا سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ دراصل ابلیسیت میری ہی قسمت میں تھی ورنہ آپ چاہتے تو آدم کو سجدہ کرنے سے میں کیونکر انکار کر سکتا تھا؟ اقبالؔ نے یہ خیال محی الدین ابنِ عربی (**الفتوحات المکیہ**) سے اخذ کیا ہے مگر ڈرامائی اندازِ سخن کے ذریعے پیش کش نے اس کی تاثیر دو چند کر دی ہے۔ مثلاً دیکھیے ابلیس اپنے انکار کی تاویل گھڑتے ہوئے کس طرح گویا ہوتا ہے:

اے خدائے کن فکاں! مجھ کو نہ تھا آدم سے بَیر
آہ! وہ زندانیٔ نزدیک و دُور و دیر و زُود

حرفِ استکبار تیرے سامنے ممکن نہ تھا
ہاں مگر تیری مشیّت میں نہ تھا میرا سجود!

(ض ک،ص ۴۶،۴۷)

ڈاکٹر اسلم انصاری نے اثر انگیز ڈرامائیت کی حامل اس نظم پر عمدہ تبصرہ کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

ابلیس تاویل کے راستے سے اپنے ''انکار'' کے جُرم کو مشیّت ایزدی پر محمول کر رہا ہے جیسا کہ جبریوں کا قاعدہ ہے کہ وہ اپنا الزام مشیت کی طرف منتقل کر دیتے ہیں...... اس اعتراف میں بھی آدم (نسلِ آدم) کی کوتاہ بینی اور کم نگاہی پر کھلی ہوئی چوٹ موجود ہے۔ جس مخلوق کو سجدہ کرنے کی پاداش میں ابلیس کو قربِ خداوندی سے محروم ہونا پڑا، ابلیس اُسے بھول نہیں سکتا بلکہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ وہ آدم کی کمزوریوں کا سب سے بڑا رمز شناس ٹھہرا___ غرض ابلیس نسلِ آدم کو بُھلا سکتا ہے نہ معاف کر سکتا ہے، اسے حقیقت کا شدت کے ساتھ احساس ہے کہ قصہءِ آدم اُسی کے خونِ انا سے رنگین ہو سکا۔ (یہ تصریحات اقبالؔ کی کردار نگاری ہی سے اُبھرتی ہیں) کردار کی نفسیاتی گرہوں کو پیشِ نظر رکھنا کردار نگاری کے فن کا لازمی حصہ ہے اور اقبالؔ اس پہلو کو کبھی نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیتے___ ابلیس کے اعتراف کے بعد یزداں اور ابلیس کا ایک مکالمہ جو

ایک ہی شعر میں مکمل ہو جاتا ہے، ڈرامائی گفت گو کا بہترین نمونہ ہے ــــــ یزداں کا سوال بنیادی اور قانونی نوعیت کا ہے، اس سوال کے جواب پر ہی ابلیس کے جُرم کی نوعیت کے تعین کا دار و مدار ہے:

یزداں: کب کُھلا تجھ پر یہ راز؟ انکار سے پہلے کہ بعد؟
ابلیس: بعد ــــــ ! اے تیری تجلّی سے کمالاتِ وجود!

یہی جواب متوقع بھی تھا ــــــ تقدیر اور مشیت کی تاویل اہل انکار کا معروف حیلہ ہے ــــــ اور ابلیس سے بڑا حیلہ جُو کون ہوگا۔ اس جواب کے بعد ابلیس کو شایانِ خطاب نہیں سمجھا گیا بلکہ فرشتوں کو دیکھ کر یہ تبصرہ کیا گیا ہے:

پستیِ فطرت نے سکھلائی ہے یہ حجت اُسے کہتا ہے 'تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجوڈ'
دے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام ظالم اپنے شعلہء سوزاں کو خود کہتا ہے دُود! (۲۸)

''مقصود'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم سپنوزا اور افلاطون کے مختصر مکالمات پر مبنی ہے جو دراصل اُن کے فلسفیانہ خیالات کی تلخیص ہیں۔ ''امتحان'' نام کی نظم میں تمثیلی آہنگ میں ''پہاڑ کی ندّی'' اور ''سنگ ریزے'' کے مابین مکالماتی فضا قائم کی گئی ہے۔ دونوں کرداروں کی تجسیم نے ڈرامائیت کے رنگ کو کمال دل کشی سے گہرا کر دیا ہے۔ اسی انداز کی نظم ''''شعاعِ اُمید'' بھی ہے جس میں سورج، شعاعوں اور خاص طور پر ''ایک شوخ کرن'' کی تجسیمی صورتیں مکمل مکالماتی حسن کے ساتھ لہجہ بدل بدل کر نمود کرتی نظر آتی ہیں ــــــ یہ نظم تین حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں سورج کا شعاعوں سے خطاب ہے جو محبت و موانست کے لہجے سے عبارت ہے اور وہ شعاعوں سے یہی اصرار کرتا ہے کہ بے مہریِ ایّام بڑھتی چلی جاتی ہے، لہٰذا:

پھر میرے تجلّی کدۂ دل میں سما جاؤ چھوڑو، چمنستان و بیابان و در و بام
(ض ک، ص ۱۰۷)

دوسرے ڈرامائی جزو میں شعاعیں کلام کرتی ہیں اور سُورج کے ساتھ ان کی گفت گو کو موزوں فضا بندی اور عصری شعور کی آمیزش سے موثر بنا دیا گیا ہے۔ جب کہ تیسرے حصے میں ان کم ہمت شعاعوں کے برعکس ایک ''شوخ کرن'' کے مشرِق کے ہر ذرّے کو جہان تابی عطا کرنے کے عزم کا اظہار ہوا ہے اور اس کے اس قبیل کے خیالات پر یہ ڈرامائی منظومہ اختتام پذیر ہوتا ہے:

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو جب تک نہ اُٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب

// // // // // // // // // // //

مشرق سے ہو بیزار، نہ مغرب سے حذر کر فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر!

(ض ک،ص۱۰۸۔۱۰۹)

''نسیم و شبنم'' بھی بنیادی طور پر تمثیلی نظم ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں لہجے اور مکالمے سے متعلق خوبیوں سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا، مثلاً ''نسیم'' کی ''شبنم'' سے گفت گو بے حد قدر رواں، بے ساختہ اور فطری ہے:

انجم کی فضا تک نہ ہوئی میری رسائی کرتی رہی میں پیرہنِ لالہ و گل چاک

مجبور ہوئی جاتی ہوں میں ترکِ وطن پر بے ذوق ہیں بلبل کی نوا ہائے طرب ناک

دونوں سے کیا ہے تجھے تقدیر نے محرم خاکِ چمن اچھی کہ سراپردۂ افلاک!

(ض ک،ص۱۱۶)

اسی نوع کی ایک نظم ''صبحِ چمن'' ہے جو 'پھول'، 'شبنم' اور 'صبح' کے تجسیمی کرداروں کی موثر طور پر پیش کش کرتی ہے۔اسی طرح ''ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام'' خطابیہ لہجے میں رقم کی گئی وہ نظم ہے جو کلّی طور پر ابلیس کے انتقامی خیالات سے عبارت ہے اور انداز یہ ہے:

وہ فاقہ کش کہ موت سے ڈرتا نہیں ذرا روحِ محمدؐ اس کے بدن سے نکال دو

فکرِ عرب کو دے کے فرنگی تخیّلات اسلام کو حجاز و یمن سے نکال دو

افغانیوں کی غیرتِ دیں کا ہے یہ علاج مُلّا کو اُن کے کوہ و دمن سے نکال دو

// // // // // // // // // // //

اہلِ حرم سے اُن کی روایات چھین لو آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو

(ض ک،ص۱۴۶)

کردار آفرینی اور مکالمہ سازی کا یہی رنگ ''نصیحت'' نام کی نظم میں ملتا ہے، جہاں ایک ''لردِ فرنگی'' اپنے پسر کو حکمرانی کے ''آداب'' سکھا رہا ہے اور طنزیہ واستہزائیہ لہجے میں کہتا ہے:

سینے میں رہے رازِ ملوکانہ تو بہتر کرتے نہیں محکوم کو تیغوں سے کبھی زیر

تعلیم کے تیزاب میں ڈال اس کی خودی کو ہو جائے ملائم تو جدھر چاہے اسے پھیر

(ض ک،ص۱۵۴)

''ایک بحری قزاق اور سکندر'' میں مکالماتی پیرایے میں طنزیہ لہجے کی کارفرمائی ملتی ہے، جہاں سکندر، رہزن کو زنجیر یا شمشیر میں سے کسی ایک کو قبول کرنے کو کہتا ہے۔جواباً قزاق استہزائیہ و طعن آمیز لحن میں اُسے آئینہ دکھاتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

سکندر! حیف، تو اس کو جوانمردی سمجھتا ہے
گوارا اس طرح کرتے ہیں ہم چشموں کی رسوائی؟
ترا پیشہ ہے سفّاکی، مرا پیشہ ہے سفّاکی
کہ ہم قزّاق ہیں دونوں، تو میدانی، میں دریائی!
(ض ک، ص ۱۵۵)

''غلاموں کی نماز'' میں ایک حقیقی و واقعی بیان کی ڈرامائی پیش کش ملتی ہے ــــــ اقبالؔ نے ترکی وفد ہلالِ احمر کی لاہور میں آمد کا ایک واقعہ موزوں کیا ہے، جس کے مطابق نماز کی ادائی کے بعد 'مجاہدِ ترکی' نے علامہ سے تحیّر آمیز لہجے میں دریافت کیا کہ:

ع طویل سجدہ ہیں کیوں اس قدر تمھارے امام؟
(ض ک، ص ۱۵۸)

جواباً علامہ ڈرامائی خود کلامی کا انداز اپناتے ہوئے لکھتے ہیں:

ہزار کام ہیں مردانِ حُر کو دُنیا میں
انھی کے ذوقِ عمل سے ہیں اُمتّوں کے نظام
بدن غلام کا سوزِ عمل سے ہے محروم
کہ ہے مُرورِ غلاموں کے روز و شب پہ حرام
طویل سجدہ اگر ہیں تو کیا تعجب ہے
ورائے سجدہ غریبوں کو اور کیا ہے کام
خدا نصیب کرے ہند کے اماموں کو
وہ سجدہ جس میں ہے ملّت کی زندگی کا پیام!
(ض ک، ص ۱۵۹)

نظم ''محرابِ گل افغان کے افکار'' میں ایک فرضی کردار 'محراب گل' کی زبان سے فکر انگیز نظریات کا اظہار کیا گیا ہے۔ خصوصاً تمہید کے انقلابی لہجے میں مرقوم اشعار نے نظم کی ڈرامائی فضا کو جان دار بنا دیا ہے۔ آگے کے ۱۹ قطعات میں محراب گل کی زبانی ملتِ اسلامیہ کے لیے خطابیہ لہجے میں بے مثل افکار نظم کیے گئے ہیں اور اس ضمن میں یہ فرضی و تخیلاتی کردار کہیں تلقینی و اصلاحی لہجہ اپناتا ہے تو کہیں طنزیہ و استہزائیہ، کہیں حزنیہ و ندائیہ، تو کہیں دعائیہ و استعجابیہ، کہیں سنجیدہ اور دھیما لہجہ ہے، تو کہیں پُر جوش اور بعض مقامات پر تو وہ علامتی آہنگ میں تحرک و حرارت کا پیغام دینے لگتا ہے جس سے ڈرامائیت کی لے تیز تر ہو جاتی ہے، جیسے:

زاغ کہتا ہے نہایت بدنما ہیں تیرے پَر
شپّرک کہتی ہے تجھ کو کور چشم و بے ہنر
لیکن اے شہباز یہ مرغانِ صحرا کے اچھوت
ہیں فضائے نیلگوں کے پیچ و خم سے بے خبر
ان کو کیا معلوم اُس طائر کے احوال و مقام
روح ہے جس کی دمِ پرواز سر تا پا نظر!
(ض ک اص ۱۷۰)

ارمغانِ حجاز کی نظم ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' ڈرامائی عناصر کے عمدہ تال میل سے وجود

میں آئی ہے اور یہاں اقبالؔ نے بنیادی ابلیس کی پیش کش موثر طور پر کر دی ہے۔ نظم کی ڈرامائی فضا عمدہ ہے اور ہر لحظہ یہی محسوس ہوتا ہے کہ ابلیس اور اس کے مشیروں کے مابین عصری سیاسی منظر نامے پر ہونے والی یہ گفت گو باضابطہ طور پر ایک اسٹیج پر پیش کی جا رہی ہے۔ نظم کے آغاز ہی میں ابلیس کا تحکمانہ مکالمہ نظم کے اس منفرد موضوع کے تعارف نامے کے طور پر سامنے آتا ہے، جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

مَیں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیّت 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 کر سکتا 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 کر سکتا ہے اس نخلِ کہن کو سرنگوں؟

(ار ح، ص ۵، ۶)

زیرِ تبصرہ نظم چھے کرداروں پر مبنی ہے اور ہر کردار کو علامہ نے اُس کی اپنی پہچان عطا کی ہے۔ خصوصاً ابلیس کے مکالمات ڈرامائی خطابت کے ضمن میں قابلِ تعریف ہیں۔ اسلوب احمد انصاری کے نزدیک ابلیس اور اس کے مشیروں کے درمیان مکالمت پر مبنی ''اس نظم کی بساط ارضی نہیں بلکہ سماوی ہے، یہاں حُسن کی گریز پائی اور لمحاتی وجود کے برعکس سیاستِ عالم کا نقشہ پھیلا ہوا ہے اور یہ مسئلہ درپیش ہے کہ اس عالمِ کون و فساد میں سرمایہ داری، ملوکیت اور نسل و قوم کے جو بُت انسانی ذہن نے تراشے ہیں اور انھیں اپنی تنگ ذہنی سے ذاتی اغراض اور انسانیت کی آبروریزی کے لیے جس طرح استعمال کیا گیا ہے اور استحصال کی جتنی مختلف شکلیں اس وقت نظروں کے سامنے ہیں، ان کے اسباب و محرکات پر غور کیا جائے۔ قدرتی طور پر اس ضمن میں مسلمانوں کا طرزِ فکر و عمل اور اسلامی تعلیمات کی روح بھی معرضِ بحث میں آتی ہے۔ ابلیس کے پانچوں حاشیہ نشیں، مسائل کو مختلف زاویہ ہائے نظر سے دیکھ کر اُسے مشورہ دیتے ہیں۔ ابلیس خود بھی ان مسائل میں کچھ نہ کچھ بلکہ خاصی بصیرت رکھتا ہے اور اس مذاکرے میں حرفِ آخر اُسی کا ٹھہرتا ہے۔ وہ اپنے تاثرات اور محاکے کو جس طرح پیش کرتا ہے، اس میں اس تمام بحث کی تلخیص سمٹ آئی ہے'' (۲۹) اس فکر انگیز موضوع کو بھرپور ڈرامائیت سے موزوں کرتے ہوئے علامہ کے ہاں مختلف کرداروں کے لہجوں کا اُتار چڑھاؤ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے، نیز کرداروں کی آمد و رفت، نقطۂ آغاز و انجام، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق کی توضیح، ترغیب و تحریص اور معنی خیز حرکات و سکنات نے ''ابلیس کی مجلسِ

شوریٰ'' کو ایک مختصر ڈرامے کا درجہ دے دیا ہے۔نظم کے مختلف مقامات پر موضوع کی مناسبت سے ڈرامائی لہجے کے تنوعات دیکھیے:

خیر ہے سلطانیِ جمہور کا غوغا کہ شر ۔۔۔ تُو جہاں کے تازہ فتنوں سے نہیں ہے باخبر!
(ا ح،ص ۷)

ہُوں، مگر میری جہاں بینی بتاتی ہے مجھے ۔۔۔ جو ملوکیت کا اک پردہ ہو، کیا اُس سے خطر!
(//)

تُو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام ۔۔۔ چہرہ روشن ، اندروں چنگیز سے تاریک تر!
(ا ح،ص ۸)

میں تو اس کی عاقبت بینی کا کچھ قائل نہیں ۔۔۔ جس نے افرنگی سیاست کو کیا یوں بے حجاب
(ا ح،ص ۹)

کیا امامانِ سیاست، کیا کلیسا کے شیوخ ۔۔۔ سب کو دیوانہ بنا سکتی ہے میری ایک ہُو
(ا ح،ص ۱۱)

کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد ۔۔۔ یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز ، آشفتہ مُو
(ا ح،ص ۱۲)

الحذر! آئینِ پیغمبرؐ سے سو بار الحذر ۔۔۔ حافظِ ناموسِ زن ، مرد آزما ، مرد آفریں
(ا ح،ص ۱۳)

''بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو'' ایک خطابیہ ہے اور اس میں خطابیہ اُسلوب قابلِ مطالعہ ہے___ ''تصویر و مصور'' بنیادی طور پر تمثیلی رنگ میں رقم کی گئی ہے تاہم مکالماتی حُسن اسے ڈرامائی اوصاف سے متصّف کر دیتا ہے۔''عالمِ برزخ'' میں بھی کم و بیش یہی انداز ہے اور 'مردے' اور 'قبر' کی گفت گو ڈرامائیت کی تشکیل میں معاون ٹھہری ہے۔ دونوں کی مکالمت کے دوران اقبالؔ نے ڈرامائی لہجے کی خوبیوں کا اعجاز دکھایا ہے۔خاص طور پر ڈرامائیت کی فضا اُس وقت بہت گہری، بامعنی اور پُراسرار ہو جاتی ہے، جب ان کے مکالموں کے مابین مزید کرداروں 'صدائے غیب' اور 'زمین' کی آمد ہوتی ہے۔'مردہ' اپنی قبر سے قیامت کی بابت دریافت کرتا ہے تو 'قبر' اس صد سالہ مُردے کو مطلع کرتی ہے کہ قیامت ہر موت کا پوشیدہ تقاضا ہے، جس پر 'مردہ' تند و تیز لہجے میں پُکار اُٹھتا ہے:

جس موت کا پوشیدہ تقاضا ہے قیامت ۔۔۔ اس موت کے پھندے میں گرفتار نہیں میں
ہر چند کہ ہوں مُردۂ صد سالہ ولیکن ۔۔۔ ظلمت کدۂ خاک سے بیزار نہیں میں

ہو روح پھر اک بار سوارِ بدن زار! ایسی ہے قیامت تو خریدار نہیں میں
(ا ح، ص ۱۹، ۲۰)

اس موقعے پر نظم کے منظر نامے پر پوری ڈرامائیت کے ساتھ 'صدائے غیب' نمودار ہوتی ہے جو اس حقیقت سے پردہ اُٹھاتی ہے کہ صرف محکوم قومیں ہی مرگِ ابد کی سزاوار ہیں جب کہ مر کے جی اُٹھنا آزاد مردوں کا کام ہے۔ اس صدا کے سنتے ہی 'قبر' اپنے مردے سے مخاطب ہو کر کہتی ہے:

آہ، ظالم! تو جہاں میں بندۂ محکوم تھا میں نہ سمجھی تھی کہ ہے کیوں خاک میری سوزناک
تیری میّت سے مری تاریکیاں تاریک تر تیری میّت سے زمیں کا پردۂ ناموس چاک
الحذر، محکوم کی میّت سے سو بار الحذر اے سرافیل! اے خدائے کائنات! اے جانِ پاک!
(ا ح، ص ۲۰، ۲۱)

دوسری مرتبہ 'صدائے غیب' کی آمد ایک اور بصیرت افروز نکتے سے آشنا کر دیتی ہے (ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریبِ تمام + ہے اسی میں مشکلاتِ زندگانی کی کشود، ا ح، ص ۲۱) اس مرحلے پر اقبالؔ نے 'زمین' کے تجسیمی کردار کی مدد سے پورے ڈرامائی منظر نامے کا نچوڑ پیش کر دیا ہے اور نظم کے آخر میں ''زمین'' اضطراب و اضطرار اور استعجاب و استفسار کے لہجے میں یوں مخاطب ہوتی ہے:

آہ یہ مرگِ دوام، آہ یہ رزمِ حیات ختم بھی ہو گی کبھی کشمکشِ کائنات!
عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات
خوار ہوا کس قدر، آدمِ یزداں صفات قلب و نظر پر گراں ایسے جہاں کا ثبات
کیوں نہیں ہوتی سحر حضرتِ انساں کی رات؟
(ا ح، ص ۲۱، ۲۲)

سماوی منظر نامے کی پیش کش کرتی ہوئی یہ نظم بلاشبہہ اپنے کرداروں کی بُنت، مکالمات کے اچھوتے پن، لہجے کے تنوّع اور موضوع کی مناسبت سے زبان و بیان کی خوبیوں سے ہم کنار ہونے کے باعث اقبالؔ کی ڈرامائی نظموں میں سرِفہرست ہے۔ اسی مجموعے کی ایک نظم ''دوزخی کی مناجات'' ہے جو مناجاتی والتجائیہ رنگ و آہنگ رکھتی ہے اور اس میں زمینی دُنیا کے ملوکانہ استبداد کا نقشہ ایک دوزخی کی زبانی بیان ہوا ہے جو کبھی خود اسی منظر نامے کا حصہ ہوا کرتا تھا۔ اب وہ دوزخ میں ہونے کے باوصف تشکر آمیز لہجے میں اس قبیل کے خیالات کا اظہار کرتا ہے:

اللہ! ترا شکر کہ یہ خطۂ پُرسوز سوداگرِ یورپ کی غلامی سے ہے آزاد
(ا ح، ص ۲۳)

''آوازِ غیب'' ڈرامائی لہجے کے سلسلے میں اہم ہے اور اس کا بنیادی آہنگ خطابیہ ہے۔ غیب سے آنے والی آواز انقلاب آفریں پیغام دیتی نظر آتی ہے:

کیا شعلہ بھی ہوتا ہے غلامِ خس و خاشاک ۔۔۔ تو ظاہر و باطن کی خلافت کا سزاوار
کیوں تیری نگاہوں سے لرزتے نہیں افلاک ۔۔۔ مہر و مہ و انجم نہیں محکوم ترے کیوں

(ا ح، ص ۲۷)

اس مجموعے کی آخری واضح ڈرامائی نظم ''ملا زادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' ہے جس میں اقبال نے ''محراب گل افغان کے افکار'' کی طرح خطابیہ اور نصیحت آمیز لہجے پر مشتمل ۱۹ قطعات رقم کیے ہیں۔ اس کے اشعار میں زیادہ تر لہجے کے تنوعات ملتے ہیں تاہم اس کا نواں قطعہ ڈرامائی طرزِ سخن کے ایک سے زائد عناصر رکھتا ہے۔ رنگ دیکھیے:

کھلا جب چمن میں کتب خانۂ گل ۔۔۔ نہ کام آیا مُلّا کو علمِ کتابی
متانت شکن تھی ہوائے بہاراں ۔۔۔ غزل خواں ہوا پیرکِ اندرابی
کہا لالۂ آتشیں پیرہن نے ۔۔۔ کہ اسرارِ جاں کی ہوں میں بے حجابی
سمجھتا ہے جو موت خوابِ لحد کو ۔۔۔ نہاں اس کی تعمیر میں ہے خرابی
نہیں زندگی سلسلہ روز و شب کا ۔۔۔ نہیں زندگی مستی و نیم خوابی
حیات است در آتشِ خود تپیدن ۔۔۔ خوش آں دم کہ ایں نکتہ را بازیابی
اگر ز آتشِ دل شرارے بگیری ۔۔۔ تواں کرد زیرِ فلک آفتابی

(ا ح، ص ۳۹، ۴۰)

یوں دیکھیں تو شعرِ اقبال میں ڈرامائی طرزِ سخن کی نمود **بانگِ درا** سے **ارمغانِ حجاز** تک متنوّع انداز میں ہوئی ہے۔ اقبال نے ان ڈرامائی عناصر کو پورے رچاؤ کے ساتھ برتا ہے اور ان کی وساطت سے ان کے پیش کردہ موضوعات اثر آفرین ابعاد سے ہم آہنگ ہو گئے ہیں۔ ڈرامائیت کے مختلف اجزا کے ضمن میں اولاً تو علامہ کے ہاں موضوع کی مناسبت سے ترتیب پانے والی ڈرامائی فضا قابلِ توجہ ٹھہرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈرامائی تاثیر کے سلسلے میں اقبال نے اس عنصر کو خاص اہمیت دی ہے۔ متذکرہ مختصر تجزیوں سے ظاہر ہے کہ اقبال کی ڈرامائی فضائیں نو بہ نو رنگوں سے عبارت ہیں۔ اکثر مقامات پر یہ فضائیں کہانی پن کا انداز لیے ہوئے ہیں اور وہ ان میں ایک قصہ گو کی طرح مختلف کرداروں اور ان کے مکالمات کے ذریعے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کرتے

چلے گئے ہیں۔ چناں چہ بہت سی ڈرامائی نظمیں ایسی ہیں جن کا آغاز ''ایک دن''، ''ایک روز'' یا ''ایک رات'' جیسے حکایتی پیرایے میں ہوتا ہے۔ بانگِ درا کی بعض منظومات میں تمثیلی انداز میں بچوں کی نفسیات کو مدنظر رکھ کر ڈرامائی فضا بندی کی گئی ہے یا بعض مقامات پر شاعر یا دیگر کرداروں کے داخلی واردات پر نظر رکھ کر انسانی نفسیات پر گرفت کا ثبوت دیا گیا ہے۔ تاہم جہاں کہیں انھوں نے اپنے افکار و نظریات کی ترسیل کو مقدم رکھا ہے، وہاں ان کے ہاں موضوع کی مناسبت سے ڈرامائی فضاؤں کی تشکیل بڑی متاثر کن ہے۔ چوں کہ ان کی توجہ پیغام رسانی کی جانب زیادہ ہے، لہٰذا وہ اس مقصد کے حصول کے لیے طرح طرح کے ڈھب اپناتے ہیں۔ اس سلسلے میں جہاں کہیں وہ خالص دینی و اسلامی موضوعات کا ابلاغ کرنا چاہتے ہیں، وہاں انھوں نے خالص تلمیحی و تاریخی منظرنامہ کھینچ دیا ہے۔ چناں چہ ڈرامائیت کے اس عنصر کے تحت کہیں خواب ناک اور تخیلاتی فضا ملتی ہے تو کہیں حقیقی و واقعی نقشے ہیں، کہیں عالم بالا کے مظاہر کے مابین گفت گوئیں ہیں تو کہیں ارضی کرداروں کے مکالمات سے معنی خیز نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ جن منظومات میں اقبالؔ نے تلمیحی و اساطیری کرداروں کے ذریعے اصلاحِ احوال کی کاوش کی ہے، وہاں تو عجیب و غریب ماورائی اور تخیلاتی فضا کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کہیں اچانک پن، خوف، بے چینی اور اضطراب کی فضائیں ہیں تو کہیں تحرک، جوش اور رجائیت و اہتزاز پر مبنی نقشے ملتے ہیں۔ شعرِ اقبالؔ میں ڈرامائی فضائیں اس طور بھی اپنی جھلک دکھاتی ہیں کہ ان میں موجود کردار اپنا تعارف خود کراتے ہیں، اپنے ارضی، سماوی یا تخیلاتی ہونے کا سراغ دیتے ہیں اور اقبالؔ ان کے وسیلے سے امراضِ ملت کی تشخیص کرتے ہیں۔ علامہ کی پیش کردہ ڈرامائی فضاؤں میں جہاں کہیں شاعر کے ذاتی تجربات و احساسات اور داخلی واردات متشکل ملتے ہیں، وہاں تاثیر و عذوبت زیادہ بڑھ گئی ہے۔ اسی طرح جن مواقع پر وہ نفسیاتی قرائن کو مدنظر رکھ کر کرداروں کی تخلیق اور مکالمات کی بنت و تعمیر کرتے ہیں، وہاں ان کی مہارت کی داد دینا پڑتی ہے۔ کلامِ اقبالؔ کی ڈرامائی فضا بندی میں تجسیمی عناصر کا اہم حصہ ہے۔ ان سے شعر پارے کی تمثیلی معنویت ابھرتی ہے اور ثقیل سے ثقیل موضوع بھی بڑی جاذبیت کے ساتھ قلوب و اذہان کا حصہ بنتا چلا جاتا ہے۔ یہاں ڈرامائی عناصر کی حامل منظومات کے تمہیدی اشعار کا تذکرہ ضروری ہے۔ اقبالؔ نے اپنی رومانوی، عشقیہ، استدلالی، مفکرانہ اور منظریہ تمہیدوں سے ڈرامائی فضاؤں کو مزید دل کش، قابلِ مطالعہ اور متاثر کن بنا دیا ہے۔ یہ تمہیدیں بڑی عمدگی سے قاری کی رہ نمائی موضوعِ مطلوب کی جانب کرتی ہیں اور وہ

ان فضاؤں کو بڑی سہولت سے قبول کرتا چلا جاتا ہے۔ یاد رہے بعض اوقات اقبال کی ڈرامائی تمہیدوں کا منشا و مقصود مخصوص تصورات و نظریات کا ابلاغ ہی ٹھہرا ہے۔ ان کی تشکیل شاید ہوئی بھی اس لیے ہے کہ پڑھنے والا موضوعات کی سنجیدگی اور ثقالت کو محسوس کیے بغیر ان مباحث کی تفہیم کر سکے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان ڈرامائی منظر ناموں اور تمہیدوں سے دوطرفہ فوائد حاصل ہوئے ہیں، یعنی ان سے کلام کی شعریت و رنگینی کے ساتھ ساتھ شعر پارے کی توضیح و صراحت میں خاصی مدد ملی ہے۔ اس سلسلے میں اقبال نے حسن ترتیب اور تناسب و توازن کے اجزا کو مقدم رکھا ہے اور وہ جس موضوع کا ابلاغ چاہتے ہیں، اس کی تمام تر جزئیات کو مکمل واقعاتی ترتیب سے بیان کر دینا ان کی ڈرامائی شاعری کا لازمۂ خاص ہے۔ یوں قصے اور پلاٹ دونوں کے بنیادی تقاضوں کی جانب ان کی توجہ یکساں طور پر رہتی ہے، جس سے کسی بھی ڈرامائی عنصر پر مبنی یہ منظومے قطعاً جھول یا کمی سے دوچار نہیں ہوتے۔

اقبال نے اپنے پیش کردہ کرداروں کی سیرت نگاری (Characterization) کو بھی خصوصیت کے ساتھ اہمیت دی ہے۔ وہ مختلف کرداروں کی تصویر کشی کرتے ہوئے ان کے فطری اور ذاتی اوصاف کو ابھارتے ہیں اور کبھی کبھار حلیہ بیانی سے کام لے کر، کرداروں کے بھرپور نقشے اتار دیتے ہیں۔ اقبال کے ہاں حقیقی و واقعی یا انسانی کرداروں (مثلاً ہیگل، مسولینی، لینن، کارل مارکس، رومی، طارق بن زیاد، ابوالعلا معری، نپولین، محمد علی باب، غلام قادر رہیلہ، ٹیپو سلطان، نادر شاہ افغان، ہارون رشید، جاوید وغیرہ) کی تخلیق اور فرضی یا تخئیلی کرداروں کی پیش کش (مولوی صاحب، دوزخی، بابائے صحرائی، ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری، فلسفہ زدہ سید زادہ اور محراب گل افغان وغیرہ) کے ہمراہ بعض کرداروں کی تجسیمی (خدا، دل، روحِ ارضی، حسن، عشق، موت، عقل، فرشتے، رات، صبح اور خفتگانِ خاک وغیرہ)، مادی (ہمالہ، شمع، لوحِ تربت، ابرِ کہسار، پہاڑ، موجِ دریا، ستارہ، چاند، شبنم، آفتاب، شعاعِ آفتاب، اخترِ صبح وغیرہ)، تلمیحی و اساطیری (خضر، ابلیس، جبریل، اسرافیل وغیرہ) اور نباتی و حیوانی (مکڑا، مکھی، گلہری، گائے، بکری، شاہین، پروانہ، جگنو، شیر، خچر، چیونٹی، عقاب وغیرہ) صورتیں بھرپور طور پر اپنی نمود کرتی ہیں۔ سید صادق علی نے بجا کہا ہے کہ ''اقبال نے اپنے پیغام کو دل چسپ اور قابلِ قبول بنانے کے لیے جس قدر کردار پیش کیے ہیں، اس کا دسواں حصہ بھی دوسرے شاعروں کے ہاں نہیں ملتا۔ انھوں نے مختلف مذاہب و مسالک کے رہ نمایان و پیغمبران، عالمی سطح کے فاتحین و سلاطین، قدیم و جدید مشرقی و مغربی فلسفہ و علم

الکلام کی یگانہ و یکتائے روزگار ہستیوں، مختلف زبانوں کے شعرا و ادبا اور سیاست و تصوف کی عدیم النظیر شخصیات ہی کو نہیں بلکہ حیوانات و جمادات اور طبیعیاتی و مابعد الطبیعیاتی کرداروں اور ان کے مکالموں کے ذریعے نہ صرف ترسیل و ابلاغ کی منزل کو سر کیا ہے بلکہ اردو شاعری کا رشتہ عالمی ادبی قدروں سے بھی استوار کیا ہے۔'' (۳۰) بسا اوقات اقبالؔ خود اپنے کردار کی واحد متکلم کے طور پر شعری تشکیل سے شعر پارے کو گراں قدر مرتبہ عطا کر دیتے ہیں۔ محمود ہاشمی نے اپنے مضمون ''اقبالؔ کا شعری کردار'' میں اس امر کی عمدگی سے وضاحت کی ہے، ان کے اشارات ملاحظہ کیجیے:

اقبالؔ اپنے محسوسات یا ذاتی تجربات کو تخلیق کا خام مواد تصور نہیں کرتے بلکہ ہر احساس اور تجربے کو فکر کے آلات سے اپنے شعری کردار کی تعمیر کا وسیلہ بناتے ہیں۔ اس تمام شعری حکمت عملی کا محور، اقبالؔ کا شعری کردار، متکلم، مخاطب اور غائب کے صیغوں میں سر بسر قائم و دائم رہتا ہے۔ اس شعری کردار کی تخلیق میں اقبالؔ کا فن 'کن فیکون' والی قوت سے نہیں بلکہ تعمیر، تخریب اور تصادم کے وسیلے سے اپنا عمل جاری رکھتا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری کے مختلف ادوار، اس کردار کی ابتدا، اس کی حرکی قوت، اس کے تصادم، اس کے معرکے اور اس کے عروج کی تدریجی منازل کا محور ہیں۔ (۳۱)

اقبالؔ نے (اپنے) اس شعری کردار کے ماحول یا کائنات یا مظاہر کو دو مختلف صورتوں میں پیش کیا ہے۔ ایک صورت وہ ہے، جو ابتدائی عہد کی نظموں میں موجود ہے۔ ان نظموں کی کائنات اور مظاہر اقبالؔ کے شعری کردار کی بصیرت اور بصارت کی علامت ہیں ____ دوسری صورت وہ ہے جس میں اقبالؔ کے شعری کردار نے اپنی دنیا، اپنے مظاہر، اپنے دشت و جبل اس طرح تخلیق کیے ہیں کہ اس کردار کی فکر اور محسوسات کا مفہوم، ان مرئی عناصر کے وسیلے سے نمایاں ہو اور شعری کردار کی عظمت و وسعت کا اظہار ہو سکے۔ (۳۲)

داخلی کائنات اور ذات کی یہ کش مکش، فریب نگاہ سے رازِ قدرت کی حقیقت سے ہم کنار ہونے تک، اقبالؔ کے شعری کردار کو شعلہ صفت سوالات کا محور بنا دیتی ہے۔ مظاہر اور مناظر کی خاموشی صف آرائی کے منظر نامے کو اور زیادہ بامعنی بنا دیتی ہے۔ اقبالؔ اپنے شعری کردار کو سوالات کے بھنور سے نکال کر موازنے اور ہم سری کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔ (یوں) اقبالؔ کی شاعری میں اس شعری کردار کا مربوط اور منطقی ارتقا جاری و ساری رہتا ہے...... (۳۳)

مختلف شعری کرداروں کی تخلیق کے سلسلے میں علامہ کے اس امتیاز سے صرف نظر نہیں کیا جا

سکتا کہ ان کے کردار اپنی پہچان رکھتے ہیں اور ہم بہت سے کرداروں کے ہجوم میں انھیں بہ آسانی پہچان سکتے ہیں۔ یہ کردار اپنے تخلیق کار کی انگلیوں پر ناچنے والی کٹھ پتلیاں ہرگز نہیں ہیں بلکہ یہ بھرپور انفرادیت کے حامل ہیں اور اپنی فطرت کے مطابق دوسرے کرداروں کے تصادم یا تعاون سے شعر پارے میں اپنا راستہ بناتے ہیں۔ ان کرداروں کا ماحول، وقت اور واقعات وحوادث سے متاثر ہو کر تبدیل ہونے یا غیر متاثر رہ کر تبدیل نہ ہونے کا جواز کہانی کے واقعات کے علاوہ ان کی فطرت اور شخصیت میں موجود ہوتا ہے۔ شعرِ اقبال میں کرداروں کی تخلیق سے اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل کا پہلو اس حد تک فائق نظر آتا ہے کہ ان کے ہاں نمایاں طور پر خطابیہ عنصر کے ساتھ ساتھ ایلیٹ کی بیان کردہ تیسری آواز یعنی ڈرامائی کرداروں کے مابین مکالماتی فضا کی تشکیل کا عنصر پوری قوت کے ساتھ ابھرا ہے، بقول نورالحسن نقوی:

وہ جو کچھ کہتے ہیں بہ آوازِ بلند کہتے ہیں۔ ان کی شاعری دوسری اور تیسری آواز کی شاعری ہے۔ تیسری آواز کا مطلب یہ ہے کہ شاعر، تاریخ یا روایت سے کردار مستعار لیتا ہے یا خود نئے کردار کی تخلیق کرتا ہے اور اپنی بات اس کی زبان سے کہلواتا ہے۔ (۳۴)

جہاں تک مکالمات کی تشکیل اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کا تعلق ہے، اس سلسلے میں اقبال کے کلام میں خود کلامی (Soliloquy) یا ڈرامائی خود کلامی (Dramatic monologue) یا جسے ''یک شخصی مکالمہ'' (Monologue) سے بھی تعبیر کیا گیا ہے، کے ساتھ ساتھ ''دو شخصی مکالمے'' (Duologue) کی صورتیں پیدا کی گئی ہیں۔ بانگِ درا میں ایک شخصی مکالمہ اور خود کلامی کی کیفیات زیادہ ہیں جب کہ بالِ جبریل اور ضربِ کلیم میں دو شخصی مکالموں کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ لہجے کے تنوعات بانگِ درا کے طنزیہ ومزاحیہ قطعات اور طویل منظومات، بالِ جبریل کی غزلیات اور دوبیتیوں، ضربِ کلیم کے قطعات اور ارمغانِ حجاز کی دوبیتیوں میں دل کش ابعاد اختیار کرتے ہیں۔ خصوصاً آخری دو مجموعوں میں خطابیہ لہجہ پوری قوت کے ساتھ نمایاں ہوا ہے۔ علامہ نے منظر یا Scene کے حصے پر توجہ دی ہے اور یوں بھی ہوا ہے کہ وہ اپنی بعض منظومات کے لیے کسی مخصوص منظرنامے (Scenario) کا اہتمام کر کے قاری کو اس مخصوص فضا میں پورے طور پر شریک کر لیتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے وہ گاہے گاہے قوسین کا استعمال کر کے مختصر اشارے درج کر دیتے ہیں، جس کے باعث ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح نقطۂ عروج، نقطۂ اختتام، تناسب وتوازن، عمل اور ردِّ عمل، علامت گری وایمائیت،

تضاد و تقابل، تحریص و ترغیب اور تجسیم و تمثیل کے عناصر کے رچاؤ نے شعرِ اقبالؔ کی ڈرامائیت میں اس قدر اضافہ کر دیا ہے کہ ڈرامائی طرزِ سخن علامہ کے فنی حربوں میں سے ایک اہم اور موثر پیرایہ قرار پاتا ہے۔ اس حربے کی وساطت سے فکرِ اقبال کے متنوع موضوعات کمال درجے کی تاثیر اور بھرپور معنویت کے ساتھ پذیرائی کے بلند درجے پر فائز ہو گئے ہیں۔

حوالے اور حواشی:

(۱) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف): قومی انگریزی اُردو لغت، ص۶۲۰

(۲) ابواللیث صدیقی و عبدالحق (مولفین) اردو لغت تاریخی اصول پر، ج۱۰، ص۱۱۴

(۳) ایضاً

(۴) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف) قومی انگریزی اُردو لغت ص۶۲۰

(5) *Longman Dictionary of Contemporary English*, page;417

(6) Harry Shaw:*Dictionary of Literary Terms*, page:125

(۷) حسن انوشہ (مولف): فرهنگ نامه ادبی فارسی، ص۸۹۹

(۸) میمنت میر صادقی: واژه نامۂ هنرِ شاعری، ص۱۶۹

(۹) حفیظ صدیقی: کشاف تنقیدی اصطلاحات، ص۲۴

(۱۰) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، ص۳۳۰

(۱۱) حفیظ صدیقی: کشاف تنقیدی اصطلاحات، ص۱۴۸

(۱۲) ایضاً، ص۱۸۶

(۱۳) کلیم الدین احمد: فرہنگِ ادبی اصطلاحات، ص۶۵، ۶۶

(۱۴) ایضاً، ص۱۹۳

(۱۵) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اردو لغت، ص۱۷۶۷

(۱۶) کلیم الدین احمد: فرہنگِ ادبی اصطلاحات، ص۱۷۲

(۱۷) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مترجم و مولف): ایلیٹ کے مضامین، کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، طبع اول، ۱۹۶۰ء، ص۵۰

(۱۸) ایضاً، ص۷۵، ۷۶

(۱۹) ایضاً، ص۷۹، ۸۰

(۲۰) وقار عظیم، سید: ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ اقبال، شاعر اور فلسفی لاہور: ادارہ تصنیفات ۱۹۶۷ء، ص۱۰۹ تا ۱۱۳۔

(۲۱) حاتم رامپوری، ڈاکٹر: ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ اقبال آشنائی، پٹنہ: دی

آرٹ پریس سلطان گنج، س ن، ص ۸۷تا۸۹۔
(۲۲) اسلم انصاری، ڈاکٹر: ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ **اقبالِ عھدِ آفریں**، ملتان: کاروانِ ادب، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۲۲۷ تا ۲۲۹۔
(۲۳) **اقبال عھد آفریں**، ص ۲۳۸۔۲۳۹۔
(۲۴) ایضاً، ص ۲۳۱۔
(۲۵) اقبال: مکتوب بہ نام سید سلیمان ندوی بہ تاریخ ۲۹ مئی ۱۹۲۲ء مشمولہ **اقبال. سید سلیمان ندوی کی نظر میں** (مرتبہ) اختر راہی، لاہور: بزم اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص ۱۶۲۔
(۲۶) اسلوب احمد انصاری: ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ **مطالعہ اقبال کے چند پہلو**، ملتان: کاروانِ ادب ۱۹۸۶ء ص ۸۷۔
(۲۷) منظور حسین، خواجہ: **اقبال اور بعض دوسرے شاعر**، لاہور: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ص ۴۴۹ تا ۴۵۳۔
(۲۸) اسلم انصاری، ڈاکٹر: **اقبالِ عھد آفریں**، ص ۲۳۶۔۲۳۷
(۲۹) اسلوب احمد انصاری: **مطالعۂ اقبال کے چند پہلو**، ملتان: کاروانِ ادب ۱۹۸۶ء، ص ۹۱۔
(۳۰) صادق علی، سید: **اقبال کے شعری اسالیب. ایک جائزہ**، دہلی: نازش بک سینٹر ٹونک، طبع اول ۱۹۹۹ء، ص ۵۵۔
(۳۱) محمود ہاشمی: ''اقبال کا شعری کردار'' (مضمون) مشمولہ **اقبال کا فن** (مرتبہ) گوپی چند نارنگ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء، ص ۲۶۱۔۲۶۲۔
(۳۲) ایضاً، ص ۲۶۲۔
(۳۳) ،، ص ۲۶۲۔۲۶۳۔
(۳۴) نور الحسن نقوی، ڈاکٹر: **اقبال کا فن اور فلسفہ**، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اول ۱۹۷۸ء، ص ۲۱۔

تمثالاتِ اقبال کے متنوع زاویے

تمثال کو انگریزی میں "Image" کے برابر قرار دیا جاتا ہے جو کسی ذہنی تصویر کا لفظی اظہار ہے۔ یہ لفظ یورپی زبانوں میں لاطینی لفظ 'Imaginem' سے متعلق ہے جو 'Imatari' سے مشتق ہے(۱) اسی طرح اسے فرانسیسی لفظ Imagarie سے مشتق بھی بتایا جاتا ہے۔ فارسی میں اس کے لغوی معانی صورت نگاشتہ، تندیسہ، پیکر نگاشتہ، صورت و پیکر، صورت و پیکر نگاشتہ، صورت وشکل و پیکر وتندس وتندیس وتصویر وشبیہ (۲) اور صورت خیال (۳) مراد لیے گئے ہیں جب کہ اردو میں تمثال کو خیالی تصویر، پیکر، مورت، پتلے، مجسّمے، عکس، شبیہ، سائے، صورت (۴)، شکل (۵)، مثالی پیکر، نقش (۶) خیال، پرتو، شباہت، عکسیے اور ایسی ذہنی تصویر کے مطلب کے طور پر قیاس کیا جاتا ہے جو حافظے یا تصور کی مدد سے بنائی گئی ہو یا کسی نظم اور کہانی میں بیانیہ الفاظ کے استمداد سے تشکیل پائے یا یہ ایک ایسا شعری پیکر ہے جو کسی شخص یا چیز کی نمایندگی (کرے)، جو مجسمہ یا تصویر کی صورت میں ہو یا کسی اور طرح مرئی یا دکھائی دینے کے قابل بنائی گئی ہو(۷) نیز اسے منعکس کرنے، تصور کرنے، تصویر کھینچنے اور سماں باندھنے (۸) کے معنوں میں بھی مستعار لیا جاتا ہے۔ انگریزی میں Image کو لفظی اعتبار سے ''Iconic''، ''Icon''، ''effigy''، ''Portrait''، ''Illustration''، (9) ''photocopy''، ''semblance''، (10) اور ''Mental picture'' (11)، ''delineate''، ''depict''، ''describe''، ''Interpret''، ''limn''، ''portray'' اور ''render'' (12) کے مترادف قیاس کیا گیا ہے۔ اصطلاحی معنوں میں ''امیج سے مراد کسی شے کی وہ تصویر ہے جو شاعر کے مہیا کیے ہوئے الفاظ کے ذریعے ہماری چشم تصور (چشم خیال) کے سامنے آتی ہے۔ محسوس اشیا کو قاری کی چشم خیال کے لیے روشن کر دینا کوئی بڑی بات نہیں۔ شاعر کا کمال اس بات میں ہے کہ وہ مجردات و کیفیات کو بھی ایک ایسا پیکر مہیا کر دیتا ہے کہ چشم خیال انھیں اس طرح دیکھتی ہے، جس طرح چہرے پر سجی ہوئی آنکھیں کسی شے کو

دیکھتی ہیں......امیج اصل شے کی تصویر بنانے کے بجاے، اصل شے کی تصویر کے ساتھ ایک اور تصویر بنا دیتا ہے اور یہ دوسری تصویر زیادہ حسی، زیادہ مقرون اور واضح حسی پیکر کی حامل ہونے کے باعث اصل شے یا پہلی تصویر کو (وہ مرئی ہو یا غیر مرئی، حسی ہو یا عقلی) سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ یہ تصویریں تخیل کی مدد سے وجود میں آتی ہیں کیوں کہ عمل تخیل کے دوران میں شاعر حسیّہ تصویروں کے ذریعے سوچ رہا ہوتا ہے...... یہ تمثالیں یا امیج اپنی لفظی حیثیت میں تشبیہات، استعارات یا مرکبات اضافی وتوصیفی کی شکل اختیار کرتی ہیں یا دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ اپنے اظہار کے لیے ان کا سہارا ڈھونڈتی ہیں۔ تمثال ___ کہیں تشبیہ کے روپ میں، کہیں استعارے کے روپ میں، لیکن محض کسی اسم صفت کا سہارا لے کر نمودار ہوتی ہے......جدت، ایجاز اور جذبہ انگیزی کی صلاحیت کے علاوہ ہر تمثال کے لیے ضروری ہے کہ وہ نظم کے مجموعی تاثر میں اضافہ کرے اور نظم سے آزاد ہو کر خود مقصود بالذّات نہ بن جائے۔''(۱۳) تمثال کے لغوی واصطلاحی مفہوم پر روشنی ڈالتے ہوئے حسن انوشہ اپنی تالیف **فرهنگ نامۂ ادبی فارسی** میں لکھتے ہیں کہ:

> تصویر ___ صورت خیال، در اصطلاح شعر، نمایاندن اشیا، اعمال، افکار، احساسات، ایده ها وبیان اندیشه وهر تجربه حسی وفراحسی از راهِ زبان است۔ تصویر یا صورت خیال از تلفیق اشیا، کلمات، احساسات واندیشه ها هنگام خلق اثر هنری به یاری نیروی تخیل در ذہن هنرمند به وجود می آید۔ درواقع تصویر شعری مجموعه ای از واژگان است ونمی توان آن را به صورت عینی دید؛ پس به بیانی تصویر شعری''''انگاره'' یا صورت خیال است۔ اصطلاح تصویر یا صورت خیال در برابر Image قرار داده شده که به معنی نقش، صورت وتصویر ذہنی است۔ ریشۂ کلمه "Image" در زبان های اروپایی واژۂ لاتینی "Imaginem" است که ریشۂ آن به کلمه "Imitari" می رسد وواژۂ اخیر ریشۂ کلمۂ دیگری ہم هست: Imitation به معنی محاکات یا تقلید۔ و به راستی تصویر در معنای غیر مجازی آن چیزی جز تقلید نیست......(۱۴)

اسی طرح ذیل کے انگریزی اقتباسات تمثال (Image) کو ایک ادبی اصطلاح کے طور پر بڑی صراحت کے ساتھ متعارف کراتے ہیں:

> A rather vague critical term covering those uses of language in a literary work that evoke sense- impressions by literal or figurative reference to perceptible or 'concrete' objects, scenes, actions or states as distinct from the language of abstract argument or exposition. The imagery of a literary work thus comprises the set

of images that it uses; those need not be mental 'pictures', but may appeal to senses other than sight. The term has often been applied particularly to the figurative language used in a work, especially to its metaphors and similies. Images suggesting further meanings and associations in ways that go beyond the fairly simple identifications of metaphor and simile are often called symbols.....(15)

The term image and imagery have many connotations and meaning. Imagery as a general term covers the use of language to represent objects, actions, feelings, thoughts, ideas, states of mind and any sensory or extra sensory experience. An image does not necessarily mean a mental picture--- Many images (but by no means all) are conveyed by figurative language, as in metaphor, simile, synecdoche, onomatopoeia and metonymy. An image may be visual (pertaining to the eye), olfactory (smell), tactile (touch), auditory (hearing), gustatory (taste), abstract (in which case it will appeal to what may be described as the intellect) and kinaesthetic (pertaining to the sense of movement and bodily effort)--- It is often the case that an image is not exclusively one thing or another; they overlap and intermingle and thus combine. Thus, the Kinaesthetic may also be visual.(16)

The poetic image is a picture in words, touched with some sensuous quality--- In its simplest term it is a picture made out of words,--- but conveying to our imagination something more than the accurate reflection of an external reality. It looks out from a mirror in which life perceives not so much its face as some truth about its face.(17)

Imagery is the little picture used by a poet or prose writer to illustrate and embellish his thought. It is a description or an idea which by comparison or analogy, stated or understood with something else, transmited to us through the emotion and association it arouses, some thing of the "wholeness" the depth and richness of the way the writer views, conscious or has felt what he is telling us.(18)

