اقبال اور غالب

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

اقبالؔ اور غالبؔ

اقبالؔ اور غالبؔ

تخلیقی عمل کا مُطالعہ

ڈاکٹر حامدؔی کاشمیری

ناشر
ادارۂ ادب
۳۹۶- جواہر نگر، سرینگر
کشمیر

(جملہ حقوق بحق مُصنّف محفوظ ہیں)

مُصنّف : ڈاکٹر حامدی کاشمیری
پیشہ : ریڈر شعبۂ اُردو،
کشمیر یونیورسٹی
تعداد : ایک ہزار
خطّاط : محمد یوسف مسکین
سرورق :
طابع : جے۔ کے آفسٹ پریس۔ دہلی
تاریخ : جنوری ۱۹۷۸ء
قیمت : بیس روپے

ملنے کا پتہ :

ادارۂ ادب
۳۹۰/ جواہر نگر، سری نگر

انتساب

اپنے عزیز دوست اور بالغ نظر ناقد

محمد یوسف ٹینگ

کے نام

جنہوں نے مجھے یہ کتاب لکھنے کی تحریک دی۔

بہر سو کہ رو آوری سوئے اوست
خود آں رو کہ آوردہ روئے اوست

(غالب)

حامدی کاشمیری

تحقیق حالِ ما زِ نگہ می تواں نمود
حرفے زِ حالِ خویش بہ سیما نوشتہ ایم

(نظیری)

ترتیب:

نکتۂ چند	۹
غریب شہر	۲۵
دانائے راز	۱۲۵
اختتامیہ	۲۳۱

"خلاصہ یہ کہ اگر تجربہ بالآخر بغیر ٹانکے کے ملبوس ہے، اور ہر حصّہ ہر دوسرے حصّے سے مربوط ہے، تو حاصل شدہ تخلیق کی ہیئت اس عمل سے جو اس کی تشکیل میں کارفرما رہا، اور اُن تاثرات سے جو یہ کسی قاری یا قارئین کی جماعت پر ثبت کرتی ہے، معقول طریقے سے ممیز ہے، تخلیقی عمل اور قاری کے ردِعمل پر معاشرتی و نفسیاتی حالات کے (اثرات کے) مطالعے اپنی دلچسپی رکھتے ہیں، اور صحیح ادبی مطالعے ہیں، لیکن تخلیق کا غائر مطالعہ ہی میرے نزدیک مخصوص طور پر "ادبی" تنقید کہلانے کا بہترین استحقاق رکھتا ہے"

(کلینتھ بروکس)

نکتۂ چند

بہ حفظ گریہ مشغولم اگر بینی درونم را !
زِ دِل تا پردۂ چشمم دو شاخِ ارغوان بینی

(عرفی)

اُردو میں غالبؔ کے بعد اقبالؔ ہی وہ اہم شاعر ہیں جو خصوصی طور پر نقادوں کیلئے مرکزِ توجہ بنے رہے ہیں۔ اُن پر بہت کچھ لکھا گیا ہے، اور یہ کام برابر جاری ہے لیکن میرا خیال ہے کہ اُن کی شخصیت اور شاعری سے متعلق بہت کچھ تنقیدی مواد اکٹھا ہونے کے باوجود اُن کے تخلیقی ذہن کے وہ ترکیبی عناصر پردۂ خفا میں ہیں جو اُن کی شعری قوت اور انفرادیت کے ضامن ہیں۔ اُن پر جو تنقیدی کام ہوا ہے۔ وہ مجموعی طور پر تحسینی یا توضیحی نوعیت کا ہے، تنقید میں ایسے معلوماتی کام کی افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، لیکن یہ شاعر کی شاعری یا اس کے وصفِ ذاتی کی تفہیم و تعیّن میں کوئی دستگیری نہیں کر سکتا۔ یہ کام دراصل تجزیاتی مطالعے سے خاطر خواہ طریقے سے انجام دیا جا سکتا ہے۔ بدقسمتی سے تجزیاتی تنقید کے فقدان کا احساس صرف اقبالیات کے ضمن ہی میں پیدا نہیں ہوتا۔ بلکہ دوسرے شعراء مثلاً میرؔ اور غالبؔ سے بھی پیوستہ ہے، ادھر حالیہ برسوں میں اقبال صدی تقریبات کے آغاز سے اقبال کے فنّی شعور سے متعلق تجزیاتی کام کی طرف کچھ توجہ دی جانے لگی ہے۔ لیکن یہ زیادہ سے زیادہ اُن کے کلام کی چند واضح اور نمایاں فنّی اور معنوی خصوصیات کے گنانے تک محدود رہا

ہے۔ تنقید کی سہل انگاری کا یہ رویہ اُن کی شعری حسیت کے محرکات کی تلاش کرنے اور اس کی لسانی تشکیل کی قدر سنجی کے مطلوبہ کام میں مانع رہا ہے۔ جہاں تک اُن کے افکار و نظریات کا تعلق ہے۔ اُن کے متعدد مطالعے کئے گئے ہیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اُن کے کلام اور شخصیت سے متعلق جو تنقیدی مواد دستیاب ہے اُس کا نوّے فیصد حصّہ اُن کے افکار و نظریات کے مطالعات پر ہی مشتمل ہے، ایسی تنقیدوں میں بالعموم سارا زور اُن کے مبدلے فیض بالخصوص مغربی مفکرین مثلاً نٹشے، برگساں اور گوئٹے یا مولانا روم کے افکار کی چھان بین کرنے اور اُن کے نظامِ فکر پر اُن کے اثرات کی نشاندہی کرنے یا اُن کے نظریۂ حیات کا تجزیہ کرنے پر صرف کیا گیا ہے۔ نتیجے میں اُن کی فنکارانہ حیثیت کے تعیّن کے بجائے اُن کی مفکرانہ یا مصلحانہ اہمیت مسلّم ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبالیات سے متعلق ایک مشہور تصنیف روحِ اقبال کو لیجئے۔ اس میں جولائی ۱۹۶۲ء کی اشاعت میں ۴۲۴ صفحات میں سے سو صفحے اُن کی شاعری کے فنّی اور لسانی جائزے کی نذر ہوئے ہیں۔ اور بقیہ تین سو چوبیس صفحات اُن کے فلسفۂ تمدن اور مذہبی و مابعد الطبیعاتی تصورات کی طویل وضاحت پر صرف کئے گئے ہیں۔ اس ضمن میں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اقبال کی شاعرانہ عظمت پر پردہ ڈالنے، اور اُن کے مفکرانہ رول کو بڑھا چڑھا کر نمایاں کرنے اور کروانے میں خود اُن کا بھی خاصا ہاتھ رہا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال اپنی غیر معمولی خلقی شاعرانہ قوتوں کے شعور اور شعری عمل کے تخلیقی مضمرات کی آگہی کے باوصف اپنے ذہنی سفر میں ایک ایسے مقام پر آ گئے۔ جہاں اُن کی جذباتی وابستگیاں اتنی شدید ہو گئیں کہ انہیں معروضی طریقے سے شعری تفاعل اور جذباتی رویے میں فرق کرنا مشکل ہو گیا اور وہ تخلیق کار کے منصب سے دست کش ہو کر ایک مصلح یا مفکّر کا رول ادا کرنے پر راضی ہوئے۔ انہوں نے خود بھی اس کا اعتراف کیا ہے:

نغمہ کجا، و من کجا ساز سخن بہانہ ایست سوئے قطار مے کشم ناقۂ بے زمام را

نتیجہ یہ ہوا کہ اقبال کا بیشتر کلام، جو کہ کم و بیش ایک درجن مجموعوں پر مشتمل ہے، خیالات و جذبات کے جوش اور تازہ کاری کے باوجود تبلیغی نہج اختیار کر گیا ہے اور سوئے اتفاق سے یہی کلام اُن کے ناقدین کیلئے مرکزِ توجہ بن گیا۔ اس بات سے مجال انکار نہیں کہ وہ فکری علمی اور نظریاتی اعتبار سے اپنے عہد کے ایک بڑے "دیدہ ور" رہے ہیں، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اُردو شاعری کی پوری تاریخ میں ایسی جامع کمالات شخصیت (جس میں شاعر، عالم، فلسفی اور مُصلح سبھی یکجا ہو گئے ہوں) کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان کی شخصیت کے ان پہلوؤں پر جتنا بھی لکھا جائے، کم ہے۔ لیکن یہ سوال پھر بھی اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ ایسی تنقیدوں سے اقبال شناسی میں کیا مدد ملتی ہے؟

اقبال کے مطالعے کے دو اور قابلِ ذکر پہلو رہے ہیں، ایک یہ کہ کچھ حضرات اُن کے یہاں ملت پرستی کے نظریے کو اُن کا حاوی اور مستقل نظریہ قرار دے کر انہیں صرف ایک فرقے یعنی مسلمانوں کا شاعر قرار دیتے ہیں۔ اقبالیات کا ایسا مطالعہ اُن کے تئیں عقیدت مندانہ اور متعصبانہ دونوں رویّوں کا مظہر ہے۔ اور دونوں رویّے اقبال فہمی کا راستہ ہموار کرنے کے بجائے اقبال دُشمنی پر دلالت کرتے ہیں کیونکہ اُن کی شاعری کے دوسرے اہم پہلوؤں کو نظر انداز کر کے ایک ہی پہلو کو اُن کا نمائندہ اور حاوی کل پہلو قرار دینا، اور اسے بھی شعریات کے اصولوں سے الگ کر کے دیکھنا تنقیدی انصاف پسندی کے منافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کے یہاں ملت پرستی کا جذبہ (جو یقیناً اُن کی شخصیت کا اہم جزو ہے) اُنہیں صرف مسلمانوں کے لئے ہی مخصوص نہیں کرتا۔ بات یہ ہے کہ اگر انہوں نے ملت پرستی کے موضوع کو تخلیقی سطح پر محسوس کر کے اسکی پیکر تراشی کی ہے، تو وہ دنیا کے بڑے تخلیقی فنکاروں میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اس لئے اُن پر کسی ایک جماعت یا فرقے کا استحقاق نہیں رہتا۔ بلکہ وہ پوری انسانیت کی ادبی میراث بن جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ملٹن یا بورس پاسترناک کی مسیحیت پرستی اُنہیں

صرف عیسائیوں کا شاعر نہیں بناتی۔ بلکہ وہ ہر فرقے اور ہر ملک کے لوگوں کو متاثر کرتے ہیں۔ دوسرا پہلو جدید تنقیدی شعور کا پیدا کردہ ہے، موجودہ دور میں جبکہ تنقید شعر میں موضوع سے زیادہ زبان اور ہیئتی برتاؤ کی اہمیت پر توجہ دی جا رہی ہے۔ اقبال کی قدر سنجی کا کام ایک نئے تناظر میں یعنی خالصتاً لسانی اور تخلیقی بنیادوں پر کرنے کا رجحان بڑھ رہا ہے۔ یہ رجحان واقعی قابلِ قدر ہے۔ انگریزی میں اس کے مؤیدین میں رین سم، دم سیٹ اور کلینتھ بروکس قابلِ ذکر ہیں۔ یہ نقاد شعر کو ایک مکمل اور خود مختار تخلیق قرار دیتے ہیں اور شاعر کے سوانحی یا عصری حالات کے خارجی شواہد سے قطع نظر کر کے تخلیق ہی کو مرکزِ مطالعہ بناتے ہیں۔ اور اسی سے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ اردو میں اس نوع کی تنقید میں ایک طرح کی غیر پسندیدہ انتہا پسندی بھی دخیل رہی ہے۔ یعنی اقبال کے کلام کے بعض حصوں کا تجزیاتی مطالعہ کر کے یہ باور کرانے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ وہ شاعر کے بجائے ناظم ہیں۔ اس طرح سے اُن کی شعری حیثیت سے انکار کیا جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد کے بعد باقر مہدی جیسے نقاد انہیں صرف بیانیہ کا شاعر قرار دیتے ہیں اور اُن کے اکثر و بیشتر کلام کو منظوم خیال سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک منفی رویّہ ہے اس منفی رویّے کے ساتھ ساتھ اقبال پسندی کا مثبت رجحان بھی خاصی تقویت پا رہا ہے۔ آل احمد سرور کے بعد شمس الرحمان فاروقی، شمیم حنفی، سید اختر، عمیق حنفی، وزیر آغا اور دوسرے نئے نقاد اُن کی شاعرانہ قوتوں کے معترف ہیں۔ اقبال کے جشنِ صد سالہ کے سلسلے میں جو اقبال سیمینار علی گڈھ، حیدر آباد، اور سری نگر میں منعقد ہوئے وہ بلاشبہ اُن کی شخصیت اور شاعری کے بعض پہلوؤں کی تفہیم کے ضمن میں بار آور مساعی کا درجہ رکھتے ہیں۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ اُن کی شاعرانہ شخصیت کا وہ اہم ترین اور بنیادی راز ابھی تک نگاہوں سے اوجھل ہے۔ جو اُن کی تمام تر قوتوں کا سرچشمہ ہے اور جس کی پردہ کشائی کے بغیر ہم اُن کی شاعرانہ قد و قامت کی شناخت نہیں کر سکتے ہیں۔ اور نہ ہی اُس بحث و تمحیص کو کسی منطقی انجام پر لے جا سکتے ہیں، جو اقبال

کے شائقین اور اُن کے مخالفوں کے درمیان شد و مد سے جاری ہے اور وہ راز ہے، اُن کا تخلیقی شعور، جس کے محرکات، تشدید اور معنویت کے تجزیاتی مطالعے کی ضرورت مُسلّم ہے۔

محولا بالا دشواریوں کے علاوہ ایک اور دشواری بھی کلام اقبال کی تعیین قدر میں دیوار بنی رہی ہے۔ یہ دشواری صرف اُن ہی سے مخصوص نہیں ہے۔ بلکہ دیگر بڑے شعراء مثلاً میر اور غالب کے مطالعے کے ضمن میں بھی پیش آتی ہے۔ اس دشواری کا سامنا قاری کو تنقیدی اصول و نظریات کے فقدان یا بے اعتباری کی بنا پر کرنا پڑتا ہے۔ انیسویں صدی کے وسط تک اُردو تنقید "تذکرہ نگاری" تک محدود رہی۔ پھر حالی اور شبلی آئے۔ انہوں نے شعریات کے بعض اصولوں سے بحث کی۔ حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں شعر کے تخیلی کردار پر روشنی ڈالی اور اس کے سماجی اور مقصدی پہلو کی اہمیت پر زور دیا۔ شبلی نے شعر کی "ذوقی" بنیاد کی طرف اشارے کئے۔ مجموعی طور پر اُن کی کوششیں حرفِ آغاز سے آگے نہ بڑھ سکیں۔ بیسویں صدی میں یورپی تنقید میں مارکسی تنقید، نفسیاتی تنقید، جمالیاتی تنقید، وجودی تنقید اور ہیئتی تنقید کے اضافے سے کئی نئے نقاد سامنے آئے اور انہوں نے نئے تنقیدی معیار قایم کئے۔ اُردو میں بھی ۱۹۳۰ء کے بعد یورپی تنقید کے زیر اثر نئے تنقیدی نظریے وجود میں آئے۔ لیکن ان تنقیدی نظریوں کو قدیم و جدید ادب پر منطبق کرتے ہوئے ہمارے نقادوں سے بالعموم جو کوتاہی سرزد ہوئی ہے۔ وہ یہ ہے کہ کسی شاعر پر ان میں سے کسی نظریے کا اطلاق کرتے ہوئے وہ اس کی اصلی شعری حیثیت کو نظر انداز کر گئے۔ اگر نظر انداز نہ بھی کر گئے تو اسے اس کے کلام منظوم سے ضرور گڈ مڈ کر گئے۔ اس لئے شعری تنقید سے متعلق نظریہ سازی تو درکنار، اکثر نقادوں کی شعر فہمی کا معیار ہی روایتی یا مشکوک رہا ہے۔ ہم ایسے نقادوں سے شعر سنجی کی کیا توقع کر سکتے ہیں جو شعر اور کلام منظوم میں فرق کرنے کی صلاحیت سے بھی عاری ہیں۔ اس صورتِ حال کے پیش نظر اقبال کی تعیین قدر کا مسئلہ زیادہ ہی پیچیدہ دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ اُن کے مجموعوں میں اکثر مقامات پر شعر اور کلام

منظوم ایک حد تک ایک دوسرے کو ڈھکتے ہیں۔

تنقید کا ایک مروجہ رجحان یہ رہا ہے کہ شاعر کے سوانحی یا تاریخی پہلو کا تفصیلی جائزہ پیش کر کے اس کے کلام سے اس کے حوالوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ میر کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے صرف اُن اشعار کو (تخلیقی و غیر تخلیقی کی تخصیص سے قطع نظر) چُن چُن کر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ جن میں اُن کی نجی زندگی کا دُکھ درد یا عہد کی خرابی بسیار کا بیان ملتا ہے، جہاں تک غالب کا تعلق ہے، اُن کی شعریت کی گہرائیوں میں اُترنے کے بجائے بالعموم اُن کے چند گنے چُنے موضوعات مثلاً اُن کے عصری شعور، نظریۂ زندگی، تصورِ عشق اور متصوفانہ خیالات کو تختۂ مشق بنایا گیا ہے۔ بعینہٖ یہی مکتبیانہ سلوک اقبال کے ساتھ بھی روا رکھا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کے تصورِ خودی یا وطنیت کی تشریح کے سلسلے میں دفتروں کے دفتر سیاہ کر دیئے گئے ہیں۔ لیکن عام طور پر وہ اشعار بطورِ حوالہ جات نقل کیے گئے ہیں جو شعریت سے عاری ہیں۔ اس کا مُضرت رساں نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اقبال کے وہ اشعار (مثلاً خودی کو کر بلند اتنا . . . . .) زبان زدِ خاص و عام ہوتے گئے۔ جو کلام منظوم کے سوا اور کچھ نہیں، نتیجتاً اقبال شناسی کا مسئلہ وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ پیچیدہ ہوتا گیا۔

اس گمبھیر صورت حال کا ایک خراب پہلو یہ ہے کہ موجودہ دور میں، جبکہ نئی نسلوں میں نظریاتی وابستگیوں اور آدرشوں کی شکست و ریخت کے بعد شعر و ادب کے خالصتاً تخلیقی کردار کے بارے میں بنیادی سوالات سے متحارب ہونے کا جذبہ بڑھ رہا ہے۔ اقبال کی عظمت کا قصرِ عالی، جس کی بنیاد مقصدیت اور فلسفہ پر رکھی گئی ہے، گرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ واقعی ایک افسوسناک امر ہے اور اسے آج نہیں تو کل ضرور واقع ہونا تھا لیکن شکر کا مقام ہے کہ اس کی ذمہ داری اقبال پر نہیں، بلکہ اُن کے نام نہاد نقادوں پر عائد ہوتی ہے۔ اس لئے اُن کی عظمت کو منوانے کے لئے جس کلام کو آج تک وہ بار بار

نمونتہً پیش کرتے رہے، وہ بحیثیت شاعر اُن کا نمایندہ اور تخلیقی کلام نہیں، بلکہ اُن کا کمزور ترین کلام ہے اور جو کلام اُن کی حقیقی اور پائیدار عظمت کا ضامن ہے، ابھی تک اَن چھُوا ہے۔

مطالعاتِ اقبال کی ان کوتاہیوں، رکاوٹوں اور مشکلوں کے پیشِ نظر ہمارے لئے یہ اور زیادہ ضروری بن جاتا ہے کہ ہم اُن کے کلام پر تمام تر توجہ مرکوز کریں، اور اسی کے توسّط سے اُن کی شاعرانہ جینیس کا صحیح درک حاصل کرنے کی کوشش کریں، یہ بھی ضروری ہے کہ اُن کی تخلیقی فکر کی اصلیت، ماہیت اور اس کے محرکات کا سُراغ لگایا جائے۔ اور پھر اُن کی تخلیقات کا مطالعہ اُردو کے شعری شہ پاروں مثلاً کلامِ غالب یا عالمی ادب کے اعلیٰ نمونوں کی روشنی میں کیا جائے۔ اور یہ دیکھا جائے کہ اُن کا کلام کہاں تک مسلّمہ شعری معیاروں کی پاسداری کرتا ہے۔

خوش قسمتی سے اُن کے مجموعوں میں ایسی شعری تخلیقات خاصی تعداد میں موجود ہیں، جو نہ صرف اُن کی پیدائشی شعری قوتوں کی مظہر ہیں بلکہ اتنی غیر معمولی اور زرخیز ہیں کہ انہیں غالب کے ہم مرتبہ بنا دیتی ہیں، ایسی تخلیقات اُن کے تخلیقی عمل کی تفہیم میں بھی معاون ہوتی ہیں اور اس کے اسرار سے متعلق اُن کی گہری واقفیت کو بھی نمایاں کرتی ہیں۔

آئندہ صفحات میں میری یہ کوشش ہوگی کہ آپ کو حیرت اور مسرت کے اُن جذبات میں شریک کروں، جن کا تجربہ مجھے اقبالیات کے تازہ مطالعے کے دوران میں ہوا ہے مجھے یہ کہنے میں تامّل نہیں کہ فنی اور لسانی نقطۂ نظر سے یہ مطالعہ اقبال کی شعری حسیّت کی تفہیم اور اس کی تعیّن قدر کے سلسلے میں پہلا قدم ہے۔ مجھے اُمید ہے کہ میں نے اقبال سنجی کے سلسلے میں جس نئے راستے پر قدم رکھا ہے۔ وہ نئی منزلوں کے آثار روشن تر کرے گا۔

غالباً آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوگا کہ زیرِ نظر کتاب اقبال کے مطالعے سے متعلق ہونے کے باوجود، اقبال اور غالب کے عنوان سے کیوں موسوم کی گئی ہے، اس

سوال کے کئی جوابات ہیں، جن کا ذکر آئے گا، یہاں ضمنی طور پر میں یہ بات واضح کرنا چاہتا ہوں کہ میں دونوں شعراء کے مابین اُن موضوعی یا فنّی مماثلتوں کو اپنے مطالعے کی بنیاد نہیں بنا رہا ہوں۔ جن کا ذکر شیخ عبدالقادر یا شیخ اکرام یا حالیہ برسوں میں جگن ناتھ آزاد یا ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے کیا ہے، میرے نزدیک ان حضرات کے یہ مشابہتی مطالعے تعمیمی نوعیت کے ہیں اور دونوں شعراء کے تخلیقی ذہن کی خاصیت اور اصلیت کو اُجاگر کرنے میں کوئی مدد نہیں دیتے۔ شیخ عبدالقادر نے بانگ درا کے دیباچے میں لکھا ہے:-

> غالب اور اقبال میں بہت سی باتیں مشترک ہیں، اگر میں تناسخ کا قایل ہوتا تو ضرور کہتا کہ مرزا اسداللہ خان غالب کو اُردو اور فارسی کی شاعری سے جو عشق ہے۔ اُس نے اُن کی روح کو عدم میں جاکر بھی چین نہ لینے دیا اور مجبور کیا کہ وہ پھر کسی جسدِ خاکی میں جلوہ افروز ہوکر شاعری کے چمن کی آبیاری کرے۔ اور اُس نے پنجاب کے ایک گوشے میں جسے سیالکوٹ کہتے ہیں، دوبارہ جنم لیا اور محمد اقبال نام پایا۔"

اقتباس بالا میں دو توجہ انگیز باتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، ایک یہ کہ دونوں شاعروں میں "بہت سی باتیں" مشترک ہیں، لیکن موصوف نے اُن کی نشاندہی نہیں کی ہے۔ البتہ دیباچے کے آغاز میں لکھا ہے ــــ "کسے خبر تھی کہ غالب مرحوم کے بعد ہندوستان میں پھر کوئی ایسا شخص پیدا ہوگا جو اُردو شاعری کے جسم میں ایک نئی روح پھونک دے گا۔ اور جس کی بدولت غالب کا بے نظیر تخیل اور نرالا اندازِ بیان دوبارہ وجود میں آئیں گے۔" گویا انہوں نے اقبال اور غالب کے یہاں تین مشترک خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔ ۱۔ جدت پسندی ۲۔ بے نظیر تخیل اور ۳۔ نرالا اندازِ بیان۔ ظاہر ہے انہوں نے ان خصوصیات کا ذکر ایک عمومی انداز میں کیا ہے۔ اور ان کی وضاحت نہیں کی ہے۔ دوسری بات ایک مفروضے کی ہے۔ یعنی تناسخ کی بات، جسمیں

استدلال کے بجائے جذباتیت راہ پا گئی ہے۔ اور قاری دونوں شعراء کے مابین کسی قدر مشترک کی شناخت نہیں کر پاتا۔

شیخ محمد اکرام نے آثارِ غالب میں دونوں شعراء کے یہاں ذیل کی مشابہتوں کا ذکر کیا ہے :۔

دونوں کی طبیعت جدت پسند تھی۔

دونوں عام روش سے ہٹ کر چلنا پسند کرتے تھے۔

دونوں گہری سوچ کے عادی تھے۔

دونوں کو خدا نے زبردست دل و دماغ دیا تھا۔

رفعتِ افکار دونوں کے اشعار کی خصوصیت ہے۔

شیخ محمد اکرام نے جن مشابہتوں کا ذکر کیا ہے، وہ اپنی تعمیم کے لحاظ سے شیخ عبدالقادر کی بیان کردہ مشابہتوں سے ملتی جلتی ہیں اور قاری کے علم میں کسی اضافے کا باعث نہیں بنتیں۔ ان مشابہتوں کی سطحیت اور تعمیم کا ذکر کرتے ہوئے جگن ناتھ آزاد نے اپنے مقالے "غالب اور اقبال" میں صحیح لکھا ہے :

"یہ کوئی ایسی مشابہتیں نہیں، جو ہمیں صرف غالب اور اقبال ہی میں ملتی ہوں۔ بلکہ یہ غالب، اقبال، شیکسپیئر، ڈانٹے، ٹیگور، ہومر اور فردوسی اور اس معیار کے دوسرے شعراء سب میں ملتی ہیں"[1]

اس کے بعد موصوف نے بھی دونوں شعراء کے مابین چند مزید مشابہتوں کی نشاندہی کی ہے۔ لکھتے ہیں :

"غالب اور اقبال میں مشابہت کے جو پہلو بادی النظر میں ہمارے سامنے آتے ہیں، یہ ہیں کہ دونوں نے شاعری کو ایک توانا لب و لہجہ عطا کیا ہے۔ دونوں نے فکر کو

---

[1] : نقوش (غالب نمبر : ۱۹۷۲ء) ص ۳۰۸۔

جذبہ بنا کر پیش کیا ہے۔ دونوں نے زبان کو خوبصورت الفاظ، نئی تراکیب اور نئی تشبیہیں اور استعارے دیئے ہیں۔ دونوں کے کلام کے خاصے حصے کا لب و لہجہ صوفیانہ ہے۔ اگرچہ تصوف کے گلی کوچوں سے دونوں بہت دور تھے۔ دونوں نے سخت کوشی کے ذریعے سے تلخ زندگی کو انگبیں بنانے کا فن سیکھا۔ دونوں کی شخصیتیں آرزومندی کی ایک سرشار کیفیت سے لبریز تھیں۔ دونوں کے دلوں میں حسرتِ تعمیر جاگزیں تھی۔ دونوں کو سرزمین ہندوستان کے ساتھ ایک والہانہ محبت رہی، دونوں کو اپنی شاعرانہ عظمت کا پوری طرح احساس تھا۔ دونوں نے اپنے آپ کو حال سے زیادہ مستقبل کا شاعر سمجھا اور دونوں زمانے کی ناقدری کے شکوہ سنج رہے۔"

جگن ناتھ آزاد نے بلاشبہ دونوں کے مابین مزید کئی مماثلتوں کا نہ صرف ذکر کیا ہے بلکہ ان پر تنقید و تبصرہ کا کام بھی انجام دیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر اس نوع کے مطالعے کی سطحیت اور تعمیم کا جو اعتراض انہوں نے اکرام پر وارد کیا ہے۔ اس کی زد میں وہ خود بھی آتے ہیں جن مشابہتوں کا انہوں نے نام لیا ہے، وہ اقبال اور غالب سے ہی مخصوص نہیں۔ بلکہ دوسرے بڑے شعراء مثلاً شیکسپیئر، دانتے، شیلے، ٹیگور اور اسی معیار کے دوسرے شعرا میں بھی ملتی ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے "غالب، پیش رو اقبال" میں لکھتے ہیں:

"بعض اقدار و خصائص جو ان دونوں شاعروں میں مشترک معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کی مختصر فہرست یوں پیش کی جا سکتی ہے:

۱۔ برجستہ اور جوش انگیز اسلوب

۲۔ ارتقائے حیات کے لئے سخت کوشی اور خارا شگافی۔

۳۔ جذبہ و تفکر کا امتزاج

۴۔ جنوں و آشفتگی کا ایک خاص انداز۔

۵۔ خود کا شعور۔

مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ ڈاکٹر سید عبداللہ کی اقتباس بالا میں بیان کردہ اکثر مشترکہ خصوصیات کا اطلاق صرف غالب اور اقبال پر ہی نہیں ہوتا۔ بلکہ دوسرے بڑے شعراء پر بھی ہوتا ہے۔ میر تقی میر کو لیجئے۔ کیا اُن کے کلام میں جذبہ و فکر کا امتزاج، یا جنون و آشفتگی کا ایک خاص انداز یا خود کا شعور نہیں ملتا؟ ضرور ملتا ہے اس لئے ان "اقدار و خصائص" کو صرف غالب اور اقبال سے مختص نہیں کیا جا سکتا۔

ظاہر ہے دونوں شعراء کا مشابہتی مطالعہ، جو کسی تخصیصی اساس کی غیر موجودگی میں غیر استدلالی اور بے نتیجہ ہوگا۔ میرا مطمح نظر نہیں ہے، میرا مقصد البتہ یہ ہے کہ دونوں کی شعری حسیت کے تخلیقی محرکات کا تجزیہ کیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ وہ کون سے فنی معیارات ہیں، جو ان کی تخلیقات سے نمود کرتے ہیں اور جن پر اُن کے شعری کارنامے پورے اُترتے ہیں، یہ معیارات کہاں تک ادب اور تنقید کے عالمی معیارات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ دونوں شعراء کے یہاں ان میں سے کون سے قدر مشترک کے طور پر موجود ہیں اور اختلاف کے کون سے پہلو ہیں۔ گویا ایک لحاظ سے یہ دونوں کا ایک تقابلی مطالعہ ہے، سچ پوچھیئے تو یہ تقابلی مطالعہ بھی نہیں ہے بلکہ دونوں کا ایک ایسا انفرادی مطالعہ ہے جو پہلو بہ پہلو بھی اور الگ الگ ابواب میں بھی کیا گیا ہے۔ ابوابی مطالعے میں زمانی تقدیم و تاخیر کا احترام کرتے ہوئے پہلے غالب کو لیا گیا ہے اور پھر اقبال کو، لیکن نتایج و عواقب کے اعتبار سے بہت حد تک مربوط ہے۔

ہر نئے دور کا تخلیقی فنکار معاصر حالات و واقعات کے تحت شعوری عمل اور ردعمل اور فنی رویوں میں بنیادی تبدیلیوں سے دوچار ہونے کے باوجود روایت کے توانی سلسلے سے منسلک رہتا ہے، روایت کا صحت مند شعور اس کی تخلیقی حسیت میں رچاؤ، پختگی اور ادراک پذیری پیدا کرتا ہے، یہاں تک کہ وہ باغی فنکار بھی جو بقول غالب "دینِ بزرگان"

سے منحرف ہو کر اپنی "صاحب نظری" کا ثبوت دیتے رہے ہیں۔ روایت کے داخلی شعور کے منکر نہیں رہے ہیں۔ غالب ہی کی مثال لیجیے۔ انہوں نے نہ صرف یہ کہ بیدلانہ طرز سے استفادہ کیا بلکہ فارسی کے دیگر اساتذہ مثلاً ظہوری، عرفی، حزیں اور بیدل کی شعری روایات کو بھی اپنے فن کا جزو بنایا ہے۔ انگریزی میں وکٹورین دور کی شاعری کی وضعداری اور مفاہمت پسندانہ رویے کے خلاف ایذرا پاؤنڈ، ہیوم اور ایلیٹ کے مجتہدانہ اقدامات سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جا سکتا کہ انہوں نے روایت سے سراسر انقطاع کیا ہے۔ ایسا کرنا ممکن بھی نہیں۔ اس لئے کہ انسان کا ذہن، ماضی اور حال کے خانوں میں بٹا ہوا نہیں ہوتا ہے۔ وہ انسانیات، علم الوجود، تہذیب، فکر اور اظہار کے ایک بہتے ہوئے بحر بے کراں کا ناگزیر حصّہ ہے۔ وہ اپنے ذہن اور جسم کی اُن جڑوں سے انکار نہیں کر سکتا۔ جو دھرتی کی عمیق گہرائیوں میں پیوست ہیں اور اس کے لئے تازہ خون فراہم کرنے کی ضمانت ہیں۔

اقبال ۱۹۰۰ء کے قریب اپنی شعری صلاحیتوں سے آگاہ ہوئے۔ اس وقت داغ کی متغزلانہ اور عاشقانہ شاعری کی دھوم تھی۔ اقبال بھی فوری طور پر اس سے متاثر ہوئے اور انہوں نے نہ صرف داغ سے رشتۂ تلمذ قائم کیا بلکہ اُن کے ہی رنگ میں ابتدائی غزلیں لکھیں خوش قسمتی سے یہ اثرات دیرپا ثابت نہ ہوئے۔ وہ بلاشک غیر معمولی تخلیقی قوتیں لے کر آئے تھے۔ اور یہ قوتیں بدلتے ہوئے پُر آشوب حالات کے زیر اثر تیزی سے حرکت اور جوش میں آنا شروع ہوئیں۔ اُن کے وجود کی عمیق گہرائیوں میں خیالات کا آتش فشاں پھوٹنے لگا اور وہ اظہار کے موزون اسالیب کی تلاش کے کرب سے گزرنے لگے۔ اس صبر آزما دور میں انہوں نے اُردو کے شعری ورثے کے اظہاری امکانات کا جائزہ لیا۔ اُن کی نکتہ سنجی اور باریک بینی کا ثبوت اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے کہ انہوں نے ماضی کے ورثے میں کلام غالب کے جوہر پاروں کی شناخت کی۔ اور روایت کے گہرے شعور کا ثبوت دیا۔ یہ کہنا مبالغہ نہیں ہے کہ گذشتہ صدی میں مولانا حالی کے بعد موجودہ صدی میں غالب کی عظمت پہچاننے والوں

میں اقبال کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ اس کا ثبوت غالب پر اُن کی نظم فراہم کرتی ہے۔ جو ۱۹۰۵ء سے پہلے لکھی گئی ہے۔

پس، اقبال اور غالب کے اس پہلو بہ پہلو مطالعے کا پہلا وجہ جواز یہ ہے کہ اقبال کیلئے غالب ایک اہم شعری ادب کا درجہ رکھتے ہیں اور ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ اقبال نے روایت کے اس سرچشمے سے کہاں تک فیضان حاصل کیا ہے۔ حُسنِ اتفاق سے غالب کی شاعری کئی ایسے شعری اور فنی تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔ جو عالمی ادب میں مسلّمہ معیار کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس لئے وہ اصولاً مابہ النزاع نہیں ہیں۔ دوسرا جواز یہ ہے کہ اقبال کے یہاں فکر و خیال کی گہرائی اور وزن کا جو شدید احساس ہوتا ہے۔ اسکی نظیر متقدمین میں اگر کسی کے یہاں ملتی ہے تو وہ غالب ہی ہیں خلیل الرحمان اعظمی نے صحیح لکھا ہے: " غالب کی طرف اقبال نے اس لئے زیادہ رجوع کیا کہ غالب ہی اس وقت تک اُردو میں اکیلے شاعر تھے، جن کے یہاں فکر کے عناصر ملتے ہیں۔"[1]
اس لئے مطالعۂ اقبال کے ضمن میں غالبیاتی شعریات کو ترجیحی طور پر اساس قرار دے کر اقبال شناسی کا مسئلہ طے کرنے میں جو سہولت ہوگی، وہ ظاہر ہے، لیکن اس سے یہ غلط فہمی پیدا نہیں ہونی چاہیئے کہ میں اقبال سخنی کے اس عمومی طریقے کا اعادہ کر رہا ہوں، جس کا ذکر شمس الرحمان فاروقی نے اپنے مقالے "اُردو شاعری پر غالب کا اثر" میں یہ کہہ کر کیا ہے کہ "اقبال کو غالب کے حوالے سے پڑھا جاتا ہے۔"[2]

اقبال اور غالب کا یہ مطالعہ (جیسا کہ پہلے کہا گیا) اُن کی موضوعی یا فنی مماثلتوں سے متعلق نہیں ہے۔ بلکہ بنیادی طور پر اُن کے تخلیقی محرکات اور شعری عمل کے تجزیہ و تحلیل سے وابستہ ہے، تاہم اس عمل میں دونوں کے مابین بعض مماثلتوں یا اختلافات کا ذکر ناگزیر ہوگیا

---

[1] : غالب اور عصر جدید (نقد غالب) صـ۲۰۳

[2] : عرفانِ غالب، صـ۱۶۹۔

ہے، اقبال کے ضمن میں ایک بات خاصی دلچسپی رکھتی ہے، وہ یہ کہ تخلیقی عمل میں غالب سے مکمل طور پر مطابقت رکھنے کے باوجود وہ اکثر مقامات پر متوازی راستے پر چلتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ایسا کرنے کے باوصف اُن کے یہاں وہ کونسا تخلیقی جادو ہے۔ جو انہیں غالب جیسے عظیم فنکاروں کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے؟ میں نے زیرِ نظر کتاب میں اپنے مطالعے اور اقبال فہمی کی حتی الامکان استطاعت کے مطابق اس بنیادی سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔

میں اس امر کی وضاحت بھی کرنا چاہتا ہوں کہ اقبال اور غالب کے اُردو اور فارسی کلام کا بالاِستیعاب مطالعہ کرنے کے بعد مجھے شدید احساس ہوا کہ ان شعراء کی شاعری کا خاصا حصّہ کلامِ منظوم کی حیثیت رکھتا ہے، میں نے اپنے مطالعے میں ایسے کلام کو یکسر خارج کیا ہے اور صرف ایسے کلام پر اپنے تجزیئے کی بنیاد رکھی ہے جو میری دانست میں تمام تر تخلیقی نوعیت کا ہے، خوشی کا مقام ہے کہ ایسا کلام مقدار کے لحاظ سے بھی خاصا جامع اور متنوع ہے، اس کا اندازہ اُن وافر اقتباسات سے ہو سکتا ہے، جو میں نے دونوں کے شعری عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے نقل کئے ہیں۔

یہاں پر اپنے تنقیدی طریقۂ کار کے بارے میں یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ میں تکمیل یافتہ تخلیق کو ایک آزاد، خود مختار اور نامیاتی وجود کے مترادف گردانتا ہوں اور اس کی شعری اہمیت کو دریافت کرنے کیلئے اسی پر انحصار رکھتا ہوں، میری یہ کوشش ہوتی ہے کہ تخلیق کے اجزائے ترکیبی مثلاً پیکر، علامت اور صوتی اثرات سے تشکیل پانے والی ہیئت میں تجربے کی نمو پذیری کے عمل کی شناخت کروں، تاہم میرے نزدیک تخلیق کی فنی عظمت کا تعیّن اسکی معنوی وقعت (SIGNIFICANCE) کے بغیر ممکن نہیں، ہر بڑی تخلیق معنوی وقعت سے متصّف ہوتی ہے۔ معنوی وقعت کی تفہیم کے لئے تخلیق کار کے توارث، ماحول اور عہد کے تشکیلی حالات کا مطالعہ مفید اور کارآمد ثابت ہوتا ہے، چنانچہ زیرِ نظر کتاب میں، میں نے

تخلیق کے ساتھ ساتھ حسبِ ضرورت تخلیق کار کے مطالعے کی طرف بھی توجہ دی ہے۔

میرا یہ دعویٰ نہیں ہے کہ میں نے اپنے مقصد میں مکمل طور پر کامیابی حاصل کی ہے، میری کوتاہیوں اور نارسائیوں کی نشاندہی کرنا آپ کا کام ہے، یہ ضرور ہے کہ میں نے ایک تجزیاتی مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

میں برادرم شمس الرحمان فاروقی کا ممنون ہوں جن سے (میری [illegible] انگریزی ایم اے کے دوران میں) اقبالیات سے متعلق بحث و تمحیص سے مجھے روشنی ملی ہے۔

خاص طور پر میں پروفیسر آلِ احمد سرور کا شکر گزار ہوں جنہوں نے مسودے کی بعض خامیوں اور کمیوں کی طرف میری توجہ دلائی۔ میں خوشی سے اس بات کا اظہار کر رہا ہوں کہ ان کے قیمتی مشورے میرے لئے مشعلِ راہ ثابت ہوئے۔

میں مریم مسعود اور صبا کا ممنون ہوں جنہوں نے آسائش اور ذہنی سکون مہیا کر کے مجھے اپنے کام کی طرف یکسوئی سے متوجہ ہونے کا موقع دیا۔