ان اقتباسات کی رُو سے 'امیج' یا تمثال ایک ایسی ادبی اصلاح ہے جو حسی ادراک ہے یعنی اشیا، مظاہر، اعمال، جذبات وخیالات، ذہن کی مختلف حالتوں اور کسی حسی یا خارج از حواس تجربے کے شاعری میں بیان سے جو ذہنی احساسات بیدار ہوتے ہیں، وہ اسی کی ذیل میں آتے ہیں۔ یہ مختلف حواس کو متحسّس کر سکتی ہے اور مختلف حسیّات کو مدغم کر کے بھی تمثالوں کو ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ یہ اصطلاح بہت سی تعبیرات اور مفاہیم رکھتی ہے اور ضروری نہیں ہے کہ اسے محض ذہنی تصویر ہی کے معنوں میں لیا جائے۔ بہت سی تمثالیں (اگرچہ تمام نہیں) مجازی زبان (یا محاسن شعری) سے بھی پہچانی جاتی ہیں جیسا کہ تشبیہ، استعارے، مجاز مرسل کی مختلف صورتوں اور مختلف اصوات وغیرہ سے بھی ایک تصویر ابھرتی ہے۔ ایک شعری تمثال بصری، سماعی، لمسی، ذائقی، شامی، مجرد (عقل وگیان سے متعلق) اور حرکی ہو سکتی ہے اور جیسا کہ ذکر ہوا کہ دوسرے تمثالوں کے ساتھ اشتراک سے بھی تمثالیں وجود میں آتی ہیں یعنی ایک تمثال بیک وقت بصری اور متحرک ہو سکتا ہے۔ سی۔ ڈے لیوس اسے سادہ ترین مفہوم میں لفظوں سے کھینچی گئی تصویر قرار دیتا ہے جو ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مبنی کسی دوسری چیز کی طرف منتقل کرتی ہے۔ گویا یہ ایک ایسے آئینے کی طرح ہے جس میں زندگی محض اپنے چہرے سے کہیں بڑھ کر اس کی مختلف صداقتوں کا مشاہدہ کراتی ہے۔ اس لیے یہ کسی حقیقت کے ابلاغ واظہار کا نہایت موثر ذریعہ ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے تمثال کو کسی گزرے ہوئے واقعے کا عکس بھی قرار دے سکتے ہیں۔ تمثالوں کی ایک سطح علامتی ورمزی رنگ بھی لیے ہوئے ہے اور اس رو سے کسی چھوٹی سی تصویر میں کسی بڑی حقیقت یا داخلی واردات اور نفسیاتی کیفیات کے ایک وسیع سلسلے کو سمویا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ *Theory of Literature* کے مصنفین رینے ویلک اور آسٹن وارن کا کہنا ہے کہ تمثال استعارے کے طور پر بھی پیش ہو سکتی ہے مگر جب یہ پیش کش خود کو مستقلاً برقرار رکھے تو علامت کے درجے تک پہنچ جاتی ہے:

> An image may be invoked once as a metaphor, but if it persistently recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol.(19)

اسی طرح سپرجن کی پیش کردہ تعریف کے مطابق تمثالیں صرف حسی تجربات ہی کے حوالے سے اجاگر نہیں ہوتیں بلکہ شاعر کے ذہنی رجحانات اور جذبات بھی ان کی تشکیل میں دخیل ہو سکتے ہیں۔ (اس لیے جدید تنقید میں شاعر کے نقطۂ نظر کو کاملاً سمجھنے کے لیے اس کی تمثالوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس طرح ان تمثالوں کا اس کے فن کے بنیادی موضوعات سے تعلق دریافت کرنے کی

کوشش ہوتی ہے۔ خود سپرجن نے شیکسپیئر کے ڈراموں میں تمثالوں کے سلسلے دکھا کر ان کی وجوہات جاننے کی سعی کی ہے) اس کا خیال ہے کہ تمثال وہ تصور ہے جسے تقابل یا مشابہت کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے اور اس کے وسیلے سے تخلیق کار کے مشاہدات و خیالات یا احساس کی کلیت، گرانی یا ثروت ــــ جو بھی وہ پیش کرنا چاہتا ہے، ہم تک موثر طور پر پہنچ جاتی ہے۔ یوں یہ ایک ایسا ذریعہ ہے جو شاعر اور قاری کے مابین ایک رابطے کا کام کرتا ہے اور اس لحاظ سے شاعر کے جذبات و احساسات کے ابلاغ و اظہار یا ترسیل کا پُرتاثیر سبب قرار پاتا ہے۔

کلاسیکی اردو تنقید میں تمثال سے ملتی جلتی بعض اصطلاحیں ''محاکات''، ''شاعرانہ مصوری'' ،(عبدالرحمٰن بجنوری کا معروف بیان) ''وصف'' اور ''تصوریت'' موجود رہی ہیں۔ مولانا شبلی نعمانی کے مطابق: ''محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے'' (۲۰) اور یاس عظیم آبادی کا کہنا ہے کہ:

محاکات کا کمال یہ ہے کہ اصل کے مطابق ہو۔ تصویر کا اصل کے مطابق ہونا فطرتاً وجہ انبساط ہے۔ خواہ وہ تصویر کسی خوبصورت شے کی ہو یا کسی بدصورت چیز کی...... محاکات کا حق جب ہی ادا ہوسکتا ہے کہ کسی سین کے تمام جزئیات بخوبی دکھائے جائیں کہ دیکھنے والوں کو اصل شے کا دھوکا ہو جائے...... لیکن ہر جگہ کسی شے یا واقعے کے تمام اجزا کی محاکات ضروری نہیں ہوتی۔ فن تصویر کے ماہر جانتے ہیں کہ صاحب کمال مصور کبھی تصویر کے بعض حصے دانستہ خالی چھوڑ دیتا ہے لیکن اور اعضا یا اجزا کو اس خوبی سے دکھاتا ہے کہ دیکھنے والوں کی نظر چھوٹے ہوئے حصے کو خود پورا کر لیتی ہے......(۲۱)

مولانا عبدالرحمٰن اسی چیز کو ''وصف'' سے تعبیر کرتے ہیں اور اس ضمن میں اپنے مخصوص مثالیہ پیرایے میں لکھتے ہیں:

وصف کے معنی ہیں کشف و اظہار...... جب وصف کے معنی ٹھہرے کشف و اظہار تو وصف کی خوبی یہ ہے کہ شاعر جس چیز یا جس حال کا وصف کرنے لگے، اپنے سامعین کو بھی اسی عالم میں پہنچا دے، جہاں خود موجود ہے تاکہ اس کا وصف سن کر انھیں یہ محسوس ہونے لگے کہ جو کچھ وہ کہہ رہا ہے یہ آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں......اور پھر اس خوبی سے کہ سننے والا مشاہدہ کا لطف اٹھاتا ہے۔ اسی لیے کہتے ہیں ''اَلوَصْفُ مَا یُقَلِّبُ السَّمْعَ بَصَرًا'' وصف وہ ہے کہ کانوں کو آنکھ بنا دے...... غرض وصف کا شعر ایک قسم کی معنوی تصویر ہے جو اگرچہ بہت سی باتوں میں مصور کی سادہ و رنگین تصویر کو نہیں پہنچتی لیکن بہت سی باتوں میں مصور کی تصویر پر سبقت لے جاتی ہے......(۲۲)

سید عابد علی عابد تمثال کو ’’تصویریت‘‘ (Picturesqueness) کا نام دیتے ہیں اور ان کے نزدیک: ’’اس کا مفہوم مجملاً یہ ہے کہ فنکار اصلاً قوت بصارت سے کام لے کر جن چیزوں کو ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے، انھیں سلسلۂ تصاویر کی شکل میں دیکھتا ہے...... (ان) تصویروں میں باقی حواس خمسہ کی تمثالات بھی شامل ہیں......(۲۳) یعنی ’’تصویریت میں جو کچھ فن کار کو کہنا ہے، وہ تمثالوں اور پیکروں کے ذریعے یعنی تصویروں کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ فکر اور جذبے کی آمیزش جوں کی توں موجود ہوتی ہے لیکن کیفیتِ مطلوب کا انتقال بصری راستوں سے ہوتا ہے...... یہ صفت تخیل کے ابتدائی کارناموں میں سے ہے، یعنی یہ وہ مقام ہے جہاں تخلیقی جوہر، پیکر تراشتا ہے، بے شک پیکر تراشی بڑی بات ہے، کرامات ہے، طلسمات ہے......(۲۴) تمثالوں کی تشکیل میں پانچوں حسیّات کام کرتی ہیں اور اسی بنیاد پر انھیں مختلف انواع میں رکھا جاتا ہے۔ جیسا کہ محمد ہادی حسین نے شاعری اور تخیل میں تمثالوں کی انواع متعین کرتے ہوئے حواس کو بنیاد بنا کر انھیں ذہنی مخیلہ (Mental Imagery)، حرکی مخیّلہ (Motor Imagery)، حرکی سمعی مخیّلہ (Motor Auditive Imagery) اور لفظی مخیّلہ (Verbal Imagery) میں تقسیم کیا ہے تاہم ان کے مطابق تمثال کاری میں عموماً بصری عنصر غالب ہوتا ہے اگرچہ دوسرے حواس بھی اپنے اپنے مخیلوں کے مالک ہوتے ہیں اور بعض مخیلوں میں ایک سے زیادہ حواس بروئے کار آتے ہیں۔(۲۵)

جہاں تک اردو و فارسی میں ’امیج‘ کی اصطلاح کے ترجمے کا تعلق ہے، اسے متذکرہ صورتوں کے ساتھ ساتھ ’’تصویر‘‘، ’’صورخیال‘‘، ’’صورۃ ذہنیہ‘‘، ’’تمثال‘‘، ’’پیکر‘‘، ’’مخیلہ‘‘، ’’سماں بندی‘‘، ’’اندیشگی‘‘ وغیرہ اصطلاحوں سے بھی واضح کیا جاتا ہے۔ یوں ’’امیجری‘‘ کے لیے ’’پیکرتراشی‘‘، ’’تمثال سازی‘‘، ’’تمثال آفرینی‘‘، ’’لفظی پیکرتراشی‘‘، اور ’’تصویرکاری‘‘ وغیرہ جیسے کئی اصطلاحی سانچے وضع کیے گئے ہیں۔ زیرنظر مقالے میں اقبال کی ’’امیجری‘‘ کی خصوصیات گنواتے ہوئے ’تمثال‘ اور ’تمثال کاری‘ کے ترجمے کو اختیار کیا گیا ہے۔ (یوں سمجھیے غالب سے اثر پذیری کے نتیجے میں کہ وہ کہتے ہیں: اب میں ہوں اور ماتم یک شہرِ آرزو + توڑا جو تو نے آئینۂ تمثال دار تھا۔!!)

شعر اقبال میں تمثال کاری وہ وصف خاص ہے جس کے ذریعے علامہ نے اپنی بے مثل قوت مشاہدہ، تخیل اور ندرت بیان کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ اقبال کی بنائی ہوئی شاعرانہ تصاویر طرح طرح کے ابعاد رکھتی ہیں اور اکثر اوقات ان کے مطمحِ نظر کو قاری کے قلب و ذہن پر راسخ کر گئی ہیں۔

اقبالؔ کی تمثالوں میں ایک ارتقائی کیفیت ملتی ہے اور ان کی لفظی تصویریں بہت سے مقامات پر علامات کے سانچے میں ڈھل گئی ہیں۔ دراصل ان کی تمثالیں ایک مخصوص تہذیبی روایت اور ایک خاص مزاج کی آئینہ دار ہیں اور ان کی پیش کش کرتے ہوئے علامہ نے ارتقائی تسلسل کا اہتمام کیا ہے۔ اس تدریجی صورت کے تحت ابتدائی سطح پر رومانی و منظریہ تمثالیں دکھائی دیتی ہیں جو بالآخر تفکر وتفلسف کی جھلکیاں دکھانے لگتی ہیں۔ ایسے مراحل پر محض سیدھی سادی تصویریں نہیں ہیں جن میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ علامتی و اشاراتی انداز درآتا ہے بلکہ وہ روایتی علامتوں سے گریز کر کے نئی معنویت کے حامل علائم و رموز کی طرف متوجہ ہوتے ہیں، حتیٰ کہ بعض علامتیں ان کی ذاتی وانفرادی کوشش ہی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہیں۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی اپنے مضمون ''اقبالؔ کی لفظی پیکر تراشی'' میں ایسی متنوع تمثالوں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ان میں ایک مانوس سی فضا ہے اور اس کی مقبولیت کی وجہ صرف یہ ہے کہ ان میلانات کو اقبالؔ کے اس مخصوص فنّی مزاج نے پیدا کیا ہے جس پر اپنے ماحول کے صحت مند اثرات تھے، جو روایت کی اہمیت کا صحیح شعور رکھتا تھا اور جس نے نئے حالات کے زیر اثر تجربے کی اہمیت بھی صحیح طور پر محسوس کی تھی۔ اسی لیے اس میں کسی شعوری کوشش کا احساس نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ معنویت کی پیداوار معلوم ہوتی ہے......(۲۶)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری ''نئی اردو شاعری اور اقبال'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہوئے اقبالؔ کے اس زندگی سے قریب تر تمثالی نظام کو نگاہِ ستائش سے دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> اقبالؔ نے اپنی شاعری میں امیجری کا جو طریقہ استعمال کیا ہے، وہ بڑی حد تک نئی نظم سے مماثلت رکھتا ہے۔ امیجری میں یہ توانائی اقبالؔ کے عقلی اور جذباتی تجربات نے پیدا کی۔ اقبالؔ کی شاعری میں جو امیجری ملتی ہے وہ مشاہدے کی قریبی دنیا سے تعلق رکھتی ہے۔ انھوں نے ان دیکھی چیزوں کو امیجری بنانے سے گریز کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے امیج بہت صاف، تیز اور چمک دار ہیں۔ حرکت اور حرارت کا احساس اقبالؔ کی پوری شاعری میں موجود ہے۔ وہ زندگی میں مجہولیت سے سخت نفرت کرتے ہیں اور ان کی امیجری بھی حرکت کا بھرپور احساس دلاتی ہے......(۲۷)

اقبالؔ کی تمثالیں ان کے کلام کی مصورانہ شان کا پتا دیتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ ایک ادبی مصور ہیں اور ادبی مصوری کی مختلف خصوصیات یعنی دھندلے اور بے رنگ نقوش بنانے سے گریز (جو ظاہر ہے کہ شاعر کے ہاں محسنّاتِ شعری اور بیان کی خوبیوں سے ہی ممکن ہو پاتا ہے)،

طرز بیان میں اجنبیت سے اجتناب، جاذب نظر اور اصل کے قریب تر لفظی تصویروں کا اہتمام جو یقینی طور پر جذبات واحساسات کی ترجمانی بھی کریں اور پھر جدت وتنوع اور انفرادیت سے ہم کنار بھی ہوں ـــــ سب کا التزام ان کے کلام میں نمایاں طور پر موجود ہے۔ محمد اکبر خان نے اپنے مضمون ''کلام اقبالؔ کی ادبی خوبیاں'' میں ادبی مصور کے مختلف اوصاف بیان کر کے اقبالؔ کی شاعری کو ان پر پرکھنے کی کوشش کی ہے اور بجا طور پر یہ ثابت کیا ہے کہ علامہ ایک ایسے بے مثال ادبی مصور تھے جو ہر لحظہ اپنے بھرپور کمال فن کا مظاہرہ کرتا ہے (۲۸) اقبالؔ کی بنائی ہوئی یہ تصویریں تمام حواس کو متحسس کرنے کے وصف سے متصّف ہیں جو ان کی ادبی مصوری کا ایک اور موثر پہلو ہے۔ اس جانب مولوی احمد دین نے بڑے دل کش پیرایے میں اشارہ کیا ہے کہ اقبالؔ نے اپنی شاعری میں مصورانہ اسلوب کا متنوع طور پر اظہار کیا ہے۔ اس سلسلے میں اول تو یہ نادر روزگار شاعر صناعانہ مہارت سے جذبات وکیفیات کی تصویریں کھینچتا ہے تاہم اس کے ساتھ ہی ساتھ:

> اس کی قوت متخیلہ جذبات وخیالات کی تصویریں ایک اور پیرایے میں بھی حسن ولطافت کے رنگ میں زیب قرطاس کرتی ہے۔ جیتی جاگتی تصویریں جو ہمارے سامنے چلتی پھرتی ہیں، بولتی ہیں، نگاہ شوق انھیں دیکھتی ہے اور ذوق کے کان سنتے ہیں۔ جادوگر کی معجز نما تصویروں کی دلفریبی میں حیرت واستعجاب، فرحت وسرور کی پیہم متوالی، ساحرانہ لہروں سے، دیکھنے اور سننے والوں کے دل ودماغ پر قابو پالیتی ہے اور ان میں ایک کیفیت پیدا کر دیتی ہے جو بیان نہیں ہوسکتی۔ یہ تصویریں محض دل بہلانے کے لیے نہیں۔ شاعر اپنی کمال فنی سے اول اول ہمیں تصویر کے خط وخال کی سحر آفرینیوں پر مفتون کر دیتا ہے اور بعد میں ہماری اس فدائیت کو ان اصول اخلاقیہ یا سیاسیہ کی طرف بہ تدریج رجوع کرتا ہے جن کی تلقین پیاری پیاری تصویریں دل کش اشاروں اور دل آویز کنایوں سے لحظہ بہ لحظہ کر رہی ہیں۔ (۲۹)

اقبالؔ کی شعری تصویروں کا ایک بڑا حصہ منظریہ تمثالوں پر مبنی ہے۔ وہ مناظر فطرت کی بڑی عمدہ، دل کش اور نادر تصویریں پیش کرتے ہیں اور اس سلسلے میں ان کی اعلیٰ قوت متخیلہ اور بھرپور مشاہداتی شعور نے عجیب وغریب رنگ بھر دیئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ فطرت کے مناظر کھینچنے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں اور ان کے ہاں فطرت کی منظر کشی جب مخصوص تصورات ونظریات کے جلو میں رونما ہوتی ہے تو شعر خود بخود دل میں اترتے چلے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر شہپر رسول نے اسی وجہ سے اپنی تصنیف اردو غزل میں پیکر تراشی میں تمثال کی مختلف اقسام کی نشان دہی کرتے ہوئے

اس طرف توجہ دلائی ہے کہ فکری تمثالیں شاعری کو پختگی دیتی ہیں (۳۰) نیز عبدالرشید صوفی اس کی وضاحت یوں کرتے ہیں: ''اقبال اپنے منظروں میں جس ماحول کی تخلیق کرتے ہیں، قاری پہلے ہی لمحے میں اس قدر کھو جاتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو مکمل طور پر شاعر کے تجربے میں شریک سمجھنے لگتا ہے اور جو منظر جس طرح کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے، اسی طرح کے جذبات کی رو قاری کے دل میں بھی اٹھتی محسوس ہوتی ہے۔ چوں کہ اس نوع کی منظرکشی کا مقصد کسی بڑے موضوع کی جانب شاعر کی پیش قدمی ہے، اس لیے آغاز ہی میں قاری بھی خود کو اس سے ہم آہنگ کرنے کے لیے ہمہ تن تیار پاتا ہے۔'' (۳۱) اقبال نے مناظر فطرت کی پُرتاثیر تمثالیں تشکیل دیتے ہوئے فطرت کے کسی منظر کو نظرانداز نہیں کیا بلکہ وہ ہر منظر کو اپنی قدرت قلم سے نئی آب و تاب بخش دیتے ہیں۔ چناں چہ پہاڑ، دریا، وادیاں، گلستان، صحرا، آسمان، سورج، چاند، ستارے، کرن، شبنم، آبجو، کہکشاں، قوس قزح، طرح طرح کے خوش رنگ خوش بو پھول، رنگ برنگ طیور ___ اور فطرت کے حسن کو دو چند کرنے والے ایسے بے شمار عناصر نے کلام اقبال کے تصویری پہلو کو قوی تر کر دیا ہے۔ اقبال کی شاعرانہ مصوری کے عقب میں ان کی فطرت دوستی اور فطرت پسندی پوری طرح دخیل ہے اور ناقدین نے ان کی اس خوبی کو جابجا نگاہ تحسین سے دیکھا ہے، مثلاً ڈاکٹر وزیر آغا ''اقبال کی فطرت پرستی'' کے زیرعنوان لکھتے ہیں:

......مظاہر فطرت کی طرف علامہ اقبال کا فطری رجحان خاصا اہم ہے اور یہ اسی فطری رجحان کا نتیجہ ہے کہ ہمیں کلام اقبال میں فطرت کے تینوں عناصر یعنی گہرائی، وسعت اور حسن کا احساس ہوتا ہے۔ بے شک فطرت کی طرف رجحان کے بغیر بھی کلام اقبال میں یہ خصوصیات کسی حد تک موجود ہوتیں، تاہم مجھے یہ کہنے میں ہرگز تامل نہیں کہ دراصل یہ فطرت کا پرتو تھا جس نے شاعر کے انمول جواہر، اس کی نظرعمیق، احساس وسعت اور احساس جمال کو صیقل کیا اور ان میں ایسی چمک پیدا کی کہ اقبال کا ہر شعر جگمگا اٹھا۔ (۳۲)

اسی ضمن میں ضیاالدین احمد نے اپنے مضمون ''اقبال بحیثیت تخلیقی فنکار'' میں لکھا ہے:

اقبال ایک فطری شاعر ہے اور فن کار بھی۔ اس کی نظر فن کارانہ ہے۔ وہ فطرت کے رنگوں کے نہایت باریک امتیازات کی لطیف انداز میں ترجمانی کرتا ہے۔ وہ فطرت کی کرشمہ سازیوں کا نہایت باریک بیں شاہد ہے اور اس کے انکشافات کا ایک پرجوش ناظر ___ ابر، ستارے، پہاڑ، درخت، پھول اور ندیاں اس کی توجہ اور تخیل کو سب سے زیادہ اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ وہ کسی ارضی منظر یا پہاڑ کی کسی چوٹی کے کسی خاکے یا سمندر کی وقتی چمک کی ایک جھلک دیکھ لیتا ہے اور فوراً اپنے

تاثرات کو کوئی شکل دینے میں مصروف ہو جاتا ہے۔اس کے متخیلانہ تاثرات اعلیٰ اور جاذب توجہ ہوتے ہیں۔ وہ جس چیز کی تشریح کرتا ہے، اس کو اپنی ذہنی اور جذباتی کیفیات میں منتقل کر دیتا ہے اور اس طرح وہ اپنی شخصیت کا پرتو پیش کرتا ہے۔(۳۳)

مناظر فطرت سے تمثالوں کی تخلیق کا رجحان بانگ درا میں غالب دکھائی دیتا ہے۔اس مجموعے کی نظمیں ''ہمالہ''، ''گل رنگیں''، ''ابر کہسار''، ''ایک آرزو''، ''آفتاب صبح''، ''گل پژمردہ''، ''ماہ نو''، ''انسان اور بزم قدرت''، ''پیام صبح''، ''عشق اور موت''، ''موج دریا''، ''رخصت اے بزم جہاں''، ''تصویر درد''، ''چاند''، ''صبح کا ستارہ''، ''ابر''، ''کنار راوی''، ''محبت''، ''حقیقت حسن''، ''اختر صبح''، ''چانداور تارے''، ''انسان''، ''جلوہ حسن''، ''ایک شام''، ''تنہائی''، ''ستارہ''، ''گورستان شاہی''، ''نمود صبح''، ''چاند''، ''رات اور شاعر''، ''بزم انجم''، ''سیرِ فلک''، ''غرّہ شوال یا ہلال عید''، ''شمع اور شاعر''، ''نوید صبح''، ''شبنم اور ستارے''، ''شعاع آفتاب''، ''پھول کا تحفہ عطا ہونے پر'' اور ''طلوع اسلام'' مناظر فطرت کی تصویر کاری کے سلسلے میں اہمیت کی حامل ہیں۔ان منظومات کے ساتھ ساتھ غزلیات کے متفرق اشعار بھی اس رجحان سے خالی نہیں ہیں بلکہ یوں لگتا ہے کہ اقبالؔ ہر مقام پر یہی کوشش کرتے ہیں کہ مناظر فطرت کے ذریعے ترسیل مطلب کا فریضہ احسن طور پر انجام پائے۔مثلاً:

آتی ہے مشرق سے جب ہنگامہ در دامن سحر   منزلِ ہستی سے کر جاتی ہے خاموشی سفر
محفلِ قدرت کا آخر ٹوٹ جاتا ہے سکوت   دیتی ہے ہر چیز اپنی زندگانی کا ثبوت
چہچہاتے ہیں پرندے پا کے پیغامِ حیات   باندھتے ہیں پھول بھی گلشن میں احرامِ حیات
مسلمِ خوابیدہ اٹھ، ہنگامہ آرا تو بھی ہو   وہ چمک اٹھا، افق، گرمِ تقاضا تو بھی ہو
(ص ۲۱۱)

جب کہ غزلیات میں فطرت کی تمثالیں یوں رنگ آمیزی کرتی ہیں:

کہا جو قمری سے میں نے اک دن، یہاں کے آزاد پابہ گل ہیں
تو غنچے کہنے لگے، ہمارے چمن کا یہ راز دار ہوگا
(ص ۱۴۱)

یہ سرودِ قمری و بلبل فریبِ گوش ہے   باطنِ ہنگامہ آبادِ چمن خاموش ہے
(ص ۲۷۸)

شبنم کی طرح پھولوں پہ رو، اور چمن سے چل   اس باغ میں قیام کا سودا بھی چھوڑ دے
(ص ۱۰۸)

پردہ چہرے سے اٹھا، انجمن آرائی کر چشمِ مہر و مہ و انجم کو تماشائی کر

(ص۲۷۹)

بالِ جبریل کی فطری تمثالوں پر مشتمل نظموں میں ''مسجد قرطبہ''، ''ذوق وشوق''، ''لالۂ صحرا''، ''ساقی نامہ''، ''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے''، ''اذان'' اور ''جدائی'' شامل ہیں، جن میں شعر اقبال کے تمثالی پہلوان کے افکار کی پختگی اور پیش کردہ سیاسی وتہذیبی اتار چڑھاؤ کے باعث بڑے قوی اور معنی خیز ہوگئے ہیں۔ بالِ جبریل کی نظموں سے اقتباس دیکھیں:

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن شہیدِ 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
وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک، یہ خاموش فضائیں
یہ کوہ یہ صحرا، یہ سمندر یہ ہوائیں
تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینۂ ایّام میں آج اپنی ادا دیکھ!

(ص۱۳۲)

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 غمِ جدائی
یہ خاک ہے محرمِ جدائی

(ص۱۶۱)

بال جبریل کی غزلوں میں بھی تمثالی اوصاف نے بڑی رمزیت، تہ داری اور تازگی پیدا کردی ہے، اور انداز کچھ یوں ہے:

آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق　　شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحر گاہی کا نم
(ص۳۲)

تارے آوارہ و کم آمیز　　تقدیرِ وجود ہے جدائی
یہ پچھلے پہر کا زرد رو چاند　　بے راز و نیازِ آشنائی
ہیں عقدہ کشا یہ خارِ صحرا　　کم کر گلۂ برہنہ پائی
(ص۵۳۔۵۴)

عروجِ آدمِ خاکی کے منتظر ہیں تمام　　یہ کہکشاں، یہ ستارے، یہ نیلگوں افلاک
(ص۶۶)

اسی طرح وہ اپنی دوبیتیوں میں اس وصف کی وساطت سے معنویت پیدا کرتے ہیں بلکہ یہاں تو منظریہ تمثالیں علامتی و رمزی رنگ ڈھنگ اپنا لیتی ہیں:

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
(ص۸۵)

ضرب کلیم کے دوٹوک اسلوب میں اگرچہ بظاہر مناظر کی تمثالوں کی گنجائش محسوس نہیں ہوتی لیکن اس شاعر باکمال نے یہاں بھی بعض مواقع پر توضیحی و صراحتی پیرایۂ بیان اپنا کر ترسیل مطلب میں اس محسنۂ شعری سے معاونت لی ہے۔ کہیں کہیں تو اس کی مدد سے علامتی انداز بھی پیدا ہوگیا ہے۔ اس طرح کے منظوموں میں ''لا الٰہ الا اللہ''، ''علم اور دین''، ''سلطانی''، ''دنیا''، ''مرد مسلمان''، ''تخلیق''، ''نگاہ''، ''شعاعِ امید'' اور ''محراب گل افغان کے افکار'' شامل ہیں۔ نیز اس مجموعے کی غزلوں میں بھی تمثالی عناصر مناظر فطرت کے جلو میں جھلک دکھاتے نظر آتے ہیں۔ یہاں ایک قطعے ''نگاہ'' کے شعر دیکھیں:

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 فلکِ نیلگوں کی پہنائی!
سفر عروسِ قمر کا عماریِ شب میں　　طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی!

نگاہ ہو تو بہائے نظارہ کچھ بھی نہیں　　کہ بیچتی نہیں فطرت جمال و زیبائی
(ص۱۰۴)

جب کہ فطرت کی تمثالوں کی رمزی حیثیت ذیل کے متفرق شعر پاروں میں نظر آتی ہے:

یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند　　بہار ہو کہ خزاں، لاالٰہ الاّ اللہ
(ص۱۶)

تاثیر ہے یہ میرے نفس کی کہ خزاں میں　　مرغانِ سحر خواں مری صحبت میں ہیں خورسند
(ص۲۳)

چمن میں تربیتِ غنچہ ہو نہیں سکتی　　نہیں ہے قطرۂ شبنم اگر شریکِ نسیم
(ص۲۶)

مثالِ ماہ چمکتا تھا جس کا داغِ سجود　　خرید لی ہے فرنگ نے وہ مسلمانی
(ص۳۲)

مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا　　نسیمِ صبح چمن کی تلاش میں ہے ابھی!
(ص۱۴۲)

ارمغان حجاز میں اقبالؔ نے اپنی نظموں ''مسعود مرحوم'' اور ''ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' میں کہیں کہیں منظریہ تمثالوں سے ندرت پیدا کی ہے اور فطرت کے مناظر ان کے خاص تصورات کے ساتھ مل کر نہایت موثر ہو جاتے ہیں، مثلاً چند شعر:

یہ مہر و مہ، یہ ستارے یہ آسمانِ کبود　　کسے خبر کہ یہ عالم عدم ہے یا کہ وجود
(ص۲۴)

خودی ہے زندہ تو دریا ہے بیکرانہ ترا　　ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل وفرات
(ص۲۶)

چھپے رہیں گے زمانے کی آنکھ سے کب تک　　گہر ہیں آبِ وُلر کے تمام یک دانہ
(ص۴۱)

یہ اور اس قبیل کے متعدد شعر پارے کلام اقبالؔ میں مناظر کی تمثالوں کے حسن وعذوبت پر بخوبی روشنی ڈالتے ہیں اور اقبالؔ ہر جگہ ایک ماہر مصور کی طرح فطرت کی جھلکیوں کو صفحۂ قرطاس پر اتارتے چلے گئے ہیں۔ مولانا صلاح الدین احمد نے اقبالؔ کی منظریہ تمثالوں میں خصوصیت کے ساتھ ان کے ''کوہ وصحرا'' کے بیانیہ ٹکڑوں کو سراہا ہے۔ وہ اپنے مضمون ''اقبالؔ کے کوہ وصحرا'' میں اس جانب اشارہ

کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ یہ درست ہے اقبال روایتی فطرت پرست شاعر نہیں ہیں ’’لیکن اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ وہ فطرت اور مظاہر فطرت سے بے محابا متاثر ہیں اور ان تاثرات کو جب وہ اپنے قلبی محسوسات میں سمو کر الفاظ کا جامہ پہناتے ہیں تو دنیائے ظاہر اور دنیائے دل کا یہ اتصال، شعر کی ایک نادر کیفیت اختیار کر لیتا ہے۔‘‘ (۳۴) ان کے مطابق اقبال کے کلام میں ’’سحر و شام‘‘ کی تصویروں کے بعد ’’کوہ و صحرا‘‘ کا درجہ ہے۔ ’’کوہ‘‘ سے ان کی محبت ’’ہمالہ‘‘ سے شروع ہوتی ہے اور وہ ’’ابر کہسار‘‘ اور ’’ایک آرزو‘‘ جیسی نظموں میں اس کا ذکر جذبات کی رنگ آمیزی کے ساتھ کرتے ہیں۔ اس کے بعد ان کی شاعری کا وہ مرحلہ آتا ہے جب ان کا فکر بلند، فراز کوہ سے اتر کر پہلی بار وسعت صحرا میں مائل بہ تگ و تاز ہوتا ہے، اور یہ ’’اس کی شاہراہ پر ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، اس لیے کہ یہیں سے اس کا قافلۂ شعر وطن کی وادیوں سے نکل کر ملت کے ریگ زار میں رواں ہو جاتا ہے۔‘‘ (۳۵) اس نئے دور کا آغاز مارچ ۱۹۰۷ء کی غزل سے شروع ہوتا ہے اور پھر صحرا سے ان کی محبت گوناگوں کیفیتیں اختیار کرتی ہیں جن میں ایک کیفیت:

> ممکنات زندگی کی بے حدود وسعتوں پر محیط ہے، جن کے لیے صحرا ایک علامت تام کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک دوسری کیفیت اس ذوق سفر اور سرعت رفتار میں ہے جو صحرا کی کشادگیوں ہی سے خاص ہے۔ ایک تیسری کیفیت اس حرارت کی مظہر ہے، جو صحرا کے آتش ناک سینے سے زندگی بن کر ابلتی اور صحرائیوں کو پیام تگ و تاز دیتی ہے۔ ایک چوتھی کیفیت اس پیام حیات افروز میں ہے جو پیمبر صحرا نے درماندہ و مایوس انسانیت کو دیا اور ایک پانچویں کیفیت اس کارواں میں ہے جو صحرا سے نکل کر جادۂ عالم پر رواں ہوا اور اپنے نقوش قدم پر تہذیب و تمدن سے بوستاں کھلاتا چلا گیا۔ (۳۶)

مولانا صلاح الدین احمد کے نزدیک اقبال شعرائے ماقبل کے برخلاف کوہ و صحرا کو روایتی انداز میں برتنے کے بجائے انھیں صلابت اور محنت کی علامت بناتے ہیں ___ خاص طور پر ان کا ’’مرد کہستان‘‘ اور ’’شاہین‘‘ ایسی ہی فضاؤں کے پروردہ ہیں اور ’’گل لالہ‘‘ کی تہذیب و تربیت بھی صحرا ہی کے طفیل ہے (۳۷) یہاں کوہ و صحرا کی تمثالوں کے حوالے سے چند شعر بطور تائید درج کیے جاتے ہیں:

لیلیِ شب کھولتی ہے آ کے جب زلفِ رسا
دامنِ دل کھینچتی ہے آبشاروں کی صدا
وہ خموشی شام کی، جس پر تکلم ہو فدا
وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

کانپتا پھرتا ہے کیا رنگِ شفق کہسار پر
خوش نما لگتا ہے یہ غازہ ترے رخسار پر
(ب د،۲۳)

کیوں تعجب ہے مری صحرا نوردی پر تجھے
یہ تگا پوے دمادم زندگی کی ہے دلیل
اے رہینِ خانہ تونے وہ سماں دیکھا نہیں
گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل
ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضر بے برگ وساماں، وہ سفر بے سنگ ومیل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل
اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل
تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش
اور آبادی میں تو زنجیریِ کشت ونخیل
پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی
(ب د،۲۵۷۔۲۵۸)

ڈاکٹر سید عبداللہ نے اپنے مضمون ''اقبال کی فطرت نگاری'' میں اس نادر روزگار شاعر کے ہاں فطرت کی تصویروں میں بکثرت استعمال ہونے والے عناصر کی نشان دہی کی ہے اوران کے نزدیک علامہ نے ندی، قطرہ و دریا، موجِ آب ،موجہ وساحل، چشمے، پہاڑ، دشت وصحرا، بہار، پھول، تارے، رات، صبح، شام، بچے اور دوسرے فرزندانِ فطرت (بعض جانور اور پرندے وغیرہ جیسے مظاہر فطرت) سے خوب خوب پیکر تراشے ہیں۔ وہ یہ موقف پیش کرتے ہیں کہ:

اقبال حسن فطرت کے دلدادہ وشیدائی ہیں مگر وہ حسن فطرت کو پہلے اخلاقی اور روحانی حقائق کے ادراک کا ذریعہ بناتے ہیں، بعد میں تسخیر فطرت کا۔ اقبال کی بہترین تصویریں خیالی ہیں۔ وہ جب مفرد اشیا کی مصوری کرتے ہیں تو خارجی جزئیات سے زیادہ ان اشیا کے پوشیدہ اسرار حکمت و بصیرت کا بیان کرنے لگ جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ مفرد اشیا کے مقابلے میں ان کی مرکب تصویریں مرقع کشی کا عمدہ نمونہ پیش کرتی ہیں۔ (۳۸)

یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کی تمثال نگاری کا بنیادی اور سب سے موثر زاویہ مناظر فطرت کی تصویروں پر مبنی ہے اوران کی شاعری میں یہ پہلو اس قدر قوی ہے کہ اسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ محی الدین خلوت نے درست لکھا ہے کہ:

منظر نگاری کے جو پاکیزہ نمونے انھوں نے پیش کیے ان کی بنا پر انھیں مصور فطرت کا لقب دیا گیا۔

اقبالؔ مناظر و مظاہر کی خارجی مصوری بھی کرتے ہیں اور ان کی جمالی کیفیتوں کو بھی بیان کرتے ہیں اور ان کے حسن اور زیبائی سے مسرت اندوز ہوتے ہیں۔ وہ مناظر کے حسن کے مجموعی تاثر کو پیش نظر رکھ کر خیالی مرقعے تلاش کرتے ہیں۔ اقبالؔ گو حسن کے شیدائی ہیں مگر حسن فطرت کو پہلے اخلاقی اور روحانی حقائق کے ادراک کا ذریعہ بناتے ہیں بعد میں تسخیر فطرت کا۔ ان کی نگاہ نے جہاں جہاں بھی قدرتی جلووں کو سمیٹا ہے وہاں نہ صرف فن کو کمال کی حد تک پہنچا دیا ہے بلکہ نظارے میں زندگی کی روح بھی پھونک دی ہے......اقبالؔ کی فنی طلسم کاری، ان کی استادانہ مصوری اور صحت بیان نے ہمیشہ ان کا ساتھ دیا۔ فطرت کا کوئی حسین و جمیل منظر یا کرشمہ جب بھی ان کی آنکھوں کے سامنے آتا ہے تو وہ مئے سرور و انبساط سے سرشار ہو جاتے ہیں اور ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کے پھول کھل پڑتے ہیں۔ یہ خصوصیت انھیں فطرت نگار شعرا کی صف اول میں لا کھڑا کرتی ہے......(۳۹)

ڈاکٹر محمد رضا شفیعی کدکنی اپنی تصنیف **صور خیال در شعر فارسی** میں حسیاتِ پنجگانہ کی خصوصیات یا دائرۂ کار کے متعلق لکھتے ہیں:

......حواس ظاہری کہ عبارت است از بینائی، بویائی، چشایی، بساوایی وشنوایی، لغات واحتیاجات بیانی مخصوص بخود دارد؛ مثلاً:

حس بینائی با: رنگ، شکل، اندازہ......وافعال ہر کدام از قبیل دیدن ورؤیت وتماشا۔

حس شنوایی با: نغمہ، صدا، صوت، آواز وافعال ھر کدام از قبیل گوش دادن وشنیدن ونیوشیدن۔

حس چشایی با: شیرینی، تلخی، بیمزگی......وافعال ھر کدام از قبیل خوردن وچشیدن ونوشیدن۔

حس بویایی با: عطر وعفونت وافعال ہر کدام از قبیل بوییدن واستشمام۔

حس بساوایی با: نرمی، درشتی، زبری، خشونت و افعال ہر کدام از قبیل لمس کردن سروکار دارد......(۴۰)

شعر اقبالؔ میں تمثالوں کا ایک نمایاں حصہ ایسی ہی حسی تمثالوں پر مبنی ہے اور ان کی وساطت سے انھوں نے اپنے کلام میں تازگی اور حرارت پیدا کی ہے۔ ان کی ایسی تمثالیں ایک سے زاید حسوں کو متحرک کر کے شعر پاروں میں تازگی پیدا کر دیتی ہیں۔ یہ خصوصیت اقبالؔ کے شعر پاروں کو بیانیہ شاعری سے کہیں آگے لے جاتی ہے اور ان کے فلسفۂ حیات کو زیادہ موثر طور پر پیش کرنے میں مددگار ٹھہرتی ہے۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری نے اپنے مضمون: ''اقبالؔ کی شاعری میں پیکر تراشی'' میں علامہ کی حسیاتی تصویروں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

ان کی شاعری میں ایسے پیکروں کی خاصی تعداد ہے جو ایک سے زاید حواس کو متحرک کرتے ہیں، خاص طور پر ایسے پیکروں کی فراوانی ہے جو بصری حس کی تشفی کرتے ہیں......ان کی ''نگاہ شوق ہمیشہ شریک بینائی'' رہی ہے۔ انھوں نے زندگی اور فطرت کے متنوع مظاہر اور اشیا کے علاوہ اپنے ذہنی تصورات اور کیفیات کی مصوری کی ہے اور پیکروں کی ایک رنگا رنگ دنیا آباد کی ہے۔(۴۱)

اقبالؔ کے زیادہ تر تمثالی شعر پارے بصارت کی حس کو فعال کرتے ہیں۔ بصری تمثالوں کی ذیل میں ان کی تمام تر منظریہ تصویروں کا شمار کیا جا سکتا ہے کیوں کہ کوئی بھی منظر اولاً بصری حس ہی کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ حسِ سامعہ، حسِ ذائقہ، حس شامہ اور حسِ لامسہ کو متاثر کرنے والے اشعار بھی کمال درجے کی مصورانہ شان لیے ہوئے ہیں۔ دیکھیے علامہ نے ان پانچوں حسیّات کے ذریعے تصویر کاری کا کیسا جادو جگایا ہے:

حسِ باصرہ:

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

حسِ سامعہ:

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

حسِ لامسہ:

جگایا بلبلِ رنگیں نوا کو آشیانے میں کنارے کھیت کے شانہ ہلایا اُس نے دہقاں کا
(//،۵۶)

حسِ ذائقہ:

جوئے سرود آفریں آتی ہے کوہسار سے پی کے شرابِ لالہ گوں میکدۂ بہار سے
("،۲۱۰)

حسِ شامہ:

بُوئے گل لے گئی بیرونِ چمن رازِ چمن کیا قیامت ہے کہ خود پھول ہیں غمّازِ چمن
("،۶۹)

کہیں کہیں ایسے اشعار بھی نظر آتے ہیں جن میں ایک سے زاید حسیّات مل کر مرکب تمثالوں

کی صورت میں ڈھل گئی ہیں، جیسے:

قافلہ تیرا رواں ہے بے منّتِ بانگِ درا　　گوشِ انساں سُن نہیں سکتا تری آوازِ پا
(ب د،۵۳)

عہدِ گل ختم ہوا، ٹوٹ گیا سازِ چمن　　اُڑ گئے ڈالیوں سے زمزمہ پردازِ چمن
(//،۱۷۰)

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے　　ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
(ب ج،۱۱۱)

بادہ کش غیر ہیں گلشن میں لبِ جُو بیٹھے　　سنتے ہیں جام بکف نغمۂ کُو کُو بیٹھے
(ب د،۱۶۹)

کنار از زاہداں برگیر و بے باکانہ ساغر کش　　پس از مدّت ازیں شاخِ کہن بانگِ ہزار آمد
(//،۲۷۵)

قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی نے اپنے مضمون ''اقبالؔ کی شعری تمثالیں'' میں اقبالؔ کے ہاں پانچوں حواس کو متحرک کرنے والی مفرد اور مرکب تمثالوں کو سراہا ہے اور ان میں شاعرانہ خیال افروزی کی تعریف کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ اقبالؔ کی اس قبیل کی شاعری میں ''ہمارے حواس کو اپنی گرفت میں لینے اور شعوری نفس کو تھوڑی دیر کے لیے معطل کر دینے کی صلاحیت موجود ہے'' (۴۲) اس سلسلے میں وہ اقبالؔ کی نظم ''ذوق وشوق'' کے چند مسلسل شعروں میں پانچوں حسیات کو متاثر کرنے کی صلاحیت محسوس کرتے ہوئے اس طرف توجہ دلاتے ہیں کہ ان شعروں کے توسط سے ''شاعر کی روح کی منزّہ سطح پر پائے جانے والے "Interior Landscape" کا تخئیلی منظرہ اپنی تمام تر مرئی علامتیت کے ساتھ تمثالوں کے ہجوم میں رقص کرتا نظر آتا ہے''(۴۳)

قلب ونظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں　　چشمۂ آفتاب سے نور کی ندّیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود　　دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب　　کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل 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
(ب ج،۱۱۱)

فکرِ اقبال کا مرکزی نقطہ حرکت ہے۔ان کے ہاں ''سکون'' اور ''خرام'' دو متضاد کیفیات ہیں، جن میں سے دوسری کیفیت کو وہ پہلی پر ترجیح دیتے ہیں۔شعری سطح پر اس فکر کا دل کش اظہار متحرک تمثالوں کی صورت میں ہوا ہے اور ان کے اکثر پیکروں میں زندگی کی حرارت محسوس کی جا سکتی ہے۔شعرِ اقبال میں متحرک تمثالیں اس کثرت سے نظر آتی ہیں کہ ڈاکٹر یوسف حسین خان نے **غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات** میں حرکت کرتی ہوئی ان جمالیاتی تصویروں کا تفصیلی نقشہ کھینچ کر انھیں سراہا ہے اور یہ موقف قائم کیا ہے کہ ''وہ (اقبال) صرف خارجی احوال کی تصویر کشی نہیں کرتا بلکہ متحرک انداز میں جذباتی اور تخئیلی تعبیر و توجیہ کرتا ہے۔'' (۴۴) اسلوب احمد انصاری نے اپنے مضمون: ''اقبال کے ہاں حرکی پیکر'' میں اقبال کے ہاں تحرک و حرارت کی عمدگی سے وضاحت کرتے ہیں اور خصوصیت کے ساتھ ''ساقی نامہ'' کی مثال دی ہے۔لکھتے ہیں:

> یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ حرکت کا تصور آرزو، ذوق و شوق اور عشق، فراق و ناصبوری اور تمنائے تخلیق کے ساتھ مربوط اور وابستہ ہے کہ یہی اس کے محرکات ہیں، لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا، کہ اقبال کو اس نقطۂ استقرار (Still point) کا احساس نہیں ہے، جو گردشِ مسلسل کے قلب میں پیوست اور جاگزیں ہے، ہر بڑے شاعر کی طرح شاید اقبال بھی اس کا پختہ شعور رکھتے ہوں، لیکن بظاہر اُن کا اصرار اور زور حرکت اور گردش پر اس لیے ہے کہ وہ حیاتِ نو اور کیفیاتِ تازہ کے شاعر ہیں اور اپنے مخاطبین یعنی اقوامِ ایشیا کو عموماً اور مسلمانوں کو خاص طور پر مشرق کے انکاری فلسفوں کے گمراہ کن طلسم سے نکالنا چاہتے ہیں اور ہنگامۂ زیست کے لیے انھیں نئے بال و پر عطا کرنا چاہتے ہیں۔ان کے ہاں ارتقا اور تقلیب یعنی Transformation کے محرکات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔(۴۵)

اس حرکی فکر کا تمثالی روپ خاصا متاثر کُن ہے اور علامہ نے حسِ باصرہ کو متحسس کرنے والی بے شمار ساکن (Static) تصویروں کے ساتھ ساتھ متحرک (Kinetic) تمثالوں سے بھی اپنے نقطۂ نظر کی بھرپور عکاسی کی ہے۔حقیقت یہ ہے کہ ان کے کلام میں متحرک تمثالیں جامد تصویروں پر فائق نظر آتی ہیں۔ساکن پیکروں کا ذکر مناظر کی تمثالوں کی ذیل میں ہو چکا، یہاں **بانگ درا** سے اس کی ایک دل کش مثال کافی سمجھی جاتی ہے۔جس کے بارے میں ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے **عروجِ اقبال** میں اشارہ کیا ہے کہ: ''ایک شام'' اقبال کی ہنرمندی کی ناقابلِ تردید دلیل ہے......اس ہلکی پھلکی نرم رو بحر میں فطرت کے پُرسکون ماحول کی عکاسی کے لیے ''ش'' اور ''س''

کی نرم و شیریں اصوات سے شاعر نے وہ کام لیا ہے، اور حروفِ علّت، خصوصاً واؤ کی کھنچی ہوئی آوازوں سے سکوت کا ایسا فسوں پھونکا ہے کہ دریائے نیکر کا ''خرام'' بھی ''سکون'' معلوم ہوتا ہے۔'' (۴۶) نظم دیکھیں:

خاموش ہے چاندنی قمر کی   شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش   کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے   آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے   نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے   یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا   قدرت ہے مُراقبے میں گویا
اے دل! تو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا

(ص ۱۲۸)

اقبالؔ کی متحرک تمثالیں تو اس سے کہیں آگے کی چیز ہیں۔ یہ تمثالیں اپنے اندر حرکت و حرارت کا بے مثل پیغام رکھتی ہیں۔ بانگِ درا میں حرکی تمثالیں مکمل نظموں میں بھی دکھائی دیتی ہیں اور متفرق اشعار میں بھی ان سے بڑی دل کش سماں بندی کی گئی ہے۔ اس مجموعے میں ''ہمالہ''، ''ایک آرزو''، ''ماہِ نو''، ''عشق اور موت''، ''موجِ دریا''، ''طفلِ شیر خوار''، ''ابر''، ''کنارِ راوی''، ''محبت''، ''حقیقتِ حسن''، ''چاند اور تارے''، ''انسان''، ''گورستانِ شاہی''، ''نمودِ صبح''، ''فلسفۂ غم''، ''شکوہ''، ''بزمِ انجم''، ''سیرِ فلک''، ''ساقی''، ''شاعر''، ''نویدِ صبح''، ''پیوستہ رہ شجر سے اُمیدِ بہار رکھ''، ''خضرِ راہ'' اور ''طلوعِ اسلام'' میں متحرک تمثالوں کے نقوش بڑے واضح ہیں۔ چند شعر دیکھیے کس قدر تازہ کار ہیں:

ہائے کیا فرطِ طرب سے جُھومتا جاتا ہے ابر   فیلِ بے زنجیر کی صورت اُڑا جاتا ہے ابر
(ص ۲۲)

تکتے رہنا ہائے! وہ پہروں تلک سُوئے قمر   وہ پھٹے بادل میں بے آوازِ پا اس کا سفر
(ص ۲۵)

جو پھول مہر کی گرمی سے سو چلے تھے، اُٹھے   زمیں کی گود میں جو پڑ کے سو رہے تھے، اُٹھے

ہوا کے زور سے اُبھرا، بڑھا، اُڑا بادل	اُٹھی وہ اور گھٹا، لو! برس پڑا بادل
(ص۹۱)

خورشید، وہ عابدِ سحر خیز	لانے والا پیامِ 'برخیز'
مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر	پیتا ہے مئے شفق کا ساغر
(ص۱۲۷)

اور بلبل، مطربِ رنگیں نوائے گلستاں	جس کے دم سے زندہ ہے گویا ہوائے گلستاں
عشق کے ہنگاموں کی اُڑتی ہوئی تصویر ہے	خامۂ قدرت کی کیسی شوخ یہ تحریر ہے
(ص۱۵۲)

قمریاں شاخِ صنوبر سے گریزاں بھی ہوئیں	پتیاں پھول کی جھڑ جھڑ کے پریشاں بھی ہوئیں
(۱۷۰،")

جو نغمہ زن تھے خلوتِ اوراق میں طیور	رخصت ہوئے ترے شجرِ سایہ دار سے
(ص۲۴۸)

دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب	تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری
(ص۲۶۱)

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں	اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے
(ص۲۷۳)

بالِ جبریل کی متحرک تصویریں غزلیات کے متفرق اشعار کے ساتھ ساتھ ''ذوق و شوق''، ''الارض للہ!''، ''لالۂ صحرا''، ''ساقی نامہ''، ''زمانہ''، ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے''، ''نادر شاہ افغان'' اور ''جدائی'' جیسی نظموں میں اپنی بھرپور جھلک دکھاتی ہیں، مثلاً ''ساقی نامہ'' کے ذیل کے شعر دیکھیے کس قدر تحرک سے مملو ہیں:

فضا نیلی نیلی، ہوا میں سرور	ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور
وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی	اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اُچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی	بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ	پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ
(ص۱۲۲،۱۲۳)

ضربِ کلیم اور **ارمغانِ حجاز** میں یہ رجحان اگرچہ قدرے کم ہے تاہم کہیں کہیں

خیالات ایسے رواں دواں پیکروں میں ڈھل گئے ہیں، جیسے:

بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش
آفاق کے ہر گوشے سے اٹھتی ہیں شعاعیں
(ض ک، ۱۰۷)

ٹپکے بدنِ مہر سے شبنم کی طرح ضو!
وہ صاحبِ فن چاہے تو فن کی برکت سے
(" ،۱۶۷)

زلزلے سے وادیوں میں تازہ چشموں کی نمود
زلزلے سے کوہ و در اُڑتے ہیں مانندِ سحاب
(ا ح، ۲۱)

اقبالؔ کی متحرک تمثالوں میں ''پانی'' کو کلیدی حیثیت حاصل ہے اور وہ ''ندی''، ''چشمے''، ''دریا''، ''جوئے کہستاں''، ''جوئے سرود آفریں''، ''جوئے آب''، ''لہر''___ اور اسی قبیل کے مائیات کا تذکرہ صرف اور صرف ان کے حرکی پہلو کے باعث کرتے ہیں۔ صرف ''جوئے آب'' یا ''جوئے رواں'' کی تمثالیں پانچ معروف نظموں ''ہمالہ''، ''شاعر''، ''فلسفۂ غم''، ''جُوئے آب'' اور ''ساقی نامہ'' میں حرکت و حرارت پیدا کر گئی ہیں۔ اس پہلو کو مدِ نظر رکھ کر ہی کلیم الدین احمد نے شعرِ اقبالؔ میں (بالخصوص ساقی نامہ میں) جُوئے کہستاں'' کی تمام جزئیات کو حرکی قرار دیا ہے اور ان کے مطابق یہاں ندی کی ''ہر حرکت مرئی ہے۔ اُچکنا، اٹکنا، لچکنا، سرکنا، اُچھلنا، پھسلنا، سنبھلنا، بڑے پیچ کھا کر نکلنا۔'' پھر یکا یک یہ دل کش متحرک فلم بدل جاتی ہے اور طاقت کا مظہر بن جاتی ہے اور یہ کوئی مبالغہ نہیں، حقیقت ہے۔'' (۴۷) گویا علامہ کی تمثالیں خواہ ساکن ہوں یا متحرک___ ان میں زندگی اور جولانی ہے، تازگی اور تابانی ہے___ اور متحرک تمثالی شعر پارے تو ناقابلِ بیان حسن سے ہم کنار ہیں۔

اسی طرح اقبالؔ کی شاعری سرتا سر جمالیاتی احساس میں ڈوبی ہوئی ہے۔ وہ اپنی روشن فکریات کو رنگ و نور کے شعری پیکروں میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں۔ اُن کی تمثالوں میں رنگ باتیں کرتے ہیں اور خیالات اکثر اوقات نور کے ہالے میں مقید ہو کر اپنی ضو دکھاتے ہیں۔ علامہ کے شعروں کے پس منظر میں جمالیاتی احساس جاگزیں رہتا ہے اور ان کے شعر پارے اسی سبب سے دل میں اُتر جانے کی صفت سے متصّف ہیں۔ ڈاکٹر نصیر احمد ناصر نے اپنی تصنیف اقبال اور جمالیات میں اقبال کے مختلف فکری مباحث کو پیشِ نظر رکھ کر ان کے جمالیاتی تصورات و افکار کا مربوط جائزہ لیا ہے اور بجا طور پر یہ مؤقف قائم کیا ہے کہ ''علامہ اقبال کی نظروں میں اس عالمِ طبیعی

کی ہر چیز حسن و جاذبیت کا پیکر ہے۔‘‘ (۴۸) چناں چہ یہ جمالیاتی احساس رنگ و نور کی تمثالیں تخلیق کر کے دقیق فلسفیانہ افکار کو بڑے دل نشیں پیرایے میں بیان کر دیتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں اگرچہ رنگ اور نُور دونوں ہی کے حوالے سے تمثالیں موجود ہیں لیکن بہت سے مقامات ایسے ہیں جہاں نُور کے پیکر، رنگوں سے بنی تصویروں پر فوقیت اختیار کر گئے ہیں۔ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن اس پہلو پر، یوں روشنی ڈالتے ہیں:

اقبالؔ کے پورے کلام میں رنگ کی اہمیت زیادہ نہیں ہے، روشنی نے اپنے نور میں جیسے تمام رنگوں کو جذب کر لیا ہو، رنگ کے مقابلے میں روشنی زیادہ توجہ طلب ہے۔ انھوں نے سرخ رنگ، خونِ جگر، لہو ترنگ اور لالے کی سُرخی کا ذکر کیا ہے، لیکن ان کی جمالیات میں اسے کوئی نمایاں جگہ حاصل نہیں ہے۔ ان کی جمالیات میں بار بار روشنی کے شدید احساس سے واسطہ پڑتا ہے اور کوئی رنگ، استعارہ بن کر اس طرح توجہ کا مرکز نہیں بنتا، جس طرح غالب کی شاعری میں سرخ رنگ بن جاتا ہے...... اقبالؔ نے جہانِ رنگ و بو کا ذکر کئی بار کیا ہے لیکن یہ محسوس نہیں ہوتا کہ کوئی رنگ یا کوئی خوش بو ان کے احساس اور جذبے میں اس طرح جذب ہے کہ روشنی کے مقابلے میں اس کی اہمیت کسی طرح بھی بڑھ گئی ہو، یا برابر ہو۔ ایسا کوئی تجربہ نہیں ملتا...... وہ نظر اور نگاہ جو کائنات اور لامکاں میں اپنی روشنی کے ساتھ جانے کتنی روشنیوں، جانے کتنے رنگوں اور جانے کتنی خوش بوؤں اور جانے کتنی تجلّیوں کو پالیتی ہے، وہ اس زمین کے رنگوں یا خوشبوؤں کو یقیناً زیادہ اہمیت نہیں دے گی...... ان کی شاعری میں روشنی کا احساس زیادہ گہرا اور بلیغ ہے اور روشنی کے تجربے زیادہ معنی خیز ہیں، بلاشبہ وہ رنگ سے زیادہ روشنی کے عاشق اور روشنی کے شاعر ہیں۔ اردو شاعری میں ان کی طلسماتی فضا اس طرح منفرد نظر آتی ہے۔ یہ جادو مختلف ہے۔ یہاں روشنی کی جمالیات کے وہ پہلو ہیں، جو اردو شاعری میں پہلے موجود نہ تھے...... (۴۹)

مصورانہ انداز میں نور سے تشکیل پانے والی ان تمثالوں میں رنگوں کے چھینٹے بھی بڑے دل کش ہیں۔ کہیں سرخ، سیاہ اور سفید تو کہیں اُودے، نیلے، پیلے اور عنابی رنگوں نے شعری پیکروں میں زندگی کی تمام تر رنگینی سمو دی ہے۔ اس پر طرّہ یہ کہ خوش بوئیں ان رنگوں کے ہم رکاب ہیں اور جہاں گویا ’’رنگ و بو کی طغیانی‘‘ کے مصداق ہو گیا ہے (اسی سے پوچھ کہ پیشِ نگاہ ہے جو کچھ + جہاں ہے یا کہ فقط رنگ و بو کی طغیانی۔ ض ک، ۱۵) چند ایسی رنگا رنگ تمثالیں دیکھیے:

مہندی لگائے سورج جب شام کی دلھن کو سرخی لیے سنہری ہر پھول کی قبا ہو
(ب د، ۴۷)

طشتِ گردوں میں ٹپکتا ہے شفق کا خونِ ناب نشترِ قدرت نے کیا کھولی ہے فصدِ آفتاب
(۵۴،")

سرخ پوشاک ہے پھولوں کی، درختوں کی ہری تیری محفل میں کوئی سبز، کوئی لال پری
ہے ترے خیمۂ گردوں کی طلائی جھالر بدلیاں لال سی آتی ہیں اُفق پر جو نظر
کیا بھلی لگتی ہے آنکھوں کو شفق کی لالی مئے گلرنگ خُمِ شام میں تُو نے ڈالی
(۵۴،")

اُٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی
(۵۷،")

شام کو آواز چشموں کی سُلاتی ہے مجھے صبح فرشِ سبز سے کوئل جگاتی ہے مجھے
(۶۴،")

نظّارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی
رنگیں کیا سحر کو بانکی دلہن کی صورت پہنا کے لال جوڑا شبنم کو آرسی دی
(۸۴،")

زرد رخصت کی گھڑی عارضِ گلگوں ہو جائے کششِ حُسن غمِ ہجر سے افزوں ہو جائے
(۸۶،")

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

عروجِ آدمِ خاکی کے منتظر ہیں تمام یہ کہکشاں، یہ ستارے، یہ نیلگوں افلاک
(۶۶،")

دیکھیے اس بحر کی تہ سے اُچھلتا ہے کیا گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا!
(۱۰۰")

چہروں پہ جو سرخی نظر آتی ہے سرِ شام یا غازہ ہے یا ساغر و مینا کی کرامات
(۱۰۸،")

یہ نیلگوں فضا جسے کہتے ہیں آسماں ہمت ہو پر کشا تو حقیقت میں کچھ نہیں
(ض ک، ۱۷۶)

یوں رنگوں کی ایک ایسی دنیا سامنے آتی ہے جس میں پھولوں نے سرخ اور سنہری قبائیں پہن رکھی ہیں، شفق کا سُرخ رنگ دیدنی ہے، سرخ، سبز لبادے اوڑھ کر پھول رنگ برنگ پریوں کی

صورت اختیار کر گئے ہیں، قرمزی بدلیاں، شفق کی لالی، کالی کالی گھٹائیں، فرشِ سبز، شبنم کے دودھیا آئینے، رخصت کی زرد گھڑیاں، پریوں کے مانند قطار اندر قطار پھولوں کا اُودے، پیلے اور نیلے پیرہن میں ملبوس ہونا، نیلگوں افلاک (گنبدِ نیلوفری)___ کیا ہے جو یہاں پیش نہیں کیا گیا۔ تمام مناظر میں ایسے ایسے تازہ رنگ بھر کر رعنائی و زیبائی بخشی گئی ہے کہ ترتیب دیا گیا مکمل منظر نامہ پوری آب و تاب کے ساتھ نمودار ہوا ہے___ پھر یہ کہ رنگوں کی یہ تمثالیں کسی مرحلے پر پھیکی نہیں پڑتیں، اگر ماند پڑتی ہیں تو نور کی تصویروں کے آگے___ جو کثرت سے جلوہ کناں ہیں۔ آب و تاب کی حامل یہ تمثالیں اقبالؔ کی روشن فکری کا بہت واضح مظہر ہیں۔ اس شاعر یگانہ کی نوری تمثالوں میں چاند، ستارے، سورج، تنویر، شفق، نور، تجلی، کرن، افق، اُجالا، برق، موتی، شرارہ، شمع، سیماب، چراغ، شبنم، شعلہ، جگنو، آتش، سحر، اور نگاہ و نظر سے متعلق بہت سے دوسرے پیکر پورے طور پر شریک ہیں۔ شکیل الرحمٰن کے نزدیک اقبال کے ہاں ''نگاہ و نظر'' کی روشنی اس لیے بھی اہم ہے کہ اقبالؔ کے نزدیک یہ ''دراصل عشق اور خودی کی روشنی ہے جس سے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔''(۵۰) روشنی کے یہ تمام تر مرقعے متحرک اور بیدار ہیں اور علامہ کے بنیادی تصورات کی ترسیل میں پوری معاونت کرتے ہیں۔ بعض اوقات انھوں نے حیرت زا اور معنی خیز تلمیحوں سے بھی روشنی کی تمثالیں تشکیل دی ہیں، جیسے جلوۂ طور، ید بیضا، آتشِ نمرود، مازاغ، وادیِ سینا، چشم جہاں بینِ خلیل، وغیرہ کو اقبالؔ اپنے شعری اظہار کا مؤثر وسیلہ بناتے ہیں۔ اُن کی ایسی روشن اور تاب ناک تمثالوں کی چند جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

طلسمِ ظلمتِ شب سورۂ والنور سے توڑا اندھیرے میں اُڑایا تاجِ زر شمعِ شبستاں کا
(ب د، ۵۶)

ہو رہی ہے زیرِ دامانِ اُفق سے آشکار صبح یعنی دخترِ دوشیزۂ لیل و نہار
(" ،۱۵۳)

گماں آبادِ ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی
(" ،۲۷۰)

ہوا ہے گو تُند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے وہ مردِ درویش جس کو حق نے دیئے ہیں اندازِ خسروانہ
(" ،۱۳۰)

یاد رہے کہ شعرِ اقبالؔ میں وارداتِ قلبی کی آئینہ داری کرنے والی تمثالوں نے تاثیرِ معنوی میں خوب اضافہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں علامہ خاص طور پر حزنیہ اور المیہ جذبات سے بہت بامعنی اور

مؤثر تصویرکاری کرتے ہیں یعنی انھوں نے الم ناک صورت حال کو بھی دل کشی بخش دی ہے۔ اقبال کے ہاں وارداتِ قلبی کی عکاس ایسی تمثالیں اُن کے ذاتی وشخصی واردات کی نمایندگی بھی کرتی ہیں اور ملتِ اسلامیہ کے حوالے سے ان کے دل و دماغ میں اُبھرنے والے خدشات کی آئینہ داری بھی ان سے بہ طریقِ احسن ہو پائی ہے، مثلاً ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اقبال کے داخلی کرب کی تصویرکشی بڑے پُرتاثیر پیرایے میں ہوئی ہے، خاص طور پر یہ حصہ دیکھیے:

پردۂ 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 صبحدم آباد ہے
خفتگانِ لالہ زار و کوہسار و رُود بار — ہوتے ہیں آخر عروسِ زندگی سے ہم کنار
یہ اگر آئینِ ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح — مرقدِ انساں کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح؟

(ب د، ۲۳۵)

اسی طرح ملّت اسلامیہ کی پریشاں حالی پر رجائی انداز میں اپنے داخلی واردات کو علامتی پیکروں میں ڈھال کر یوں تصویرکاری کی گئی ہے:

پھر دلوں کو یاد آ جائے گا پیغامِ سجود — پھر جبیں خاکِ حرم سے آشنا ہو جائے گی
نالۂ صیّاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور — خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی

(ب د، ۱۹۴، ۱۹۵)

اقبال کے ہاں وارداتِ قلبی پر مشتمل یہ تمثالیں ان کے لاشعور میں موجود تہذیبی ونسلی یادوں کی آمیزش سے بھی عجیب وغریب رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اسی لیے اپنے مضمون ''اقبال کی امیجری'' میں تہذیبی لاشعور کو علامہ کی تمثالوں کا بنیادی سرچشمہ قرار دیا ہے اور ان کے مطابق اقبال کی تمثال نگاری میں جو بنیادی قوت کارگر ملتی ہے، وہ یہی تہذیبی لاشعور ہے___اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ: ''اقبال کی تمثالوں کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے تہذیبی جغرافیہ کو پیشِ نظر رکھنا ہوگا اور خصوصاً عرب کے جغرافیے کو جس سرزمین سے اقبال عشق کرتے ہیں۔ اقبال کی تمثالوں کا رنگ روپ، روشنی اور نغمہ اسی سرچشمے سے پہنچتا ہے۔ عرب کے طبیعی ماحول سے بننے والی تمثالیں اقبال کے لاشعور میں ہمیشہ تیرتی رہتی ہیں اور جہاں ان کے تلازمات ملتے ہیں، یہ تمثالیں روشن ہونے لگتی ہیں'' (۵۱) ڈاکٹر تبسم کاشمیری کو اقبال کی تمثالوں میں اسلامی تہذیب و ثقافت کے بنیادی پیرایوں کی دریافت کرتے ہوئے اس بے مثال اور کم عدیل تہذیب کے آرکی

ٹائپ کام کرتے نظر آتے ہیں۔ان کے مطابق اقبال کے حافظے میں ان قدیم اور اصلی سرچشموں کی موجودگی انھیں بذاتِ خود ایک ''حافظۂ عظیم'' ثابت کرتی ہے، جن سے یہ تمثالیں نمو پذیر ہوتی ہیں اور ان کے قدیم تہذیبی منابع سے ہماری پیاس بجھتی ہے ــــ مزید برآں انھیں علامہ کی اس قبیل کی داخلی و قلبی واردات پر مبنی تمثالوں کے پس منظر میں مسلمانوں کی عسکری قوت اور روایات کا بجا طور پر گہرا عکس دکھائی دیتا ہے۔(۵۲) اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال کے کلام میں عسکری قوت اور روایت کا شکوہ ''شمشیر'' یا ''تلوار'' سے تخلیق پانے والی تمثالوں سے بخوبی اُبھرا ہے، جیسے:

مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر　　شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا
(ب د،۲۷۳)

ــــــ

زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی　　نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحرخیزی
(ب ج،۶۱)

جب کہ تہذیبی لاشعور کی تمثالوں میں صحرا کا ذیل کا منظرنامہ اقبال کے داخلی جذبات کی بھرپور عکاسی کرتا ہے:

وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب　　جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیلؑ
اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں　　اہلِ ایماں جس طرح جنّت میں گردِ سلسبیل
تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش　　اور آبادی میں تو زنجیریِ کشت و نخیل
(ب د،۲۵۸)

کلامِ اقبال میں تمثال کاری کے متذکرہ زاویے ظاہر کرتے ہیں کہ علامہ نے اس محسنۂ شعری کو پوری دل چسپی کے ساتھ برتا اور ان کے ہاں اس وصف کو نمایاں کرنے میں مختلف حربے کارفرما نظر آتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ناقدین نے ان کی پُر تاثیر تمثالوں کو نگاہِ ستایش سے دیکھا ہے اور اس ضمن میں متفرق مضامین کے ساتھ ساتھ بعض تفصیلی تنقیدی کاوشیں بھی منظرِ عام پر آئیں۔

عبدالرحمٰن ہاشمی **شعریات بال جبریل** میں اقبال کی پیش کردہ تمثالوں کو مختلف زمروں میں تقسیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اقبال کے یہاں کئی قسم کی پیکرتراشی (Imagery) کے نمونے پائے جاتے ہیں جن میں کچھ فطرتی پیکر ہیں اور کچھ روزانہ بسر اوقات سے متعلق۔زمین، آسمان، فضا، بحرِ قلزم، شیشہ، چیونٹی، خاک، شاخِ نخیل، سحر، سفینہ، شرر، ستارہ، لالہ، گل، شعلہ، موج، کرن، چاند، برگ، انجم، مہ، فلک، رستخیز، شاہین، باز، کبوتر، تیتر، فطرت، کوہ، شب و روز، صبح، سحر و شام، آتش، چمک، بجلی، روشنی، چشم، نور،

خورشید، چاندی، سونا اور پارہ وغیرہ سب فطرت سے متعلق چیزیں ہیں اس کے بہ مقابل کچھ پیکر ایسے ہیں جو روزانہ زندگی اور انسانی تخلیق سے متعلق ہیں اور اسی موجود دنیا میں پائے جاتے ہیں یا پھر کم از کم انسانی زندگی سے مربوط ہیں۔ شمشیر، زنجیر، تلوار، سناں، تیغ، ناں، جو، چراغ، کتاب، نگاہ، چشم، زخم، جگر، دل، فغاں، آہ، اسپ، زرہ، قافلہ، کارواں، لشکر، سپاہ، خیمہ، ستون، صوفہ، قالین، ساغر، مینا، صہبا، سبو، ضربِ عصا، تاج، تخت، میدانِ جنگ اور کلاہ وغیرہ۔ اقبال کے پیکروں کی تقسیم بندی دوسری طرح یعنی مرئی، غیر مرئی، تصویری، تخئیلی یا حقیقی اور مجازی طور پر بھی کی جاسکتی ہے۔ بعض پیکر تو ایسے ہیں جن کا تعلق دیکھنے سے ہے اور وہ دیکھے جاسکتے ہیں یعنی مرئی یا Concrete ہیں، مثلاً شاہین، تلوار، کبوتر، لعل بدخشاں، چادر، کلیم، ستارہ، آفتاب، مہ، میدان، ندی، بحر، قطرہ، موتی، بت، صنم اور چہرہ وغیرہ۔ اور بعض ایسے ہیں جو دیکھے نہیں جاسکتے البتہ ان کو محسوس کیا جاسکتا ہے اور ان کی نسبت حسیات سے ہے، مثلاً عرش، جنت، فردوس، حور، فرشتہ، جبرئیل، عشق، حُسن، دل، فکر، داغِ جگر، فراق، آرزو، صور اسرافیل، پیکر نوری، فغاں، تپشِ انتظار، سُوختن ناتمام، عقل، علم، نوا، تدبیر، تقدیر، خودی، آزادی، گرفتاری، کافری، مسلمانی، سلطانی، درویشی، قضا، دانش اور ایمان وغیرہ۔ (۵۳)

ڈاکٹر توقیر احمد خان **اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی** میں اقبال کے مکمل کلام کی تمثالیں زیرِ بحث لائے ہیں اور انھوں نے خصوصیت کے ساتھ پیکر تراشی کے مذہبی، مشرقی اور مغربی مآخذ کو پیشِ نظر رکھ کر علامہ کے مختلف تمثالی اسالیب سے آگاہ کرایا ہے۔ ان کے نزدیک کلامِ اقبال میں پیکر تراشی کے مختلف اسالیب میں ''تہذیبی پیکر'' سرِ فہرست ہیں جن کی ذیل میں گل وگلزار، لالہ، موجِ دریا، شبنم، قطرہ، جُوئے کہستاں، صحرا، سیماب، لعلِ بدخشاں، آفتاب، نور، چراغ، ستارہ، تلوار____ ذی روح اشیا: شاہین، جگنو، پروانہ____ ثقافتی پیکر: نے، آجاتے ہیں۔ دوسری صورت ''تصوراتی پیکر'' کی ہے اور ان میں نوجوان، قلندر، درویش، مردِ مومن، سپاہی، حسینؓ و اسمٰعیلؑ، مصطفیٰؐ و بُولہب، ابلیس، مُلا، زندگی، شوق، خودی اور عشق کا شمار ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا بنیادی مؤقف یہ ہے کہ علامہ کی تمثالیں بڑی متنوع ہیں اور انھیں محض کسی ایک حوالے سے مربوط کر کے ان کی تفہیم کرنا قطعاً درست نہیں۔ (۵۴) اسی طرح پروفیسر ارشاد علی خاں نے جدید اصولِ تنقید پر پرکھتے ہوئے اقبال کی شاعری میں ارتقائی تمثالوں کی نشان دہی کی ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ اقبال کے ہاں امیجری کے قدیم نقوش میں نئے رنگ بھرنے کا رجحان تو ہے ہی، جس کے تحت وہ روایتی تصورات کو مقتضائے حال کے مطابق نئی آب و تاب عطا کرتے رہتے ہیں تاہم اس کے ساتھ ساتھ یہ خصوصیت بھی لائقِ توجہ ہے کہ ان کی بعض مثالیں مختلف ادوار سے

گزر کر ایک نئی تعبیر کی حامل ہو گئی ہیں۔ وہ اس ضمن میں ’’جوئے کہستاں‘‘ کی مثال دیتے ہیں، جس کا اولین تمثالی نقش ’’ہمالہ‘‘ میں بنتا ہے: آتی ہے ندی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی + کوثر وتسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی + چھیڑتی جا اس عراقِ دلنشیں کے ساز کو + اے مسافر دل سمجھتا ہے تری آواز کو، گویا ’’جوئے کہستاں، انسان کی طرح ایک مسافر ہے اور جب تک اصل سے وصل نہیں ہو جاتا ’از جدا یہا شکایت می کند‘ کے مصداق رہتی ہے۔ اقبالؔ کے دوسرے دور میں شاعرانہ فضا غم آلود ہے اس لیے مجموعی طور پر یہی انداز برقرار رہتا ہے اگرچہ کہیں کہیں مستقبل میں آنے والی تبدیلیوں کی جھلک نظر آ جاتی ہے۔ تیسرے دور میں نقشہ بدل جاتا ہے اور یہ جھلکیاں واضح اور نمایاں ہو جاتی ہیں۔ جوئے کہستاں غم کے بجائے ’فلسفۂ غم‘ کی ترجمان ہو جاتی ہے: موجِ غم پر رقص کرتا ہے حبابِ زندگی + ہے الم کا سورہ بھی جزوِ کتابِ زندگی، کبھی یہی ندی ’شاعر‘ کی علامت بن کر ایک خاص پیام کی علم بردار ہوتی ہے: جُوئے سرود آفریں آتی ہے کوہسار سے + پی کے شرابِ لالہ گوں میکدۂ بہار سے ___ یہی امیج صفاتِ مومن کا علم بردار کس طرح بنتا ہے ___: گزر جا بن کے سیلِ تندرو کوہ و بیاباں سے + گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا ___ اور یہ صفات کیونکر پیدا ہوتی ہیں، اس کا ذریعہ بھی یہی امیج ہے: ہوئے مدفونِ دریا، زیرِ دریا تیرنے والے + طمانچے موج کے کھاتے تھے جو بن کر گہر نکلے......‘‘ (۵۵) ان کے مطابق ایسے ارتقائی امیجز کی تعداد کلامِ اقبالؔ میں خاصی معقول ہے اور ان میں شبنم اور ستارے، عقاب و کرگس، شاہین و مرغِ زمیں اور عروس لالہ وغیرہ خصوصیت کے ساتھ نمایاں ہیں۔ (۵۶)

اقبالؔ کے کلام میں تمثالاتِ شعری کے ذریعے خوب معنی آفرینی کی گئی ہے۔ ان کے تخلیقی تجربات نے ان تمثالوں کا لطف دوبالا کر دیا ہے۔ اقبالؔ کی تمثالیں عام مشاہدے، نفسیاتی کیفیات اور ان سے پیدا شدہ تصورات کے امتزاجی عمل کا نام ہیں۔ ان کے کلام میں نئی تمثالوں کی تشکیل ان کی قوتِ اختراع اور عمیق مشاہدے کی دلیل ہے۔ اقبالؔ کے ہاں زندہ اور باکمال تمثالوں کی ایک بڑی تعداد ملتی ہے اور ان کی بنائی گئی تمام تصویریں آرائشی سے کہیں زیادہ افادی ہیں۔ یہ تمثالیں محض تزئین کلام کا ذریعہ نہیں بلکہ ہر مقام پر اس باکمال شاعر کے جذباتی تجربے کا جزوِ خاص ہیں۔ ہم ان تمثالوں کو علامہ کے داخلی تجربات و واردات کا معروضی نقش نامہ بھی کہہ سکتے ہیں، جہاں ان کے تجربات و مشاہدات اور ادراکات کے مختلف اجزا ایک بڑی وحدت میں نمودار ہوئے ہیں۔ وہ اس امر سے آگاہ ہیں کہ مُردہ امیج نئے رشتوں اور نئی وحدتوں کی تعمیر سے قطعاً عاری اور قوتِ مشاہدہ، متخیلہ اور اختراع سے مبرّا ہوتے ہیں، لہٰذا وہ ان سے حتی الامکان گریز کرتے ہیں۔

علامہ کی شاعرانہ مصوری، اعلیٰ درجے کی شعری استعداد کے باعث مقتضائے حال کی فطری طور پر صحیح اور مؤثر ترجمان ہے۔ شاعرانہ تصویروں کی تشکیل میں وہ مختلف حربے برتتے ہیں جن میں مناظرِ فطرت کے بھرپور نقشے اُتارنا، حسیاتی تمثالوں کی تشکیل، ساکن و متحرک اور رنگ و نور کے پیکروں کی صورت گری اور خالصتاً وارداتِ قلبی کی عکاسی جیسی مؤثر صورتیں شامل ہیں۔ بعض اوقات ان کے کلام میں تمثالیں تہذیبی آشوب کی تصویر کاری بھی کرنے لگتی ہیں یا تاریخی و سیاسی صورت حال کی پیش کش میں ان کی معاونت سے بڑے بڑے حقائق کے انکشافات قابلِ مطالعہ پیرایے میں ادا ہو جاتے ہیں۔ علامہ نے اپنی تمثالوں کو دیگر محسناتِ شعری کے تال میل سے بھی تازہ، رنگین اور پُرکشش بنا دیا ہے اور اس سلسلے میں تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و اشارات نمایاں اور خاص کردار ادا کرتے ہیں۔ مزید برآں ان کی تمثال کاری کا رمزی و ایمائی حُسن بھی لائق استحسان ہے جس کے باعث یہ شعری تصویریں نہایت اچھوتے معنی دینے لگتی ہیں۔ یہ تمثالیں کہیں سادہ ہیں تو کہیں مرکب و امتزاجی تاہم ہر مقام پر اقبال کی شاعری کے منفرد اور متنوع پہلو، ان کی بنائی گئی تصویروں کو جدت و جودت سے ہم کنار کر دیتے ہیں جس کے باعث ان کا کلام شعری و ادبی مصوری کی ایک حیرت زا اور وجد آفریں مثال بن گیا ہے۔

حوالے :

(۱) حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی، ص ۳۶۷

(۲) علی اکبر دہخدا (مولف): لغت نامہ دھنحدا، تہران: چاپ سیروس ۱۳۴۳ھ۔ش (شمارۂ مسلسل: ۱۰۲)، ص ۹۳۹

(۳) حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی، ص ۳۶۷

(۴) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین) اردو لغت تاریخی اصول پر، ص ۵۴۲

(۵) محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): فرہنگ ِ عامرہ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول، ۱۹۸۹ء، ص ۱۶۶

(۶) کلیم الدین احمد: فرہنگ ادبی اصطلاحات، ص ۱۰۸

(۷) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، ص ۹۶۵

(۸) عبدالحق، مولوی (مولف): انگلش اُردو ڈکشنری، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند ۱۹۸۹ء، ص ۱۸

(۹) ابوالقاسم رادفر: فرہنگِ بلاغی ادبی، تہران: انتشاراتِ اطلاعات ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۴۱۲

(10) F.Steingass: *A comprehensive Persian English Dictionary,* London: Routledge & Kegan Paul Limited 5th Ed, 1963, page:324.

(11) A.S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English,* page: 646

(12) *Webster's Collogiate thesaurus*, page: 416.

(۱۳) حفیظ صدیقی: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان ،طبع دوم ۱۹۸۵ء،ص۴۸۔۴۹
(۱۴) حسن انوشہ(مولف)فرہنگ نامہِ ادبی فارسی،ص۳۶۷۔۳۶۸
(15) Chris Baldick:*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, page:106
(16) J.A Cuddon:*The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* London: Penguin Books, 4th Ed, 1999, page:413
(17) C-day Lewis: *The Poectic Image*, London: Oxford University press, 1947, page:12-13
(18) Supergon, Caroline: *Shakespear's Imagery and what it tells us*: Cambridge: Cambridge University press, 1987, page:5
(19) Rene Wellek & Austen Warren: *Theory of Litearture*, London: Penguin Book, 1986, page: 189.
(۲۰) شبلی نعمانی،مولانا:شعر العجم،لاہور: کتب خانۂ انجمن حمایت اسلام،س ن، ج ۴،ص ۸
(۲۱) یاس عظیم آبادی:چراغِ سخن،لاہور: مجلس ترقیِ ادب،طبع اول ۱۹۹۶ء،ص۵۶۔۵۷
(۲۲) عبدالرحمٰن،مولانا:مراۃ الشعر ،لاہور:مقبول اکیڈمی،۱۹۸۸ء،ص۲۴۲۔۲۴۳
(۲۳) عابدعلی عابد،سید:البدیع،لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۱ء،ص۲۷۴
(۲۴) عابدعلی عابد:اسلوب،لاہور: مجلس ترقی ادب،طبع دوم ۱۹۹۶ء،ص۲۱۶
(۲۵) محمد ہادی حسین:شاعری اور تخیّل،لاہور: مجلس ترقی ادب ۱۹۶۶ء،ص۱۷۸
(۲۶) عبادت بریلوی، ڈاکٹر: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور ہمایوں(مرتبہ) سعید بدر، لاہور: بزم اقبال،س ن،ص۳۵۹
(۲۷) تبسم کاشمیری: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور اوراق(مرتبہ)انور سدید،ص۱۳۵
(۲۸) محمد اکبر خان: مضمون مشمولہ اقبال معاصرین کی نظر میں(مرتبہ) سید وقار عظیم،لاہور: مجلس ترقی ادب،طبع اول ۱۹۷۳ء،ص۲۹۱ تا ۲۹۳
(۲۹) احمد دین،مولوی:اقبال(مرتبہ)مشفق خواجہ،کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان،۱۹۷۹ء،ص۳۳۰
(۳۰) شہپر رسول، ڈاکٹر: اُردو غزل میں پیکر تراشی (آزادی کے بعد) نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر،طبع دوم ۲۰۰۳ء،ص۴۲ تا ۴۷
(۳۱) عبدالرشید،صوفی: اقبال کی منظرکشی (مضمون) مشمولہ خیابانِ دانائے راز (مرتبہ) محمد شمس الدین صدیقی (خیابان،کادانائے راز نمبر)،پشاور: شاہین برقی پریس ۱۹۷۷ء،ص۲۲۵
(۳۲) وزیر آغا، ڈاکٹر: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور ادبی دنیا(مرتبہ) ڈاکٹر انور سدید، لاہور: بزمِ اقبال،طبع اول ۱۹۸۸ء،ص۱۱۱۔۱۱۲
(۳۳) ضیاالدین احمد:دانائے راز،کراچی: غضنفر اکیڈمی پاکستان ۱۹۸۳ء،ص۶۱۔۶۲

(۳۴) صلاح الدین احمد، مولانا: مضمون مشمولہ اقبال بحیثیت شاعر (مرتبہ) ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۳۲۰۔۳۲۱
(۳۵) ایضاً، ص ۳۲۴۔۳۲۵ (۳۶) ایضاً ص ۳۲۵۔۳۲۶ (۳۷) ایضاً
(۳۸) سید عبداللہ، ڈاکٹر: مقاماتِ اقبال، لاہور: لاہور اکیڈمی، طبع دوم ۱۹۶۴ء ص ۷، ۸، ۳۱
(۳۹) محی الدین خلوت:: ہفت رنگ اقبال، فیصل آباد: کتاب مرکز بھوانہ بازار، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۱۱۶ اور ۲۴
(۴۰) کدکنی، محمد رضا شفیعی: صُورِ خیال درشعرِ فارسی، تہران: موسسۂ انتشارات آ گاہ، طبع پنجم ۱۳۷۲، ص ۲۷۲
(۴۱) حامدی کاشمیری، ڈاکٹر: حرفِ زار_ اقبال کا مطالعہ، ص ۱۲۴۔۱۲۵
(۴۲) عبید الرحمٰن ہاشمی، قاضی: مضمون مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، ص ۳۱۴۔۳۱۵
(۴۳) ایضاً، ص ۳۱۵
(۴۴) یوسف حسین خان، ڈاکٹر: غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، لاہور: نگارشات، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۱۸۲
(۴۵) اسلوب احمد انصاری: مضمون مشمولہ رموزِ اقبال (مرتبہ) ظفر اوگانوی، ص ۲۳۔۲۴
(۴۶) افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر: عروجِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۳۸۹
(۴۷) کلیم الدین احمد: اقبال____ایک مطالعہ، گیا: کریسنٹ کوآپریٹو پبلشنگ سوسائٹی لمیٹڈ ۱۹۷۹ء، ص ۲۰۱
(۴۸) نصیر احمد ناصر: اقبال اور جمالیات، کراچی: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۶۴ء، ص ۷۸
(۴۹) شکیل الرحمٰن: محمد اقبال...... تنقیدی و تحقیقی مطالعہ، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۹۳ء، ص ۸۸ تا ۹۱
(۵۰) شکیل الرحمٰن: اقبال ......روشنی کی جمالیات، دہلی: سٹار پبلی کیشنز ۱۹۷۷ء، ص ۱۴
(۵۱) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: شعریاتِ اقبال، ص ۱۵
(۵۲) ایضاً، ص ۱۹
(۵۳) توقیر احمد خاں، ڈاکٹر: شعریاتِ بالِ جبریل، نئی دہلی: لبرٹی آرٹ پریس، طبع اول ۱۹۹۵ء، ص ۱۲۷۔۱۲۸
(۵۴) توقیر احمد خاں، ڈاکٹر: اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی، نئی دہلی: لبرٹی آرٹ پریس، طبع اول ۱۹۸۹ء ص ۱۳۳۔۱۳۴
(۵۵) ارشاد علی خاں: جدید اُصولِ تنقید، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز ۲۰۰۰ء، ص ۱۹۳ تا ۱۹۵
(۵۶) ایضاً، ص ۱۹۵

علامہ اقبال کا علامتی اُسلوب

علامت یا رمز(۱) یا نماد(۲) زبانِ تازی سے ماخوذ اور انگریزی میں "Symbol" کے مترادف ہے جو بنیادی طور پر یونانی کلمے "Symbolon" سے لیا گیا ہے۔ "Symbolon" دراصل "Symballein" سے مشتق ہے، جس کا مطلب ''ساتھ رکھنا'' یا ''ساتھ پھینکنا'' ہے، نیز اسے متصل یا باہم پیوست ہونے کے معنوں میں بھی تفہیم کیا جاتا ہے۔ "Symbolon" کا لفظ عموماً تجارتی معاہدوں کی یاد دہانی کے لیے مستعمل رہا ہے، یعنی بعض اوقات معاہدے کے وقت کسی چھڑی یا سکے یا کسی اور چیز کو دو برابر کے حصوں میں منقسم کر کے ان پر مخصوص نشانیاں لگالی جاتی تھیں اور دونوں فریقین ایک ایک حصے کو یادداشت کے طور پر محفوظ کر لیتے تھے۔ بعدازاں یہ حصے اس معاہدے کی صداقت کی دلیل کی غرض سے پیش کر دیئے جاتے تھے۔ گویا یہ دو الگ الگ ٹکڑے ایک ہی حقیقت کی نشانی قرار پاتے کہ جن کے اتصال سے بات مکمل ہو جاتی ہے(۳) علامت (Symbol) میں بطور ایک ادبی اصطلاح کے یہ مفہوم شامل نظر آتا ہے کہ اس میں بھی ایک امر دوسرے امر کی یاد دلاتا ہے اور دونوں مفاہیم ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اردو میں "Symbol" کے لیے زیادہ تر ''علامت'' کی اصطلاح برتی گئی ہے اور اس کی جمع علام، علایم، علامات(۴) کی جاتی ہے۔ لغوی اعتبار سے علامت کے معنی سراغ، چھاپ، پہچان(۵)، نشان، نشانہ، داغ، علَم، رایت، درفش سپاہیان اور دو قطعوں کے درمیان حد فاصل(۶)، فرسنگ سار، راستے کی نشانی(۷)، اثر، رسم، یا اس چیز کے ہیں جو دوسری پر دلالت کر کے، اس کی خبر یا سراغ دے، یا یہ وہ نشانی ہے جو لشکری اپنی پوشاک پر شناخت کی خاطر چسپاں کر لیا کرتے تھے (۸) اسے صلیب(۹)، نشانی(۱۰) اشاریت، انگ، اشارے، کنائے(۱۱)، لکشمن، لچھمن، ایڈریس، کھوج، مہر، لیبل، آثار(۱۲)، معجزے(۱۳)، دلیل، مظہر، اعداد اور الجبرے یا کتابت کے نشان، مرض کی نشانی، میل کے پتھر، اعراب یا ماترا کے نشان، محرک، باعث یا کسی رئیس اور سردار

کے امتیازی نشان (۱۴) کے طور پر بھی لیا جاتا ہے___ اسے ’’کسی مجرد کی کوئی مقید یا مقرون صورت (بھی سمجھا جاسکتا ہے، جو) کسی قیدِ حواسی میں نہ آسکنے والی شے یا سوچ کے لیے وضع کی گئی مخصوص نشانی (ہو، یا) کوئی حرف یا نشانی بھی قرار دیا جاتا ہے، جسے رواجاً یا باہمی استعمال سے کسی اور کا نمایندہ مان لیا گیا ہو(۱۵) یوں یہ وہ چیز ہے جو ’’کسی امر یا چیز کے وجود کی طرف اشارہ کرتی ہو یا کوئی شے، کردار یا واقعہ (ہے) جو بطور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور شے کی نمایندگی کرے، نیز استعارہ، جو اپنی لغوی حدود سے ماورا کسی اور چیز کی نشان دہی کرے‘‘ (۱۶) یادرہے کہ علامت "sign" (نشانی) سے مختلف ہے___ 'sign' کا ایک معنی ہوتا ہے، symbol زیادہ پیچیدہ ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جو دوسری چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے، جیسے صلیب عیسائیت کی علامت ہے۔ ہتھوڑا اور درانتی کمیونزم کی علامت ہے۔ ادب میں پیچیدہ علامتوں کا استعمال ہوتا ہے۔ یہ علامتیں کسی خاص علم سے لی جاسکتی ہیں، جیسے تحلیل نفسی سے، یا یہ مصنف کی ذاتی اختراع ہوسکتی ہیں، لیکن بااثر علامتیں وہ ہیں جو کسی فن پارے کے مرکزی خیال کو نمایاں کرتی ہیں۔‘‘ (۱۷) میمنت میر صادقی، **واژہ نامۂ ہنرِ شاعری** میں علامت کے متذکرہ ابعاد کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس کے اصطلاحی مفہوم اور اقسام کا تعین یوں کرتی ہیں:

(نماد) چیزی است کہ چیزی دیگر را از طریق قیاس یا تداعی، نشان دھد، مانندِ رنگ سفید کہ معمولاً نمادِ بیگناہی وگلِ سرخ کہ نمادِ زیبایی است...... نماد در حقیقت معنی وسیع تر و پیچیدہ تری دارد، ازاین رو باید آن را از علامت (sign) کہ بہ طور قراردادی تنہا مفہوم مشخصی را می رساند و بہ علت متداول بودن برای ھمہ کسانی کہ آن را بہ کار می گیرند، معنیِ واحدِ قابل درکی دارد، جدا دانست...... نماد در ادبیات نقشی بیش از نشانہ یا علامت دارد و آن کلمہ، ترکیب یا عبارتی است کہ بر معنی و مفہومی غیر از آنچہ در ظاہر بہ نظر می رسد، دلالت کند و بہ خاطر مفاہیم متعددی کہ در خود پنہان دارد، دستیابی بہ معنیِ دقیق آن ممکن نباشد۔ بہ طور کلی نمادھای ادبی را می توان بہ سہ دستہ تقسیم کرد:

(۱) نمادھای مرسوم یا شناختہ شدہ: نمادھایی ھستند کہ در ادبیات و فرہنگ یک ملت و گاہ حتیٰ در ادبیات جہان معروف و مفہومِ آن ھا شناختہ شدہ است۔ مانندِ نماد بر آمدنِ آفتاب بہ نشانۂ تولد یا غروب کہ نشانۂ مرگ است و تقریباً جنبہ جہانی دارد۔ سرچشمۂ بسیاری از نمادھای مرسوم، اساطیر و اعتقاداتِ ملت ھا است کہ گاہ در بینِ ملت ھا یا اقوامِ مختلف مشترک است، مانند زندہ در آمدن از آتش کہ نشانۂ پاکی و برائت است......

(۲) نمادھای ابداعی یا شخصی: کہ معنی از پیش شناختہ شدہ ای ندارند، اما از زمینہ و مجموع اجزا می اثری کہ در آن بہ کار گرفتہ شدہ اند، می توان تاحدی بہ مفہوم آن ھا پی برد۔ این نمادھا را شاعران یا نویسندگان ابداع می کنند و با تکرارِ آن ھا در اثر یا آثار متعدد خود باعثِ تشخص آن ھا می شوند۔ نمادھای ابداعی، نقش بسیاری مؤثری در زیبایی و تاثیر کلام دارند، اگر چہ بسیاری از آن ھا بر اثرِ تقلید و تکرار توسطِ دیگران، بعد از مدتی در شمارِ نمادھای شناختہ و مرسوم در می آیند......

(۳) نمادھای واقعی یا ناآ گاھانہ: این نوعِ نمادھا و آثاری کہ متضمن آن ھا است، حاصل عوالم روحی و تجربیات ذہنی خاصی است کہ برای نویسندگان و شاعران بہ شکلی کہ عُرضہ شدہ، بہ شکل دیگری قابلِ بیان نبودہ است۔ در این نوع آثار کلمہ از وظیفۂ اصلی خود کہ ایجاد ارتباط است، باز می ماند و وسیلہ ای اختصاصی در اختیار شاعر یا نویسندہ می شود تا آن را بنا بہ میل خود (یا شاید نہ با میل و آ گاھی خود) بہ کار گیرد......(۱۸)

انگریزی میں 'Symbol' کو بیش تر ان لغوی مفاہیم میں استعمال کیا جاتا ہے:

Something that stands for something else by reason of relationship, association, or accidental resemblence.....(19)

1- Something used or regarded as standing for or representing something else; a material object representing something immaterial, an emblem, token, or sign. 2- a letter, figure, or other character or mark, or a combination of letters or the like, used or represent something.....(20)

1-A picture or shape that has a particular meaning or represents an idea. 2-A letter, number, or sign that represents a sound, an amount, a chemical substance. 3-someone or something that people think of as representing a particular quality or ideas....(21)

1-a person, an object, an event, etc. that represents a more general quality or situation.... 2- a sign, number, letter, etc that has a fixed meaning, especially in science, mathematics and music....(22)

جب کہ ایک ادبی اصطلاح کے طور پر زیادہ تر علامت (Symbol) کے درجِ ذیل معانی مراد لیے گئے ہیں:

A word or an image that signifies something otherthan what is represents and that even when denoting a physical, limited thing carries enlarging connotations, so that it has the reality, vived yet ambigous, the emotional power, and the suggestiveness of a compelling dream or an archetypal myth. A symbol in poetry differs radically from a symbol in mathematics or one of the kindred sciences. In these it is a definite sign for something definite. In poetry it is also a sign, but, because of its multiple meanings and the feelings associated with them, points to something that cannot be precisely defined. It may be regarded as a metaphor with a rich but indefinite tenor.(23)

Something that, although it is of interest in its own right, stands for or suggests something larger and more complex___ often an idea or a range of interrelated ideas, attitudes, and practices.
Within a given culture, some things are understood to be symbols: tha flag of United States is an obvious example, as are the five intertwined olymic rings. More subtle cultural symbols might be the river as a symbol of time and the journey as a symbol of life and its manifold experiences. Instead of appropriating symbols generally used and understood within their culture, writers often create their own symbols by setting up a complex but identifiable web of associations in their works. As a result, one object, image, person, place or action suggests others, and may ultimately suggest a range of ideas....(24)

.....Symbols are used in literature as in ordinary discourse, but in the literature we often find, in addition, symbols of a different sort. Such symbols do not have a publicly accepted meaning but take their significance from the total context in which they appear. (Symbols may also be taken from a special area of knowledge, such as Freudian Psychology, or from a private system of the author's; however, the most powerful symbols are usually formed___or, if borrowed, modified___ by the works in which they are found.)..... Sometimes, not only an image but an entire work may be taken as a symbol....(25)

Symbol, in the simplest sense, anything that stands for or represents something else beyond it__usually an idea conventionally associated with it.Objects like flags and Crosses can functionsymbolically; and words are also symbols.....In literary usage, however, a symbol is a specially evocative kind of image; that is, a word or phrase referring to a concrete object, scene, or action which also has some further significance associated with it: roses, mountains, birds and voyages have all been used as common literary symbols.... a literary symbol 'stands for' some idea as if it were just a convenient substitute for a fixed meaning: it is usually a substantial image in its own right, around which further significances may gather according to differing interpretations___(26)

Something used for, or regarded as, representing something else. More specifically, a symbol is a word, phrase, or other expression having a complex of associated meaning: in this sense, a symbol is viewed as having values different from those whatever is being symbolized. Thus, a flag is a piece of cloth which stands for (is a symbol of) a nation; the cross is a symbol of Christianity; the swastika was a symbol of Nazi Germany; the hammer sickle is a symbol of communism.Many poets have used the rose as a symbol of youth or beauty; the "hollow men" of T.S Eliot are a symbol of decadence; Moby Dick is a symbol of evil; the allegory and the parable make use of symbols.(27)

ان تعاریف سے علامت کے جو اصطلاحی وادبی معانی سامنے آتے ہیں، ان کے مطابق: علامت ایک ایسا لفظ، عبارت یا امیج ہے جو کسی ایسے ٹھوس خیال یا اصطلاح، مرئی و مادی مظہر، منظر یا عمل کی جانب اشارہ کرتا ہے یا اس کی نمایندگی کرتا ہے جو اس سے ماورا، برتر اور وقیع ہو۔ اس کے ساتھ عموماً رواجی، رسمی یا تقلیدی طور پر ایک سلسلۂ خیال مستلزم ہوتا ہے اور علامتی لفظ، عبارت یا امیج جب کبھی بھی کسی مادی، طبعی، فطری اور محدود چیز کی تعبیر کرتا ہے یا اس کے اشاراتی مفہوم کو پیش کرتا ہے تو اسے زیادہ وسیع اور جامع تعبیری مفاہیم سے ضرور آشنا کرا دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ علامت حقیقت پر مبنی اور مبہم، مشکوک اور غیر یقینی چیزوں سے زیادہ شوخ، چمکیلی، واضح اور تر و تازہ ہوتی

ہے۔ یہ محسنۂ فنی غایت درجے کی جذباتی قوت رکھتی ہے اور کسی دبائے گئے رؤیا یا اولین نمونے کی دیومالا جیسی معنی خیزی اس میں پنہاں ہوتی ہے۔ شاعری میں علامت قطعی طور پر ان علامات یا نشانات سے مختلف ہے، جو حساب اور اس قبیل کی دیگر سائنسوں میں مستعمل نظر آتے ہیں۔ مضامینِ مذکور میں سمبل کسی قطعی و ممیز اور غیر مبہم چیز کا صاف، واضح اور معین نشان ہے۔ شاعری میں بھی یہ ایک نشان ہی ہے مگر متنوع معانی اور کثیر الابعادی مفاہیم کے باعث ممتاز ہو جاتا ہے۔ علامت مربوط خیالات کے سلسلے سے ہم کنار ہونے کی وجہ سے کسی ایسی چیز کی جانب مؤثر اشارہ کرنے پر قادر ہے جسے بے کم و کاست اور غیر مبہم انداز میں بیان کرنا ممکن نظر نہیں آتا۔ اسے ایک ایسے زرخیز اور روشن استعارے کے طور پر بھی تفہیم کیا جا سکتا ہے، جو قدرے نادر، غیر مشخص، مقرر اور مبہم منشا و مقصود کا حامل ہو۔ اسی سبب سے علامت کو ایک ایسی چیز متصور کیا جاتا ہے جو عین مین اپنے مفاد کے لیے کسی بڑی اور زیادہ پیچیدہ چیز یا حقیقت سے مطلع و باخبر کراتی ہے۔ یہ زیادہ تر ایک خیال یا مربوط خیالات کے سلسلوں، رویوں اور اعمال پر مبنی قرار دی جا سکتی ہے۔ کسی بھی موجود یا میسر ثقافت میں اکثر و بیش تر کچھ چیزیں علامات کے طور پر سوچی سمجھی اور طے شدہ ہوتی ہیں مثلاً یونائیٹڈ اسٹیٹس کا جھنڈا اس کی ایک واضح مثال ہے جسے آپس میں گھتے ہوئے اولمپک کے گول چکر یا چھلّے سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں زیادہ لطیف ثقافتی علامتوں میں سمندر کو وقت کی علامت ٹھہرانا اور مسافرت کو زندگی اور اس کے تہ در تہ یا کثیر الجہت تجربات کی علامت متصور کرنا جیسے علائم کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ مظاہر اور الفاظ بھی علامات ہو سکتے ہیں۔ پھول پہاڑ، پرندے اور بحری سفر سب عام طور پر ادبی علامتوں کے طور پر مروج رہے ہیں۔ علامت کو ان اقدار کے طور پر بھی قیاس کیا جاتا ہے جو علامتی طور پر پیش کی جائیں۔ چناں چہ جھنڈا جو محض ایک کپڑے کا ٹکڑا ہے، ایک قوم کی نمایندگی کرتا ہے یا اس کی علامت کے طور پر ابھرتا ہے، یا صلیب، عیسائیت کی علامت، Swastika، نازی جرمنی کی علامت اور درانتی اور ہتھوڑا کمیونزم کی علامتیں ہیں۔ بہت سے شعرا گلاب کو جوانی اور خوبصورتی کی علامت کے طور پر پیش کرتے آئے ہیں۔ اسی طرح ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ہاں "hollomen" زوال کی علامت ہیں یا پھر موبی ڈک (Moby Dick) بُرائی کی علامت ہے۔ علامتوں کو کسی بھی علم کے مخصوص دایرے سے اخذ کیا جا سکتا ہے، جیسے فرائڈین نفسیات سے بعض معروف علامتیں اخذ کی گئیں۔ پھر یوں بھی ہوتا ہے کہ علامت کسی مصنف یا شاعر کے ذاتی واردات سے جنم لیتی ہے یا یہ کہ کسی امیج کو علامت کے طور پر برت لیا جاتا