ریاستی کلچرل اکادمی کے اربابِ اختیار کا شکریہ ادا کرنا میرا خوشگوار فریضہ ہے جنہوں نے خصوصی مالی معاونت سے نواز کر مجھے اس قابل بنایا کہ میں اس کتاب کو حسن و خوبی کے ساتھ شائع کر سکوں، مجھے خوشی ہے کہ ریاستی اقبال کمیٹی کے صدر جناب شیخ محمد عبداللہ اور سیکرٹری جناب محمد یوسف ٹینگ نے میری کتاب کو اقبال صدی تقریب کے اشاعتی پروگرام میں شامل کر کے میری عزت افزائی کی ہے۔

زیرِ نظر کتاب لکھنے کے دوران میں مجھے کئی آفاتِ ناگہانی (جن میں میرے بزرگ و مشفق والد بزرگوار (خدا اُن کی روح کو دائمی سکون عطا کرے) کا انتقال بھی شامل ہے) کا سامنا کرنا پڑا۔ اس موقع پر اپنی آپ بیتی کو بیان کرنے کے بجائے غالب کے اس شعر پر اپنی معروضات کو ختم کرتا ہوں:

نہ نالی زِ غم گر جگر سُفتہ شد   سخن ہائے حق بیں کہ چوں گفتہ شد

حامدی کاشمیری

۳۹۶۔ جواہر نگر۔ سرینگر
کشمیر

غریب شہر

اضطرابِ موج آخر محوِ گوہر مے شود
در کمینِ ما دلِ بے مدعا افتادہ است
(بیدل)

غالبؔ نے یوں تو بہت کچھ لکھا ہے، اُن کے اُردو اور فارسی کے اشعار کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے۔ اور ان میں کم و بیش سبھی اشعار کو (غیر متداول کے بغیر) اُن کے حسنِ انتخاب اور قبولیت کی سند حاصل ہے۔ انہوں نے اپنے دوستوں مولوی فضل حق اور میرزا خانی سے بڑی بے رحمی سے اپنے کلام کا انتخاب کرایا۔ اور سولہ سو سے زائد اشعار کو قلم زد کیا، اور لکھ دیا کہ "منتخب دیوان کے علاوہ کوئی شعر میرے نام سے منسوب نہ کیا جائے" تاہم یہ سارا منتخبہ کلام تخلیق کی آب و تاب نہیں رکھتا۔ جہاں تک قلم زد اشعار کا تعلق ہے ان کی حالیہ برسوں میں تشریح و تعبیر کی کوششوں کے باوجود یہ حقیقت اپنی جگہ پر ہے کہ ان اشعار کے ہجوم میں سے چند شعر ہی ایسے ملیں گے، جو تخلیقی تیور رکھتے ہیں۔ گو ان چند جیں نے ان اشعار کو "تعقل کے شعبدے" قرار دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کلامِ غالبؔ (متداول غیر متداول) کی سیاحت کے دوران صرف نخلستانوں کا ہی سامنا نہیں ہوتا، بلکہ بے آب و گیاہ صحراؤں سے بھی گذرنا پڑتا ہے۔ اور مسافر پا فگار اور تشنہ لب رہ جاتا ہے۔ اُردو میں اس تلخ تجربے کا احساس میرؔ اور اقبالؔ کے کلام کے مطالعے کے دوران بھی ہوتا ہے، میرؔ کے بہتر نشتر والا معاملہ ظاہر کرتا ہے کہ اُن کا دیوان

فنّی لحاظ سے کمزور اشعار سے بھرا پڑا ہے۔ اقبال کا کلام تو معروضی طور پر انتخاب و احتساب کے اُس سخت مرحلے سے گذرا ہی نہیں، جس سے کلام غالب گذرا ہے۔ اس لئے اُن کے کلام میں رطب و یابس کی موجودگی قابلِ فہم ہے۔ دوسرے بڑے یا چھوٹے شعراء کا بھی یہی حال ہے۔ وہ بالعموم غزلوں میں تمام ممکنہ قافیوں کو برتتے رہے اور ہر کہے گئے شعر کو دیوان کی زینت بناتے رہے۔ یہاں تک کہ اُن کے یہاں ایک نہیں، بلکہ اکثر حالتوں میں کئی دواوین مدوّن ہوئے ہیں۔

اس صورت حال کے پیشِ نظر اس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ فنکار کا تخلیقی قوت کے باوصف معتبر ناقد ہونا ضروری نہیں اور خود احتسابی کے معاملے میں تو خاص طور پر اس کے ہاتھوں فروگذاشتوں کے ارتکاب کا برابر احتمال رہتا ہے۔ ورڈس ورتھ نے کلاسیکی نظریۂ شعر کے ردِّ عمل کے طور پر کولرج کی رفاقت میں ایک جدید نظریۂ مرتّب کیا، لیکن وہ اپنی مختصر نظموں مثلاً لوسی نظموں کی تخلیقی شدّت کو پری لیوڈ جیسی توضیحی، بیانیہ اور تنقیدی نظم سے مُیسّر نہ کر سکا اور اسی کو سرمایۂ افتخار سمجھتا رہا، حالاں کہ کئی نقادوں مثلاً ہربرٹ ریڈ نے اِسے "اپنے منصوبے کے تناسب سے ناکام"[1] قرار دیا ہے، ایک اور نقاد بے سل ولے نے اپنے مقالے "ON WORDSWORTH & THE LOCKE TRADITION" میں لکھا ہے — "بدقسمتی سے یہ واقعہ ہے کہ ورڈس ورتھ اکثر حالتوں میں اپنے تجربات کو ہم تک پہنچانے کے بجائے اُن پر بحث کرتا ہے اور اُن نتائج کو بیان کرتا ہے جنہیں اسکی عقل نے اُن سے برآمد کیا ہے۔"[2] اقبال کی مثال سامنے کی ہے؛ اس حقیقت کے باوجود کہ وہ اپنے شعری سفر میں ایک مقام پر مُصلح کی ذمہ داری قبول کر کے شعوری طور پر شاعری کو باعثِ عار سمجھنے لگے۔ شاعری کی بدولت ہی زندۂ جاوید ہیں۔

---

[1] PRELUDE (THE TENTH MUSE) : ص ۲۱۸

[2] ENGLISH ROMANTIC POETS : ص ۸۹

غالب کے اُردو اور فارسی دواوین میں ، کمزور کلام سے قطع نظر، ایسے اشعار کی تعداد بھی خاصی ہے۔ جو فنی لوازم کو پورا کرتے ہیں۔ اور زر و جواہر کی طرح دمکتے ہیں، یہ اشعار اُردو شاعری کے تاریخی پس منظر میں اپنی غیر معمولی قدر و قیمت سے اپنے تخلیق کار کی عظمت اور انفرادیت کی ضمانت فراہم کرتے ہیں۔ غالب کے متقدمین میں سب سے بڑا نام میر تقی میر کا ہے۔ خود غالب نے بھی اُن کے دیوان کو گلشن کشمیر[1] سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن عظمت کے جو پہلو مثلاً تجربات کی صد رنگی، تفکر کی ہمہ گیری اور ذہن کی خلاقی اور اسلوب کی علامتیت غالب کے یہاں نمایاں ہے۔ میر کے یہاں نسبتاً کم یا غیر واضح ہے۔ غالب کے کلام کی ایک نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ذکی الحس قاری کو کئی نازک، جدید اور فکر انگیز سوالات سے دوچار کرتا ہے۔ بالکل اُسی طرح جس طرح یونانی ڈرامہ نگاروں مثلاً اسکائی لس کے ڈراموں نے ارسطو کو شعریات سے متعلق بنیادی مسائل پر غور و فکر کرنے کی تحریک دی یا شیکسپیر کے المیہ ڈراموں نے المیہ کے تصور اور اس کے عناصر و ابعاد کو متعین کر کے نئے تنقیدی مسائل کو جنم دیا۔ غالب یقیناً اُردو کے ایک ایسے ہی فنکار اور شاعر ہیں۔ جو نہ صرف تخلیقی معیار کی ضمانت بن جاتے ہیں، بلکہ شعریات کے چند ایسے اصولوں کی آبیاری کرتے ہیں۔ جو عالمگیریت رکھتے ہیں اور اُردو ادب میں پہلی بار شعری تنقید کی اصول سازی ممکن واقع ہوئی ہے۔

غالب کے تجربات کا اُن کی زندگی اور عہد سے کیا رشتہ ہے؟ اُن کے تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے؟ وہ تجربے کی لسانی تشکیل میں تجربہ پسندی سے کہاں تک کام لیتے ہیں، یہ سوالات نئے نہیں ہیں، بلکہ اپنی عمومی شکل میں اتنے ہی پرانے ہیں جتنا کہ ادب کا وجود، جب بھی بڑے تخلیقی فنکار مثلاً ہومر، شیکسپیر، گوئٹے، ورڈس ورتھ، غالب ایلیٹ اور اقبال پیدا ہوئے۔ یہ سوالات ذہنوں میں جاگ اٹھے اور معاصر تنقیدی علم و آگہی

---

[1]۔ میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب   جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں

کے مطابق ان کے جوابات وضع کئے گئے اور اس طرح سے تنقیدی ادب میں توسیع ہوتی رہی، غالب کے تعلق سے ان سوالات پر غور و فکر کرنے کی ضرورت اولاً اس لئے بھی ہے۔ کیونکہ ان پر ابھی تک غور و فکر نہیں کیا گیا ہے، اور دوسرے، یہی وہ سوالات ہیں، جو غالب کے تخلیقی وجود کے اسرارِ سربستہ کو منکشف کر سکتے ہیں۔ اُردو کے نقاد عام طور پر غالب کے تخلیقی شعور تک رسائی حاصل کرنے کے بجائے اُن کے سوانحی، سماجی اور عصری شعور کی تلاش و تحقیق کے مشقت آمیز محققانہ کام میں مصروف رہے ہیں۔ چنانچہ حالی ہوں یا اکرام یا موجودہ عہد میں سیّد احتشام حسین ہوں۔ قاضی عبدالوجود ہوں یا مالک رام ہوں۔ ان سبھوں نے کم و بیش اُن کی شاعری کے تحقیق طلب پہلوؤں کو مرکزِ توجہ بنایا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بعض دوسرے نقادوں مثلاً بجنوری، آل احمد سرور اور رشید احمد صدیقی نے غالب کو فنی زاویوں سے پرکھنے کی کوششیں کی ہیں۔ لیکن غور سے دیکھنے پر ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کی کوششیں غالب کے فکر و فن کے کُلّی تصوّر کے محرکات کی تلاش کرنے اور اُن کی قدر سنجی کے بجائے فنی خصوصیات کو بیان کرنے تک محدود ہو کر رہ گئی ہیں۔

فنکار اپنی گہری اجتماعی قوتوں کی بناء پر زندگی کی تیز رنگیوں، تضادوں، المناکیوں اور بوالعجبیوں کا بھرپور سامنا کرنے کی تحریک پاتا ہے اور اس کی داخلی زندگی میں ذہنی اور جذباتی ردِّ عمل کے کئی سلسلے حرکت میں آتے ہیں، ردِّ عمل کے یہ نورانی سلسلے خالص شخصی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اور پوری شخصیت کو اپنی لپیٹ میں لیتے ہیں اور یہیں سے تخلیق کے عمل کا آغاز ہوتا ہے، جو بالآخر لفظ و پیکر کی تجسیمی شکل پر منتج ہوتا ہے اور ایک، جگمگاتی ہوئی فنی تخلیق معرضِ وجود میں آتی ہے۔ زندگی سے اخذ کردہ تجربات کی داخلی تحلیل و تشکیل کا یہ عمل اتنا سادہ اور سریع الفہم بھی نہیں، جتنا کہ بظاہر نظر آتا ہے۔ اس میں فنکار کی شخصی سطح پر معروضی طور پر مشاہدے کے عمل سے داخلی سطح پر جذبۂ لاشعور، حسیات، تخیل اور وجدان کے ترکیبی عناصر کے محلول ہونے اور پھر شکل پذیر تجربے کی تجسیمی شناخت

تک کئی صبر آزما مقام آتے ہیں۔ تخلیقی سطح پر بعض نامعلوم دشواریوں اور پُراسرار پیچیدگیوں کا سامنا کرنے کے باوجود نقاد فنی عمل کو ادراک کی گرفت میں لانے کو خارج از امکان قرار نہیں دیتے، چنانچہ کئی زاویوں سے فنکار کے تخلیقی وجود کی شناخت کرنے کا عمل جاری ہے۔ اس بات پر سبھی متفق ہیں کہ فنکار غیر معمولی حسیاتی قوتوں کا مالک ہوتا ہے۔ اس کے مشاہدے کی حس بہت تیز ہوتی ہے، وہ بقول غالب "چشم وا"[1] رکھتا ہے، اقبال کا خیال ہے کہ فنکار "ستاروں کی طرح آنکھیں وا" رکھتا ہے[2]، اور "لذت نظارہ"[3] سے سرشار ہوتا ہے۔ وہ گہری اور نازک حسیت کی بناء پر زندگی، عہد اور معاشرت کے مسائل کو شدت سے محسوس کرتا ہے اور پھر اپنے تاثرات کی فنی باز آفرینی کے ناقابل تسخیر جذبے سے دوچار ہوتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو ظاہر ہوگا کہ غالب کو اقبال کی طرح، ایسے متعدد خارجی حالات و واقعات سے گزرنا پڑا ہے۔ جنہوں نے اُن کی پوری حسیاتی شخصیت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا ہے۔ انیسویں صدی میں بقول سید احتشام حسین "ہندوستان تاریخ کی ایک بڑی پیچیدہ راہ سے گذر رہا تھا"[4] اُس زمانے میں مختلف تاریخی قوتوں کی کشمکش نقطۂ عروج کو پہنچ گئی تھی۔ ایک بدیسی قوم یعنی انگریز اپنی حکمت عملی، مکاری اور طاقت کی بدولت صدیوں کے مغلیہ اقتدار کو زمین بوس کرنے میں کامیاب ہوئے۔ ۱۸۵۷ء کے واقعۂ غدر نے ملک کے سیاسی اور تہذیبی ماحول کو درہم برہم کیا۔ لوگ سیاسی غلامی کے شکار ہوئے۔ انگریز حکام نے چاروں طرف کشت و خون اور غارتگری کا بازار گرم کیا۔ انسانی قدروں کی بے حرمتی اور تباہی کے ہوشربا مناظر غالب نے اپنی آنکھوں سے دیکھے، اور سہے۔ اگرچہ کے

---

[1] : بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب — چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہو جانا

[2] : من اگرچہ تیرہ خاکم ولیکے است برگ سازم — بہ نظارۂ جمالے چو ستارہ دیدہ بازم

[3] : دل و دیدہ می کہ دارم ہمہ لذت نظارہ — چہ گناہ اگر تراشم صنمی ز سنگِ خارا

[4] : غالب کا تفکر (نقد غالب) ص۵۔

شعر و نغمہ کے رنگین ماحول سے نکل کر ۱۸۱۲ء میں دِلی آنے پر انہیں غالباً پہلی بار حالات کی سنگینی کا شدید احساس ہوا، لڑکپن کا زمانہ امیرانہ ماحول میں رنگ رلیوں اور عیاشیوں میں گذارنے کے باوجود وہ یتیمی کا زخم کھا چکے تھے، اور اُسے بھلانا آسان نہ تھا۔ لیکن اُن کی مصیبتوں اور جراحتوں کا آغاز شادی کے بعد وارد دِلّی ہونے کے بعد ہی ہوا، جو تادم مرگ جاری رہا۔ کون سی آفت ناگہانی نہ تھی، جو اُن پر نازل نہ ہوئی۔ اُن کی ساری زندگی "شکستِ آرزو"[1] کی ایک طویل اور دلگداز داستاں ہے، خاندانی وجاہت اور امارت کے احساس کے باوجود افلاس و فاداری (بقولِ حالی مرزا کی معاش کے صرف دو ذریعے تھے، سرکاری پنشن اور قلعے کی تنخواہ، سو یہ دونوں ذریعے مسدود ہو گئے تھے[2] "سات بچوں کی پے در پے موت کا غم، ہمعصروں کی طرف سے ناقدری اور بیگانگی، احباب کی بے مروتی، کوتوال شہر کی ذاتی مخاصمت کی بنا پر قید و بند کی رسوائی ــــ یہ اور ہمچو دیگرے متعدد جگر گداز صدمے اُن کے لئے نوشتۂ تقدیر تھے، منشی ہرگوپال تفتہ کے نام لکھتے ہیں :-

> "یہ کوئی نہ سمجھے کہ میں اپنی بے رونقی اور تباہی کے غم میں مرتا ہوں ..... کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مِل گئے، ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے، جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو، اس کو زیست کیوں کر دشوار نہ ہو، اتنے یار مرے کہ جواب میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا۔"

میر مہدی مجروح کے نام ایک خط کا اقتباس مُلاحظہ کیجئے، اُس میں اُن کی

---

[1] آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

[2] یادگار غالب۔ ص ۳۷۔

ذہنی حالت آئینہ ہو جاتی ہے :-

"راہ کی محنت کشی ، تپ کی حرارت ، گرمی کی شرارت ، یاس
کا عالم ، کثرت اندوہ و غم ، حال کی فکر ، مستقبل کا خیال ،
تباہی کا رنج ، آوارگی کا ملال ، جو کچھ کہو وہ کم ہے ، بالفعل
تمام عالم کا ایک سا عالم ہے۔"

اُن کی زندگی اور عہد کی ان تبدیلیوں اور محشر سامانیوں نے اُن کے تجربات میں گہرائی تنوع اور پیچیدگی پیدا کی ، تاریخ شاہد ہے کہ جب بھی کوئی بڑا فنکار تاریخ کے کسی بحرانی یا انقلابی دور میں پیدا ہوا ہے ، اُس نے پورے عہد کو اپنی شخصیت میں جذب کیا ہے ، شیکسپئر کے ادبی کارنامے اُن کے عہد کے شوقِ دریافت کے مظہر ہیں ، اسی طرح رومانی شعراء کے یہاں انیسویں صدی کے بدلتے حالات کے تحت فکر و نظر کی توسیع کا احساس ہوتا ہے اُردو میں میر کی مثال سامنے کی ہے۔ اُن کی شاعری میں اُن کے عہد کے آشوب کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے ، اسی طرح ایلیٹ اور اقبال کے شعری اور ذہنی رویّوں کی تشکیل میں پہلی جنگ عظیم کے بحرانی حالات کے رول کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ غالب کی زندگی اور عہد کے المناک واقعات نے بلاشبہ اُن کے شعر کے المیہ کردار کو متعین کرنے میں اہم حصّہ ادا کیا ہے۔ رشید احمد صدّیقی لکھتے ہیں :

"غالب کے حزن کو اگر سیاسی اور معاشرتی حالات کے پیشِ نظر
میں دیکھا جائے ، تب بھی اس صداقت کا احساس ہوتا ہے
کہ غالب ایک زبردست شکست و ریخت کے عہد کی پیداوار
ہیں[1]۔"

---

[1] ۔ غالب کی شاعری (نقوش غالب نمبر) صفحہ ۱۵۰۔

لیکن شعر کے المیہ کردار کو محض شاعر کی ذاتی المناکیوں کا نمائندہ قرار دینا فن شعر کی بسیار شیوگی سے اپنی ناواقفیت کو ظاہر کرنا ہے، میر یا غالب کے المیہ تصورات کی عظمت اس بات میں پوشیدہ نہیں کہ ان کو زندگی یا عہد کے حالات سے مربوط کیا جائے یا اُن کو اُن کی عصری آگہی کا نتیجہ قرار دیا جائے۔ یہ طرزِ تنقید حقیقت نگاری کا ہی ایک غیر پسندیدہ عمل ہے اور بہت حد تک تنقیدی بصیرت کے منافی ہے۔ ترقی پسند تنقید کا اکثر و بیشتر حصہ شعراء کی سماجی آگہی کی نشاندہی اور اس کی تحسین و ستائش پر صرف ہوا ہے، یاد رہے کہ ذاتی یا سماجی معنویت کی موجودگی ہی شاعر کی اہمیت کا باعث نہیں ہو سکتی، شاعری اپنے خالق کی زندگی یا عہد کے واقعات غم کا طولانی دفتر نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو شاعری کب کی اپنی جاذبیت اور انفرادیت کھو بیٹھی ہوتی، قاری فنکار کے ذاتی دُکھ درد میں اُسی طرح دلچسپی نہیں رکھتا، جس طرح کسی دوسرے شخص کے نجی معاملات اُسے زیادہ دیر تک راغب نہیں کر سکتے، اسی لئے ایلیٹ نے فن میں غیر شخصی عنصر کو برقرار رکھنے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تخلیقی فن فنکار کی نجی زندگی کی آئینہ داری نہیں کرتا۔ رینے ویلک اور آسٹن وارن نے ادب کے سوانحی عنصر کا ابطال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "یہ تمام تر نظریہ کہ فن ذات کا خالص اور سادہ اظہار، اور ذاتی جذبات اور تجربات اور تجربات کی نقل ہے۔ واضح طور پر باطل ہے"[1]

اس لئے شاعری میں اس کے خالق کی زندگی کے واقعات کی ہو بہو نقل تلاش کرنا شعر کے تخلیقی کردار سے زیادتی برتنے کے مترادف ہے، یہ ضرور ہے کہ شاعر کی شخصی زندگی کے واقعات اس کی تخلیقات کے لئے خام مواد فراہم کرتے ہیں، لیکن ان کی اہمیت

---

[1] THE THEORY OF LITERATURE

خام مواد کی ہی رہتی ہے اور جب یہ شخصیت کے آتشکدہ میں پگھلتا ہے، تو اس کی نجی معنویت ختم ہو جاتی ہے اور یہ ایک انسانی تجربے یا خواب میں منتقل ہوتا ہے۔ یہ تجربہ یا خواب حقیقی اور استدلالی زندگی سے انقطاع کر کے، اپنے نمو اور فروغ کے لئے اپنے داخلی اصول یا طریقے وضع کرتا ہے اور اپنے خالق کی زندگی سے اتنا ہی غیر متعلق ہو جاتا ہے۔ جتنا کہ خارجی زندگی سے، اب یہ خود کفیل فنی تخلیق ہے جو فن کی روایات کے سیاق و سباق میں اپنے انفرادی وجود کا احساس دلاتی ہے، چنانچہ ولیم کاؤپر کی نظم ماں کی تصویر دیکھ کر یا اقبال کی نظم والدہ مرحومہ کی یاد میں ذاتی دکھ درد کے عنصر کی موجودگی کے باوصف ایک تخیلی مگر عالمگیر انسانی تجربے کی صفات سے متصف ہے، کسی ادیب پارے میں سوانحی پہلو کی موجودگی کا یہ مطلب نہیں کہ ادب سوانحی کردار رکھتا ہے، میر کی اہمیت کو منوانے کا یہ طریقہ (جو بد قسمتی سے سکہ رائج الوقت ہو گیا ہے) درست نہیں کہ ہم اُن کی شاعری میں صرف دل اور دلی کے مرثیوں کی نشاندہی کریں، اس طریقہ کار سے اُن کے تخلیقی ذہن کی اصلیت اور پہلو داری کی نفی ہوتی ہے۔ اور وہ کہیں کے نہیں رہتے، غالب کے کلام میں اُن کی زندگی کے درد و غم کا شدید احساس ملتا ہے۔ لیکن اُن کی عظمت کا راز معلوم کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم اُن کی شاعری میں عصری المیے کی ضمنی حیثیت کو تسلیم کریں۔ اور اُن عناصر کو دریافت کریں، جو بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ ذیل کے اشعار دیکھیئے:

وحشت آتش دل سے شبِ تنہائی میں
صورت دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

شبِ فراق ندارد سحر ولے یک چند
بہ گفتگوئے سحر میتواں فریفت مرا

موت کا ایک دِن معیّن ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

آں کشتیٔ شکستہ ز موجم کرتباہی
افگند در آتش گر از آبم بدر آورد

ان اشعار میں، یہ ضرور ہے کہ غم، محرومی، پسپائی اور بیچارگی کی کیفیات اپنی پوری قوت سے دِل کو چھو لیتی ہیں اور یہ المناک تجربات اُن کی زندگی سے بلا واسطہ یا بالواسطہ رِشتہ قایم کرتے ہیں، لیکن ان اشعار کا سوانحی عنصر (اگر اسے سوانحی کہا جائے) ان کی اہمیت میں تخفیف کرنے کے بجائے اضافہ کرتا ہے۔ اس لئے کہ یہ ان کے تخلیقی وجود کو منوانے یا ان کے دیگر خلقی عناصر کو دریافت کرنے میں مانع نہیں ہوتا۔ یہ اشعار اپنا ایک انفرادی مکمل اور خود مختار وجود رکھتے ہیں اور کسی طرح بھی شاعر کے ماحول یا زندگی کے حالات و واقعات پر انحصار نہیں رکھتے، ہم اس امکان کو خارج نہیں کر سکتے کہ ان میں سے چاروں یا صرف بعض اشعار کی تخلیق میں اُن کی زندگی یا عہد کا کوئی واقعہ یا تجربہ موجب رہا ہوگا لیکن تخلیقی عمل کی تکمیل کے بعد ان کا انفرادی وجود ہر قسم کے خارجی محرکات سے دست کش ہوتا ہے۔ اور اپنی آزاد حیثیت قایم کرتا ہے۔ غور کیجئے تو ان اشعار میں واقعاتی محرکات سے ہٹ کر وحشت، خوف، تنہائی، فریب پسندی، آرزومندی، حسرت، آشفتگی، اضطراب، بے خوابی اور یاس و اندوہ کی متنوّع انسانی کیفیات تہہ در تہہ موجود ہیں، ہر شعر ایک طلسمی کائنات کا درجہ رکھتا ہے — رنگوں، روشنیوں، آوازوں اور سایوں کی ایک پُر اسرار اور خوابناک کائنات، جس میں قدم رکھ کر باہر نکلنا مُشکل ہو جاتا ہے۔ یونگ نے لکھا ہے کہ فن کی ایک عظیم تخلیق خواب کی مانند ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کی تمام تر ظاہری صراحت

کے باوجود یہ اپنی وضاحت نہیں کرتی اور کبھی غیر مبہم نہیں ہوتی "[1]

آئیے، اب ہم ذیل میں وہ مشہور قطعہ درج کرتے ہیں، جس کے بارے میں اکثر ناقدین کا خیال ہے کہ وہ ہنگامۂ غدر کے نتیجے میں ملک کی تہذیبی اور معاشرتی قدروں کی تباہی کی عبرتناک صورتِ حال کا مظہر ہے، قطعہ یہ ہے:

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار اگر تمہیں ہوسِ نائے و نوش ہے
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے
ساقی بجلوہ دشمنِ ایمان و آگہی !
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گلفروش ہے
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے
یا صبحدم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی!
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

اس قطعے کی تاریخی معنویت کے بارے میں سید احتشام حسین لکھتے ہیں:-

---

[1] MODERN MAN IN SEARCH OF A SOUL ص ۱۹۸

"حالات کو تیزی سے تباہی کی جانب جاتے ہوئے دیکھ کر غالب نے یہ اندازہ لگا لیا کہ اب اس تہذیب کا بُجھا ہوا چراغ پھر روشن نہ ہو سکے گا، اور یہ شعر اسی قسم کے جذبے کا ترجمان ہے[1]"۔

تنویر احمد علوی لکھتے ہیں:

"جلد ہی وہ وقت بھی آ گیا۔ اور انقلاب کے ایک ہی جھونکے نے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کی صورت میں بزم تیموری کی اس آخری شمع کو بھی گُل کر دیا:

داغ فراقِ صحبت شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

اور اس قیامت کے اندھیرے میں وقت کے بے رحم ہاتھوں نے ہمیشہ کے لئے اس بساط کو ہی اُلٹ دیا، جو اپنی تمام بے رونقی اور بے رنگی کے باوجود غالب کے لئے دامان باغبان و کف گل فروش سے کم نہ تھی[2]"

ممتاز حسن رقمطراز ہیں:

"وہ پُرانے نظام کے خاتمے پر اس لئے نوحہ کناں ہیں کہ وہ خود اس کا ایک حصّہ ہیں:

داغ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے[3]"

---

[1]: غالب کا تفکر (نقد غالب) ص۳۷

[2]: ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ اور خطوطِ غالب (آئینہ غالب) ص۱۱۳

[3]: غالب، ایک انفرادیت پسند شاعر (نقوش غالب نمبر ۲، ۱۹۶۹ء) ص۲۴۱

ڈاکٹر یوسف حسین خان کا خیال ہے :

> غالب نے اپنی غزل "اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل"
> میں بھی اپنے اہلِ وطن کو زمانے کے تیور پہچاننے کی دعوت
> دی ہے، اور اپنے آپ کو اس جلی ہوئی شمع سے تشبیہہ دی
> ہے، جو شب کی صحبت کے داغِ فراق کی یاد تازہ کرتی ہو۔[۱]

محولا بالا اقتباسات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ سید احتشام حسین، تنویر احمد علوی، ممتاز حسن اور ڈاکٹر یوسف خان مذکورہ قطعے کو غدر کے المیّہ حالات کی پیداوار یا ان حالات سے ہم رشتہ قرار دیتے ہیں۔ اس حقیقت سے قطع نظر کہ تازہ تحقیق نے ثابت کیا ہے کہ یہ غدر سے پہلے لکھا گیا ہے، نقادانِ کرام کا غدر کو ہی اس کا واحد خارجی محرّک قرار دینے پر اصرار کرنا اس کے شعری مضمرات سے ناواقفیت کو ظاہر کرنے کے مترادف ہے۔ تخلیقی عمل میں کسی خارجی محرّک کی حیثیت صرف ایک محرّک کی ہی رہتی ہے اور اہمیت اس کلی تجربے کو ملتی ہے، جو اس محرک سے نمو کرتا ہے اور بالیدگی پاتا ہے۔ یہ تجربہ خارجی محرک کے قطعی مختلف ہو جاتا ہے۔ اس قطعے کا بنیادی تجربہ بھی اس کے خارجی محرّک یا تاریخی حوالے سے مختلف اور ماورائی ہے اور یہی اس کی شعری معنویت کی دلیل ہے،

واقعہ یہ ہے کہ اس کی ایک اہم خصوصیت اس کا ڈرامائی عمل ہے، نظم کی آزاد تخیلی فضا میں واقعہ، کردار کے عمل اور ردِ عمل کا ایک طلسمی سلسلہ حرکت میں آتا ہے اور قاری کے دل و دماغ کو گھیر لیتا ہے، شاعر نے فضا بندی، تخاطب، خود کلامی، اور لہجے کے اُتار چڑھاو سے ڈرامائی وسایل کو یکجا کیا ہے، ایک محفلِ نشاط سجی ہوئی ہے، جس میں "تازہ وارداں" اپنے "ہوس نائے و نوش" کا مظاہرہ کر رہے ہیں، عین اُسی وقت کسی گوشے سے کولمبس کے معمّر جہازی کی طرح ایک کہن سالہ کردار (جو اپنے منہدم جسم اور مسخ شدہ چہرے سے مرقعِ عبرت بنا ہوا ہے) اپنی گمبھیر اور عبرت خیز آواز سے "تازہ وارداں" سے

خطاب کرتا ہے اور انہیں متنبہ کرتا ہے کہ ساقی "دشمن ایمان و آگہی" ہے اور مطرب "رہزن تمکین و ہوش" ہے۔ اس کے وہ شبہائے عیش و نشاط (جو ماضی کا حصہ بن چکے ہیں) کی یاد تازہ کرتا ہے اور پھر اس تلخ حقیقت کا اظہار کرتا ہے، کہ عیش و نشاط کی وہ محفلیں لٹ چکی ہیں، اور صبح کی نمود کے وقت وہاں سناٹے میں تباہی کے سوا کچھ بھی باقی نہیں رہا ہے، آخری شعر میں ایک تنہا شمع کے بچنے اور پھر اس کے بجھنے سے تباہی اور ویرانی کی یہ دلگداز تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔

قطعے کی اس داستانویت کی خاص خوبی اس کا ابہام ہے، ہم قطعیت کے ساتھ یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعر نے غدر کے تاریخی واقعے کے تاثر ہی کی مصوری کی ہے، اس سلسلے میں اس انکشاف کی دلچسپی اپنی جگہ قائم ہے کہ بقول یوسف حسین خان "یہ غزل غدر سے بہت پہلے اکبر شاہ ثانی کے زمانے میں لکھی گئی تھی[1]"، بہرحال اس قطعے کے موضوع کا ابہام اس کے وسیع تر اور نادیدہ امکانات کا ضامن ہے، غور کیجئے تو یہ ماورائی سطح پر زندگی کے اس المیے کی پیکر تراشی بھی ہے۔ جو رفتار وقت کے سفاک ہاتھوں سے وقوع پذیر ہوتا ہے اور انسان اپنی عزیز ترین متاع یعنی حسن و شباب سے محروم ہو جاتا ہے، معاشرتی سطح پر یہ زمانے کی تخصیص سے قطع نظر، تہذیبی اور انسانی قدروں کی تباہی کا نوحہ ہے اور فکری اعتبار سے زندگی کی عدم معنویت کے کرب کا احساس دلاتا ہے، عظیم فن زمان و مکان کا پابند نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ اس کی اپنی فعال اور نمو پذیر زندگی ہوتی ہے۔ جو اپنے طبعی قوانین کے تحت بالیدگی پاتی ہے، سی۔ ایم باورا نے درست لکھا ہے کہ "تخلیق کے عمل میں جبکہ تمام صلاحیتیں مربوط طریقے سے سرگرم عمل ہو جاتی ہیں۔ وقت اس قدر ساکت نہیں رہ جاتا، جتنا کہ یہ کالعدم ہو جاتا ہے[2]" ان چند در چند معنوی امکانات پر حاوی ہونے

---

۱ ۔ غالب اور آہنگ غالب ۔ ص۳۰

کے باوصف اس قطعے کا کولرج کی انشنٹ میرینر یا کیٹس کی لابیلی ڈیم ... کی طرح اپنا ایک سحرکارانہ دائرہ عمل بھی ہے، جو ایسے تمام ممکنہ معانی سے بے نیاز کرتا ہے۔ قطعے کا شعری کردار یعنی "میں" ایک خوابناک عقبی زمین میں ہیبت ناک اور عبرت خیز شکل و صورت، اور گمبھیر مافوق فطری لہجے سے ہر لفظ و پیکر کو زندہ واقعہ بنا دیتا ہے، اور ویرانی کی سایہ آلود فضا میں "ساقی بجلوہ"، "مطرب بہ نغمہ"، "دامان باغبان" اور "کف گل فروش" کے پیکر بجلیوں کی طرح کوند جاتے ہیں، اور قاری کو حیرت زدہ کرتے ہیں، آخری شعر میں "شمع خموش" کا ٹھوس پیکر ایک جیتا جاگتا طلسمی کردار بن کر شعری فضا کی علامتیت کی تکمیل کرتا ہے۔

تاہم یہ یاد رہے کہ غالب کے یہاں عصری احساس کی تخلیقی بازیافت کا عمل ہمیشہ بارآور نہیں ہوتا۔ انہوں نے بعض ایسے اشعار لکھے ہیں۔ جن میں عصری احساس کا کوئی پہلو (مثلاً اہل زمانہ کے ہاتھوں اُن کے تئیں غیر انسانی سلوک) تخلیقی لمس کے جادو سے آشنا نہیں ہو سکا ہے۔ ایسے اشعار پیچیدگی بیاں یا علامت و استعارہ کے باوصف نثری سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکے ہیں۔ مثلاً:

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ، کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاک اہلِ دُنیا جل گیا

اس شعر میں "افسردگی کی آرزو" کا سبب "طرزِ تپاک اہلِ دنیا" قرار دیا گیا ہے۔ اور یہ خیال محض وضاحتی اور نثری انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

اس مثال سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ غالبؔ کے یہاں ایسے اشعار کی کمی ہے۔ جن میں اُن کا عصری شعور بیان کی سطح سے اوپر اُٹھ کر ماورائی تجربے کی نئی شکل اختیار کر چکا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اُن کے اُردو اور فارسی کلام میں ایسے متعدد اشعار ہیں، جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کا ذہن خارج کے حالات و واقعات کی صحافتی ترسیل کا خودکار ذریعہ نہیں ہے۔

بلکہ ان کی ذاتی تخلیقی قوت اپنی پیچیدگی اور طلسم کاری کے ساتھ اظہار کی متقاضی رہی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ کیٹس کی نظم ODE TO A NIGHTINGALE یا ایلیٹ کی THE WASTE LAND، خارجی زندگی سے اپنا مواد اخذ کرنے کے عمل کی مثال ہے، کیٹس کی نظم میں اُس کی زندگی کی محرومیوں اور حسرتوں یعنی بھائی کی دِق سے موت، فینی براؤن کی بے وفائی اور تپ دِق سے اپنی متوقع موت کی کالی پرچھائیاں رقصاں نظر آتی ہیں، اسی طرح ایلیٹ نے اپنی نظم میں بیسویں صدی کے یورپ کے صنعتی پیش رفت کے نتیجے میں مادی آسائشوں کی فراوانی میں روحانی دیوالیہ پن کی مصوری کی ہے، لیکن اس خارجی معنویت کے باوجود کیٹس کی نظم میں:

THE SAME THAT OFT TIMES HATH
CHARMED MAGIC CASEMENTS, OPENING ON THE FOAM
OF PERILOUS SEAS, IN FAERY LANDS FORLORN.