ہے، یا پھر کسی مسلمہ ادبی وفنی کاوش کو من وعن علامت کے طور پر متصور کیا جاتا ہے۔ (جیسا کہ اقبالؔ کی شاعری تحرک وحرارت کی علامت بن گئی ہے) اس نوع کی طے شدہ یا مخصوص علامتوں کے علاوہ، جو کسی بھی کلچر میں عمومی طور پر رائج ہوتی ہیں، بعض اوقات شعرا و ادبا اپنے فن پاروں کی افادیت ومعنویت بڑھانے کے لیے اپنی تخلیقات میں پیچیدہ لیکن شناخت پذیر تلازمات کے جال بن کر ذاتی علامتیں تشکیل دیتے ہیں۔ نتیجتاً کوئی شے، مظہر، امیج، شخص، مقام یا عمل کسی دوسری شے، مظہر، امیج، شخص، مقام یا عمل پر دلالت کرنے لگتا ہے۔ ایسی صورت میں علامت کو ایک ایسے استعارے کے طور پر بھی سمجھا جا سکتا ہے جس میں کوئی امیج، عمل یا تصور کسی دوسرے ڈھب یا روش کی نمایندگی کر کے زیادہ وسیع اور معنی خیز بن جاتا ہے۔ شعروادب میں رسمی ورواجی اور مروج علامتوں کے بجائے نئے علائم کی طرف توجہ دی جاتی ہے جو مناسب، مسلّمہ یا کھلم کھلا اور عوامی مطلب نہیں رکھتے بلکہ ان کی افادیت اور واقعیت اسی مکمل سیاق وسباق میں سمجھ میں آتی ہیں، جس میں یہ ظہور کرتے ہیں۔ یاد رہے کہ ایسی علامتیں ہی زیادہ توانا اور کارگر ہوتی ہیں جو نئے سرے سے جنم لیتی ہیں یا جنھیں فنون وادب میں قدرے تغیّر وتبدل کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ علامت کے سلسلے میں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ یہ محسنۂ شعری دیگر محاسن فنی کے اشتراک سے مزید نادرہ کار ہو جاتی ہے، جیسے تمثیل اور حکایت (parable) میں علامتوں کا استعمال بڑے کارگر اور مؤثر اسلوب میں کیا جا سکتا ہے۔

گویا اصطلاحی اعتبار سے ''علامت نمایندگی کا ایک طریقہ ہے۔ یہ کسی شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمایندگی کرتی ہے۔ اس میں جو کچھ (کسی تلازمے کے ساتھ) ظاہر کیا جاتا ہے، اس سے کچھ دوسرے اور کچھ منتخب اور مزید معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ یہ غیر مرئی شے کا مرئی نشان ہوتی ہے اور جس کل کی نمایندگی کرتی ہے، اس کا اصلی اور لازمی جزو ہوتی ہے۔ اس میں جذبات وخیالات کا براہِ راست ذکر نہیں ہوتا بلکہ ان کے تصورات کی نقش گری بالواسطہ عوامل و عناصر کے ذریعے کی جاتی ہے۔'' (۲۸) ادبی وشعری سطح پر علامت بڑے بھرپور انداز میں کسی بڑی اور پیچیدہ حقیقت کی نمایندہ بن کر سامنے آتی ہے۔ ایک اعتبار سے یہ ایک حتمی وقطعی حقیقت کے لیے حتمی اور قطعی نشان ہوتی ہے۔ ایک ایسا نشان (sign) ہے جو متنوع معانی اور احساسات سے عبارت ہوتا ہے اور اس کے توسط سے کسی ایسی چیز کی نشان دہی ہو پاتی ہے جس کی توضیح کلی طور پر یا مکمل جامعیت کے ساتھ ممکن نظر نہیں آتی۔ علامت کسی ٹھوس یا مادی چیز پر مبنی ہونے کے باوصف اپنے اندر ایک جہانِ معنی سمیٹے ہوئے ہوتی ہے۔ علامت اس امر کو ممکن بنا دیتی ہے کہ کسی لفظ کو

متعین معنوں کے ساتھ ساتھ مطلوب مفاہیم میں بھی مراد لیا جا سکے۔ شاعری میں اس محسنۂ فنی کا استعمال اسی لیے کلیدی اہمیت رکھتا ہے کیوں کہ اس میں ہر لفظ اپنی لغوی حدود سے بلند تر ہو کر نئے، نادر اور اچھوتے اصطلاحی معانی دینے لگتا ہے۔ بعض اوقات کثرتِ استعمال سے کچھ علامتیں اپنی ندرت و عذوبت کھو بیٹھتی ہیں، ایسے میں ایک قادر الکلام شاعر انھیں نئے مفاہیم سے آشنا کر کے اپنی اہمیت ثابت کر دیتا ہے۔ اس محسنۂ شعری کی دلالت و معنویت کے پیشِ نظر فنون و ادبیات میں علامت پسندی کا رجحان ابھرتا نظر آتا ہے جس سے مراد ''شاعری اور مصوری کی وہ طرز (ہے) جس میں اشیا اور خیالات کو اصل رنگ میں پیش کرنے کے بجائے اشارات اور نشانات سے کام لیا جاتا ہے (اور) اشاراتی اسلوب میں لکھنے والا اشاری طرز کا ادیب و شاعر یا مصور، وہ مصنف (ہے) جو اشیا اور خیالات کو اصلی رنگ میں پیش کرنے کے بجائے اشارات اور نشانات سے کام لیتا ہے۔''(۲۹) تاہم یہ اشاراتی انداز انسانوں کے اجتماعی تجربوں کو پیشِ نظر رکھ کر تشکیل پانا چاہیے۔ ''بعض لوگ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کے تابع نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوتی ہے کیوں کہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے، جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔ جیسے ہی علامت اپنے تصور سے جدا ہو کر کسی فرد کے آزاد تلازمۂ خیال کا حصہ بن جاتی ہے، اس میں فریقِ ثانی کی شرکت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور جب علامت یا تجربے میں دوسرے کی شرکت ناممکن ہو تو اسے علامت کہنے کے بجائے مجذوب کی بڑ کہنا زیادہ مناسب ہے۔''(۳۰)

یاد رہے کہ علامت استعارے (Metaphor)، نشان (Sign) اور تمثیل (Allegory) سے قدرے مماثلت رکھنے کے باوصف ان سے مختلف اور ممتاز اوصاف کی حامل ہے ____ علامت کے متذکرہ اوصاف بتاتے ہیں کہ یہ محسنۂ فنی اپنے ابہام، پیچیدگی، معنویت اور دلالت کے باعث زیادہ گہرائی رکھتی ہے۔ یہ استعارے کی طرح خیالی و تصوراتی نہیں بلکہ حقیقی و واقعی وجود سے عبارت ہے اور استعارے کے برعکس اس کی بنیاد مشاہدے سے کہیں زیادہ دلالت اور علم پر استوار کی جاتی ہے، جس کے باعث اس میں آفاقیت کا عنصر ابھرتا نظر آتا ہے۔ Chris Baldick نے *The Consise Oxford Dictionary of Literay Terms* میں استعارے اور علامت کے مابین تفاوت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> A symbol differs from a metaphor in that its application is left upon as an unstated suggestion....(31)

اسی طرح علامت نشان (sign) اور تمثیل (Allegory) سے بھی تفاوت رکھتی ہے۔نشان، جسے بعض اوقات 'اشارہ' بھی کہہ لیا جاتا ہے، معیّن ومقرر اور یک سطحی مفہوم رکھتا ہے____اس کے مقابلے میں علامت زیادہ پیچیدہ ہے اور اپنے دامن میں ایسے تصورات و خیالات کی ایک دنیا سموئے ہوتی ہے جن کی تعبیر و تفہیم مختلف سیاق وسباق میں مختلف ہو سکتی ہے۔ بعینہٖ یہ تمثیل سے بھی تفاوت رکھتی ہے۔ تمثیل میں مجرد خیال کو مجسم ذرائع سے پیش کیا جاتا ہے اور کسی نکتے یا بیان کی ترسیل بات کو دو سطحوں پر بیان کر کے ہوتی ہے، نیز اس کے معانی مشخص اور محدود ہوتے ہیں جب کہ علامت میں ایک چیز اپنے لغوی معنوں سے آگے کسی اور شے کے معنوں میں استعمال ہو کر خود سے برتر اور فائق چیز کی نمایندگی کرنے لگتی ہے اور اس کے معنی اپنے مخصوص تناظر یا سیاق وسباق میں مختلف اور ایک سے زاید جہتوں پر مبنی ہو سکتے ہیں۔ڈاکٹر سیروس شیمسا نے اپنی کتاب بیان میں تمثیل اور سمبل کے مابین پائے جانے والے فرق کی توضیح یوں کی ہے:

> سمبل در مفردات است و تمثیل در کل یک اثر، یعنی می توان گفت کہ سمبل از اجزاء تمثیل است۔ بہ عبارت دیگر اگر بہ اثری تمثیل بہ لحاظ کلِ اثر نگاہ کنیم تمثیلی است و اگر اجزاء آن را در نظر بگیریم سمبلیک است۔علاوہ براین در تمثیل مشبہ عمیق تر از مشبہ بہ (ظاھر تمثیل) است زیرا در تمثیل مشبہ امری معنوی و معقول و مشبہ امری مادی و محسوس است۔می توان گفت در تمثیل حرکت از عمق بہ سطح است......در ادبیات سمبلیک حرکت از عمق بہ عمق است مثل داستان ھای کافکا۔گاھی ممکن است کسی بخواھد اثری را کہ در اساس سمبلیک نیست سمبلیک قلمداد کند (مثلاً برخی از داستان ھای شاھنامہ را)۔در این صورت حرکت از سطح بہ عمق است برعکسِ تمثیل۔(۳۲)

The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms میں علامت کے تمثیل اور نشان سے اختلاف کو یوں اجاگر کیا گیا ہے:

> Symbols are distinguished from both allegories and signs. Like symbols, allegories present an abstract idea through more concrete means, but a symobl is an element of a work used to suggest something else (often of a higher or more abstract order), whereas allegory is typically a narrative with two levels of meaning that is used to make a general statement or point about the real world. Symbols are typically distinguished from signs insofar as the letter are arbitrary constructions that, by virtue of

cultural agreement, have one or more particular significations. Symbols are much more broadly syggestive than signs....(33)

علامہ اقبال نے علامت جیسی مبہم، پیچیدہ اور خالصتاً مدلل ادبی خوبی کو معنی آفرینی کا وسیلہ بنا دیا ہے۔ ان کی علامتوں میں پیچیدگی اور ابہام کے بجائے لطیف اخفا کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں ہم ایک ایسے نظام سے متعارف ہوتے ہیں جو تدریجی ارتقا رکھتا ہے اور ان کے مجموعہ ہائے کلام میں شعری علامتیں رفتہ رفتہ نکھرتی چلی گئی ہیں۔ اقبالؔ کی تفکر و تفلسف پر مبنی شاعری میں علامت دوگونہ لطف دیتی ہے اور جہاں قاری ایک طرف فکری پیچیدگی سے لطف اندوز ہوتا ہے تو دوسری طرف علاماتی انداز اس کو ذہنی آسودگی سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ علامہ نے علامتی پیرایۂ بیان کی جانب شعوری و غیر شعوری دونوں سطحوں پر توجہ کی ہے۔ انھیں اس محسنہ شعری میں اس حد تک دل چسپی ہے کہ ان کے اکثر استعارے بالآخر علامت پر منتج ہیں۔ قابلِ ستایش امر یہ ہے کہ انھوں نے ترسیل معنی کو ہر مقام پر مقدم رکھا ہے اور وہ کسی مرحلے پر بھی معنویت اور مقصدیت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ شعر اقبالؔ میں علامت کی وساطت سے ان کی فکریات کے متنوع پہلو بڑی عمدگی سے اجاگر ہوئے ہیں اور یہ شعری خوبی کہیں بھی ابلاغ کی راہ میں رکاوٹ نہیں بنی۔ چوں کہ اقبالؔ کے فلسفہ و فکر کی ندرت و جدت نادر اسلوب کی مقتضی تھی، لہٰذا انھوں نے کلاسیکی و روایتی علائم و رموز کو کلام کا حصہ بنانے کے ساتھ ساتھ بعض نئی علامتیں بھی وضع کیں۔ ان کی یہ اختراعی علامات بڑی خوش سلیقگی سے مذہبی و صوفیانہ، تہذیبی و ثقافتی، جغرافیائی و علاقائی، تاریخی و تلمیحاتی اور سیاسی و سماجی پہلوؤں سے مملو ہو کر معنی کی ترسیل کا فریضہ انجام دیتی ہیں۔ بسا اوقات یہ علائم و رموز طنز کی کاٹ سے اقبال کے مواقف کی شدت میں اضافہ کر دیتے ہیں اور ایسے مقامات پر پڑھنے والا ان کی مشاقی سخن کی داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح بعض مرکزی علامتوں کی موجودگی نے شعرِ اقبالؔ کے علامتی نظام کو تقویت بخشی ہے اور ایسے علائم اقبالؔ کی پہچان بن گئے ہیں۔ علاماتِ اقبالؔ کے ضمن میں وہ علامتیں بھی لائقِ استحسان ہیں جو روایتی یا کلاسیکی علامتوں میں تغیر و تبدل کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ مزید برآں دیگر محسناتِ شعری کے تال میل سے ان علامتوں کی دل کشی بڑھ گئی ہے اور اکثر مقامات ایسے ہیں جہاں معنی خیزی کا عنصر حیرت انگیز تاثیر تشکیل دینے کا موجب بن جاتا ہے۔ بلاشبہہ علامہ نے اس محسنۂ شعری کو تکلف و تصنع سے آزاد کر کے روانی، بے ساختگی اور مقصد آفرینی کے اوصافِ شعری سے آشنا کرا دیا ہے اور یہ ان کا واضح امتیاز ہے۔ ڈاکٹر

عنوان چشتی اپنے مضمون ''اقبال کی علامتی تخئیل'' میں علاماتِ اقبال کے متذکرہ پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

اقبال نے اسلامی تاریخ اور تہذیب سے بعض اسما، اشخاص اور واقعات لے کر، ابتدا میں انھیں استعاراتی اور کنایاتی انداز میں برتا مگر جوں جوں وقت گزرتا گیا، مطالعے، تجربے اور تفکر کے ساتھ اقبال کا تخلیقی حجم بڑھتا گیا۔ اقبال کی ایسی علامتوں کا عجیب عالم ہے۔ ہر علامت اپنی جگہ منفرد علامت ہے مگر ساری علامتیں مل کر ایک مجموعی علامت بن جاتی ہیں اور اسی خصوصیت سے خود اقبال کی شاعری ایک علامت ہے۔ علامتوں کا یہ ربط باہمی جو اقبال کے یہاں ملتا ہے، اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا......(۳۴)

شعرِ اقبال میں بعض اوقات تلمیحاتی علامتوں سے بھی ندرت پیدا کی گئی ہے اور اقبال روایتی و کلاسیکی علائم و رموز کو نئے علامتی نظام سے بھی متعارف کراتے ہیں، نئی اور متنوع ابعاد کی حامل ذاتی علامتیں بھی تشکیل دیتے ہیں اور اپنی مقصدیت و افادیت کے پیش نظر انھیں نئے معانی و مطالب سے ہم کنار بھی کر دیتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک چوں کہ فن کی غایت اولیٰ مقصدیت کا حصول ہے، لہٰذا علامت جیسی بظاہر مبہم محسنۂ شعری کو بھی انھوں نے اسی تناظر میں برتنے کا اہتمام کیا ہے۔ سید محمد عقیل کے نزدیک علاماتِ اقبال میں ''کسی ابہام کو دخل نہ تھا اور اقبال کا مزاج ایک دفعہ سمجھ لینے کے بعد پڑھنے والا ان کے علائم کا مطلب پا لیتا تھا کیوں کہ عام طور پر ان علائم کے معنی ہر جگہ ایک ہی ہوا کرتے۔ ان کے الفاظ اور خیالات میں نہ صرف یہ کہ ترسیل تھی بلکہ پیغام بھی موجود تھا جو ترسیل سے ایک قدم آگے کی منزل ہے۔ اقبال کی شاعری ایک مقصد کی شاعری تھی اس لیے اگر ابہام کو ان کے ہاں دخل ہوتا تو وہ اپنے پیغامِ عمل اور درسِ خودی کو کبھی قاری یا سامع پر واضح نہ کر سکتے۔''(۳۵) چناں چہ دیگر محسناتِ شعری کی طرح علامت کے سلسلے میں اقبال کے نظریۂ فن کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ ان کا افادی نقطۂ نظر انھیں شعوری طور پر اس امر پر اُکساتا ہے کہ وہ معانی کی پرتیں اُجاگر کرنے کے لیے نئے علامتی نظام کی بنیاد رکھیں۔ وہ تشبیہ اور استعارہ کے مقابلے میں علامت کی طرف متوجہ بھی اس لیے ہوتے ہیں کہ یہ اپنے اندر ایک جہانِ معنی سموئے ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر سید صادق علی:

اقبال کی علامتوں میں ان کی فکر کے دوش بدوش ارتقا پایا جاتا ہے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں وہ تشبیہ کی طرف زیادہ راغب نظر آتے ہیں لیکن تشبیہ ان کا زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے پاتی

کیوں کہ تشبیہ دقیق حکیمانہ اور فلسفیانہ خیالات کی متحمل ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ اس لیے اقبالؔ نے استعارہ اور شعری پیکر کے جمال میں اپنے افکار کا جلال سمو دیا لیکن رفتہ رفتہ ان کی فکر نے کچھ استعارے اپنے مثالی مواد کی تجسیم کے لیے متعین کر لیے اور اپنی فکر کے مختلف پہلوؤں کی نمایندگی و ترجمانی کے لیے ان کا شعوری طور پر بار بار اعادہ کیا گیا جس سے وہ الفاظ علامتی فکر میں ڈھلنے لگے اور ان کے گرد تہ در تہ معانی کا ایک خوبصورت ہالہ بن گیا......(۳۶)

شعرِ اقبالؔ میں علامات کے منفرد اور متنوع پہلوؤں کا مطالعہ درج ذیل تین صورتوں میں تقسیم کرتے ہوئے کیا جا سکتا ہے:

(ا) بنیادی علامات

(ب) تلمیحی علامات

(ج) مقاماتی وجغرافیائی علامات

(ا) بنیادی علامات:

فکریاتِ اقبالؔ کے گوناگوں ابعاد کی پیش کش میں ان کے چند علائم و رموز کلیدی حیثیت رکھتے ہیں، جو کثرت سے مستعمل ہونے کے باعث اقبالؔ کے بنیادی علائم کہے جا سکتے ہیں۔ ان علامات میں شاہین، لالہ، پروانہ و جگنو، نے، خونِ جگر، ساقی اور آہو وغیرہ خصوصیت سے شامل ہیں اور علامہ کے ہاں ان کی وساطت سے بے مثل معنویت پیدا کی گئی ہے۔ یہ علامتیں ان کے داخلی و ارادت و احساسات کی ترجمان بھی ہیں اور ان سے فرد اور ملت کو درپیش مختلف مسائل پر بھی نظر ڈالی گئی ہے ___ نیز اقبالؔ نے عصری سیاسی صورت حال کا نقشہ اتارنے کے لیے علامتی پیرایۂ بیان سے بخوبی استفادہ کیا ہے۔ ان کے بنیادی علائم اس لحاظ سے قابلِ ستایش ہیں کہ یہ مروج پیمانوں سے کہیں آگے بڑھ گئے ہیں۔ یہاں جا بجا روایتی اندازِ نظر کے بجائے جدت پسندانہ مزاج کی کارفرمائی کا احساس ہوتا ہے۔ ان میں سے بعض شعری علائم کو اقبالؔ تضاد و تقابل اور موازنہ و مقائسہ کی صورت قائم کر کے زیادہ مؤثر بنا دیتے ہیں۔ ان علامتوں کا ان کے مخصوص تصورات و نظریات کی توضیح و ترسیل میں بھی بہت اہم حصہ ہے۔ خصوصاً خودی و بے خودی، عقل و عشق، مردِ مومن اور فقر سے متعلق کلیدی تصورات پیش کرتے ہوئے علامتی رنگ و آہنگ کے استمداد سے دلالت اور بلاغت کلام میں قابلِ قدر اضافہ ہوا ہے۔ ذیل میں ان علامتوں کا کلام اقبال کی روشنی میں جائزہ لیا جاتا ہے:

(۱) شاہین

اقبال کے متذکرہ بنیادی علائم ورموز میں شاہین اقبال کی محبوب علامت ہے جسے وہ باز، عقاب اور شہباز یا شاہباز کے ناموں سے بھی ظاہر کرتے ہیں۔شعرِ اقبال میں یہ رمز انسانِ کامل کے لیے موزوں ہوئی ہے اور علامہ نے اس پرندے کے اوصافِ عالیہ کی وساطت سے اپنے اس مرکزی تصور کی توضیح و تصریح کا فریضہ احسن طور پر انجام دیا ہے۔ عبید الرحمٰن ہاشمی کے نزدیک:''بلاشبہ اقبال کی شاعری میں شاہین کی علامت کا جو پورا رول رہا ہے، اس کو دیکھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعر کی متحرک فکر اور اس کی داخلی کائنات کی برقی لہروں کا ایک حقیقی تمثال ہے۔''(۳۷)اقبال، اپنے ایک مکتوب میں شاہین کا تعارف بڑے جامع اور بلیغ پیرایے میں یوں کراتے ہیں:

> شاہین کی تشبیہ محض شاعرانہ تشبیہ نہیں۔اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ خوددار اور غیرت مند ہے کہ اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا، بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا۔بلند پرواز ہے،خلوت پسند ہے،تیز نگاہ ہے۔(۳۸)

اس بیان کی شعری صورت بالِ جبریل کی معروف نظم''شاہین''میں کمال درجے کی تاثیر کے ساتھ اس طرح نمود کرتی ہے۔شاہین میں اقبال کو جو صفات نظر آئیں وہ ان کے انسانِ کامل کا لازمہ قرار پاتی ہیں۔ دراصل انھیں اپنے اس بے مثال تصور کی نمایندگی کے لیے ایسی ہی علامت درکار تھی، جو متنوع خصائص کی حامل ہو اور اس میں اسلامی طرزِ زیست کی جھلک نمایاں طور پر دکھائی دیتی ہوں۔سید عابد علی عابد،شاہین کی علامت کے بارے میں اقبال کے نثری بیان کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس امر کی جانب توجہ دلاتے ہیں کہ اس رمز کے ذریعے علامہ دراصل اسلامی فقر کے بنیادی معانی ذہن نشین کرانا چاہتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

> ......خودداری اور غیرت مندی تو تمام زندہ قوموں کا خاصہ ہے۔البتہ یہ جو کہا ہے کہ شاہین آشیانہ نہیں بناتا اور بے تعلق ہے۔یہ ایک ایسی رمز ہے جس کا تعلق خاص امتِ محمدیؐ سے ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ مغرب کی روش کے برخلاف اسلام وطن کو نہیں بلکہ مذہب کو اتحادِ ملت کا وسیلہ اور ذریعہ قرار دیتا ہے۔ظاہر ہے کہ بلند پروازی فقر کو لازم ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ جب آدمی علائق دنیوی سے اس معنی میں بے تعلق ہو جائے گا کہ نہ اسے دنیا کا خوف رہے گا اور نہ دنیاوی لذتوں کے اکتساب کی ہوس تو اس کی اقدار بلند ہو جائیں گی، اور وہ ایسے نصب العین اپنے سامنے رکھے گا

جن تک پہنچنا دراصل فریضۂ انسانیت سے عبارت ہوگا۔خلوت پسندی صوفیوں کی اصطلاحی خلوت پسندی نہیں۔اس سے یہ مراد نہیں کہ انسان دنیا ہی سے کٹ جائے بلکہ یہ مراد ہے کہ دنیا سے بے نیاز ہوکر غور وفکر کرے۔ظاہر ہے کہ تدبر وتفکر خلوت کے بغیر ممکن نہیں ـــــ باقی رہی تیز نگاہی تو یہ بصیرت کی رمز ہے۔جس طرح تیز نگاہ جانور دور تک دیکھتا ہے اسی طرح امتِ محمدیؐ کے افراد بھی اپنی بصیرت کی بنا پر اپنے کارناموں کے اثرات اس مستقبل میں مشاہدہ کرتے ہیں جسے دورانِ خالص کہتے ہیں اور جس کا وقتِ مسلسل سے کوئی علاقہ نہیں۔یہی بصیرت انسان کو آنی وفانی مسرتوں سے بے نیاز کرکے اسے ترغیب دلاتی ہے کہ اپنی نظر مستقبل کے اس افق پر رکھے جو ابدیت میں تحلیل ہوجاتا ہے......(۳۹)

شاہین کی علامت کے ضمن میں اقبالؔ کے ہاں مختلف ابعاد ملتے ہیں۔اولاً تو یہاں اس بے مثل پرندے کے ان اوصاف سے آگاہی ہوتی ہے جو اس کا امتیاز خاص ہیں۔ثانیاً اقبالؔ اسے افرادِ ملت مخصوصاً نژادِ نو کی نمایندگی کے لیے برتتے ہیں اور ثالثاً کرگس یا گدھ جیسے طاقت ور اور قمری، کبک اور کبوتر وغیرہ کی قبیل کے کم زور پرندوں کے ساتھ اس کا تذکرہ کرکے تضاد وتقابل کی فضا تشکیل دیتے ہیں جس سے ان کا مقصد شاہین کی رمزی معنویت اجاگر کرنا ہے۔ کبھی کبھی یہ بلند ہمت پرندہ علامہ کی اپنی ذات کی ترجمانی بھی کرنے لگتا ہے اور یوں بھی ہوا ہے کہ انھوں نے اس رمزِ بلیغ کی وساطت سے تلقین عمل کا فریضہ بہ طریق احسن انجام دیا ہے۔شاہین کے اوصاف عالیہ میں اقبالؔ نے اس کی شان وشکوہ، آشیاں بندی سے گریز، بلند پروازی، حوصلہ مندی اور شکارِ مردہ سے اجتناب وغیرہ سے کمال درجے کے علامتی رنگ وآہنگ پر مبنی مضامین تخلیق کیے ہیں:

عقابی شان سے جھپٹے تھے جو بے بال و پر نکلے ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے
(ب د،۲۷۲)

گزر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں کہ شاہیں کے لیے ذلّت ہے کارِ آشیاں بندی
(ب ج،۱۴)

نگاہِ عشق دلِ زندہ کی تلاش میں ہے شکارِ مُردہ سزاوارِ شاہباز نہیں
(//،۳۸)

برہنہ سر ہے تو عزمِ بلند پیدا کر یہاں فقط سرِ شاہیں کے واسطے ہے کُلاہ
(//،۴۶)

شاہیں کبھی پرواز سے تھک کر نہیں گرتا — پُر دم ہے اگر تُو تو نہیں خطرۂ اُفتاد
(ض ک،۲۷)

اقبالؔ شاہین کی علامت سے نژادِ نو کی ترجمانی کرتے ہوئے ''شاہیں بچے'' کی ترکیب استعمال کرتے ہیں اور اس سلسلے میں وہ خداوندانِ مکتب سے شاکی ہیں کہ وہ شاہیں بچوں کو خاک بازی کا سبق دے رہے ہیں۔ اس کے برعکس وہ افرادِ ملت کے لیے بلند پروازی کو مقدم سمجھتے ہوئے ان کے سامنے بے شمار 'آسماں' دیکھتے ہیں۔ کہیں کہیں علامہ اس امر پر افسوس کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ اصل شاہینی کے حامل ہونے کے باوصف نوجوانانِ ملت کا اندیشہ افلاکی اور پرواز لولاکی نہیں ہے جو بے باکانہ صفات کے باعث حاصل ہوتی ہے۔ کہیں وہ دعائیہ اسلوب اپناتے ہیں تو کہیں نوجوانوں کو قصرِ سلطانی کے بجائے پہاڑوں کی چٹانوں میں نشیمن سازی کی ترغیب دلاتے ہیں۔ گویا شاہین کی رمزی شان ان کے کلام میں عقابی روح کی تشکیل پر منتج ہے:

شکایت ہے مجھے یا ربّ! خداوندانِ مکتب سے — سبق شاہیں بچوں کو دے رہے ہیں خاکبازی کا
(ب ج،۳۲)

تو شاہیں ہے، پرواز ہے کام تیرا — ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں
(//،۶۱)

ترا اندیشہ افلاکی نہیں ہے — تری پرواز لولاکی نہیں ہے
یہ مانا اصل شاہینی ہے تیری — تری آنکھوں میں بے باکی نہیں ہے
(//،۸۲)

جوانوں کو مری آہِ سحر دے — پھر ان شاہیں بچوں کو بال و پر دے
خدایا! آرزو میری یہی ہے — مرا نورِ بصیرت عام کر دے
(//،۸۶)

عقابی روح جب بیدار ہوتی ہے جوانوں میں — نظر آتی ہے اس کو اپنی منزل آسمانوں میں
(//،۱۲۰)

نہیں تیرا نشیمن قصرِ سلطانی کے گنبد پر — تو شاہیں ہے بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں میں
(//)

اسی طرح وہ نژادِ نو کے لیے مومن کی کامل ترین صورت حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ اقدس کو قرار دے کر ''شاہینِ شہِ لولاکؐ'' کی رمزی ترکیب وضع کرتے ہیں:

ترا جوہر ہے نوری، پاک ہے تو فروغِ دیدۂ افلاک ہے تو
ترے صیدِ زبوں افرشتہ و حُور کہ شاہینِ شہِ لولاکؐ ہے تو
(ب ج،۸۴)

کلامِ اقبالؔ میں شاہین کی علامت اس وقت زیادہ کارگر اور بامعنی دکھائی دیتی ہے، جب علامہ اس کا ذکر کرگس یا کمتر اور معمولی درجے کے بعض پرندوں حمام، کبوتر، عصفور یا کنجشک، بلبل، چکور یا کبک وتدرو، تیتر یا درّاج، شپرّک یا خفّاش، زاغ، اُلّو اور مولے یا صعوہ کے ساتھ کرکے تضاد وتقابل کی صورت پیدا کرتے ہیں___ اقبالؔ کے مطابق شاہینی اوصاف کے سامنے کرگس (گدھ) کے اطوار ہیچ ٹھہرتے ہیں لہٰذا وہ اسے ہر جگہ نگاہِ کم سے دیکھتے ہیں۔اقبالؔ نے شاہین کی علامتی معنویت اجاگر کرنے کے لیے مذکور کم تر درجے کے پرندوں کی متعین خصوصیات سے حیرت انگیز کام لیا ہے اور ان کے ہاں ایسے شعر نمایاں طور پر موجود ہیں جن میں تضاد وتقابل کے ذریعے بے مثل فکری نکات اخذ کیے گئے ہیں۔وہ بلبل اور شاہین کا تقابل کرکے اس میں شاہیں کی ادا دیکھنا چاہتے ہیں اور کنجشک یا عصفور کو کمتری کے علائم قرار دے کر عقاب کی ان پر برتری ثابت کرتے ہیں۔اسی طرح وہ زاغ کو کم پروازی اور چکور، کبک یا تدرو کو کم ہمتی کی علامتیں بنا کر انھیں شاہین و چرغ کی شوکت وشان کے سامنے ہیچ ٹھہراتے ہیں۔ان کے مطابق تیتر یا دُرّاج اس لیے لائقِ مذّمت ہے کہ وہ شاہین کے برعکس فطرت کے اشارات سمجھنے سے قاصر ہے اور یہی سبب ہے کہ وہ مرگِ مفاجات سے دوچار ہوتا ہے۔دراصل اقبالؔ سمجھتے ہیں کہ اگر 'نفسِ سینۂ دُرّاج' پُرسوز ہو تو 'معرکۂ باز' ہرگز مشکل نہیں ہے اور اگر ایسا ہو جائے تو تیتر کی پرواز میں 'شوکتِ شاہیں' پیدا ہو جاتی ہے، حتیٰ کہ صیّاد بھی حیران رہ جاتا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ وہ ''دیدۂ شاہیں'' میں غلامی کے سبب ''نگاہِ خفّاش'' پیدا ہونے پر دکھ کا اظہار کرتے ہیں۔اسی طرح مردِ مسلمان کو مولے کے بجائے شاہین بننے پر اکساتے ہیں جو برتری، شان اور ترفع کی علامت ہے۔اس ضمن میں تنبیہی وترغیبی اور دعائیہ وندائیہ___ سبھی رنگ ملتے ہیں۔

کلامِ اقبالؔ میں شاہین کی علامت اس وقت زیادہ کارگر اور بامعنی دکھائی دیتی ہے، جب علامہ اس کا ذکر کرگس یا کمتر اور معمولی درجے کے بعض پرندوں حمام، کبوتر، عصفور یا کنجشک، بلبل، چکور یا کبک وتدرو، تیتر یا درّاج، شپرّک یا خفّاش، زاغ، اُلّو اور مولے یا صعوہ کے ساتھ کرکے تضاد وتقابل کی صورت پیدا کرتے ہیں۔ چوں کہ اقبالؔ کے مطابق شاہینی اوصاف کے سامنے

کرگس (گدھ) کے اطوار ہیچ ٹھہرتے ہیں لہٰذا وہ اسے ہر جگہ نگاہِ کم سے دیکھتے ہیں۔ جیسے:

وہ فریب خوردہ شاہیں کہ پلا ہو کرگسوں میں　　اُسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسمِ شاہبازی
(ب ج،۱۷)

پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں　　کرگس کا جہاں اور ہے، شاہیں کا جہاں اور
(//،۱۵۶)

بلند بال تھا لیکن نہ تھا جسور و غیّور　　حکیم سرِّ محبت سے بے نصیب رہا
پھرا فضاؤں میں کرگس اگرچہ شاہیں وار　　شکارِ زندہ کی لذّت سے بے نصیب رہا
(//،۱۶۴)

اقبالؔ نے شاہین کی علامتی معنویت اجاگر کرنے کے لیے مذکور کمتر درجے کے پرندوں کی متعین خصوصیات سے حیرت انگیز کام لیا ہے اور ان کے ہاں ایسے شعر نمایاں طور پر موجود ہیں جن میں تضاد و تقابل کے ذریعے بے مثل فکری نکات اخذ کیے گئے ہیں۔ وہ بلبل اور شاہین کا تقابل کر کے اس میں شاہیں کی ادا دیکھنا چاہتے ہیں اور کنجشک یا عصفور کو کمتری کے علائم قرار دے کر عقاب کی ان پر برتری ثابت کرتے ہیں:

ہر شے ہوئی ذخیرۂ لشکر میں منتقل　　شاہیں گدائے دانۂ عُصفور ہو گیا
(ب د،۲۱۷)

گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے　　کنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو
(ب ج،۱۱۰)

شاہیں کی ادا ہوتی ہے بلبل میں نمودار　　کس درجہ بدل جاتے ہیں مرغانِ سحر خیز!
(ض ک،۵۴)

اسی طرح وہ زاغ کو کم پروازی اور چکور، کبک یا تدرو کو کم ہمتی کی علامتیں بنا کر انھیں شاہین و چرغ کی شوکت و شان کے سامنے ہیچ ٹھہراتے ہیں۔ دیکھیے وہ شاہین کی رمز کو ان پرندوں کے مقابل لا کر کیسے بندۂ مومن کے لیے مستعار لیتے ہیں:

ہوئی نہ زاغ میں پیدا بلند پروازی　　خراب کر گئی شاہیں بچے کو صحبتِ زاغ
(ب ج،۱۱۶)

میراث میں آئی ہے انھیں مسندِ ارشاد　　زاغوں کے تصرف میں عقابوں کے نشیمن
(//،۱۶۶)

تو بدل گیا تو بہتر کہ بدل گئی شریعت — کہ موافقِ تدرواں نہیں دینِ شاہبازی
(ض ک،۷۴)

اے جانِ پدر! نہیں ہے ممکن — شاہیں سے تدرو کی غلامی
(//،۸۸)

زاغِ دشتی ہو رہا ہے ہمسرِ شاہین و چرغ — کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاجِ روزگار
(ا ح،۱۰)

ان کے مطابق تیتر یا دُرّاج اس لیے لائقِ مذّمت ہے کہ وہ شاہین کے برعکس فطرت کے اشارات سمجھنے سے قاصر ہے اور یہی سبب ہے کہ وہ مرگِ مفاجات سے دوچار ہوتا ہے جیسے کہ ابوالعلامعرّی کے سامنے جب بھنا ہوا تیتر پیش کیا گیا تو وہ اس سے مخاطب ہو کر کہنے لگا:

افسوس صد افسوس کہ شاہیں نہ بنا تو — دیکھے نہ تری آنکھ نے فطرت کے اشارات
تقدیر کے قاضی کا یہ فتویٰ ہے ازل سے — ہے جرمِ ضعیفی کی سزا مرگِ مفاجات
(ب ج،۱۵۷)

دراصل اقبالؔ سمجھتے ہیں کہ اگر 'نفسِ سینۂ دُرّاج' پُر سوز ہو تو 'معرکۂ باز' ہر گز مشکل نہیں ہے اور اگر ایسا ہو جائے تو تیتر کی پرواز میں 'شوکتِ شاہیں' پیدا ہو جاتی ہے، حتیٰ کہ صیّاد بھی حیران رہ جاتا ہے:

مشکل نہیں یارانِ چمن! معرکۂ باز — پُرسوز اگر ہو نفسِ سینۂ دُرّاج
(ض ک،۱۷)

دُرّاج کی پرواز میں ہے شوکتِ شاہیں — حیرت میں ہے صیّاد، یہ شاہیں ہے کہ دُرّاج!
(ا ح،۳۷)

حقیقت یہ ہے کہ وہ ''دیدۂ شاہیں'' میں غلامی کے سبب ''نگاہِ خفّاش'' پیدا ہونے پر دکھ کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح مردِ مسلمان کو ممولے کے بجائے شاہین بننے پر اکساتے ہیں جو برتری، شان اور ترفع کی علامت ہے۔ اس ضمن میں تنبیہی و ترغیبی اور دعائیہ و ندائیہ ــــ سبھی رنگ ملتے ہیں، جیسے:

اٹھا ساقیا پردہ اس راز سے — لڑا دے ممولے کو شہباز سے
(ب ج،۱۲۳)

بہتر ہے کہ بے چارے مَمولوں کی نظر سے — پوشیدہ رہیں باز کے احوال و مقامات
(ض ک،۷۸)

فیضِ فطرت نے تجھے دیدۂ شاہیں بخشا جس میں رکھ دی ہے غلامی نے نگاہِ خفّاش
(ض ک،۸۳)

بحکمِ مفتیِ اعظم کہ فطرتِ ازلیست بدینِ صعوہ حرام است کارِ شہبازی
(ا ح،۴۴)

بعض اوقات یہ بھی ہوا ہے کہ اقبالؔ معمولی درجے کے مختلف پرندوں کو ایک ہی مقام پر شاہین و چرغ کے مقابل لا کر علامتی رنگ و آہنگ سے نوازتے ہیں۔ ایسے مواقع پر ان کا کلام زیادہ معنی خیز ہو جاتا ہے اور یہ کلیدی علامت بھی بھرپور قوت سے نمود کرتی ہے۔ مثلاً دیکھیے علامہ نے اپنے مخصوص نظریات خصوصاً مردِ مومن کے تصور کی آمیزش سے اس رمز کے معنوی ابعاد کس قدر تنوع کے ساتھ پیش کیے ہیں:

کنجشک و حمام کے لیے موت ہے اس کا مقام شاہبازی
(ض ک،۸۹)

باز نہ ہوگا کبھی بندۂ کبک و حمام حفظِ بدن کے لیے روح کو کر دوں ہلاک!
(//،۱۶۴)

زاغ کہتا ہے نہایت بدنما ہیں تیرے پر شپرّک کہتی ہے تجھ کو کورچشم و بے ہنر
لیکن اے شہباز! یہ مرغانِ صحرا کے اچھوت ہیں فضائے نیلگوں کے پیچ وخم سے بے خبر
ان کو کیا معلوم اس طائر کے احوال و مقام روح ہے جس کی دمِ پرواز سر تا پا نظر
(//،۱۷۰)

اقبالؔ نے شاہین کی علامت کو اپنی ذات کے مترادف کے طور پر بھی برتا ہے اور ایسے مقامات پر ان کے ہاں تصلیف و تعلّی کے بڑے دل کش پیرایے ملتے ہیں:

بہت مدّت کے نخچیروں کا اندازِ نگہ بدلا کہ میں نے فاش کر ڈالا طریقہ شاہبازی کا
(ب ج،۳۲)

اسی اقبالؔ کی میں جستجو کرتا رہا برسوں بڑی مدّت کے بعد آخر وہ شاہیں زیرِ دام آیا
(//،۵۸)

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

اقبالؔ نے شاہین کی علامت کو اپنی ذات کے مترادف کے طور پر بھی برتا ہے اور ایسے

مقامات پر ان کے ہاں تصلیف و تعلّی کے زاویے بھی موجود ہیں، مثلاً:

فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبالؔ آ گیا کیونکر　　میسّر میر و سلطاں کو نہیں شاہینِ کافوری

(ب ج، ۶۰)

اسی طرح جہاں کہیں شاہین کی رمزی معنویت افرادِ ملت کی اصلاح احوال کے لیے تلقین عمل کی صورت میں اجاگر ہوئی ہے، وہاں علامہ کی شعری نادرہ کاری دیدنی ہے، مثلاً چند شعر دیکھیے:

میانِ شاخساراں صحبتِ مرغِ چمن کب تک!　　ترے بازو میں ہے پروازِ شاہینِ قہستانی

(ب د، ۲۷۰)

جی سکتے ہیں بے روشنیِ دانش و فرہنگ　　چیتے کا جگر چاہیے، شاہیں کا تجسّس

(ب ج، ۷۶)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے شاہین کی علامت کے وسیع کینوس کو محسوس کرتے ہوئے اس کا اطلاق تیسری دنیا کے منظرنامے پر کر کے عمدہ نکات پیش کیے ہیں جن سے علامہ کی اس رمز شعری کی آفاقی حیثیت سے آگاہی ہوتی ہے۔ وہ اقبالؔ کے شاہین کی نئی علامتی معنویت سے متعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: ''نئے عالمی تناظر میں شاہین کی علامت تیسری دنیا کے کسی حریت پسند کی علامت ہے جو آزادی کی جدوجہد کے لیے اپنے آہنی عزم اور قوت پر یقین کر کے سامراج سے متصادم ہوتا ہے۔ یہ حریت پسند جنگلوں، پہاڑوں اور بیابانوں میں آزادی کی جنگ لڑ رہا ہے اور اپنا کوئی ٹھکانہ نہیں بناتا کیوں کہ اس کی زندگی مسلسل جستجو اور جدوجہد سے عبارت ہے۔ وہ پلٹنے، جھپٹنے اور جھپٹ کر پلٹنے میں راحت محسوس کرتا ہے۔ وہ دوسروں کا حق نہیں چھینتا مگر اپنے حق سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں۔ وہ آزادی کی خاطر جان دینے کو تیار رہتا ہے۔ شاہین، اسی حریت پسند کی علامت ہے جو ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ کے پہاڑوں، میدانوں اور جنگلوں میں حریت کی لے پر رقص کر رہا ہے......'' (۴۰) شاہین کی علامت سے متعلق یہ نکات ظاہر کرتے ہیں کہ یہ علامہ کی بنیادی علامت ہے جسے انھوں نے انسانِ کامل کا نمایندہ بنایا ہے۔ انھیں اس پرندے سے اس حد تک دل چسپی ہے کہ یہ رمز نہ صرف ان کے منتشر اشعار میں نظر آتی ہے بلکہ اس حوالے سے مکمل منظومات اور دوبیتیاں بھی اوراقِ شعرِ اقبالؔ میں اپنی جھلک دکھاتی ہیں۔ اقبالؔ کی اس کلیدی علامت پر فکری حوالے سے اعتراضات بھی ہوئے اور ترقی پسند ناقدین نے اس کے ڈانڈے مسولینی کے قوت و جبر پر مبنی نظام فاشزم سے بھی ملائے مگر حقیقت یہ ہے کہ شاہین سرتاسر انسان

کامل کی علامت ہے جس کی اکمل ترین صورت نبی اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی ذاتِ مبارکہ ہے۔ دراصل اقبال کو شاہین میں وہ اوصاف نظر آئے جنھیں وہ بندۂ مومن میں دیکھنے کے متمنی تھے، لہٰذا انھوں نے اسے بطور علامت اپنا لیا اور تمام تر شعری تقاضوں کے ساتھ پیش کر کے اپنے کمالِ فن کا اظہار کیا۔ حتیٰ کہ ان کے ہاں یہ رمزِ بلیغ ایک شعری پیکر کی صورت اختیار کر گئی ہے جس کے وسیلے سے ترسیلِ مطلب کا فریضہ حسن وخوبی سے انجام پایا ہے۔

(۲) لالہ

شعریاتِ اقبال میں لالہ کی علامت بھی کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ یہ دل کش رمز ان کے کلام میں کثرت سے موجود ہے اور اندازہ یہ ہے کہ ان کے ہاں تقریباً دو سو مقامات پر لالہ کا ذکر آیا ہے جو ان کی اس پھول سے وابستگی کو ظاہر کرتا ہے۔ انھوں نے موسمِ بہار میں نمود کرنے والے اس چھوٹے سے سرخ پھول سے متنوع معانی پیدا کیے ہیں۔ اس کا تیز رنگ علامہ کے لیے بڑی کشش رکھتا ہے اور وہ اس کی حدت انگیز سرخی کے پیشِ نظر اسے مختلف ناموں سے پکارتے ہیں۔ شعرِ اقبال (اردو و فارسی) میں اس حوالے سے ''لالۂ صحرا''، ''لالۂ آتشیں پیرہن''، ''لالۂ پیکانی''، ''لالۂ خودرو''، ''لالۂ خونیں کفن''، ''لالۂ دل سوز''، ''لالۂ صحرائی''، ''لالۂ آتش بجاں''، ''لالۂ احمر''، ''لالۂ حمرا''، ''لالۂ تشنہ کام''، ''لالۂ خورشیدِ جہاں تاب''، ''لالۂ خونیں پیالہ''، ''لالۂ صحرا مست''، ''لالۂ صحرانشیں''، ''لالہ ہائے نعمانی''، ''لالۂ ناپایدار'' اور ''لالۂ طُور'' جیسی مؤثر ترکیبی صورتیں موجود ہیں۔ اردو کلام میں ہر شعری دور (۴۱) میں لالہ کی علامت ظاہر ہوئی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ''لالے کی متعدد پرسوز وساز تعبیرات وعلامات اقبال کے ہاں موجود ہیں۔ ''لالے کا خونیں ازل ہونا''، ''قبائے لالہ کا چاک ہونا''، ''آتشِ لالہ''، ''چراغِ لالہ'' اور اس قسم کی دوسری تراکیب جس معنی خیزی سے اقبال نے استعمال کیں اور انھیں لفظی اور معنوی اعتبار سے نبھایا، وہ ان ہی کا خاصہ ہے۔ پھر ان کے ہاں لالہ کی ساری اقسام: صحرائی، پیکانی اور نعمانی وغیرہ پوری معنویت کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں۔'' (۴۲)

اقبال نے لالہ کے گوناگوں ابعاد کو سامنے رکھتے ہوئے بڑی معنی خیز فضائیں تشکیل دی ہیں۔ یہ علامت ایک ارتقائی کیفیت بھی رکھتی ہے اور علامہ کے مختلف ادوارِ شعری میں اس کے نئے نئے رنگ نظر آتے ہیں۔ ابتداء میں وہ اسے عشق کے روایتی معنوں میں برت کر شہیدِ محبت کی علامت بناتے ہیں تاہم رفتہ رفتہ یہ نت نئے مضامین میں ڈھل کر بے مثل صورتیں اختیار کر لیتی ہے۔ لالہ

جذبۂ عشق کی نکھری ہوئی صورت کے طور پر شوقِ شہادت کا عکاس بھی ہے اور محض حسن و رعنائی کی علامت بھی۔ خاص طور پر جب اقبالؔ اسے تہذیبِ حجازی کی علامت کے طور پر متعارف کراتے ہیں تو لطف دو گونہ ہو جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر ان کے داخلی واردات کی شمولیت سے عجیب و غریب رنگ آمیزی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کہیں کہیں لالہ خود شاعر کی اپنی ذات کی علامت بن گیا ہے اور کہیں اس سے باطنی حقائق کی ترجمانی ہوتی ہے ___ بعینہٖ یہ فرد اور ملت دونوں کے حوالے سے علامہ کے منفرد خیالات کا آئینہ دار ہونے کے ناتے فکرِ اقبالؔ کی تفہیم میں بھرپور کردار ادا کرتا ہے۔ اس اعتبار سے ''اقبالؔ کی شعری علامتوں میں لالہ غالباً ایک ایسی واحد علامت ہے جو معنوی تصورات کی بے شمار سطحوں کا اظہار کرتی ہے۔ شاہین، مردِ مومن، جگنو اور پروانہ وغیرہ ایسی علامتیں ہیں جو معنویت کے محدود تصورات رکھتی ہیں مگر لالہ ایک ایسی علامت ہے جو اقبالؔ کی شاعری میں معنویت کی نئی سطحوں کو جنم دیتی ہے۔'' لالہ کی اس متنوع علامتی معنویت کے پیشِ نظر قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے درست لکھا ہے کہ:

> عالمِ نباتات سے لالہ کا بطورِ خاص انتخاب اس بات کی دلیل ہے کہ وہ صرف حسن و رعنائی یا نسوانی صفات کا رمز نہیں ہے بلکہ اس کی ذات میں کچھ اور ہی پُر اسرار خصوصیات موجود ہیں جس کی بنا پر وہ شاعر کی توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ البتہ اس کی دلبرانہ صفات کچھ اتنی زیادہ پُرکشش ہیں کہ شاعر پہلی نظر میں انھیں کا گرویدہ ہوتا ہے۔ اس کا اثر آخر دم تک باقی رہتا ہے البتہ اس طویل زمانی وقفے میں 'لالہ' زندگی کے بہت سارے اہم اور بامعنی حقائق کا رمز بن جاتا ہے۔ (۴۳)

یہ گل بہاریں جسے اقبالؔ ''گل نخستیں'' بھی کہتے ہیں اوّل اوّل ان کے کلام میں کسی قدر کلاسیکی شاعری کے مروج معنوں میں مستعمل ملتا ہے۔ اس روایتی علامتی پیمانے کے تحت وہ اسے ایک عاشق یا ''شہیدِ محبت'' کی صورت میں پیش کرتے ہیں جو جگر سوختہ ہے۔ عشق کی متعین رمز کے طور پر لالہ کا رنگ قدرے تنوع کے ساتھ نظر آتا ہے:

چٹک غنچوں نے پائی، داغ پائے لالہ زاروں نے　　خرامِ ناز پایا آفتابوں نے، ستاروں نے
(//، ۱۱۲)

کہتے ہیں بے قرار ہے جلوۂ عام کے لیے　　حسنِ ازل کہ پردۂ لالہ و گل میں ہے نہاں
(//، ۱۲۴)

یہ جانتا ہے کہ اس دکھاوے سے دل جلوں میں شمار ہوگا　　چمن میں لالہ دکھاتا پھرتا ہے داغ اپنا کلی کلی کو
(//، ۱۴۱)

ہزاروں لالہ و گل ہیں ریاضِ ہستی میں وفا کی جس میں ہو بو، وہ کلی نہیں ملتی

(//،۱۹۷)

بعینہٖ لالہ کی علامت اپنے حسن و رعنائی اور شدت وحدت کے باعث بھی شعر اقبالؔ کا حصہ بنتی نظر آتی ہے۔ اس گلِ ارغوانی کی سرخی اور تیزی کو سراہتے ہوئے علامہ نے اکثر اوقات اسے بہار، نشاط اور عروج کی علامت کے طور پر پیوندِ شعر کیا ہے۔ یہ عمّامہ نما پھول ان زاویوں سے بڑھ کر بعض نادر اور اچھوتے پہلوؤں کی ترجمانی کرتے ہوئے بھی اپنی جودت وجدت کا اظہار کرتا ہے جن میں سرِ فہرست اس کا ''شہیدِ محبت'' کے بجائے ''شہیدِ ملّت'' کی حیثیت اختیار کرنا ہے:

جوئے سرود آفریں آتی ہے کوہسار سے پی کے شرابِ لالہ گوں میکدۂ بہار سے

(ب د،۲۱۰)

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے

(//،۱۷۳)

ضمیرِ لالہ مئے لعل سے ہوا لبریز اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز

(ب ج،۱۶)

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن

(//،۳۰)

حضورِ حق سے چلا لے کے لولوئے لالا وہ ابر جس سے رگِ گل ہے مثلِ تارِ نفس

(//،۱۵۳)

بہار و قافلۂ لالہ ہائے صحرائی شباب و مستی و ذوق و سرور و رعنائی!