جیسے اشعار یا نظم کا وحدتِ تاثر اسے خارج کے فوری نوعیت کے حالات و واقعات سے لاتعلق بناتا ہے اور ایک خوابناک اور سیّال کیفیت میں تبدیل کرتا ہے، ولیٹ کیلنڈر میں خواب اور بیداری کی متضاد کیفیات کے پس منظر میں شکستہ پیکروں کی صورت میں ایک ایسے علاقے کی قحط سالی کا ذکر ہے، جو بہتات کا حامل ہے، اس فنّی برتاو نے اس نظم کو عصری سطح سے اوپر اُٹھا کر تمام تر تخیلی تجربے میں منتقل کیا ہے، بعینہٖ غالب کے اشعار بھی عصریت کی سطح سے اوپر اُٹھ کر یعنی زمان و مکان کی حد بندیوں کو پھلانگ کر تجربے کی آفاقیت پر محیط ہو جاتے ہیں، چند مثالیں درج ذیل ہیں:

در ہجر طرب بیش کند تاب و تبم را
مہتاب کف مار سیاہ ست شبم را

لرزہ دارد خطر از ہیبت ویرانۂ ما
سیل را پائے بہ سنگ آمدہ در خانۂ ما

زِ وَضع روزن دیوار میتواں دانست
کہ چشم غمکدۂ ما براہِ سیلاب است

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

ہمہ نا اُمیدی ، ہمہ بدگمانی
میں دِل ہوں فریب وفا خوردگاں کا

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

یہ صحیح ہے کہ غالبؔ کے یہاں عصری واقعات کے تاثّرات کی باز آفرینی کا عمل اُن کے ذہن کی غیر معمولی قوتوں پر دلالت کرتا ہے، لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی، بلکہ یہ اُن کے ذہن کی تفہیم وتحسین کے ضمن میں حرف آغاز کا درجہ رکھتی ہے، سچ پوچھیئے تو یہ ایک ایسا

عمومی شعری برتاو ہے کہ اس کا اطلاق آسانی کے ساتھ دوسرے بڑا شعراء مثلاً، میر اقبال یا کمتر درجے پر فیض پر بھی ہو سکتا ہے، بعض نئے شعراء مثلاً بلراج کومل اور عمیق حنفی کے یہاں بھی ایسے ہی شعری رویّے کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ جدید مشینی تہذیب کے ہمہ گیر اثر و نفوذ کے نتیجے میں اقدار کی شکست کے مسئلے اور دیگر معاشرتی مسائل نے ان شعراء کی شعری بنیادوں کو استوار کیا ہے، انگریزی میں ورڈس ورتھ نے THE WORLD IS TOO MUCH.. میں انیسویں صدی کی بڑھتی ہوئی مشینی مصروفیات اور جدید دور میں کمنگس نے PITY THIS BUSY MONSTER اور آڈن نے THE UNKNOWN CITIZEN میں موجودہ دور کی کاروباریت اور عدیم الفرصتی کو موضوع سخن بنایا ہے۔

سوال یہ ہے کہ غالب کے یہاں ایسا کونسا مخصوص شعری برتاو کارفرما ہے جو انہیں اردو کے دیگر شعراء سے مختلف اور فائق بناتا ہے اور عالمی ادب کے قدآور شعراء کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے۔ یہ ایک بنیادی سوال ہے۔ اس کا فوری جواب یہ ہے کہ غالب کو ایک ایسے شعری برتاو پر تحکمانہ قدرت حاصل ہے، جو حد درجہ داخلی، پُر پیچ اور رموزی طریقے سے تجربے کی تقلیب کر کے اسے ایک تخیلی وحدت عطا کرتا ہے، غالباً یہ مختصر سا جواب آپ کی تشفی نہ کر سکے۔ اس لئے لازماً قدرے تفصیل میں جانا ہوگا، سب سے پہلے ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ اعلیٰ پائے کی شاعری کے بنیادی لوازم کیا ہیں، کولرج نے اس سلسلے میں لکھا ہے:

"شاعری کیا ہے، لگ بھگ اس سوال سے ملتا جلتا سوال ہے کہ شاعر کیا ہے' اور ایک کا جواب دوسرے کے جواب سے منسلک ہے، کیونکہ یہ وہ فرق ہے جو شعری جینیس ہی سے ظاہر ہوتا ہے، جو شاعر کے ذہن کے پیکروں خیالوں اور جذبوں کی پرداخت اور ترمیم کرتا ہے، شاعر اپنی مثالی

تکمیلیت میں اس کی صلاحیتوں کو اپنی اضافی وقعت اور وقار کے مطابق ایک دوسرے سے مربوط کر کے انسان کی پوری روح کو متحرک کرتا ہے، اور وہ اس ترکیبی اور جادوئی قوت کی، جسے ہم نے خالصتاً تخیّل سے موسوم کیا ہے، مدد سے مختلف عناصر کو مربوط کر کے وحدت کا جوہر اور آہنگ عطا کرتا ہے، یہ طاقت جو شروع میں ارادے اور فہم سے حرکت میں آتی ہے اور ان کے ناگزیر مگر نرم اور غیر محسوس قابو میں رہتی ہے، متضاد یا مخالف اوصاف کی تطبیق یا توازن میں جلوہ گر ہوتی ہے۔[1]"

کولرج کے مندرجہ بالا اقتباس سے اعلیٰ پایہ کی مثالی شاعری کی چند بنیادی خصوصیات کا علم ہوتا ہے۔ اُس نے بالخصوص پوئیٹک جینیس کی اہمیت واضح کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ شاعر کے ذہن کے پیکروں، جذبات اور خیالات کی پرداخت اور تقلیب کرتا ہے، اعلیٰ پایہ کی شاعری کی دوسری پہچان یہ ہے کہ اس میں شاعر "پوری روح" کو متحرک کرتا ہے، علاوہ ازیں، شاعر تخیّل کی جادوئی قوت سے متضاد اور مخالف عناصر یا اوصاف کی تطبیق و توازن کا کام انجام دیتا ہے۔ غالب کی شاعری کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اعلیٰ شاعری کی یہ تینوں خصوصیات اس میں جلوہ گر نظر آتی ہیں، اور اُن کے پوئیٹک جینیس کی انفرادیت کا احساس ہوتا ہے، یہ خصوصیات اُن کے یہاں جس تواتر، قوت اور ہمہ گیریت کے ساتھ قائم رہتی ہیں، اس کی نظیر اردو میں نہیں ملے گی۔ میر کے یہاں اگر ہمہ گیریت کی کمی ہے۔ تو اقبال کے کلام میں یہ خصوصیات دائمی نہیں، وہ خود کہتے ہیں:

کرم شب تاب است شاعر در شبستان وجود
در پرو بالش فروغی گاہ ہست و گاہ نیست

قبل اس کے کہ ہم غالب کے ایسے طلسمی اشعار جو مثالی "تکمیلیت" رکھتے ہیں، کی ماہیت پر غور کریں، اور ان میں اُن کے تجربات کی تخیّلی تعبیر اور اُن کی معنویت کا محاکمہ کریں، یہ دریافت کرنا مفید ہوگا کہ عمل تخلیق کے بارے میں اُن کے کیا خیالات ہیں، اور اُن کی

---

[1] BIOGRAPHIA LITERARIA CHAP XIII

شاعری میں یہ کس طرح اور کس حد تک رچ بس گئے ہیں۔

غالب نے کئی اشعار میں اپنے شعری محرکات کی اصل کی طرف اشارے کئے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ وہ کسی خارجی معروض یا واقعے پر تحریکِ شعر کا انحصار نہیں رکھتے بلکہ اُن کی زندگی میں غیر متوقع طور پر بعض ایسے الہامی لمحے آتے ہیں، جب وہ کسی ظاہری ہیجان یا قابلِ فہم اسباب و علل کے بغیر ہی، کسی پُر اسرار داخلی خواہش یا ضرورت کے تحت تخلیقی عمل میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ ایسے زرخیز لمحوں میں تجربہ خود ہی فنّی قالب میں ڈھلنے کا خواہش مند ہوتا ہے،[لف] اقبال اپنے تخلیقی عمل میں موضوع کے نزول سے اس کی فنی تقلیب تک، اس کی اصلیّت، محرک اور اہمیت کا احساس رکھتے ہیں:

غزل سرای و نواہائے رفتہ باز آور

باایں فسردہ دلاں حرفِ دلنواز آور

اس شعر میں وہ "نواہائے رفتہ" کو اپنا سرچشمۂ تخلیق قرار دیتے ہیں، اُن کے یہاں اپنے عہد کی آگہی بھی تحریکِ شعر کا اہم وسیلہ ہے۔ اس کے علاوہ دو اور نمایاں اور واضح سرچشمۂ فیض رہے ہیں، جن کا وہ خود بھی اعتراف کرتے ہیں، ایک قرآنِ مجید اور دوسرے مولانا روم کی مثنوی، ان دونوں منبعوں سے انہوں نے اپنے یقین و عمل کے تصورات کی آبیاری کی ہے، بالکل اُسی طرح جس طرح ایٹس نے آئرش فکر اور دیومالا سے اپنی شعری حسیّت کو سیراب کیا ہے، پیر رومی کے بارے میں اقبال کہتے ہیں:۔

صحبتِ پیرِ روم نے مجھ پہ کیا یہ راز فاش

لاکھ حکیم سربجیب، ایک کلیم سربکف

غالب کے یہاں معاملہ اس کے برعکس ہے، انہیں تخلیق کے پُر اسرار عمل میں شعوری

لف۔ مانہ بودیم بدیں مرتبہ راضی غالب　　شعر خود خواہشِ آں کرد کہ گردد فنِ ما

شرکت کے باوجود اس بات کا کوئی علم نہیں ہوتا کہ جس تجربے کے "جلوۂ نیرنگ"[1] نے انہیں "حیرت زدہ" کیا ہے، اس کی نوعیت کیا ہے، اس کا مبدائے فیض کیا ہے، اس کا نام و نسب کیا ہے، اور وہ کس صورت میں جلوہ گر ہو رہا ہے:

۱۔ زخمہ بر تارِ رگِ جاں میزنم
کس چہ داند تا چہ دستاں میزنم

۲۔ دلم خزینۂ رازِ دو عالم ست ولے
ز بیزبانیٔ خویشم بگنج راز امین

۳۔ شورلیست نوا ریزے تارِ نفسم را
پیدا نہ، اے جنبشِ مضراب کجائی

۴۔ آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

۵۔ ہر چہ در مبداء فیاض بود آں من است
گل جدا نہ شدہ از شاخ ز دامانِ من است

محولہ بالا اشعار میں غالبؔ نے شعر کی پُراسرار اور نامعلوم اصل کے بارے میں ذیل کے نکتے

---

[1] حیرت زدۂ جلوۂ نیرنگ خیالم — آئینہ مدارید بہ پیشِ نفسِ ما

بیان کئے ہیں:

شعر۱ میں "داستاں" یعنی موضوع کی اہمیت سے اپنی ناواقفیت کا کلیتاً اظہار کر کے موضوع کی شعوری تعیّن سے انکار کیا ہے۔

شعر۲ میں دل کو "رازِ دو عالم" کا خزانہ قرار دے کر شعر کے لاشعوری کردار کو واضح کیا ہے۔

شعر۳ میں تارِ نفس کی نواریزی کی حقیقت کو تسلیم کر کے اور "جنبشِ مضراب" کی عدم موجودگی کا اظہار کر کے شعر کے خارجی محرّکات کی نفی کی ہے۔

شعر۴ میں مضامینِ شعر کے غیب سے نازل ہونے پر اصرار کر کے ان کے خارجی محرّکات کا ابطال کیا ہے

شعر۵ میں مبداء فیاض کو ہی واحد ذریعۂ شعر قرار دیا ہے۔

غالب کے اظہار کردہ ان نکات سے تخلیق شعر کے اس تصوّر کی نشاندہی ہوتی ہے، جو قدیم زمانے سے مروّج رہا ہے، جس کی رُو سے شاعری کو "جزو لیت از پیغمبری" کے مترادف قرار دیا گیا ہے اور شاعر کو "تلمیذ الرحمٰن" قرار دیا گیا ہے، یہ شعر کا الہامی تصوّر ہے، اس تصوّر کی رو سے شاعری کا ارادی کوشش یا میکانکی جبر سے معرضِ وجود میں آنا خارج از امکان ہے، شاعر کسی پُراسرار الہام یا جوشِ جنوں کی حالت میں اپنے آپ کو تخلیق شعر کے لئے آمادہ پاتا ہے، یہ نظریہ قدیم یونان میں بے حد مروّج رہا، افلاطون نے ایون میں کہا ہے، کہ "تمام اچھے شعراء (رزمیہ یا غنائیہ کے) اپنی خوبصورت نظموں کی تشکیل صنعت کی بنا پر نہیں بلکہ اس لئے کرتے ہیں کہ وہ الہام یا کسی غیبی قوت کے زیرِ اثر ہوتے ہیں۔" سولہویں صدی عیسوی میں شیکسپیئر نے شاعر، عاشق اور مجنوں کے تخیل میں ہم آہنگی کی نشاندہی کر کے شاعر کی "مقدس دیوانگی" کا ذکر کیا ہے، اسی طرح رومانی شعراء میں بلیک، ورڈس ورتھ، کولرج اور شیلے نے شعر کے الہامی تصوّر کی وکالت کی ہے، بلیک نے شعر کے الہامی تصوّر کی بار بار وضاحت

کی ہے، اُس نے کہا ہے کہ "میری تخلیق کی ماہیت تخیلی یا "VISIONARY" ہے۔ اور وژن سے وہ شعری شعور کی انتہائی شدّت مراد لیتا ہے، اس کے نزدیک "دُنیائے تخیّل دُنیائے ابدیت کے مترادف ہے" ورڈس ورتھ نے تخلیق کے پُراسرار لمحوں میں ایک ایسے نور کا مشاہدہ کیا ہے جو پہلے کبھی سمندر یا زمین پر نہ تھا:

THE LIGHT THAT NEVER WAS ON SEA OR LAND.

اس کے نزدیک، شعری تخیّل" اقتدار مطلق یا شفّاف بصیرت کا دوسرا نام ہے۔"

کولرج کے نزدیک شاعر کے ملہم ہونے کا سب سے بڑا ثبوت اُن کی الہامی نظم کبلا خان فراہم کرتی ہے، جو بے خودی کے عالم میں اُن پر منکشف ہوئی تھی، اُس نے تخیّل کی ماورائی ہمہ گیریت اور خلاقیت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

"میرے خیال میں مخصوص تخیّل ایک زندہ قوّت ہے، اور انسانی ادراک کا ذریعۂ خاص ہے۔"

شیلے بھی شاعر کو "دیدہ ور" تصور کرتا ہے، وہ شعر کی پُراسراریت اور تقدّس کا قائل ہے، وہ تجربے کی برقی کشش اور گریز پائی کا شدید احساس رکھتا ہے، اسی لئے اُن کی جو نظم تخیّلی حدت میں مکمل نہ ہو سکی، وہ ادھوری ہی رہی، سی۔ ایم باورا کے خیال میں وہ "بلاشبہ صاحب الہام" ہے، شیلے نے لکھا ہے کہ "شاعر ابدیت، غیر محدودیت اور وحدت میں شریک ہو جاتا ہے" [1]

مشرقی ادب میں بھی کہیں کہیں شعر کے اکتشافی یا الہامی کردار کے بارے میں اشارے ملتے ہیں، حالی اسے "عطیہ الٰہی" قرار دیتے ہیں، شعر العجم (حصّہ پنجم) میں شبلی حافظ کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے شعر کو "ذوقی چیز" قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں

---

[1] ص ۱۰۴ DEFENCE OF POETRY (HARY BAXTON)

کہ "یہ (شاعری) ذوقی چیز ہے، جو کسی قاعدہ اور قانون کی پابند نہیں۔ فصاحت و بلاغت کے تمام اصول اس کے احاطے سے عاجز ہیں۔" حافظؔ نے "قبولِ خاطر" اور "لطفِ سخن" کو خُداداد قرار دیا ہے، اقبالؔ کے نزدیک تخلیقی عمل کے لمحات میں شاعر کے زاویۂ نگاہ میں تبدیلی آجاتی ہے، اور زمین و آسمان کی صورت بدل جاتی ہے :

نوع دیگر بیں جہاں دیگر شود
ایں زمیں و آسماں دیگر شود

وہ بھی غالبؔ کی طرح "جوہرِ اندیشہ کی گرمی" کے قائل ہیں، کہتے ہیں :

یاں تو اک مصرع میں پہلو سے نکل جاتا ہے دِل
شعر کی گرمی سے کیا واں بھی پگھل جاتا ہے دِل

موجودہ دور میں بھی شعر کی الہامی نوعیت کو تسلیم کرنے کا رویّہ ملتا ہے، ایٹس کے نزدیک شاعر کا ذہن "پُراسرار" ہے، وہ "عظیم یادداشت" سے علامتیں خلق کرتا ہے، ویلاس سٹیونز تخیّل کو نور سے مشابہ کرتا ہے جو "تجربے میں نور کے مثل" سوائے نور کے اور کچھ اضافہ نہیں کرتا" آڈن اپنے سماجی اور سیاسی خیالات کے باوجود اس خیال کا حامی ہے کہ فن "تخیلی تحیّر" میں اپنی جڑیں پیوست رکھتا ہے، ہربرٹ ریڈ نے تنقید کی ماہیت میں لکھا ہے "کوئی ادب، یہاں تک کہ ناول بھی، زندگی کی منصوبہ بند تفہیم سے پیدا نہیں ہوسکتا، فن کی ایک ہی اصل ہے، یعنی الہام[1]" جیمز ریوز شعر گوئی کے لئے صرف ذوق، عمل اور صنعت کاری کو کافی نہیں سمجھتا بلکہ وہ "الہام" کو بھی ضروری قرار دیتا ہے، ان چند مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ موجودہ دور میں بھی شعر کا تخلیقی وجود موضوع کی تعقلی ترتیب یا شعوری سعی پر نہیں، بلکہ کشف و الہام پر انحصار رکھتا ہے۔

---

[1] COLLECTED ESSAYS

غالب بھی (جیسا کہ اوپر بیان ہوا) شعر کے الہامی کردار کے قائل ہیں لیکن یہ بات یاد رکھنا چاہیئے کہ وہ اس نظریئے کا اظہار کر کے محض روایتی تصوّر کا اعادہ نہیں کرتے، وہ فکر و فن کے کسی بھی پہلو میں تکرار کے قائل نہ تھے۔ بلکہ شخصی سطح پر محسوس کئے گئے تجربے کا اظہار کرتے ہیں، انہوں نے کئی جگہوں پر صاف طور پر کہا ہے کہ وہ تخلیق شعر کے ضمن میں غیبی سرچشموں سے فیض یاب ہوتے ہیں۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ وہ "ذوق سخن ازل سے لائے ہیں"[1] چند اشعار ملاحظہ ہوں، جس میں انہوں نے اپنے جذبۂ تخلیق کو "راز نہاں" "اندیشے" اور "جوہر اندیشہ" سے موسوم کر کے اس کی آتش نفسی کو نمایاں کیا ہے:

آتش کدہ ہے سینہ مرا راز نہاں سے
اے وائے اگر معرض اظہار میں آوے

ہاتھ دھو دِل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندئی صہبا سے پگھلا جائے ہے

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

سوال یہ ہے کہ کیا ہم شعری تخلیق کو الہام و وجدان کا زائیدہ قرار دے کر مطمئن ہو جائیں یا یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ انسانی دِل و دماغ کی اس مخصوص کارکردگی کی نوعیت کیا ہے اور اس کے محرکات کیا ہیں، موجودہ سائینسی دور میں تجسس و انکشاف کے فروغ سے زندگی اور فن کے بہت سے راز ہائے سربستہ کی نقاب کشائی

ممکن ہوسکی ہے، انسانی ذہن وفکر کی کوئی بھی کارکردگی یا تفاعل ایسا نہیں، جو سائنسی بنیادوں پر تجزیاتی مطالعے کا متحمل نہ ہوسکتا ہو، سائنسی رویّے کے فروغ سے بڑا فائدہ یہ ہوا ہے کہ توہمات اور مفروضوں کے لئے بہت کم گنجائش رہ گئی ہے۔ مجھے اثبات سے انکار نہیں کہ شعر کہنے کا معاملہ خالصتاً ذہنی یا تعقلی کاوشوں کا مرہون نہیں، اور اس میں شاعر کی ارادی کوشش کو مطلق دخل نہیں، ایک صحافی شاعر اپنی مرضی سے یا کسی دباؤ یا لالچ کے تحت کسی ہنگامی واقعے یا کسی قومی مسئلے مثلاً پنج سالہ پلان یا خاندانی منصوبہ بندی پر نظم لکھ سکتا ہے، لیکن شاعر کے لئے ایسا کرنا ممکن نہیں، وہ خارجی حالات و واقعات یا قومی مسائل سے ضرور متاثر ہوتا ہے۔ لیکن اپنے تاثر کو تجربے کی صورت میں شعر یا نظم کی کُلّی ہیئت میں ڈھالنے کا عمل ارادی سعی یا مشینی منصوبہ بندی پر منحصر نہیں، اس کے لئے ضروری ہے کہ خارجی محرّک شاعر کے کُلّی وجود یعنی اس کی حسیات، جذبہ و احساس اور تخیل کو متحرک کرے اور ان تمام قوتوں کے انضمام و ادغام سے داخلی تجربہ خلق ہوتا ہے۔ جو علامتی پیکریت میں متشکل ہوتا ہے، شاعر کے تخلیقی ذہن کے اس وجدانی اور پیچیدہ عمل کے لئے بعض مخصوص اور نادر لمحے ہوتے ہیں۔ جو غیر متوقع طور پر آتے ہیں اور شاعر کی زندگی میں رنگ و نور کی بارش ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عمل ذہنی کدو کاوش سے زیادہ جذباتی جوش کا مرہون ہوتا ہے، لیکن جذباتی جوش کی یہ کیفیت اپنے اسراری کردار کے باوجود جدید نفسیات کی تحقیقات کا موضوع بن چکی ہے اور اس کے کئی پہلو فہم و ادراک کی گرفت میں آچکے ہیں۔

شعر کے نفسیاتی عوامل کی تلاش و دریافت کا کام صرف موجودہ صدی ہی میں نہیں ہوا ہے، بلکہ ان کے نشانات پہلے بھی (محدود پیمانے پر ہی سہی) ملتے ہیں، سب سے پہلے افلاطون اور ارسطو نے یونانی تنقید میں آرٹ کی نفسیاتی بنیادوں کی طرف معنی خیز اشارے کئے، افلاطون نے ایون میں سقراط کی زبانی شعر کی ماہیت اور اس کے

خوشگوار و ناخوشگوار اثرات کی چھان بین کرتے ہوئے کہا ہے کہ شعر "جوشیلی دیوانگی" کے مترادف ہے، لکھتا ہے" جو تحفہ تمہارے پاس ہے یہ صنعت نہیں ہے، بلکہ جیسا کہ میں ابھی کہہ رہا تھا، الہام ہے، یہ ایک مقدس روح ہے، جو تمہیں متاثر کرتی ہے، بالکل اس پتھر کی طرح جسے یوری پیڈیز مقناطیس کہتا ہے، اور جسے عام طور پر HERACLEA کا پتھر کہتے ہیں، یہ پتھر نہ صرف آہنی حلقوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے، بلکہ انہیں بھی دوسرے حلقوں کو کھینچنے کی قوت عطا کرتا ہے اور کبھی وقت تم دیکھو گے کہ بہت سے لوہے کے ٹکڑے اور حلقے ایک دوسرے سے اس طرح چپکے ہوئے ہیں کہ ایک لمبی زنجیر بن جاتی ہے اور ان میں سے ہر ایک حصہ اسی پتھر سے چپکنے کی قوت حاصل کرتا ہے"

افلاطون نے شعر کے نفسیاتی عمل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ شعر دبے ہوئے جذبات کا اظہار ہے، یہ ایک نفسیاتی نکتہ ہے، اس کے علاوہ یہ بات خاصی اہمیت رکھتی ہے کہ ایون میں اُس نے ارسطو کے تزکیۂ نفس کے نظریہ کا ابتدائی خاکہ پیش کیا ہے۔

"اگر تم غور کرو گے کہ مصیبت میں جب ہم رونے اور نوحہ کرنے سے اپنے دُکھ کو رفع کرنے کی خواہش کو محسوس کرتے ہیں، تو اس خواہش، جسے ہم مصیبت میں قابو میں رکھتے ہیں، کی تسکین و تشفی شعراء کرتے ہیں۔"

ارسطو نے افلاطون کے مقابلے میں شعر کی نفسیاتی بنیادوں کی تحقیق کی طرف خاصی توجہ دی، اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے پہلی بار المیہ پر غور و فکر کیا، اور اس کا فنی اور نفسیاتی جواز پیش کیا، اُس نے کتھارسس کے نظریئے کی مدد سے اس امر کی وضاحت کی۔ کہ فن (جیسا کہ افلاطون خیال کرتا ہے) جذبات کو اشتعال دے کر انہیں عدمِ توازن سے آشنا کرانے کے بجائے ان کی تطہیر کرتا ہے، اور انسانی شخصیت کا کھویا ہوا توازن بحال ہو جاتا ہے، المیہ بالخصوص رحم اور خوف کے جذبات کو برانگیختہ کر کے ایک اہم نفسیاتی ردِ عمل کو خلق کرتا ہے، اور تماشائی کو المیہ کے خاتمے پر" ذہنی سکون" سے

روشناس کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ارسطو نے آرٹ کی اہمیت اور ضرورت کی جمالیاتی بنیادیں تلاش کیں، اس کا خیال ہے کہ آرٹ ایک ایسی جمالیاتی مسرت کا باعث بنتا ہے، جو اقتضائے فطرت ہے، جمالیاتی مسرت کا یہ عمل نہ صرف یہ کہ شاعر کے نفسیاتی عوامل سے گہرا رشتہ رکھتا ہے، بلکہ فن کی ضرورت کا جواز بھی فراہم کرتا ہے۔

انیسویں صدی میں انگریزی کے رومانی شعراء مثلاً کولرج، ورڈس ورتھ اور کیٹس نے آرٹ کے نفسیاتی کردار کے خدوخال کو نمایاں کرنے میں خاصی دلچسپی لی۔ انہوں نے تخلیقی عمل کے بعض نفسیاتی رموز کو بے نقاب کیا، ورڈس ورتھ کا خیال ہے کہ شعری حقیقت "موثر" ہوتی ہے، یہ داخلی جذباتی شدت سے قاری کے نفسیاتی وجود کو متاثر و تابناک کرتی ہے، بقول ڈیوڈ ڈے شیز" ورڈس ورتھ کا خیال تھا کہ ہماری نفسیاتی ہیئت مجموعی طور پر کائنات کے عوامل کے متوازی ہے" [۱]

ورڈس ورتھ نے لکھا ہے کہ شاعر ایک ایسا شخص ہے جو" اپنے جذبات اور قوائے ارادی سے محظوظ ہوتا ہے، اور جو تمام آدمیوں سے زیادہ زندگی کی اس روح سے مسرور ہوتا ہے جو اس کے اندر ہے"۔ یعنی ورڈس ورتھ کے نزدیک شعر کی نفسیاتی بنیادیں جذبات اور قوائے ارادی کے اُن اصولوں میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ جو انسانی فطرت اور کائنات میں مساوی طور پر فعّال ہیں" اور بقول ورڈس ورتھ" شاعر وہاں پر اُن کو خلق کرنے کا عادی ہے، جہاں وہ ناپید ہوتے ہیں" اسی طرح شیلے نے DEFENCE OF POETRY میں شعر کو" بہترین اور مسرور ترین لمحات کی دستاویز" قرار دے کر اس کی جمالیاتی اصل کی طرف اشارہ کیا ہے۔

رومانی دور سے پہلے بھی مختلف ادبی تخلیقات میں انسان کے ذہن اور اس کے برتاؤ کی پیچیدگیوں کی شناخت کی گئی ہے، سولہویں صدی میں شیکسپیئر نے

---

[۱]: CRITICAL APPROACHES ص ۹

کے PROBLEM PLAYS مثلاً اوتھیلو، میکبتھ یا کنگ لیئر میں متنوّع اور عمیق نفسیاتی کیفیات کی جلوہ گری ملتی ہے، ارنسٹ جونز کی ہیملٹ اور اڈیپس کے بعد ایسی تنقیدوں میں برابر اضافہ ہو رہا ہے، جو شیکسپیئر کے کرداروں کے نفسیاتی کوائف اور لاشعوری محرّکات کی جہان بین کو نمایاں اہمیت دیتی ہیں، سترہویں صدی میں ڈرائیڈن جیسا کلاسیکی شاعر بھی یہ کہنے سے باز نہیں رہا کہ ادب "انسانی فطرت" کی "اصلی" اور "زندہ تصویر" پیش کرتا ہے۔

رومانی دور میں شاعری کا غیر استدلالی انداز، جذباتی وفور، خواب آفرینی اور آرزومندی بھی انسان کی نفسیاتی باریکیوں کے معنی خیز اشارے ہیں۔ انیسویں صدی کے آواخر میں ایڈگر ایلن پو، کیٹس کے گارڈ، رمبو اور ملارمے کی تحریروں میں کئی لاشعوری اور نفسیاتی محرّکات مثلاً دباؤ، ذہنی اختلال، ایذا پسندی، محرومی اور تنہائی کی کارفرمائی ملتی ہے۔ بیسویں صدی میں فن کے نفسیاتی عوامل کو دریافت کرنے میں فرائیڈ نے نمایاں رول ادا کیا ہے۔ اُس کی تحقیقات سے اولاً، آرٹ کے متعدد نمونوں کو ایک نئے زاویئے سے پرکھنے کی ترغیب دی اور فنکاروں کی شخصیت، میلان طبع اور ذہنی رویّوں کے بعض نئے اور دلچسپ گوشے سامنے آئے۔ مثلاً ہملٹ کی نئی نفسیاتی تشریح نے فکر و بحث کے نئے ابواب کھول دیئے، ارنسٹ جونز نے ہملٹ کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کے خالق کے لاشعوری محرّکات کا تجزیہ کیا، اسی طرح بعض جدید شعراء مثلاً ایلیٹ اور اُن کے بعد آنے والے شعراء کی تخلیقات کو نئے انداز سے جانچنے کے لئے راہ ہموار ہو گئی ہے، اور بعض دلچسپ نفسیاتی نتائج اخذ کئے جا رہے ہیں۔

دوئمًا، فرائیڈین تصورات کی جدّت اور کشش نے کئی معاصر فنکاروں کو متاثر کیا، انہوں نے ایک حد تک شعوری طور پر ان سے اکتساب فیض کیا، ایک تابندہ مثال جیمز جوائس کی ہے۔ اُس نے (جیسا کہ یولی سس سے ظاہر ہوتا ہے) بار بار شعور اور لاشعور

کی حد فاصل کو دھندلا کر اپنے کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی گہرائیوں میں اترنے کی کوشش کی ہے۔ سرریلسٹ ادب اور مصوری میں بھی فرائیڈ کے اثرات کی نشاندہی بڑی آسانی کے ساتھ کی جاسکتی ہے، ڈلن تھامس نے فرائیڈ کے حاوی اثرات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔ "آجکل کوئی دیانت دار ادیب فرائیڈ کے اس اثر سے پہلو نہیں بچا سکتا جو اس نے لاشعور پر رہنمایانہ کام اور اپنے معاصرین کے سائینسی، فلسفیانہ اور ادبی کام کے انکشافات کے ذریعے انجام دیا ہے"۔ فرائیڈ کے نظریئے نے واقعتاً بہت حد تک شعری عمل کے پُراسرار کردار کی تفہیم و توضیح میں مدد دی ہے، فرائیڈ نے شعر کے لاشعوری محرکات کے بارے میں چند ایسے انکشافات کئے ہیں کہ شاعر کی مقدس دیوانگی کے تصور کو (جو صدیوں سے صیغۂ راز میں رہا) استدلالی تجزیئے کی زد میں لانے میں خاصی کامیابی ہوئی ہے۔ اُس کے نزدیک فنکار غیر معمولی جبلتوں اور نازک حسیات کا مالک ہوتا ہے۔ اس کی جنسی جبلت بے پناہ تخلیقی قوتوں کا منبع ہوتی ہے۔ مختلف تہذیبی اور اخلاقی موانعات کی بناء پر فنکار اس جبلت کی آزادانہ تسکین کے ذرائع سے محروم رہتا ہے۔ اور اس کی ناتمام اور شکست خوردہ آرزوئیں اس کے لاشعور میں مجتمع ہوتی ہیں لیکن عام آدمی کے علی الرغم وہ انہیں فنی اظہارات کی شکل دے کر ذہنی انتشار یا کسی اور کمپلیکس میں گرفتار ہونے سے بچ جاتا ہے اور اس کی شخصیت کا ترفع ہوتا ہے، بنیادی طور پر اس کا ذہنی عمل ایک نیوراتی کے ذہنی عمل سے مماثل ہوتا ہے، لیکن سائینسی اور تحلیلی طریقے سے جانچتے ہوئے جو چیز اُسے نیوراتی سے ممیز کرتی ہے اور تفوق بخشتی ہے وہ یہ ہے کہ نیوراتی قوت ارادی سے محروم ہوتا ہے، اس لئے وہ لاشعوری خواہشات سے مغلوب ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس فنکار لاشعوری بہاؤ کی زد میں آنے کے باوجود غیر معمولی شعوری اور ذہنی قوتوں سے آراستہ ہوتا ہے، وہ ان قوتوں کی مدد سے لاشعوری ہیجانات پر روک لگاتا ہے، اور تخلیقی عمل میں ان کی نئی صورت گری کرتا ہے، پس یہ ظاہر ہوا کہ

فنکار فن کی تخلیق اس لئے کرتا ہے۔ تاکہ وہ اپنی ادھوری شخصیت کی تکمیل کر سکے۔ تخلیق فن اس کے دبے ہوئے اور گھٹے ہوئے وجود کے لئے ایک ارتقائی عمل ہے۔ اس لئے تکمیل یافتہ فن حد درجہ شخصی ہونے کے باوجود قاری کو بھی ترغیب اشتراک دیتا ہے، اور اپنی بقا کا سامان کرتا ہے، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ فرائیڈ نے فن کی جمالیاتی قدروں کو نظر انداز نہیں کیا ہے، فنکار اپنی تخلیقی قوتوں سے اپنے خوابوں کی تجسیم کرتا ہے۔ جو مسرت کا باعث بنتے ہیں، ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے " فنکار کو اپنے خوابوں کی معروضی ہیئت کو ایک ایسے سانچے میں ڈھالنے کی مزید صلاحیت (جسے فرائیڈ پُراسرار قرار دیتا ہے) ہوتی ہے کہ اس کا حاصل مثبت مسرت کا باعث بنتا ہے[1]" انگریزی نقادوں میں ایڈمنڈ ولسن، لوئینل ٹرلنگ اور ہربرٹ ریڈ نے فرائیڈین تصورات کو اپنی تنقیدوں کی اساس بنایا ہے، اور معنی خیز نتائج اخذ کئے ہیں۔

فرائیڈ کے بعد اڈلر اور یونگ نے شعر کی ماہیت اور اس کے محرکات کی تفہیم کیلئے غور و فکر کے نئے معیار قائم کئے۔ اڈلر نے فنی اظہارات کو فنکار کے احساس کمتری کا مرہون قرار دیا۔ اس کے خیال کے مطابق انسان پیدائش کے لمحے ہی سے ناسازگار خارجی حالات کا سامنا کرنے پر مجبور ہوتا ہے، یہاں تک کہ نوزائیدہ بھی مخالف خارجی ماحول کے خلاف احتجاج کرتا ہے، اور واپس شکم مادر کی طرف مراجعت کرنا چاہتا ہے اور پھر عمر کی رفتار کے ساتھ ساتھ اسے طبعی قوانین کے علاوہ اخلاقی اور معاشرتی روایات سے سابقہ پڑتا ہے، وہ جنسی تفریق کے پیدا کردہ مسایل سے بھی اُلجھ جاتا ہے اور طرح طرح کی نفسیاتی اُلجھنوں میں گرفتار ہوتا ہے۔ اس صورت حال کے پیش نظر فنکار عام آدمی کے خلاف اپنی غیر معمولی ذہنی قوتوں کی بدولت ایک خیالی دُنیا آباد کرتا ہے، جہاں وہ مکمل ذہنی آزادی کے طفیل اپنی خوں گشتہ آرزوؤں کی تکمیل کرتا ہے اور اپنی کمزوریوں اور اُلجھنوں پر غالب آتا ہے۔ زندگی

---

[1] CRITICAL ESSAYS ۱۳۵

کی خارجی حقیقتوں سے گریز کر کے ایک تخیلی دنیا میں اپنے وجود کی تکمیل کا یہ رجحان تخلیق فن کا جواز مہیا کرتا ہے، اڈلر کے اس نظریّے کے عملی امکانات محدود سہی، تاہم یہ تخلیقی ذہن کے ایک اہم پہلو کو نمایاں کرتا ہے، شیخ محمد اکرام نے مطالعۂ غالب کے ضمن میں اڈلر کے احساسِ کمتری کے نفسیاتی اصول سے فائدہ اٹھایا ہے، لکھتا ہے" انہوں نے مادی ترقیوں کیلئے فضا کو ناساز گار سمجھ کر اُدھر سے آنکھیں بند کیں، بزرگوں نے جو میراث چھوڑی تھی، اس پر قناعت کی، اور اپنی آرزوؤں کی تکمیل کے لئے شعر و سخن کا راستہ چنا"[۱]

یونگ نے فن کے لاشعوری محرکات کی تلاش و تحقیق کا نیا باب کھول دیا، اُس نے ایک نیا، ہمہ گیر اور دلچسپ نظریہ پیش کیا، اس کے خیال میں فنکار کا لاشعور شخصی سے زیادہ اجتماعی اور نسلی نوعیت کا ہوتا ہے، اس نظریّے سے فرائیڈ کے اس خیال کی تردید ہوتی ہے کہ لاشعور صرف ناکام آرزوؤں کی آماجگاہ ہے، یونگ کی تحقیق سے ظاہر ہوتا ہے کہ لاشعور کی تاریک گہرائیوں میں انسان کے عظیم اجتماعی تجربات جو زمان و مکان کی حد بندیوں سے ماورا ہیں، حسّی پیکروں (ARCHETYPES) کی صورت میں محفوظ رہتے ہیں، فنکار تخلیقی جذبے کی سرمستی میں اپنے داخلی وجود کا عرفان حاصل کرتا ہے، وہ شعور کے محدود دائرے سے نکل کر لاشعور کی بیکرانی کا احساس کرتا ہے۔ اور ازلی اور ابدی تجربات کی شناخت کرتا ہے۔ یونگ کے نظریّے نے بھی بعض معاصر نقّادوں اور شاعروں کو گہرے طور پر متاثر کیا، ماڈ باڈکن نے اپنی کتاب ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY میں یونگ کے نظریّے سے استفادہ کیا ہے، ولسن نایٹ نے بھی شیکسپیئر کی تنقید کے ضمن میں اسے استعمال کیا ہے، یہ نظریہ بعض مخصوص شعری شہ پاروں مثلاً قبلا خان (کولرج) اوزمیا ندِس (شیلے)، بے زمتی یم (اِٹیس)، ویسٹ لینڈ (ایلیٹ) اور دیوانِ غالب کی نئی تشریح و تعبیر میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔

۱۔ غالب نامہ ص۱۴۱

متذکرہ بالا توضیحات سے فن کی تخلیق کے رموز کو سمجھنے میں خاص مدد ملتی ہے، خاص کر یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ فنکار تخلیق فن کے لئے محض شعوری عوامل کا پابند نہیں ہوتا۔ بلکہ شعور سے زیادہ لاشعوری ہیجانات پر انحصار کرتا ہے۔ چونکہ انسانی تجربات لاشعور کے تہہ خانوں میں اپنی صورت منقلب کرتے ہیں اور پھر انہیں تخلیق کے پُر پیچ عمل سے گذرنا پڑتا ہے، اس لئے لامحالہ فطرت یا حقیقت سے دور ہوجاتے ہیں۔ غالب کے کلام کے تعلق سے شعر کے لاشعوری کردار کی اہمیت اس لئے بھی زیادہ نمایاں ہوجاتی ہے کیونکہ وہ معروضی حقائق سے متصادم ہونے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے فوری نوعیت کے تاثرات سے علاقہ نہیں رکھتے۔ انہوں نے ۱۸۵۷ء کے غدر کے تاریخی واقعے پر سے جوک جس کو کہیں وہ منسلک ہے، جیسے معمولی سے قطعے سے قطع نظر، کوئی راست نظم نہیں لکھی ہے، وہ بے شک حد درجہ داخلی شاعر ہیں، اور شعر کے داخلی عمل کے رموز سے واقفیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے بعض اشعار میں اس داخلی کیفیت کی طرف اشارے کئے ہیں، جو تخلیق شعر کے لئے شرط پیشین کا درجہ رکھتی ہے، اُن کے یہاں تخلیقی عمل کے مدارج کی نشاندہی کرنے سے اس کے غیبی یعنی لاشعوری منبع کا پتہ چلتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ زندگی کا گہرا مشاہدہ کرتے ہیں اور اپنے تاثرات کی توسیع کرتے ہیں، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ خارج کے دست نگر ہیں۔ جوش تخلیق میں اُن کے لئے یا اُن کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے۔ کہ کس خارجی محرک نے انہیں تخلیق پر اُکسایا ہے۔ انہیں تو صرف "تارِ نفس کی نغمہ ریزیوں کا شور سنائی دیتا ہے"، اور "جنبشِ مضراب" کہیں نظر نہیں آتی :

شور لیست نوا ریزیٔ تارِ نفسم را
پیدا نہ ی اے جنبشِ مضراب کجائی

اُن کے شعری عمل کا وہ مقام خاص طور پر نازک اور اہم ہے۔ جہاں جوش تخلیق کی طوفانی شدت عقلی قوت کو مغلوب کرکے لاشعور کے "خزینۂ راز" کے دروازے کھولتی ہے۔

اس لئے وہ شعور کی حد بندیوں سے نجات پانے کے متمنّی ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ "ہوش" یعنی شعور کو تکمیل شعر کے راستے میں دیوار تصور کرتے ہیں اور اس دیوار کو منہدم کرنے کے درپے ہوتے ہیں :

اے ذوق نوا سنجی بازم بہ خروش آور
غوغائے شبیخونی بر بنگۂ ہوش آور

بنگۂ ہوش پر شب خون مارنے کے بعد شاعر کے حسیات، جذبہ، ادراک اور تخیّل الغرض اس کا پورا وجود مکمل آزادی کے ساتھ متحرک اور فعّال ہو کر ایک ترکیبی صورت میں شعری تجربے میں متشکل ہوتے لگتا ہے، یہ بہت ہی کٹھن اور جانگداز عمل ہے ـــ رگ گفتار سے خون جگر کشید کرنے کا عمل :

فرجام سخن گوئے غالب ز تو گویم
خونِ جگر ست از رگ گفتار کشیدن

اقبال بھی تخلیقی عمل کے اس کٹھن مرحلے سے گذرے ہیں۔ انہوں نے کہا ہے کہ اُن کی نوا کی پرورش "خونِ دل و جگر" سے ہوتی ہے :

خون دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش
ہے رگ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو

ڈلن تھامس نے اس عمل کو کرب ولادت کے مترادف قرار دیا ہے، لکھتا ہے :

"شاعری، پردہ پڑے ہوئے اندھے پن سے برہنہ وژن کی طرف ایک ایسی پیشقدمی ہے، جو اپنی شدّت کا انحصار تخلیق شعر کی ریاضت و کاوش پر رکھتی ہے۔"

غالب کے نزدیک یہ ایک آتشیں عمل ہے، وہ اسے "نفس گداختگی"، "آتش کدہ" اور "دل گداختہ" جیسے حسّی پیکروں سے موسوم کرتے ہیں :

نفس گداختگی ہائے شوق را نازم
چہ شمع ہا بسرا پردہ بیانم سوخت

آتش کدہ ہے سینہ مرا سوز نہاں سے
اے وائے اگر معرض اظہار میں آوے

حُسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

وہ اسے داخلی وجود میں آگ کے سیل رواں سے مشابہ کرتے ہیں۔

بینیم از گداز دل در جگر آتشے چو سیل
غالبؔ اگر دمِ سخن رہ بہ ضمیر من بری

تخلیق کے ان پُرجوش اور الہامی لمحوں میں اُن کو عالمگیر تجربات کا عرفان ہوتا ہے شعر اُن کے لئے "پردہ کُشائی راز" کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ تخلیقی قوت کی نیرنگ سامانی اور طلسم کاری نگاہ کو "عکس فروش" اور خیال کو "آئینہ ساز" بناتی ہے:

فریب صنعت ایجاد کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آئینہ ساز

وہ نیرنگ خیال کے جلوؤں سے حیرت زدہ رہ جاتے ہیں اور تخلیقی انکشاف کے مقابلے میں "آئینہ داری" کو غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ بیدلؔ نے بھی آئینہ کو طلسم خیال کی نقش گری کے نااہل قرار دیا ہے۔ کہتے ہیں:

آئینہ نقش بند طلسم خیال نیست
تصویر خود بہ لوح دگر مے کشیم ما

تخلیق کے زرخیز لمحوں میں فکر ژرف سے معنی یوں برآمد ہوتے ہیں جیسے سمندر سے موتی اُچھلتے ہیں ؛

گوہر ز بحر خیزد و معنی ز فکر ژرف
برما خراج طبع روانی نہادۂ !