(ض ک،۱۰۴)

یہ عمّامہ نما پھول ان زاویوں سے بڑھ کر بعض نادر اور اچھوتے پہلوؤں کی ترجمانی کرتے ہوئے بھی اپنی جودت وجدت کا اظہار کرتا ہے جن میں سرِ فہرست اس کا ''شہیدِ محبت'' کے بجائے ''شہیدِ ملّت'' کی حیثیت اختیار کرنا ہے، جیسے:

بیا ساقی! نوائے مرغزار از شاخسار آمد بہار آمد نگار آمد، نگار آمد قرار آمد
سرِ خاکِ شہیدے برگ ہائے لالہ می پاشم کہ خونش با نہالِ ملتِ ما سازگار آمد

(ب د،۲۷۵)

اسلوب احمد انصاری نے اپنے مضمون ''اقبالؔ کی شاعری میں 'لالہ' کی علامت'' میں لکھا ہے

کہ: ’’اگرچہ مجموعی طور پر اقبالؔ کی شاعری کی کائنات خدا مرکز یعنی God Centric نظر آتی ہے لیکن ان کی اسطوری نظموں میں اس کا مرکزِ ثقل بدل جاتا ہے اور یہ انسان مرکز یعنی Homo Centric ہو جاتی ہے اور وہ بنیادی توانائیاں جو اس کے پسِ پشت موجود ہیں، بہت سے دوسرے معروضوں کی طرح لالے کی صورت میں تجسیم حاصل کرتی ہیں اور اس طرح اپنا اعتبار قائم کرتی ہیں۔‘‘ (۴۴) اس بیان کو مدنظر رکھ کر دیکھیں تو یہ حقیقت ہے کہ گُلِ لالہ کی علامت کا ایک دلآویز اور نسبتاً نمایاں پہلو وہ ہے جس کے تحت اقبالؔ نے اس سے فرد اور ملت کے مسائل کی عقدہ کشائی کی کاوشِ پُرسوز کی ہے۔ اس قبیل کے اشعار میں لالہ کبھی ملتِ اسلامیہ کے ان افراد کی ترجمانی کرتا ہے جو سینے پر تحرک و حرارت کا داغ نہیں رکھتے یا جن کے دلوں میں چراغِ آرزو نہیں جلتا، جو تہی جام ہیں، بے سوزِ جگر اور سوزِ دروں سے عاری ہیں۔ دراصل ایسے مواقع پر اقبالؔ نے لالہ کو عشق، سوز، تڑپ اور جنوں کی اس حالت سے تعبیر کیا ہے جو حصول مقصد کی غایتِ اولیٰ قرار دی جا سکتی ہے اور اسی مرحلے پر ہی ان کی یہ آتشیں پیرہن رمز، گل و بلبل کی روایت سے نکل کر آفاقی مرتبے پر فائز ہو جاتی ہے۔ بلاشبہہ لالہ کی علامت کا یہ پہلو لائق تحسین ہے۔ اقبالؔ کے ہاں لالہ فرد کے ساتھ ساتھ بہت حد تک سرگذشت ملت بیضا کا ترجمان بھی ہے اور تہذیب حجازی کے مدّ و جزر کی بڑی پُرتاثیر تصویریں پیش کرتا ہے یہ تصویریں بیک وقت ندائیہ و استہزائیہ اور رجائیہ و دعائیہ جذبات لیے ہوئے ہیں۔ چند شعر:

ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ — جو سراپا ناز تھے، ہیں آج مجبورِ نیاز
(ب د، ۲۶۴)

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

خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے — قبا چاہیے اس کو خونِ عرب سے
(ب ج، ۱۰۵)

حاجت نہیں اے خطۂ گل شرح و بیاں کی — تصویر ہمارے دلِ پُرخوں کی ہے لالہ
(ا ح، ۴۵)

کہیں کہیں اقبال لالہ کو اپنی ذات کی علامت بناتے ہوئے بھی نظم کرتے ہیں اور اس ضمن میں بھی اس گلِ احمریں کے تمام تر تلازمات ان کے پیش نظر رہتے ہیں۔ خواجہ منظور حسین نے اپنے مضمون ’’اقبالؔ کے چند شعری نشان‘‘ میں اس پہلو کی توصیف کی ہے اور ان کے مطابق علامہ نے

اپنی شعری ذات وصفات کی رعایت سے اور اپنی ملت سے وابستہ و پیوستہ ہونے کی وجہ سے خود کو لالہ کے روپ میں دیکھا ہے۔ یوں وہ لالہ سے اپنے دل پرخوں کی جذباتی ہم رنگی منسوب کر کے اپنے جذبۂ ضرب وحرب اور ذوق وشوقِ شہادت کا اظہار موثر طور پر کر دیتے ہیں۔(۴۵) لالہ کی علامت کے ضمن میں لائقِ تحسین امر یہ بھی ہے کہ بعض اوقات شاعر نے اپنی ذات کی شمولیت سے اس کے خط وخال روشن تر کر دیئے ہیں اور کمال مہارت سے ملتِ اسلامیہ کے فردِ واحد کے جذبات سامنے آ جاتے ہیں۔اس کی دل کش مثال کے طور پر اقبالؔ کی نظم ''لالۂ صحرا'' کا انتخاب کیا جا سکتا ہے جس میں لالہ کی علامت کے مذکورہ تمام عناصر پورے رچاؤ سے سما گئے ہیں۔ بقول حامدی کاشمیری: ''فکری تضاد، نفسیاتی عمق اور داخلی ردعمل کی پیچیدگی کے جو تیکھے رنگ اس نظم میں جھلکتے ہیں، وہ اقبالؔ کی شخصیت کی گہرائی اور ہمہ گیری کو ظاہر کرتے ہیں۔''(۴۶) اور اقبال دعا گو ہیں:

اے بادِ بیابانی! مجھ کو بھی عنایت ہو خاموشی و دل سوزی، سرمستی و رعنائی

(ب ج،۱۲۲)

(۳) پروانہ و جگنو

پروانہ اور جگنو اقبالؔ کے وہ کلیدی علائم ہیں جو ان کے فلسفۂ خودی اور تصورِ عشق کی بڑی مؤثر ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کی متعین خصوصیات کی بنا پر علامہ نے انھیں ''کرمکِ ناداں'' اور ''کرمکِ شب تاب'' سے بھی موسوم کیا ہے۔ دونوں میں وصفِ مشترک 'روشنی' ہے کہ جس سے جگنو کا وجود عبارت ہے اور پروانے کو بھی اسی کی لپک ہے۔ اقبالؔ نے پروانے اور جگنو کی رمزوں کو کلاسیکی پیمانوں کے برعکس قدرے وسیع اور نئے تناظر میں پیش کیا ہے۔ مروج شعری روایت میں پروانہ، عاشقِ شمع کے روپ میں نظر آتا ہے اور خود کو اس کے عشق میں جلا کر خاکستر کر ڈالتا ہے اور جگنو سے ہم ایک روشن کیڑے کے طور پر متعارف ہوتے ہیں جو حسن اور دل کشی کی علامت ہے۔ اقبالؔ اپنے مخصوص شعری وفکری نظام کے تحت دونوں کی علامتی معنویت میں تبدیلی کرتے ہیں اور ان کے ہاں مختلف تدریجی مراحل سے گزر کر پروانہ اور جگنو منفرد اور جدت آمیز علامتوں میں ڈھل جاتے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے کہ اس نئی رمزی تشکیل کے تحت ''اقبالؔ کی شاعری میں کرمکِ ناداں (پروانہ) اور کرمکِ شب تاب (جگنو) شاعر کے دو مختلف ذہنی رویوں کی عکاسی، علامتی انداز میں کرتے ہیں۔ ان میں سے پروانہ منزل کوشی اور جگنو خود شناسی کی علامت ہے، بلکہ اسے تو خضرِ راہ کا منصب بھی حاصل ہے۔ ابتداء اقبالؔ پروانے کے والہ وشیدا نظر آتے ہیں۔ پھر

ان کے ہاں جگنو سے تعلق خاطر ابھرتا ہے۔ کچھ عرصہ وہ ان دونوں کو معیّت میں سفر کرتے ہیں اور ایسا لگتا ہے جیسے انھیں ان دونوں کی یاری پر ناز ہے اور وہ انھیں یکساں اہمیت دینے کے قائل ہیں مگر آخر آخر میں پروانہ، جگنو کے مقابلے میں بتدریج اپنی اہمیت کھونے لگتا ہے اور اقبالؔ کے فکر میں ایک انوکھی خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے۔'' (۴۷) سچ تو یہ ہے کہ علامہ چوں کہ تحرک وحرارت پر مبنی مظاہر کو پسند کرتے ہیں اس لیے پروانے کی روشنی کے بے طلب اور جگنو کا سراپا روشنی بن کر اپنے متحرک وجود سے دوسروں کو عمل وحرکت کا پیغام دینا انھیں بہت پسند ہے۔ ان رمزوں سے انھوں نے اپنے فلسفۂ خودی کی بھرپور توضیح وصراحت کی ہے اور ان کے کلام میں پروانے کی طلب بلند تر مقاصد کی سچی لگن کی علامت بن گئی ہے۔ اسی طرح جگنو کا اپنی روشنی پر قناعت کر کے دوسروں کی دریوزہ گری سے اجتناب کرنے کا رویہ فقر واستغنا کی رمز کے طور پر پیش ہوتا ہے۔ یوں پروانہ وجگنو کے علائم اقبالؔ کے بنیادی موضوعات کی ترسیل وتفہیم میں مؤثر کردار ادا کرتے نظر آتے ہیں اور اسی بنا پر انھیں اقبالؔ کی کلیدی رمزیں تصور کیا جاتا ہے۔

روایتی معنوں میں پروانے کے عشق کو بلبل کے عشق سے فروتر گردانا گیا ہے کہ یہ کم حوصلہ ہے اور جل مرنے کو ہی محبت کا حاصل سمجھتا ہے۔ اقبالؔ پتنگے کے جل کر خاکستر ہو جانے کو تمنائے روشنی، خودسپردگی اور سیمابیت پر محمول کرتے ہوئے نظر ستایش سے دیکھتے ہیں۔ چناں چہ وہ پروانے کے اضطرار واضطراب، ذوقِ تماشاے روشنی، استعجاب واستفسار اور خاکستر ہو کر سراپا نور ہو جانے جیسے موثر اوصاف کی شعری تحسین استفساریہ واستعجابیہ انداز میں کرتے ہیں:

واں بھی جل مرتا ہے سوزِ شمع پر پروانہ کیا؟ اس چمن میں بھی گل وبلبل کا ہے افسانہ کیا؟
(ب د، ۳۹)

پروانہ تجھ سے کرتا ہے اے شمع! پیار کیوں؟ یہ جانِ بے قرار ہے تجھ پر نثار کیوں؟
(//، ۴۰)

پروانہ، اور ذوقِ تماشائے روشنی کیڑا ذرا سا اور تمنّائے روشنی!
(//، ۴۱)

جلانا دل کا ہے گویا سراپا نور ہو جانا یہ پروانہ جو سوزاں ہو تو شمعِ انجمن بھی ہے
(//، ۷۶)

کیسی حیرانی ہے یہ اے طفلکِ پروانہ خُو! شمع کے شعلوں کو گھڑیوں دیکھتا رہتا ہے تو
(//، ۹۳)

پروانے کے یہی اوصاف ہیں جو شعرِ اقبال میں بالآخر علامتی معنویت پر منتج ہوتے ہیں۔ اب پروانہ، افرادِ ملت کی علامت ہے جن کے سینوں میں اقبال مقاصد کی حقیقی تڑپ دیکھنے کے متمنی ہیں۔ وہ ان میں 'ذوقِ خود افروزی' پیدا کرنے کے خواہاں ہیں جو 'جگر سوزی' کے باعث ہی ممکن ہے۔ وہ مردِ مسلمان میں 'شعلہ آشامی' کا وصف ابھارنے کے لیے کبھی یاس وحسرت کا پیرایۂ بیان اپناتے ہیں تو کہیں تلقینی و تنبیہی انداز میں اصلاحِ احوال کا فریضہ انجام دینا چاہتے ہیں۔ بعینہٖ وہ ''چراغِ حرم'' کو ملتِ اسلامیہ کی رمزی حیثیت عطا کر کے اس سے پتنگ (ملت اسلامیہ کے فرد) کے لیے ایسی طرزِ طواف کے طلب گار ہوتے ہیں جو اس میں ''سرشتِ سمندری'' پیدا کر دے:

دکھا وہ حسنِ عالم سوز اپنی چشمِ پُرنم کو
جو تڑپاتا ہے پروانے کو، رلواتا ہے شبنم کو
(ب د،۷۳)

اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے
برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے
(//،۱۶۹)

وہ جگر سوزی نہیں، وہ شعلہ آشامی نہیں
فائدہ پھر کیا جو گردِ شمع پروانے رہے
(//،۱۸۶)

کوئی ایسی طرزِ طواف تو مجھے اے چراغِ حرم بتا!
کہ ترے پتنگ کو پھر عطا ہو وہی سرشتِ سمندری
(بانگ درا،۲۵۲)

پروانے کی علامتی معنویت اس وقت مزید نکھر جاتی ہے جب اقبال عہد حاضر کے منظرنامے پر اس کا اطلاق کر کے طنز کی کاٹ کو گہرا کرنے کے لیے برتتے ہیں:

شمع کو بھی ہو ذرا معلوم انجامِ ستم
صرفِ تعمیرِ سحر خاکسترِ پروانہ کر
(ب د،۱۹۱)

یہ راز ہم سے چھپایا ہے میر واعظ نے
کہ خود حرم ہے چراغِ حرم کا پروانہ
(ا ح،۴۱)

یاد رہے کہ شعرِ اقبال میں پروانے کے مقابلے میں جگنو کی علامت زیادہ معنی خیز ابعاد رکھتی ہے۔ اقبال، جگنو کو ''کرمکِ شب تاب'' قرار دیتے ہوئے پتنگے پر فائق ٹھہراتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ روشن کیڑا پروانے کے برعکس دوسروں کا محتاج نہیں بلکہ خود انحصار، خودشناس اور خودنگر ہے جب کہ پروانہ، طورِ شمع کا کلیم (کچھ اس میں جوشِ عاشقِ حسنِ قدیم ہے+ چھوٹا سا طور تو یہ ذرا سا کلیم ہے، ب د،۴۱) ہونے کے باوجود عزیز احمد کے الفاظ میں ''پرائی آگ کا دلدادہ ہے۔ اس

میں حرکت کی صفت ضرور ہے مگر وہ اسے خودی سے ہٹا کر فنا کی طرف لے جاتی ہے۔'' (۴۸)
اقبال کی جگنو سے موانست کا تذکرہ کرتے ہوئے میرزا ادیب اپنے مضمون ''علامہ اقبال اور کرمکِ شب تاب'' میں لکھتے ہیں:

......جگنو کتنا معمولی وجود ہے، گہرے اندھیرے میں اس کی بساط ہی کیا ہوتی ہے۔ لیکن چوں کہ ضیا افروز ہے، روشن و تابندہ ہے اور بڑی بات یہ کہ تابندہ و درخشندہ ہونے کے ساتھ ساتھ متحرک بھی ہے، اس لیے علامہ نے اس کا ذکر اپنے کلام میں بار بار کیا ہے اور ہر بار ان کا اندازِ بیان توصیفی ہے......علامہ نے جگنو کے حوالے سے بہ تدریج فکری ارتقا کی مختلف منزلیں طے کی ہیں۔ پہلی منزل میں جگنو ایک ذرا سا کیڑا ہونے کے باوجود ایک بے کس پرندے کی مدد کرتا ہے۔ گویا وہ اندھیروں میں ایک چراغِ روشن ہے جو دوسروں کی راہوں میں روشنی بکھیر کر ان کی رہ نمائی کرتا ہے۔ مگر آخری منزل تک پہنچتے پہنچتے جگنو سراپا نور بن جاتا ہے اور یہ نور ــــــ نورِ مستعار نہیں بلکہ اس کا اپنا نور ہے......(۴۹)

بانگِ درا کی نظموں ''ہمدردی''، ''جگنو'' اور ''ایک پرندہ اور جگنو'' میں اقبال نے جگنو کے ظاہری اوصاف گنوائے ہیں جن کو پیشِ نظر رکھ کر وہ بعد ازاں اسے ایک علامت کے طور پر برتتے ہیں، مثلاً ''ہمدردی'' میں بلبل کی آہ و زاری سن کر جگنو کی زبانی ہمدردانہ خیالات کا اظہار کرایا گیا ہے۔ اسی طرح نظم ''جگنو'' میں بڑی نادر تمثالوں سے اس کیڑے کی صفات گنوائی گئی ہیں:

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

(ب د، ۸۴)

''ایک پرندہ اور جگنو'' میں ایک مرغِ نوا پیرا (جو بلبل بھی ہوسکتا ہے!) سے مکالمے کے دوران جگنو قدرتِ حق کی ودیعت کردہ صلاحیتوں کی جانب اشارہ کرتے ہوئے اپنی چمک کو ''فردوسِ نظر'' قرار دیتا ہے۔ وہ باور کراتا ہے کہ قدرت نے اس کے پروں کو ضیا بخشی ہے، اسے گلزار کی مشعل بنایا اور سوز سے نوازا ہے۔ جگنو کے ان ظاہری اوصاف سے اقبال پر جو باطنی

خوبیاں مترشح ہوتی ہے، وہ انھیں بے مثل علامتی آہنگ میں ڈھال دیتے ہیں اور پروانے اور جگنو کے علائم تضاد و تقابل کی صورت میں زیادہ نکھر کر سامنے آتے ہیں اور یہ اقبال کا محبوب طریق کار ہے۔ اقبال ان دونوں کے مابین موازنہ کرتے ہیں اور اس کا مقصد جگنو کا پروانے پر تفوق ثابت کرنا ہے۔ یاد رہے کہ جگنو اور پروانے کے درمیان تفاوت کو ظاہر کرنے کے لیے اقبال بظاہر دونوں کی خصوصیات کو بالمقابل لاتے ہیں مگر بباطن ان کا مقصد ان کی وساطت سے اپنے کلام کی علامتی جہتوں کو روشن کرنا ہے، جیسے:

پروانہ اک پتنگا، جگنو بھی اک پتنگا وہ روشنی کا طالب، یہ روشنی سراپا

(ب د،۸۴)

اسی طرح انھوں نے بالِ جبریل کی نظم ''پروانہ اور جگنو'' میں صرف دو شعروں میں مکالمت و مخاطبت پر مبنی ڈرامائی فضا میں دونوں رموز کا فرق آئینہ کر دیا ہے۔ یہاں پروانہ ایسی اقوام کی علامت ہے جو پرائی آگ کا طواف کرتی ہیں جب کہ جگنو خودداری کی رمز بلیغ ہونے کے ناتے حاکم اقوال و ملل کی دریوزہ گری سے ہر آن گریزاں ہے۔ یوں دیکھا جائے تو پروانہ و جگنو کے علائم کے سلسلے میں علامہ کے ہاں ایک تدریجی ارتقا ملتا ہے جس کے تحت اوّل اوّل تو وہ ان دونوں کی الگ الگ صفات سے آشنا کرتے ہیں، بعد ازاں انھیں برابر کی اہمیت دیتے ہیں ___ اور پھر بالآخر دونوں کا موازنہ و مقائسہ کرتے ہوئے جگنو کی پروانے پر فوقیت ثابت کر دیتے ہیں۔

(۴) نَے

شعرِ اقبال میں نَے فنونِ لطیفہ کی علامت ہے تاہم اقبال نے اس کا زیادہ تر تعلق شاعری سے قائم کیا ہے۔ اس نسبت سے وہ شاعر کو ''نَے نواز'' اور شاعری کو ''نَے نوازی'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے مطابق نَے کی اصل ''چوبِ نَے'' نہیں بلکہ نَے نواز کا دل ہے جس کے نفس کی حرارت اس کی لَے میں سوز پیدا کر دیتی ہے۔ بعینہٖ فن کار کے قلب کی حدت اس کے فن پارے پر اثر انداز ہوتی ہے، جیسا کہ اقبال نے ضربِ کلیم کی نظم ''سرود'' میں نَے نوازی کے حقیقی مقصد سے بھرپور طور پر متعارف کرایا ہے۔ لکھتے ہیں:

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرورِ مَے اصل اس کی نَے نواز کا دل ہے کہ چُوبِ نے
دل کیا ہے، اس کی مستی و قوت کہاں سے ہے کیوں اس کی اک نگاہ اُلٹتی ہے تختِ کے
کیوں اس کی زندگی سے ہے اقوام میں حیات کیوں اس کے واردات بدلتے ہیں پے بہ پے

کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں | جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم و شام و رے
جس روز دل کی رمز مغنّی سمجھ گیا | سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

(ض ک، ۱۱۴، ۱۱۵)

اقبالؔ کے نزدیک ایسا فن کار جو ''دل کی رمز'' سمجھنے سے قاصر ہے، اس کا فن سرتا سر بے معنی ہے۔ اس کی نوا میں موت کے بجائے زندگی کا پیغام ہونا چاہیے اور اگر وہ تب وتابِ زندگی سے عاری ہو تو اس کا 'طریقِ نے نوازی' امم کی ہلاکت کا سبب بن جاتا ہے:

نہ جدا رہے نوا گر تب و تابِ زندگی سے | کہ ہلاکیِ اُمم ہے یہ طریقِ نَے نوازی

(ض ک، ۷۴)

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

(//، ۱۲۶)

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

(//، ۱۳۱)

ان کے ہاں نَے کی علامت اس وقت زیادہ بامعنی، کارگر اور پُر تاثیر ہو جاتی ہے جب وہ اس کا اطلاق خصوصیت کے ساتھ شاعر اور شاعری پر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ابتداء میں اقبالؔ نے روایتی انداز میں نَے کو شاعری کی علامت ٹھہرایا ہے:

پنہاں درونِ سینہ کہیں راز ہو ترا | اشکِ جگر گداز نہ غمّاز ہو ترا
گویا زبانِ شاعرِ رنگیں بیاں نہ ہو | آوازِ نَے میں شکوۂ فرقت نہاں نہ ہو

(ب د، ۵۰)

بعدازاں وہ نَے کو شاعر کے لیے بلند تر مقاصد کی رمز کے طور پر برت کر اس کا دائرہ وسیع تر کر دیتے ہیں۔ اب وہ شاعر کو عجمی لے سے گریز کی تلقین کرتے ہیں:

مشرق کے نیستاں میں ہے محتاجِ نفس نَے | شاعر ترے دل میں نفس ہے کہ نہیں ہے
تاثیرِ غلامی سے خودی جس کی ہوئی نرم | اچھی نہیں اس قوم کے حق میں عجمی لَے

(ض ک، ۱۲۷)

کلامِ اقبالؔ میں نَے کی رمزی حیثیت شاعر کی ذات کی شمولیت کے ساتھ بھی بڑے دل کش پیرایوں میں ڈھلی ہے۔ ایسے مواقع پر وہ اپنی نَے (شاعری) میں حدت، شوق اور جذبۂ خودی کو رواں دواں محسوس کرتے ہیں جو ''نغمۂ اللہ ھو'' میں ڈھل گئی ہے۔ اس سلسلے میں کبھی کبھار ان کے

ہاں لاحاصلی کے یہ جذبات بھی ابھرتے نظر آتے ہیں کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے تھے، نہیں کہہ سکے اور کبھی یوں بھی ہوا ہے کہ وہ تصلیفی لب و لہجے میں اپنی نَے نوازی پر تفاخر کا اظہار کر کے یہ موقف پیش کرتے ہیں کہ ان کا نفس بے شک ہندی ہے، لیکن مقامِ نغمہ تازی ہے ___ جو حجازی لَے کو جنم دیتا ہے اور اقبال جیسے نَے نواز کا حقیقی منصب بھی یہی ہے:

نغمۂ 'اللہ ھو' میرے رگ و پے میں ہے — شوق مری لَے میں ہے، شوق مری نَے میں ہے
(ب ج، ۹۶)

مرے کام کچھ نہ آیا، یہ کمالِ نَے نوازی — وہی میری کم نصیبی، وہی تیری بے نیازی
(//، ۱۷)

نفس ہندی، مقامِ نغمہ تازی — کوئی دیکھے تو میری نَے نوازی
(//، ۸۲)

(۵) خون جگر:

خونِ جگر علامہ کے کلام میں محنتِ شاقہ، سوز و تڑپ اور داخلی اضطرار و اضطراب کی علامت ہے۔ فنونِ لطیفہ ہو یا کارزارِ زیست، اقبال خونِ جگر صرف کرنے کے قائل ہیں کہ اسی سے زندگی میں معجزانہ شان پیدا ہوتی ہے۔ یہ فرد کے سچے اور کھرے جذبات کی ترسیل کا جزوِ لاینفک ہے۔ شاید اسی نسبت سے یوسف حسین خان نے روحِ اقبال میں اقبال کے ہاں ''خونِ جگر'' کو 'خلوص' کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے:

> اقبال نے جس چیز کو خونِ جگر کہا ہے، وہ یہی خلوص ہے، جس کی پرورش جذبے کی آغوش میں ہوئی ہو۔ اپنی نظم ''مسجد قرطبہ'' میں وہ کہتا ہے کہ معجزہ ہائے فن آنی اور فانی ہیں، سوائے ان کے جن کی تہ میں جذبہ و خلوص کارفرما ہوں...... مغنّی کی نوا پرورش دل و جگر کے خون سے ہونی چاہیے، ورنہ وہ بے اثر رہے گی۔ جب صاحبِ ساز کا لہو رگِ ساز میں رواں ہو تو نغمے کا زیر و بم دلوں کی تسخیر کی ضمانت بن جاتا ہے...... نغمہ اس وقت تک نغمہ نہیں بنتا جب تک اس کی پرورش جنون کی آغوش میں نہ ہوئی ہو۔ وہ اس آگ کے مثل ہے جسے آرٹسٹ نے اپنے دل کے خون میں حل کیا ہو۔ ایک تو آگ اور پھر ایک حساس دل کے خون میں حل کی ہوئی، اس کی تاثیر کا کیا کہنا ___ اگر شعر میں جذبہ و خلوص نہیں تو وہ بجھی ہوئی آگ کے مثل ہے......(۵۰)

دراصل اقبال نے خونِ جگر کو عشق کی علامت کے طور پر برتا ہے۔ عشق کسی شخص مخصوص سے ہو یا مقصد جلیل سے اس میں سخت کوشی کا اظہار خونِ جگر صرف کرنے سے ہی ہوتا ہے۔ جبھی تو علامہ

نے تمام تر معجزاتی فن پاروں، تخلیقی مقاصد اور روحانی و مادی اہداف و اعمال کے حصول کے لیے اسے ضروری قیاس کیا ہے۔ یوں یہ ایک سطح پر عشق ہی کا متبادل ہے۔ عزیز احمد نے اقبالؔ کی اس رمز کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''خونِ جگر، عشق کا وہ حاصل ہے جس سے انسان فنون کی تخلیق کرتا ہے۔ اس خونِ جگر سے فن کار مادی یا غیر مرئی اشیا میں جان سی ڈال دیتا ہے۔ ان کو ایک طرح کی زندگی اور بڑے سوز و ساز کی زندگی بخشتا ہے......'' (۵۱) اسی طرح ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی اپنے مضمون ''کلامِ اقبال میں خونِ جگر کی علامتی حیثیت'' میں اس علامت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> خونِ جگر، فن کار کی شخصیت کے توسط سے فن پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس میں تاثیر اور سوز کی کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن خونِ جگر کا فن سے براہِ راست تعلق بھی ہے۔ یہاں 'خونِ جگر' سے مراد، فن سے فن کار کی گہری لگن ہے اور گہری لگن، احترامِ فن اور کاوشِ فن دونوں پر مشتمل ہے۔ اقبال نے جا بجا جذبے کو فن کی روح کہا ہے، لیکن اس روح کی نمود کے لیے الفاظ کا موزوں ترین قالب بھی درکار ہے اور قالب کی ساخت و پرداخت میں فن کار کے شعور و ادراک، تفکر و تخیل، مشق و مہارت، چابک دستی اور ہنر مندی، ان سب عوامل کا حصہ ہوتا ہے۔۔۔ یہ سلیقہ مسلسل مشق و مزاولت اور کسبِ ریاض سے پیدا ہوتا ہے۔ گویا فن پر پوری قدرت حاصل کرنے کے لیے بھی خونِ جگر صرف کرنا پڑتا ہے۔ (۵۲)

اقبالؔ کی ابتدائی شاعری میں ''خونِ جگر'' کی یہ علامت قدرے روایتی معنوں میں نمود کرتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان شعروں سے بھی شاعر کے جدت پسند ذہن کا سراغ ضرور ملتا ہے جو بالآخر اس رمز کو تخلیقی مقاصد کی سچی لگن کی ترجمانی کے لیے مستعار لیتا ہے:

لطف مرنے میں ہے باقی، نہ مزا جینے میں　　کچھ مزا ہے تو یہی خونِ جگر پینے میں
(ب د، ۱۷۰)

ترآنکھیں تو ہو جاتی ہیں، پر کیا لذت اس رونے میں　　جب خونِ جگر کی آمیزش سے اشک پیازی بن نہ سکا
(//، ۲۹۱)

بعد ازاں بھرپور علامتی معنویت کے حامل ایسے اشعار بھی کلامِ اقبالؔ میں موزوں ملتے ہیں، جہاں 'خونِ جگر' کہیں مومن کے شوقِ شہادت کی علامت ہے تو کہیں فرد کی محنتِ شاقہ اور بلند نظری کے ضمن میں اس کا بیان ہوا ہے ـــــ اور کمال یہ ہے کہ ہر جگہ اس رمز کی وساطت سے معانی کے نئے باب رقم ہوئے ہیں:

حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا تری نسبت براہیمی ہے، معمارِ جہاں تو ہے
(ب د،۲۶۹)

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

عشقِ بتاں سے ہاتھ اٹھا، اپنی خودی میں ڈوب جا نقش و نگارِ دیر میں خونِ جگر نہ کر تلف
(//،۳۹)

جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں
(//،۱۳۳)

اقبالؔ نے 'خونِ جگر' کی رمزی سطح کا بہترین اظہار شاعری اور دیگر فنونِ لطیفہ میں اس کی افادیت واہمیت بتاتے ہوئے کیا ہے۔ ان کے خیال میں صرف وہی سخن وری اہل زمین کے لیے 'نسخۂ زندگیِ دوام' ہے جو خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے اور ایسی شاعری کی مثال وہ خود اپنی 'نوا' کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ امجد کندیانی کے خیال میں دراصل وہ اس امر سے بخوبی آگاہ ہیں کہ ''خونِ جگر سے مراد شاعر یا فن کار کا کربِ تخلیق (Creative Agony) ہے۔ کربِ تخلیق شاعر کی پوری فنی شخصیت کو محیط ہے۔ ایک عظیم فن کار کے لیے سب سے پہلے تو یہ لازمی ہے کہ وہ زندگی کے ساتھ مخلص ہو یعنی وہ اپنے اعماقِ جاں میں زندگی کے بارے میں ایک زاویۂ نگاہ رکھتا ہو۔ ایک عظیم فن کار اپنے جذبات کو مدت العمر اپنے دامانِ جاں میں پالتا ہے۔ جب کبھی کوئی شعری تجربہ پختہ ہوتا ہے، تبھی وہ اس کو فن میں ظاہر کرتا ہے...... وہ اپنے جذبات کو لطیف تر اور رفیع تر بنانے کی سکت رکھتا ہے...... اور یہ ساری کدوکاوش اور یہ ساری عرق ریزی اور یہ سارا کربِ عظیم اس کے درون میں ہر لحظہ برپا رہتا ہے جو آخر کار اس کے جگر کو لہو کر کے چھوڑتا ہے۔'' (۵۳) اسی طرح دیگر فنون مثلاً فنِ مصوری و مجسمہ سازی، فنِ تعمیر، موسیقی و نغمہ گری کے لیے بھی وہ خونِ جگر کو لازمی خیال کرتے ہیں ــــ دیکھیے ذیل کے اشعار میں یہ رمز بلیغ کیسی ندرت دکھاتی ہے:

اہلِ زمیں کو نسخۂ زندگیِ دوام ہے خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری
(ب د،۲۱۱)

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
(ب ج،۹۵)

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر — نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر
(//،۱۰۱)

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش — ہے رگِ ساز میں رواں، صاحبِ ساز کا لہو
(//،۱۱۳)

علامہ کے ہاں خون جگر صرف کرنا اس حد تک اہم ہے کہ وہ اسے فلسفہ سازی کے لیے بھی ضروری گردانتے ہیں اور ایسے مواقع پر یہ علامت سوز و تڑپ اور داخلی واردات کی شدت وحدت کے طور پر برتی گئی ہے، مثلاً لکھتے ہیں:

جس معنیِ پیچیدہ کی تصدیق کرے دل — قیمت میں بہت بڑھ کے ہے تابندہ گہر سے
یا مردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار — جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے
(ض ک،۴۲)

حقیقت یہ ہے کہ 'خونِ جگر' اقبال کی کلیدی رمز اور محمد احمد صدیقی کے الفاظ میں ''بڑا ہی وسیع استعارہ بالکنایہ'' (۵۴) ہے جو ان کے فلسفۂ خودی، عشق اور تصورِ تحرک و حرارت کو سمجھنے میں معاون ٹھہرتا ہے۔ وہ اسے 'سرمایۂ حیات' سمجھتے ہیں اور عصرِ حاضر کو 'میدانِ جنگ' قرار دے کر 'نوائے چنگ' کے بجائے 'زورِ دست و ضربتِ کاری' کا تقاضا کرتے ہیں جو یقیناً خون دل و جگر کے بغیر ممکن نہیں کہ فطرت 'جل ترنگ' نہیں 'لہو ترنگ' ہے:

یہ زورِ دست و ضربتِ کاری کا ہے مقام — میدانِ جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ
خونِ دل و جگر سے ہے سرمایۂ حیات — فطرت 'لہو ترنگ' ہے غافل! نہ 'جل ترنگ'
(ض ک،۱۰)

(۶) آھو:

آزادانہ زندگی، بے نیازی اور ہوشیاری کے اوصاف کے پیشِ نظر 'آہو' بھی علامہ کی دل پسند علامت ہے۔ خاص طور پر 'نافۂ آہو' کو وہ روحانی و باطنی صفات کی رمز تصور کر کے عمدہ معانی پیدا کرتے ہیں۔ اقبال نے چوں کہ تہذیب حجازی کی بازیافت کے لیے اکثر مقامات پر صحرائے عرب کا استعارہ برتا ہے، لہٰذا اس نسبت سے وہ صحرا کے ایک چوکس اور فعال کردار 'آہو' کو مردِ مومن کی علامت ٹھہراتے ہیں۔ شعرِ اقبال میں آہو ماضی کے مسلمانوں کی روشن علامت بھی ہے اور یہ عہد حاضر کے عمل و تحرک سے عاری افراد کی علامتی معنویت بھی پیش کرتا ہے جو بے عملی کے باعث 'بے نافہ'

(صلاحیتوں سے عاری) ہیں۔ وہ 'بھٹکے ہوئے آہو' کو 'سوئے حرم' لے جانے کی تمنا کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں اور بعض اوقات یہ بھی ہوا ہے کہ وہ بڑے رجائی انداز میں برسے ہوئے بادل میں بجلیوں کو خوابیدہ دیکھتے ہوئے اپنے صحرا (ملتِ اسلامیہ) میں پوشیدہ آہوؤں کا سراغ دیتے ہیں۔ اقبال نے دعائیہ ورجائیہ ہر دو طرح کے انداز اپنا کر انھوں نے 'آہو' کی علامت کو نئے معانی سے ہم کنار کر دیا ہے جو سرتا سر ان کے تصورات و نظریات کی تائید و ترسیل کرتے ہیں:

نجد کے دشت و جبل میں رمِ آہو بھی وہی　　درد لیلیٰ بھی وہی، قیس کا پہلو بھی وہی

(ب د، ۱۶۷)

بھٹکے ہوئے آہو کو پھر سوئے حرم لے چل　　اس شہر کے خوگر کو پھر وسعتِ صحرا دے

(//، ۲۱۲)

اپنے صحرا میں بہت آہو ابھی پوشیدہ ہیں　　بجلیاں برسے ہوئے بادل میں بھی پوشیدہ ہیں

(ب د، ۲۱۴)

آج بھی اس دیس میں عام ہے چشمِ غزال　　اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دلنشیں

(ب ج، ۹۹)

دراصل وہ مردِ مومن کو ''غزالِ تاتاری'' کے روپ میں دیکھنے کے خواہاں ہیں جو زمانۂ امن وصلح میں تو غزال رعنا کے پیکر میں نمود کرتا ہے مگر زمانۂ جنگ میں 'شیرانِ غاب سے بڑھ کر' جنگ جویانہ اوصاف اپنا لیتا ہے:

اگر ہو جنگ تو شیرانِ غاب سے بڑھ کر　　اگر ہو صلح تو رعنا غزالِ تاتاری

(ص ۱۷۱)

اقبالؔ مجاہدانہ حرارت کے نتیجے میں پیش آنے والی قید و بند کی صعوبت اور اسیری کو بھی صرف اس لیے سراہتے ہیں کہ اس کے نتیجے میں فرد 'مشکِ اذفر' بن کر لوٹتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ تحرک و عمل کے داعی ہیں اور ان کے مطابق صحرا میں 'آہوے تاتاری' کا سراغ ظن و تخمیں سے نہیں 'مشامِ تیز' (محنتِ شاقہ) سے ملتا ہے، مثلاً:

مشکِ اذفر چیز کیا ہے، اک لہو کی بوند ہے　　مشک بن جاتی ہے ہو کر نافۂ آہو میں بند

(ب د، ۲۵۳)

مشامِ تیز سے ملتا ہے صحرا میں نشاں اس کا　　ظن و تخمیں سے ہاتھ آتا نہیں آہوئے تاتاری

(ب ج، ۳۷)

انھوں نے ''نفسیاتِ غلامی' کی توضیح کرتے ہوئے 'رمِ آہُو' کو بزدلی کی علامتی حیثیت دی ہے:

بہتر ہے کہ شیروں کو سکھا دیں رمِ آہُو   باقی نہ رہے شیر کی شیری کا فسانہ
(ض ک،۱۴۰)

'آہوے تاتاری' یا 'غزالِ تاتاری' کے ساتھ ساتھ علامہ نے 'آہوے مشکیں' کے علامتی تذکرے سے بھی اپنے کلام کی دل کشی اور معنی خیزی میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک جگہ وہ مہدی کو 'آہوے مشکیں' قرار دے کر اس سے انقلاب اور اجتہاد مراد لیتے ہیں اور ان کے نزدیک فرد کی مہدی کے تخیل سے بیزاری 'ختن' (ملت اسلامیہ) کو اس نایاب اور نادر ہرن سے ناامید کر دے گی۔ بعینہٖ وہ ختن کو تہذیب حجازی اور آہو کو فرد کی علامت ٹھہراتے ہوئے سیاسی فرزندوں کو ابلیس کا یہی پیغام سناتے ہیں کہ تمھاری کامیابی اس میں ہے کہ اہلِ حرم سے ان کی روایات چھین لو اور یوں گویا 'آہو' کو 'مرغزارِ ختن' سے نکال دو۔ کبھی کبھی اقبال یورپی اقوام کے تہذیبی بنجرپن کی جھلک دکھانے کے لیے بھی یہ علامت برتتے ہیں اور خود کو ''صیادِ معانی'' کہہ کر یہ موقف پیش کرتے ہیں کہ ان قوموں کے تمام آہُو (افراد) 'بے نافہ' (روحانی ثمرات سے عاری) ہیں:

اے وہ کہ تو مہدی کے تخیل سے ہے بیزار   نومید نہ کر آہُوئے مشکیں سے ختن کو
(ض ک،۵۹)

اہلِ حرم سے ان کی روایات چھین لو   آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو
(//،۱۴۶)

صیّادِ معانی کو یورپ سے ہے نومیدی   دل کش ہے فضا، لیکن بے نافہ تمام آہُو!
(ض ک،۱۷۲)

(۷) ساقی:

اقبال کے ہاں ساقی، کی علامت بھی متنوع ابعاد رکھتی ہے جو اقتدار، اختیار اور بخشش کا استعارہ بھی ہے۔ اقبال اس حوالے سے ''ساقیِ اربابِ ذوق''، ''ساقیِ فرنگ''، ''ساقیِ لالہ فام''، ''ساقیِ موت''، ''ساقیِ مہوش''، ''ساقیِ نامہرباں'' اور ''ساقیانِ سامری فن'' جیسی موثر تراکیب تخلیق کر کے اس لفظ کے رمزی مفاہیم پر روشنی ڈالتے ہیں۔ آغاز میں علامہ نے اس علامت کو روایتی معنوں میں پیرمغاں کے طور پر استعمال کر کے اس قبیل کے شعر کہے:

نہ صہبا ہوں نہ ساقی ہوں، نہ مستی ہوں نہ پیمانہ
میں اس مے خانۂ ہستی میں ہر شے کی حقیقت ہوں

(ب د،۶۹)

گزر گیا اب وہ دور ساقی کہ چھپ کے پیتے تھے پینے والے
بنے گا سارا جہان میخانہ، ہر کوئی بادہ خوار ہوگا

(//، ۱۴۰)

بعدازاں وہ ساقی سے متعلق روایت کو بدلتے ہوئے قدرے نئے رمزی معنی یوں پیش کرتے ہیں:

نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے مزا تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی
جو بادہ کش تھے پُرانے، وہ اُٹھتے جاتے ہیں کہیں سے آبِ بقائے دوام لے ساقی

کٹی ہے رات وہ ہنگامہ گستری میں تری
سحر قریب ہے، اللہ کا نام لے ساقی!

(ب د، ۲۰۸)

اقبالؔ نے 'ساقی' کی گوناگوں جہتیں پیدا کر کے اس کے متعین مفہول کو بدل ڈالا ہے۔ اس سلسلے میں اولاً تو یہ 'ساقیِ ازل' کی علامت کے طور پر سامنے آیا ہے جس سے مخاطب ہو کر شاعر نے اپنے قلبی واردات قلم بند کیے ہیں:

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

(ب د، ۱۲۳)

———

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے بتا، کیا تو مرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم بخیلی ہے یہ رزّاقی نہیں ہے

(ب ج، ٦)

———

مٹا دیا مرے ساقی نے عالمِ من و تو پلا کے مجھ کو مئے لا الہ الّا ھُو

(//، ۱۳)

———

وہ آتش آج بھی تیرا نشیمن پھونک سکتی ہے طلب صادق نہ ہو تو پھر کیا شکوۂ ساقی

(//، ۵۸)

———

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا وہی جام گردش میں لا ساقیا

(//، ۱۲۴)

ثانیاً انھوں نے شاعر کے لیے اس علامت کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ خود ان کی اپنی ذات کا سراغ دیتی ہے، جیسے ''شمع اور شاعر'' میں شمع کی زبان سے ذیل کے اشعار کہلوا کر وہ 'ساقی' کی اس معنویت سے متعارف کراتے ہیں:

سوچ تو دل میں، لقب ساقی کا ہے زیبا تجھے؟ انجمن پیاسی ہے اور پیمانہ بے صہبا ترا!
(ب د،۱۸۴)

انجمن سے وہ پرانے شعلہ آشام اُٹھ گئے ساقیا! محفل میں تو آتش بجام آیا تو کیا
(ر،۱۸۵)

خیر، تو ساقی سہی لیکن پلائے گا کسے اب نہ وہ مے کش رہے باقی نہ میخانے رہے
(ر،۱۸۷)

'ساقی' کی دیگر علامتی جہتوں میں اس کا نفس غیر کے معنوں میں استعمال ہونا، رہ نما یا پیرومرشد کے طور پر آنا اور مردِ کامل یا مومن کی رمز قرار پانا بہت اہم ہیں:

وائے نادانی کہ تو محتاجِ ساقی ہو گیا مے بھی تو، مینا بھی تو، ساقی بھی تو، محفل بھی تو
(ب د،۱۹۲)

تو اگر خوددار ہے منّت کشِ ساقی نہ ہو عین دریا میں حباب آسا نگوں پیمانہ کر
(ر،۱۹۱)

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق و مغرب کے میخانے یہاں ساقی نہیں پیدا، وہاں بے ذوق ہے صہبا
(ب ج،۲۳)

ساقیِ اربابِ ذوق، فارسِ میدانِ شوق بادہ ہے اس کا رحیق، تیغ ہے اس کی اصیل
(ر،۹۷)

بعض مقامات پر ساقی 'فرنگ' اور 'موت' کی رمزی حیثیت کے ساتھ بھی موزوں ہوا ہے جس سے اس کی علامتی معنویت دوچند ہوگئی ہے:

سوالِ مے نہ کروں ساقیِ فرنگ سے میں کہ یہ طریقۂ رندانِ پاک باز نہیں
(ب ج،۳۸)

میری قسمت میں ہے ہر روز کا مرنا جینا ساقیِ موت کے ہاتھوں سے صبوحی پینا
(ب د،۸۵)

ساقی کی علامت اس اعتبار سے لائقِ تحسین ہے کہ اقبال نے اس کے ساتھ مے، مینا، سبو، صبوحی، جام، پیمانہ، بادہ، شراب، صہبا، شیشہ، مے کش، مے خانہ، اور نشہ وغیرہ کے الفاظ ملا کر معنی خیز بلاغت کا حصول کیا ہے۔ اس لحاظ سے وہ روایتی مضامینِ خمریات میں کمال درجے کی جدت و ندرت پیدا کرتے ہیں جو یقیناً ان کا کمالِ خاص ہے، شعر دیکھیے:

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے بتا، کیا تو مرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم بخیلی ہے یہ رزّاقی نہیں ہے
(ب ج،٦)

محمد بدیع الزمان اپنے مضمون ''اقبآل کا ساقی'' میں لکھتے ہیں:

اقبآل کے ساقی کو خدا کہیے، پیرِ مغاں کہیے، مردِ کامل کہیے یا مصلحِ قوم ___ شاعر کہیے یا پیرومرشد، اس کے روپ ان کے یہاں بہت ہیں مگر ہر جگہ وہ فیضانِ الٰہی کا موجب اور حیات پرور عناصر کا معمار ہی نظر آئے گا......(۵۵)

یہاں ان نمایاں علائم و رموز کے ساتھ ساتھ ان علامتوں کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جن کا تعلق اقبآل کے اُن بنیادی تصورات ونظریات سے ہے جو ان کی فکریات میں کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں سرفہرست تو 'مومن' کی علامت ہے جسے انسانِ کامل کے طور پر مستعار لیا گیا ہے:

کوئی اندازہ کر سکتا ہے اس کے زورِ بازو کا! نگاہِ مردِ مومن سے بدل جاتی ہیں تقدیریں
(ب د،۲۷۱)

———

افلاک سے ہے اس کی حریفانہ کشاکش خاکی ہے مگر خاک سے آزاد ہے مومن
(ض ک،۴۵)

———

یہ راز کسی کو نہیں معلوم کہ مومن قاری نظر آتا ہے حقیقت میں ہے قرآن
(〃،٦٠)

———

مقام بندۂ مومن کا ہے ورائے سپہر زمیں سے تا بہ ثریا تمام لات و منات
(ا ح،۲٦)

اسی طرح تصورِ فقر کی توضیح کرتے ہوئے وہ ''قلندر'' اور ''درویش'' کی علامتوں سے مدد لیتے ہیں۔ وہ ان دونوں کے مابین تفاوت قائم کر کے درویش کو ایسے خلوت نشیں صوفی کی علامت ٹھہراتے ہیں جس نے علائقِ دنیوی سے کنارہ کشی اختیار کر لی ہے۔ یہ کم عمل ہے اور زیادہ تر تفکر، تنہائی اور مراقبے کے مراحل سے گزرتا ہے جب کہ اس کے مقابلے قلندر باطنی احوال و مقامات سے گزرنے کے ساتھ ساتھ باعمل ہے اور جو کچھ وہ سوچتا ہے، ہر ممکن اسے عملی صورت عطا کرتا ہے:

درویشِ خدا مست، نہ شرقی ہے نہ غربی گھر میرا نہ دِلّی، نہ صفاہاں، نہ سمرقند
(ب ج،۲۱)

———

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر ایّام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر
(ض ک،۴۱)

بعینہٖ خبر و نظر، عقل اور عشق کے علائم ہیں۔ عشق جسے وہ 'دید'، 'نظر' اور 'نگاہ' کے علامتی الفاظ سے ظاہر کرتے ہیں، تخلیقِ مقاصد کا نام ہے جب کہ 'خبر' علم و عقل کی رمزی صورت ہے جو عشق کی متضاد ہے اور تخمین و ظن کے سوا کچھ نہیں دیتی۔ بقول سید عابد علی عابد:

علامہ کے کلام میں خبر، علمی مشاہدے اور سائنسی تجربے کی علامت ہے۔ خبر کے ذریعے حقیقت کا ادراک اور تعقل کیا جاتا ہے۔ نظر، کشف و شہود کی علامت ہے۔ بعض اوقات سینہ فیضِ ربانی سے اس طرح منور ہوتا ہے کہ حقیقت کاملاً مکشوف ہوتی ہے، اس طریقے پر کشفِ حقیقت کو نظر کہتے ہیں۔ علامہ نے ہمیشہ یہ کہا ہے کہ انسانی شخصیت مکمل طور پر اپنی استعداد کا اظہار تبھی کر سکتی ہے کہ یہ دونوں قوتیں نمو پائیں یعنی انسان علم منطق اور فلسفے سے بھی کام لے لیکن مذہبی واردات اور کشف والہام کی اہمیت بھی پہچانے...... کبھی کبھی علامہ، خبر کے لیے علم اور نظر کے لیے عشق اور دل کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ خبر ہی کو وہ عقل بھی کہتے ہیں...... عقل اور عشق، خبر اور نظر، علم اور وجدان ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ دونوں ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں......(۵۶)

مثلاً لکھتے ہیں:

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
(بال جبریل،۴۷)

اقبالؔ کے علامتی نظام میں بعض علامتیں مختلف تلازمات کے ساتھ موزوں ہوئی ہیں۔ اس سلسلے میں اول تو وہ علائم ہیں جو مذہب و تصوف سے متعلق ہیں، جن میں حرم، بت خانہ، کافر، کلیسا، مدرسہ، خانقاہ، ملا، حور، بہشت اور شیخ و برہمن وغیرہ شامل ہیں۔ ان سے شعرِ اقبالؔ میں طنز کی کاٹ میں اضافہ ہوا ہے اور ان سے ان کا زیادہ تر مقصد یہ ہے کہ ملتِ اسلامیہ کے غیر اسلامی شعایر کی نفی کر کے امراضِ ملت کی تشخیص کی جائے۔ بعض اوقات وہ تضاد و تقابل کے انداز میں ایسے علائم و رموز کی مدد سے وہ کفر و اسلام کی آویزش واضح کرتے اور اصلاحِ احوال کی کاوش کرتے ہیں:

حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
(ب د،۲۷۲)

من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن
(ب ج،۳۱)

یہ کافری تو نہیں کافری سے کم بھی نہیں　　　　کہ مردِ حق ہو گرفتارِ حاضر و موجود

(ض ک،۱۱۰)

ہو تری خاک کے ہر ذرّے سے تعمیرِ حرم　　　　دل کو بیگانۂ اندازِ کلیسائی کر

(ب د،۲۷۹)

بعض شعروں میں روشنی کے تلازمات نے علامتی پیکر میں ڈھل کر فکریاتِ اقبالؔ کی توضیح و صراحت کی ہے جن میں شرر، شعلہ، آگ، نور، بجلی، آئینہ، خورشید، شب، سحر، شمع، تارا، شفق اور چاند وغیرہ کی رمزی حیثیات قابلِ مطالعہ ہیں۔ شکیل الرحمٰن کا یہ کہنا درست ہے کہ ''اقبالؔ کی وہی علامتیں توجہ کا مرکز بنتی ہیں جو روشنی کے شدید تر احساس سے پیدا ہوئی ہیں۔ عشق، خودی، نگاہ، نظر، ذوق وشوق کا ان سے گہرا معنوی رشتہ ہے۔ اچھی اور عمدہ شاعری کی جو مثالیں دی گئی ہیں، ان میں بھی روشنی کے پیکر، استعارے اور روشن علامتیں اہمیت رکھتی ہیں......اقبالؔ کے روشن اور بیدار استعارے خودی اور عشق کی علامتوں کی تخلیق کرتے ہیں تو جانے کتنے روشن پیکر اور تلازمے ضمنی پیکر اور تلازمے بن کر ابھرنے لگتے ہیں۔ دراصل تلازموں کی وجہ سے خودی اور عشق کی علامتیں جلوہ بن جاتی ہیں اور احساساتی اور جذباتی جہتوں کو وسیع سے وسیع کرتی جاتی ہیں......'' (۵۷)