لاشعور کے تاریک سمندر سے تجربات کے لعل و گہر کا برآمد کرنا اتنا آسان نہیں جتنا یہ بظاہر دِکھائی دیتا ہے، یہ سوچنا صحیح نہیں کہ شاعر جوشِ تخلیق میں ہوش و خرد کے سہارے کے بغیر ہی "خزینۂ راز" پر قابض ہو جاتا ہے اور پھر بقولِ آتش قارون کی طرح خزانہ لُٹاتا ہے[1]۔ واقعہ یہ ہے کہ اسے قدم قدم پر اپنی جذباتی شدّت کو تعقل و ادراک کے قابو میں رکھنا پڑتا ہے۔ تاکہ وہ جذباتی بے راہروی کا شکار ہونے سے بچ جائے۔ ذہن کی یہ تعقلی قوت اور کار آگہی بھی بنیادی طور پر تخلیقی عمل کا ہی حصّہ ہے۔ لیکن اس سے کسی حد تک ماورا بھی ہے، یہ شاعر کو قدم قدم پر خود ضبطی کا شعور عطا کرتی ہے اور تشکیل پذیر تجربات کو مختلف زاویوں سے دیکھنے، سمجھنے اور پرکھنے کی قوت عطا کرتی ہے۔ اسے غیر ضروری عناصر سے پاک و صاف کرتی ہے اور اس کے ترکیبی حُسن کو فروغ بخشتی ہے، کیٹس نے ایک خط میں لکھا ہے، " ہر فن کی فضیلت و شرف اس کی شدّت ہے، جو غیر ضروری عناصر کو کالعدم کرتی ہے" شعری تجربے میں وہ جذبات و تاثرات بھی دور از کار اور بے معنی ثابت ہو سکتے ہیں، جو خود شاعر کے لئے ایک فرد کی حیثیت سے اہمیت رکھتے ہیں لیکن دوسروں کے لئے اُن میں جاذبیت کا کوئی پہلو نہ ہو۔ شاعر کے انتہائی دُکھ درد کے مسایل مثلاً کسی عزیز کی ناگہانی موت دوسروں کو کیوں کر متوجہ یا متاثر کر سکتی ہے؟ البتہ یہ یا کوئی اور ذاتی سانحہ شعری تجربے کا ناگزیر حصّہ ہو یا خود تجربے میں ڈھل گیا ہو، تو اس کا وجود ہی اس کا

---

[1] قارون نے راستے میں لٹایا خزانہ کیا

جواز ہے۔ اسی لئے جان کرو رین سم نے کہا ہے کہ" فن پہلی نہیں بلکہ دوسری محبت پر دارومدار رکھتا ہے، اس میں ہم ایک ایسی چیز کی طرف مراجعت کرتے ہیں، جسے ہم نے ارادی طور پر ترک کیا ہے۔"[1] اقبال کی نظم والدہ مرحومہ کی یاد میں اُن کے شخصی صدمے یعنی والدہ کے ساتھ ارتحال کی یاد سے منسوب ہے، لیکن اس نظم میں ذاتی دُکھ خالصتاً ذاتی سطح سے اوپر اُٹھ کر اس کی توضیح پسندی سے قطع نظر تجربے کی ہمہ گیریت میں تبدیل ہوا ہے۔

کتنی مُشکل زندگی ہے کس قدر آساں ہے موت
گُلشنِ ہستی میں مانندِ نسیم ارزاں ہے موت
زلزلے ہیں، بجلیاں ہیں، قحط ہیں آلام ہیں
کیسی کیسی دخترانِ مادرِ ایام ہیں

اسی طرح نظم HIS MOTHER'S PICTURE میں ولیم کاوپر کے ذہن میں مرحوم ماں کی تصویر دیکھ کر خونی رشتوں کی یاد تازہ ہوتی ہے، لیکن اس میں موضوع کے دوسرے ترکیبی عناصر مثلاً فن کی لافانیت BLEST BE THE ART THAT CAN IMMO-RTALISE) اسے شعر کے دائرے میں لے آتی ہے، خالصتاً شخصی سانحے پر لکھی گئی ایک نظم THE HOSPITAL WINDOW کا ذکر یہاں بے محل نہ ہوگا۔ یہ نظم جدید شاعر جیمز ڈکی نے لکھی ہے نظم میں شاعر نے ہسپتال میں اپنے والد کی چشم دید موت کے سامنے

HIGHER AND HIGHER HE LIES

ABOVE ME IN A BLUE LIGHT.

اور پھر اپنے شدید جذباتی ردِ عمل کا اظہار بے حد پُر تاثیر انداز میں کیا ہے: ہسپتال میں والد کے انتقال کا دلگداز منظر دیکھ کر وہ نیچے پختہ سڑک پر آتا ہے، اور ہسپتال کی اس شیشے کی کھڑکی کی جانب، (جہاں اس کا باپ صاحبِ فراش تھا)، پوری جذباتی قوت کے ساتھ

ا۔ THE WORLD'S BODY

ہاتھ ہلا ہلا کر اسے رخصت کر رہا ہے، یہاں تک کہ اس کے گرد سارا ٹریفک رُک جاتا ہے۔ اور ہارنوں کا شور قیامت بپا کرتا ہے۔ وہ برابر اپنا ہاتھ ہلا کر اسے الوداع کہہ رہا ہے۔ یہاں تک کہ شیشے کی کھڑکی سے اس کے باپ کا بے حس بازو اُٹھتا ہے، اور جواباً ہلتا ہے اور اُسے محسوس ہوتا ہے کہ

THE LIGHT FROM THE WINDOW STRIKES

AND I TURN AS BLUE AS A SOUL

AS THE MOMENT WHEN I WAS BORN.

نظم کا ایک اہم اور فکر انگیز پہلو یہ ہے کہ شاعر چاہتا ہے کہ اُس کے گھٹنوں کے قریب رُکے ہوئے "وحشی انجن" اپنی گڈگڈاہٹ اور ہارن اپنے شور سے "دنیا کی دیواروں کو اُڑا دیں" تاکہ اس کے والد کی روح بغیر روک کے بہہ نکلے۔ نظم کا موضوع بے شک ایک حد درجہ شخصی سانحے سے تعلق ہے، لیکن شاعر نے سڑک پر تمام ٹریفک کے رُکنے اور ہارنوں کی قیامت خیز چیخ و پکار کے معروضی تلازمہ سے اسے ایک عجیب تخلیقی لمس سے آشنا کیا ہے، اور پھر "PALE HANDS" اور "WALLS OF THE WORLD" جیسے علامتی پیکروں سے اس کے غیر شخصی عنصر کو مستحکم کیا ہے، یہاں تک کہ نظم کے خاتمے پر والد کی موت علامتی امکانات سے معمور ہو جاتی ہے، اور قاری اس کی جذباتی شدت، موسیقیت، ڈرامائیت، نامیاتی قوت اور پیکر تراشی سے گہرے طور پر متاثر ہوتا ہے۔

پس ظاہر ہوا کہ تجربے کی تطہیر کے لئے ایک قوی اور فعّال ذہن کی موجودگی ناگزیر ہے، جو احتسابِ تنقید سے بقول ایلیٹ شعر کو "جذبے کا بے روک اظہار" بننے سے روک دے، اُس نے لکھا ہے کہ "شاعر کو شخصیت کا نہیں، بلکہ ایک ذریعے کا اظہار کرنا ہوتا ہے" جو محض ایک ذریعہ ہے شخصیت نہیں، جس میں تاثرات اور تجربات غیر متوقع اور مخصوص طریقوں سے جذب ہوتے ہیں، غالب اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ شعر ذاتی

جذبات کا راست اظہار نہیں، بلکہ ذاتی جذبات کے وفور کی تہذیب و تزکیہ کا نام ہے، اور یہ کام عقلی احتساب کے بغیر ممکن نہیں، چنانچہ وہ "رواں و خرد" کی ہم آہنگی پر زور دیتے ہیں، وہ "دانش" یعنی ذہنی آگہی سے قلم کی رفتار کا بقدر ضرورت احتساب کرتے ہیں، ڈلن تھامس نے "رواں و خرد" کے امتزاج کی ضرورت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

"میں ایک پیکر بناتا ہوں حالانکہ "بنانا" صحیح لفظ نہیں ہے، میں شاید اپنے اندر جذباتی طور پر پیکر کو بننے دیتا ہوں، اور پھر اسے اُن عقلی اور تنقیدی قوتوں سے پرکھتا ہوں، جن پر مجھے تصرف ہے"

غالب لکھتے ہیں:

رواں و خرد باہم آمیختہ ازیں پردہ گفتار انگیختہ
بدانش نواں پاس دم داشتن شمار خرام قلم داشتن

یہ تعقلی رویہ بلاشک ایلیٹ کے شعر کے غیر شخصی رویے سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ یہ معمولی بات نہیں ہے، اس سے نہ صرف یہ کہ بین الاقوامی سطح پر غالب کے تنقیدی شعور کی جدت اور اولیت کا احساس ہوتا ہے، بلکہ اس کی خالصتاً شعری تعبیر سے اُن کی بے پایاں خلاقی مسلم الثبوت ہو جاتی ہیں:

بے پردگی محشر رسوائی خویشم
در پردہ یک خلق تماشائی خویشم

غالب بہ شخص و عکس در آئینۂ خیال
باخویشتن یکے و دو چار خودیم ما

اقبال بھی اس صورت حال سے بخوبی آگاہ ہیں، لکھتے ہیں :

درونِ سینۂ ما دیگری ؟ چہ بوالعجبی ست
کرا خبر کہ توئی یا کہ ما دوچار خودیم

وہ بھی تخلیقی عمل میں غالب کی طرح اپنے جذبات سے گریز کرتے ہیں، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اُن کی شاعری جذباتی جوش سے خالی ہے، یہ فکر و ادراک کی کارفرمائی کے باوجود جذباتی کردار رکھتی ہے، ایک خط میں لکھتے ہیں :۔ "شاعری کی جان تو شاعر کے جذبات ہیں، جذبات انسانی اور کیفیات قلبی اللہ کی دین ہے[۱]"

شعوری سطح پر داخلی تجربات کی تہذیب و ترکیب کر کے انہیں لفظ و پیکر میں سمونے کا مرحلہ کم جگر گداز نہیں، یہ گویا ایک ایسی "وادیٔ امکان" کی سیاحت ہے جس کا "سموم جگر تاب" ہے، اور اس وادی میں اگر کہیں پانی نظر آتا ہے تو جان لینا چاہیئے کہ وہ پانی نہیں بلکہ زمین کا زہرہ گداز ہو گیا ہے :

سموم وادیٔ امکاں زلیں جگر تابست
گداز زہرۂ خاکست ہر کجا آبست

اپنی "شوخیٔ اندیشہ" کا سامنا کرنے سے اُن کا سارا جسم "پیچ و تاب" بن جاتا ہے :

شوخیٔ اندیشۂ خویشت ز سر تا پائے ما
تار و پود ہستی ما پیچ و تابی بیش نیست

دراصل غالب تجربے اور اس کی لسانی ہیئت آفرینی میں کوئی فرق روا نہیں رکھتے۔ ایلیٹ نے کہا ہے "شاعر شعور کی ایسی سرحدوں سے ہم رشتہ ہوتا ہے، جہاں سے آگے الفاظ ناکام ہوتے ہیں، اگرچہ معانی موجود رہتے ہیں" یہ معانی دراصل الفاظ کے انسلاکاتی امکانات اور آہنگ کی صدائے بازگشت کے ارتعاشات ہیں، اسی لئے غالب شعر میں استعمال ہونے والے لفظ کو "گنجینۂ معنی" نہیں بلکہ "گنجینۂ معنی کا طلسم" قرار دیتے ہیں :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

اُس نے لفظ کی طلسم کاری پر زور ڈال کر شعری زبان کی دو اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کیا ہے، ایک یہ کہ لفظ ہی معنی یا تجربہ ہے اور معنی کا کوئی انفرادی وجود نہیں۔ لوئی میکنیس نے لکھا ہے "نظمیں ہر حال میں خیالات سے نہیں بلکہ الفاظ سے بنتی ہیں"[1] آڈن ایسے شاعر کی شعری صلاحیتوں کو مشکوک سمجھتا ہے، جو یہ دعویٰ کرے کہ اسے اہم خیالات کا اظہار کرنا ہے۔ اُسے ایسے شخص کو شاعر تسلیم کرنا میں تامل نہیں، جو لفظوں کی اندرونی نغمگی کے لئے گوش برآواز رہتا ہے، ہس میرین مور بھی ایسے ہی خیال کا اظہار کرتی ہے، اس کے نزدیک نظمیں" وہی ہیں جن کے بارے میں سوہ باتیں کرتی ہے۔" غالب کہتے ہیں :

نہیں گر سرو برگ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت

دوسری بات یہ ہے کہ لفظ جس طریقے سے شعر میں استعمال ہوتا ہے، دوسری تحریروں میں اس طرح استعمال نہیں ہوتا۔ نثری تحریروں میں لفظ اپنے لغوی یا استدلالی معانی کا پابند رہتا ہے، لیکن شعر میں اس کی تقدیر بدل جاتی ہے، شاعر اپنے سوزِ نفس سے اسے تابناکی عطا کرتا ہے، اس کی تلازماتی کیفیات آنکھیں ملتی ہوئی جاگ اُٹھتی ہیں، کیونکہ یہاں لفظ کسی لغوی معنی کا اظہار نہیں، بلکہ شاعر کے عمیق، پیچیدہ اور تہہ دار تجربات کا تجسمی پیکر ہوتا ہے اور بدلتے رنگوں کی ایک نئی دُنیا آباد کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کے مختلف مدارج طے کرنے کے بعد جب شعری تخلیق تکمیل کو پہونچتی ہے تو فنکار کو یقیناً ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کی نئی ولادت ہوئی ہے، یا بقول غالب، جب نغمہ جاں میں تحلیل ہوتا ہے تو اس کے وجود کی تکمیل ہو جاتی ہے :

---

[1] THE POETRY OF W. B. YEATS

ترک صحبت کردم و در بند تکمیل خودم
نغمہ ام جاں گشت و خواہم در تن ساز افگنم

غالب کی حیات پر ایک نظر ڈالیئے تو معلوم ہوگا کہ خاندانی امارت کے چھن جانے اور اس کے بعد مغلیہ اقتدار کے زوال نے انہیں بے پناہ محرومیوں سے آشنا کیا، محرومیوں کا یہ طویل سلسلہ اُن کے ذہنی اختلال کے لئے کافی تھا، لیکن انہوں نے غیر معمولی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لاکر اپنی شخصیت کو تباہ ہونے سے بچالیا، انہوں نے "آئینہ زدودن و صورت معنی نمودن" میں اپنی محرومیوں کا مداوا ڈھونڈ لیا،

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و خورشید نشانم دادند
گہر از رایت شاہان عجم برچیدند
بعوض خامۂ گنجینۂ فشانم دادند

وہ شوق کی "نفس گداختگی" جس نے کتنی ہی شمعیں روشن کی ہیں، پر ناز کرتے ہیں:

نفس گداختگی ہائے شوق را نازم!
چہ شمع ہا بسرا پردۂ بیانم سوخت

شعری تجربہ روایت کے سرچشمۂ فیض سے اکتساب نور کرنے کے باوجود شاعر کی جودت طبع کا زندہ نمونہ ہوتا ہے، ایسے تجرباتی شعر پر روایت زدگی کا الزام عائد نہیں کیا جاسکتا، یہ روایت کی میکانکی توسیع بھی نہیں کرتا، بلکہ ایک نئے جہانِ طلسم کی دریافت کرتا ہے، جو قاری کو سرابوں میں رواں سفینوں کا نظارہ کرواتا ہے، اس کی جدت اور نادرہ کاری کا ثبوت یہ ہے کہ اس کی تکرار ممکن نہیں:

از تازگی بدہر مکرر نمے شود
نقش کلک غالب خونیں رقم کشد

اقبال نے اس نوع کی جدت پسندی کا احساس دلانے کے لئے "امروز و فردا کے حیرت خانے" کی حیرت کو تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے، وہ تخلیق فن کے ذریعے "طرحِ نو" ڈالنا چاہتے ہیں۔ تاکہ اُن کی جدت پسندی کی جبلّت کو تسکین مل سکے:

طرحِ نو افگن کہ ما جدّت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

غالب کے نزدیک شعر کے اعلیٰ معیار کا انحصار "قافیہ پیمائی" پر نہیں، بلکہ "معنی آفرینی" پر ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ شعر کو منظوم خیال کی پست سطح پر نہیں بلکہ اس سے ماورا دیکھتے ہیں، وہ ایسے تجربات کے اظہار پر زور دیتے ہیں، جو "ناشنودہ" ہوں۔ حاتم علی مہر کے قصیدے پر تبصرہ کرتے ہوئے انہوں نے شعر میں "اچھوتے مضمون" اور "نازک معانی" کی ضرورت واضح کی ہے، وہ اسے "ابداع" اور "جدت طرز" سے بھی یاد کرتے ہیں، چنانچہ ایک خط میں غلام غوث بے خبر کی غزل کے بارے میں کہتے ہیں "ابداع اس کو کہتے ہیں، جدت طرز اس کا نام ہے"۔

اُن کی تجربہ شناسی اور جدّت پسندی کے رویے نے انہیں اپنے عہد کے لئے اجنبی بنا دیا۔ اس لئے کہ اُن کے زمانے میں شعر فہمی اور شعر سنجی کا معیار بہت پست اور روائتی تھا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ اُردو شاعری صدیوں سے روایت پرستی کی شکار ہو چکی تھی، اور اس کی تخلیقی توانائی مضمحل ہو چکی تھی، غالب کے متقدمین میں میر تنہا شاعر تھے، جن کے منتخبہ اشعار جدت پسندی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں، عام طور پر شعراء مروّجہ اور روائتی خیالات کو قادر الکلامی اور زور بیان سے نظم کرتے تھے، قارئین کا مزاج و معیار بھی ایسی ہی طرز شاعری سے مانوس و متاثر تھا، یہی وجہ ہے کہ غالب کے عہد میں عوامی سطح سے دربار تک۔ ذوق جیسے روایتی شاعر کا طوطی بول رہا تھا، اور غالب جیسا جدّت پسند شاعر کس مپرسی کا شکار تھا۔ غالب کی انفرادیت اس بات میں مضمر ہے کہ انہوں نے عوامی مقبولیت یا درباری قرب و رسوخ

کی ہوس کو اپنے اوپر غالب نہ آنے دیا، بلکہ اسے ٹھکرا کر تمام عمر اپنی شعری حیثیت کا تحفظ و احترام کرتے رہے۔ انہیں اپنی شعری حیثیت کی اصلیت اور عظمت کا احساس اتنا گہرا تھا کہ وہ اس کے تحفظ کے لئے کسی بھی افتاد کا سامنا کرنے پر راضی تھے، یہاں تک کہ وہ وطن میں جلاوطنی کی زندگی گذارنے پر بھی رضامند ہوئے:

بیا ورید گر اینجا بود سخن دانے
غریبِ شہر سخن ہائے گفتنی دارد

وہ خوب جانتے ہیں کہ وہ "کلامِ نغز" ہیں، لیکن "ناشنیدہ":

ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ
ہوں میں کلامِ نغز ولے ناشنیدہ ہوں

اپنے معاصرین کی کور ذوقی اور ذہنی افلاس کے بارے میں کہتے ہیں:

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مُدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

جب بھی کسی عہد کا بڑا شاعر اپنے شعری وجود کو دریافت کرنے میں کامیاب ہوتا ہے تو معاصر ذوق و تفہیم کے معیار ناکارہ ہو جاتے ہیں اور فوری طور پر ابلاغ کا مسئلہ کھڑا ہوتا ہے۔ غالب کے معاصرین نے بھی اُن کی مُشکل پسندی کا رونا رویا۔ اور اُن کے کلام کو معمّائی قرار دیا۔ یہ واقعہ ہے کہ مجموعی طور پر اُن کا کلام "مُشکل" ہے، اُن کی مشکل پسندی کے مسئلے کے دو پہلو ہیں۔ اول یہ کہ انہوں نے بیدل کی پیروی کرتے ہوئے اپنے کلام کے ایک معتدبہ حصے کو انہوں نے گیان چند جین "ذہنی جمناسٹک" بنا لیا ہے، ایسے کلام میں "کوہ کندن و کاہ برآوردن" کے مصداق تجربے کی طلسمی معنویت کی تلاش بے سود ہوگی۔ چونکہ ایسے کلام کی تعبیر کوئی آسان یا نتیجہ خیز کام نہیں اس لئے وہ مُشکل پسندی کے رویے کا مظہر ہے، دوسرے اُن کا ایسا کلام بھی ہے جو اُن کے تہہ دار تجربات کی استعاراتی باز آفرینی ہوتی ہے،

مشکل ہوتے ہوئے بھی معنوی امکانات سے مالا مال ہے' ایسے کلام کو ایک ذہین اور حساس قاری کے لئے شاید ہی مشکل قرار دیا جائے، شمس الرحمان فاروقی ایسے کلام کو "مشکل" نہیں بلکہ "مبہم" قرار دیتے ہیں، غالب خود کہتے ہیں:

مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح
مرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل

ایسے کلام میں عام طور پر کسی قطعی یا قابلِ شناخت موضوع کا اظہار نہیں ہوتا، بلکہ لفظ و پیکر کی انسلاکاتی شدت سے معانی کے سیمیائی طلسم کدے ابھرتے ہیں اور قاری اپنے ذوقِ تجسس کے مطابق ان سے رنگ اور روشنی حاصل کرتا ہے، اس نوع کے کلام نے ہر دور میں ابلاغ و تفہیم کے مسئلے کو جنم دیا ہے۔ شیکسپیئر، کیٹس، ایلیٹ اور بیدل کی تخلیقات نے بھی اپنے اپنے زمانے میں اہلِ ذوق کو آزمایش میں ڈال دیا ہے' اور ایسی صورت حال کو غالب نے بھی پیدا کیا ہے۔ اس کا ثبوت شرحوں اور تفسیروں کی وہ بڑھتی ہوئی تعداد ہے، جو دیوانِ غالب کی تسخیر کے لئے منظرِ عام پر آ رہی ہے۔

یہ بات بہر حال صاف ہوئی کہ اس نوع کی مشکل پسندی شعر کی خامی نہیں بلکہ اس کا وصفِ ذاتی ہے اور اس کے علامتی نظام کے لئے ناگزیر ہے۔ غالب کو شعر کے اس داخلی تفاعل کا پورا علم ہے۔ اسی لئے وہ "سخن سادہ" کے بجائے "پیچیدہ بیانی" کے دلدادہ ہیں:

سخن سادہ دلم را نہ فریبد غالب
نکتۂ چند زِ پیچیدہ بیانی بمن آر

شاعری جب واضح اور معین خیالات کا پلندہ بن جاتی ہے تو اس میں سے ابہام یعنی طلسم کاری کا اخراج ہوتا ہے اور وہ کسی کام کی نہیں رہتی۔ انگریزی میں سترہویں اور اٹھارویں صدی کا کلاسیکی ادب زندگی اور معاشرے سے واضح اور قابلِ فہم رشتے کا داعی ہے' پوپ اور ڈرائڈن نے معاشرتی سطح پر اپنے عہد کی پیچیدگیوں اور بوالعجبیوں کو تعبیری اور

تنقیدی انداز میں پیش کیا۔ پوپ کی مشہور نظم THE RAPE OF THE LOCK اپنے دور کے اونچے طبقے کے ظاہر پرست لوگوں کی بوالعجبیوں اور تضادوں کی آئینہ دار ہے۔ نظم کی ہیروئن کے عاشق کے ہاتھوں بالوں کی خوبصورت لٹ ترشے جانے پر نام نہاد تہذیبی حلقوں میں ہلچل مچ جاتی ہے، اس نوع کی شاعری سماجی مسایل کے دایرے میں محدود رہی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے وضاحت، تکرار اور آرائش کی پابند رہی ہے۔ اُردو میں بھی کلاسیکی شاعری کی روایت موجود ہے، چنانچہ ناسخ اور دیگر لکھنوی شعرا کے یہاں شعر آرائشی منظوم بیان ہو کر رہ گیا ہے۔

انیسویں صدی کے وسط میں فنکارانہ ذہن نے ایک نئی کروٹ لی، ذہنی رویے کی یہ تبدیلی کچھ تو کلاسیکی نظریے کے ردِ عمل کے طور پر اور کچھ سائنسی ترقیات کے نتیجے میں واقع ہونے لگی، شاعری میں یہ تبدیلی بہت اہم اور نتیجہ خیز ثابت ہوئی۔ یعنی شعر کے تخیلی کردار کی بحالی اور استحکام پر زور دیا جانے لگا۔ اسلوب و ہیئت کو توضیح انشریت، اور یک رُخے پن سے آزاد کر کے علامتی ابعاد سے آشنا کیا جانے لگا۔ غالب کی شاعری شعری رویے کی اس تبدیلی کی ایک درخشاں مثال ہے، یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ اُن کی شاعری کلاسیکی شاعری کی سکہ بند، توضیح پسند اور حقیقت نگارانہ روایات کے خلاف ایک شدید ردِ عمل کے طور پر وجود میں آئی ہے اور واضح طور پر رومانی رویے جس کے ابتدائی آثار محمد قلی قطب شاہ کے بعد ولی اور میر کے یہاں نمایاں طور پر ملتے ہیں، کی توثیق کرتی ہے۔

رومانی شعرا پر گاہے گاہے یہ اعتراض وارد ہوتا رہا ہے کہ وہ زندگی کی کھردری حقیقتوں سے انحراف کر کے تخیل کے نادیدہ جہانوں کو آباد کرتے ہیں اور اس طرح سے فراریت پسندی کا ثبوت دیتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ گردوپیش کی مانوس حقیقتوں سے انحراف کر کے تخیل کے نادیدہ جہانوں کی پُراسراریت اور حیرت کی مصوری کر کے وہ اپنے وجود کا جواز فراہم کرتے ہیں فن بہرحال زندگی کی نہیں، بلکہ فنکار کے تخیلی تجربات کی پیکر تراشی کا عمل ہے، اس کے وجود

کا انحصار زندگی سے مختلف ہونے کے احساس پر ہے، کولرج کی نظمیں مثلاً قبلا خان اور انشنٹ میرینر زندگی کے عامتہ الورود تجربات سے کوئی تعلق نہیں رکھتی ہیں، یہ نظمیں شاعر کے پُراسرار، تخیلی اور مافوق فطرت تجربوں پر محیط ہیں۔ بعض لوگ ان نظموں کے غیر حقیقی ہونے کی بنا پر یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ یہ شاعر کی تخیلی عیاشی کی مثالیں ہیں۔ تخیلی عیاشی کا الزام خاص طور پر قبلا خان پر آسانی سے عاید کیا جا سکتا ہے کیونکہ یہ نظم کولرج نے افیون کی نشہ آور کیفیت میں لکھی ہے اور نا تمام ہے۔ اس کی عدم تکمیل کا سبب یہ بتایا گیا ہے کہ دروازے پر دستک ہونے کے سبب سے شاعر کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی نشے کی کیفیت اور بقیہ نظم دونوں ہوا ہو جاتی ہیں۔ غور کیجئے تو اس الزام کی زد تخلیق پر بھی پڑتی ہے۔ کیونکہ تنقیدی اعتبار سے اہمیت نظم کو ہے نہ کہ اس حالت کو جس کے تحت نظم لکھی گئی ہے۔ البتہ نظم کے جس پہلو کو موردِ الزام ٹھہرایا گیا ہے، وہ اس کا غیر حقیقی کردار ہے۔ اگر اس الزام کو درست مانا جائے تو عالمی ادب کے مسلّمہ شاہکاروں مثلاً شیکسپیئر کے ڈراموں یا گوئٹے کے فاوسٹ کے بارے میں کیا ارشاد ہوتا ہے؟ انیسویں صدی کے اواخر میں جو علامتی ادب فرانس میں ملارمے، رمبو اور بودلیر کے ہاتھوں صورت پذیر ہوا، وہ بھی پارناسی دبستان کی حقیقت پسندی کے خلاف ایک غیر معمولی ردِ عمل کا اظہار ہے اور تمام تر تخیلی وجود رکھتا ہے، موجودہ صدی میں بھی ایلیٹ کے بعد جدید تر شعراء کے یہاں ادب حقیقت سے انحراف پر زور دیتا رہا ہے۔ اُردو میں لگ بھگ ۱۹۲۰ء سے ۱۹۵۰ء تک صورت حال اس کے برعکس رہی۔ مارکسی تحریک کے زیر اثر جو تبلیغی ادب پیدا ہوا اس کا غالب حصہ حقیقت نگاری پر مشتمل ہے۔ لیکن حقیقت نگاری کے اس بے جا تصور کے خلاف بھی ردِ عمل کا اظہار ہوا، حالیہ برسوں میں تنقیدی اور تخلیقی دونوں سطحوں پر اشتراکی حقیقت نگاری کے غیر ادبی رویے کے سدِ باب کی طرف توجہ دی جانے لگی ہے، چنانچہ تنقید میں فاروقی، وزیر آغا، اسلوب احمد انصاری شمیم حنفی، وارث علوی اور بشر نواز اور شعر میں کمار پاشی، بلراج کومل، شہریار، قاضی سلیم

ندا فاضلی، مخمور سعیدی، بانی اور دوسرے حضرات آرٹ کے تخیلی کردار کو مستحکم کر رہے ہیں۔

واضح رہے کہ تخیل پرست ادیب زندگی کے روزمرہ حالات و واقعات سے لاتعلقی کے باوجود حقیقت کے گہرے شعور سے متصف ہوتا ہے، وہ تخیل کے غیر حقیقی جہانوں میں گرم پرواز رہنے کے باوجود اپنے قدم مضبوطی سے دھرتی پر جماتا ہے اور اپنی جسمانی اور ذہنی قوتوں کے لئے دھرتی کی عمیق گہرائیوں سے اخذ نمو کرتا ہے، اس کا تخیل اور ادراک خواہ کتنے ہی ماورائی کیوں نہ ہوں، دھرتی کے حالات و کوائف سے تشکیل پاتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ لاشعور کی بیکرانی کے عرفان سے وہ زمان و مکان کی حد بندیوں کو پھلانگ کر قبل التاریخی تجربات کو بھی اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، لیکن کچھ بھی ہو، اس کے شعور کی پرداخت مادی حالات کے تابع ہی ہوتی ہے، اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ اس کی تخلیقات کی رگ پے میں دھرتی کی بوباس رچی بسی ہوتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعرا اپنی آزادانہ زندگی رکھنے کے باوجود گردوپیش کی زندگی سے اپنے تعلق کو جھٹلا نہیں سکتا۔ چنانچہ کولرج کی ANCIENT MARINER، کیٹس کی LA BELLE یا شیلے کی OZAMIANDS میں خوابوں کی پُراسراریت اور

کے باوجود زندگی کے ازلی اور گمبھیر مسائل کا ستشرد شعور کروٹیں لیتا ہوا نظر آتا ہے ——

ANCIENT MARINER کو لیجئے۔ بظاہر اس کا تاروپود ایک خیالی کہانی اور فوق فطرت کرداروں سے بُنا گیا ہے، اس کا خوابناک ماحول اسے حقیقی زندگی سے الگ کرتا ہے، نظم میں جہازیوں کا طویل المدتی بحری سفر، بحری پرندے (البٹراس) کی ہمسفری، پرندے کا قتل، برف، یخ بستگی، جہازیوں کی تشنگی، جہاز کی معطلی —— یہ اور اس نوع کے دیگر واقعات خواب کے واقعات معلوم ہوتے ہیں، لیکن یہ سوچنا صحیح نہیں ہے کہ نظم میں محض تخیل آرائی سے کام لیا گیا ہے۔ یہ نظم بلاشبہ کولرج کے وژن کی مظہر ہے۔ یہ وژن یقیناً زندگی کی گہری آگہی پر دلالت کرتا ہے۔ غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ نظم انسانی اندرون کے گہرے شر کی نمائندگی کرتی ہے۔ بحری پرندے (جو انسانی قدروں کی علامت ہے)

اور پھیر معمر جہازی کی پشیمانی اور مظاہر فطرت کا غصہ ور رد عمل خیر اور شر کی ازلی کشمکش کی شعری تعبیر ہے۔ کیٹس کی نظم... LA BELLA اپنی داستانوی افسوں طرازی کے باوجود زندگی کی چند ازلی حقیقتوں مثلاً اس کی فریب کاری، رفتار وقت کی پیدہ کردہ تباہی اور احساس مرگ (DEATH PALE WERE THEY) کا شعور عطا کرتی ہے۔ اسی طرح شیلے کی نظم OZYMIANDS الف لیلوی سحر کاری کے باوجود رفتار وقت کی ہمہ گیر تباہی کا احساس دلاتی ہے:

NOTHING BESIDE REMAINS. ROUND THE DECAY
OF THAT COLOSSAL WRECK, BOUNDLESS AND BARE
THE LONE AND LEVEL SANDS STRETCH FAR AWAY.

غالب کی تخیل پرستی بھی حقیقی زندگی سے قطع تعلق پر اصرار کرنے کے باوجود اس کے مسایل کا احساس تیز کرتی ہے۔ اُن کے اشعار پڑھ کر قاری غم، التباس، بیگانگی، تباہی اور مرگ کے گمبھیر مسایل سے دوچار ہوتا ہے۔ بہرکیف یہ بات واقعی باعث اطمینان ہے کہ غالب نے انیسویں صدی کے وسط میں جبکہ تنقید صرف "تذکرہ نگاری" تک محدود تھی، اور نقد شعر کی اصول سازی تو دور کی بات تھی۔ شعر کے تخلیقی کردار کے ہمہ گیر نظریئے کی بنیاد ڈال کر ایک تاریخی کام انجام دیا۔ انہوں نے بعض شاعروں مثلاً کولرج یا ایلیٹ کی طرح تنقید پر کوئی مربوط نثری تحریر نہیں چھوڑی ہے تاہم بعض مقامات پر تخلیق شعر کی ماہیت کے بارے میں چند کارآمد اشارے (جن کا ذکر سطور بالا میں ہوا) کئے ہیں۔ اس ضمن میں ہم اُن کی شعری تخلیقات کو نظر انداز نہیں کرسکتے، جو فی نفسہ تنقیدی مضمرات رکھتے ہیں اور تعجب خیز حد تک جدید تنقید کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں، واضحاً کلام غالب نہ صرف یہ کہ تخلیق کے اعلیٰ معیار کی ضمانت ہے بلکہ یہ شعر فہمی کے لئے بنیادی تنقیدی اصولوں کی ایک دستاویز بھی ہے، جو نئی نسلوں کی تحقیق و تجسس کا موضوع ہے:

آغشتہ ایم ہر سرِ خارے بخونِ دل
قانونِ باغبانیٔ صحرا نوشتہ ایم

یہ بات واضح ہے کہ تنقید تخلیق کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی، اتنا ہی نہیں، بلکہ تنقیدی اصولوں کی صحت اور ہمہ گیریت کا دارومدار بھی شعری کارناموں کی تخلیقی قوت اور اُپج پر ہے۔ ارسطو کی بوطیقا کے اصول اس عہد کے یونانی ڈراموں سے ہی برآمد ہوئے ہیں۔ کولرج کی BIOGRAPHIA LITERARIA بھی اس کے عہد کے رومانی تصورات سے سیراب ہو چکی ہے۔ اور تنقید کے لئے اس سے بڑھ کر فال نیک اور کیا ہو سکتا ہے کہ ایک صدی پیشتر ایک ایسا بڑا شاعر پیدا ہوا ہے جس کا کلام اپنی منفرد شعری اہمیت کا احساس دلانے کے ساتھ ساتھ تنقیدی بصیرت کے لئے بھی راستہ ہموار کرتا ہے۔ اور اس کام میں وہ اپنے بعض معاصرین مثلاً کولرج سے کسی طرح پیچھے نہیں ہے، اُن کے کلام میں جو عالمی شعری نظریات کسماتے ہیں وہ جدید ذہن کے لئے صرف قبولیت ہی نہیں رکھتے، بلکہ اسے گہرے طور پر متاثر کرنے کے امکانات سے بھی معمور ہیں۔

مثال کے طور پر آرٹ اور سماجی مقصدیت کے مسئلے کو لیجئے، غالب آرٹ کو سماجی مقصدیت سے بالاتر قرار دے کر اس کے خالص تخیلی وجود کے استحکام پر زور دیتے ہیں چنانچہ اپنے ایک شعر میں انہوں نے "ہما" کی علامت کی مدد سے اپنے نظریئے کا تخلیقی اظہار کیا ہے۔ کہتے ہیں کہ ہماری مثال اُس "ہما" کی ہے، جو بلندیوں کی طرف گرم پرواز ہے۔ اس کا سایہ دھوئیں کی طرح اس کے بال و پر سے اوپر جاتا ہے، اس لئے اس سے کسی فیض کو توقع کرنا بے سود ہے۔

ما ہمائے گرم پروازیم فیض از ما مجو
سایہ ہمچو دود بالا میرود از بالِ ما

ذیل کے اشعار دیکھیے، ان میں فن کی ماہیت سے متعلق نموپذیر تصورات، جدید ہیئتی تنقید

سے گہری مطابقت رکھتے ہیں اور غالب کے جدید ذہن کا قایل ہونا پڑتا ہے، ان اشعار میں شاعر خیال کے بجائے شیئیت (جسے رنسم مادی شاعری سے موسوم کرتا ہے) کی اہمیت پر زور دیتا ہے :

درد دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلادوں
انگلیاں فگار اپنی، خامہ خونچکاں اپنا

گدیم سخنے گرچہ شنیدن نشناسد!
صبح ست شبنم را کہ دمیدن نشناسد

خانۂ تنگ ہجوم دو جہاں کیفیت
جام جمشید ہے یاں غالب خشت دیوار

نبگر کہ شعلہ از نفسم بال می زند
دیگر ز من فسانہ شنودن چہ احتیاج

غالب کا رومانی رویہ بھی اُن کو اپنے دور کے رومانی شعرا مثلاً ورڈس ورتھ، کولرج، شیلے اور کیٹس کی صف میں لاکھڑا کرتا ہے، اُن کا رومانی رویہ جو تخیل پرستی، اسرار جوئی اور تکمیلیت طلبی کا مظہر ہے، اپنے عہد کے پیچیدہ اور پُر آشوب حالات کی آگہی کے ردِ عمل کا اظہار ہے، انھوں نے اپنی آنکھوں سے مغلیہ اقتدار کی تباہی اور تہذیبی قدروں کی پامالی کا دلخراش منظر دیکھا، اُن کی شخصی زندگی بھی درد و داغ سے عبارت رہی، زندگی اور عہد کی زہرہ گداز حقیقتوں کا سامنا کرنے کی تاب نہ لاکر انھوں نے اپنی ذات کی طرف مراجعت کی۔

اور "کنارِ بیخودی" میں "جمعیتِ دِل" کا ساماں تلاش کیا:

اسد جمعیتِ دِل در کنارِ بے خودی خوشتر
دو عالم آگہی ساماں یک خوابِ پریشاں ہے

یہ شعر واضح طور پر غالب کے رومانی رویّے کا غمّاز ہے، انہیں احساس ہے کہ "دو عالم آگہی" ایک خوابِ پریشاں" کا باعث ہے، اس لئے اس آشوب سے محفوظ رہنے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ بے خودی کی کیفیت کو اپنے اوپر اوڑھ لیا جائے، اس رویّے کی مدد سے غالب نے انگریزی کے رومانی شعراء کی طرح اپنی شخصیت کو پارہ پارہ ہونے سے بچایا ہے، ورڈس ورتھ نے فطرت کے پس پردہ اس حقیقی روح کی شناخت کی جس کے بغیر اس کی شخصیت ناتمام تھی، کیٹس نے عہدِ وسطیٰ کے حُسن و خواب کی رنگینیوں میں اپنی جمالیاتی حسیّت کی تسکین کی۔ غالب "جمعیتِ دِل" کے لئے "بیخودی" کی طرف مراجعت کرتے رہے:

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو
یک گونہ بے خودی مجھے دِن رات چاہیئے

واضح رہے کہ یہ رویّہ بیسویں صدی کے شعراء کے یہاں تمام و کمال موجود ہے، لیکن ایک فرق کے ساتھ، اور وہ یہ کہ وہ خیالی دُنیاؤں کی طرف مراجعت کرنے کے باوجود جمعیّت دِل کا ساماں کرنے سے قاصر ہیں، اس لئے کہ اُن کے نزدیک ہر نوع کی مثالیت کی شکست ہو چکی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ انہیں احساس ہے کہ نئی معاشرتی قوتوں کے دباؤ کے نتیجے میں اُن کی ذات کی امیج کی شکست بھی ناگزیر ہے۔ اس لئے تخیّل پرستی یا رومان پسندی بھی (جو بہر حال اُن کا حاوی رجحان ہے) اُن کے یہاں کرب آگہی ہی کی ایک شکل اختیار کرتی ہے۔ چنانچہ موجودہ شعراء میں شہریار، فاروقی، کمار پاشی اور بانی کے یہاں خیالی پُراسرار اور طلسمی جہانوں کی رومانی سیاحت کے باوجود کرب ذات کا احساس غالب ہے۔

غالب اس آگہی کے باوصف کہ زندگی کی "شبِ فراق سحر سے محروم ہے" گفتگوئے سحر" کو بھی بڑی اہمیت دیتے ہیں، کیونکہ اس سے اُن کی طبیعت کے بہلنے کا امکان پیدا ہو سکتا ہے:

شبِ فراق ندارد سحر ولے یک چند
بہ گفتگوئے سحر می تواں فریفت مرا

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ غالب خارجی زندگی میں خیر اور شر کے پیہم تصادم کے نتیجے میں پیدا ہونے والے عدمِ توازن، انتشار اور برہمی کی تاب نہ لاکر ایک مثالی زندگی کے خواب دیکھتے ہیں اور اپنے رومانی طرزِ فکر کا ثبوت دیتے ہیں: دوسری بات یہ ہے کہ وہ زندگی کے بارے میں ایک ایسے نظریے کا اعادہ کرتے ہیں جو قدیم ادوار سے دوسرے بڑے شعراء مثلاً شیکسپیئر یا کولرج کا خاصا رہا ہے۔ کولرج نے ANCIENT MARINER میں جرم و سزا کی تمثیل کاری کے پردے میں انسانی فطرت کے متضاد عناصر کی رزم آرائی کی پردہ کشائی کی ہے۔ نظم میں مجرم (بحری جہازی) آبی پرندے کے قتل کے نتیجے میں متاسفانہ جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ شیکسپیئر زندگی میں شکست توازن اور برہمی کا باعث خیر اور شر کے دائمی تصادم کو قرار دیتا ہے، چنانچہ میکبتھ یا اوتھیلو میں خیر کی قوتیں بدی کی قوتوں سے مغلوب ہو جاتی ہیں، لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی بلکہ بدی کی قوتیں بھی انجام کار تباہی کی زد میں آجاتی ہیں اور ہمہ گیر اخلاقی نظام دوبارہ بحال ہو جاتا ہے، یہ صورتِ حال غالب کے یہاں بھی ملتی ہے، وہ حد درجہ متشکک ذہن رکھتے ہیں۔ انہوں نے دیر و حرم کو "آئینہ تکرارِ تمنا" کہا ہے، اور "دینِ بزرگاں" سے انحراف کر کے ایک بہادرانہ اقدام کیا ہے۔ اس کے باوجود اُن کے نظامِ فکر میں کوئی عظیم قوت ہے جو در پردہ انسان اور فطرت کی تقدیر سازی کا کام کرتی ہے۔ لیکن غالب کے نزدیک یہ شیطانی نہیں بلکہ رحمانی قوت ہے، جو بالآخر خیر کی قوتوں کی تائید کرتی ہے۔ اس نظریے نے انتہائی سخت حالات میں بھی انہیں جینے کی

خواہش سے محروم نہیں کیا اور اُن کا وجود ثابت و سالم رہا، وہ میرؔ کی طرح پسپائی اور محرومی کو اپنی تقدیر بنانے پر رضامند نہ ہوئے، بلکہ آرزومندی اور نشاط انگیزی پر زور دیتے رہے، انہیں مادّی کائنات کی حرکت، سیمابیت اور توانائی میں اپنے رویّے کا جواز ملتا ہے، اُن کی بالغ نظری کا اندازہ اس بات سے بھی ہوسکتا ہے کہ وہ شرفِ المخلوقیت کے تصوّر کو حیاتیاتی صداقت سے ہم آہنگ کرتے ہیں، وہ انسان ہی کو آفرینشِ عالم کا راز قرار دیتے ہیں، اور اسی کے پردۂ خاکی میں انہیں "قیامت" بے نقاب نظر آتی ہے:

زِ آفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست
بگردِ نقطۂ ما دور ہفت پرکار است

زِ ما گرم ست ایں ہنگامہ بنگر شورِ ہستی را
قیامت مے دمد از پردۂ خاکی کہ انساں شُد

انسان کی مرکزیت اور عظمت کا یہ تصوّر آگے چل کر اقبالؔ کے یہاں اپنے عروج پر نظر آتا ہے:

وہی جہاں ہے ترا تو کرے جسے پیدا
یہ سنگ و خشت نہیں جو تری نگاہ میں ہے

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

غالبؔ کے یہاں انسانی فضیلت کا تصوّر محض ماخوذ یا مجرد نہیں، بلکہ وہ شخصی طور پر انسان کی خلقی قوتوں کو محسوس کرتے ہیں، انسان بنیادی طور پر مادّی کائنات (جو جوہری

توانائی کا غیر مختتم خزانہ ہے) ہی سے اپنی فطری قوتوں یعنی خطر پسندی، مبارزلت طلبی، تخلیقی جوش اور ذوقِ جستجو کی تحصیل کرتا ہے، اقبال نے لکھا ہے: "انسان کے لئے مقدر ہو چکا ہے کہ وہ اپنے گردوپیش کی کائنات کی گہری آرزوؤں میں شریک ہو، اور اس طرح خود اپنے مقدر اور کائنات کی تقدیر کی تشکیل کرے [1]"، غالب کہتے ہیں:

مے ستیزم با قضا از دیر باز
خویش را بر تیغ عریاں میزنم

—

لعب بر شمشیر و خنجر مے کنم
بوسہ بر ساطور و پیکاں میزنم

—

مستانہ طے کروں ہوں رہ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

—

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

غالب کی اسراری اور پیچیدہ شاعری کے مطالعے یا تحسین کے لئے شعر خوانی کے روایتی طریقے قدم قدم پر اپنی بے معنویت اور غیر متعلقیت کا احساس دلاتے ہیں، یہ مشاعروں میں پڑھی جانے والی شاعری نہیں کہ شاعر نے پہلا مصرع پڑھا، اور سامعین نے بلا تامل دوسرا مصرع کہہ دیا، یہاں شعر کا ہر لفظ ذہنی ارتکاز اور توجہ کا تقاضی ہے، ہر لفظ کی تلازمی کیفیت اور آہنگ کے ارتعاشات نئے طلسماتی جہانوں کے در باز کرتے ہیں، اور

[1] - اسلامی الٰہیات کی جدید تشکیل صد ۱۲

قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ اس حقیقت کے باوجود کہ شعری تخلیق اپنی طلسم کاری سے راز سربستہ دکھائی دیتی ہے، ایک ہوشمند قاری اس کے اندر کسمساتی ہوئی معنی و مطلب کی تیز شعاعوں کو محسوس کئے بغیر نہیں رہتا، بدقسمتی یہ ہے کہ ایسے قارئین کو ہر دور میں انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے، جیمز ریوز نے شعر کے باذوق قارئین کے اعداد و شمار کو ایک واقعے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے، اس کے مطابق بیس افراد (جو زندگی کے مختلف شعبوں سے متعلق تھے) سے یہ استفسار کیا گیا کہ آیا وہ شعر پڑھتے ہیں، جواب میں ایک (خاتون) نے کہا کہ وہ مستقلاً شعر پڑھتی ہے، دوسرے نے کہا کہ وہ اکثر اوقات شعر پڑھتا ہے، چار افراد نے کہا کہ وہ کبھی کبھار شعر پڑھتے ہیں اور بقیہ چودہ افراد نے کہا کہ وہ شعر کبھی پڑھتے ہی نہیں۔ یہ واقعی ایک مایوس کن صورت حال ہے لیکن اس سے مفر بھی نہیں، اس لئے شعراء نے اپنے اپنے ادوار میں اسے اپنا مقدر سمجھ کر قبول کر لیا ہے، ایلیٹ اس بات پر بھی راضی ہے کہ اگر اس کے قارئین کا حلقہ گھٹتے گھٹتے صرف شعراء تک ہی محدود رہ جائے گا، غالب کو اپنے دور میں لوگوں کی کور ذوقی کا ماتم رہا، لیکن اب غالب فہمی کی رفتار تیز ہو رہی ہے، ذیل میں چند اشعار درج کئے جا رہے ہیں، جو اپنی اسراریت کے باوجود قاری کی جانب سے ریاضت اور لگن سے کام لینے پر اپنی پوشیدہ معنویت کا احساس دلاتے ہیں؛

نمبر ۱ مشتِ غبار ماست پراگندہ سو بسو
یارب بدہر درچہ شمار خودیم ما

نمبر ۲ سموم وادیٔ امکاں ز بس جگر تابست
گداز زہرۂ خاک ست ہر کجا آبست

نمبر۳ ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز
گسستہ لنگر و کشتی و ناخدا خفتست

—

نمبر۴ آں کشتئ شکستہ ز موجم کہ تباہی
انگند در آتش گر از آبم بدر آورد

—

نمبر۵ نقش فریادی ہے کس کی شوخئ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

—

نمبر۶ رنگ تمکین گل و لالہ پریشاں کیوں ہے
گر چراغان سر رہگذر باد نہیں

—

نمبر۷ ہے موجزن اک قلزم خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

شعر نمبر ا میں "مشتِ غبار" جو سو بسو منتشر ہے، خود سے استفسار کر رہا ہے کہ وہ دُنیا میں کس شمار میں ہے، یعنی اس کی کیا حیثیت ہے، مشتِ غبار کا متحرک پیکر علامتی جہت رکھتا ہے، یہ زندگی، اس کے تحرک اور ساتھ ہی اس کی فنا پذیری کا اشاریہ ہے۔ یہ اُس تجسس و اضطراب کا بھی غماز ہے، جس کی عدمِ معنویت کا احساس زندگی کی آگہی سے پیوستہ ہے، شعر نمبر ۲ ایک تخیلی تجربے پر محیط ہے، ایک نادیدہ جہاں جسے وادیٔ امکان سے موسوم کیا گیا ہے، کی تصویر ابھرتی ہے۔ جہاں "سموم کی تپش" سے

"جگرتاب" ہوگیا ہے اور اس میں اگر کہیں پانی نظر آتا ہے تو جان لینا چاہیئے کہ یہ پانی نہیں ہے، بلکہ سموم کی حرارت سے مٹی کا زہرہ آب ہوا ہے، شعر کلیتاً غیر حقیقی کردار رکھتا ہے۔ اس کے باوجود اس میں "وادیٔ امکان" "سموم" "جگرتاب" اور "زہرۂ خاک" جیسے علامتی استعارے حقیقی دنیا میں تباہی کی اندھی قوتوں کی جانب قاری کی توجہ کو منعطف کرتے ہیں، اسی طرح شعر نمبر ۳ میں ایک ایسے سمندری مسافر کی بے چارگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے، جس کی کشتی اور لنگر ٹوٹ گئے ہیں، اور ناخدا خوابِ غفلت میں ہے، اور جسے مخالف ہوا، تاریک رات اور طوفاں کا سامنا ہے، ظاہر ہے یہ شعر کائنات میں متخالف قوتوں کے سامنے ایک حساس روح کی بے چارگی کی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے، شعر نمبر ۴ بھی کم و بیش ایسے ہی معنوی امکان کا حامل نظر آتا ہے، اس میں ایک ایسی شکستہ کشتی کی تصویر ابھرتی ہے، جو طوفان سے نکالی بھی گئی، تو آگ میں دھکیلی جاتی ہے، یہاں کشتی، موج، آتش اور آب علامتی معنویت پر دال ہیں، شعر نمبر ۵ میں نقش، فریادی، شوخیٔ تحریر اور کاغذی پیرہن جیسے استعارے خلق شدہ موجودات مظاہر، جن کی نمائندگی انسان کرتا ہے، کے اثبات ذات کے شعور کو ابھارتے ہیں، انسان شعور کے سفر میں یا بقولِ ڈراون ارتقاء کے سفر میں ایک ایسے مقام پر آگیا، جہاں وہ خودنگر اور خود آگاہ ہوگیا۔ اور اس کے ذہن میں اس کی آفرینش، فطرت کے اس کے رشتوں اور حیات اور موت کے ازلی مسئلوں کے بارے میں تاریک سوالات محشر بپا کرنے لگے، لیکن جب اس کی روح کا یہ شورِ محشر خلاء کے سناٹے میں گم ہوا، تو انسان (نقش) فریاد کرنے لگا، اور آگہی کے درد و کرب کا شکار ہوگیا، شعر نمبر ۶ میں انسانی زندگی کی ناپائیداری اور فنا سامانی کا تصور موجود ہے، شاعر کو لالہ و گل کے "رنگ تمکین" میں بھی پراگندگی نظر آتی ہے، اس لئے کہ لالۂ و گل" "رہگذر باد" کا "چراغان" ہیں اور ان کی تمکنت بربادی ناگزیر ہے۔ شعر نمبر ۷ بھی ایک پُراسرار تخیلی تجربہ کا حامل ہے،

اس کا شعری کردار سندباد جہازی کی طرح سمندروں کی سیاحت کرتا ہے، اس کے سامنے ایک "قلزم خون" ہے، جو موجیں مار رہا ہے، ظاہر ہے یہ ایک ہولناک منظر ہے، لیکن یہ مسافر اس سے بھی زیادہ ہولناک مناظر سے گذرا ہے اور آگے بھی ایسے ہی یا ان سے زیادہ ہولناک مناظر سے گذرنے والا ہے، یہ سندباد وہ حساس انسان ہے جو زندگی کی سنگین حقیقتوں کی مکمل آگہی رکھتا ہے۔

پس ظاہر ہوا کہ اعلیٰ پائے کی شاعری اسراری کردار کے باوصف زندگی کی آگہی کا اشاریہ ہوتی ہے، میں اس بات کو دہرانا چاہتا ہوں کہ شاعر واضح، قابلِ فہم اور پہلے سے سوچے سمجھے خیالات یا معانی و مطالب کو من مانے طریقے سے فنی قالب میں نہیں ڈھالتا اس کا کام یہ نہیں کہ وہ کسی خاص مقصدیت مثلاً سماجی اصلاح پسندی کے تحت زندگی کے کسی پہلے سے طے کردہ موضوع کو شعر میں سموئے۔ اگر کوئی شاعر اس طرزِ عمل کو روا رکھتا ہے، تو وہ شعر کے تخلیقی عمل کی نفی کرتا ہے اور اپنے تبلیغی (DIDACTIC) یا مقصدی شاعری کی پست سطح پر لے آتا ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ اخلاقی، مذہبی یا فلسفیانہ عقاید شاعر کے لئے شجرِ ممنوعہ ہیں، ایسی بات نہیں ہے، ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ ان کا تجریدی یا خطیبانہ اظہار نہیں کرتا، بلکہ افسانہ طرازی یا ڈرامائی تناؤ یا تخیلی صورت گری سے ان کی تقدیر بدل دیتا ہے۔ دانتے نے ڈیوائین کامیڈی، یا ملٹن نے پیراڈائز لاسٹ اور اقبال نے بالِ جبریل میں اپنے عقائد کا درس نہیں دیا ہے، بلکہ ان کی شعری تعبیر کی ہے، یا بقولِ کلینتھ بروکس "خیالات کے بجائے ایک جذباتی مرادف، کو پیش کیا ہے"۔

غالب کی شاعری کو معین مقاصد سے کوئی سروکار ہے ہی نہیں، وہ حیرت اور مسرت کے اُن تجربات کے نغمہ کار ہیں، جو قاری کو حیرت اور مسرت سے ہمکنار کرتے ہیں، اور اس کے متجسس ذہن کو نادیدہ چیزوں کی دریافت پر اُکساتے ہیں، سی۔ ایم۔ بادرا نے لکھا ہے: "وہ یقیناً ساری شاعری حیرت پر اور دریافت کی اس مسرت اور ترفع پر

زندہ رہتی ہے، جو یہ خلق کرتی ہے۔[۱] گویا تحیر زائی پہلا ردِ عمل ہے، جس سے کلامِ غالبؔ کا قاری روشناس ہوتا ہے، دوسری بات یہ ہے کہ یہ زندگی کی آگہی عطا کرتا ہے، یہ آگہی بسیار شیوگی رکھتی ہے، ڈاکٹر یوسف حسین خان نے غالبؔ کی فنی عظمت کے راز کو اُن کے اشعار کے مطلب میں "ایک طرح کی بے پایانی" کو قرار دیا ہے۔ جس طرح کسی تخلیق کے معانی کی کثرت کے تناسب سے اس کی درجہ بندی ہو سکتی ہے، اسی طرح قاری اور قاری کی شعر فہمی کے درجات کے مطابق اس کے معنی و مطلب کی رنگارنگی کا تعین ہو سکتا ہے۔

غالبؔ زندگی کی فلسفیانہ موشگافیوں میں دلچسپی لینے کے بجائے اس کی اصلیت کا سامنا کرتے ہیں، ایسے مواقع پر وہ وجودیت پسندوں یعنی سارتر، کامو اور کافکا کی طرح بے کراں خلا میں اپنے کم مایہ اور حقیر وجود کے کربناک احساس سے دوچار ہوتے ہیں، وجودیت کے موئیدین، زندگی کے فلسفیانہ مفروضوں کا ابطال کر کے اس کے "ہونے" کو مرکزِ توجہ بناتے ہیں۔ انسان کیا ہے؟ کائنات کے ساتھ اس کا کیا رشتہ ہے؟ موت کی غارت گری کا کیا جواز ہے؟ یہ اور اس نوع کے دیگر سوالات وجودیوں کے ذہن میں کہرام بپا کرتے ہیں، جدید دور میں وجودیت کو عالمگیر جنگوں کی تباہی اور سائنسی اور میکانکی اثرات سے بھی تقویت ملی ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ وجود کے مسئلے پر پہلے سوچا نہیں گیا ہے، قدیم یونان میں سقراط کا مقولہ "اپنے آپ کو سمجھو" وجودی فکر کا پتہ دیتا ہے، اسلام اور عیسائیت نے بھی اپنے وجود کی شناخت پر زور دیا ہے، تصوف اور ویدانت میں وجود کا مسئلہ محور کی حیثیت رکھتا ہے، اور دیگر متعلقہ مسائل اسی کے گرد گھومتے ہیں، غالبؔ نے تصوف کے نظریات سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے اور ان کی روشنی میں وجود کو سمجھنے کی کوشش کی ہے، یہی صورت لیکن

---

[۱] THE ROMANTIC IMAGINATION صفحہ ۲۵۸

مختلف انداز میں اقبال کے یہاں بھی موجود ہے، اس لئے اس مسئلے کا قدرے تفصیلی جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

اقبال نے بھی غالب کی طرح حیات، وجود، موت، خدا اور ہمچو دگرے ازلی مسائل سے متصادم ہونے پر عقل و ادراک سے حتی المکان استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ تصوف کے بعض نکات کا سہارا لیا ہے۔ دوسری صدی ہجری میں تصوف کا آغاز ہوا۔ اور پھر ایسے شیخ محی الدین ابن عربی (وفات ۶۳۸ھ) کے بعد شیخ فخر الدین عراقی، شاہ ولی اللہ اور مولانا فضل حق خیر آبادی جیسے مبلغ اور عامل نصیب ہوئے۔ ایرانی شاعری میں موضوعی لحاظ سے تصوف کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ حافظ جیسے اہم صوفی شعراء کے علاوہ ایسے شعراء کی تعداد خاصی ہے، جو تصوف کو شخصی تجربے کی بنا پر "برائے شعر گفتن خراب است" کے مصداق برتتے رہے۔ اردو میں بھی کچھ تو فارسی شاعری کے زیر اثر اور کچھ متصوفانہ روایات کے پیش نظر تصوف کو خاصی مقبولیت حاصل رہی، چنانچہ ولی سے پہلے ہی شعراء نے اسے موضوع سخن بنایا تھا۔ ولی، میر، مظہر جان جاناں اور میر درد جیسے شعراء نے اسے عملاً بھی برتا اور اپنی شاعری کو بھی اس سے سیراب کیا، غالب عملی صوفی نہ تھے، لیکن اس سے اُن کے اس نظام تصوف کی سچائی (AUTHENTICITY) میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جو اُن کے کئی اشعار میں متشکل ہوتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ جو "مسائل تصوف" شعری پیکر میں ڈھل گئے ہیں، وہ اُن کے شعری وجدان اور فکری وجود کا اسی طرح ایک ناگزیر حصہ ہیں، جس طرح اُن کے دیگر تجربات مثلاً عشق یا عصری آگہی ہیں، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ تصوف اُن کے یہاں محض منظوم بیان نہیں، بلکہ داخلی شخصیت میں تپ کر شعری تجربے کا تابندہ اظہار بن کر برآمد ہوتا ہے۔ کم و بیش یہی صورت حال اقبال کے یہاں بھی موجود ہے، وہ بھی متصوفانہ نظریات (جنہیں اُن کے عہد میں سائنس اور تعقلی پیش رفت کے باوجود مقبولیت حاصل تھی) سے آشنا ہوئے۔ اور وہ ایک بڑی حد تک اُن کی شخصیت

کی فکری، ذہنی اور تخلیقی قوتوں کو مجتمع اور متحرک کرنے کا باعث ہوئے، اقبال نے بھی اپنے پیش رو کی طرح تصوف کے اُن ہی نکات سے دلچسپی لی، جو اُن کے مزاج اور عقیدے سے تطابق رکھتے ہیں۔ اس عمل میں دونوں نے خاص آزادئ فکر اور متشکک ذہن سے کام لیا ہے، لیکن اقبال نے تاریخی پس منظر میں تصوف کے بعض نظری اور عملی پہلوؤں پر گہری ناقدانہ نظر ڈالی۔ اور اس کے منفی رجحانات کو واضح کیا۔ چونکہ غالب کے خلاف انہوں نے اپنے دور میں مغرب کی مشینی تہذیب کی غیر انسانی قوتوں کی یلغار کو روکنے کے لئے پوری توانائی کے ساتھ اپنے وجود اور شاعری کو مدافعت کا ذریعہ بنانے کا تہیہ کیا تھا اس لئے تصوف کے منفی اثرات (جو فارسی شاعری اور ویدانت کے فلسفے نے عام کئے تھے) یعنی کاہلی، بے عملی یا سکر سے نمٹنے کا رویہ اُن کے یہاں موجود ہے۔ غالب اقبال کی طرح مصلحانہ رول ادا کرنے کے لئے پیدا نہ ہوئے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ انہوں نے بھی تصوف پر ناقدانہ نظر ڈالی اور اس کے وہی عناصر قبول کئے، جو اُن کے لئے مثبت قدر رکھتے تھے، دیکھنا یہ ہے کہ ان دونوں شعراء کے یہاں تصوف کا کونسا نظریہ موجود ہے اور وہ کہاں تک اُن کے فکری اور شعری رویوں سے مربوط ہے؟

وجود کے مسئلے کے بارے میں غالب کے یہاں فلسفیانہ اور متصوفانہ تصورات کی رنگا رنگی ملتی ہے، سب سے پہلے میں اس غلط فہمی کو دور کرنا چاہتا ہوں، جو غالب کے صوفیانہ خیالات کے بارے میں بعض نقادوں نے عام کی ہے، دعویٰ یہ کیا جاتا ہے کہ غالب، مسائل تصوف کو بیان کرنے کے باوجود صوفی نہیں ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جن اشعار میں انہوں نے مسائل تصوف کو پیش کیا ہے، وہ روح تصوف سے عاری ہیں، اس غلط فہمی کو عام کرنے میں اتفاقیہ طور پر غالب کی بذلہ سنجی اور سخن طرازی نے بھی راستہ ہموار کیا ہے کہتے ہیں "آرائش کلام کے لئے کچھ تصوف، کچھ نجوم لگا رکھا ہے، ورنہ سوائے موزونئ طبع کے یہاں کیا رکھا ہے ...." چنانچہ ڈاکٹر سلام سندیلوی لکھتے ہیں "غالب نے ہر چند کہ یہ

صوفیانہ اشعار اُن کے دِل سے نہیں نکلے ہیں، بلکہ رسمی طور پر انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے"۔

اقتباس بالا میں دو باتیں توجّہ طلب ہیں، اوّل یہ کہ غالبؔ کے صوفیانہ اشعار اُن کے دِل سے نہیں نکلے ہیں، بلکہ رسمی ہیں، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نقاد موصوف یا تو غالبؔ کی منکسر المزاجی سے دھوکا کھا گئے ہیں، یا وہ غالبؔ کے صوفیانہ اشعار کی پرکھ سے عاری ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ غالبؔ کے ایسے اکثر و بیشتر اشعار جو صوفیانہ تجربوں سے متعلق ہیں۔ اُن کی شخصیت کی گہرائیوں سے نکلے ہیں۔ اور تخلیق کا حق ادا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر انہوں نے ذیل کے شعر میں صوفیوں کے اس عقیدے کہ کائنات ایک مسلسل عمل تخلیق سے گذر رہی ہے، کی شعری تعبیر جس خلّاقی سے کی ہے، اس کا جواب ممکن نہیں:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

دوسری بات یہ ہے کہ غالبؔ کے لئے یا کسی اور شاعر کے لئے یہ کوئی ضروری نہیں کہ صوفیانہ خیالات کا اظہار کرتے ہوئے وہ عملاً صوفی بھی ہو، کئی عظیم شعرا مثلاً ورڈس ورتھ، شیلی، بائرن، بلاک اور دسیوں کی عملی زندگی میں بُرے افعال کا ارتکاب کرنے کے باوجود انسانی قدروں کے علمبردار رہے ہیں۔ غالبؔ کا ولی ہونا تو درکنار، ذاتی زندگی میں وہ اچھے انسان بھی نہیں رہے ہیں۔ تازہ تحقیق سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی زندگی تضادوں، کوتاہیوں اور دروغ بیانیوں سے عبارت رہی، لیکن اس کے باوجود دیوانِ غالبؔ ایک ایسا مجلّا آئینہ ہے جس میں انسانیت کے چہرے کے روشن خدوخال دِکھائی دیتے ہیں، ایک اور بات یہ ہے کہ جن اشعار میں اُن کے مسائل تصوّف شعری تجربے میں منتقل ہوئے ہیں۔ وہ نہ صرف روحِ تصوف ہی سے مملو ہیں بلکہ غالبؔ کے صوفی ہونے کی سچّی دلیل بھی فراہم کرتے ہیں، شاعر کا وجود تخلیق کے آتشیں عمل میں بقولِ غالبؔ آگ کا دریا، بن جاتا ہے۔

اور اس کا سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے اور وہ کھرے سونے کی طرح دمک اُٹھتا ہے۔ اقبال نے اس ضمن میں فلسفے اور شعر کے ارتباط کو ایسے حرف آشنا سے مشابہ کیا ہے، جو روبرو کہا نہ جا سکے:

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

غالب ایک طرف وحدت الوجود کے سختی سے قائل ہونے کی بناء پر ذات کل کو ایک دائمی حقیقت تسلیم کرتے ہیں، نتیجتاً مظاہر حیات کو، جن میں انسانی زندگی بھی شامل ہے، اعتباری یا محض سایہ خیال کرتے ہیں، ویدانتی نظریے کے مطابق بھی "برہما" کا وجود حقیقی ہے، اور عالم تمام فریب نظر ہے، یہ وجودی نظریہ اُن کے اشعار میں تخلیق کی حرارت اور تابناکی رکھتا ہے:

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

جُز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جُز وہم نہیں ہستی اشیاء مرے آگے

بعض موقعوں پر وہ حیات کی لایعنیت (ABSURDITY) کا اظہار کرکے وجودیت پسند مفکروں مثلاً دستووسکی یا کامیو کے قریب آجاتے ہیں، دستووسکی THE BROTHER KARAMAZOV میں لکھتا ہے:

LET ME TELL YOU, NOVICE, THAT THE ABSURD IS ONLY TOO NECESARY ON EARTH, THE WORDL STANDS ON ABSURDITIES" [1]

غالب کہتے ہیں:

نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسمان بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

روئے سیاہ خویش زِ خود ہم نہفتہ ایم
شمع خموش کلبۂ تار خودیم ما

پیوستہ رواں از مژۂ خون جگر سِتم
رنگیست رُخم را کہ پریدن نشناسد

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزۂ بیگانہ، صبا آوارہ، گل ناآشنا

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوئے صیّاد دیدہ ہوں

جبکہ نقشِ مُدّعا ہووے نہ جُز موجِ سراب
وادیٔ حسرت میں پھر آشفتہ جولانی عبث

لیکن حیرت اور دلچسپی کی بات یہ ہے کہ دُنیا کو وہم یا سایۂ خیال کرنے کے باوجود وہ فرد کی انانیت یا خود پسندی کے داعی ہیں، اس تضاد کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم اس حقیقت کو نظر انداز نہ کریں کہ غالب ہوں یا اقبال، دونوں کے یہاں وجود کی متصوفانہ تعبیر شعری نقطۂ نظر سے کی گئی ہے۔ اس لئے اس میں فکری تنظیم یا وحدت پذیری پر اصرار بے معنی ہے، شاعر کسی نظریے یا عقیدے کا قایل ہونے کے باوصف تخلیق کے جوشش فراواں میں اپنی ذات کی جبلّی قوتوں کی فعالیت اور حرارت کو شدت سے محسوس کرتا ہے اور اس کے تعقّلی مفروضوں کی نفی ہوتی ہے، غالب اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ دنیا و مافیہا کا وجود عدم کے مساوی ہے، شخصی سطح پر فرد کی جبلّی، جنسی اور ذہنی قوتوں کے قائل ہیں، اس ضمن میں وہ اقبال کی طرح جبلّی طور پر انسان کی پوشیدہ تخلیقی قوتوں کا ادراک رکھتے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی قوتیں ہیں، جو اُسے تحرّک، جوشش، آرزومندی اور آزادی کے جذبات سے ہمکنار کرتی ہیں:

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب،
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

—

مستانہ طے کروں ہوں رہ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مُدّعا مجھے

چنانچہ اُن کی شاعری میں قوت، تحرّک اور آزادی کے جذبات برق اور آتش کے علامتی پیکروں میں بار بار ظاہر ہوتے ہیں:

سینہ بکشودیم و خلقے دید کہ آنجا آتش ست

برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

تاہم یہ واقعہ ہے کہ فرد کے جوشِ تخلیق کا موضوع غالب کے نظامِ تصوف میں حادی عنصر کی حیثیت نہیں رکھتا، اور نہ ہی وہ فلسفیانہ بلندی حاصل کرتا ہے، جو اقبال کے یہاں موجود ہے، غالب کے یہاں اس کی حیثیت صوفیانہ کم اور جبلی زیادہ ہے، اُن کے متصوفانہ تجربات کسی منضبط نظامِ فکر کا تراشیدہ ہونے کے بجائے اُن کے داخلی واردات کے مرادف ہیں۔ یہ بات اقبال کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی۔ غالب کے یہاں وجود اور کائنات کے بارے میں جو حادی کُل رجحان ملتا ہے، وہ یہ ہے کہ انسان شعور و آگہی کے باوصف ایک بے کراں اور پُراسرار کائنات میں بے چارگی، تنہائی، اور تباہی کا سامنا کرنے پر مجبور ہے، یہاں پر وہ روائتی صوفیانہ مسلک جس کی رو سے سالک اپنی ہستی کو فنا کرنے یا نفیٔ خودی ہی کو وسیلۂ نجات سمجھتا ہے، سے انحراف کرتے ہیں، وہ شخصی ردِّ عمل کے طور پر حیات اور حُسن کی ناگزیر تباہی پر کرب اور دُکھ کو محسوس کرتے ہیں، وہ کائنات کے سٹیج پر ایک عظیم انسانی المیئے کا مشاہدہ کرتے ہیں، اور تشنّج کی حالت میں گرفتار ہو جاتے ہیں، دلچسپ بات یہ ہے کہ اسی صدی میں وجودی فلسفی کیر کے گارد نے اپنی کتاب FEAR AND TREMBLING میں زندگی کی ناقابلِ فہم قوتوں کے پیشِ نظر انسان کی مایوسی (DESPAIR) کا اظہار کیا ہے، اسی طرح سارتر نے کہا ہے کہ انسان کو اذیت (ANGUISH) سے گزرنا پڑتا ہے، لکھتا ہے،

"انسان کی آزادی اپنا شعور حاصل کرے گی اور اذیت کی صورت میں ظاہر ہوگی"

غالب کہتے ہیں:

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل!
گرمیٔ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

غالب نے وجودی فلسفے کا کوئی کتابی علم حاصل کئے بغیر ہی اس کا وجدانی اظہار کیا ہے، اور بقولِ سید احتشام حسین " اپنے ذہن کی تیزی کا ثبوت دیا ہے" کبر کے گارڈ کے یہاں خاص طور پر وجود کے دُکھ، خوف اور اسراریت کا گہرا احساس ملتا ہے، غالب کیر کے گارڈ کی طرح فکر و مذہب کے شیرازہ بند خیالات کی سطح سے اتر کر انسانی وجود کا اس کی تمام تر فنا پذیری اور کرب کے ساتھ سامنا کرتے ہیں اور اُردو کا پہلا وجودی شاعر کہلانے کا حقدار ہو جاتے ہیں۔

انسان کی فنا انجامی کا تصوّر غالب کے دیگر متعلقہ تصوّرات یعنی جبر و قدر یا ذات کی مطلقیت کی تفہیم میں آسانی پیدا کرتا ہے۔ وہ انسان کو مشیتِ ایزدی کے ہاتھوں میں بے بس و مجبور سمجھتے ہیں اور موت کو کلّی حقیقت سے اس کے انضمام کا وسیلہ قرار دیتے ہیں، لیکن وجود کے بارے میں انہوں نے جس آزادی کے ساتھ سوچا ہے، وہ انہیں ایک صدی کا عرصہ گذرنے کے باوجود معاصر ذہن کے لئے قابلِ قبول بناتا ہے، موجودہ صدی میں علم و آگہی کے نقطۂ عروج پر پہنچنے اور مشینی تہذیب کی طبقہ بندی اور DEHUMANISATION کے نتیجے میں دروں بینی کے رویّے کے فروغ کے باوجود انسان تصوّف یا فلسفے کی خیال طرازیوں سے آسودگی حاصل کرنے سے قاصر نظر آتا ہے، وہ ناقابلِ فہم اور بیکراں خلا میں اپنے وجود کی نارسائی کا کرب جھیل رہا ہے، یہ صحیح ہے کہ وہ اپنی ذات اور خالقِ کائنات سے اس کے رشتے کی معنویت کی تلاش سے باز نہیں آیا ہے، لیکن اس تلاش میں اس کی عقلی قوتیں اس کا ساتھ نہیں دے پا رہی ہیں، وہ خالقِ کائنات کے وجود اور نہ ہی اس کے ساتھ رشتے کی عقلی تاویل کر سکتا ہے۔ اس لئے وہ اپنی پوشیدہ قوتوں کے باوجود کائنات کے معمّے کو لاینحل پا کر بقولِ سارتر " ایک بے معنی جذبہ" بن جاتا ہے، چنانچہ جدید ادب اور فن کے علمبرداروں مثلاً کافکا، ریلکے، وان گاگ، سیزنے اور پکاسو

کی تخلیقات میں ایسے وجودی نظریئے کا بھرپور اظہار ملتا ہے،

اقبال ایک دیدہ ور شاعر ہیں، وہ صرف عصری یا تاریخی مسائل سے ہی دست و گریبان نہیں رہے۔ بلکہ معاصرت کی سطح سے اوپر اُٹھ کر بعض کائناتی یا مابعد الطبیعاتی تصوّرات سے بھی متصادم ہوئے، طبیعت کا یہ فلسفیانہ رُجحان اپنی تخلیقی شکل و صورت میں انہیں جوش ملیح آبادی جیسے معاصرین سے ممیز اور بلند کرتا ہے، انہوں نے مغربی تہذیب کے فروغ اور پہلی جنگ جیسے عالمی واقعے کے نتیجے میں انسان کی روحانی قدروں کی پامالی اور ذہنی بحران کو شخصی سطح پر محسوس کیا اور اسے شعری تجربے میں تبدیل کیا، جس طرح اُن کے دو بڑے معاصرین یعنی ایلیٹ نے شاعری اور جیمز جوائس نے فکشن میں یہ کام بخوبی انجام دیا، اقبال کی انفرادیت اس بات میں مضمر ہے کہ انہوں نے خارجی طور پر کثرتِ نظارہ ہی کو مرکزِ توجہ نہیں بنایا، بلکہ ایک دروں بین فنکار کی طرح خارج سے داخل کی طرف بھی مراجعت کی اور اپنے من میں "سُراغِ زندگی" پانے کی جستجو کی، مراجعت کا ایسا رویہ خارجی معاملات کی یک رنگی یا ہوشربا انتشار کے خلاف میر کے یہاں غم پسندی، غالب کے یہاں خلوت پسندی یا ایلیٹ کے یہاں مسیحیت پرستی کے ردِّ عمل کی صورت اختیار کرتی ہے۔ لیکن اقبال کے یہاں ایک مختلف صورت حال اُبھرتی ہے، اُن کے یہاں مراجعت کا رویہ، تعجب انگیز طریقے سے داخلی وجود سے اکتسابِ توانائی کرنے کے بعد دوبارہ خارجی حقیقت کا بھرپور سامنا کرنے پر دلالت کرتا ہے۔ اقبال کسی بھی حال میں خارجی حقیقت کی حقیقت سے منکر نہیں ہوتے، وہ اسے تسلیم کرتے ہیں، صرف تسلیم ہی نہیں کرتے، بلکہ شخصی توانائی سے اس پر فتح پانے کی آرزو بھی کرتے ہیں۔

داخلیت پسندی کا یہ رجحان اُن کے یہاں دو اور فکری توسیعات سے تقویت حاصل کرتا ہے۔ اوّل اُن کا صوفیانہ مسلک اور دوسرے ان کا مابعد الطبیعاتی میلان

یہ مُسلّم ہے کہ صوفی اپنے داخلی وجود کے جذب و مستی کے توسّط سے ہی کثرت میں وحدت کا نظارہ کرتا ہے، اسی طرح مُفکّر بھی شخصی ادراک کی مدد سے ہی مظاہر و موجودات پر غور و فکر کرتا ہے۔ اقبال کے یہاں صوفی اور فلسفی کی الگ الگ شناخت کے باوجود دونوں کے باہمد گر انضمام کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے، اور ادبی ناقد کے لئے یہ بات حیرت اور خوشی کا باعث بنتی ہے۔ کہ اقبال کے یہاں صوفیانہ اور فلسفیانہ تجربات اپنی تجریدی حالت کو ترک کر کے شعری پیکریت ہی میں اپنا وجود متوالیتے ہیں، امتزاج کی یہ صورت حال، خاص طور پر تصوف اور شعر کے ضمن میں اس لئے بھی ممکن الوقوع ہوئی ہے۔ کیونکہ شعری تجربہ داخلیت کی جن شوق انگیز گہرائیوں میں جنم لیتا ہے، صوفیانہ تجربہ بھی وہیں سے برآمد ہوتا ہے، یہ ضرور ہے کہ شاعرانہ تجربہ شخصیت کی خلاقانہ قوتوں کا پیکری مظہر ہوتا ہے اور صوفیانہ تجربہ مظاہر و اشیاء کے حقیقت ابدی سے غیر مادّی رشتے کی دریافت پر زور دیتا ہے، اور اس کے لئے شعری شعور کی موجودگی کوئی شرط نہیں، اس تفریق کے باوصف دونوں قسم کے تجربوں میں ایک مشترک عنصر بھی ہے، وہ یہ کہ صوفیانہ تجربہ شعری تجربے کی مانند معرفت و آگہی کے جہانوں کو روشن کرتا ہے۔ اور شاعرانہ سطح پر تخلیق کا لازوال سرچشمہ بن جاتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ اقبال کے یہاں تصوف کا کونسا بنیادی نظریہ کارفرما ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لئے تصوّف کے چند مروجہ نظریات کا نام لینا ہوگا، ان میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے نظریئے مشہور ہیں۔ اول الذکر نظریہ چھٹی صدی ہجری میں ابن عربی نے قرآن مجید کی بعض آیات کو اساس بنا کر پیش کیا، اس کی رُو سے خدا کی ذات حقیقی ہے۔ اور عالم کے مظاہر و موجودات اس کے پرتو یا عکس ہیں جن کا فی نفسہٖ کوئی وجود نہیں، انسان مجاہدہ و طلب، اور جذب و سلوک کے مختلف مراحل سے گذر کر فنا فی اللہ ہو جاتا ہے، اور حقیقی ذات کا حصّہ بن جاتا ہے، وحدت الشہود کا نظریہ شیخ احمد سرہندی (مجدد الف ثانی) کے ہاتھوں پروان چڑھا۔ اس کی رُو سے حقیقت ازلی جوشِ تخلیق اور جوشِ اظہار

مجبور ہوکر مظاہر کی صورت اختیار کر چکی ہے۔ نظریۂ وحدت الوجود سے یہ نظریہ ان معنوں میں مختلف ہے کہ اُس کی رُو سے مظاہر و آثار ذاتی حقیقی (جو ایک آزاد اور کُلّی وجود کے مترادف ہے) کا معروضی اظہار ہونے کے باوصف اپنے علٰحیدہ وجود و صفات پر اصرار کرتے ہیں، کیونکہ ان میں بھی وہی جوہر یا روح جاری و ساری ہے، جو ذاتِ کُل کا وصفِ حقیقی ہے۔ اقبال نے تصوف کے اسی اسلامی نظریئے پر اپنے جہانِ فکر کی بنیاد رکھی۔ انہوں نے وحدت الوجود کے نظریئے سے انحراف کیا، کیونکہ اس نظریئے سے اُن کے اہم ترین شعری محرک یعنی اثباتِ وجود کا ابطال ہوتا تھا۔ انہوں نے اپنے شعری محرک جو عقیدے کے بطن سے پھوٹا تھا، کا تحفظ کیا، اُن کے نزدیک نظامِ کائنات میں جو ذاتی حقیقی کے جوشِ تخلیق کا معروضی اظہار ہے، انسان کی ذات کائناتِ صغریٰ کا درجہ رکھتی ہے، اس لئے وہ غیر معمولی تخلیقی قوتوں سے متصف ہے، انسانی ذات کی توانائی، فعالیت اور حرکت سے انکار گویا کائناتِ اکبر کے جوشِ تخلیق کے ازلی اصول سے انکار کے برابر ہے۔

اس میں کوئی شُبہ نہیں کہ اقبال نے ذات، کائنات، موت، خُدا اور زمان و مکان کے تصوّرات کی گہرائیوں میں اُترنے کے لئے تصوّف کا سہارا لیا ہے، یہ واقعہ ہے کہ تصوّف میں وجود کو ہمیشہ مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے اور دوسرے مسائل اسی کے ذیل میں آتے رہے ہیں۔ اس وقت ہمارے سامنے یہ سوال ہے کہ اقبال نے وجود کا کیا تصور قائم کیا ہے، یہ تصور غالب کے عقیدے سے کہاں تک مماثل ہے اور کس حد تک مختلف ہے اور آج کے انسان کے لئے یہ کہاں تک معنویت رکھتا ہے۔

آفرینشِ کائنات کے بارے میں صوفیوں نے اپنے نظریئے کی بنیاد اس قرآنی آیت پر رکھی ہے کہ "میں ایک چھپا ہوا خزانہ تھا، پھر میں نے چاہا کہ پہچانا جاؤں، پس میں نے کائنات کو پیدا کیا۔" (کُنتُ کنزاً) اس کی رُو سے حیات و کائنات کے معرضِ وجود میں آنے سے پہلے خُدا کی ذات ہی حاوی کُل تھی، اور پھر معروضی شکل اختیار کرنے

کے بعد مظاہر جو اصل سے دور ہو گئے، اپنے سایہ سایہ وجود کو دوبارہ خدا کی ذات میں جذب کرنے کے لئے بے چین ہیں، یہی وحدت الوجود کا نظریہ ہے، اقبال شروع میں اس سے متاثر رہے:

ایک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں
باقی ہے نمودِ سیمیائی!