اقبالؔ کے دیگر تلازمات جو علامتی پیکر میں ڈھلے ہیں، ان میں گلشن، گل، گلستان، شجر، شبنم، بُو، آشیاں، نشیمن، نرگس، کلی وغیرہ ــــــ صحرا، بیاباں، کارواں، ویرانہ، دیوانہ وغیرہ ــــــ اور موج، دریا، ساحل، جوئے آب وغیرہ بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ ان تمام تر علائم و رموز کی پیش کش کرتے ہوئے اقبالؔ نے ترسیل معنی کو ہر لحظہ مقدم رکھا ہے اور ان کا رمزی پیرایۂ بیان کمال درجے کی دل کشی اور معنویت کے ساتھ ان کے فکری اعماق کی عقدہ کشائی کرتا چلا جاتا ہے۔

(ب) تلمیحی علامات

علاماتِ اقبالؔ کا ایک اختصاصی پہلو تاریخی تلمیحوں کو علامتی رنگ و آہنگ سے ہم کنار کر کے انھیں حسن و معنویت عطا کرنا ہے۔ تلمیحی ابعاد کے حامل ان علائم و رموز میں اسلامی و غیر اسلامی دونوں طرح کے تاریخی اہمیت کے اشخاص و وقایع شامل ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علامہ اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کرتے ہوئے ماضی پر نظر ڈالتے ہیں اور جو تاریخی کردار یا واقعہ انھیں اس ضمن میں قریب تر محسوس ہوتا ہے اسے کمال درجے کی مہارت سے علامتی پیکر میں ڈھال دیتے ہیں۔ خصوصاً ان کے ہاں قرآنی تلمیحوں کی علامتی حیثیت لائقِ تحسین ہے جن کے تحت وہ نہ صرف انبیا کی شخصی

خوبیوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں بلکہ ان سے متعلق قصص بھی ان کے لیے خاصی کشش رکھتے ہیں۔ توقیت زمانی سے قطع نظر بلحاظِ تعداد دیکھا جائے تو اس قبیل کی علامتوں میں اقبالؔ نے حضرت موسیٰؑ سے متعلق تلمیحوں کو اولیت دی ہے اور انھیں اکثر مقامات پر علامتی رنگ میں ترسیلِ مطلب میں معاون ٹھہرایا ہے۔ اس سلسلے میں موسیٰؑ، کلیم، کلیم اللہ، کلیم اللّٰہی، شعیب و شبانی، طور، نخلِ طور، وادیِ ایمن، لاتخف، سینا، ارنی، ارنی گو، لن ترانی، تجلّی، یدِ بیضا، عصائے موسوی، فرعون، سامری اور قارون کی تلمیحات نے خاص طور پر علامتی رنگ اختیار کیا ہے۔ یہ وہ تلمیحی علامتیں ہیں جو کلامِ اقبال میں عہدِ حاضر کے مسلمانوں کی قوتِ عمل کو مہمیز کرتی نظر آتی ہیں اور ان کے ذریعے حق و باطل کی آویزش آئینہ ہوگئی ہے۔ مثلاً چند شعر:

شرارے وادیِ ایمن کے تو بوتا تو ہے لیکن نہیں ممکن کہ پھوٹے اس زمیں سے تخمِ سینائی
(ب د، ۲۴۴)

نغمے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے طور مضطر ہے اسی آگ میں جلنے کے لیے
(//، ۱۶۹)

رہے ہیں اور ہیں فرعون میری گھات میں اب تک مگر کیا غم کہ میری آستیں میں ہے یدِ بیضا
(ب ج، ۲۵)

قلندر جُز دو حرفِ لا الٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا فقیہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا
(ب ج، ۳۲)

تازہ پھر دانشِ حاضر نے کیا سحرِ قدیم گزر اس عہد میں ممکن نہیں بے چوبِ کلیم
(ب ج، ۶۰)

نظر آئی نہ مجھے قافلہ سالاروں میں وہ شبانی کہ ہے تمہیدِ کلیم اللّٰہی
(ب ج، ۷۵)

میں ہوں نومید تیرے ساقیانِ سامری فن سے کہ بزمِ خاوراں میں لے کے آئے ساتگیں خالی
(ض ک، ۷۱)

جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں
(ا ح، ۱۲)

اسی طرح ابراہیم اور آزر کی علامتیں بھی اکثر اشعار میں نمود کرتی ہیں اور اقبالؔ نے انھیں بالترتیب بت شکنی و بت گری کی رمزوں کے طور پر متعارف کرایا ہے۔ وہ خلیل اللہ کے اعلائے کلمتہ

الحق کرنے کو سراہتے ہوئے ان کے آتشِ نمرود میں بے خوفی سے کود جانے کے واقعے کو حق گوئی و بے باکی کی علامت قرار دے کر اپنے کلام کی معنی خیزی میں قابلِ قدر اضافہ کر دیتے ہیں۔ مثلاً:

مسلم نے بھی تعمیر کیا اپنا حرم اور — تہذیب کے آزر نے ترشوائے صنم اور
(ب د،۱۶۰)

آتشِ نمرود ہے اب تک جہاں میں شعلہ ریز — ہو گیا آنکھوں سے پنہاں کیوں ترا سوزِ کہن
(//،۲۴۰)

آزر کا پیشہ خارا تراشی — کارِ خلیلاں خارا گدازی
(ب ج،۲،۷۷)

حضرت عیسیٰؑ کی مسیحا نفسی مردِ مومن کی بیداریِ قلب کی علامت بن گئی ہے اور وہ آپؑ کے ''قم باذن اللہ'' کے معجزے کو تحرک و حرارت پیدا کرنے کے لیے رمزی انداز میں موزوں کر دیتے ہیں۔ اسی طرح حضرت سلیمانؑ سے متعلق قرآنی قصہ علامتی رنگ و آہنگ میں ڈھل کر نئے معنی دیتا ہے۔ چناں چہ یہاں ''نگینِ سلیمانؑ'' قدر و منزلت اور ارفعیت اور ''مورِ بے پر'' یا ''مورِ بے مایہ'' اُمتِ مسلمہ کی موجودہ ابتر حالت کی علامتی نمایندگی کرنے لگتے ہیں۔ اسی طرح اقبالؔ نے ''یوسفِ گُم گشتہ'' کی تلمیحی ترکیب کو علامتی پیرایے میں برت کر اپنی شاعری میں ندرت و جدت پیدا کر دی ہے۔ کہیں یہ اسلاف و اخلاف کے درخشاں ماضی کی علامت ہے تو کہیں عہد حاضر کے غافل مسلمان کی، کہیں ''خونِ زلیخا'' نوجوانانِ ملت کی علامت ہے (جن کے اندر وہ تڑپ پیدا کرنا چاہتے ہیں) تو کہیں یوسف کا کنعان سے مصر کی طرف ہجرت کرنا اسلام کے لامحدود تصورِ ملت کا ترجمان بن جاتا ہے، مثلاً:

نفسِ گرم کی تاثیر ہے اعجازِ حیات — تیرے سینے میں اگر ہے تو مسیحائی کر
(ب د،۲۷۹)

جلوۂ یوسفِ گم گشتہ دکھا کر ان کو — تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں
(//،۱۳۲)

مشکلیں اُمتِ مرحوم کی آساں کر دے — مورِ بے مایہ کو ہمدوشِ سلیماں کر دے
(//،۱۶۹)

پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا — تو وہ یوسف ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا
(//،۲۰۵)

جس سے تیرے حلقۂ خاتم میں گردوں تھا اسیر   اے سلیماں! تیری غفلت نے گنوایا وہ نگیں
(//، ۲۲۱)

قم باذن اللہ، کہہ سکتے تھے جو، رخصت ہوئے   خانقاہوں میں مجاور رہ گئے یا گورکن
(ب ج، ۱۶۱)

''دمِ جبرئیل''، ''قوتِ پرواز'' اور ''صورِ اسرافیل'' انقلاب کی علامتیں ہیں، جنھیں اقبالؔ مردِ مسلمان میں دیکھنے کے متمنی ہیں اور اپنی اس خواہش کا اظہار انھوں نے کہیں رجائیت سے کیا ہے تو کہیں یہ تذکرہ مایوسی کے عالم میں ملتا ہے۔ نیز ''لات ومنات'' کی قرآنی تلمیحیں علامتی رنگ وآہنگ میں نئی تعبیرات سے ہم کنار نظر آتی ہیں۔ علامہ نے ان بتوں کو کبھی شر کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے اور کبھی یہ قدامت پسندی اور فنا وپستی کے علائم کے طور پر نمود کرتے ہیں:

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا   تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا
(ب د، ۲۷۱)

بدل کے بھیس پھر آتے ہیں ہر زمانے میں   اگرچہ پیر ہے آدم، جواں ہیں لات ومنات
(ض ک، ۳۷)

مصلحتاً کہہ دیا میں نے مسلماں تجھے   تیرے نفس میں نہیں، گرمیِ یوم النشور
(//، ۵۱)

وہی حرم ہے، وہی اعتبار لات و منات   خدا نصیب کرے تجھ کو ضربتِ کاری
(//، ۱۷۷)

مقام بندۂ مومن کا ہے ورائے سپہر   زمیں سے تا بہ ثریا تمام لات و منات
(ا ح، ۲۵)

قرآنی تلمیحات پر مبنی علامتوں ہی کی ذیل میں ابلیس کی علامتی معنویت کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ یہ درست ہے کہ کلامِ اقبالؔ میں یہ تلمیح زیادہ تر شعری کردار کی حیثیت رکھتی ہے تاہم اس کے رمزی ابعاد بھی لائقِ اعتنا ہیں۔ شعری کردار کے طور پر ابلیس کے اندر شر کے ساتھ ساتھ بہت سے مثبت خصائص دیکھے جا سکتے ہیں جن کی علامہ نے اکثر وبیش تر توصیف کی ہے۔ اس زاویے سے یہ کردار نہ صرف احساسِ ذات رکھتا ہے بلکہ اپنی فراق پسندی، قوت وآزادی، فعالیت، سوز وساز، تمنا وجستجو، ہنگامہ خیزی، تحرک وحرارت اور بے باکی وگستاخی کے باعث کبھی کبھی عام انسان سے ماورا ہو کر اتنا اہم ہو جاتا ہے کہ اس کی عدم موجوگی سے اقبالؔ کو یہ دنیا کشش سے عاری دکھائی دیتی

ہے (مزی اندر جہانِ کور ذوقے + کہ یزداں دارد وشیطاں ندارد، پیام مشرق،۱۳۲) نیز شر کی قوت اس کردار میں مزید خوبصورتی پیدا کر دیتی ہے۔ خالصتاً علامتی حوالے سے دیکھیں تو اردو کلام میں یہ تلمیح شر پسند افراد و اقوام کی نمایندگی کرتے ہوئے ابھرتی ہے اور جہاں کہیں مغرب کے ارباب سیاست کی شاطرانہ چالوں سے اس کا رشتہ جوڑا گیا ہے وہاں رمزیت و ایمائیت بہت گہری ہوگئی ہے۔

حاتم رامپوری کے الفاظ میں: ''ابلیس مجسم تکبر ہے لیکن اس کے کردار کی پختگی، یزداں گریزی، ستیزہ کاری، شر پسندی، نخوت، جذبۂ تفوق، پندار پرستی اور اصول پرستی اقبالؔ کی رومانویت سے ہم آہنگ ہو کر دیدہ زیب ہو جاتی ہے۔ اقبالؔ کا ابلیس خشک اور خطرناک نہیں بلکہ حد درجہ لڑاکو، جذباتی، شریر، چونچال اور شوخ ہے۔ وہ اپنی قوت و جبروت، جذبۂ عمل اور اولوالعزمی پر نازاں ہے۔ عصرِ رواں کے انسانوں کے زیاں کو ابلیس اپنی کامرانی اور فتح مندی کہتا ہوا نظر آتا ہے اور اب اس کی نظروں میں یہ دنیا آدم سے خالی ہے'' (۵۸) ذیل کے شعر دیکھیے جو اُردو کلام میں ابلیس کی تلمیح کی علامتی جہتوں کو آئینہ کرتے ہیں:

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

گو فکرِ خداداد سے روشن ہے زمانہ　　آزادیِ افکار ہے ابلیس کی ایجاد
(〃،۱۶۸)

بنایا ایک ہی ابلیس آگ سے تو نے　　بنائے خاک سے اس نے دو صد ہزار ابلیس!
(ض ک،۱۴۳)

اللہ کو پامردیِ مومن پہ بھروسا　　ابلیس کو یورپ کی مشینوں کا سہارا
(ا ح،۱۶)

قرآنی تلمیحوں پر مبنی علائم و رموز کے ساتھ ساتھ اقبالؔ نے بعض اوقات اسلامی و غیر اسلامی تاریخ پر مشتمل تلمیحات کو بھی علامتی پیرایۂ بیان عطا کیا ہے۔ اسلامی تاریخ کی شخصیات میں سرِ فہرست نبیِ آخرالزمان حضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی ذاتِ اقدس ہے، جن کے مقابل وہ ابولہب کی تلمیح لا کر دو مختلف اور متضاد مکاتب فکر کی نشان دہی کر دیتے ہیں۔ ''مصطفویؐ'' اور ''بولہبی'' حق و باطل کے علائم ہیں جن کے تضاد و تقابل سے اقبالؔ نے بے مثل نکات اخذ کیے ہیں۔

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز چراغِ مصطفویؐ سے شرارِ بولہبی
(ب د،۲۲۳)

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

اس کے علاوہ وہ حضرتِ علیؓ کے ساتھ ''مرحب'' اور ''عنتر'' کی تلمیحیں لاکر ''اسداللّٰہی و یداللّٰہی'' کو حق اور ''مرحبی وعنتری'' کو کفر واستبداد کے علامتی تناظر میں پیش کرتے ہیں اور اس سے ان کی غرض مسلمانوں میں حرکت وحرارت عمل پیدا کرنا ہے۔اسی طرح حسینیت اور یزیدیت بالترتیب صبرواستقامت اور ظلم و بربریت کی علامتیں ہیں۔ اسلوب احمد انصاری کے نزدیک: ''کربلا کا واقعہ محض ایک تاریخی واقعہ نہیں ہے بلکہ یہ وقت کے تسلسل کا ایک لمحہ ہے جو لافانی بن گیا ہے اور جسے اقبال نے اپنے نادر اور ہمہ گیر تخیل کے ذریعے اسیر کرلیا ہے۔ یہ رمز ہے حق و باطل اور حریت واستبداد کے درمیان ابدی پیکار کا اور حسینؓ کا عزم واستقلال اور صبروثبات اعلان ہے اس امر کا کہ حکم، حق اور حکمت اٹل اور جاودانی ہیں۔ یہ معرکۂ خیروشر زندگی کے ہیولیٰ میں پیوست ہے اور تاریخ کے ہر دور میں نہ جانے کتنی بار دہرایا جاچکا ہے۔امر بالمعروف اور نہی عن المنکر کے داعی حسینؓ کی سرفروشی انسان کی روح کا ترانۂ سرمدی ہے، جس کے زیروبم کو انسانیت کے کان کبھی فراموش نہیں کرسکے۔'' (۵۹) خاص طور پر علامہ نوجوانِ ملت میں حسینؓ کا سا ذوق وشوق دیکھنے کے شدت سے خواہاں نظر آتے ہیں:

نہ ستیزہ گاہِ جہاں نئی، نہ حریفِ پنجہ فگن نئے وہی فطرتِ اسداللّٰہی، وہی مرحبی، وہی عنتری
(ب د،۲۵۳)

بڑھ کے خیبر سے ہے یہ معرکۂ دین و وطن اس زمانے میں کوئی حیدرِ کرّار بھی ہے
(ب ج،۶۴)

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیریؓ بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی
(//،۷۳)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ وفرات
(//،۱۱۲)

یوں بھی ہوا ہے کہ تاریخ اسلام کے نامور اشخاص ایک ہی شعر میں علامتی معنویت دینے لگتے ہیں اور اقبال نے ان سے اصلاحِ احوال کی بھرپور کاوش کی ہے، جیسے:

یہی شیخِ حرم ہے جو چرا کے بیچ کھاتا ہے　　گلیمِ بوذرؓ، دلقِ اویسؓ و چادرِ زہراؓ!
(ب ج،۲۳)

یہ فقر مردِ مسلماں نے کھو دیا جب سے　　رہی نہ دولتِ سلمانیؓ و سلیمانیؑ
(ض ک،۵۱)

اے شیخ! بہت اچھی مکتب کی فضا، لیکن　　بنتی ہے بیاباں میں فاروقیؓ و سلمانیؓ
(〃،۱۷۹)

اسلامی تاریخ کی دیگر نمایاں شخصیات میں اقبالؔ نے سلاجقۂ بزرگ کے اولین حکمران طغرل بیگ اور آخری سلجوقی بادشاہ سنجر کے ساتھ ساتھ سلطان سلیم عثمانی کے زور و ہیبت اور شان و شکوہ کو مسلمانوں کے عروج کی علامت بنا دیا ہے:

شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود　　فقرِ جنید و بایزید تیرا جمالِ بے نقاب
(ب ج،۱۱۳)

خودی ہو زندہ تو ہے فقر بھی شہنشاہی　　نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہِ فقیر
(ض ک،۶۷)

اسی ذیل میں ہندستان کی مسلم تاریخی شخصیات میں محمود و ایاز اور تیمور علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ محمود کی تلمیح جلال و حشمت، بت شکنی اور شان و شکوہ کے ساتھ ساتھ حکمرانی و سلطانی کی علامت ہے جب کہ ایاز کہیں مجبوری و مقہوری کی علامت ہے تو کہیں عاشقِ صادق کی___ تیمور کی تلمیح ظلم و بربرّیت کی رمزی صورت رکھتی ہے یا جنگجویانہ فطرت کے اظہار کے لیے نمود کرتی ہے۔ ان حوالوں سے علامہ کا علامتی رنگ ملاحظہ ہو:

کرتی ہے ملوکیّت آثارِ جنوں پیدا　　اللہ کے نشتر ہیں تیمور ہو یا چنگیز
(ب ج،۲۶)

کیا نہیں اور غزنوی کارگہِ حیات میں　　بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات
(〃،۱۱۲)

فر و فالِ محمود سے در گزر　　خودی کو نگہ رکھ ایازی نہ کر
(〃،۱۲۸)

حاصل اس کا شکوہِ محمود　　فطرت میں اگر نہ ہو ایازی
(ض ک،۸۹)

تاریخِ غیر مسلم کے مشاہیر میں اقبالؔ یونان کے فاتحِ جلیل اسکندرِ اعظم یا اسکندر مقدونی سے وابستہ تلمیح ''آئینۂ سکندری'' کو علامتی آہنگ دیتے ہیں اور اسے شان و شوکت کی علامت کے طور پر متعارف کروا کر معنی مفید کا حصول کرتے نظر آتے ہیں۔ دارا قوت و حشم کی، جمشید (اور اس کا جامِ جہاں نما) شاہانہ تکلف کی، اردشیر سیاست و مذہب کی یکتائی کی، نوشیروانِ عادل (خسرو اول ملقب بہ کسریٰ) داد و انصاف اور محبت کی، خسرو پرویز (خسرو دوم) جاہ و جلال اور زر پرستی کی اور چنگیز خان ظلم و استبداد کی علامتوں کے طور پر ابھرے ہیں۔ اسی طرح بعض مواقع پر اقبالؔ نے ایرانی و رومی اکاسرہ و قیاصرہ کو کلی طور پر شوکت و طنطنے کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے یا ان کے ہاں چینی ترکستانی خطوں کے معروف حکمرانوں کی تلمیحیں فغفور و خاقاں کے القاب کے ساتھ مطلق العنانیت اور استعماریت کے علائم بن گئی ہیں۔ مثلاً ایسی چند تلمیحی علامتوں کا رنگ ڈھنگ اقبالؔ کے ذیل کے اشعار سے بخوبی مترشح ہوتا ہے:

مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے — یہ آدم گری ہے، وہ آئینہ سازی
(ب ج،۱۴۶)

بچھائی ہے جو کہیں عشق نے بساط اپنی — کیا ہے اس نے فقیروں کو وارثِ پرویز
(//،۱۶)

نہ ایراں میں رہے باقی نہ توراں میں رہے باقی — وہ بندے فقر تھا جن کا ہلاکِ قیصر و کسریٰ
(//،۲۳)

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوی تماشا ہو — جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی
(//،۴۰)

جہاں بینی مری فطرت ہے لیکن — کسی جمشید کا ساغر نہیں میں
(//،۸۶)

کبھی آوارہ و بے خانماں عشق — کبھی شاہِ شہاں، نوشیرواں عشق
(//،۸۷)

اسی میں حفاظت ہے انسانیت کی — کہ ہوں ایک جنیدی و اردشیری
(//،۱۱۸)

موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے — نے کوئی فغفور و خاقاں، نے فقیرِ رہ نشیں
(ا ح،۱۳۰)

غیرت ہے بڑی چیز جہانِ تگ و دو میں　　　پہناتی ہے درویش کو تاجِ سرِ دارا
(//،۱۵۰)

شعرِ اقبال میں تلمیحی علائم ورموز میں بعض مقامات پر دنیائے علم وفلسفہ کی موقر شخصیات کو بطور علامت پیش کرنے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ خاص طور پر ایسی علمی وفلسفیانہ شخصیات کو وجدان اور عشق کے نمایندہ اشخاص مثلاً حضرت بلالؓ، جنید بغدادی، عطار اور رومی وغیرہ کے ساتھ لا کر بڑے نمایاں طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ اقبال فارابی، بوعلی سینا، رازی اور غزالی جیسے مسلم فلاسفہ کے تحیر و تعقل کو تحسین وستایش کی نظر سے دیکھتے ہیں اور عہدِ نو کے مسلمانوں کے لیے راہِ عمل متعین کرتے ہوئے ان کے تفکر وتفلسف کو بطور مثال پیش کرتے ہیں، جیسے:

یا حیرتِ فارابی، یا تاب و تبِ رومی　　　یا فکرِ حکیمانہ، یا جذبِ کلیمانہ!
(ب ج،۶۷)

———

مقامِ ذکر، کمالاتِ رومی و عطار　　　مقامِ فکر، مقالاتِ بو علی سینا
(ض ک،۲۳)

———

دگر بمدرسہ ہاے حرم نمی بینم　　　دلِ جنید و نگاہِ غزالی و رازی
(ا ح،۴۳)

علاماتِ اقبال کا ایک نمایاں حصہ فنی وادبی تاریخ کی تلمیحوں پر مبنی ہے جن میں بہزاد، خضر، آبِ حیات، شیریں، فرہاد وخسرو، لیلیٰ ومجنوں اور سعدیٰ وسلیمیٰ خاص طور پر نئی معنوی تعبیرات لیے ہوئے ہیں۔ بہزاد محض فنِ مصوری کی علامت نہیں بلکہ ان تمام فنون کی ترجمانی کرتا ہے جو اقبال کے نزدیک محنتِ شاقہ کے مقتضی ہیں۔ اس علامت کے وسیلے سے وہ اس امر پر اظہارِ افسوس بھی کرتے ہیں کہ عہدِ حاضر کا فن کار خونِ جگر صرف کرنے سے گریزاں ہے:

مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد　　　کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سرورِ ازلی بھی
(//،۱۲۴)

———

خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر　　　مے خانۂ حافظ ہو کہ بُت خانۂ بہزاد
(ض ک،۱۳۱)

اقبال نے خضر کو مبارک قدمی، دستگیری اور ابدیت کی علامت ٹھہرانے کے ساتھ ساتھ بلند حوصلگی، رجائیت اور کوشش ناتمام کے علامتی معانی بھی بخشے ہیں، بعینہٖ ''آبِ حیات'' حیاتِ جاوداں اور مقصد آفرینی کی علامت ہے جس کے لیے تشنہ کامی اور جہدِ مسلسل ضروری ہے۔ قصۂ

آبِ حیات کا دوسرا نمایاں کردار سکندر ذوالقرنین ملوکانہ سرشت اور محرومی کے رمزی ابعاد رکھتا ہے اور علامہ نے ان تمام تلمیحی حوالوں کو علائم و رموز میں ڈھال کر بڑے تازہ مضامین تشکیل دیئے ہیں، جیسے:

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی
رستہ بھی ڈھونڈ خضر کا سودا بھی چھوڑ دے
(ب د، ۱۰۷)

گرچہ اسکندر رہا محرومِ آبِ زندگی
فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ ناؤ نوش
(//، ۲۵۷)

گدائے میکدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو
(ب ج، ۱۳)

یورپ میں بہت روشنیِ علم و ہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
(//، ۱۰۷)

ہے آبِ حیات اسی جہاں میں
شرط اس کے لیے ہے تشنہ کامی
(ض ک، ۸۸)

اقبالؔ نے شیریں، فرہاد اور خسرو کے حسن و عشق پر مبنی ادبی و تاریخی قصے کو پیش نظر رکھ کر شیریں، غمِ فرہاد، محنتِ فرہاد، تیشہ، بے ستوں، سنگِ گراں، جوئے شیر، دولتِ پرویز، شکوہِ خسروی اور کوہکن کے تلمیحی لفظوں کو علامتی پیکروں میں مبدل کر دیا ہے۔ وہ ساسانی بادشاہ خسرو پرویز (کسریٰ) کی شان و شوکت اور امارت سے جو 'گنج باد آورد' کی صورت میں معروف ہے نئے علامتی معنی اخذ کرتے ہوئے اسے ملوکیت و استعماریت کی رمز کے طور پر متعارف کراتے ہیں۔ خاص طور پر انھوں نے اس علامتی جہت سے اپنے تصورِ فقر کی عمدگی سے توضیح کر دی ہے، مثلاً:

گو فقر بھی رکھتا ہے اندازِ ملوکانہ
ناپختہ ہے پرویزی، بے سلطنتِ پرویز
(ب ج، ۲۶)

تھا یہ اللہ کا فرماں کہ شکوہِ پرویز
دو قلندر کو کہ ہیں اس میں ملوکانہ صفات
(ار ح، ۴۸)

فرہاد کی تلمیح سخت کوشی اور محنتِ پیہم کی علامت ہونے کے ساتھ ساتھ کم مایگی کی ترجمان ہے اور شیریں کا فتنہ انگیز حسن جذبۂ عشق کی جرأت و ہمت کا مظہر ہے جو خسرو پرویز کے ظلم و استبداد کے باوجود ماند پڑتا دکھائی نہیں دیتا۔ خصوصاً ''تیشے'' کی علامت فرہاد کے کردار کو زیادہ واضح کر دیتی ہے۔ اس علامت پر تبصرہ کرتے ہوئے سید وقار عظیم نے اپنے مضمون ''عشرتِ پرویز اور غمِ

فرہاد‘‘ میں لکھتے ہیں:

غمِ فرہاد اور عشرتِ پرویز کی حکایت میں فرہاد اور پرویز تو اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہی ہیں، تیشے نے بھی کہ ایک بے جان چیز ہے، ایک اہم حصہ لیا ہے۔ ترقی کے مختلف مدارج و مراحل طے کرنے اور عروج کی منتہا تک پہنچنے کے لیے انسانی خودی کو کارگہِ حیات میں مسلسل کش مکش اور جدوجہد میں مصروف رہنا ہوتا ہے...... کش مکش، جدوجہد، محنت اور سخت کوشی کے اس عمل میں انسان کو جس آلۂ کار کی ضرورت ہے اس کا سب سے مؤثر مظہر تیشہ ہے۔ عشقِ گرہ کشا اپنا فیض عام کرنے کے لیے جس وسیلے کی مسلسل رفاقت کا طالب ہے، وہ وسیلہ بھی اقبال کے شعروں میں تیشے کا نام پاتا ہے......(۶۰)

فرہاد اور تیشے کے حوالے سے اقبال کا علامتی رنگ دیکھیے:

حُسن کا گنجِ گراں مایہ تجھے مل جاتا — تو نے فرہاد! نہ کھودا کبھی ویرانۂ دل
(ب د، ۶۱)

زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ — جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی
(//، ۲۵۹)

محبت خویشتن بینی، محبت خویشتن داری — محبت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا
(ب ج، ۲۵)

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا — روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد
(ض ک، ۱۳۱)

بعض اوقات شیریں، فرہاد اور خسرو کے تلمیحی علائم کی وساطت سے اقبال کے کلیدی تصورات ونظریات کا بڑے مؤثر طور پر ابلاغ ہوتا ہے۔ اس قبیل کے اشعار میں ’پرویز‘ شہنشاہیت وملوکیت اور عیش وطرب، ’فرہاد‘ رنج ومحن اور عزم وہمت اور ’شیریں‘ جدید تعلیم وتہذیب کے علائم و رموز قرار پاتے ہیں، چند شعر دیکھیے:

گھر میں پرویز کے شیریں تو ہوئی جلوہ نما — لے کے آئی ہے مگر تیشۂ فرہاد بھی ساتھ
(ب د، ۲۰۹)

زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا؟ — طریقِ کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی
(ب ج، ۴۰)

خرید سکتے ہیں دنیا میں عشرتِ پرویز — خدا کی دین ہے سرمایۂ غمِ فرہاد
(//، ۷۰)

اسی طرح بعض اشعار میں اقبالؔ نے خسرو و فرہاد کی تلمیحوں کے ڈانڈے اپنے متعین کردہ شعری معیار سے ملا کر نئے علامتی مفاہیم ابھارے ہیں اور اسی تناظر میں یہ تاریخی کردار 'شعرِ عجم' پر تنقیدی نظر ڈالنے میں بھی بڑے مؤثر ثابت ہوئے ہیں، جیسے:

بہا میری نوا کی دولتِ پرویز ہے ساقی فقیرِ راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی

(ب ج، ۱۱)

—

اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دلآویز

(ض ک، ۱۲۸)

—

جس سے متزلزل نہ ہوئی دولت پرویز وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے

(//، //)

علامہ نے لیلیٰ و مجنوں اور سعدیٰ و سلیمیٰ کی ادبی تلمیحوں کے علامتی و رمزی ابعاد ابھارتے ہوئے بھی بڑے معنی خیز نکات پیدا کیے ہیں۔ وہ قیس بن عامر (قیس عامری) اور لیلیٰ بنتِ سعد کی روایتی داستانِ عشق کو علامتی پیکر بخشتے ہوئے لیلیٰ، قیس، ناقۂ لیلیٰ، محمل، دنبالۂ محمل، کجاوے، صحرا و دشت، دلِ ویراں، وادیِ نجد، دشت و جبلِ نجد اور بادیہ پیمائی وغیرہ کے مروج معانی ہی بدل کر رکھ دیتے ہیں۔ اب یہ شعری تلازمات جذبۂ عشق کے وسیع تر تناظر میں پیش ہوتے ہیں اور ان سے پیغام بری کا فریضہ بھی بہ طریقِ احسن انجام پایا ہے۔ اس منفرد رنگ کے تحت قیس دورِ حاضر کے بے عمل مسلمان کی علامت ہے اور لیلیٰ سے مراد سرزمینِ حجاز کی وہ روشنی ہے جو منزل کا پتا دیتی ہے جب کہ محمل یا کجاوے کی رمزامت مسلمہ کی جانب بلیغ اشارہ کرتی ہے۔ ان تمام علائم و رموز کو اپنے کلام میں سموتے ہوئے اقبالؔ نے متنوع پیرایے اپنائے ہیں۔ کہیں رجائی و دعائیہ انداز ہے تو کہیں علامہ کی اُمتِ مسلمہ سے وابستہ تمنائیں یاس و حسرت کے مضمون کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ تاہم صورت کوئی بھی ہو ان کا مطمحِ نظر افرادِ ملت کی اصلاح و تجدید ہی ٹھہرتا ہے۔ خوبرو عرب محبوباؤں سعدیٰ و سلیمیٰ کو اقبالؔ نے تہذیبِ حجازی کی اعلیٰ قدروں کی علامتوں کے طور پر متعارف کرایا ہے اور اس طریقے سے وہ افرادِ ملت کے دلوں میں اسلام اور خاکِ یثرب کی محبت جاگزیں کر دیتے ہیں۔ وہ مسلمانوں کو 'بتکدۂ چیں' سے 'رختِ جاں' اٹھا لینے کی ترغیب دیتے ہیں اور انھیں کلی طور پر 'محوِ رخِ سعدیٰ و سلیمیٰ' کر دینے کے متمنی ہیں۔ جبھی تو انھیں 'طلسمِ ماہ سیمایانِ ہند' ٹوٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور سلیمیٰ کی نظریں 'پیغامِ خروش' دیتی دکھائی دیتی ہیں:

آرزو نورِ حقیقت کی ہمارے دل میں ہے — لیلیِ ذوقِ طلب کا گھر اسی محمل میں ہے
(ب د، ۴۹)

وادیِ نجد میں وہ شورِ سلاسل نہ رہا — قیس دیوانۂ نظّارۂ محمل نہ رہا
(ب د، ۱۶۸)

دیکھ! یثرب میں ہوا ناقۂ لیلیٰ بیکار — قیس کو آرزوئے نو سے شناسا کر دیں
(//، ۱۳۲)

پیدا دلِ ویراں میں پھر شورشِ محشر کر — اس محملِ خالی کو پھر شاہدِ لیلا دے
(//، ۲۱۲)

مِل ہی جائے گی منزلِ لیلیٰ اقبالؔ — کوئی دن اور ابھی بادیہ پیمائی کر
(//، ۲۸۰)

کبھی اپنا نظّارہ بھی کیا ہے تو نے اے مجنوں — کہ لیلیٰ کی طرح تُو خود بھی ہے محمل نشینوں میں
(ب د، ۱۰۳)

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

دیکھ آ کر کوچۂ چاکِ گریباں میں کبھی — قیس تو، لیلیٰ بھی تو، صحرا بھی تو، محمل بھی تو
(//، ۱۹۲)

تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول — لیلیٰ بھی ہمنشیں ہو تو محمل نہ کر قبول
(ض ک، ۷۲)

ٹوٹنے کو ہے طلسمِ ماہ سیمایانِ ہند — پھر سلیمیٰ کی نظر دیتی ہے پیغامِ خروش
(ب د، ۱۸۹)

گویا علامہ کے علامتی نظام میں تلمیحیں خواہ قرآنی ہوں یا اسلامی و غیر اسلامی تاریخ کی ہوں، علمی و فلسفیانہ ہوں یا فنی و ادبی ___ تمام صورتوں میں ترسیلِ مطلب مقدم ہے۔ چناں چہ ان مختلف جہتوں کے نمایندہ اشخاص محض تاریخ کے اوراق کے اہم کردار نہیں ہیں بلکہ یہ اپنے مخصوص 'کرداری اوصاف' کے باعث ملتِ اسلامیہ کو درپیش مختلف مسائل کے حل میں معاونت کرتے ہیں۔ اقبالؔ نے ان کی وساطت سے افرادِ ملت کی رہ نمائی کا فریضہ انجام دیا ہے اور اپنی علامتی معنویت کے اعتبار سے ان کی اس قبیل کی تلمیحیں ماقبل کے شعرا پر فوقیت حاصل کر جاتی

ہیں۔ یہاں ہر مقام پر موسیٰ، شعیبؑ، فرعون، سامری، قارون، ابراہیمؑ، آزر، سلیمانؑ، یوسفؑ، خضرؑ، الیاس، عیسیٰ___ جبرئیلؑ، اسرافیلؑ___ مصطفیٰؐ، بولہب، لات ومنات، بلالؓ، فاروقؓ، علیؓ، مرحب، عنتر، زہراؓ، بوزرؓ، سلمانؓ، اویسؓ، حسینؓ___ سکندر مقدونی، دارا، جمشید، قیصر و کسریٰ، نوشیروان عادل، اردشیر، خسرو پرویز___ فغفور و خاقاں، چنگیز___ طغرل، سلیم، سنجر___ محمود، ایاز___ جنید، عطار، رومی___ فارابی، بوعلی سینا، رازی، غزالی___ لیلیٰ، مجنوں، شیریں، فرہاد، سکندر ذوالقرنین، سعدیٰ، سلیمیٰ، بہزاد وغیرہ کی تاریخی و تلمیحی حیثیت کے ساتھ ساتھ علامتی معنویت بھی ہے جو نہایت منفرد، نادر اور معنی خیز ہے۔ خاص طور پر ان میں سے بعض تلمیحوں کا شمار تو بھرپور رمزی اوصاف کے باعث اقبال کی کلیدی علامات میں ہوتا ہے۔ علامہ کے تلمیحی علائم و رموز اس لحاظ سے بھی لائق ستایش ہیں کہ آفاقی خصائص کے حامل ہونے کے سبب ان کا اطلاق بدلتے ہوئے سیاسی وسماجی اور مذہبی منظر نامے پر بہ آسانی کیا جا سکتا ہے، جو یقیناً نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔

(ج) مقاماتی و جغرافیائی علامات:

اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال کے علامتی نظام میں مقاماتی و جغرافیائی علائم و رموز کا بھی بہت اہم کردار ہے۔ انھوں نے بعض جغرافیائی خطوں کو اپنی اعلیٰ و منزّہ فکریات کی ترسیل کا ذریعہ بنایا ہے۔ اس سلسلے میں زیادہ تر ان کے ہاں اسلامی تہذیب کے مرکزی خطوں کو جزوِ کلام بنا کر علامتی رنگ و آہنگ تشکیل دینے کا رجحان ملتا ہے۔ ایسے مواقع پر پیش کردہ خطے محض مقامات یا علاقے نہیں رہتے بلکہ اسلامی تہذیب و ثقافت کے نمایندہ بن گئے ہیں۔ خصوصاً ان کے استمداد سے علامہ نے مسلم ثقافت کے خدوخال ابھارنے کے ساتھ ساتھ ملتِ اسلامیہ کے روشن ماضی کا نقشہ کھینچ کر رکھ دیا ہے۔ اس قبیل کے علامتی پیرایۂ بیان سے ان کے ہاں اسلامی تہذیب و ثقافت کے اجتماعی لاشعور تک رسائی ممکن ہو پاتی ہے اور اس کے وسیلے سے عہدِ حاضر کے مضمحل اور پریشاں خاطر مسلمانوں کے قلوب و اذہان میں تحرک و حرارت پیدا کرنے کی کاوش بھی مؤثر طور پر کی گئی ہے۔ یہ مقاماتی و جغرافیائی علامتیں ہر اعتبار سے ملتِ اسلامیہ کے افراد کی قوتِ عمل کو مہمیز کرتی ہیں۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوا ہے کہ علامہ نے حق و باطل کی آویزش ظاہر کرنے کے لیے تضاد و تقابل کے طور پر بھی بعض خطوں کو اپنے شعر پاروں میں جگہ دی ہے۔ اس اعتبار سے یہ اقبال کا اختصاصی پہلو ہے کہ انھوں نے مختلف جغرافیائی خطوں، دریاؤں، پہاڑوں، وادیوں، صحراؤں،

مرغزاروں اور شہروں کا ذکر کمال درجے کی رمزی شان کے ساتھ کر دیا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری میں جغرافیائی اسموں کی کثرت نو بہ نو علامتی مضامین تخلیق کرتی ہے جن میں 'حجاز' یا 'حجازیت' کو دینِ اسلام کی علامت قرار دینا، عرب کو اسلامی اور عجم کو غیر اسلامی خیالات کا نمایندہ بنانا، وطن یا قوم پسندی کو اسلام کے بے حدود وثغور تصور کے منافی خیال کرنا، ملتِ اسلامیہ کے روشن ماضی کے آئینے میں فردا کو مستنیر کرنا، حق و باطل کی آویزش دکھانا 'مردِ مومن' یا 'مردِ آفاقی' کے اوصافِ جلیلہ سے آشنا کرانا، تلقینِ عمل کے فریضے کی انجام دہی، بلند نظری کے تصورات جاگزیں کرنا، قلندر اور قلندریت کی وسعت نظری کا احساس دلانا اور اپنی ذات کے اسرار خصوصاً شعری صلاحیت کے بلند و برتر مرتبے سے روشناس کرانا جیسے اعلیٰ مضامین شامل ہیں۔ شعرِ اقبالؔ کے اوراق شاہد ہیں کہ متذکرہ متنوع علامتی ابعاد نے علامہ کے کلام کی بلاغت و رمزیت میں قابلِ قدر اضافہ کر دیا ہے۔

مقاماتی و جغرافیائی علامتوں کے سلسلے میں اقبالؔ کے ہاں 'حجاز'، 'حجازیت'، 'وادیِ نجد'، 'نجد کے دشت و جبل'، 'خمستانِ حجاز' اور 'مئے حجاز' کا تذکرہ اسلام، اسلامی فکر اور مسلمانوں کے روشن ماضی کے علائم کے طور پر ہوا ہے۔ دیکھیے علامہ نے اس بے مثل جغرافیائی خطے کو علامتی طور پر برتتے ہوئے کیا خوب معنی آفرینی کی ہے:

وادیِ نجد میں وہ شورِ سلاسل نہ رہا　　قیس دیوانۂ نظّارۂ محمل نہ رہا
(ب د، ۱۶۸)

عجمی خُم ہے تو کیا، مَے تو حجازی ہے مری　　نغمہ ہندی ہے تو کیا لے تو حجازی ہے مری
(//، ۱۷۰)

تُو بھی ہے شیوۂ اربابِ ریا میں کامل　　دل میں لندن کی ہوس لب پہ ترے ذکرِ حجاز
(//، ۱۷۶)

مُژدہ اے پیمانہ بردارِ خُمستانِ حجاز　　بعد مدّت کے ترے رندوں کو پھر آیا ہے ہوش
(//، ۱۸۸)

بُوئے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے　　رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے
(ب ج، ۹۹)

عرب اور عجم، اسلامی اور غیر اسلامی افکار و خیالات کی علامتیں ہیں اور اس طور پر نمود کرتی ہیں:

بادہ گردانِ عجم وہ، عربی میری شراب　　مرے ساغر سے جھجکتے ہیں مَے آشام ابھی
(ب د، ۲۷۹)

رگِ تاک منتظر ہے تری بارشِ کرم کی ——— کہ عجم کے مے کدوں میں نہ رہی مئے مغانہ
(ب ج،۱۵)

تو عرب ہو یا عجم ہو، ترا لا الٰہ الاّ ——— لغتِ غریب، جب تک ترا دل نہ دے گواہی
(ر،۴۵)

عجم کے خیالات میں کھو گیا ——— یہ سالک مقامات میں کھو گیا
(ر،۱۲۴)

اقبالؔ نے بعض خطّوں کو بڑی مہارت کے ساتھ اسلام کے بے حدود و ثغور تصور کی توضیح کے لیے علامتی انداز میں پیوندِ شعر کیا ہے۔ ان کے مطابق بندۂ مومن اپنے 'سرداماں' کو 'گردِ وطن سے پاک' رکھتا ہے، اس کے لیے ہر مصر، 'کنعاں' ہے۔ وہ نہ تو توران و ایران کی تفریق روا رکھتا ہے اور نہ ہی 'قیدِ مقامی' اسے گوارا ہے۔ مردِ مومن مصر و حجاز اور پارس و شام سے ماورا ہو کر خود کو ملت میں گم کر لیتا ہے۔ اس کی زمین بے حدود اور افق بے ثغور ہے۔ دجلہ و دنیوب و نیل اس کے وسیع سمندر (ملتِ اسلامیہ) کی محض موجیں ہیں۔ چناں چہ وہ ملتِ اسلامیہ کے اس وسیع تصور کی علامتی پیرائے میں پیش کش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

پاک ہے گردِ وطن سے سرِ داماں تیرا ——— تو وہ یوسف ہے کہ ہر مصر ہے کنعاں تیرا
(ب د،۲۰۵)

بتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملّت میں گم ہو جا ——— نہ تورانی رہے باقی، نہ ایرانی، نہ افغانی
(ر،۲۷۰)

تو ابھی رہ گزر میں ہے، قیدِ مقام سے گزر ——— مصر و حجاز سے گزر، پارس و شام سے گزر
(ب ج،۲۹)

اس کی زمیں بے حدود، اس کا افق بے ثغور ——— اس کے سمندر کی موج دجلہ و دنیوب و نیل
(ر،۹۶)

اقبالؔ بعض اوقات مختلف خطوں کی علامتی نمایندگی سے روشن مستقبل کی نوید بھی سناتے ہیں جس سے ان کا مؤقف زیادہ بامعنی اور مدلل ہو جاتا ہے، مثلاً شعر دیکھیے:

خاکِ مشرق پر چمک جائے مثالِ آفتاب ——— تا بدخشاں پھر وہی لعلِ گراں پیدا کرے
(ب د،۲۶۰)

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے ——— نیل کے ساحل سے لے کر تا بخاکِ کاشغر
(ر،۲۶۵)

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد — مری نگاہ نہیں سُوئے کوفہ و بغداد
(ب ج،۷۰)

حق و باطل کی آویزش دکھانا، اقبال کا محبوب موضوع ہے جس کی وساطت سے انھوں نے اکثر وبیش تر دل پذیر نکات پیش کیے ہیں۔ جغرافیائی و مقاماتی علامتوں کی تشکیل میں بھی بعض مواقع پر یہ عنصر کارفرما نظر آتا ہے۔ جیسے:

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری — بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی
(ب ج،۷۳)

قافلۂ حجاز میں ایک حسینؓ بھی نہیں — گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوے دجلہ وفرات
(//،۱۱۲)

یہ فرنگی مدنیّت کہ جو ہے خود لبِ گور! — زندہ کر سکتی ہے ایران و عرب کو کیونکر
(ض ک،۷۰)

کہیں کہیں اس قبیل کے علائم مردِ مومن کے صفاتِ عالیہ کی پیش کش میں معاون ٹھہرے ہیں۔ چناں چہ اقبال کا مردِ آفاقی اس حد تک حق بین وحق اندیش ہے کہ خاشاک کے تودے کو کوہِ دماوند کہنے سے گریزاں نظر آتا ہے۔ وہ چین و عرب اور روم وشام سے ماورا ہے بلکہ دو عالم اس کے سامنے ہیچ ہیں۔ وہ خاکی ہوتے ہوئے بھی افلاکی انداز رکھتا ہے۔ بندۂ حق بین نہ رومی وشامی ہے، نہ کاشی وسمرقندی، جبھی تو اس کی نگاہوں میں سلطنتِ روم وشام ورے قطعاً نہیں جچتی:

خاشاک کے تودے کو کہے کوہِ دماوند — مشکل ہے کہ اک بندۂ حق بین وحق اندیش
(ب ج،۲۱)

سما سکا نہ دو عالم میں مردِ آفاقی — نہ چینی و عربی وہ، نہ رومی و شامی
(//،۶۶)

رومی ہے، نہ شامی ہے، کاشی نہ سمرقندی — خاکی ہے مگر اس کے انداز ہیں افلاکی
(//،۷۱)

جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم و شام و رَے — کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں
(ض ک،۱۱۵)

گاہے گاہے ایسی علامتوں کو اقبال تلقینِ عمل کے لیے بھی مستعار لیتے ہیں اور ان کے ہاں یہ انداز پیدا ہوتا ہے:

مشامِ تیز سے ملتا ہے صحرا میں نشاں اس کا ظن و تخمیں سے ہاتھ آتا نہیں آہوئے تاتاری
(ب ج، ۳۷)

رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک ترا سفینہ کہ ہے بحرِ بیکراں کے لیے
(//، ۴۹)

آہ کہ کھویا گیا تجھ سے فقیری کا راز ورنہ ہے مالِ فقیر سلطنتِ روم و شام
(//، ۶۲)

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

خودی ہے زندہ تو دریا ہے بیکرانہ ترا ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل و فرات
(ا ح، ۲۶)

بعض مقامات کو علامتی سطح پر شاعری کا حصہ بناتے ہوئے علامہ کی ذات کے اسرار بھی کھلتے ہیں۔ داخلی جذبات و احساسات کی شدت نے ایسے اشعار کو بہت جان دار بنا دیا ہے اور تاثیرِ شعری میں بھی دوگونہ اضافہ محسوس ہوتا ہے، مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

بادہ گردانِ عجم وہ، عربی میری شراب مرے ساغر سے جھجکتے ہیں مَے آشام ابھی
(ب د، ۲۷۹)

زیارت گاہِ اہلِ عزم و ہمت ہے لحد میری کہ خاکِ راہ کو میں نے بتایا رازِ الوندی
(ب ج، ۱۴)

درویشِ خدا مست نہ شرقی ہے، نہ غربی گھر میرا نہ دِلّی، نہ صفاہاں، نہ سمرقند
(//، ۲۱)

اُسی کے فیض سے میری نگاہ ہے روشن اُسی کے فیض سے میرے سبو میں ہے جیحوں
(//، ۲۸)

خیرہ نہ کر سکا مجھے جلوۂ دانشِ فرنگ سُرمہ ہے میری آنکھ کا خاکِ مدینہ و نجف
(//، ۴۰)

فرنگ میں کوئی دن اور بھی ٹھہر جاؤں مرے جنوں کو سنبھالے اگر یہ ویرانہ
(//، ۵۱)

کلامِ اقبال میں جغرافیائی خطوں یا مقامات کا ذکر محض علاقوں کے طور پر ہی نہیں ہوا بلکہ اکثر

اوقات علامتی ورمزی حیثیت سے ہوا ہے۔شعرِ اقبال میں امکنہ کے اسما کی کثرت اس امر کا ثبوت ہے کہ وہ ان سے بلند و برتر کام لینا چاہتے ہیں۔ چناں چہ یہاں اسرائیل، اندلس، ایران، ایشیا، یمن، بخارا، بدخشاں، بغداد، تبریز، توران، جدہ، جہاں آباد (دہلی) جیحوں، چین، حبش، حجاز، حرم، خراسان، خیبر، دجلہ، دمشق، دنیوب، راوی، روم، سمرقند، سومنات، سینا، شام، شیراز، طُور، عجم، عرب، فاران، فارس (پارس)، فرات، فلسطین، قرطبہ، کاشغر، کعبہ، کنعان، کوفہ، مصر، نجد، نجف، نیل، ہسپانیہ، یثرب اور یورپ محض جغرافیائی مقامات نہیں رہتے بلکہ اپنی جغرافیائی سطح سے بلند ہو کر علائم و رموز کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔علامہ نے ایسی علامتوں سے مسلم تہذیب و ثقافت کے خوب نقشے جمائے ہیں اور ایسے مقامات خاص طور پر دیدنی ہیں، جہاں جغرافیائی و علامتی اسلوب کے تال میل سے تضاد و تقابل کی فضا تخلیق کی گئی ہے۔اقبال کے علامتی نظام کی یہ جہت اس قدر قوی، توانا اور کارگر ہے کہ اس سے صرفِ نظر کرنا محال ہے۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

> اقبال ان سارے شہروں اور خطوں سے ماورا ہو کر تہذیبِ اسلامی کو معتقدات کے اس سرچشمے سے تعبیر کرتے ہیں جسے رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم نے تخلیق کیا تھا......ان کی شاعری کا سارا منظر نامہ اسی تہذیبی تاریخ کے حوالے سے مرتب ہوتا ہے۔ اس منظر نامے میں اسی اہم تہذیبی ماضی کا عکس روشن ہو کر اپنے زندہ ہونے کا احساس دلاتا ہے۔اسی منظر نامے میں اسلامی تہذیب کے شہر، دریا، پہاڑ، شخصیات، پھل، پھول، اشجار، عمارات، ادب، فنونِ لطیفہ اور اسلامی علوم و فنون ابھرتے ہیں۔ یہ ساری اشیا اپنے مخصوص سیاق و سباق کو لے کر پورے تہذیبی منظر کو واضح کرتی ہیں اور اپنے ہونے کا اعلان کرتی ہیں۔اقبال اس تہذیب کی صداقت پر پورا یقین رکھتے ہیں۔ بیسویں صدی میں جب وہ اس شاندار ماضی کا ذکر کرتے ہیں تو وہ مسلمانوں کی تہذیبی شخصیت کے اس پرانے نقش کو ازسرِ نو زندہ کر کے اسے نئے معاشرتی تناظر سے مربوط کرنا چاہتے ہیں......(۶۱)

شعرِ اقبال میں علائم و رموز کے پیش کیے گئے تمام تر زاویے علامہ کو ایک نئے اور جدت پسند علامت نگار کے طور پر متعارف کراتے ہیں جس نے ابہام کے بجائے ابلاغ کو مقدم رکھا ہے۔اقبال کی علامتیں بڑی نادر، غیر مبہم، واضح اور معین ہیں۔انھوں نے کلاسیکی و روایتی علامتوں کو کمال درجے کی مہارت فنی سے نئے پیکروں میں ڈھال کر معنی خیز معنویت کا حصول ممکن بنایا ہے۔ چوں کہ ان کی فکر دقیق ہے لہٰذا اکثر مقامات پر 'علامت در علامت' کا سماں پیدا ہو گیا ہے۔ اور اقبال کی نو بہ نو علامتیں ان کے داخلی واردات اور جذبات و احساسات کی بھرپور ترجمان ہیں۔

ان کے ہاں طے شدہ یا مخصوص تہذیبی و ثقافتی علائم و رموز کے ساتھ ساتھ شناخت پذیر تلازمات کا جال بن کر ذاتی علامتوں کی تشکیل کا رجحان بھی ہے جس کے تحت کوئی شے یا مظہر، مقام، شخص اور عمل کسی دوسری شے، مظہر، مقام، شخص اور عمل پر دلالت کرنے لگتا ہے۔ کلامِ اقبالؔ میں شاہین، لالہ، پروانہ و جگنو، نے، آہو، خونِ جگر اور ساقی جیسی بنیادی علامتیں بھی ہیں اور تلمیحی و تاریخی اور مقاماتی و جغرافیائی علائم و رموز بھی ایک وسیع تناظر میں اپنی جھلک دکھاتے ہیں۔ اس کے علاوہ جا بجا مختلف تلازمات پر مبنی علامات پوری قوت اور رمزی شان کے ساتھ نمایاں ہوتی ہیں تاہم پیغام رسانی کے وصف کے سبب ان میں ابہام نہیں اور اقبالؔ کے پیش کردہ سیاق و سباق کی روشنی میں ان تک بہ آسانی رسائی ہو سکتی ہے۔ اس اعتبار سے علامہ روایتی علامت نگاروں سے مختلف ہیں اور انھیں علامت نگار کے بجائے علامت پسند شاعر کہنا زیادہ مناسب محسوس ہوتا ہے، جیسا کہ وہاب اشرفی نے اپنے مضمون ''شعرِ اقبالؔ کا علامتی پہلو'' میں اس کی وجوہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''پہلی بات تو یہ ہے کہ اقبالؔ کی نظموں میں مشاہدے کا رول بہت زیادہ ہے اور علم کا کم۔ حال آں کہ علامت کے باب میں صورت حال بالکل برعکس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ اقبالؔ کی اکثر نظموں یعنی علامتی استعارے پر مبنی نظموں کی تفہیم مشابہت کے پہلوؤں پر نظر رکھنے سے ممکن ہے جب کہ علامتی نظموں میں یہ سطحی مشابہتیں اکثر معنی تک پہنچنے میں رخنہ بن جاتی ہیں۔ آخری سبب یہ ہے کہ اقبالؔ کی نظموں میں مجازی مفہوم کا بھی تعین ممکن ہے اور ایسا مفہوم سیاق و سباق کا مرہونِ منت ہوتا ہے ___ اتنا ہی نہیں ایسے مجازی مفہوم میں بھی ایک طرح کی Fixity ہے، جو علامتی کردار کی نفی کرتی ہے...... اقبالؔ کے یہاں علامتی نظمیں تو نہیں ہیں لیکن ان کی شاعری کا نظام استعارے، علامتی استعارے اور علامتی پیکروں سے مرتب ہوتا ہے......'' (۶۲)

اقبالؔ کی ان نئے انداز کی علامتوں سے چند اور قابلِ قدر پہلو بھی مترشح ہوتے ہیں جن میں سرِ فہرست پہلو یہ ہے کہ یہ علامتیں اسلامی ثقافت و تہذیب کے باطن میں جھانکنے میں معاون ٹھہرتی ہیں۔ فکری لحاظ سے ان میں سخت کوشی، تحرک و حرکت اور حرارتِ عمل کے پیغام پنہاں ہیں۔ یہاں تلمیحی کردار بڑی سہولت کے ساتھ علامتی کرداروں میں مبدّل ہو گئے ہیں اور یہ تمام تر علامتی کردار عہدِ موجود میں اسلامی تہذیب و ثقافت کے جمود اور زوال پر گہری چوٹ لگاتے ہیں۔ یہ کردار موجودہ ساکن اور جامد اسلامی معاشرے کے کڑے نقاد بھی ہیں اور روشن اور متحرک مستقبل کے نقاش بھی ___ اقبالؔ کی یہ ساری علامتیں ان کی ''رجعت پسندی'' کی عکاس ہیں اور ایک

ایسے ماضی پسند شاعر کے کوائفِ باطنی سے آگاہ کراتی ہیں جو اپنی ملت کے تاب ناک ماضی کی بازیافت کرنے کا خواہاں ہے ــــ ماضی پر نظر ڈالنے کے ساتھ ساتھ یہ معجز بیان شاعر عہدِ حاضر کے سرمایہ دارانہ واستحصالی طبقے کے حوالے سے ناقدانہ روش اپنا کر عالمی منظرنامے میں برتر اور کمتر اقوام کے مابین موجود عصری سیاسی صورت حال کو بھی آئینہ کر دیتا ہے۔ اقبالؔ کی علامتیں ٹھوس بھی ہیں جو نباتی، جماداتی اور حیواناتی وجود رکھتی ہیں اور مجرد بھی، جو مختلف تصورات ونظریات کی تجسیم کر دیتی ہیں تاہم ان کے تال میل سے ایسے علائم ورموز تشکیل پاتے ہیں جو خالصتاً اقبالؔ کی پہچان بن گئے ہیں۔ ان مرکزی علامتوں (Central Symbols) کی موجودگی نے کلامِ اقبالؔ میں فکری عناصر پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اسے فنی اعتبار سے بھی حسن وعذوبت کا مرقع بنا دیا ہے۔ مزید برآں اقبالؔ کے علامتی اشعار میں تشبیہ، استعارہ، تجسیم، تمثیل اور تمثال جیسے دل کش عناصر کی آمیزش نے عجیب وغریب رنگ دکھائے ہیں اور ان کی وساطت سے علامہ کے مواقف زیادہ نکھر کر سامنے آئے ہیں۔ یوں ایک بڑی سطح پر دیکھیں تو اقبالؔ کی شاعری خود ایک علامت بن گئی ہے ــــ تحرک، تیقن اور انقلاب کی علامت!