لیکن انہیں جلد ہی محسوس ہوا کہ یہ نظریہ اُن کے باطن سے پھوٹنے والے قوی محرکات سے مطابقت نہیں رکھتا، وہ کسی ایسے نظریئے کو اوڑھنے کے روادار نہیں ہیں، جو اُن کے مزاج کے منافی ہو، یہی وجہ ہے کہ وہ مسلک تصوف میں بھی شعری رویے کی طرح رسم کہن کے قائل نہ ہوئے اور اس میدان میں بھی مقتضائے طبع کا احترام کرتے رہے۔

وہ تعقلی اندازِ فکر رکھنے کے باوجود متصوفانہ میلان رکھتے ہیں، خواجہ غلام السیدین کے نام لکھتے ہیں "روحانیت کا میں قائل ہوں، مگر روحانیت کے قرآنی مفہوم کا"[1] "خواجہ حسن نظامی کو لکھتے ہیں" میرا فطری اور آبائی میلان تصوف کی طرف ہے" اِدھر یہ بھی واقعہ ہے کہ وہ شروع سے ہی دانشورانہ اور تشکیکی ذہن رکھتے تھے، اور عقیدوں کے خول سے نکل کر زندگی کے مظاہر و واقعات پر تنقید و تشکیک کی نگاہ ڈالتے تھے، چنانچہ رات اور شاعر، چاند اور شمع اور شاعر جیسی نظموں میں اُن کے دلی اضطراب، تشکیک اور تجسس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، یہ رویہ آگے چل کر اُن کے فلسفیانہ مزاج کا سنگ بنیاد بن گیا، انہوں نے ایک فلسفی کی طرح منطقی اور تعقلی انداز میں موضوع اور معروض کا تجزیہ کرنا شروع کیا، وہ زندگی، موت اور فطرت کے بنیادی سوالوں سے دوچار ہوئے۔ وہ ان سوالوں کا خاطر خواہ جواب چاہتے تھے، انہیں خوش قسمتی سے ان کا جواب ملا:

افلاک سے آتا ہے نالوں کا جواب آخر
کرتے ہیں خطاب آخر اُٹھتے ہیں حجاب آخر

---

[1] اقبال نامہ (جلد ۱) ص ۲۱۹

لیکن یہ بات خاطر نشین رہے کہ اُن کے "ناطوں کا جواب" فلسفے کے ذریعے نہیں بلکہ تصوّف کے وسیلے سے مِلا۔ وہ تعقلی قیاس آرائیوں میں گُم ہونے کے بجائے اندرونی جوش اور وجدانی کیفیت کے تحت انکشاف حال کرنے میں کامیاب ہوئے اور یہ متصوفانہ رویّے سے ہی ممکن تھا، اس باطنی اور روحانی حالت میں اقبال پر منکشف ہوا کہ ایک عظیم قوت جو ماورائے زمان و مکان ہے، حیات و کائنات کی خالق ہے۔ اور اس کی شیرازہ بندی کرتی ہے، انسان ایک ایسی مخلوق ہے جو تمام دیگر مخلوقات سے احساسِ ذات، جسے اقبال خودی سے موسوم کرتے ہیں، کی بنا پر منفرد اور ممتاز ہے۔ انہیں احساس ہے کہ کائنات کی جُملہ اشیاء فنا پذیر ہیں اور "کارِ جہاں بے ثبات ہے" لیکن ایک "مردِ خُدا" جو خودی کے جوہر سے متصف ہوگا، زوال اور فنا سے ماورٰی ہے۔

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہے کسی مردِ خُدا نے تمام
نقطۂ پرکارِ حق مردِ خُدا کا یقیں
اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز

اقبال خودی کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"خودی وحدتِ وجدانی یا شعور کا وہ روشن نقطہ ہے، جس سے تمام انسانی تخیلات، جذبات و تمنیات مُستنیر ہوتے ہیں، یہ پُراسرار شئے جو فطرت انسانی کی منتشر اور غیر محدود کیفیتوں کی شیرازہ بندی ہے ... اپنے عمل کی رُو سے ظاہر اور اپنی حقیقت کی رو سے مُضمر ہے،"[۱]

اقبال نے محولہ بالا اقتباس میں خودی کو ایک "پُراسرار شئے" قرار دینے کے باوجود اس کے تین نمایاں مظاہر یا خواص کی نشاندہی کی ہے۔ اس کی پہلی خصوصیت بقولِ اقبال یہ ہے کہ یہ وحدتِ وجدانی یا شعور کا وہ روشن نقطہ ہے، جس سے ساری

---

[۱] ۔ مضامین اقبال (دیباچہ اسرار خودی) ص ۴۹

انسانی شخصیت کسبِ ضیا کرتی ہے، اور اس میں معنویت اور تنوّع پیدا ہوتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ خودی کا وہ متصوفانہ پہلو ہے جس کی رو سے صوفی اپنی ذات میں محو ہو جاتا ہے اور شعور (جو محویت کی انتہائی شکل ہے) کی اس متشدد کیفیت پر قادر ہو جاتا ہے، جو زمان و مکان کی حد بندیوں کو پگھلا دیتی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ انسان کو حقیقی زندگی سے آشنا کرتی ہے، ہائیڈگر اس سلسلے میں لکھتا ہے:

TO LIVE ANTHENTICALLY MAN MUST LET BEING COME TO LIGHT THROUGH HIM — LET IT SPEAK THROUGH HIM" —

مشہور مفکر جسپرس نے اپنے مقالے ON MY PHILOSOPHY میں وجود کی تشریح کرتے ہوئے اقبال سے ہمنوائی کی ہے:

" BECOMING AWARE OF A MAN'S BEING MEANS BECOMING AWARE OF A BEING IN TIME AS A WHOLE"

خودی کی دوسری خصوصیت کا ذکر کرتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں۔ "یہ فطرت انسانی کی منتشر اور غیر محدود کیفیتوں کی شیرازہ بندی ہے" اُن کے نزدیک خودی کے جوہر کی شناخت حیات انسانی کے طبعی یا مادّی ظہور میں بھی ممکن ہے، انسان کی ازلی اور غیر محدود لیکن منتشر قوتوں کی تنظیم سے خودی کی نمود ہو سکتی ہے، سائنسی نقطۂ نظر سے پوری کائنات موجودہ شکل اختیار کرنے سے پہلے عظیم اور بے پایاں توانائی کا غیر مختتم خزانہ تھی، اور پھر رفتارِ وقت کے ساتھ یہ اندرونی جوش کی تاب نہ لاکر پھٹ پڑی، اور اس کے لاتعداد ٹکڑے اور حصّے ستاروں اور سیاروں کی صورت میں بے پناہ توانائی اور تابکاری کے ساتھ خلائے بے پایاں میں محوِ پرواز ہوئے، انسان زمینی سیارے کی مخلوق ہونے کے باوصف اسی ازلی توانائی کی ایک چھوٹی سی لیکن زندہ تجسیم ہے،

وہ اپنی تخلیقی قوتوں سے جنہیں اقبال "عشق" سے موسوم کرتے ہیں، مزاحم قوتوں پر قابو حاصل کر سکتا ہے، خودی ان کے نزدیک تخلیق کا ایک مسلسل عمل ہے، جس طرح کائنات مسلسل طور پر ارتقاء پذیر ہے، ڈاکٹر نکلسن کو ایک مکتوب میں لکھتے ہیں:

"یہ دنیا ایسی چیز نہیں جس کی تکمیل ہو گئی ہے، بلکہ یہ ابھی معرضِ تکمیل میں ہے، تخلیق کا سلسلہ جاری ہے اور انسان بھی اس تخلیق میں اپنا حصہ ادا کر رہا ہے۔"

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید!
کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کُن فیکون

اس نظریئے سے اقبال کا تصور فنا بھی مستنبط ہوتا ہے، یعنی خلق شدہ حقائق مسلسل حرکت میں ہیں، یہ فنا نہیں ہوتے، بلکہ اپنی شکلیں تبدیل کرتے ہیں۔

ماہرینِ نفسیات کی تحقیق کی روشنی میں خودی کو دیکھئے تو یہ انسانی ایگو کی ایک تہذیب یافتہ صورت نظر آتی ہے، فرائیڈ کے خیال میں انسان میں جنسی یا جبلی قوتوں کا ارتکاز لبیڈو کی صورت میں ہوتا ہے، لبیڈو بعض وجوہ کی بنا پر معروض سے اپنا رشتہ منقطع کر کے ذات یا شخصیت کو مرکز توجہ بناتا ہے، اور انسان میں خود پسندی یا خودی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ یہ احساس بعض حالتوں میں سماجی دباؤ کے نتیجے میں منتشر ہو جاتا ہے اور انسانی شخصیت کی شکست ہوتی ہے، اقبال انسان کی ان ہی قوتوں جنہیں انیسویں صدی میں نٹشے نے فوق البشر میں مرتکز دیکھا تھا، کی تنظیم پر زور دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسانی عمل میں ان کے معنی خیز اظہار سے شخصیت کا تحفظ اور ترفع یقینی ہو جاتا ہے، اسی لئے وہ خودی کو "اپنے عمل کی رو سے ظاہر" قرار دیتے ہیں، چنانچہ اُن کے ذہن میں اُن متعدد تاریخی واقعات کی یاد برابر تازہ ہوتی ہے، جو آنحضرتؐ اور خلفائے راشدین کے عہد میں "غازیوں" کے عملی کارناموں

کے زائیدہ ہیں:

وہ غازی وہ تیرے پُراسرار بندے
جنہیں تو نے بخشا ہے ذوقِ خُدائی
دو نیم ان کی ٹھوکر سے صحرا و دریا
سمٹ کر پہاڑ ان کی ہیبت سے رائی

آہ وہ مردانِ حق وہ عربی شہسوار
حاملِ خلقِ عظیم، صاحبِ صدق و یقیں

اقبال کا یہ تصوّرِ ذات سارتر کے فرد کے نظریۂ آزادی سے گہری مماثلت رکھتا ہے، اس کے نزدیک فرد موجودہ دور کی بے چہرگی اور انتشار میں بقول ویلاس فولی "اس کے سوا اور کچھ نہیں، جو وہ اپنے آپ کو بنانا چاہتا ہے" اقبال بھی ایک ایسے مردِ کامل کا تصور رکھتے ہیں جو معاشرتی یا فکری سطح پر تمام متخالف قوتوں کو مسمار کرتا ہے اور اپنی راہ نکالتا ہے:

یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے — خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے رازِ دروں حیات — خودی کیا ہے بیداریٔ کائنات

اُن کے یہاں فرد کی خودی کا تصور نقطۂ "عروج کو چھو کر رموزِ بے خودی کو آشکارا کرتا ہے۔ یہ وہ مرحلہ ہے، جہاں وجود کا متصوفانہ تصوّر مادّی اور عملی شکل اختیار کرتا ہے، یعنی فرد تکمیلِ خودی کے بعد اجتماع کا تشکیلی حصّہ بن جاتا ہے اور قطرۂ وسعت طلب قلزم" بن جاتا ہے۔ اس طرح اقبال صوفیانہ فکر کی بدولت ارضی سطح سے ماورائی بلندی کی طرف پرواز کرنے کے بعد پھر ارضی حدود میں داخل ہوتے ہیں۔

اقبال اور غالب کے یہاں زمانی بعد کے باوجود شعورِ ذات کی تشدید کا عمل محض اتفاقی قرار نہیں دیا جا سکتا، اس کے پیچھے چند ایسے مماثل عناصر کام کر رہے ہیں جنہوں نے ان دونوں نوابغ کو رسمی عقاید کے جال سے نکال کر اپنے وجود اور کائنات کے رشتے کو نئے سرے سے اور شخصی سچائی (AUTHENTICITY) کے ساتھ غور کرنے پر مجبور کیا، پہلی بات تو یہ ہے کہ غالب اقبال کے پیش رو ہیں۔ اس لئے اقبال کے غالب کے نظریۂ وجود خاص کر اس کے حرکی پہلو سے استفادہ کرنے کے عمل کو خارج از امکان قرار نہیں دیا جا سکتا، جبکہ اقبال غالب کے افکار (جیسا کہ اُن کی نظم غالب سے ظاہر ہوتا ہے) کے بے حد مدّاح رہے ہیں، اقبال نے دوسرے شعراء یا مفکرین سے اکتساب فیض کرنے میں کبھی عار محسوس نہیں کیا ہے، اس ضمن میں انیسویں صدی ہی کے ایک اور مفکّر نٹشے کے فوق البشر کے تصور سے اُن کی فیض یابی مسلّم ہے، دوسری بات یہ ہے کہ غالب اور اقبال دونوں کو اپنے اپنے زمانے میں شدید تہذیبی بحران سے گذرنا پڑا ہے جب بھی کسی فنکار کو تہذیبی بحران و انتشار کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو اس کے روحانی اور جذباتی وجود کو بھی شکست و ریخت کا خطرہ لاحق ہو جاتا ہے، ایسے نازک ادوار میں مُسلّمہ اور مروّجہ اقدار و عقاید اس کی دستگیری کرنے سے قاصر رہتے ہیں، نتیجے میں یا تو وہ شخصی انتشار اور ذہنی تعطّل کا شکار ہوتا ہے، یا درونِ بینی کی طرف مائل ہوتا ہے، اور ذات کی آگہی نئے سرے سے حاصل کرتا ہے، اقبال نے لکھا ہے:

"MY PERCEPTION OF THINGS THAT CONFRONT ME IS SUPERFICIAL AND EXTERNAL, BUT MY PERCEPTION OF MY OWN SELF IS INTERNAL, INTIMATE AND PROFOUND." [1]

ص ۹۷ - RECONSTRUCTION OF ISLAMIC THOUGHT [1]

کہتے ہیں:

ایں پستی و بالائی ایں گنبد مینائی — گنجد بہ دلِ عاشق با ایں ہمہ پہنائی
اسرار ازل جوئی بر خود نظرے واکن — یکتائی و بسیاری، پنہانی و پیدائی

اس لئے یہ کہنا مناسب ہوگا کہ اقبال اور غالب دونوں کے یہاں ذات کی آگہی ایک قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے، اور خود اُن کی شخصیتوں کی دریافت کا عمل ہے، یہ صحیح ہے کہ غالب کے یہاں وہ تشکیک اور اقبال کے یہاں عشق (جو ادراک[1] کا دوسرا نام ہے) کی صورت اختیار کرتی ہے، لیکن دونوں کا ماخذ بہرحال، تصوف ہی ہے،

غالب، کی شاعری کا ایک معتدبہ حصہ تجربات عشق پر مشتمل ہے۔ اُردو شاعری میں اُن سے پہلے عشق کی دو نمایاں شکلیں نظر آتی ہیں، ایک عشق کا مجازی تصور یعنی ایک خیالی محبوب کے ہجر و وصال کے شکوہ و شکر کا بیان اور دوسرے، اس کا متصوفانہ پہلو، یہ دونوں شکلیں تمام بڑے اور چھوٹے درجے کے شعراء کے یہاں کثرت سے ملتی ہیں، کمتر درجے کے شعراء کے یہاں عشق کی مذکورہ صورتوں کا اظہار روایتی انداز میں ہوا ہے، اس لئے درخورِ اعتنا نہیں ہے، یہ صحیح ہے کہ بعض بڑے شعراء کے کلام میں عشق شخصی لمس کی آب و تاب رکھتا ہے، میر درد نے اسے متصوفانہ مزاج کا رنگ عطا کر لیا، نظیر اکبر آبادی نے اسے جنسی جذبے کی شکل میں محسوس کیا، میر تقی میر کے یہاں جذبہ عشق نے اُن کی جذباتی شخصیت کو تھرتھراتا ہوا آتشیں پیکر بنایا ہے،

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

---

[1] : کسے خبر کہ جنوں خود ہے صاحبِ ادراک۔

ذیل میں ماضی کے شعراء کے چند اشعار درج کیے جاتے ہیں ان میں جذبۂ عشق کے مختلف رنگوں کا اظہار ملتا ہے:

صبر وحشت اثر نہ ہو جائے
کہیں صحرا بھی گھر نہ ہو جائے

—— (مومن)

کیا صبا، کوچۂ دلدار سے تو آتی ہے
مجھ کو اپنے دلِ گم گشتہ کی بو آتی ہے

—— (داغ)

جذبۂ عشق کدھر کو لئے جاتا ہے مجھے
پردۂ راز سے کیا تم نے پکارا ہے مجھے

—— (حسرت)

مرگ عاشق تو کچھ نہیں لیکن
ایک مسیحا نفس کی بات گئی

—— (جگر)

موسمِ گل میں جنوں کا مرقع ہے چمن
جو کلی کھلتی نہیں، تصویر نظر آتی ہے

—— (جلیل)

اپنے متقدمین کے خلاف اقبال کے یہاں عشق کے تجربے کی بالکل ایک نئی جہت ابھرتی ہے:

عشق است ہزار افسوں، حسن است ہزار آئیں،
نے من بہ شمار آیم نے تو بہ شمار آئی

اُن کا عشق جسمانی یا افلاطونی اظہارات سے کوئی تعلق نہیں رکھتا، انہوں نے جگہ جگہ عشق کو شخصیت کو دو نمایاں قوتوں یعنی جذبۂ تسخیر اور جذبۂ تخلیق کا وسیلہ بنایا ہے:

ہم عشق کشتیٔ من ہم عشق ساحلِ من
نہ غمِ سفینہ دارم نہ سرِ کرانہ دارم

—

عشق از فریاد ما ہنگامہ ہا تعمیر کرد
ورنہ این بزمِ خموشاں ہیچ غوغائے نداشت

تاہم اُن کے کلام میں بعض موقعوں پر حُسن و عشق کی رومانی کیفیات کی جلوہ گری بھی ملتی ہے:

نہ تو اندر حرم گنجی نہ در بُت خانہ می آئی
ولیکن سوئے مشتاقاں چہ مشتاقانہ می آئی
قدم بے باک تر نہ در حریمِ جانِ مشتاقاں
تو صاحب خانہ آخر چرا دُزدانہ می آئی
بغارت می بری سرمایۂ تسبیح خواناں را
بشبخونِ دلِ زناریاں ترکانہ می آئی
گہے صد لشکر انگیزی کہ خونِ دوستاں ریزی
گہے در انجمن با شیشہ و پیمانہ می آئی

—

بزم بہ باغ و راغ کش زخمہ بہ تارِ چنگ زن
بادہ بخور غزل سرای بند کشا قبائے را

—

محبت اُن کی مشہور اور دلچسپ نظم ہے۔ اس میں واقعات اور کرداروں کے ڈرامائی عمل،

تخیلی فضا آفرینی اور داستانوی سحر کاری سے جذبۂ محبت کی مصوری کی گئی ہے، کہانی یہ بیان کی گئی ہے کہ عالم بالا میں کوئی کیمیا گر تھا، اُس نے عرش کے پائے سے اکسیر کا نسخہ اُٹھایا اور اس کے مطابق یہ اجزاد جمع کئے:

چمک تارے سے مانگی، چاند سے داغِ جگر مانگا
اڑائی تیرگی تھوڑی سی شب کی زُلفِ برہم سے
تڑپ بجلی سے پائی، حور سے پاکیزگی پائی
حرارت لی نفسہائے مسیح ابنِ مریم سے
پھر ان اجزاء کو گھولا چشمۂ حیواں کے پانی میں
مرکب نے محبت نام پایا عرشِ اعظم سے

نظم کے خاتمے پر کہا گیا ہے کہ جب اس پانی کو ہستی نو خیز پر چھڑکا گیا، تو ہر ذرّے میں جذبۂ اُلفت پیدا ہوا اور یہی وہ جذبہ ہے جو جبلّی جذبہ کہلاتا ہے:

ہوئی جنبش عیاں ذرّوں نے لطفِ خواب کو چھوڑا
گلے ملنے لگے اُٹھ اُٹھ کے اپنے اپنے ہمدم سے

غالب کے یہاں عشق کے موضوع کا ایک حد درجہ شخصی برتاو ملتا ہے، عشق اُن کے یہاں ذہنی مشق، متصوفانہ سخن آرائی، روایت پرستی یا خیال آرائی نہیں، بلکہ اُن کی شخصیت کی خلقی توانائیوں کا ایک فطری اظہار ہے۔ اُن کی شخصیت بلاشبہ غیر معمولی توانائیوں کا خزانہ ہے، مغلیہ نسل کا گرم خون اُن کی رگوں میں جاری و ساری ہے، یہ نسل مہم پسندی، جنگ جوئی، عیش پسندی، حُسن پرستی اور تحکمانہ برتاو کے لئے تاریخی شہرت رکھتی ہے۔ غالب نے اپنی زندگی کا ابتدائی زمانہ آگرہ کے عیش پرستانہ ماحول میں نوابانہ شان سے گذارا، نتیجے میں اُن کی نسلی خصوصیات متحرک ہو کر آمادۂ اظہار ہوئیں، وہ بنیادی جبلّتوں مثلاً جنسی لذّت سے آگاہ ہوئے اور اس کے بے روک اظہار کے وافر مواقع سے بہرہ مند ہو گئے:

شوقم جریدۂ رقم آرزوے بوس
ذوقم قلمرو ہوس مژدۂ کنار
ہمواره ذوق مستی و لعو و سرود و سوز
پیوستہ شعر و شاہد و شمع و مے و قمار

اُن کے عشقیہ تجربات کی عظمت کا راز بنیادی طور پر اُن کی جنسی بیداری اور لذت پرستی میں پوشیدہ ہے، یہ بات نہیں ہے کہ انہوں نے جنسی جبلت کا برملا اظہار کیا ہو، اگر ایسا ہوتا ہے تو اُن کی شاعری لکھنوی شاعری کی مبتذل سطح سے اوپر نہ اُٹھتی، واقعہ یہ ہے کہ جنسی توانائی کی بیداری اور شدت نے اپنی ارتفاعی شکل میں دو طرح سے اُن کی شعری حسیّت کو متاثر کیا۔ اوّل یہ کہ جنس نے غالب کی جمالیاتی قوت کو بیدار کیا اور اُردو شاعری پہلی بار عشقیہ تجربات کے رنگا رنگ جلوؤں سے آشنا ہوئی، جنسی جبلت کی اس قلبِ ماہیت میں غالب کے آگرہ میں سلسلۂ شادی دِلی منتقل ہونے کو نمایاں اہمیت حاصل ہے، یہ منتقلی اُن کی ذہنی اور جذباتی زندگی میں ایک فیصلہ کن موڑ ثابت ہوئی۔ یہ کہنا مبالغہ نہیں کہ دِلی روانہ ہونے پر ایک نئے غالب نے جنم لیا، دِلی آکر وہ پہلے جیسے آزاد بے باک، عیاش اور بے فکرے امیر زادے نہیں رہے تھے، بلکہ وہ اب ایک "مردم گذیدہ" شاعر تھے۔ جو ذمہ داریوں کے بوجھ تلے دبے جا رہے تھے، اُن کے گلے میں ازدواجی زنجیر پڑ چکی تھی۔

"۷ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا، ایک میڑی (یعنی بیوی) میرے پاؤں میں ڈال دی، اور دِلّی شہر کو زنداں مقرر کیا، اور مجھے اس زنداں میں ڈالدیا"

اُن کی امارت اور نوابی کو بے روزگاری اور فاقہ کشی کا سامنا تھا، شاہی دربار تک اُن کی نہیں، ذوق جیسے کمتر درجے کے شاعر کی رسائی تھی، اور سب سے بڑی بات یہ کہ اُن کی عیش پسندی کے وحشی جذبے کی تسکین کے ذرایع محدود بلکہ ناپید تھے، حالات کی یہ سنگینی غالب کو "خوابِ سحر" سے جگانے کے لئے کافی تھی:

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اُٹھیئے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

وہ آنکھیں ملتے ہوئے جاگے، سراسیمگی اور بے بسی کے عالم میں انہوں نے میلارمے کی طرح شعر کو اپنے جذبات و خیالات کے آتش فشاں کا ذریعۂ اظہار بنانے میں خود تحفظی کا سامان کرنے کی کوشش کی، لیکن اس تاریخی دور میں وہ اپنے اندرونی جذبات کا بے باکی سے اظہار کرنے سے معذور تھے، سیاسی دباؤ کے علاوہ سماجی، اخلاقی اور تہذیبی موانعات بھی کچھ کم نہ تھے، اُن کی زندگی کا یہ بہت ہی نازک اور فیصلہ کُن مرحلہ تھا، اس امکان کو جھٹلایا نہیں جا سکتا کہ ایک شدید نفسیاتی کش مکش کے دباؤ سے اُن کی شخصیت پارہ پارہ ہو جاتی، لیکن قدرت کو کچھ اور ہی منظور تھا، وہ غیر معمولی تعقلی قوتوں کے مالک نکلے، انہوں نے جنسی جذبے اور جذباتی انتشار پر قابو پالیا، اور اس جذبے کو ارتفاعی شکل دے کر عشقیہ تجربات کی صد رنگی کو آشکارا کیا، ذیل میں دیئے گئے اشعار میں عشق کی متنوع کیفیات کی جلوہ گری ملتی ہے، ان میں انتظار، ذوقِ خلوتِ ناز، تمنائے دید، چشمِ خونیں، کربِ جدائی، ماتمِ یک شہر آرزو، فریبِ وفا خوردگاں اور موجۂ خون کے پیکروں اور استعاروں میں داخلی جذبات کو پیش کیا گیا ہے:

گر بیائی مست ناگاہ از درِ گلزارِ ما
گُل زِ بالیدن رسد تا گوشۂ دستارِ ما

بہ ذوقِ خلوتِ نازِ تو خواب گشتن تنم
قضا بہ غمزدہ درچشمِ پاسبانم سوخت

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

چشم آغشتہ بخوں بیں وزِ خلوت بدر آے
انیک ابر شفق آلودۂ گلستان تُرا

—

دِل نہ تنہا زِ فراق تو فغاں ساز دہد
رفتنِ عکسِ تو از آئینہ آواز دہد

—

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

—

ہمہ نا اُمیدی، ہمہ بدگمانی
میں دِل ہوں فریبِ وفا خوردگاں کا

—

گیرم کہ بُرد موجۂ خوں خواب گہش را
در نالہ مرا دوست زِ آواز ندانست

انہوں نے صرف جُدائی کا رونا نہیں رویا ہے۔ اُن کا محبوب اپنے دین و دِل کو عزیز رکھنے کے باوجود سینکڑوں وعدے وفا بھی کر چکا ہے، چند شعر ملاحظہ ہوں، ان میں محبوب کی آمد کی کیفیات اُبھرتی ہیں:

نداے شیوۂ رحمت کہ در لباسِ بہار
بعذر خواہی رنداں بادہ خوار آید

—

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

—

ہے ساغر و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مرے آتا نہیں گو آئے

—

سوئے من نگہ دارد چیں فگندہ در ابرو
باگراں رکابیہا خوش سبک عنانیہاست

—

تا در آب افتادہ عکس قد دلجوش
چشمہ ہمچو آئینہ فارغ از روانی ہاست

—

ذیل کے اشعار میں محبوب کے شباب اور اس کی کافر اداؤں کا ذکر ہے:

زِ غنچہ جوش صفائے تنش زِ بالیدن
دریدہ بر تن نازک قبائے تنگش را

—

نشہ گُل سے ہے وا شُد گل
مست کب بند قبا باندھتے ہیں

—

گُل کھلے، غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سر خوش خواب ہے وہ نرگس مخمور ابھی

دوم، جذبۂ عشق اُن کے لئے ایک قوی تخلیقی محرک بھی بن جاتا ہے، اُن کے یہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں، جو عشقیہ موضوع سے متعلق نظر آتے ہوئے بھی زندگی اور کائنات کے ہمہ گیر تجربات کا اشاریہ بھی ہیں، مثلاً:

سرگرمیِ خیال تو از نالہ باز داشت،
دل پارۂ آتشیست کہ دودش نماندہ است

—

شنیدۂ کہ بآتش نہ سوخت ابراہیم
بہ بیں کہ بے شرر و شعلہ میتوانم سوخت

—

بسان موج مے بالم بہ طوفان
برنگ شعلہ میرقصم در آتش

—

بے ہودہ نیست سعی صبا در دیار ما
اے بوئے گل پیام تمنائے کیستی؟

—

گر نہ اندوہِ شب فرقت بیاں ہو جائے گا
بے تکلف داغ مہ مہر دہاں ہو جائے گا

—

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

—

ان اشعار کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالب نے داخلی کیفیات، نفسیاتی کوائف اور جذباتی واردات کا ایک جادوئی نگارخانہ سجا دیا ہے، اس نگارخانے میں ہر تصویر زندہ، متحرک اور گویا نظر آتی ہے:

اس چشمِ فسوں گر کا اگر پائے اشارہ
طوطی کی طرح آئینہ گفتار میں آوے

غالب کا دیوان نفسیاتی مطالعے کے لئے بھی وافر مواد فراہم کرتا ہے، اُن کا ذہن مختلف خارجی اور داخلی کشمکشوں کی آماجگاہ بنا رہا ہے، یہی وجہ ہے کہ اُن کے اشعار میں نفسیاتی اُلجھنوں کی سایہ در سایہ فضا موجود ہے، چنانچہ خلوت گزینی، تنہائی آزار پسندی، مُردم بیزاری، واہمہ، خوف، حسرت اور شکست کی کیفیات اُن کی سائیکی کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتی ہے، اس بات کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا گیا ہے کہ اُن کی داخلی شخصیت میں نفسیاتی کش مکش کا آغاز جبلتوں کے وحشیانہ اظہار کی شدید خواہش اور تہذیب و شائستگی کے تصورات کے تحارب و تصادم سے ہوا ہے، اور پھر معاشرتی سطح پر قدروں کی شکست اور بے حرمتی نے اس ذہنی کش مکش کو شدید تر کر دیا ہے:

سایہ و چشمہ بہ صحرا دم عیشی دارد
اگر اندیشۂ منزل نشود رہزن ما

دیگر ز سازِ بے خودیٔ ما صدا مجوی
آوازی از گسستن تارِ خودیم ما

در ہجرِ طرب بیش کند تابِ تنم را
مہتاب کفِ مار سیاہ ست شبنم را

به چراغی نه رسیدم درین تیره سرا
شمع خاموش بود طالع پروانهٔ ما

—

از هر بنِ موی چشمهٔ خوں باز کشادم
آرایش بستر زِ شفق میکنم امشب

—

زِ وضع روزن دیوار میتواں دانست
که چشم غمکدهٔ ما براهِ سیلاب ست

—

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جانتے ہیں سینۂ پُرخوں کو زنداں خانہ ہم

غالب کی عظمت کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ وہ لاشعوری طور پر قبل التاریخی زمانے سے لے کر آج تک کے متعدد عالمگیر انسانی تجربات کا عرفان حاصل کرتے ہیں، یہ تجربے حالات و واقعات کی تبدیلیوں سے متاثر ہوئے بھی انسانی فطرت کے بنیادی تقاضوں سے مربوط ہیں، اور زمان و مکان کے حدود کی نفی کرتے ہیں، یہ تجربے بقول یونگ انسانی لاشعور میں آرکی ٹائپس کی صورت میں محفوظ رہتے ہیں۔ یونگ نے چند آرکی ٹائپس مثلاً سایہ، ماں، گھوڑا، نسوانی پیکر (ANIMA) مردانہ پیکر (ANIMUS) اور جادوئی پیکر کی نشاندہی کی ہے، لیکن جبّلی پیکروں کی تعداد ان پر ہی ختم نہیں ہوتی، یہ نقاد کی آگہی اور نظر پر منحصر ہے کہ وہ کس حد تک کسی شاعر کے کلام میں ان پیکروں یا ان کے مماثل پیکروں کی شناخت کر سکے۔ آڈن نے رومانی شعراء کے کلام میں صحرا، سمندر، بہشت، سنگ

اور صدف کے علامتی پیکروں میں آر کی ٹائپس کی دریافت کر کے یونگ کے بتائے ہوئے پیکروں میں اضافہ کیا ہے، ہربرٹ ریڈ کے خیال میں آر کی ٹائپ "کوئی بنا بنایا پیکر نہیں، البتہ مخصوص نوع کے پیکروں کے بننے کا ایک موروثی میلان ہے"۔[۱] فنکار تخلیقی عمل کے دوران اپنے داخلی وجود کی وسعتوں میں ان وحشی پیکروں سے متصادم ہوتا ہے، چونکہ یہ پیکر (یونگ کے نزدیک) فرد واحد کی یافت کے باوجود اجتماعی اور نسلی لاشعور کے نمائندہ ہیں، اس لئے یہ ہر عہد کے لئے نفسیاتی معنویت رکھتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ انسانی تجربات مختلف ادوار میں بدلتے ہوئے تہذیبی اور معاشرتی حالات کے دباؤ کے تحت اپنے ظاہر و باطن میں، میں ترمیم و تبدیلی کو روا رکھتے ہیں، اور ساتھ ہی فنکار کی مزاجی خصوصیات یا اس کے رویوں اور عقیدوں سے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں بعض عالمگیر تجربات مثلاً حیرت، خوف، سکوت، تنہائی، وحشت، شوق، عبرت، قلق، خود رفتگی اور التباس کی پیکر تراشی کی گئی ہے:

راز دار خوے دہر م کردہ اند
خندہ بر دانا و ناداں مے زنم

—

نشستن بر سر راہ تحیر عالمے دارد
کہ ہر کس مے رود از خویش میگردد دچار ما

—

عالم آئینہ راز ست چہ پیدا چہ نہاں
تاب اندیشہ نداری بہ نگاہے دریاب
جنوں محمل بہ صحرائے تحیر راندہ است امشب
نگہ در چشم و آہم در جگر وا ماندہ ست امشب

از اندہ نایافت قلق میکنم امشب
گر پردۂ ہستیست کہ شق میکنم امشب

—

آئینہ خانہ ایست غبارم در انتظار
او جانب چمن بہ تماشا چہ میرود

—

موت کا ایک دِن معیّن ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

—

اُن کے کلام میں چند علامتی پیکروں مثلاً صحرا، آئینہ، سُراب، برق، سایہ، آتش، ظُلمت، سنگ، لہو اور سمندر کا متواتر استعمال یقیناً لاشعوری رجحانات کا آئینہ دار ہے۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

—

موجِ سُراب دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا!

—

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

—

بے تکلف در بلا بودن بہ از بیم بلاست
قعر دریا سلسبیل و روے دریا آتش ست

غالب کے چند نمایاں موضوعات کا تجزیہ کرنے کے ساتھ ہی ان کے فنی برتاؤ کی طرف توجہ منعطف ہوتی ہے، اس سلسلے میں پہلی بات یہ ہے کہ انہوں نے مروجہ شعری زبان سے انحراف کرکے ایک نئی، طاقت ور اور استعاراتی زبان کی تخلیق کی ہے، ایک بڑے شاعر کی پہچان یہ ہے کہ وہ زبان کا محکوم نہیں، بلکہ اس کا حاکم ہوتا ہے، وہ اپنی ضرورت اور خواہش کے مطابق اس میں ترمیم و تبدیلی کرتا ہے۔ غالب کو نئی زبان کی تشکیل کی ضرورت اس لئے آن پڑی کیونکہ روایتی زبان اُن پیچیدہ اور عمیق تجربات کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔ جو اُن کے باطن میں محشر ساماں بنے ہوئے تھے۔ یہ تجربے ایک نئی لسانی تشکیل کے متقاضی تھے، اُن کی فنی باریک بینی کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ انہوں نے اپنے تجربات کو لفظ و بیاں کے کسی مصنوعی یا مستعار قالب میں ڈھالنے کے بجائے ان کی اصلی لسانی شکل و صورت میں اُن کو دریافت کیا۔ کتنے اچھے شعراء اوجِ کمال تک اس لئے پہنچنے سے قاصر رہتے ہیں، کیونکہ وہ اپنے باطنی خشر ستانوں کو اُن کے اصلی لسانی پیکروں میں شناخت نہیں کر پاتے۔ اور "من چہ سرایم و تنبورۂ من چہ سراید" کے مصداق سوچتے کچھ ہیں اور کہتے کچھ اور۔

غالب کے لئے شعری لسانیات کی نئی تشکیل اس لئے بھی ممکن ہو سکی، کیونکہ وہ مضبوط انفرادیت کے مالک تھے، انہیں "پابندیٔ رسم و رہِ عام" سے کد تھی، اور "بت شکنی" ان کی طبیعت کا اقتضا تھا۔ انہوں نے کئی اجتماعی تصورات و عقاید کا مطالعہ تشکیکی انداز میں کیا اور انفرادی نتایج اخذ کئے، وہ عشق، تصوف، جنت، دیر و حرم، اور اخلاق و عبادت جیسے اجتماعی تصورات کو من و عن قبول کرنے کو تیار نہ تھے، وہ ہر حال میں اپنی "نظر" کی اہمیت کے قایل تھے۔ اُن کی انفرادی سوچ کا ایک بڑا

ثبوت "آئینِ اکبری" پر اُن کی لکھی ہوئی تقریظ فراہم کرتی ہے۔ اس میں انہوں نے اس تاریخی دور میں جبکہ پوری قوم اجتماعی طور پر مٹتی ہوئی تہذیبی قدروں کو سینے سے لگانے پر مُصر تھی۔ انگریزی تہذیبُ اقتدار کو لبیک کہہ کر اپنے صحت مند اور غیر اجتماعی ردِ عمل کا اظہار کیا :

صاحبانِ انگلستان را نگر　　　شیوہ و انداز اینان را نگر
تا چہ آئین ہا پدید آوردہ اند　　　آنچہ ہرگز کس نہ دید آوردہ اند

ایسا انفرادیت پسند شاعر اگر زبان و اسلوب میں حد درجہ انفرادی رنگ پر زور دے تو باعثِ تعجب نہیں :

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

غالب کے 'اندازِ بیاں' کی جدت، غرابت اور پیچیدگی نے اُن کے روایت پرست معاصرین کو بجا طور پر اُلجھن اور حیرت میں ڈال دیا۔ وہ انہیں مہمل گو اور مُشکل پسند سمجھتے رہے، اُن کی جانب سے کلامِ غالب پر مہمل گوئی کا الزام اس حقیقت کی تائید کرتا ہے کہ وہ شعر میں ایک نئی طرز کے موجد ہیں، سوال یہ ہے کہ اس طرز کے کیا اوصاف ذاتی ہیں؟ اس کا پہلا وصف لفظ کا مخصوص تخلیقی برتاؤ ہے، غالب لفظ شناسی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ شعر کے سیاق و سباق میں لفظ ایک نامیاتی قوت میں تبدیل ہوتا ہے، یہ دائرۂ نور کی طرح آس پاس کی فضا کو تابناک کرتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ شعر میں ہر لفظ اپنی جگہ پر ناگزیر ہے، اسے دوسرے مماثل لفظ سے بدلا نہیں جا سکتا۔ حالی نے مقدمے میں لکھا ہے کہ جب انہوں نے مرزا سے یہ شعر سُنا کہ

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ　　　اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

تو اس کے معنی پوچھے، فرمایا "اے" کی جگہ "جُز" پڑھو، معنی خود سمجھ میں آجائیں گے" لیکن انہوں نے شعر میں "اے" کی جگہ "اے" ہی رکھا، اور یقیناً یہ اُن کی لفظ شناسی جسے وہ اُن کے "اختراع" سے موسوم کرتے ہیں، پر دلالت کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ "جُز" کی جگہ "اے" کے استعمال نے شعر کو کثیر المعانی بنایا ہے۔

اُن کے اشعار میں آہنگِ صوت کی خفیف سے خفیف تبدیلی بھی معنی کو کچھ سے کچھ کر دیتی ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر لفظ اپنا انفرادی ترنم برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ شعر کے کُلی آہنگ کا بھی ایک ترکیبی اور ناگزیر حصہ بن جاتا ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ شعر کے جُزوی یا کُلی آہنگ کے زیروبم میں معمولی سا تغیر و تبدل بھی معانی کی توسیع و تبدیلی کا موجب بنتا ہے، جب کسی بڑے شاعر کے یہاں الفاظ موسیقی میں ڈھلتے ہیں تو شعری تخلیق اپنے خالص طلسمی وجود میں نمودار ہوتی ہے۔ اور معجزہ کار بن جاتی ہے۔ میلارمے نے اسی بنا پر شعر کو ایک "جادوئی عمل" سے مشابہ کہا ہے، اور یہی وہ چیز ہے جو شعر میں "شعبدہ" اور "اعجاز" کی تفریق کو واضح کرتی ہے:

غالب سخن از ہند برون بر کہ کس اینجا
سنگ از گہر و شعبدہ ز اعجاز ندانست

غالب کو اس امر کا شدید احساس ہے کہ شعر کے آہنگ اور حُسن کا انحصار ایجاز و اختصار پر ہے، انہوں نے اپنے قلم کو "عباراتِ قلیل" لکھنے کی ترغیب دی۔

فکر میری گہر اندوز اشاراتِ کثیر
کلک میری رقم آموز عباراتِ قلیل

لہ : یادگار غالب۔ ص۱۱۱

اور اپنے فنی شعور کی غیر معمولی قوت کا احساس دلایا، اختصار پسندی کے مقصد کی تکمیل میں دو مخصوص شعری طریقے اُن کی دستگیری کرتے ہیں : اوّل، یہ کہ وہ شیکسپیئر اور کیٹس کی طرح معنی خیز ترکیبیں (اضافت کے ساتھ اور بغیر اضافت کے) وضع کرنے پر قادر ہیں، یہ ترکیبیں تجربے کی ہمہ گیریت اور پھیلاو کو سمیٹ لیتی ہیں۔ اُن کے کلام میں نئی اور معنی خیز ترکیبوں کی فراوانی ملتی ہے، جو اُن کے ذہن کی خلّاقی کا واضح ثبوت ہیں۔ ان میں چند ترکیبیں یہ ہیں : جوہر اندیشہ، دریائے خوں، دیدۂ بے خواب، رگ سنگ، رازہائے سینہ گداز، آہوئے صیاد دیدہ، خندۂ دنداں نما، مغنی آتش نفس، گنج ہائے گراں مایہ، طلسم پیچ و تاب، گرد بار رہ بے تابی، شہپر رنگ، صحرائے تحیر، آئینۂ تصویر نما، طلسم شش جہت، یک بیاباں نماندگی اور دو جہاں کیفیت۔

دوسرا طریقہ یہ ہے کہ وہ شعر میں اعداد و شمار کے لحاظ سے کم سے کم الفاظ استعمال کرکے اپنے سیاق و سباق میں ان کی متنوع تلازمی کیفیات کو جگانے میں کامیاب ہوتے ہیں، ذیل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں، یہ بلاشبہ کفایت لفظ کی منفرد مثالیں ہیں، لیکن معنی و مطلب کے لحاظ سے داستاں در داستاں ہیں۔ غالب نے ایک جگہ "معنی آفرینی" کو شعر کی خوبی قرار دے کر دراصل اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اقبال کو غالب کی اس نادر خصوصیت کا علم ہے، اسی لئے خواجہ حسن نظامی کے نام ایک خط میں انہوں نے غالب کو "گنج معانی" قرار دیا ہے:

ہمہ نا اُمیدی، ہمہ بدگمانی
میں دل ہوں فریب وفا خوردگاں کا

بات پر واں زبان کٹتی ہے
وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

موت کا ایک دن معیّن ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

اُن کے یہاں شعری ہیئت کی ایک اور نمایاں، منفرد اور مستقل خصوصیت اُس کی علامت نگاری ہے، اُن کا ذہن تشبیہ کے وضاحتی انداز یا خیال کی برہنہ گوئی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا، اس کی شناخت استعاراتی ترکیب پسندی اور شئیت پرستی کے عمل میں کی جاسکتی ہے، اُن کی علامتیں ٹھوس، زندہ اور شفاف پیکروں کی شکل میں اُبھرتی ہیں۔ اُن کے اشعار میں علامتی پیکر تراشی ایک خود مختار تجربے کو خلق کرتی ہے، یہ ایک تکمیل یافتہ تجربہ ہے، جو انکشاف انگیز اور حیرت پرور ہے:

سینہ بکشودیم و خلقے دید کاینجا آتش ست
بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتش ست

دور باش از ریزہ ہائے استخوانم اے ہما
کایں بساط دعوت مرغان آتش خوار ہست

ہے موجزن اک قلزم خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیئے کیا کیا مرے آگے

ان اشعار میں "آتش"، "ہما" اور "قلزم خوں" کے علامتی پیکر استعمال ہوئے ہیں، اُن کے اشعار میں متعدد الفاظ علامتی معنویت کو حاصل کر چکے ہیں۔ مثلاً صحرا، رہگذر، آئینہ، برق، موج، بحر، خورشید، سراب، سایہ، ظلمت، قفس، گرداب، مہتاب، سموم، ذیل میں چند اشعار درج کئے جاتے ہیں۔ ان میں تاریکی کا پیکر علامتی معانی کا احاطہ کرتا ہے، ہر شعر میں اس کے علامتی معنی کی نئی جہت اُبھرتی ہے:

نمبر۱ شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

—

نمبر۲ ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

—

نمبر۳ جو اے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ دو شمعیں فروزاں ہو گئیں

—

نمبر۴ اے پرتوِ خورشیدِ جہاں تاب اِدھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

—

شعر۱ میں شعلۂ عشق کی سیہ پوشی شدید احساس زیاں کو ظاہر کرتی ہے۔ شعر نمبر۲ میں شمع کے بجھنے پر بھی شبِ غم کا جوش زندگی کے ناگزیر المیے کی علامت ہے، شعر نمبر۳ میں شامِ فراق کی تیرگی میں خونبار آنکھوں کو دو شمعیں قرار دینا فریبِ شکستگی کا اظہار ہے، شعر نمبر۴ میں انسان کی بے چارگی اور بے بسی کو سائے کی علامت سے ظاہر کیا گیا ہے۔

لیجئے اب ذیل کے چار اشعار ملاحظہ کیجئے، ان میں آتش کا علامتی پیکر مختلف معنوی ابعاد کو روشن کرتا ہے:

شعر نمبر۱ وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

—

نمبر۲ نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

—

نمبر۳ ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں

—

نمبر۴ ہے تجلی تری سامان وجود
ذرہ بے پرتو خورشید نہیں

—

شعر نمبر۱ میں آتش دل کی وحشت آشوب آگہی کی علامت ہے، آتش دل شعر کے سیاق و سباق میں مختلف نفسیاتی کیفیات مثلاً خوف، وحشت، اضطرابیت اور تنہائی پر محیط ہے، شعر نمبر۲ میں نگہ گرم سے آگ کا ٹپکنا اور اس سے خس و خاشاک کا چراغاں ہونا معجزۂ فن پر دلالت کرتا ہے، شعر نمبر۳ میں زندگی کے ایک متضاد (AMBIVALENT) رویے یعنی زندگی کو راحت اور عذاب دونوں قرار دینے کے رویے کا اظہار ملتا ہے، نمبر۴ میں ذرہ کا خورشید سے تابناک ہونا زندگی اور حرکت پر دلال ہے۔

بہرحال، محولہ بالا اشعار میں تاریکی اور روشنی کی علامتیں نہ صرف خیر اور شر کی ازلی قوتوں کی نمائندہ ہیں، بلکہ غالب انہیں اپنی خلاقی سے معنوی رنگارنگی سے آشنا کرتے ہیں، پیکروں کے علامتی مضمرات کی بے کرانی کے ساتھ ساتھ ان کے اشعار کی حیاتی لذت آفرینی انہیں "فردوس گوش" اور "جنت نگاہ" بناتی ہے، چنانچہ اُن کے کلام میں ایسے پیکروں کی فراوانی ملتی ہے، جو مختلف حواس، مثلاً سامعہ، باصرہ، شامہ اور لامسہ کی ایک ساتھ یا الگ الگ تشفی کا سامان کرتے ہیں:

بوئے گُل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

گُل غنچگی میں غرقۂ دریائے رنگ ہے
اے آگہی فریبِ تماشا کہاں تلک

مرتا ہوں اس آواز پہ ہر چند سر اُڑ جائے
جلاد سے لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

جس جا نسیم شانہ کشِ زُلفِ یار ہے
نافہ دماغِ آہوئے مشکِ تتار ہے

تجربے کی لسانی تشکیل شعر کی ہیئت کو جنم دیتی ہے، ہیئت تخلیق کار کی مسیحا نفسی سے حرکت، حرارت اور روشنی سے متصف ہوتی ہے، غالب تجربے اور ہیئت کے ازلی توافق و ادغام کا شعور رکھتے ہیں، ہیئت سازی کسی خیال کے تنِ مردہ کی آرائش و زیبائش کا نام نہیں، بلکہ یہ خود جیتا جاگتا تجربہ ہے، کیٹس نے درست کہا ہے" اگر شاعری اس فطری انداز سے پیدا نہیں ہوتی جس انداز سے درخت پر پتے اُگتے ہیں، تو اس کا نہ پیدا ہونا ہی اچھا ہے، یہ اپنی عمدہ فراوانی سے حیرت زدہ کرنے کی صلاحیت سے متصف

ہونی چاہیئے ۔ غالبؔ نے کم و بیش ایسے ہی خیال کا اظہار اس شعر میں کیا ہے :

اسدؔ اُٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش
لباسِ نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

غالبؔ کے یہاں ہیئت شناسی کے لئے دو امور کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ایک یہ کہ تجربے کی لسانی صورت گری کے عمل میں وہ اس تکلّف اور آورد سے محفوظ رہنے میں کامیاب ہوتے ہیں، جو شعر سازی کے میکانکی عمل کا خاصا ہے، انگریزی میں اس کی مثال پوپ اور ڈرائیڈن کی شاعری ہے، جو ہیئت کی تراش خراش، آراستگی اور توازن و ترتیب میں بے مثل ہے لیکن روحِ شعر یعنی اسراریت سے عاری ہے، غالبؔ ایک ایسی شعری ہیئت کو خلق کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ جو اپنی گرانباری اور غرابت کے باوجود روحِ شعر کی پرورش و پرداخت کرتی ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ غالبؔ تجربے کی الہامی اور جوشیلی کیفیت کو کبھی ہیئت سازی کی صناعانہ سرگرمی پر قربان نہیں کرتے، یہ کام مومنؔ نے کیا اور اُن کا اکثر کلام لفظی بازی گری بن کر رہ گیا، اقبالؔ کی انفرادیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے زبان کی ایک نئی تشکیل کرتے ہوئے اسے مری شاطگی[1] کی نذر نہ ہونے دیا، بلکہ اپنی تخلیقی قوت سے انفرادی لب و لہجہ دریافت کیا۔ لفظی کاری گری کی مثالیں غالبؔ کے یہاں بھی ملتی ہیں، اقبالؔ کے یہاں بھی ضربِ کلیم کی بیشتر شاعری میں لفظی صنعت گری کی مثال ہے۔

غالبؔ کے یہاں تجربے اور لسانی ہیئت کے ناگزیر ربط کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ ان کے تجربے کی نازک سے نازک حرکت، رنگ، آہنگ، سایہ اور روشنی کو اُن کی ہیئت کے توسّط سے محسوس کیا جاسکتا ہے۔ نتیجے میں اُن کی ہیئت جامد نہیں، بلکہ حرکت پذیر ہے، اور یہ موجودہ صدی میں مصوّری کے سرریلسٹک انداز

---

[1] ۔ مری شاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالہ کی حنا بندی

کی یاد دلاتی ہے، تعجب کی بات یہ ہے کہ غالب نے اُس زمانے میں اپنے شعر کو مصوری کے جدید رجحانات سے ہم آہنگ کر لیا ہے، جبکہ پورے عہد کا مزاج حقیقت نگاری کی طرف مائل تھا، جیسا کہ مغل مصوری کے نمونوں سے ظاہر ہوتا ہے، یہ نمونے اپنی توضیح پسندی اور تکمیلیت سے حقیقت نگاری ہی کا ایک روپ تھے، غالب کے چند اشعار درج ذیل ہیں، ان میں تجربے کی سطح پر خواب اور بیداری کی حدِ فاصل پگھلتی ہوئی نظر آتی ہے، اور اشیاء و مظاہر تخلیقی حرارت کے تحت سیال پیکروں میں بہہ نکلتے ہیں:

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

—

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبحِ وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

—

ریگ در بادیۂ عشق رواں ست ہنوز
تا چہا پائے دریں راہ بفرسودن رفت
گر بیائی ست ناگاہ از در گل زار ما
گل ز بالیدن رسد تا گوشۂ دستار ما

غالب کے پیکر ایک خوابناک فضا میں سیمیائی نمود کرتے ہیں، یونگ نے لکھا ہے[۱] "ایک عظیم شعری کارنامہ اپنی بظاہر صراحت کے باوجود اپنی توضیح نہیں کرتا اور کبھی غیر مبہم نہیں ہوتا، خواب کبھی یہ نہیں کہتا "تم کو چاہیے" یا "صداقت یہی ہے" یہ ایک پیکر کو پیش کرتا ہے، بالکل اسی طرح جس طرح فطرت پودے کو اُگنے دیتی ہے اور ہمیں اس سے اپنے نتائج خود اخذ کرنا چاہیے"

۱۔ PSYCHOLOGY & LITRATURE (MODERN MAN IN SEAROR OF A SOUL) ۱۹۳۳ء

دانائے رازؐ

سرودِ رفتہ باز آید کہ ناید
نسیمے از حجاز آید کہ ناید
سر آمد روزگارے ایں فقیرے
دگر دانائے راز آید کہ ناید

(اقبال)

اقبال اپنے شعری ورثے پر گہری نظر رکھتے ہیں، وہ اس کی قدر و قیمت سے بخوبی واقف ہیں، انہیں اس بات کا بھی علم ہے کہ قدیم دور میں اُردو شاعری حد درجہ روایتی رہی ہے، شعراء نے بالعموم "حدیثِ دلبری" پر ہی اکتفا کیا ہے، اقبال ایسی شاعری کو مسترد کرکے "بے تابیٔ جان" کی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں:

او حدیثِ دلبری خواہد زمن
آب و رنگِ شاعری خواہد زمن
کم نظر بے تابیٔ جانم نہ دید
آشکارم دید و پنہانم ندید

روائتی شاعروں کے اس ہجوم میں انہیں غالب ہی "بنیندہ اسرارِ شعر"[1] نظر آتے

---

[1] : اے چو من بنیندہ اسرارِ شعر (جاوید نامہ)۔

ہیں، انہوں نے غالب کی شاعری کا گہرا مطالعہ کیا ہے، اور اس سے گہرے اثرات قبول کئے ہیں، اتنا ہی نہیں، بلکہ غالب کی شعریات کے بنیادی اصولوں کا گہرا ادراک حاصل کیا ہے۔ غالب کے قابلِ افتخار شعری ورثے کی آگہی اور اس سے فیض یابی کے رویے سے اقبال کے گہرے اور فعال ادبی شعور کا پتہ چلتا ہے، غالب کے اقبال پر کیا کیا اثرات مرتب ہوئے ہیں، ان کا تفصیلی جائزہ تو آگے آئے گا، اس وقت جو بات توجہ طلب ہے، وہ یہ ہے کہ اقبال نے غالب کا مطالعہ کرنے کے بعد اُن شعری عناصر کو دریافت کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے، جو غالبیت کی تشکیل کرتے ہیں، یہ وہ عناصر ہیں جن کا شعریات کے عالمگیر اصولوں پر اطلاق ہوتا ہے، اور بہت حد تک خود اُن کے شعری تصور کی اساس فراہم کرتے ہیں، اس ضمن میں اقبال کی وہ نظم مطالعہ طلب ہے، جو انہوں نے غالب پر لکھی ہے۔ یہ نظم تخلیقی اعتبار سے کمزور ضرور ہے، کیونکہ اس میں غالب سے متعلق مدحیہ اور تنقیدی خیالات کو نظم کیا گیا ہے، لیکن اس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں چند ایسے شعری اصولوں کا مذکور ہے، جو نہ صرف غالب کی شاعری بلکہ ہر زبان کی اعلیٰ شاعری پر آسانی سے منطبق ہوتے ہیں، اس لئے اس نظم کو اگر اقبال کے شعور نقد اور اصولِ نقد کی دستاویز قرار دیا جائے۔ تو بے جا نہ ہوگا، یہ نظم غالب سے اُن کے ذہنی قرب کو سمجھنے میں بھی خاصی مدد دیتی ہے، نظم یہ ہے:

فکر انسان پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا — ہے پرِ مرغِ تصور کی رسائی تا کجا!
تھا سراپا روح تو، بزمِ سخن پیکر ترا — زیبِ محفل بھی رہا، محفل سے پنہاں بھی رہا

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

محفلِ ہستی ترے برلط سے ہے سرمایہ دار — جس طرح ندی کے نغموں سے سکوتِ کوہسار
تیرے فردوسِ تخیل سے ہے قدرت کی بہار — تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ زار

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

نطق کو سو ناز ہیں تیرے لبِ اعجاز پر   محوِ حیرت ہے ثریا رفعتِ پرواز پر
شاہدِ مضموں تصدق ہے ترے انداز پر   خندہ زن ہے غنچۂ دلّی گلِ شیراز پر

آہ تو اُجڑی ہوئی دلّی میں آرامیدہ ہے
گلشنِ ویمر میں تیرا ہمنوا خوابیدہ ہے

لُطفِ گویائی میں تیری ہمسری ممکن نہیں   ہو تخیّل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں
ہائے اب کیا ہو گئی ہندوستاں کی سرزمیں   آہ اے نظّارہ آموزِ نگاہِ نکتہ بیں

گیسوئے اُردو ابھی منّت پذیرِ شانہ ہے
شمع یہ سودائیِ دل سوزیِ پروانہ ہے

اے جہاں آباد اے گہوارۂ علم و ہنر   ہیں سراپا نالۂ خاموش تیرے بام و در
ذرّے ذرّے میں ترے خوابیدہ ہیں شمس و قمر   یوں تو پوشیدہ ہیں تیری خاک میں لاکھوں گہر

دفن تجھ میں کوئی فخرِ روزگار ایسا بھی ہے
تجھ میں پنہاں کوئی موتی آبدار ایسا بھی ہے

اس نظم کے مطالعے سے ذیل کے تنقیدی نکات مستخرج ہوتے ہیں:

نمبر ۱ اقبال غالب کی شعری شخصیت کی عظمت اور عدیم المثالیت کے دل سے معترف ہیں، پوری نظم مدحیہ انداز رکھتی ہے، اور غالب شناسی کا حق ادا کرتی ہے:

دفن تجھ میں کوئی فخرِ روزگار ایسا بھی ہے

نمبر ۲ ذیل کے دو اشعار تنقیدی نقطۂ نظر سے خاص طور پر توجہ طلب ہیں:

(۱) فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تصوّر کی رسائی تا کجا

(۲) لطفِ گویائی میں تیری ہمسری ممکن نہیں
ہو تخیّل کا نہ جب تک فکر کامل ہمنشیں

دونوں اشعار میں کم و بیش ایک ہی شعری مسئلے کی طرف ہماری توجہ منعطف ہوتی ہے، اور وہ یہ کہ شعری تخلیق میں تخیّل اور فکر کا باہمی رشتہ کیا ہے، واقعہ یہ ہے کہ یہ مسئلہ قدیم زمانے سے ہی شعری تنقید کا ایک بنیادی مسئلہ رہا ہے، جدید تنقید میں بھی یہ بحث و تمحیص کا موضوع ہے، اقبال نے غالب کے کلام کے تعلق سے نہ صرف یہ کہ اس مسئلے کی شدت کو محسوس کیا ہے، بلکہ اس کا ایک ایسا مؤثر اور قابلِ قبول حل معلوم کر لیا ہے، جو جدید ذہن کو بھی مطمئن کر سکتا ہے، اس سے اقبال کے تنقیدی شعور کی گہرائی اور جدیدیت پر روشنی پڑتی ہے، سوچنے کی بات یہ ہے کہ اقبال نے یہ کام اُس زمانے میں انجام دیا ہے، جبکہ اُردو میں تنقید ابھی بہت پیچھے تھی، لے دے کے مقدمۂ شعر و شاعری ہی حرفِ آخر کا حکم رکھتی تھی۔

اقبال نے محولہ بالا اشعار میں تخیّل اور فکر کو لازم و ملزوم قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ کلامِ غالب کے مطالعے سے فکرِ انسان پر یہ بات روشن ہوئی کہ تخیّل کی اُڑان کتنی اونچی ہو سکتی ہے، مزید برآں، شعر میں لطف گویائی کی تکمیل اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ تخیّل اور فکر ہم آہنگ نہ ہوں، وہ مزید کہتے ہیں:

تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ زار تیرے فردوسِ تخیّل سے ہے قدرت کی بہار

واقعہ یہ ہے کہ شاعر اس وقت تک اپنی عظمت کا سکہ نہیں بٹھا سکتا، جب تک وہ مفکرانہ قوتوں سے متصف نہ ہو، شیکسپیئر، گوئٹے، کولرج، ایلیٹ اور غالب یقیناً مفکرانہ ذہن رکھتے ہیں۔ انہوں نے حیات و کائنات کے عالمگیر مسایل پر گہرے تفکّر سے کام لیا ہے، یہ ضرور ہے کہ اُن کا تفکّر جذبہ و تخیّل سے ہم آمیز ہو گیا ہے۔ یاد رہے کہ اگر فکر تخیّل سے ہم آہنگ نہ ہو، تو برآمد ہونے والی شاعری وزن اور وقار کے باوجود کلامِ منظوم سے زیادہ

اہمیت کی حامل نہ ہوگی، بقولِ اقبال:

حُسن اگر سوزے ندارد حکمت است

اقبال کے یہاں ایسے متعدد اشعار ملتے ہیں، جو خیال و فکر کی بلندی کے باوجود کلامِ منظوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر شکوہ، سینما، دین و سیاست اور آزادیٔ فکر جیسی نظمیں اس ذیل میں آتی ہیں، شکوہ میں خیال و فکر کے ساتھ جذبہ و تخیل بھی متحرک نظر آتا ہے، لیکن شخصیت کے یہ سبھی عناصر ایک وحدت میں ڈھلنے سے قاصر نظر آتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ نظم کا بنیادی تجربہ غیر ضروری عناصر سے دب کر رہ گیا ہے، نظم میں ایسے توضیحی اور بیانیہ بند بھی موجود ہیں:

ہم جو جیتے تھے تو جنگوں کی مصیبت کیلئے
اور مرتے تھے ترے نام کی عظمت کیلئے
تھی نہ کچھ تیغ زنی اپنی حکومت کیلئے
سر بکف پھرتے تھے کیا دہر میں دولت کیلئے
قوم اپنی جو زر و مالِ جہاں پر مرتی
بُت فروشی کے عوض بُت شکنی کیوں کرتی

کلامِ منظوم کی مثالیں چند اور نظموں میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں:

وہی بُت فروشی وہی بُت گری ہے
سینما ہے یا صنعت آذری ہے

(سینما)

سیاست نے مذہب سے پیچھا چھڑایا
چلی کچھ نہ پیرِ کلیسا کی پیری

(دین و سیاست)

آزادیٔ افکار سے ہے اُن کی تباہی
رکھتے نہیں جو فکر و تدبر کا سلیقہ
ہو فکر اگر خام تو آزادیٔ افکار
انسان کو حیوان بنانے کا طریقہ

(آزادیٔ فکر)

یہ اقبال پر ہی موقوف نہیں، بلکہ میر، سودا، درد، ذوق اور غالب کے یہاں بھی

ایسی شاعری کی کمی نہیں، جو فکری مسائل کا احاطہ تو کرتی ہے، لیکن شعری عظمت حاصل نہیں کر سکی ہے، مسعود حسن رضوی ادیب نے شاعرانہ اصلیت اور حکیمانہ حقیقت کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھا ہے "حکیم ہر شئے کو اُس نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ فی نفسہٖ کیا ہے اور شاعر اس نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ ہمیں کیا معلوم ہوتی ہے"[1]

اسی طرح محض تخیل کے گھوڑے دوڑانے یا جذبات پرستی سے اعلیٰ پائے کی شاعری وجود میں نہیں آتی، اختر شیرانی کی شاعری تخیل اور جذبے کی آمیزش کے باوجود بڑی شاعری قرار نہیں دی جا سکتی، اقبال شعر میں تخیل اور فکر کے امتزاج کو ناگزیر قرار دے کر اس کے اعلیٰ معیار کو قائم کرتے ہیں۔ اور اس سے پیدا ہونے والی جمالیاتی مسرت (لطفِ گویائی) کے اہم پہلو کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔

نمبر۲۔ کلامِ غالب کی ایک منفرد خصوصیت یعنی تخلیقی سحر کاری (جو حقیقت کی قلب ماہیت کر کے اسے خواب بناتی ہے) کی طرف وہ اس مصرع میں اشارہ کرتے ہیں:

تابِ گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں

نمبر۳ اقبال نے شعر میں موضوع اور اظہار کے باہمی رشتے اور ان کی تناسبی اہمیت کے بارے میں معنی خیز اور کارآمد اشارہ کیا ہے، کلامِ غالب میں بلاشبہ موضوع اور اظہار کا ایسا انضمام ملتا ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا یا ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دی جا سکتی، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ شعر میں بقولِ اقبال "شاہد مضمون" اندازِ بیان کی سحر کاری پر تصدق ہوتا ہے، جدید شعری تنقید میں یہ بات زیادہ اہمیت حاصل کر چکی ہے کہ شاعری میں موضوع سے زیادہ اندازِ بیان کی دلفریبی اہمیت رکھتی ہے۔ اقبال نے اس تنقیدی نکتے سے واقفیت کا اظہار کر کے بلاشبہ اپنے گہرے تنقیدی شعور کا اظہار کیا ہے

---

[1]: ہماری شاعری ص۲۵

نمبرہ اب اس شعر کو دیکھئے۔

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

اس شعر میں اقبال نے غالب کے موضوعی پہلو اور اُن کے شعری رویے پر روشنی ڈالی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ غالب اس "حسن" کی "دید" کرنا چاہتے ہیں، جو سوزِ زندگی بن کر ہر شئے میں مستور ہے، اس بیان میں کلیدی الفاظ یعنی "دید"، "حُسن" "سوزِ زندگی" اور "مستور" خاص توجہ کے طالب ہیں، ان الفاظ پر غور و فکر کرنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ غالب (بقول اقبال) حُسن و جمال کے متلاشی ہیں، یعنی وہ بنیادی طور پر شاعرِ جمالیات ہیں۔ لیکن حُسن اُن کے نزدیک وہ حُسن نہیں، جو چاروں طرف بکھرا ہوا ہے، اور جسے عام انسان بھی دیکھ سکتا ہے یا محسوس کر سکتا ہے، یہ موجود حُسن نگاہِ شاعر کے لئے کوئی معنویت یا جاذبیت نہیں رکھتا، اقبال کے نزدیک ایسے حُسن جس کا وجود ہی مشکوک ہے، کی تلاش بے سود ہے:

حُسن را از خود بروں جستن خطاست
آنچہ می بایست پیش ما کجاست

اقبال کے نزدیک حُسن وہ ہے، جسے فن کار خلق کرتا ہے اور اس کی دو خصوصیات اسے موجود حُسن سے مختلف بناتی ہیں، ایک یہ کہ وہ مستور ہے، اور دوسرے، ہر شئے میں سوزِ زندگی بن کر مستور ہے، یعنی یہ حُسن کا وہ تصور ہے، جو وجود کی گہرائیوں میں پلتا ہے اور "تب و تابِ جاودانہ" کا باعث ہے، اس کے دیدار سے شاعر ہی باطن کی آنکھ سے محظوظ ہو سکتا ہے، ظاہر ہے زندگی کے مستور جلوہ ہائے حُسن کی پردہ کشائی غالب، جیسے شاعر کی چشمِ بینا سے ممکن ہو سکی ہے، اقبال نے اس بنیادی حقیقت کا اظہار کر کے نہ صرف غالب فہمی کا حق ادا کیا ہے، بلکہ شعر کے ایک بنیادی اصول سے اپنی آگاہی کا ثبوت

بھی دیا ہے، اپنی نظم نگاہِ شوق میں کہتے ہیں :

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی
اسی نگاہ سے ہر ذرّہ کو جنوں میرا
سکھا رہا ہے رہ و رسمِ دشت پیمائی
نگاہِ شوق میسر نہیں اگر تجھ کو
ترا وجود ہے قلب و نظر کی رسوائی

اقبال نے محولہ بالا اشعار میں تخلیقی عمل کے ایک اہم راز کی نقاب کشائی کی ہے، اُن کا خیال ہے کہ فنکار کو ایک عام آدمی سے جو چیز تفوق بخشتی ہے، وہ اس کی "نگاہِ شوق" یعنی وژن ہے، عام انسان بھی بینائی رکھتا ہے، وہ بھی "کاروبارِ جہاں" کو دیکھتا ہے، لیکن فنکار کی بینائی میں "نگاہِ شوق" شریک ہوتی ہے، اور کاروبارِ جہاں کچھ اور ہی نظر آتا ہے، یہ نگاہِ شوق فنکار کی تخلیقی شخصیت کے کُلی تصوّر کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ خارجی حقیقت کی تقلید کر کے تخلیقی عمل کو متوشر بناتی ہے، یہاں تک کہ "ہر ذرہ" "دشت پیما" نظر آتا ہے، جس طرح غالب کے یہاں سُرابوں میں سفینہ رواں ہو جاتا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ فنکار جہاں آب و گِل کو ٹھکرا کر ایک نئی تخلیقی دُنیا کی تخلیق کرتا ہے۔ بقولِ اقبال :

وہی جہاں ہے ترا تو کرے جسے پیدا
یہ سنگ و خشت نہیں جو تری نگاہ میں ہے

اقبال نے بعض اور جگہوں پر شعر کے تخلیقی رموز سے اپنی واقفیت کا اظہار کیا ہے۔ مرقعِ چغتائی کے دیباچے میں رقمطراز ہیں "جو آرٹسٹ زندگی کا مقابلہ کرتا ہے۔ وہ انسانیت کے لئے باعث برکت ہے، وہ تخلیق میں خُدا کا ہمسر ہے، اور اس کی

روح میں زمانہ اور ابدیت کا پَرتو منعکس ہوتا ہے"۔ اس اقتباس میں تین اہم باتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ایک یہ کہ آرٹسٹ تخلیق میں خُدا کا ہمسر ہے، تخلیق کے عمل میں آرٹسٹ کی خالقِ کائنات سے ہمسری کو تسلیم کر کے اقبال نے واضح طور پر افلاطون کے نقالی کے نظریئے کو مسترد کیا ہے، اور فنکار کی غیر معمولی تخلیقی قوت کا اعتراف کیا ہے۔ اس ضمن میں اُن کا یہ خیال بھی قابلِ توجہ ہے کہ آرٹسٹ زمانہ کا مقابلہ کرتا ہے، یعنی وہ اپنے عہد، ماحول اور گردوپیش میں واقع ہونے والی حقیقتوں سے متصادم ہوتا ہے، اور اپنی حقیقت آپ خلق کرتا ہے، دوسری بات یہ ہے کہ آرٹسٹ اپنی مساعی سے انسانیت کے لئے باعث برکت بن جاتا ہے، یعنی وہ اپنی آگہی کو عام کر کے انسانیت کی برکت و وسعت کا ساماں کرتا ہے۔

آں ہُنرمندے کہ بر فطرت فزود
رازِ خود را بر نگاہے ما کشود

ظاہر ہے یہ نظریہ ارسطو کے تخلیقی نظریئے سے گہری مطابقت رکھتا ہے، ارسطو کے نزدیک آرٹ حقیقت کی نقل کرنے کے بجائے اس کی تخیلی بازیافت کرتا ہے، اقبال بھی "صورت گری" کو "باز آفرینی" کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ بقولِ اقبال آرٹسٹ کی روح میں "زمانہ" اور "ابدیت" کا پَرتو منعکس رہتا ہے، یعنی وہ معاصرت کی سطح سے بلند ہو کر ابدیت یعنی آفاقیت پر حاوی ہو جاتا ہے، یہ وہ شعری اصول ہے، جو عظیم ادب کی قدر شناسی میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے، غالب کے یہاں اپنے عہد اور زندگی کے آشوب کی آگہی کے ساتھ ساتھ ایک آفاقی شعور کی جلوہ گری ملتی ہے، یہی خصوصیت اقبال کو بھی اپنے معاصروں مثلاً سیماب، جوش اور اختر شیرانی کی سطح سے بلند کرتی ہے، اُن کی تخلیقات، بالخصوص اُن کی نظموں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر سوچے سمجھے گئے موضوعات سے تحریک شعر پاتے ہیں۔

یہ موضوعات اُن کے انکار و عقاید سے برآمد ہوتے ہیں یا ملکی اور بین الاقوامی پر واقع ہونے والے حالات و واقعات سے مستنبط ہیں، گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ بعض واضح اور معیّن خارجی محرّکات اُن کے لئے شعری موادّ فراہم کرتے ہیں، چنانچہ اکثر و بیشتر نظموں کے عنوانات ہی اُن کی شاعری کے موضوعی کردار کو ظاہر کرتے ہیں، اس سلسلے میں اُن کی چند مشہور نظموں کا ذکر کرنا بے جا نہ ہوگا۔ مثلاً ہمالہ، مرزا غالب، ابر کوہسار، رام، مسجدِ قرطبہ، جبریل و ابلیس، ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام، ان نظموں یا ایسی ہی دوسری موضوعی نظموں کی شعری ساخت سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کسی خارجی معروض یا واقعے کا سامنا کرنے پر اپنی داخلی شخصیت میں ہل چل سی محسوس کرتے ہیں۔ اُن کی شخصیت کے عناصر مثلاً تخیّل جذبہ اور ادراک جاگ اُٹھتے ہیں، اور پھر خارجی محرّک ان سے آمیز ہو کر شعری تجربے کی بالیدگی اور نمود کا باعث بنتا ہے، اس طریقے سے لکھی گئی موضوعی نظموں کی اُردو میں کمی نہیں ہے، ۱۸۷۴ء میں آزاد اور حالی نے انجمن پنجاب کے زیرِ اہتمام ہونے والے تاریخی جلسے میں ایسی موضوعی نظموں کی ابتدا کی۔ اُن کے بعد شوق قدوائی، سلیم پانی پتی، اسماعیل میرٹھی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوری، کیفی، چکبست اور محروم نے مختلف اور معیّنہ موضوعات پر متعدد نظمیں لکھیں، اقبال کے زمانے میں جوش نے بھی بیسیوں موضوعی نظمیں لکھیں ہیں۔ ان میں برسات کی ایک شام شب ماہ، صدائے بیداری، شکست زنداں کا خواب، ہماری سوسائیٹی، اور یہ کون اُٹھا ہے شرماتا، جیسی نظمیں اپنے عنوانات سے ہی اپنے موضوعات کی نوعیت کو آشکارہ کرتی ہیں، انگریزی میں اس نوع کی نظمیں کثرت سے موجود ہیں، مثلاً سر فلپ سڈنی" WITH HOW SAD STEPS، ورڈس ورتھ کی SNAKE کی، کیٹس کی TO AUTUMN، ڈی۔ ایچ لارنس کی TARY REAPER

اور میتھو آرنلڈ کی SHAKESPEARE اسی ذیل میں آسکتی ہیں، ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے اقبال کی نظمیں اُسی روایت کا ایک حصّہ معلوم ہوتی ہیں، جو روایت انیسویں صدی میں آزاد اور حالی نے قائم کی تھی، البتہ نظم کی موضوعی وحدت اور اس کی ارتقار پذیری کو پیش نظر رکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس روایت کی مزید توسیع ہوئی ہے، اقبال کو مغربی شاعری کے مطالعے کا بھی خوب موقع ملا، اس کا ثبوت بانگ درا کی وہ نظمیں پیش کرتی ہیں جو بعض مشہور انگریزی اور امریکی شعراء مثلاً لانگ فیلو، ایمرسن اور ٹنی سن کی نظموں کے منظوم ترجمے ہیں، شیکسپیئر پر ان کی نظم بھی اُن کے مطالعے کی وسعت کی آئینہ دار ہے، اس کے علاوہ انہوں نے بعض ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں، جو موضوع اور ساخت کے اعتبار سے انگریزی نظموں سے ماخوذ ہیں، اس تفصیل کا اجمال یہ ہے کہ اقبال کی نظموں میں شعری عمل کا حاوی رجحان یہ ہے کہ وہ خارج کا بھرپور سامنا کرنے کے بعد داخلیت کی طرف مراجعت کرتے ہیں، یہی کیفیت اُن کی نظموں میں ملتی ہے، نظم خارج حقیقت سے رشتہ قائم کرکے داخلی ردعمل پر ختم ہوتی ہے، ہمالہ میں ہمالہ کی خارجی مصوری کے بعد نظم داخلی ردعمل یعنی ماضی پرستی کے رویے کے اظہار کے ساتھ ہی اختتام پذیر ہوتی ہے:

دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو

شعری عمل کا یہ طریقہ غالب یا دوسرے غزل گو شعراء کے عمل سے یکسر مختلف نظر آتا ہے، غالب شعوری طور پر اپنے موضوع کا انتخاب کرکے اس پر طبع آزمائی نہیں کرتے بلکہ اُن کے یہاں "مضامین غیب سے" آتے ہیں۔ اور "صریر خامہ" "نوائے سروش" بن جاتا ہے، یعنی وہ تخلیق کے پُرجوش اور کیف پرور لمحوں میں خارجی دُنیا کو فراموش کرکے بے نام لاشعوری تجربات سے آشنا ہوجاتے ہیں اور یہ تجربات جوشِ تخلیق سے لفظ و پیکر کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ اقبال کے یہاں صورت حال بالکل

مختلف ہے، وہ اپنا موضوع خارجی زندگی سے لیتے ہیں، اور پھر اس پر بلاشبہ ایک داخلی ضرورت (Urge) کے تحت طبع آزمائی کرتے ہیں، نتیجے میں اُن کی شعری تخلیقات میں تخیلی وجود کے باوجود خارجی زندگی کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ اس کے برعکس غالب کے اشعار خارجی زندگی سے مکمل انقطاع کرکے لاشعوری منبعوں سے اخذِ نور کرتے ہیں۔ اور جب وہ لسانی ہیئت میں ڈھلتے ہیں۔ تو قاری کو اپنی اجنبیت اور غیر مانوسیت کا شدید احساس دِلاتے ہیں۔

لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی، اُن کے یہاں شعری عمل کا ایک اور پہلو بھی ہے، جو بدقسمتی سے ابھی تک نظروں سے اوجھل رہا ہے، یہ پہلو اس لحاظ سے خاصی اہمیت رکھتا ہے کہ یہ اقبال کے شعری ذہن کے نئے ابعاد کو روشن کرتا ہے، اتنا ہی نہیں، بلکہ اس کے ذریعے یہ بات بھی آئینہ ہو جاتی ہے کہ اقبال بھی غالب ہی کی طرح لاشعوری سرچشموں سے فیض یاب رہے ہیں، دِلچسپ بات یہ ہے کہ اگر ایک طرف وہ "سازِ سخن" کو "بہانہ" قرار دیتے ہیں، تو دوسری طرف وہ اپنی شخصیت کے تخلیقی سرچشموں سے کما حقہ واقفیت رکھتے ہیں، وہ بنیادی طور پر غالب کی طرح شعر کے غیبی یا الہامی تصور کے علمبردار ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ شاعر "جنون" کی حالت میں "حرفِ راز" کا اظہار کرتا ہے، بشرطیکہ اسے "نفسِ جبریل" ودیعت ہوا ہو:

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خُدا مجھے نفسِ جبریل دے تو کہوں

اس شعر میں اقبال نے صاف طور پر شعر کے خارجی محرکات کو مسترد کرکے اس کے بے نام غیبی سرچشموں کی نشاندہی کی ہے اور اطمینان اور خوشی کی بات یہ ہے۔ کہ اُن کے کلام کا خاصا حصّہ (جس کا ذکر آئے گا) اس کسوٹی پر پورا اُترتا ہے۔