حوالے و حواشی

(۱) حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی (دانش نامۂ ادبِ فارسی)، تہران: سازمان چاپ وانتشارات ۱۳۷۶، ج ۲، ص ۱۳۸۱

(۲) میمنت میر صادقی (مولف): واژہ نامۂ ہنرِ شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۲۸۱

(۳) حسن انوشہ (مولف): فرہنگ نامۂ ادبی فارسی، ص ۱۳۸۱، ۱۳۸۲

(۴) محمد بہشتی (مولف): فرہنگِ صبا، تہران: انتشاراتِ صبا، سال ۷۲، ص ۷۲۰

(۵) مرتضٰی حسین فاضل لکھنوی (مولف): نسیم اللغات، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع نہم ۱۹۸۹ء، ص ۶۵۴

(۶) محمد معین، دکتر (مولف): فرہنگ ِ معین، تہران: انتشاراتِ امیر کبیر، طبع دوم ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۲۳۳۳

(۷) ابوالقاسم پرتو (مولف) فرہنگ واژہ یاب، تہران: انتشاراتِ اساطیر، طبع اول ۱۳۷۳ھ۔ش، ج ۲، ص ۱۱۹۰

(۸) علی اکبر نفیسی (مولف): فرہنگ نفیسی، تہران: کتابفروشی خیام ۱۳۴۳، ج ۴، ص ۲۳۹۵

(۹) محمد معین، دکتر (مولف): فرہنگِ معین، ج ۲، ص ۲۳۳۳

(۱۰) علی اکبر دہخدا (مولف): لغت نامۂ دھخدا، تہران: دانش گاہ تہران ۱۳۴۲ھ۔ش، شمارۂ مسلسل ۸۵، ص ۱۰

(۱۱) عبدالحق وابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، کراچی: اُردو ڈکشنری بورڈ

۱۹۸۳ء، ج۱۳،ص ۴۸۶
(۱۲) سید احمد دہلوی (مولف) فرہنگِ آصفیہ، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع سوم ۱۹۹۵ء، ج۲،ص ۲۷۹
(۱۳) علی رضا نقوی، دکتر سید (مولف): فرہنگِ جامع ،اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن و رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران، طبع اول ۱۳۷۲،ص ۲۹۱
(۱۴) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج۱۳،ص ۴۸۴
(۱۵) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت ،اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۲۰۱۹
(۱۶) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین): اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج۱۳،ص ۴۸۴
(۱۷) کلیم الدین احمد (مولف): فرہنگ ادبی اصطلاحات، نئی دہلی: ترقیِ اردو بیورو، طبع اول، ۱۹۸۶ء، ص ۱۸۷
(۱۸) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنرِ شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶،ص ۲۸۱۔۲۸۲
(19) *Webster's Collagiate thesaurus*, USA: Merriam-Webster Publishers, 1976, page:812
(20) *The new Hamlyn Encyclopedic World Dictionary,* Hungary: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1988, page:1698.
(21) *Longman Dictionary of Contemporay English,* India: Thomson Press 3rd ed, 1995, page:1464
(22) A.S Hornby: *Oxford Advanced learner's Dictionary of Current English*, New York: Oxford University Press, 5th Ed 2002, page:1318
(23) Babette Deutsch: *Poetry Handbook (A Dictionary of Terms)*, New York: Funk & Wagnalls, 2nd ed, 1962, page:155
(24) Ross Murfin & Supryia M.Ray: *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms,* New York: Palgrave Macmillan, 2003, page:470
(25) Karl Beckson & Arthur Ganz: *A Reader's Guide to Literary Terms,* London: Thames and Hudson, 2nd Ed, 1966, page:217
(26) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* New York: Oxford University Press, 1990, page:218,219.
(27) Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms,* New York: McGraw Hill Book Company 1972, page:155
(۲۸) انیس اشفاق: اُردو غزل میں علامت نگاری، لکھنؤ: اُتر پردیش اُردو اکادمی، طبع اول ۱۹۹۵ء، ص ۲۸
(۲۹) عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین) اُردو لغت تاریخی اصول پر، ج۱۳،ص ۴۸۵
(۳۰) وزیر آغا، ڈاکٹر: اُردو شاعری کا مزاج، لاہور: مکتبہ عالیہ، طبع ششم ۱۹۹۳ء، ص ۴۲۲
(31) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, page:219

(۳۲) سیروس شمیسا، ڈاکٹر: بیان، تہران: انتشاراتِ فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶، ص ۲۲۶

(33) Ross Murfin & Supryia M. Ray: *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, page:470.

(۳۴) عنوان چشتی، ڈاکٹر: مشمولہ اقبال. **جامعہ کے مصنفین کی نظر میں** (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء، ص ۲۲۰ تا ۲۲۲

(۳۵) محمد عقیل، سید: **نئی علامت نگاری**، الہ آباد: انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، ۱۹۷۴ء، ص ۳۴، ۳۵

(۳۶) صادق علی، ڈاکٹر سید: **اقبال کی شعری زبان. ایک مطالعہ**، نئی دہلی: اے ون آفیسٹ پرنٹرز، طبع اول ۱۹۹۴ء، ص ۵۹، ۶۰

(۳۷) عبدالرحمٰن ہاشمی: **شعریات اقبال**، لاہور: سفینۂ ادب ۱۹۸۶ء، ص ۳۰۱، ۳۰۲

(۳۸) اقبالنامہ (مرتبہ) شیخ عطااللہ، لاہور: شیخ محمد اشرف پرنٹرز، س ن، ص ۲۰۴۔۲۰۵

(۳۹) عابد علی عابد، سید: **شعر اقبال**، لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۳ء، ص ۲۶۲۔۲۶۳

(۴۰) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر **شعریاتِ اقبال**، لاہور: مکتبۂ عالیہ ۱۹۷۸ء، ص ۴۳۔۴۴

(۴۱) سید عابد علی عابد نے شعر اقبال میں ۱۹۰۵ء تک کی شاعری کو لالہ کے تذکرے سے عاری قرار دیا ہے (دیکھیے کتاب مذکور، ص ۲۵۴) جب کہ ایسا نہیں، اس پہلے دور میں دو مرتبہ لالے کا ذکر ہوا ہے، ملاحظہ کیجئے **بانگ درا** مطبوعہ شیخ غلام علی اینڈ سنز، ص ۵۰ اور ۶۸

(۴۲) محمد ریاض، ڈاکٹر: 'گل لالہ کی ادبی روایات اور اقبال' (مضمون) مشمولہ **افاداتِ اقبال**، لاہور: مقبول اکیڈمی، طبع اول ۱۹۹۱ء، ص ۱۲۰

(۴۳) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: **شعریاتِ اقبال**، ص ۴۴

(۴۴) اسلوب احمد انصاری: 'اقبال کی شاعری میں لالہ کی علامت، (مضمون) مشمولہ **اقبال شناسی اور اوراق** (مرتبہ) ڈاکٹر انور سدید، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۹ء، ص ۶۵

(۴۵) منظور حسین، خواجہ: **اقبال اور بعض دوسرے شاعر**، نیشنل بک فاؤنڈیشن طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۴۳۲

(۴۶) حامدی کاشمیری: **حرفِ زار ــــ اقبال کا مطالعہ**، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس طبع اول ۱۹۸۳ء ص ۱۱۵۔۱۱۶

(۴۷) وزیر آغا، ڈاکٹر: (مضمون) کرمکِ ناداں سے کرمکِ شب تاب تک، مشمولہ **اقبال، بحیثیت شاعر** (مرتبہ) ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۳۶۷

(۴۸) عزیز احمد: **اقبال ــــ نئی تشکیل**، لاہور: گلوب پبلشرز، س ن، ص ۲۶۰

(۴۹) میرزا ادیب: **مطالعۂ اقبال کے چند پہلو**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۵ء، ص ۲۰۳ اور ۲۱۶

(۵۰) یوسف حسین خان، ڈاکٹر: **روحِ اقبال**، لاہور: القمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء، ص ۳۰، ۳۱، ۳۲

(۵۱) عزیز احمد: **اقبال اور پاکستانی ادب**، لاہور: مکتبۂ عالیہ ۱۹۷۷ء، ص ۱۲۷، ۱۲۸

(۵۲) افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر: فروغِ اقبال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۹۶ء، ص ۲۲۷۔۲۲۸
(۵۳) امجد کندیانی: ''اقبال کے ہاں ''خونِ جگر'' کی اصطلاح'' (مضمون) مشمولہ آئینہ اقبال (مرتبہ) محمد عبداللہ قریشی، لاہور: آئینۂ ادب چوک مینارانارکلی، طبع اول ۱۹۶۷ء، ص ۹۱ تا ۹۳
(۵۴) محمد احمد صدیقی: بال جبریل طالب علم کی نظر میں، کراچی: مکتبہ نظامیہ ۱۹۶۴ء، ص ۵۹
(۵۵) محمد بدیع الزمان: پیامِ اقبال، پٹنہ، مگدھ پریس مصلح پور ۱۹۸۶ء، ص ۵۸، ۶۰، ۶۱، ۶۲
(۵۶) عابد علی عابد، سید: تلمیحاتِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۵ء، ص ۲۱۵، ۲۱۶
(۵۷) شکیل الرحمٰن: ''اقبال کی جمالیات میں علامتوں اور استعاروں کا عمل'' (مضمون) مشمولہ مقالات عالمی اقبال سیمینار، حیدرآباد: اقبال اکیڈمی، ۱۹۸۶ء، ج ۱ ص ۲۵۴، ۲۵۵
(۵۸) حاتم رامپوری، ڈاکٹر: اقبال آشنائی، پٹنہ: دی آرٹ پریس سلطان گنج
(۵۹) اسلوب احمد انصاری: اقبال کی تیرہ نظمیں، نئی دہلی: غالب اکیڈمی، طبع اول ۱۹۷۷ء، ص ۱۱۸
(۶۰) وقار عظیم، سید: غمِ فرہاد و عشرتِ پرویز (مضمون) مشمولہ اقبال. شاعر اور فلسفی، لاہور: تصنیفات، ۱۹۶۷ء، ص ۹۶
(۶۱) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: شعریاتِ اقبال، ص ۳۴، ۳۵
(۶۲) وہاب اشرفی: ''شعر اقبال کا علامتی پہلو'' (مضمون) مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۳ء، ص ۲۹۵، ۲۹۶

شعرِ اقبال —— تعلّی کے رنگ

اپنی ذات یا اپنی ملکیت کے متعلق شیخی بگھارنا، ڈینگیں مارنا یا لاف گزاف کرنا یا خود شیفتگی میں مبتلا ہونا انسانی فطرت اور نفسیات کا خاصہ ہے۔ ازل سے یہ جذبہ انسان کو بڑ ہانکنے یا لاف زنی کرنے پر مجبور کرتا رہا ہے کہ وہ دوسروں سے ممیّز و ممتاز ہے، اس کی صلاحیتیں منفرد ہیں اور اس جیسا کوئی نہیں ہے۔ اپنی بڑائی بیان کرتے ہوئے زیادہ تر تفاخر آمیز زبان برتی جاتی ہے جو ذاتی غرور اور انانیت کی عکاس ہوتی ہے۔

نفس انسانی کی انا پسندی کا یہ اظہار خوش گوار پیرایے میں شعرا کے ہاں تعلّی کی صورت میں نمود کرتا ہے۔ دیگر ادبیات کی طرح اُردو کے شعرائے قدیم و جدید نے بھی اکثر و بیش تر اپنی ذات، ذات سے وابستہ جذبات اور صلاحیتوں کا اظہار اپنے شعر پاروں میں تصلیفی اسلوب میں کیا ہے۔ اردو شعرا نے فخریہ اندازِ شعر کی تشکیل کے لیے زیادہ تر اس معروف تصور پر اساس رکھی جس کے تحت شعر گوئی ایک وہبی صلاحیت ٹھہرتی ہے اور مضامینِ شعر غیب سے اترتے ہیں۔ اس ضمن میں ایک عام شاعر اور اعلیٰ درجے کے شاعر کی تفریق بھی روا نہیں رکھی جاتی۔ معمولی استعدادِ شعر کا حامل شاعر بھی فخریہ اندازِ بیان برتتا نظر آتا ہے اور ایک ممتاز اور برتر شاعر کے ہاں بھی تمام تر ذہانت و انانیت کے ساتھ بیانِ تعلّی ملتا ہے۔ فی الحقیقت تعلّی کا تعلق ملکۂ شعری کے برتر یا کم تر ہونے سے کہیں زیادہ انائے شاعر کے افضل یا احقر ہونے سے ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ انسانی ذہن اور تخیل کی پرواز پر قدرے صریح، اعلانیہ اور جالب توجہ انداز میں تفاخر کرنا کسی بھی قسم کی مادی منفعت پر فخر سے کم نہیں ہے۔ چناں چہ ذوقِ تعلّی کا پرکشش اور بین قلمی اظہار کر کے شاعر بھی اسی نفسیات ہی کی غمازی کرتا ہے جو ازل سے انسان کو دولت و ثروت، جاہ و ملک اور طاقت و قوت کے حصول پر احساس برتری کا اظہار کرنے پر مجبور کرتی رہی ہے۔ یہ نفسیاتِ حاکمی ہی ہے باوجود اس کے کہ اس کا تعلق مادیت سے کہیں آگے تخیل و وجدان سے قائم ہے۔ شاعر افکار

وتخیلات کی دنیا پر حکومت کرتا ہے اور اپنی اقلیم شعر کی حیثیت و وقعت، اور عظمت و مرتبے کو بلند تر اور مقتدر کرنے کے لیے نو بہ نو مضامین باندھنے کی سعی و جستجو میں غلطاں رہتا ہے۔

اُردو کے ہر چھوٹے بڑے شاعر نے ابتدا ہی سے اپنے شعری مرتبے کو سربلند و سرفراز کرنے کے لیے واضح اور غیر واضح ہر دو طریقوں سے تعریفات کے پُل باندھے ہیں۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ بڑے شعرا نے زیادہ بلند آہنگی سے احساسِ انا کا اظہار کیا ہے۔ بسا اوقات شعرا کے ہاں اثباتِ ذات کے ساتھ ساتھ نفیِ ذات کے ذریعے بھی شعری صلاحیتوں کی پہچان کرانے کا رویہ ملتا ہے جس کے تحت شاعر بہ ظاہر اپنی شعری استعداد کی نفی کر کے بہ حقیقت اس امر کا استنباط کرتے ہیں کہ 'ہیچو ما دیگرے نیست'___ اور ظاہر ہے کہ ایسے تمام تر اندازِ طبع کسی بھی شاعر کی شعری وقعت و مرتبت میں اضافے کا باعث بنتے ہیں۔ اردو کی شعری اقلیم پر نظر دوڑائیں تو یہاں شعرا نے اپنی اپنی افتادِ طبع کے پیش نظر اسالیب تعلّی کی نمود کی ہے جس کے نتیجے میں متنوع مضامینِ تصلیف سامنے آئے ہیں۔ بیانِ تعلّی کے باب میں شعرائے قدیم و جدید کے ہاں متنوع رنگ ہیں جنھیں بلیغ پیرایۂ بیان اختیار کرتے ہوئے پیکرِ شعر میں سمویا گیا ہے۔ اردو شعرا نے فارسی زبان سے اثرات قبول کیے اور موضوعاتی و فنی ہر دو سطحوں پر اس سے اخذ و استفادہ کیا لیکن تعلّی میں مرقوم ابیات میں اپنے انھیں پیش روؤں کو پیچھے چھوڑ دینے کا احساس موجود ہے یعنی کہیں وہ اس زبان کے بڑے بڑے شعرا سے تقابل کرتے ہیں تو کہیں اپنے کلام کو ان سے فزوں تر قرار دے دیا گیا ہے۔ کہیں مضمون آفرینی پر تفاخر ہے، تو کہیں اپنے دیوانِ شعر، اپنی منتخب کردہ صنف شعر یا پھر اپنی زبانِ خاص کا درجہ بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں معاصرین سے رقابت بھی چلتی ہے اور زمانۂ آیندہ میں اپنے نقوش ثبت کرانے کی بات بھی ہوتی ہے یا پھر دوسروں کی زبانی (جو عالمِ تخیل کے کردار بھی ہو سکتے ہیں) اپنا درجہ فائق ثابت کرایا جاتا ہے۔ بعض مقامات پر اردو شعرا نے براہِ راست تعریف کی انتہا کر دی ہے اور ایسا بھی ہوا ہے کہ خیال آفرینی غلو کے درجے کو چھو لیتی ہے۔ کبھی 'مصرعِ تر'، بغیر کسی کد و کاوش کے صفحۂ قرطاس پر بکھر جاتا ہے تو کبھی جگر کو خون کرنا پڑتا ہے___ بہر حال تعلّی پر مبنی یہ تمام تر شعری زاویے نہایت قرینے سے اردو شاعری کا حصہ بنتے نظر آتے ہیں۔

اسالیبِ تعلّی کے سلسلے میں کلاسیکی اردو شاعری میں محبوب رویہ فارسی شعرا کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے ان کے مرتبۂ شعر پر خود کو افضل گردانتا ہے۔ مثالاً اس ضمن میں ولی، آبرو، سودا، انشا، شاہ نصیر اور غالب کا انداز دیکھیے:

تیرے سخن کے نغمۂ رنگیں کوں سُن ولی
ڈوبا عرق کے بیچ عراقی عراق میں(۱)

پیدا ہوا ہے جگ میں ولّی صاحبِ سخن
میری طرف سوں جاکے کہوانوری کے تئیں(۲)

عرفی و انوری و خاقانی
مجکوں دیتے ہیں سب حسابِ سخن(۳)

آبرو شعر کے کمال میں
معتقد حافظِ شیرازی کا(۴)

انوری، سعدی و خاقانی و مداح ترا
رتبۂ شعروسخن میں ہیں بہم چاروں ایک(۵)

بُو باس نکلتی ہے کچھ شعر میں انشا کے
جامی کی، نظامی کی، سعدی کی، سحابی کی(۶)

سُنے جو میرا قصیدہ تو انوری چمکے
پڑھوں غزل کو، سحابی کی چشم ہو پُرنم(۷)

ہُوں ظہوری کے مقابل میں خفائی غالب
میرے دعوے پہ یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں(۸)

تعلّی کی ایک اور مقبول صورت وہ ہے کہ شاعر اپنی ستائش براہِ راست اسلوب میں کرتا ہے۔ ایسے اشعار زیادہ پُرکشش معلوم نہیں ہوتے باوجود اس کے کہ شعری مراتب کی پیش کش کے اعتبار سے انھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس حوالے سے آبرو، داغ اور اکبر کے درجِ ذیل اشعار اہم ہیں:

عزّت ہے جوہری کی جو قیمتی ہو جوہر
ہے آبرو ہمن کوں جگ میں سخن ہمارا(۹)

ہر وقت پڑھے جاتے ہیں کیوں داغ کے اشعار
کیا تم کو کوئی اور سخن ور نہیں ملتا(۱۰)

آفریں اکبر بریں روشن بیانی ہاے تو
شعر می خوانی و می تابد بہ محفل آفتاب(۱۱)

بسا اوقات دوسروں کی زبانی تعریفِ کلام کرائی گئی ہے۔ ایسے مواقع پر تعلّی کی شدت میں اضافہ ہو جاتا ہے، جیسے درد اور غالب کے یہ شعر:

ہیں شعر فہم جتنے زمانے میں لاعلاج
اے درد مانتے ہیں یہ سب آن کر مجھے(۱۲)

پوچھتے ہیں وہ کہ غالبؔ کون ہے؟ کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا (۱۳)

یوں بھی ہوا ہے کہ دوسروں کی تحقیر کرتے ہوئے اپنے مرتبۂ شعر میں اضافہ دکھایا گیا ہے۔ اس طرح تعلّی کا رنگ خاصا گہرا ہو جاتا ہے اور انانیت کے زاویے نکھرتے ہیں۔ اس انائی اسلوب کی چند جھلکیاں آبرو، جرأت، آتش اور غالب کے ابیاتِ ذیل میں دیکھی جا سکتی ہیں:

دعویٰ ہے جس کوں شعر کی قوت کا آبروؔ مضموں کے آگے بوجھ اٹھاوے ہمن کے نال (۱۴)

جو رنگ ڈھنگ شعر میں جرأت کے ہے سو یہ پاوے نہ کوئی سیکڑوں فرسنگ رنگ ڈھنگ (۱۵)

اپنے ہر شعر میں ہے معنیِ تہہ دار آتشؔ وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں (۱۶)

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور (۱۷)

شعرائے اُردو نے تعلّی کی وساطت سے اپنی محنتِ شاقہ کو بھی موضوع بنایا ہے اور وہ مضمون آفرینی پر اپنی دسترس کا بہ تمام و کمال اظہار کرتے ہیں۔ یہاں بھی بین السطور یہی جذبہ مستور ہے کہ فی الاصل شاعر کو محض ملکۂ شعر ودیعت نہیں ہوا بلکہ الوہی صلاحیت عطا کر دی گئی ہے۔ متذکرہ اوصاف آتشؔ، غالبؔ، اور شیفتہؔ کے ان اشعار سے ظاہر ہیں:

شعر گوئی میں مری طبع کو دقت ہے پسند خشک دولب ہوں تو اک مصرعِ تر پیدا ہو (۱۸)

فکرِ بلند نے مری ایسا کیا بلند آتش زمینِ شعر سے پست آسماں ہوا (۱۹)

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے (۲۰)

کرتا ہوں فکرِ شعر جو میں شب کو شیفتہ رہتا ہے خواب گہ میں مری رات بھر چراغ (۲۱)

بسا اوقات مضمون آفرینی پر تفاخر اس حد تک بڑھ جاتا ہے کہ بیانِ تعلّی دائرۂ غلّو میں داخل ہو گیا ہے۔ مبالغہ آمیز پیرایے میں مرقوم ولیؔ اور آتشؔ کے شعر دیکھیے:

خوبیِ اعجازِ حُسنِ یار اگر انشا کروں بے تکلف صفحۂ کاغذ یدِ بیضا کروں (۲۲)

آتش ہو دل دونیم، سخن چیں اگر سُنے　　　اپنا کلام معجزۂ ذوالفقار ہو(۲۳)

———

باندھتا ہوں شعر میں مضموں طلائی رنگ کے　　　مرغِ زرّیں صید کرتا ہوں، میں اپنے جال سے(۲۴)

تعلّی کے باب میں مرغوب اور معروف اندازِ بیان اپنے دیوان یا منتخب کردہ صنفِ شعر یا پھر اپنی زبان (زبانِ ریختہ) پر تفاخر ظاہر کرنا بھی ٹھہرا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ مضمون شعرائے فارسی سے مستعار ہے اور اپنے رنگ ڈھنگ کے اعتبار سے کم و بیش ویسا ہی ہے۔ مثلاً حاتمؔ، میرؔ، سوداؔ، قائمؔ، مومنؔ، غالبؔ، شیفتہؔ اور امیرؔ مینائی کے اشعار ملاحظہ ہوں:

حاتم کا آج دیواں دریا سے کم نہیں ہے　　　سب بحر ہیں گے اس میں ایسا ہے یہ سفینہ(۲۵)

———

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے　　　معتقد کون نہیں میرؔ کی استادی کا(۲۶)

———

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز　　　تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا(۲۷)

———

تو نے وہ سوداؔ زبانِ ریختہ ایجاد کی　　　پڑھ کے اک عالم اٹھاتا ہے ترے اشعار، فیض(۲۸)

———

بسکہ رنگینیِ معنی ہے مرے دیواں کی　　　ہر ورق کا ہے گلستاں کے برابر کاغذ(۲۹)

———

قائمؔ میں ریختہ کو دیا خلعتِ قبول　　　ورنہ، یہ پیشِ اہلِ ہنر کیا کمال تھا؟(۳۰)

———

مومن سے اچھی ہو غزل تھا اس لیے یہ زور شور　　　کیا کیا مضامین لائے ہم کس کس ہنر سے باندھ کر(۳۱)

———

ریختے کے تمھی استاد نہیں ہو غالبؔ　　　کہتے ہیں کہ اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا(۳۲)

———

ہے کارنامہ جب سے بیاض اپنی شیفتہؔ　　　تقویمِ سالِ رفتہ ہے دیواں کلیم کا(۳۳)

———

شیفتہؔ اور ستائش کے نہیں ہم خواہاں　　　یہی بس ہے کہ کہیں، ہے یہ زبانِ دہلی(۳۴)

———

کتابِ لوحِ محفوظ اے امیرؔ اس کا ہے دیباچہ سوادِ خامۂ کن خاتمہ ہے اپنے دیواں کا (۳۵)

تصلیفی اسلوب کے حامل شعرائے مذکور کے ہاں لطافت کے ساتھ شاعری کا تعلق بڑی ترنم و نغمگی کے عنصر سے جوڑ دیا گیا ہے۔ ان شاعروں کے مطابق انھیں ایسی روانیِ طبع سے نوازا گیا کہ سرتاسر ان کا کلام 'آمد' ہے اور اگر کہیں 'آورد' سے کام لیا گیا ہے تو بھی طبیعت کی روانی شعر پارے کو موسقیت و نغمگی سے لبریز کر دیتی ہے۔ یاد رہے کہ بذاتِ خود شعر کو نغمے سے موسوم کیے جانے کی روایت ہماری شاعری میں موجود رہی ہے۔ چناں چہ شعرائے اُردو کے کلام میں ترنم و نغمگی کے باب میں بھی تعلّی کی نمود ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں غالبؔ اور شیفتہؔ کے شعر دیکھیے:

رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے (۳۶)

اے شیفتہؔ یا مرغِ چمن رکھتے ہیں، یا ہم یہ طرزِ ترنم کہیں زنہار نہ ڈھونڈو (۳۷)

گویا بیانِ تعلّی میں اپنے کلام کی بلاواسطہ و بالواسطہ تعریف، زبانِ شعر پر اپنی قدرت وقوت کا اظہار اور مروّجہ پیمانوں سے کہیں آگے بڑھ جانے کا یہ رویہ مختلف زاویوں اور ضابطوں سے عبارت رہا ہے ___ کلاسیکی شاعری سے وابستہ ان تصلیفی زاویوں کی تلاش جب کلامِ اقبالؒ میں کی جاتی ہے تو تحیر و تعجب کا ایک در وا ہو جاتا ہے ___ اقبالؒ وہ شاعرِ باکمال ہے جس نے تعلّی و تصلیف کے بیان سے اپنی شعری صلاحیتوں کو پیرایۂ لطیف میں پیش کیا بلکہ شعر و سخن کی افضلیت کے ضمن میں اس کی وساطت سے دل پذیر نکات کا استخراج کیا۔ ملکۂ شعر کی تخلیقی استعداد دیگر فنونِ عالیہ سے بہر حال افضل ٹھہرتی ہے، یہی وجہ ہے کہ شاعری کو الہام اور شاعر کو ملہم قرار دیا گیا۔ اقبال کے ہاں شاعر اور شعری عمل کی فوقیت کا اثبات کرانے میں تعلّی کا اسلوب معاون ٹھہرا ہے۔ وہ چوں کہ ایک خاص نظریئے کے مؤید تھے لہٰذا قوم کے وسیع تر مفاد کے لیے شاعر میں کچھ مختلف اوصاف دیکھنے کے متمنی ہیں۔ شاعر یا تخلیق کار کے مرتبے کے حوالے سے تصلیفی رنگ میں شعر ملاحظہ ہوں:

ہو نہ خرمن ہی تو اس دانے کی ہستی پھر کہاں دانۂ خرمن نما ہے شاعرِ معجز بیاں (۳۸)

یہ چیز وہ ہے کہ پتھر کو بھی گداز کرے سخن میں سوزِ الٰہی کہاں سے آتا ہے (۳۹)

سرمایہ دارِ گرمیِ آواز خامشی شاعر کے فکر کو پرِ پرواز خامشی! (۴۰)

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے　　نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو(۴۱)

جب کہ اسی تعلّی آمیز اسلوب کو اپنی ذات اور خاص نظریۂ حیات سے منسلک کرتے ہوئے انداز کچھ یوں ہو گیا ہے:

محفلِ نظمِ حکومت، چہرۂ زیبائے قوم　　شاعرِ رنگیں نوا ہے دیدۂ بینائے قوم(۴۲)

مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور　　عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب وسُرود(۴۳)

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام　　حرام میری نگاہوں میں نائے وچنگ ورباب!(۴۴)

شعر وسخن میں تعلّی کے رنگ ابھارنے کے لیے اقبال روایتی اور غیر روایتی دونوں طرح کے اسلوب اپناتے ہیں۔ روایتی رنگ کے تحت وہ اپنے کسی مجموعۂ کلام کو سراہتے اور اپنی جادو بیانی منواتے ہیں یا پھر کسی صنفِ شعر کا تعلّی کے انداز میں ذکر کرتے ہیں، جیسے:

کہیں ذکر رہتا ہے اقبالؔ تیرا　　فسوں تھا کوئی، تیری گفتار کیا تھی(۴۵)

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حُسنِ معنی کو　　کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی(۴۶)

مرے ہم صفیر اسے بھی اثرِ بہار سمجھے　　انھیں کیا خبر کہ کیا ہے یہ نوائے عاشقانہ(۴۷)

نہ زباں کوئی غزل کی، نہ زباں سے باخبر میں　　کوئی دل کشا صدا ہو، عجمی ہو یا کہ تازی(۴۸)

اگر ہو ذوق تو خلوت میں پڑھ زبورِ عجم　　فغانِ نیم شبی بے نوائے راز نہیں(۴۹)

دوسری طرف غیر روایتی اسلوب اختیار کرتے ہوئے انھوں نے شاعری سے قطع نظر خود اپنی ذات یا وجود کو بھی برتر گردانا ہے۔ وہ چوں کہ عظمتِ انسانی کے داعی تھے لہٰذا اپنی شخصی برتری کو موضوع بناتے ہیں۔ ان سے قبل یہ رنگ نہ ہونے کے برابر ہے۔ تعلّی کے باب میں اسے اقبال کی دین سمجھنا چاہیے۔ خود اپنی زبانی وہ ذاتی خصائص سے اس طرح متعارف کراتے ہیں کہ کہیں وہ 'قمری شمشادِ معانی' ہیں تو کہیں 'رشکِ کلیم ہمدانی' —— اُن کا دل 'دفترِ حکمت' ہے تو 'طبیعت خفقانی' —— وہ بڑے دل کش اسلوب میں اپنے 'بحرِ خیالات' کے پانی کو گہرا قرار دیتے ہیں، خود کو

'شمشاد کا ہم وطن'، 'قمری کا ہم راز' سمجھتے ہیں جو 'چمن' کی خاموشی میں 'گوش برآواز' ہے۔ جو سنتا ہے تو 'اوروں کو سنانے کے لیے' اور دیکھتا ہے تو 'اوروں کو دکھانے کے لیے'___ چناں چہ اکثر مواقع ایسے ہیں جہاں اقبال خود کو اپنے نکتہ چینوں میں شمار کرتے ہیں یا پھر ایسی شخصیت گردانتے ہیں جو حق کو چھپا کر نہیں رکھتی، جس کی غزل 'مینائے شیراز' ہے۔ جو 'مجموعۂ اضداد' ہے___ 'رونقِ محفل' بھی ہے اور 'تنہا' بھی___ جس کے ہنگاموں سے 'زینتِ گلشن' ہے، 'آرائشِ صحرا' ہے، جو 'رفعتِ پرواز' میں تاروں کا 'ہم نشیں' ہے اور بہ ظاہر 'زمیں فرسا' ہوتے ہوئے بھی اس کے قدم 'فلک پیما' ہیں___ جب کہ دل وجاں کی کیفیت کچھ یوں ہے:

کس کی منزل ہے الٰہی! مرا کاشانۂ دل عرش کا ہے کبھی کعبے کا ہے دھوکا اس پر (۵۰)

خندہ زن ہوں مسندِ دارا و اسکندر پہ میں عاشقِ عزلت ہے دل، نازاں ہوں اپنے گھر پہ میں (۵۱)

خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی (۵۲)

ایسا بھی ہوا ہے کہ اقبالؒ نے 'خود کو اپنا غیر' تصور کر لیا ہے اور کبھی اُس 'غیر' کی زبانی اپنی تعریف کہلواتے ہیں تو کبھی کسی دوسرے کردار کی زبان سے توصیفی کلمات ادا ہوتے ہیں:

پیغامِ سکوں پہنچا بھی گئی، دل محفل کا تڑپا بھی گئی نکلی تو لبِ اقبال سے ہے، کیا جانیے کس کی ہے یہ صدا (۵۳)

اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز (۵۴)

پختہ ہے تیری فغاں، اب نہ اسے دل میں تھام پیرِ حرم نے کہا سُن کے میری روئداد (۵۵)

جہاں کہیں علّامہ اپنے فنِ شعر کی داد عالمِ غیب سے پاتے ہیں، وہاں ان کے ہاں ملہمانہ لہجہ در آیا ہے اور الہامی رنگ کی کثرت سے بیانِ تعلّی دائرۂ غلو میں داخل ہو جاتا ہے جو ظاہر ہے کہ پیغام آفرین شاعری کا جزو لازم ہے۔ اگرچہ یہ تعلّی کے ضمن میں کلاسیکی شاعری میں بھی محبوب موضوع رہا ہے لیکن اقبال عجیب وغریب نکتہ آفرینیاں کرتے ہیں۔ ان کے ہاں ذاتی تعریف اس حد تک بڑھ گئی ہے کہ اکثر مقامات پر ان کے دل کا آئینہ انھیں 'رازِ دو عالم' دکھاتا ہے۔ وہ ایسے 'رنگیں بیاں' ہیں کہ 'بامِ عرش کے طائر' ان کے ہم زباں ہیں اور 'جنونِ فتنہ ساماں' کی تاثیر سے ان کا آئینہ دل 'قضا کے راز دانوں' میں شمار ہوتا ہے۔ نظم ''جوابِ شکوہ'' میں تو اقبال نے ان اوصاف کی

تائید اپنی زبانی کرنے کے ساتھ ساتھ صدائے عالمِ غیب کی وساطت بھی کی ہے جس کے تحت ان کے فسانۂ دل کو 'غم انگیز' قرار دیا جاتا ہے، پیمانۂ دل کو 'اشکِ بے تاب' سے لبریز، 'نعرۂ مستانہ' کو 'آسماں گیر' اور 'دلِ دیوانہ' کو 'شوخ زباں' کہتے ہوئے یوں اثباتِ فن ہوا ہے:

شکر شکوے کو کیا حُسنِ ادا سے تو نے ہم سخن کر دیا بندوں کو خدا سے تو نے (۵۶)

شاعر کو خود بھی اس امر کا ادراک ہے کہ وہ جب چاہے کسی حقیقت کا نقشہ ایسے انداز میں بھی کھینچ سکتا ہے جو دوسروں کے تخیل سے فزوں تر ہو ــــ دیکھیے اقبال ملہمانہ اسلوب میں یوں گویا ہوتے ہیں:

حادثہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے (۵۷)

عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب (۵۸)

بنتے ہیں مری کارگہِ فکر میں انجم لے اپنے مقدر کے ستارے کو تو پہچان! (۵۹)

اقبال اکثر و بیشتر اپنے مقامِ شعر کو اہلِ عرش سے جا ملاتے ہیں اور ایسے مواقع پر ان کی شاعری ملکوتی خصائص کی حامل ہو جاتی ہے۔ ہر طرف ماورائی فضائیں ملتی ہیں اور پورا منظر نامہ زمینی کے بجائے فلکی ہو جاتا ہے، شعر دیکھیے:

حضورِ حق میں اسرافیل نے میری شکایت کی یہ بندہ وقت سے پہلے قیامت کر نہ دے برپا (۶۰)

نہ کر تقلید اے جبریل میرے جذب و مستی کی تن آساں عرشیوں کو ذکر و تسبیح و طواف اولیٰ! (۶۱)

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں (۶۲)

مری نوا میں نہیں ہے ادائے محبوبی کہ بانگِ صورِ سرافیل دل نواز نہیں (۶۳)

مرے گُلو میں ہے اک نغمۂ جبرئیل آشوب سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے (۶۴)

اقبال کے تصلّفی اسلوب کا ایک پہلو بندے اور خدا کے مابین شوخ فضاؤں کی ترتیب میں تعلّی کے آہنگ کا در آنا ہے۔ نظم ''شکوہ'' اس حوالے سے بے مثل ہے جہاں شاعر اپنی 'تابِ سخن'

کو ’جرأت آموز‘ گردانتا ہے اور خدا سے شکوہ کناں ہے۔ تعلّی کے باب میں شعرِ اقبال کا یہ پہلو کلاسیکی شعری روایت سے کہیں آگے ہے۔ اس موقعے پر اکثر شاعر کی ذات ’فرد‘ کا استعارہ بھی بن گئی ہے۔ سو، کہیں اس کی ’نوائے شوق‘ سے ’حریمِ ذات‘ میں شور ہے تو کہیں ’بت کدۂ صفات‘ میں ’غلغلہ ہائے الاماں‘ ___ کہیں اس کی جستجو ’دیر و حرم کی نقش بند‘ ہونے کے باوصف اس کی نگاہ سے تجلیات الٰہی میں ’خلل‘ کا سبب بن گئی ہے۔ تعلّی میں ایسی شوخ فضائیں بزبانِ اقبال ملاحظہ کیجیے:

چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبال کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند!(۶۵)

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک!(۶۶)

کہہ جاتا ہوں میں زورِ جنوں میں ترے اسرار مجھ کو بھی صلہ دے مری آشفتہ سری کا(۶۷)

حقیقت یہ ہے کہ بندے اور خدا کے مابین یہ شوخی عظمتِ انسانی کا اثبات ہے۔ علامہ کا کلیدی موضوع انسان کو اشرف المخلوقات ثابت کرنا ہے، لہٰذا وہ اپنے خاص تصورات یعنی فلسفۂ خودی و بے خودی، عقل و عشق، انسان کامل و فقر و غنا وغیرہ کے ساتھ جب اسلوبِ تعلّی کی آمیزش کرتے ہیں تو لذت دوگونہ ہو جاتی ہے۔ یہاں جا بجا وہ خود کو ’صاحب سِرّ‘ کے طور پر متعارف کراتے ہیں، جیسے:

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ میخانہ(۶۸)

تھا ضبط بہت مشکل اس سیلِ معانی کا کہہ ڈالے قلندر نے اسرارِ کتاب آخر!(۶۹)

رازِ حرم سے شاید اقبال باخبر ہے ہیں اس کی گفت گو کے انداز محرمانہ(۷۰)

تو نے پوچھی ہے امامت کی حقیقت مجھ سے حق تجھے میری طرح صاحبِ اسرار کرے(۷۱)

یہاں وہ کنایۃً ’انسان‘ کا پیکر ڈھال لیتے ہیں اور وہ اس امر پر نازاں ہیں کہ فطرت نے انھیں ’اندیشۂ چالاک‘ نہ بخشا، لیکن ان کی خاک ’طاقتِ پرواز‘ رکھتی ہے، وہ خاک جس کا جنوں ’صیقلِ ادراک‘ ہے، جس سے جبریل کی قبا چاک ہے، جو پروائے نشیمن نہیں رکھتی، پہنائے نشیمن

سے خس و خاشاک نہیں چنتی ـــــ اور یہی خاک ہے جس کو اللہ نے وہ آنسو بخشے ہیں، جن کی چمک ستاروں کو عرق ناک کر دیتی ہے ـــــ یوں اندازِ تعلّی شاعر کی ذات سے کہیں آگے بڑھ جاتا ہے ۔ دوسری طرف اقبال کے محبوب تصورات کے ساتھ تعلّی کے اسلوب نے یہ صورت اختیار کی ہے:

فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبال آ گیا کیونکر   میسّر میر و سلطاں کو نہیں شاہین کافوری (۷۲)

مرا ساز اگرچہ ستم رسیدۂ زخمہ ہائے عجم رہا   وہ شہیدِ ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی (۷۳)

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ   کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغِ اصیل (۷۴)

جہاں تمام ہے میراث مردِ مومن کی   مرے کلام پہ حجت ہے نکتۂ لولاک (۷۵)

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 صاحبِ ساز کا لہو (۷۶)

مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے   یہ آدم گری ہے، وہ آئینہ سازی (۷۷)

کوئی دیکھے تو میری نَے نوازی   نفس ہندی مقامِ نغمہ تازی (۷۸)

یہ کہنے میں باک نہیں کہ اُردو شاعری میں پیغام آفریں تعلّی کی تخلیق اقبال کے اعجازِ قلم کی رہین منت ہے۔ ان سے قبل اس قبیل کا تعلّی آمیز پیرایۂ بیان نہیں ملتا۔ انھیں احساس ہے کہ وہ شعر کے اعجاز سے سونے والوں کو جگا سکتے ہیں، 'شعلۂ آواز' سے 'خرمنِ باطل' جلا سکتے ہیں۔ ان کا پیام اور ہے، وہ عشق کے دردمند ہیں، لہٰذا جداگانہ طرزِ کلام رکھتے ہیں۔ وہ 'پردہ اسرار' کو چاک کر سکتے ہیں اور 'دیرینہ مرضِ کورنگاہی' کی اصلاح کے خواہاں ہیں۔ مثلاً ابیاتِ ذیل میں انقلابی آہنگ کی معنی خیزی دیدنی ہے:

طائرِ زیرِ دام کے نالے تو سن چکے ہو تم   یہ بھی سنو کہ نالۂ طائرِ بام اور ہے (۷۹)

اقبال کا ترانہ بانگِ درا ہے گویا   ہوتا ہے جادہ پیما پھر کارواں ہمارا (۸۰)

اندھیری شب ہے، جدا اپنے قافلے سے ہے تو ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا، قندیل(۸۱)

کیا عجب میری نواہائے سحر گاہی سے زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے(۸۲)

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی(۸۳)

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی(۸۴)

اقبال کے دلی جذبات ان کی پیغام آفریں شاعری کو جلا بخشتے ہیں۔ علامہ کے مطابق 'دل' شاعر کا سرمایہ ہے اور اس کی 'داستانِ درد' کا راز دار بھی یہی ہے، یہ بے شمار نغموں کا مرکز و مخزن ہے ــــ چناں چہ ان کے قلبی واردات کے ساتھ جب تعلّی آمیز پیرایۂ بیان کا اتصال ہوتا ہے تو بات (سخن) اثر کرتی ہے، طاقتِ پرواز رکھتی ہے، قدسی الاصل ٹھہرتی ہے لہٰذا رفعت پر نظر کرتی اور خاک سے اٹھ کر گردوں پہ گزر رکھتی ہے۔ اقبال سمجھتے ہیں کہ عشق کی آشفتگی نے ان کی (زیرِ قبا) خاک کو صحرا میں مبدّل کر دیا ہے اور کیفیت یہ ہے کہ:

جو مرا دل ہے، میرے سینے میں ہے میرا جوہر میرے آئینے میں ہے(۸۵)

ہیں ہزاروں اس کے پہلو، رنگ ہر پہلو کا اور سینے میں ہیرا کوئی ترشا ہوا رکھتا ہوں میں
دل نہیں شاعر کا ہے کیفیتوں کا رستخیز کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں(۸۶)

جو بات حق ہو، وہ مجھ سے چھپی نہیں رہتی خدا نے مجھ کو دیا ہے دلِ خبیر و بصیر(۸۷)

اقبال نے اپنی شاعرانہ تعلّی کو اس حد تک بڑھا دیا ہے کہ اکثر و بیش تر وہ اہلِ زمین سے ستائش و قبولیت کے ساتھ ساتھ عناصرِ فطرت کی زبانی تعریف کرانے کے متمنی دکھائی دیتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ شاعر کا کلام عناصرِ فطرت میں بھی ہلچل پیدا کر گیا ہے۔ انسان عظمت کے داعی شاعر کے ہاں ایسا ہونا بھی چاہیے۔ اقبال اکثر مقامات پر اپنے دل کی چمک پر چاند کو ہیچ قرار دیتے ہیں کہ اس 'ماہِ مبین' کے پہلو میں درد نہیں اٹھتا، اس کی ہستی کا مقصد اسے معلوم نہیں اور یہی وہ چمک ہے جس سے انھیں چاند کی جبیں محروم دکھائی دیتی ہے۔ جبھی تو نظم ''شکوہ'' میں جب 'شاکی' کی تلاش ہوتی ہے تو سورج، چاند، فلک، ستارے، کہکشاں ــــ سب متلاشی نظر آتے ہیں اور بات

رضواں تک جا پہنچتی ہے۔ اقبال کے خیال میں ان کے 'ریاضِ سخن' کی فضا جاں پرور ہے۔ وہ اہلِ خیاباں سے ممتاز ہے۔ اس کی فطرت، 'مانندِ نسیمِ سحر' ہے۔ وہ لالہ وگل کو اطلس کی قبا، پہنانے پر قادر ہے اور چاہے تو 'سرِ خار کو سوزن کی طرح تیز کردے ـــــ فطرت اس سے حسن اور پیغامِ حسن مستعار لیتی ہے:

اٹھائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے، کچھ گل نے ــــ چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری
اُڑا لی قمریوں نے، طوطیوں نے، عندلیبوں نے ــــ چمن والوں نے مل کر لوٹ لی طرزِ فغاں میری (۸۸)

یہ چاند آسماں کا شاعر کا دل ہے گویا ــــ واں چاندنی ہے جو کچھ، یاں درد کی کسک ہے (۸۹)

مرے سخن سے دلوں کی ہیں کھیتیاں سرسبز ــــ جہاں میں ہوں مَیں مثالِ سحابِ دریا پاش! (۹۰)

مری اسیری پہ شاخِ گل نے یہ کہہ کے صیاد کو رلایا ــــ کہ ایسے پُرسوز نغمہ خواں کا گراں نہ تھا مجھ پہ آشیانہ (۹۱)

کمال یہ ہے کہ علامہ نے احساسِ کم مایگی کو بہرحال قائم رکھا ہے۔ جہاں کہیں تعلّی درجۂ اعتدال سے متجاوز ہوتی نظر آتی ہے، وہاں تجاہلِ عارفانہ کا سا اسلوب اختیار کرلیا گیا ہے، مثلاً چند شعر:

تمام مضموں مرے پرانے، کلام میرا خطا سراپا ــــ ہنر کوئی دیکھتا ہے مجھ میں تو عیب ہے میرے عیب جو کا (۹۲)

کہاں سے تو نے اے اقبال سیکھی ہے یہ درویشی ــــ کہ چرچا بادشاہوں میں ہے تیری بے نیازی کا (۹۳)

بڑا کریم ہے اقبالِ بے نوا لیکن ــــ عطائے شعلہ شرر کے سوا کچھ اور نہیں (۹۴)

خوش آ گئی ہے جہاں کو قلندری میری ــــ وگرنہ شعر مرا کیا ہے، شاعری کیا ہے! (۹۵)

رمز و ایما اس زمانے کے لیے موزوں نہیں ــــ اور آتا بھی نہیں مجھ کو سخن سازی کا فن (۹۶)

کلامِ اقبال میں بیانِ تعلّی کو خیال آفرینی سے بھی بڑھاوا دیا گیا ہے۔ اس باب میں علامہ کی نکتہ آفرینیاں حیران کن ہیں۔ تعریفی اسلوب میں نزاکتِ خیال کی چند جھلکیاں دیکھیے:

شریعت کیوں گریباں گیر ہو ذوقِ تکلم کی ــــ چھپا جاتا ہوں اپنے دل کا مطلب استعارے میں (۹۷)

کہا جو قمری سے میں نے اک دن، یہاں کے آزاد پابہ گِل ہیں تو غنچے کہنے لگے، ہمارے چمن کا یہ رازدار ہوگا (۹۸)

عشق و مستی نے کیا ضبطِ نفس مجھ پہ حرام کہ گرہ غنچے کی کھلتی نہیں بے موجِ نسیم (۹۹)

اقبال نے بسا اوقات اپنے استعاراتی و رمزی اشعار میں بھی تعلّی آمیز پیرایۂ بیان اپنا لیا ہے۔ بالخصوص ان کے خمریاتی شعر پاروں میں رمز و ایما کے ساتھ تعلّی کا رچاؤ بڑی بے ساختگی کے ساتھ ہو گیا ہے۔ وہ خود کو ایک ایسا بلبل متصور کرتے ہیں جو مسلسل محوِ ترنم ہے اور جس کے سینے میں ہر لحظہ نغموں کا تلاطم برپا ہے، لکھتے ہیں:

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 اُسی بادۂ دیرینہ کے پیاسے دل ہوں
عجمی خم ہے تو کیا، مَے تو حجازی ہے مری نغمہ ہندی ہے تو کیا، لے تو حجازی ہے مری (۱۰۰)

مرے کدو کو غنیمت سمجھ کہ بادۂ ناب نہ مدرسے میں ہے باقی، نہ خانقاہ میں ہے (۱۰۱)

مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں میں اپنی تسبیحِ روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ (۱۰۲)

تاریخ و تلمیح کے اشارات کے ذریعے معنویتِ کلام میں اضافہ کرنا، اقبال کا محبوب انداز ہے۔ تعلّی کے سلسلے میں ان کی وساطت سے بڑے پُرکشش شعر تخلیق ہوئے ہیں اور تاریخی اشخاص اور اماکن کا تذکرہ ان کے ملکۂ شعر کو دو چند کر دیتا ہے۔ چناں چہ 'صقلیہ' کا ذکر ہو یا 'مسجدِ قرطبہ' کا تذکرہ یا عراق و پارس کے حوالے ___ شاعر اقبال ہر جگہ ممتاز نظر آتا ہے:

غم نصیب اقبال کو بخشا گیا ماتم ترا چن لیا تقدیر نے وہ دل کہ تھا محرم ترا (۱۰۳)

ہوائے قرطبہ! شاید یہ ہے اثر تیرا مری نوا میں ہے سوز و سرورِ عہدِ شباب (۱۰۴)

تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود
شوق مری لے میں ہے، شوق مری نَے میں ہے نغمۂ اللہ ھو، میرے رگ و پے میں ہے (۱۰۵)

یوں دادِ سخن مجھ کو دیتے ہیں عراق و پارس یہ کافرِ ہندی ہے بے تیغ و سناں خوں ریز (۱۰۶)

اشخاصِ معروف کے حوالے سے تعلّی کا رنگ ان اشعار سے ظاہر ہے:

برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑی روتی ہے دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے(۱۰۷)

فقیرِ راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی بہا میری نوا کی دولتِ پرویز ہے ساقی (۱۰۸)

اُردو کی شعری روایت میں شعرا نہ صرف دوسروں سے تقابل کر کے اپنے کلام کی افضلیت و اکملیت ثابت کرتے ہیں بلکہ اپنے ہم عصروں کے تناظر میں خود کو جانچتے ہوئے بہ صورتِ تضمین تعلّی کا رنگ بھی پیدا کر گئے ہیں۔ اس سلسلے میں کلامِ اقبال میں فارسی شعرا کی تحسین زیادہ ہے اور ان میں بھی وہ اپنے پیرومرشد مولانا رومؒ کے مدح گستر زیادہ ہوتے ہیں۔ دوسروں کے شعری مرتبے کو بلند تر کرتے ہوئے وہ خود سے گریزاں نہیں ہوتے بلکہ کہیں خود کو سرمایۂ بہار کے حامل ٹھہراتے ہیں تو کہیں جہاں میں اپنی بساط کو ایک 'فغانِ زیر بامی' کو قرار دینے کے باوصف 'صدق مقال' کا حامل اور 'چشم جہاں میں گرامی' گردانتے ہیں ـــ کہیں زمانے کی کور ذوقی کے شکوہ کناں ہیں جو ان کی محبت کو محض محنت فرہاد سمجھتا ـــ دیکھیے یہ تمام تعریفات رومیؒ، طالب آملی، نظامی اور جیسے شاعروں کی توصیف کرتے ہوئے کس طرح پیش ہوئی ہیں:

سنائی کے ادب سے میں نے غوّاصی نہ کی ورنہ ابھی اس بحر میں باقی ہیں لاکھوں لولوئے لالہ(۱۰۹)

علاج آتشِ رومیؒ کے سوز میں ہے ترا تری خرد پہ ہے غالب فرنگیوں کا فسوں
اُسی کے فیض سے میری نگاہ ہے روشن اُسی کے فیض سے میرے سُبو میں ہے جیحوں(۱۱۰)

تو بھی ہے اسی قافلۂ شوق میں اقبال جس قافلۂ شوق کا سالار ہے رومیؒ(۱۱۱)

یہاں کلامِ اقبال میں تعلّی پر مبنی اس دل کش پہلو کا تذکرہ ضروری ہے جس کے تحت علامہ مختلف شعری لہجوں کی وساطت اپنی شعری برتری کا اثبات کرا گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شعرِ اقبال میں ڈرامائی اسلوب کی تشکیل میں مختلف لہجے اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس پیام آفریں شاعری کے لیے متنوع لحن ہی درکار تھے تا کہ شاعر کا مطمحِ نظر پوری قوت کے ساتھ قلب و نظر میں حرارت پیدا کر سکے۔ تعلّی کے ضمن میں لحنِ اقبال متنوع صورتوں میں ڈھلتا ہے۔ کہیں لطیف اور طعن آمیز تعلّی ہے تو کہیں تشکر آمیز، کہیں تعلّی میں مشروطی و تنبیہی رنگ ہے، تو کہیں دعائیہ و رجائیہ یا پھر استحقاریہ ـــ سب سے بڑھ کر حزینہ لحن نے اقبال کے تصلیفی اسلوب میں جان پیدا کر دی ہے۔

وہ اپنی داستانِ درد رقت آمیز اسلوب میں سناتے ہیں۔ نالہ وزاری کا عالم یہ ہے:

اس خامشی میں جائیں اتنے بلند نالے — تاروں کے قافلے کو میری صدا درا ہو
ہر دردمند دل کو رونا مرا رُلا دے — بے ہوش جو پڑے ہیں، شاید انھیں جگا دے(۱۱۲)

جگر کا خون دے دے کر یہ بُوٹے میں نے پالے ہیں — پھلا پُھولا رہے یا ربّ! چمن میری امیدوں کا
رلاتی ہے مجھے راتوں کو خاموشی ستاروں کی — نرالا عشق ہے میرا، نرالے میرے نالے ہیں
نہ پوچھو مجھ سے لذّت 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 دردانگیز نالے ہیں(۱۱۳)

بعض اوقات استحقار یہ لب و لہجے نے تعلّی کے وصف کو دوگونہ کر دیا ہے۔ یہ تحقیر اپنی ذات پر بھی ہے اور افرادِ ملت پر بھی ـــــ یوں بھی ہوا ہے کہ ایک ہی شعر پارے میں دوطرفہ تحقیر ہو جاتی ہے، انداز کچھ یوں ہے:

اس چمن میں مرغِ دل گائے نہ آزادی کا گیت — آہ! یہ گلشن نہیں ایسے ترانے کے لیے(۱۱۴)

دیا اقبال نے ہندی مسلمانوں کو سوز اپنا — یہ اک مردِ تن آساں تھا، تن آسانوں کے کام آیا(۱۱۵)

اقبال کے نفس سے ہے لالے کی آگ تیز — ایسے سخن سرا کو چمن سے نکال دو!(۱۱۶)

حقارت کا یہی پیرایہ کبھی کبھار طنز آمیز لحن کے ساتھ مل کر تعلّی کی نمود یوں کر گیا ہے:

سُنے گا اقبال کون ان کو، یہ انجمن ہی بدل گئی ہے — نئے زمانے میں آپ ہم کو پُرانی باتیں سنا رہے ہیں!(۱۱۷)

اقبال بڑا اُپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے — گفتار کا یہ غازی تو بنا، کردار کا غازی بن نہ سکا(۱۱۸)

اک زمانے سے ہے چاک گریباں مرا — تو ہے ابھی ہوش میں، میرے جنوں کا قصور!(۱۱۹)

ٹھہر سکا نہ کسی خانقاہ میں اقبال — کہ ہے ظریف و خوش اندیشہ و شگفتہ دماغ(۱۲۰)

چمن میں تلخ نوائی مری گوارا کر — کہ زہر بھی کبھی کرتا ہے کارِ تریاقی(۱۲۱)

کہیں کہیں تشکر و تنبیہ کے لہجوں سے رنگ تعلّی کو گہرا کیا گیا ہے، جیسے اوّلاً تشکر آمیز تعلّی کے چند شعر دیکھیے:

وہ شمعِ بارگہِ خاندانِ مرتضوی رہے گا مثلِ حرم جس کا آستاں مجھ کو
نفس سے جس کے کھلی میری آرزو کی کلی بنایا جس کی مروّت نے نکتہ داں مجھ کو (۱۲۲)

میں بندۂ ناداں ہوں، مگر شکر ہے تیرا رکھتا ہوں نہاں خانۂ لاہوت سے پیوند
اک ولولۂ تازہ دیا میں نے دلوں کو لاہور سے تا خاکِ بخارا و سمرقند
تاثیر ہے یہ میرے نفس کی کہ خزاں میں مرغانِ سحر خواں مری صحبت میں ہیں خورسند (۱۲۳)

اور تنبیہی رنگ میں تعلّی کچھ اس طرح ہے:

میرے شرر میں بجلی کے جوہر لیکن نیستاں تیرا ہے نم ناک (۱۲۴)

تری نماز میں باقی جلال ہے، نہ جمال تری اذاں میں نہیں ہے مری سحر کا پیام (۱۲۵)

دعائیہ و رجائیہ اسلوب بھی جو اقبال کی پہچان ہے، تعلّی کی خوبی سے عاری نہیں۔ انھوں نے اکثر مناجاتی رنگ میں بیانِ تصیلف سے کام لیا ہے، مثلاً:

مری زبانِ قلم سے کسی کا دل نہ دکھے کسی سے شکوہ نہ ہو زیرِ آسماں مجھ کو
دلوں کو چاک کرے مثلِ شانہ جس کا اثر تری جناب سے ایسی ملے فغاں مجھ کو (۱۲۶)

جوانوں کو مری آہِ سحر دے پھر ان شاہیں بچوں کو بال و پر دے
خدایا آرزو میری یہی ہے مرا نورِ بصیرت عام کر دے (۱۲۷)

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے مرا عشق میری نظر بخش دے
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر (۱۲۸)

بیانِ تعلّی میں بعض مقامات پر شرطیہ اور دوٹوک انداز بھی درآیا ہے، مثلاً:

ترے نیستاں میں ڈالا مرے نغمۂ سحر نے مری خاکِ پے سپر میں جو نہاں تھا اک شرارہ
نظر آئے گا اُسی کو یہ جہانِ دوش و فردا جسے آ گئی میسّر مری شوخیِ نظّارہ (۱۲۹)

اگر جواں ہوں مری قوم کے جسور و غیور　　قلندری مری کچھ کم سکندری سے نہیں (۱۳۰)

سکوت آموز طولِ داستانِ درد ہے ورنہ　　زباں بھی ہے ہمارے منہ میں اور تابِ سخن بھی ہے (۱۳۱)

ہے فلسفہ میرے آب و گل میں　　پوشیدہ ہے ریشہ ہائے دل میں
اقبالؔ اگرچہ بے ہنر ہے　　اس کی رگ رگ سے باخبر ہے
شعلہ ہے ترے جنوں کا بے سوز　　سُن مجھ سے یہ نکتۂ دل افروز
انجامِ خرد ہے بے حضوری　　ہے فلسفہ زندگی سے دُوری (۱۳۲)

اقبال نے فلسفیانہ افکار کی پیش کش کرتے ہوئے بسا اوقات تعلّی میں نیا پن پیدا کرنے کے لیے تلخی و ترشی پر مبنی شعر پارے بھی قلم بند کیے ہیں، جیسے:

ترا گناہ ہے اقبال! مجلس آرائی　　اگرچہ تو ہے مثالِ زمانہ کم پیوند
جو کوکنار کے خوگر تھے، ان غریبوں کو　　تری نوا نے دیا ذوقِ جذبہ ہائے بلند
تڑپ رہے ہیں فضا ہائے نیلگوں کے لیے　　وہ پر شکستہ کہ صحنِ سرا میں تھے خورسند
تری سزا ہے نوائے سحر سے محرومی　　مقامِ شوق و سرور و نظر سے محرومی (۱۳۳)

اقبال کے ذوقِ تعلّی کے آئینہ دار اشعار اور تعلّی و تصلیف کے باب میں متنوع زاویے اس امر پر شاہد ہیں کہ اقبال ماقبل کی کلاسیکی شعری روایت سے اس قدر آگے نکل گئے ہیں کہ پڑھنے والا حیران رہ جاتا ہے۔ انھوں نے اس سلسلے میں بے شمار انداز اپنائے ہیں۔ روایتی انداز کی جادو بیانی ہو یا اپنی ذات، کلام یا کسی مجموعے اور ذاتی صلاحیتوں کو دوسروں سے افضل گردانا یا پھر اپنے کلام کی غیب سے تائید پانا یا ملہمانہ لہجہ اپنا کر شعر کو دائرۂ غلو میں خوش گوار انداز میں شامل کر دینا ــــــ اقبال بڑی خوب صورتی سے تعلّی کے پیرایے کو نبھاتے ہیں۔ بیانِ تعلّی کا ان کے خاص تصورات سے بھی انسلاک ہوتا ہے اور انقلابی رنگ و آہنگ سے بھی ــــــ جہاں وہ حِکمیہ و فلسفیانہ، طنزیہ و استحقاریہ، تشکر آمیز و تشبیہی، دعائیہ و رجائیہ، دردمندانہ و عاجزانہ، شوخ و گستاخ اور دوٹوک و مدلل لہجوں میں اپنی جادو بیانی منواتے ہیں۔ اقبال نے خدا سے شوخی بھی کی ہے اور شکوہ بھی، اہلِ عرش سے اپنا رتبہ جا ملایا اور خود کو صاحبِ سرّ گردانا ہے لیکن اس کے باوصف ان کے ہاں احساس کم مائیگی جا بجا جھلکتا ہے اور وہ تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہوئے دل فریب شعر پارے رقم کرتے ہیں۔ اقبال نے تعلّی میں استعاراتی و رمزی انداز بھی اپنایا اور تاریخی، تلمیحی اور علامتی زاویوں سے بھی

اسے ندرت بخشی۔ وہ اس فنی حربے کے ذریعے عظمتِ انسان کا اثبات بھی کراتے ہیں اور انھوں نے اس کے استمداد سے مظاہر فطرت پر انسان کی برتری ثابت کرنے کی سعی کی۔ ایسے مواقع پر فطرت ان پر نازاں ہے اور انھیں خود بھی احساس ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں سے کہیں آگے ہیں ـــــ یہ تقابل بہ صورتِ تضمین بھی ہے اور بہ صورتِ تحسین بھی ـــــ دل چسپ امر یہ ہے کہ تعلّی آمیز شعر پارے محاسنِ شعری سے عاری نہیں اور نہ ہی کسی قسم کی شعوری کاوش کا اشتباہ ہوتا ہے۔ اقبال نے تعلّی و تصلیف کے اندازِ بیان کو بڑی خوبی سے نبھایا ہے۔ یہ تعلّی ان کے ہاں نہ صرف زمانۂ موجود کی کیفیت دل کی غماز ٹھہرتی ہے بلکہ وہ لمحۂ آیندہ میں بھی اسے محسوس کراتے ہیں۔ یوں اقبال کا ذوقِ تعلّی کلاسیکی شعرا سے کہیں آگے کی چیز ہے، مثلاً لمحۂ موجود اور لمحۂ آیندہ کے تناظر میں اپنی اور اپنے کلام کی وقعت و مرتبت کے ضمن میں یوں گویا ہوتے ہیں:

کہنہ ہے بزمِ کائنات، تازہ ہیں میرے واردات   کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات (۱۳۴)

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، چشمِ بینا دیکھ لیتی ہے   زمانے کی طبیعت کا تقاضا دیکھ لیتی ہے (۱۳۵)

کلامِ اقبال میں بیانِ تعلّی دراصل بزبانِ شاعر اپنی قدر شناسی کا اظہار بھی ہے اور زمانے کی قدر ناشناسی کا گلہ بھی ـــــ اور تعلّی آمیز شعر پارے اسی بنیادی نفسیاتی تحریک کے باعث تخلیق کے قالب میں ڈھلتے ہیں۔

حوالے

(۱) ولی دکنی: کلیاتِ ولی (مرتبہ) نورالحسن ہاشمی، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۵۵ء، ص ۲۰۱۔
(۲) ایضاً، ص ۲۱۰۔
(۳) ،، ، ص ۱۷۷۔
(۴) آبرو: کلیاتِ آبرو (مرتبہ) ڈاکٹر محمد حسن، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء، ص ۹۰۔
(۵) سودا: کلیاتِ سودا (مرتبہ) محمد شمس الدین صدیقی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۶ء، ج ۲، ص ۵۳۔
(۶) انشا: کلیاتِ انشا (مرتبہ) خلیل الرحمٰن داؤدی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء، ج ۱، ص ۳۴۱۔
(۷) شاہ نصیر: کلیاتِ شاہ نصیر (مرتبہ) ڈاکٹر تنویر احمد علوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۸ء، ج ۴، ص ۶۴

(۸) غالب: دیوانِ غالب (مرتبہ) حامد علی خان، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء، ص ۸۲۔
(۹) آبرو: کلیاتِ آبرو، مرتبہ: ڈاکٹر محمد حسن، ص ۱۰۰۔
(۱۰) داغ دہلوی: مہتاب داغ (مرتبہ) کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء، ص ۷۔
(۱۱) اکبر: کلیاتِ اکبر، کراچی: بزمِ اکبر، س ن، ج ۱، ص ۱۴۱۔
(۱۲) درد: دیوانِ درد (مرتبہ) خلیل الرحمٰن داؤدی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء، ص ۱۱۰۔
(۱۳) غالب: دیوانِ غالب (مرتبہ) حامد علی خان، ص ۳۸۔
(۱۴) آبرو: کلیاتِ آبرو (مرتبہ) ڈاکٹر محمد حسن، ص ۱۶۶۔
(۱۵) جرأت: کلیاتِ جرأت (مرتبہ) ڈاکٹر اقتدا احسن، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء، ج ۱، ص ۳۸۳۔
(۱۶) آتش: کلیاتِ آتش (مرتبہ) سیّد مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء، ج ۱، ص ۵۵۳۔
(۱۷) غالب: دیوانِ غالب (مرتبہ) حامد علی خان، ص ۵۱۔
(۱۸) آتش: کلیاتِ آتش (مرتبہ) سیّد مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۵ء، ج ۲، ص ۴۰۔
(۱۹) ایضاً، ص ۴۶۔
(۲۰) غالب: دیوانِ غالب (مرتبہ) حامد علی خان، ص ۱۴۱۔
(۲۱) شیفتہ: کلیاتِ شیفتہ (مرتبہ) کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء، ص ۵۷۔
(۲۲) ولی: کلیاتِ ولی (مرتبہ) نور الحسن ہاشمی، ص ۱۸۲۔
(۲۳) آتش: کلیاتِ آتش (مرتبہ) مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، ج ۲، ص ۴۶۔
(۲۴) آتش: کلیاتِ آتش (مرتبہ) مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، ج ۲، ص ۲۴۵۔
(۲۵) حاتم: دیوان زادہ (مرتبہ) ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، لاہور: مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۷۵ء، ص ۹۹۔
(۲۶) میر: کلیاتِ میر (مرتبہ) کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، دیوان اول، ۱۹۸۶ء، ج ۱، ص ۱۶۰۔
(۲۷) میر: کلیاتِ میر (مرتبہ) کلب علی خاں فائق، دیوان اول، ج ۱، ص ۱۰۴۔
(۲۸) سودا: کلیاتِ سودا (مرتبہ) محمد شمس الدین صدیقی، ج ۱، ص ۴۲۴۔
(۲۹) ایضاً، ج ۱، ص ۱۷۹۔
(۳۰) قائم: کلیاتِ قائم (مرتبہ) ڈاکٹر اقتدا احسن، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء، ج ۱، ص ۲۸۔
(۳۱) مومن: کلیاتِ مومن (مرتبہ) کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء، ج ۱، ص ۸۹۔
(۳۲) غالب: دیوانِ غالب (مرتبہ) حامد علی خاں، ص ۳۱۔
(۳۳) شیفتہ: کلیاتِ شیفتہ (مرتبہ) کلب علی خاں فائق، ص ۳۔
(۳۴) ایضاً، ص ۱۔

(۳۵) امیر مینائی:مراۃ الغیب،لکھنؤ: مکتبہ کلیاں،س ن

(۳۶) غالب:دیوانِ غالب(مرتبہ)حامد علی خان،دیوانِ اول،ص۵۱۔

(۳۷) شیفتہ:کلیاتِ شیفتہ(مرتبہ)کلب علی خاں فائق،ص۱۵۔

(۳۸) اقبال:بانگِ درا مشمولہ کلیاتِ اقبال(اردو)،لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز،۱۹۷۲ء،ص۴۳۔

(۳۹) اقبال:بانگِ درا مشمولہ کلیاتِ اقبال(اردو)،ص۱۰۶۔

(۴۰) اقبال:بانگِ درا،ص۱۷۸۔

(۴۱) اقبال:بالِ جبریل مشمولہ کلیاتِ اقبال(اردو)،لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز،۱۹۷۲ء،ص۱۳۔

(۴۲) اقبال:بانگِ درا،ص۶۱۔

(۴۳) اقبال:ضربِ کلیم مشمولہ کلیاتِ اقبال(اردو)،لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز،۱۹۷۲ء،ص۱۱۰۔

(۴۴) ایضاً،ص۱۲۶۔

(۴۵) اقبال:بانگِ درا،ص۹۹۔

(۴۶) اقبال:بالِ جبریل،ص۱۴۔

(۴۷) ایضاً،ص۱۵۔

(۴۸) ،،،ص۱۷۔

(۴۹) ،،،ص۳۹۔

(۵۰) اقبال:بانگِ درا،ص۶۱۔

(۵۱) ایضاً،ص۵۶۔

(۵۲) اقبال:

(۵۳) اقبال:بانگِ درا،ص۲۷۸۔

(۵۴) اقبال:بالِ جبریل،ص۶۶۔

(۵۵) ایضاً،:۶۲۔

(۵۶) اقبال:بانگِ درا،ص۲۰۰۔

(۵۷) اقبال:بالِ جبریل،ص۶۴۔

(۵۸) ایضاً،ص۱۰۰۔

(۵۹) اقبال:ضربِ کلیم،ص۶۱۔

(۶۰) اقبال:بالِ جبریل،ص۲۳۔

(۶۱) ایضاً،ص۲۳۔

(۶۲) ،،،ص۲۷۔

(۶۳) ،،،ص۳۸۔

(۶۴) ،، ،، ص۵۰۔
(۶۵) ،، ،، ص۲۱۔
(۶۶) ،، ،، ص۴۲۔
(۶۷) اقبال: ضربِ کلیم، ص۵۹۔
(۶۸) اقبال: بالِ جبریل، ص۵۱۔
(۶۹) ایضاً، ص۵۲۔
(۷۰) ،، ،، ص۵۵۔
(۷۱) ضربِ کلیم، ص۴۹۔
(۷۲) بالِ جبریل، ص۶۰۔
(۷۳) اقبال: بانگِ درا، ص۲۸۲۔
(۷۴) اقبال: بالِ جبریل، ص۶۳۔
(۷۵) ایضاً، ص۶۷۔
(۷۶) ایضاً، ص۱۱۳۔
(۷۷) ایضاً، ص۱۴۶۔
(۷۸) ایضاً، ص۸۲۔
(۷۹) بانگِ درا، ص۱۱۴۔
(۸۰) ایضاً، ص۱۵۹۔
(۸۱) اقبال: بالِ جبریل، ص۶۳۔
(۸۲) ایضاً، ص۶۵۔
(۸۳) ایضاً، ص۷۳۔
(۸۴) ایضاً، ص۷۶۔
(۸۵) ایضاً، ص۱۴۱۔
(۸۶) اقبال: بانگِ درا، ص۱۲۳۔
(۸۷) اقبال: ضربِ کلیم، ص۱۵۲۔
(۸۸) اقبال: بانگِ درا، ص۶۸۔
(۸۹) ایضاً، ص۸۵۔
(۹۰) ایضاً، ص۲۳۹۔
(۹۱) اقبال: ارمغانِ حجاز، مشمولہ کلیاتِ اقبال (اُردو)، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء، ص۴۰۔
(۹۲) اقبال: بانگِ درا، ص۱۳۷۔

(۹۳) اقبال:بالِ جبریل،ص۳۲۔

(۹۴) ایضاً،ص۴۷۔

(۹۵) ایضاً،ص۴۸۔

(۹۶) ایضاً،ص۱۶۱۔

(۹۷) اقبال:بانگِ درا،ص۱۳۸۔

(۹۸) ایضاً،ص۱۴۱۔

(۹۹) اقبال:ضربِ کلیم،ص۳۰۔

(۱۰۰) اقبال:بانگِ درا،ص۱۷۰۔

(۱۰۱) اقبال:بالِ جبریل،ص۶۹۔

(۱۰۲) ایضاً،ص۱۲۹۔

(۱۰۳) اقبال:بانگِ درا،ص۱۳۴۔

(۱۰۴) اقبال:بالِ جبریل،ص۳۷۔

(۱۰۵) ایضاً،ص۹۵،۹۶۔

(۱۰۶) ایضاً،ص۲۷۔

(۱۰۷) اقبال:بانگِ درا،ص۱۷۳۔

(۱۰۸) اقبال:بالِ جبریل،ص۱۱۔

(۱۰۹) ایضاً،ص۲۶۔

(۱۱۰) ایضاً،ص۲۸۔

(۱۱۱) ایضاً،ص۱۴۹۔

(۱۱۲) اقبال:بانگِ درا،ص۴۸۔

(۱۱۳) ایضاً،ص۱۰۱۔

(۱۱۴) ایضاً،ص۱۰۰۔

(۱۱۵) اقبال:بالِ جبریل،ص۵۷۔

(۱۱۶) اقبال:ضربِ کلیم،ص۱۴۷۔

(۱۱۷) اقبال:بانگِ درا،ص۱۶۲۔

(۱۱۸) ایضاً،ص۲۹۱۔

(۱۱۹) اقبال:ضربِ کلیم،ص۵۲۔

(۱۲۰) اقبال:بالِ جبریل،ص۱۱۶۔

(۱۲۱) ایضاً،ص۶۶۔

(۱۲۲) اقبال:بانگِ درا،ص۹۷۔
(۱۲۳)اقبال:ضربِ کلیم،ص۲۳۔
(۱۲۴) ایضاً،ص۱۱۳۔
(۱۲۵) ایضاً،ص۲۴۔
(۱۲۶) اقبال:بانگِ درا،ص۹۷۔
(۱۲۷) اقبال:بالِ جبریل،ص۸۷۔
(۱۲۸) ایضاً،ص۱۲۵۔
(۱۲۹) اقبال:ضربِ کلیم،ص۳۶۔
(۱۳۰) ایضاً،ص۲۰۔
(۱۳۱) اقبال:بانگِ درا،ص۷۶۔
(۱۳۲)اقبال:ضربِ کلیم،ص۱۸۔
(۱۳۳)ایضاً،ص۱۲۔
(۱۳۴)اقبال:بالِ جبریل،ص۱۱۲۔
(۱۳۵)اقبال:بانگِ درا،ص۷۲۔

کتابیات

اردو کتب

آبرو: کلیاتِ آبرو (مرتبہ) ڈاکٹر محمد حسن، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء
آتش: کلیاتِ آتش (مرتبہ) سیّد مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۵ء
آفاق احمد (مرتب): اقبال آئینہ خانے میں، بھوپال: مدھیہ پردیش اُردو اکیڈمی، ۱۹۷۹ء
آفاق فاخری، ڈاکٹر: فکر اقبال کے سرچشمے لکھنؤ (امین آباد): نصرت پبلشرز، طبع اول ۱۹۹۳ء
آل احمد سرور (مرتب): اقبال اور اردو نظم، سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۶ء
احمد دین، مولوی: اقبال (مرتبہ) مشفق خواجہ، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۹ء
اختر راہی (مرتب): اقبال. سید سلیمان ندوی کی نظر میں، لاہور: بزم اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء
ارشاد علی خاں: جدید اُصولِ تنقید، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء
ارشد میر: اقبال کی شگفتہ مزاجی، لاہور: مکتبہ شاہکار، س ن
اسرار احمد خاں سہاوری: گلشن اقبال، گجرانوالہ: ادارہ تنظیم مساجد، طبع اول ۱۹۸۹ء
اسلم انصاری، ڈاکٹر: اقبالِ عہد آفریں، ملتان: کاروانِ ادب، طبع اول ۱۹۸۷ء
اسلوب احمد انصاری: اقبال کی تیرہ نظمیں، نئی دہلی: غالب اکیڈمی، طبع اول ۱۹۷۷ء
: مطالعہ اقبال کے چند پہلو، ملتان: کاروانِ ادب، ۱۹۸۶ء
افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر: عروجِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۷ء
: فروغِ اقبال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۹۶ء
اکبر الٰہ آبادی: کلیاتِ اکبر، کراچی: بزمِ اکبر، س ن
اکبر حسین قریشی، ڈاکٹر: مطالعۂ تلمیحات و اشاراتِ اقبال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۸۶ء
اکبر حیدری کشمیری: اقبال کی صحتِ زبان لکھنؤ (امین آباد): نصرت پبلشرز، طبع اول ۱۹۹۸ء
اکبر علی ارسطو، شیخ: اقبال، اس کی شاعری اور پیغام، لاہور: کمال پبلشرز، طبع اول ۱۹۴۶ء
امیر مینائی: مراۃ الغیب لکھنؤ: مکتبہ کلیاں، س ن

انشا: **کلیاتِ انشا** (مرتبہ) خلیل الرحمٰن داؤدی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء
انور سدید، ڈاکٹر (مرتب): **اقبال شناسی اور ادبی دنیا**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء
: **اقبال شناسی اور اوراق**، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۸۹ء
انیس اشفاق: **اُردو غزل میں علامت نگاری**، لکھنؤ: اُتر پردیش اُردو اکادمی، طبع اول ۱۹۹۵ء
ایوب صابر، ڈاکٹر: **اقبال کا اردو کلام ___ زبان و بیان کے چند مباحث**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۲۰۰۳ء
اقبال دشمنی: ایک مطالعہ، لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۳ء
بشیر نکودری، ابوالصفا: **ناقدانِ اقبال**، لاہور: ایسٹرن بک سٹال، طبع اول ۱۹۵۷ء
بصیرہ عنبرین، ڈاکٹر: **تضمینات اقبال**، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۲ء
: **محسنّاتِ شعر اقبال**، لاہور: بزم اقبال، ۲۰۱۰ء
بیدار ملک (مرتب): **اقبال شناسی اور افشاں**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء
تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: **شعریاتِ اقبال**، لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۷۸ء
تحسین فراقی، ڈاکٹر (مرتب): **نقد اقبال_حیاتِ اقبال میں**، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۲ء
تسلیم احمد تصور (مرتب): **اقبالیات نقوش**، لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۳ء
توقیر احمد خاں، ڈاکٹر: **اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی**، نئی دہلی: لبرٹی آرٹ پریس، طبع اول ۱۹۸۹ء
: **شعریاتِ بالِ جبریل**، نئی دہلی: لبرٹی آرٹ پریس، طبع اول ۱۹۹۵ء
جابر علی سید: **اقبال_ایک مطالعہ**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۵ء
: **اقبال کا فنی ارتقا**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۷۸ء
جرأت: **کلیاتِ جرأت** (مرتبہ) ڈاکٹر اقتدا حسن، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء
جگن ناتھ آزاد: **اقبال اور اس کا عھد**، لاہور: الادب، ۱۹۸۹ء
جمیل جالبی، ڈاکٹر (مترجم و مولف): **ایلیٹ کے مضامین**، کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، طبع اول، ۱۹۶۰ء
جوش ملسیانی: **اقبال کی خامیاں**، دہلی: شائع کردہ عرش ملسیانی، ناشر: ساحر ہوشیار پوری، طبع دوم ۱۹۷۷ء
حاتم، شیخ ظہور الدین: **دیوان زادہ** (مرتبہ) ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، لاہور: مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۷۵ء
حاتم رامپوری، ڈاکٹر: **اقبال آشنائی**، پٹنہ: دی آرٹ پریس سلطان گنج، س ن
حالی، مولانا الطاف حسین: **مقدمۂ شعرو شاعری** (مرتبہ) ڈاکٹر وحید قریشی، لاہور: مکتبۂ جدید، طبع اول ۱۹۵۳ء
حامدی کاشمیری: **حرفِ راز ___ اقبال کا مطالعہ**، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس طبع اول ۱۹۸۳ء

حفیظ احمد:اقبال اور طنز و مزاح،لاہور:ابراہیم اینڈ سنز،طبع دوم ۱۹۸۷ء
حفیظ صدیقی،ابوالاعجاز:اوزانِ اقبال،لاہور:شیخ غلام علی اینڈ سنز،۱۹۸۲ء
:کشافِ تنقیدی اصطلاحات،اسلام آباد:مقتدرہ قومی زبان،طبع دوم ۱۹۸۵ء
حمید احمد خان:اقبال کی شخصیت اور شاعری،لاہور:بزم اقبال،طبع دوم ۱۹۸۳ء
داغ دہلوی:مہتاب داغ (مرتبہ) کلب علی خاں فائق،لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۶۲ء
درد،خواجہ میر:دیوانِ درد (مرتبہ) خلیل الرحمٰن داؤدی،لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۶۲ء
دلشاد کلانچوی (مرتب):اقبال شناسی اور ایجرٹن کالج میگزین لاہور:بزمِ اقبال،طبع اول ۱۹۹۲ء
رفیع الدین ہاشمی،ڈاکٹر (مرتب):اقبال، بحیثیت شاعر،لاہور:مجلس ترقی ادب،طبع اول ۱۹۷۷ء
ساحل احمد:اقبال اور غزل،الہ آباد:اردو رائٹرس گلڈ،طبع اول ۱۹۸۶ء
سعد اللہ کلیم،ڈاکٹر:اقبال کے مشبہ بہٖ و مستعار منہ،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول ۱۹۸۵ء
سعید بدر (مرتب):اقبال شناسی اور ہمایوں،لاہور:بزم اقبال،س ن
سلیمان اطہر جاوید:اقبال: ماورائے دیر و حرم،نئی دہلی:موڈرن پبلشنگ ہاؤس دریا گنج،طبع اول ۱۹۹۲ء
سودا،محمد رفیع:کلیاتِ سودا (مرتبہ) محمد شمس الدین صدیقی،لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۷۶ء
سہیل بخاری،ڈاکٹر:اقبال. مجددِ عصر،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،۱۹۹۰ء
سید حامد:نگار خانۂ رقصاں،دہلی:تاج کمپنی ترکمان گیٹ،طبع اول ۱۹۸۴ء
سید عبداللہ،ڈاکٹر:مقاماتِ اقبال،لاہور:لاہور اکیڈمی،طبع دوم ۱۹۶۴ء
شاہ نصیر:کلیاتِ شاہ نصیر (مرتبہ) ڈاکٹر تنویر احمد علوی،لاہور:مجلس ترقی ادب،۱۹۸۸ء
شاہدہ یوسف:اقبال کا شعری و فکری مطالعہ،لاہور:نظریہ پاکستان اکادمی،۱۹۹۹ء
شبلی نعمانی:شعر العجم،ج ۱،۴،۵،لاہور:کتب خانۂ انجمن حمایتِ اسلام،س ن
شکیل الرحمٰن:اقبال ــــــ روشنی کی جمالیات،دہلی:سٹار پبلی کیشنز،۱۹۷۷ء
:محمد اقبال ــــ تنقیدی و تحقیقی مطالعہ،نئی دہلی:موڈرن پبلشنگ ہاؤس،۱۹۹۳ء
:مقالات عالمی اقبال سیمینار،ج ۱،حیدر آباد:اقبال اکیڈمی،۱۹۸۶ء
شہپر رسول،ڈاکٹر:اُردو غزل میں پیکر تراشی (آزادی کے بعد) نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر،طبع دوم ۲۰۰۳ء
شیخ عطا اللہ (مرتب):اقبال نامہ (حصہ اول)،لاہور:شیخ محمد اشرف پرنٹرز،س ن
شیفتہ،غلام مصطفیٰ خان:کلیات شیفتہ (مرتبہ) کلب علی خان فائق،لاہور:مجلس ترقی ادب،طبع اول ۱۹۶۵ء
صابر کلوروی،ڈاکٹر:کلیاتِ باقیاتِ شعرِ اقبال،لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،طبع اول ۲۰۰۴ء
صادق علی،ڈاکٹر سیّد:اقبال کی شعری زبان ــــ ایک مطالعہ،نئی دہلی:اے ون آفسیٹ پرنٹرز،

طبع اول ۱۹۹۴ء
:اقبال کے شعری اسالیب. ایک جائزہ، ٹونک (دہلی): نازش بک سینٹر، طبع اول ۱۹۹۹ء
ضیاالدین احمد: دانائے راز، کراچی: غضنفر اکیڈمی پاکستان، ۱۹۸۳ء
ظفر اوگانوی (مرتب): رموزِ اقبال، کلکتہ: اقبال صدی تقریبات کمیٹی، کلکتہ یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۴ء
عابد علی عابد، سید: اصولِ انتقادِ ادبیات، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع دوم ۱۹۶۶ء
:اسلوب، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع دوم ۱۹۹۶ء
:البدیع، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء
:تلمیحاتِ اقبال، لاہور: بزمِ اقبال، طبع دوم ۱۹۸۵ء
:شعر اقبال، لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۳ء
:نفایسِ اقبال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان (مرتبہ) شیما مجید، طبع اول ۱۹۹۰ء
عبدالرحمٰن: مراۃالشعر، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء
عبدالرحمٰن بجنوری: محاسنِ کلامِ غالب، نئی دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۸۳ء
عبدالسلام ندوی، مولانا: اقبال کامل، لاہور: آتش فشاں پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء
عبدالقدوس ڈبائیوی: اُردو تلمیحات و اصطلاحات، لاہور: مکتبۂ عالیہ، طبع اول ۱۹۹۱ء
عبدالمغنی، ڈاکٹر: اقبال کا نظامِ فن، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۹۰ء
عبدالواحد معینی (مرتب): مقالاتِ اقبال، لاہور: آئینہ ادب، طبع دوم ۱۹۸۸ء
عزیز احمد: اقبال اور پاکستانی ادب، لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۷۷ء
:اقبال ـــــ نئی تشکیل، لاہور: گلوب پبلشرز، س ن
عنوان چشتی، ڈاکٹر: معنویت کی تلاش، مظفر نگر (یوپی): رنگ محل پبلی کیشنز، س ن
غالب، اسداللہ خاں: دیوان غالب (مرتبہ) حامد علی خان، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء
فقیر، سید وحیدالدین: روزگارِ فقیر، ج ۱، لاہور: مکتبہ تعمیرِ انسانیت، س ن
قائم دہلوی: کلیاتِ قائم (مرتبہ) ڈاکٹر اقتدا حسن، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء
قمر رئیس، ڈاکٹر (مرتب): اقبال کا شعور و فن ـــــ عصری تناظر میں، دہلی: شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی، ۱۹۷۹ء
کامل القادری: اقبال کا شعور مزاح، کراچی: میزان ادب، طبع اول ۱۹۷۷ء
کلیم الدین احمد: اقبال ـــــ ایک مطالعہ، گیا (بھارت): کریسنٹ کوآپریٹو پبلشنگ سوسائٹی لمیٹڈ، ۱۹۷۹ء
:عملی تنقید، ج ۱، حصہ اول، پٹنہ: کتاب منزل، طبع اول ۱۹۶۳ء
کیفی، پنڈت برجموہن دتاتریہ: منشورات، لاہور: شیخ مبارک علی، طبع چہارم ۱۹۵۰ء

: کیفیه، کراچی: انجمن ترقیِ اردو پاکستان، طبع دوم ۱۹۵۰ء
گوپی چند نارنگ (مرتب): ادبی تنقید اور اسلوبیات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء
: اقبال_ جامعہ کے مصنفین کی نظر میں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء
: اقبال کا فن، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء
گوشہ نشیں، برکت علی: اقبال کا شاعرانہ زوال، وزیر آباد: سید بک ڈپو، ۱۹۳۱ء
گیان چند جین، ڈاکٹر: ابتدائی کلامِ اقبال: بہ ترتیبِ ماہ و سال، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۲۰۰۴ء
محمد احمد صدیقی: بال جبریل_ طالب علم کی نظر میں، کراچی: مکتبہ نظامیہ، ۱۹۶۴ء
محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء
محمد اقبال، علامہ: کلیات اقبال (اردو) لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۲ء
محمد بدیع الزماں: پیامِ اقبال، مصلح پور (پٹنہ): مگدھ پریس، ۱۹۸۶ء
محمد ریاض، ڈاکٹر: افاداتِ اقبال، لاہور: مقبول اکیڈمی، طبع اول ۱۹۹۱ء
محمد شمس الدین صدیقی (مرتب): خیابانِ دانائے راز، (خیابان، کا دانائے راز نمبر)، پشاور: شاہین برقی پریس، ۱۹۷۷ء
محمد عبدالرشید فاضل، سید: ترجمانِ خودی، کراچی: م ن، ۱۹۵۶ء
محمد عبداللہ قریشی (مرتب): آئینۂ اقبال، لاہور: آئینۂ ادب، طبع اول ۱۹۶۷ء
محمد عقیل، سید: نئی علامت نگاری، الہ آباد: انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، ۱۹۷۴ء
محمد ہادی حسین: شاعری اور تخیّل، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء
محی الدین خلوت:: ہفت رنگ اقبال، فیصل آباد: کتاب مرکز بھوانہ بازار، طبع اول ۱۹۷۷ء
مسعود حسین خان: اقبال کی نظری و عملی شعریات، سری نگر (کشمیر): اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۳ء
مصلح الدین سعدی (مرتب): چشمۂ آفتاب، انڈیا: اقبال اکیڈمی، حیدرآباد، طبع اول ۱۹۸۲ء
منظر اعظمی، ڈاکٹر: اُردو میں تمثیل نگاری، نئی دلّی: انجمن ترقی اردو (ہند)، طبع دوم ۱۹۹۲ء
منظر عباس اعظمی، ڈاکٹر: تلاش و تعبیر، دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۲ء
منظر عباس نقوی: اسلوبیاتی مطالعے، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اول ۱۹۸۹ء
منظور حسین، خواجہ: اقبال اور بعض دوسرے شاعر، لاہور: نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع اول ۱۹۷۷ء
مومن خان مومن: کلیاتِ مومن (مرتبہ) کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء
میر تقی میر: کلیاتِ میر (مرتبہ) کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، دیوان اول، ۱۹۸۶ء

میرزا ادیب: **مطالعۂ اقبال کے چند پہلو**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۵ء
نجم الغنی رامپوری: **بحر الفصاحت** (طبع نو) ج ۱، ۲، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۹ء
نذیر احمد: **اقبال کے صنایع بدایع**، لاہور: آئینہ ادب، طبع اول ۱۹۶۶ء
: **تشبیہات اقبال**، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۷۷ء
نصیر احمد ناصر: **اقبال اور جمالیات**، کراچی: اقبال اکادمی پاکستان، طبع اول ۱۹۶۴ء
نور الحسن نقوی، ڈاکٹر: **اقبال کا فن اور فلسفہ**، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اول ۱۹۷۸ء
نیاز فتح پوری: **انتقادیات**، حصہ اول و دوئم، کراچی: حلقۂ نیاز و نگار، ۱۹۹۶ء
وزیر آغا، ڈاکٹر: **اُردو شاعری کا مزاج**، لاہور: مکتبہ عالیہ، طبع ششم ۱۹۹۳ء
وقار عظیم، سید: **اقبال، شاعر اور فلسفی** لاہور: ادارہ تصنیفات، ۱۹۶۷ء
: **اقبال_ معاصرین کی نظر میں**، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع اول ۱۹۷۳ء
ولی دکنی: **کلیاتِ ولی** (مرتبہ) نور الحسن ہاشمی، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۵۵ء
یاس عظیم آبادی: **چراغِ سخن**، لاہور: مجلس ترقیِ ادب، طبع اول ۱۹۹۶ء
یوسف حسین خان، ڈاکٹر: **روح اقبال**، (طبع نو) لاہور: القمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء
: **غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات**، لاہور: نگارشات، طبع اول ۱۹۸۶ء
یوسف عزیز: **شعاعِ اقبال**، لاہور، فیصل آباد: مجید بک ڈپو، ۱۹۷۷ء
یونس جاوید (مرتب): **اقبالیات کی مختلف جہتیں**، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء

فارسی کتب

خانلری، پرویز ناتل، ڈاکٹر: **وزن شعر**، تہران: مدرسہ عالی ادبیات درز بانہای خارجی، س ن
سیروس شمیسا، دکتر: **بیان**، تہران: انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶
شفیعی کدکنی، دکتر محمد رضا: **صُورِ خیال درشعرِ فارسی**، تہران: موسسۂ انتشارات آگاہ، طبع پنجم ۱۳۷۲
: **موسیقی شعر**، تہران: موسسہ انتشارات آگاہ، طبع اول ۱۳۵۸
شمس قیس رازی: **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، بکوشش سیروس شمیسا، تہران: انتشارات فردس، طبع اول ۱۳۷۳
فقیر، شمس الدین: **حدائق البلاغة** (ترجمہ) امام بخش صہبائی، لکھنؤ: مطبع منشی نولکشور، ۱۸۴۳ء
منوچہر دانش پژوہ (مولف): **تفنن ادبی در شعر فارسی**، تہران: انتشارات طہوری، طبع اول ۱۳۸۱
میمنت میر صادقی: **واژہ نامۂ ہنر شاعری**، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶
نظامی عروضی سمرقندی: **چہار مقالہ** (مرتبہ) محمد قزوینی، تہران: کتابفروشی زوار تہران شاہ آباد، ۱۳۲۸ھ ـ ق

لغات اور فرہنگیں

اُردو:

جمیل جالبی، ڈاکٹر (مولف): **قومی انگریزی اُردو لغت**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء
سید احمد دہلوی (مؤلف): **فرھنگ آصفیه**، ج ۱، ۲، لاہور: اُردو سائنس بورڈ، طبع سوم ۱۹۹۵ء
شان الحق حقی: **فرھنگِ تلفظ**، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۱۹۹۵ء
عبدالحق، مولوی (مولف): **انگلش اُردو ڈکشنری**، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۸۹ء
عبدالحق و ابواللیث صدیقی (مولفین): **اُردو لغت تاریخی اصول پر**، ج ۵، کراچی: اُردو ڈکشنری بورڈ، ۱۹۸۳ء
کلیم الدین احمد: **فرھنگ ادبی اصطلاحات** (انگریزی۔اردو)، نئی دہلی: ترقیِ اردو بیورو، طبع اول ۱۹۸۶ء
محمد عبداللہ خان خویشگی (مولف): **فرھنگ عامرہ**، کراچی: ٹائمز پریس، طبع چہارم ۱۹۵۷ء

فارسی:

ابوالقاسم پرتو: **فرھنگ واژہ یاب**، ج ۱، تہران: انتشارات اساطیر، طبع اول ۱۳۷۳
ابوالقاسم رادفر: **فرھنگ بلاغی ادبی**، ج ۱، ۲، تہران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۸
تصدق حسین رضوی، مولوی سید (مولف): **لغات کشوری**، لکھنو: مطبع نامی منشی نولکشور، طبع ۱۹، ۱۹۵۲ء
ٹیک چند بہار، لالہ: **بھارِ عجم**، ج ۱، ۲، ۳، بہ تصحیح دکتر کاظم دزفولیان، تہران: انتشاراتِ طلایہ، ۱۳۷۹
حسن انوشہ (مولف): **فرھنگ نامۂ ادبی فارسی** (دانشنامۂ ادب فارسی ۲)، تہران: سازمان چاپ وانتشارات، طبع اول ۱۳۷۶ھ۔ش
حسن عمید (مولف): **فرھنگ عمید**، (یک جلدی) تہران، کتاب فروشی محمد حسن علمی، ۱۳۴۳
حییم، سلیمان (مؤلف): **فرھنگ جامع** (فارسی۔انگلیسی)، یک جلدی، تہران: فرہنگ معاصر، ۱۳۶۲
علی اکبر دہخدا (مولف): **لغت نامۂ دھخدا**، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شہیدی، شمارۂ مسلسل ۱۰، ۸۵، ۱۰۲، ۱۸۰، ۱۹۵، تہران: دانش گاہِ تہران، ۱۳۳۰ھ۔ش تا ۱۳۵۲ھ۔ش
علی اکبر نفیسی (مولف): **فرھنگ نفیسی**، ج ۲، تہران: کتاب فروشی خیّام، ۱۳۴۳
علی رضا نقوی، سید (مولف): **فرھنگ جامع** (فارسی بہ انگلیسی و اُردو)، اسلام آباد: رایزنی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران و نیشنل بک فاؤنڈیشن پاکستان، طبع اول ۱۳۷۲
محمد بہشتی (مولف): **فرھنگ صبا**، ایران: انتشارات صبا، سال ۷۲
محمد پادشاہ (مولف): **فرھنگ آنند راج**، بکوشش محمد دبیر سیاقی، ج ۱، ۲، ۶، تہران: کتاب خانۂ خیام، ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۶ خورشیدی

محمد رضا باطنی (مولف) فرہنگِ معاصر (انگلیسی-فارسی)، تہران: م ن، ۱۳۷۱

محمد رضا جعفری (مؤلف) فرہنگِ نشرِ نو، تہران: نشرِ تنویر، طبع سوم ۱۳۷۷

محمد معین، دکتر (مولف): فرہنگ ِ فارسی معین، ج۱، ۲، ۳، تہران: موسسہ انتشارات ِ امیر کبیر ۱۳۵۳ تا ۱۳۸۲ ھ-ش

مرتضٰی حسین فاضل لکھنوی، سید (مؤلف) نسیم اللغات، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، طبع نہم ۱۹۸۹ء

ENGLISH: (Books, Dictionaries, Dictionaries of Literary Terms)

A. S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, New York: Oxford University Press, 5th Ed. 2002

Babette Deutsch: *Poetry Handbook (A Dictionary of Terms)*, New York: Funk & Wagnalls, 2nd Ed. 1962

C-day Lewis: *The Poectic Image*, London: Oxford University press, 1947

Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* New York Oxford University Press 1990

Cuddon, J.A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory,* London: Penguin Books, 4th Ed 1999

F. Steingass: *Persian-English Dictionary*, London: Routledge & Kegan Paul Limited, 5th Ed.1963

Harry Shaw: *Dictionary of Literary Terms,* New York: Mc-Graw-Hill Book Company 1972

Joseph T. Shipley, London: George Allen and Unwin Ltd, 3rd Ed, 1970

Karl Beckson & Arthur Ganz: *A Reader's Guide to Literary Terms,* London: Thames and Hudson, 2nd Ed, 1966

Longman Dictionary of Contemporary English, India: Thomson Press Limited, 3rd Ed 1995

Rene Wellek & Austen Warren: *Theory of Litearture*, London: Penguin Book, 1986

Ross Murfin & Supriyia M. Ray; *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston: Palgrave Macmillan, 2003

Shipley, Joseph T :*Dictionary of World Literary Terms*, London:George Allen & Unwin Ltd,1970

Supergon, Caroline: *Shakespear's Imagery and what it tells us*: Cambridge: Cambridge University press, 1987

The New Hamlyn Encyclopedic World Dictionary, Hungary: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1988

Webster's Collagiate thesaurus, USA: Merriam-Webster Publishers, 1976

رسائل

ادبیات (سہ ماہی)، اسلام آباد: ج ۱۷، شمارہ ۶۹، ۲۰۰۵ء