شعر کے الہامی کردار کی روایت اتنی ہی قدیم ہے، جتنا کہ انسانی تہذیب کی روایت، ازمنۂ قدیم میں جب جسم اور روح کے باہمی رشتے کو واضح کیا گیا تو روح کو نفس سے مماثلت دی گئی اور جب کوئی پیغمبر یا شاعر بقول ہربرٹ ریڈ "الہامی یا خدائی لہجے میں بات کرتا تھا، تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جیسے اس کے قالب فانی میں نفس ایزدی سرایت کر گیا ہو"[1] اقبال نے شعر مذکور میں بعینہ اسی خیال کا اظہار کیا ہے، اُن کا خیال ہے کہ "نفسِ جبریل" سے ہی وہ اپنے "حرفِ راز" کے اظہار پر قادر ہو سکتے ہیں، اُن کے یہاں ایسے اور بھی اشعار موجود ہیں۔ جو تخلیق شعر کے الہامی سرچشموں کا پتہ دیتے ہیں، وہ غالب سے ہمنوا ہو کر لکھتے ہیں۔ کہ شعر کسی خارجی محرک پر انحصار نہیں رکھتا، بلکہ یہ باطن یا لاشعور کی عمیق گہرائیوں میں جنم لیتا ہے، اور پھر پُراسرار طور پر اظہار کے راستے تلاش کرتا ہے۔ یونگ نے اپنے مضمون "ON THE RELATION OF ANALYTICAL PSYCHOLOGY TO POETIC ART" میں اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ تخلیقی عمل کے دو نمایاں طریقے داخلی (INTROVERTED) اور خارجی (EXTROVERTED) ہیں، اول الذکر طریقہ تخلیق کے لاشعوری منبعوں سے تعلق رکھتا ہے، یہ آزاد اور خود مختار جبلی قوت ہے، جو فنکار کے وسیلے سے اپنا اظہار کرتی ہے، لکھتا ہے "تخلیقی عمل کو ایک زندہ شئے قرار دیا جا سکتا ہے، جو انسانوں کی روح میں پیوست ہوتی ہے" اور اپنی ہیئت خود تراشتی ہے۔ موخر الذکر طریقے کے مطابق فن کی تخلیق فنکار کی شعوری کوشش اور ارادے کے تابع ہوتی ہے، اقبال کے یہاں یہ دونوں عمل ملتے ہیں، جہاں تک لاشعوری عوامل کا تعلق ہے۔ وہ اُن کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں اُن کے تین اشعار درج ذیل کئے جا رہے ہیں:

1: COLLECTED ESSAYS ص ۱۳۲

نمبر۱ بادِ بہار را بگوپی بہ خیالِ من برد
وادی و دشت را دہد نقش و نگارِ ایں چنیں

نمبر۲ دو عالم را تواں دیدن بہ مینائے کہ من دارم
کجا چشمی کہ بیند آں تماشائے کہ من دارم

نمبر۳ دریا میں موتی اے موجِ بے باک
ساحل کی سوغات خار و خس و خاک

شعر نمبر۱ میں بادِ بہار سے مخاطب ہو کر کہا گیا ہے کہ وادی و دشت کی حسن کاری شاعر کے "خیال کے نقش و نگار" کے سامنے ہیچ ہے، یہ نقش و نگار" قاری کی توجہ کو اُن حسی پیکروں کی طرف مبذول کرتے ہیں، جو بقول یونگ فنکار کی لاشعوری زندگی کا جزو لاینفک ہیں۔

شعر نمبر۲ میں" دو عالم"، " مینا" اور" تماشا" کی علامتوں کے ذریعے اس خیال کا اظہار کیا گیا ہے کہ شاعر کی شعری آگہی اُسے اُن عالموں کا "تماشا" کراتی ہے، جو عام لوگوں کی نظروں سے اوجھل ہیں، اور شعر نمبر۳ میں" دریا" "موتی" اور "ساحل" کی علامتوں کے توسط سے لاشعور کی گہرائیوں کو شعری اسرار کا خزانہ اور شعور کی اوپری سطح کو ساحلی خس و خاشاک کے مترادف ٹھہرایا گیا ہے،

اقبال، جیسا کہ مندرجہ بالا اشعار سے مترشح ہوا، شعر کو لاشعوری عوامل کا نتیجہ قرار دیتے ہیں، اور اس کے وجود کو کسی شعوری، خارجی یا ارادی محرک سے منسوب نہیں کرتے، شعر اُن کے نزدیک اسراری کردار رکھتا ہے، اس لئے معاصر

ذوق و تفہیم کی گرفت میں آنے سے قاصر ہے، جب کبھی کسی دور میں کوئی بڑا شاعر پیدا ہوتا ہے، وہ مروّجہ ذوقی معیاروں کو پس پشت ڈال کر نئے معیار قائم کرتا ہے۔ یہ معیار اُس عہد کے روایتی ذہن کے لوگوں کے لئے ناقابل رسائی ہوتے ہیں۔ بقولِ غالب :

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مُدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

اقبال کو بھی اس شعری صورت حال کا احساس ہے، کہتے ہیں :

انتظار صبح خیزاں می کشم — اے خوشا زرتشتیاں آتشم
نغمہ ام از زخمہ بے پرواستم — من نوائے شاعر فرداستم
عصر من دانندۂ اسرار نیست — یوسف من بہر ایں بازار نیست
نغمۂ من از جہاں دیگر است — ایں جرس را کاروانے دیگر است

وہ کہتے ہیں کہ اُن کا نغمہ مضراب یعنی خارجی محرّک سے بے نیاز ہے، اور وہ آنے والے کل کے شاعر کی آواز ہیں۔ غالب نے بعینہٖ انہیں خیالات کا اظہار کیا ہے۔

شور ریست نوا ریزیٔ تار نفسم را
بیدانہ، اے جُنبش مضراب کجائی

—

ہوں گرمیٔ نشاط تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشن ناآفریدہ ہوں

—

مندرجہ بالا اشعار میں اس بات کا اشارہ موجود ہے کہ وہ مانوس اور روایتی موضوعات کو مسترد کر کے اپنے دور کے لئے اجنبی ہو گئے ہیں، اور انہیں نئے سرے سے

معیار سازی کی اُسی صورت حال کا سامنا ہے، جس سے ہر دور کے بڑے شعراء کو گذرنا پڑتا ہے، اُن کو اس بات کا شکوہ ہے کہ اُن کے معاصرین اُن کے شعری اسرار کی تفہیم و ادراک سے قاصر ہیں، اور وہ اُن کی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں کر سکتے:

عصر من دانندہ اسرار نیست
یوسف من بہر ایں بازار نیست
نغمۂ من از جہاں دیگر است
ایں جرس را کارواں دیگر است

اقبال کا یہ رویہ کہ شعر کا وجود خارجی حالات کا مرہون نہیں ہوتا ہے، غالب کے رویے سے ہم آہنگ ہونے کے باوجود تاریخی اعتبار سے زیادہ قدر و قیمت کا حامل دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ انہوں نے یہ بات اس زمانے میں کہی جب شاعری داخلیت اور دروں بینی سے زیادہ خارجیت کی طرف مائل تھی، غزل جیسی داخلی صنف کا جادو ٹوٹ رہا تھا، عظمت اللہ خان، چکبست، اختر شیرانی اور جوش ملیح آبادی کی نظموں کی گونج چاروں جانب سے سُنائی دے رہی تھی۔ نظم کی صنف اس دور میں خارج کے تیزی سے بدلتے ہوئے سیاسی اور سماجی حالات کے اظہار کا مؤثر وسیلہ بن چکی تھی، خود اقبال کی بانگِ درا میں شامل نظمیں اس وقت کے سیاسی حالات کی زائیدہ ہیں۔ اس پس منظر میں اقبال کا شعر کی خارجیت پسندی کے حاوی رجحان سے منحرف ہو کر اس کے داخلی محرکات اور باطنی کیفیات پر زور دینا اُن کی گہری ادبی بصیرت پر دلالت کرتا ہے، ذیل کے اشعار دیکھیے۔ ان میں "دِل" لاشعور کے رمز یا علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے:

آیا کہاں سے نالۂ نَے میں سرور مَے
اصل اس کی نَے نواز کا دِل ہے کہ چوب نَے

دِل کیا ہے اس کی مستی و قوت کہاں سے ہے
کیوں اس کی اک نِگاہ اُلٹتی ہے تخت کے

کیوں اس کی زندگی سے ہے اقوام میں حیات
کیوں اس کے واردات بدلتے ہیں پے بہ پے

کیا بات ہے کہ صاحبِ دِل کی نِگاہ میں
جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم و شام و رے

جس روز دِل کا رمز مغنّی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہُنر طے

وہ اپنے معاصر شعراء کی طرح "حاضر و موجود" میں گرفتار نہیں ہوتے، وہ اس گرفتاری کو "کافری" قرار دیتے ہیں، وہ ہنگامی نوعیت کے موضوعات سے کنارہ کشی کرتے ہیں، اُن کو یقین ہے کہ آسمان "نئے ستاروں" سے خالی نہیں ہے، وہ "سنگ و خشت" کے جہاں کو تسلیم نہیں کرتے بلکہ "اذکار تازہ" کے نئے جہانوں کی بشارت دیتے ہیں:

یہ کافری تو نہیں کافری سے کم بھی نہیں
کہ مردِ حق ہو گرفتار حاضر و موجود

—

غمیں نہ ہو کہ بہت دور ہیں ابھی باقی
نئے ستاروں سے خالی نہیں سپہرِ کبود

جہانِ تازہ کی افکارِ تازہ سے ہے نمود
کہ سنگ و خشت سے ہوتے نہیں جہاں پیدا

یہ مسلّمہ ہے کہ تخلیقی عمل جگر کاوی کا عمل ہے، اقبال نے اسی لئے اسے "خونِ جگر" کا نام دیا ہے، اپنی مشہور نظم مسجدِ قرطبہ میں انہوں نے فنونِ لطیفہ کے بارے میں بالعموم اور فنِ تعمیر کے بارے میں بالخصوص اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ان کی نمود خونِ جگر کے بغیر ممکن نہیں:

اے حرمِ قرطبہ، عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود
رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!

اقبال نے کئی اور مقامات پر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ شعر تخلیق کے جانکاہ مراحل سے گذر کر ہی تکمیل کو پہنچتا ہے:

خونِ دل و جگر سے ہے سرمایۂ حیات
فطرت لہو ترنگ ہے، غافل نہ جل ترنگ

پھونک ڈالا ہے مری آتش نوائی نے مجھے
اور میری زندگانی کا یہی ساماں بھی ہے

مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا

ذرہ طریقی کہ بنوک مژہ کاویدم من!
منزل و قافلہ و ریگ رواں چیزی نیست

—

مندرجہ بالا مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال آرٹ کا خالصتاً داخلی تصور رکھتے ہیں، اُن کے نزدیک آرٹ پہلے سے طے کردہ موضوعات کی فنی تشکیل کا نام نہیں، یہ ضرور ہے کہ اُن کی شاعری کا معتدبہ حصہ (جس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے) اسی شعری عمل کا نتیجہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس شعری عمل کو برتتے ہوئے انہوں نے خاص طور پر آزاد اور حالی کی نظم نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا ہے، ظاہر ہے کہ اُن کے لئے ایک مقبول اور مروجہ روایت کو نظر انداز کرنا ممکن نہ تھا، غالب جیسا جدت پسند شاعر بھی صنف غزل سے اس کے "ظرف تنگنائے" کا شکوہ کرنے کے باوجود کنارہ کشی نہ کر سکا۔ اقبال نے پھر بھی یہ کمال کر کے دکھایا کہ نظم نگاری کے معروضی انداز کو برقرار رکھنے کے ساتھ ساتھ اس کے داخلی یا لاشعوری کردار کو مستحکم کیا، انہوں نے بجا طور پر "صورت گری" کو اپنے وجود کی "باز آفرینی" کا ذریعہ قرار دیا ہے:

صورت گری را از من بیاموز
شاید کہ خود را باز آفرینی

تخلیقی عمل کے ان چند بنیادی نکات سے اپنی گہری واقفیت کا مظاہرہ کرنے کے باوجود یہ دیکھنا اور جاننا ضروری ہے کہ خود ان کے کلام میں اس کی کیا صورت رہی ہے۔ کیا اُن کے کلام میں تخلیق کی وہی داخلی یا لاشعوری روح جاری و ساری ہے، جو غالب کی نمایاں خصوصیت رہی ہے۔ اگر اس سے انحراف ملتا ہے، تو اس کی کیا صورت ہے؟ یہ سوالات فوری طور پر ذہن میں اُبھرتے ہیں، ان سوالات کے جوابات سے اقبال کی تخلیقی شخصیت کو ایک نئے فنی تناظر میں جانچنے کا موقع فراہم ہوتا ہے۔ آیئے ہم اس موقع سے فائدہ

اُٹھانے کی کوشش کریں۔

یہ بات اب واضح ہوچکی ہے کہ اقبال کی شعری زندگی میں ایسے بہت سے لمحے آئے ہیں جب انہوں نے منصوبہ بندی، شعوری سعی یا علم و خبر سے بے نیاز ہوکر اور اپنے "من میں ڈوب کر" تخلیقی لاشعور کا عرفان حاصل کیا ہے، ایسے لمحوں میں اُن کی شخصیت وقتی اور ہنگامی موضوعات کی نچلی سطح سے ماورا ہوکر انسان کے ازلی مسایل پر حاوی ہوگئی ہے، اور وہ دنیا کے جلیل القدر تخلیقی فنکاروں کے دوش بدوش بلندیوں کی طرف محوِ پرواز ہوگئے ہیں، اس ذہنی سفر میں وہ چند ایسے عالمگیر تجربات (آرکی ٹائپس) سے دوچار ہوئے ہیں، جو زمان و مکان کی حد بندیوں کو مسترد کرکے انسانی فطرت کی آفاقیت کا احساس دِلاتے ہیں :

نمبر۱ اثر یہ بھی ہے اک میرے جنونِ فتنہ ساماں کا
مرا آئینہ دِل ہے قضا کے رازدانوں میں

—

نمبر۲ دِکھادوں گا جہاں کو جو مری آنکھوں نے دیکھا ہے
تجھے بھی صورتِ آئینہ حیراں کرکے چھوڑوں گا

—

نمبر۳ کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

—

نمبر۴ در دماغش نادمیدہ لالہ ہا
ناشنیدہ نغمہ ہا ہم نالہ ہا

—

نمبر۵ تپیدن و نہ رسیدن چہ عالمے دارد
خوشا کے کہ دُنبال محمل ست ہنوز

—

نمبر۶ آنچہ از موج ہوا با پرکاہی کردند
عجبی نیست کہ باکوہ گراں نیز کنند

—

نمبر۷ غلام ہمت بیدار آں سوارانم
ستارہ را بہ سناں سُفتہ در گرہ بستند

—

نمبر۸ تماشا گاہ مرگ ناگہاں را
جہاں ماہ و انجم نام کردند

—

نمبر۹ ہزار انجمن آراستند و برچیدند!
دریں سراچہ کہ روشن زِ مشعل قمر است

—

نمبر۱۰ حلقہ گرد من زنید اے پیکرانِ آب و گل
آتشے در سینہ دارم از نیاکانِ شما

—

محولا بالا اشعار کے لاشعوری الاصل ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہو سکتا، یہ اشعار کسی بھی طرح اقبال کی حقیقی زندگی یا اُن کے عصری حالات سے براہِ راست حوالے کا کام نہیں کرتے، واقعہ یہ ہے کہ یہ اشعار حقیقی زندگی یا فطرت سے دور کا تعلق بھی نہیں رکھتے

فن یا شعر کی سالمیت اور اصلیت اُسی وقت قائم رہتی ہے، جب وہ فطرت کی غلامی سے آزاد ہو۔ شعر کی داخلی سچائی اس بات کا تقاضی ہوتی ہے کہ وہ فطرت پر پورا تصرف حاصل کرے، اور اسے اپنے منشار کے مطابق نئی شکل وصورت عطا کرے۔ ایک سنگ تراش فطرت میں موجود پتھر کو اپنے داخلی تصور کے مُطابق تراش کر ایک نئی شکل میں ڈھالتا ہے، گویا معروضی حقیقت ہر حال میں فنکار کے تخلیقی ذہن کی پابند ہے۔ یہی کام ایک مصوّر، موسیقار، رقاص یا شاعر بھی انجام دیتا ہے، فن فطرت کے مظاہر کی تصویر کشی نہیں، بلکہ اس کی تخلیقی حیثیت کے تعلق سے فطرت کے اسرار سربستہ کی باز آفرینی کا نام ہے، یہ وہ اسرار ہیں، جن کی جُزدی شناخت تخیّل یا خواب کے دھندلکوں میں ہو سکتی ہے، یہ اسرار شعروں کی صورت میں لاشعور کے سیاہ خانوں سے برآمد ہوتے ہیں، ایسے اشعار اپنی ترکیب وتکمیل کے لئے ایک داخلی منطق کے تابع ہوتے ہیں، ان کا کردار تمام تر تخیّلی اور فوق فطری ہوتا ہے، شاعر اپنی "نوا" سے ایک ایسا "جہاں دلکشا" تخلیق کرتا ہے کہ اس کے مقابلے میں "ارم" آنکھوں کے سامنے ایک "طلسم سیمیائی" بن کر رہ جاتا ہے۔

به نوائے آفریدی چه جہاں دل کشائے
کہ ارم به چشم آید چو طلسم سیمیائی

متذکرہ بالا اشعار پر ایک نظر ڈالیے، تو ظاہر ہو گا کہ ان میں پہلے سے سوچ سمجھے گئے یا مابدکرمہ خیالات کا اظہار کرنے کے بجائے نادیدہ تجربات کی مصوّری کی گئی ہے۔ ان اشعار کی سایہ آلود کیفیت، تہہ داری، مفہوم کی غیر قطعیت، طلسم کاری، اسراریت اور پیکر تراشی ظاہر کرتی ہے کہ یہ باطنی سرچشموں سے پھوٹے ہیں، ان اشعار میں آئینہ، کارواں، لالہ، محمل، ہوا، کوہ، سوار، ماہ و انجم اور انجمن کا علامتی استعمال انہیں "معجزۂ فن" کا درجہ عطا کرتا ہے، علاوہ ازیں، ان اشعار میں جو الفاظ تراکیب

استعمال ہوئے ہیں، وہ مروّجہ لسانی ساخت سے آزادی، اور اس کی تقلیب پر دلالت کرتے ہیں۔ لسانی عمل ایک مسلسل اور ارتقا پذیر عمل ہے، لیکن روزمرہ زندگی میں استعمال ہونے والے الفاظ اپنے سفر کے دوران میں ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر اپنی توانائی کھو بیٹھے ہیں، ایسے الفاظ شعری ترسیل میں بالکل ناکارہ ہو جاتے ہیں، چونکہ وہ کثرت استعمال سے فوری نوعیت کے فرسودہ مطالب کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں، اس لئے شعری تجربے کے مسخ ہونے کے خطرات لاحق رہتے ہیں، اقبال نے جیسا کہ محولا بالا اشعار سے ظاہر ہوتا ہے، شعری تجربے کی سالمیت کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے اور ایسا کرتے ہوئے زبان کو منطقی پابندیوں سے آزاد کر کے اس کی نامیاتی قوت کو دریافت کرنے پر زور دیا ہے، اُن کے کلام کے بالا استیعاب مطالعے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ انہوں نے شعر کی غزل زدہ زبان سے حتی المکان احتراز کر کے ایک نئی اور زوردار لسانی ہیئت کی تشکیل کی ہے۔ یہ لسانی ہیئت زبان کی منطقی اور لغوی حد بندیوں کو مسترد کر کے شعری تجربے سے وفاداری کے رویّے کے غماز ہے، محولہ بالا اشعار کو ہی لیجئے۔ شعر نمبر ۱ میں آئینہ دل کو قضا کے رازدانوں میں شامل کرنا، شعر نمبر ۲ شعری کردار کے اس بیان کی پُراسراریت، ابہام اور تجسس زائی کہ "دکھا دوں گا۔۔۔۔" شعر نمبر ۳ میں کارواں کا انسلاکاتی استعمال، شعر نمبر ۴ میں ناشنیدہ نالوں اور نغموں کا ذکر، شعر نمبر ۵ کسی نامعلوم کردار کا محمل کے تعاقب میں روانہ ہونا، شعر نمبر ۶ میں جمع غایب کرداروں کی کرشمہ سازی، شعر نمبر ۷ میں "سواروں" کا تخلیقی استعمال، شعر نمبر ۸ میں ماہ و انجم کی نئی معنوی توجیہ، شعر نمبر ۹ میں "سراپہ" اور مشعل قمر کی علامتی توسیع اور شعر نمبر ۱۰ میں داستانویت سے مترشح ہوتا ہے کہ اقبال الفاظ کو ان کے مروّجہ یا لغوی مفاہیم کی قیود سے آزاد کر کے انہیں نئے معنوی امکانات سے آشنا کرتے ہیں، لیکن اُن کے یہاں شعری عمل کا یہ خلاقانہ انداز مستقلاً برقرار نہیں رہتا، ایسی

صورت حال کا سا سنا دوسرے بڑے فنکاروں مثلاً غالب کے یہاں بھی ہوتا ہے۔ اُن کے ابتدائی کلام میں ایسے بہت سے اشعار جو طرزِ بیدل میں لکھے گئے ہیں۔ محض ذہنی مشق کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں، اقبال بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ اُن کے مجموعوں میں کمزور اشعار خاصی تعداد میں موجود ہیں، ایسے اشعار کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اُن کا خیال شعری تجربے میں ڈھلنے سے قاصر رہتا ہے، یہ بات مسلّمہ ہے کہ شعری تجربہ یا اس کا کوئی حصّہ شاعر کے ذہن میں وجدانی طور پر نازل ہوتا ہے، جس طرح اندھیروں میں بجلی چمکتی ہے۔ تجربے کی اس لمحاتی برق تابی سے شاعر کی پوری شخصیت تابناک ہوتی ہے، یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ شعر شاعر کی پوری شخصیت جس میں عقلیت اور جذبہ بھی شامل ہیں، کا برقی اظہار ہے، لازماً اس میں شخصیت کے ترکیبی عناصر کا مکمل امتزاج کارفرما ہوتا ہے، اقبال کے ایسے اشعار میں وجدانی کیفیت کے بجائے تعقلی گرانباری کا احساس ہوتا ہے، یہ تعقلی عنصر ذہن کے جذباتی اور تخیلی سرچشموں سے انقطاع کر کے خالصتاً منطقی اور توضیحی علم کا زائیدہ ہوتا ہے، اس لئے شعری تجربہ ناقص اور نامکمل رہ جاتا ہے، چند شعر درج ذیل ہیں:

خرد نے مجھ کو عطا کی نظرِ حکیمانہ
سکھائی عشق نے مجھ کو حدیثِ رندانہ

—

ہوا نہ زور سے اس کے گوئی گریباں پاک
اگرچہ مغربیوں کا جنوں بھی تھا چالاک

—

یہی زمانۂ حاضر کی کائنات ہے کیا
دماغ روشن و دل تیرہ و نگہ بے باک

میری میں ، فقیری میں ، شاہی میں غلامی میں
کچھ کام نہیں بنتا بے جرأتِ رندانہ

نگاہ پاک ہے تیری تو پاک ہے دل بھی
کہ دل کو حق نے کیا ہے نگاہ کا پیرو

تری زندگی اسی سے ، تری آبرو اسی سے
جو رہی خودی تو شاہی ، نہ رہی تو روسیاہی

اقبالؔ کے کلام میں تخلیقی عمل کی دو نمایاں صورتوں کی نشاندہی کرنے کے بعد اس امر کی طرف متوجہ ہونے کی ضرورت ہے کہ ان کے یہاں وہ کون سے شعوری محرکات ہیں، جو اُن کے شعری ذہن کو متاثر کرتے ہیں، اور اُن کی متعدد منظومات کے لئے مواد فراہم کرتے ہیں، یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ ایسی منظومات کے محاکمے کے لئے کون سے شعری اصول مددگار ثابت ہو سکتے ہیں، جس زمانے میں اقبالؔ کو اپنی شعری قوتوں کا عرفان حاصل ہوا، ہندوستان تاریخی اور سیاسی اعتبار سے ایک غیر معمولی ، پیچیدہ اور پُر آشوب دور سے گذر رہا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ اُن کے متقدمین میں میرؔ اور غالبؔ کو بھی قیامت خیز ادوار سے گذرنا پڑا تھا، اقبالؔ کا عہد اس لحاظ سے مختلف اور منفرد تھا کہ اس عہد میں کئی متضاد اور طاقتور تاریخی قوتیں ایک دوسرے سے ٹکرا رہی تھیں [illegible] ہوا کہ غلامی ، بیچارگی ، مجہولیت اور بے حسی کے بعد اہلِ ہند پہلی بار شدت سے فارغ البالی ، خود اعتمادی اور آزادی کی ضرورت کا احساس کرنے لگے تھے ، ١٩١٤ء میں پہلی جنگِ عظیم کی ہمہ گیر تباہی اور انتشار نے

دوسرے ممالک کی طرح ہندوستان کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا، یہاں کا اقتصادی نظام درہم برہم ہوگیا، بے کاری اور افلاس بڑھ گیا، ۱۹۱۷ء میں روس میں ایک تاریخی انقلاب رونما ہوا، اقتدار اعلیٰ زار سے چھین کر عوام کے ہاتھوں میں آگیا اور وہاں اشتراکی حکومت قائم ہوئی، نئی حکومت کے قائم ہونے کے دس سال کے اندر ہی ہندوستان کے دانشور اور مفکر اپنے ہمسایہ ملک کے اشتراکی نظریئے سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔ اور وہ اپنے ملک کے لئے بھی سامراجیت کے خاتمے اور محنت کشوں کے ہاتھوں اقتدار کی منتقلی کے خواب دیکھنے لگے۔ ۱۹۲۶ء میں کانپور میں پہلی آل انڈیا کمیونسٹ کانفرنس منعقد ہوئی، اس سے اشتراکی خیالات کی اشاعت کو فروغ ملا۔ ۱۹۳۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کے بعد ملک کے اکثر نوجوان ادیب اور شاعر اشتراکیت کے حامی بن گئے، انگارے اور نیا ادب نے ادبی مزاج کو ایک نیا موڑ دیا، اقبال بھی مارکسیت سے نظریاتی اختلاف کے باوجود روسی انقلاب کے ولولہ انگیز واقعے سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ انہوں نے سرمایہ و محنت اور اشتراکیت جیسی نظمیں لکھیں، اشتراکیت میں لکھتے ہیں:

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم
بے سود نہیں روس کی یہ گرمیٔ رفتار

اس زمانے میں ایک نئی قومی بیداری کے تحت لوگوں میں قومیت اور حُب الوطنی کے جذبات میں طوفانی جوش پیدا ہونے لگا۔ شاعروں کے دل خاص طور پر حُب الوطنی کے جذبے سے دھڑکنے لگے۔ چنانچہ چکبست، جوش، سیماب، ظفر علی خان اور دوسرے شعرا نے جوش اور دردمندی سے قومیت اور حُب الوطنی کے جذبات کا اظہار کیا۔ اقبال بھی ان میں پیش پیش تھے، چنانچہ بانگ درا کی اکثر نظموں مثلاً: ہمالہ، صدائے درد، ترانۂ ہندی اور نیا شوالہ میں ہندوستان کی تہذیبی اور

روحانی عظمت کا اعتراف ملتا ہے۔

اقبال کے عہد کا ایک اور اہم تاریخی واقعہ تہذیبی نوعیت کا ہے۔ بین الاقوامی سطح پر مادی ترقی کے نتیجے میں تہذیبی قدروں کو ایک فقید المثال انتشار کا سامنا تھا، ملکی سطح پر اخلاقی اور معاشرتی قدریں بھی، جو اُن کے نزدیک لائق احترام تھیں، مغرب کی مادی اور مشینی تہذیب کی اندھا دھند یلغار کی زد میں تھیں۔ اقبال نے ان خارجی حالات و واقعات کو شدت سے محسوس کیا، اور ان کے گہرے، انمٹ اور نتیجہ خیز اثرات اُن کے تخلیقی ذہن پر ثبت ہوئے۔ آل احمد سرور نے لکھا ہے "اقبال کی شاعری میں ہمارے تمام شعراء سے زیادہ واضح طور پر بیسویں صدی کی زندگی کے تمام موڑ اور نشان ملتے ہیں"۔[1] اُن کے عہد کے خارجی حالات کے دباؤ اور اثر کی شدت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ لاشعور کے تاریک سمندر کی غواصی کر کے تجربات کے لعل و گہر نکالنے کے عمل سے دست کش ہو کر شعوری نوعیت کے تجربات پر اکتفا کرنے لگے۔ چنانچہ اُن کی نظموں میں اس فنی رویے کا اظہار ملتا ہے۔ یہ رویہ غزل جیسی داخلی صنف سے مطابقت نہیں رکھتا تھا، تاہم انہوں نے غزل کی ہیئت میں بھی نظمیاتی رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً:

مری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں

تھی کسی درماندہ رہرو کی صدائے دردناک
جس کو آوازِ رحیلِ کارواں سمجھا تھا میں

---

[1] ادب اور نظریہ۔ ص ۱۳۲

مدت سے ہے آوارہ افلاک مرا فکر
کر دے اسے اب چاند کے غاروں میں نظر بند

تیرے محیط میں کہیں گوہر زندگی نہیں
ڈھونڈ چکا میں موج موج، دیکھ چکا صدف صدف

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا
یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

ہر گہر نے صدف کو توڑ دیا
تو ہی آمادۂ ظہور نہیں!

عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل

اقبال کو اپنے عہد کی پیچیدگیوں کا گہرا احساس ہے، لکھتے ہیں "عہدِ حاضر کی ذہنی سرگرمیوں سے جو نتائج مرتب ہوئے اُن کے زیرِ اثر انسان کی روح مردہ ہو چکی ہے۔ یعنی وہ اپنے ضمیر اور باطن سے ہاتھ دھو بیٹھا ہے، خیالات اور تصورات کی جہت سے دیکھیے تو اس کا وجود خود اپنی ذات سے متصادم ہے، سیاسی اعتبار سے نظر ڈالیے تو افراد، افراد سے دست و گریباں ہیں[1]" گویا اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ وہ سائنسی ترقی کو روحانی قدروں کے لئے مہلک تصور کرتے تھے، بلیک کا خیال تھا کہ "سائنس موت کا شجر ہے"۔ اقبال کے عمری شعور نے اُن کی پوری شخصیت کو

---

[1] تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ ص ۲۹

اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے، جس طرح کوئی بیل درخت کو گھیر لیتی ہے، واضح ہے کہ جب عصری شعور ایک شعری محرک بن کر شاعر کی تخلیقی قوت کو متحرک کرتا ہے تو اس کی تخلیقی حیثیت مسلّم ہو جاتی ہے، اقبال کس حد تک اپنے عہد کے بدلتے حالات سے متاثر ہوئے، اس کا اندازہ اس شعر سے ہو سکتا ہے:

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

اس بات کی پہلے ہی وضاحت کی گئی ہے کہ شاعر اپنے عہد کے حالات کی صحافتی ترسیل یا ترجمانی نہیں کرتا، بلکہ ان حالات کے اثرات کو اپنی داخلی شخصیت میں سمو کر اپنے انفرادی ردّعمل سے ان کی خلاقانہ ماہیت کرتا ہے، انفرادی ردّعمل کا یہ اظہار اُسے ماحول کی جبریت سے آزاد کرتا ہے اور اس کی شخصیت کو حرکی، توانا اور فعال قوت میں تبدیل کرتا ہے۔ اقبال کی شاعری اور شخصیت کا مطالعہ کرتے وقت دو باتوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے، اوّل انہوں نے پوری دردمندی اور خلوص کے ساتھ اپنے عہد کے بحران کو اپنی شخصیت میں جذب کیا ہے، دوم اپنے عصری شعور کے تخلیقی اظہار میں انہوں نے انفرادی ردّعمل کو برقرار رکھا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اقبال کا مطالعہ کیا جائے تو اُن کے شعری عمل کے شعوری پہلو کی تفہیم میں آسانی ہوگی۔

اقبال ۱۸۷۷ء میں پیدا ہوئے، بیسویں صدی کے آغاز تک اُن کے ذہن میں وسعت پیدا ہوئی تھی، وہ ایک حساس فرد کی طرح حالات کی برق رفتار تبدیلیوں کا گہری تشویش سے مطالعہ کرتے رہے، کامیو نے لکھا ہے "تاریخ نے جس سے ارشے کا مقصدِ حیات یہ ہے کہ وہ بالواسطہ یا بلاواسطہ تاریخ کا جتنا بھی حصہ دیکھ سکے یا سمجھ سکے، دیکھے اور سمجھے"۔ اقبال نے اپنے عہد کو دیکھا بھی اور سمجھا بھی،

سائینسی ترقی تو انیسویں صدی سے ہی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر اثر انداز ہو رہی تھی، اس صدی میں سائینسی ترقی کا ایک اہم نتیجہ یہ نکلا کہ لوگوں میں سائینسی مزاج پنپنے لگا۔ وہ تعقلی طرزِ فکر کو سائینسی کمالات مثلاً مظاہر فطرت پر سائینس کے قابو پانے کے عمل سے ہم آہنگ کرنے لگے، یہ رجحان اس عہد کے مفاہمت پسندانہ رویے سے بھی مطابقت رکھتا تھا، لیکن "بیسوی صدی کے طلوع ہونے کے ساتھ ہی سائینسی اور صنعتی ترقی نے اپنی رفتار کو تیز تر کر دیا۔ اور گزشتہ صدی کے کئی تصورات کا ابطال کیا، مثلاً اب مفاہمت پسندانہ رویہ بے معنی ہو کر رہ گیا، انسان مشینی زندگی میں قدم رکھ کر تہذیبی اور معاشرتی وابستگیوں سے انحراف کر کے اپنی ذات میں سمٹنے لگا۔

سائینسی اندازِ فکر نے انسان کو توہمات اور قدیم تصورات کی عدم معنویت کا احساس دلایا، اور وہ اپنے وجود کی ہر ہنگیوں کا نظارہ کرنے لگا۔ اُس نے فلسفیانہ مفروضوں کے بوجھ کو دور جھٹک کر استدلالی نقطۂ نظر سے اشیاء کی حقیقت کے بارے میں غور کرنا شروع کیا، تجسس اور تحقیق اس کے مزاج کا حصہ بن گئے، فلسفے میں خطابت کے بجائے تجزیہ پر زور دیا جانے لگا۔ نئی صدی کے آغاز میں بریڈلے کے یہاں مابعد الطبیعاتی رجحانات کے باوجود فلسفے کو زندگی کے لوازم سے وابستہ کرنے کے رویے کا اظہار ملتا ہے۔ بریڈلے کے بعد رسل نے فلسفے کو سائینسی نقطۂ نظر سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔

۱۸۵۹ء میں ڈارون کے نظریۂ ارتقاء نے زندگی اور کائنات کی آفرینش اور اس کے انجام کے بارے میں روائتی تصورات پر کاری ضرب لگائی، انسان کے حیوانی قبیلے سے رشتے کی تصدیق ہو گئی، فرائیڈ نے موجودہ صدی کے شروع میں

CIVILIZATION AND ITS DISCONTENTS لکھ کر انسانی وجود، معاشرے

اور تہذیب کے روایتی تصورات کے کھوکھلے پن کو ظاہر کیا، فرائیڈ نے ادب کی تخلیق میں لاشعوری محرکات کی تلاش کر کے ادبی قدروں میں انقلاب پیدا کیا۔ آئن سٹائن کی اضافیت کی تھیوری نے مادی حقیقت کی نئی توجیہہ کی، اور ثابت کیا کہ مادی قوت ٹھوس اور مستقل ہونے کے بجائے برقی لہروں کی طرح حرکت پذیر ہے، اضافت کی تھیوری کا اثر معاشرے اور ادب پر بھی پڑا۔ معاشرے میں اخلاقی قدروں کی قطعیت مشکوک ہونے لگی۔ اور ان کو اضافی قرار دیا جانے لگا۔ فن اور شاعری میں وقت کے نئے تصورات راہ پانے لگے۔ ان سائنسی انکشافات کے سامنے قدیم مسلمات اور روایات ریت کی دیوار ثابت ہوئے۔ نتیجے میں اخلاقی، مذہبی اور سماجی قدریں اپنی معنویت کھونے لگیں، اور انسان کی سراسیمگی اور بے چینی میں اضافہ ہونے لگا۔

۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم لڑی گئی، یہ عظیم سانحہ مادی اور سیکانکی پیش رفت کا نتیجہ تھا۔ اس جنگ نے جرمنی، روس، آسٹریا اور انگلستان کو بُری طرح متاثر کیا۔ اسلامی ممالک بدحالی اور انتشار کے شکار ہو گئے، ترکی، شام اور عرب بھی برہمی اور مزاج کی زد میں آگئے، ہندوستان چونکہ برطانوی سامراج کے زیر نگیں تھا اور ایک اہم نوآبادیاتی علاقہ تھا۔ اس لئے ہندوستانیوں نے فرنگیوں کی خواہش اور تحریک کے مطابق اس جنگ میں بھرپور حصہ لیا اور اس کے بھیانک نتائج کو بھگت بھی لیا۔

اقبال ایک حساس فنکار کی طرح تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کا مطالعہ کر رہے تھے۔

مری نگاہ میں ہے حادثات کی دُنیا

اپنے گردوپیش کی زندگی اور پھر عالمی سطح پر زندگی کے سنگین مسئلوں اور اُلجھنوں

پر اُن کی نظر تھی، ساتھ ہی انہیں عظیم دانشوروں مثلاً ڈارون، مارکس، فرائیڈ اور آئن سٹائین کے ذہنی اور سائینسی کارناموں سے واقفیت بڑھانے کا شوق تھا، اُن کی روح میں سوالات کی کتنی ہی لہریں اُٹھ رہی تھیں، انہوں نے دیکھا کہ اُن کے عہد میں بدیسی تسلط کے خلاف بے چینی بڑھ رہی تھی۔ آزادی کی جدوجہد زور پکڑ رہی تھی۔ اقبال کے سامنے محکوم ہندوستان کی جو صدیوں کی تصویر تھی، وہ تصویرِ درد تھی، یہاں کے لوگ گرانقدر تمدنی ورثے اور عظیم روحانی قدروں کے باوجود افلاس، پسماندگی اور مظلومیت کے شکار تھے۔ تصویرِ درد میں لکھتے ہیں!

یہ دستورِ زبان بندی ہے کیسا تیری محفل میں
یہاں تو بات کرنے کو ترستی ہے زباں میری
اُٹھائے کچھ ورق لالے نے کچھ نرگس نے کچھ گُل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

اُن کو اپنے عہد کی سائینسی دریافتوں کی اہمیت کا احساس ہے، آئن سٹائین کے نظریۂ زماں سے متعلق لکھتے ہیں:

جلوۂ می خواست مانند کلیم ناصبور
تا خمیرِ مستیز او کشود اسرار نور

مادّی کائینات کی سائینسی توضیح اس شعر میں ملتی ہے:

فریبِ نظر ہے سکوں و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرّہ کائینات

سائینسی تحقیق تجربہ کے اس دور میں روایات اور مسلمات تیزی سے اپنی دلکشی کھو رہے تھے، اقبال بھی زندگی، موت، معاشرہ، فرد، جماعت اور کائینات کے بارے میں روایتی تصورات کے کھوکھلے پن سے آگاہ ہوئے۔ روایتی عقیدوں

یں اعتماد کی شکست کے بعد نئے ذہنی ماحول سے تطابق پیدا کرنا کوئی آسان کام نہ تھا۔ انہیں داخلی طور پر ایک غیر معمولی کشمکش کا سامنا کرنا پڑا۔ انہوں نے اس کا اعتراف کیا ہے:

اسی کشمکش میں گذری مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و ساز رومی کبھی پیچ و تاب رازی

—

گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

—

۱۹۲۱ء میں اُن کی مشہور نظم خضرِ راہ شایع ہوئی۔ اس میں بھی انہوں نے وہ سوالات اُٹھائے ہیں، جو اس عہد کے دانشوروں کی پریشانی کا باعث تھے۔ نظم میں ساحلِ دریا پر رات کے سناٹے میں شاعر کی ملاقات خضر سے ہوتی ہے۔ وہ سراپا سوال بن جاتا ہے:

زندگی کا راز کیا ہے، سلطنت کیا چیز ہے
اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش
ہو رہا ہے ایشیا کا خرقۂ دیرینہ چاک
نوجواں اقوام نو دولت کے ہیں پیرایہ پوش
بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفےٰؐ
خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش
آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

اُن کے اضطراب، تشکیک اور حیرانی کا اندازہ ان اشعار سے بھی ہو سکتا ہے:

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

—

(رات اور شاعر)

زندگی کی رہ میں سرگرداں ہے حیراں ہوں میں
تو فروزانِ محفلِ ہستی میں ہے سوزاں ہوں میں

—

(چاند)

درجہاں مثلِ چراغ لالۂ صحرا ہستم
نے نصیبِ محفلے نہ قسمتِ کاشانے

—

(شمع اور شاعر)۔

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دِل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے

—

ستارہ کیا مری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخیٔ افلاک میں ہے خوار و زبوں

—

چہ کنم کہ فطرتِ من بہ مقام در نہ سازد
دلِ ناصبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے

—

گرچہ بر گردونِ ہجوم اختر است
ہر یکے از دیگرے تنہا تر است

اقبال بلاشبہ اپنے عہد کے ایک بڑے دانشور ہیں، انہیں خود بھی اپنی دانشورانہ عظمت کا احساس ہے، چنانچہ وہ اپنے آپ کو "مردِ خود آگاہ"[1] اور "دانائے راز"[2] کہتے ہیں، وہ ایک دانشور کی طرح اپنے عہد کی گہری تبدیلیوں اور ان کے محرکات پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہیں:

یورپ میں بہت روشنیٔ علم و ہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
رعنائی تعمیر میں رونق میں، صفا میں
گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جُوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کیلئے مرگِ مفاجات

انہوں نے محسوس کیا کہ چونکہ جدید سائنسی تہذیب "فیضانِ سماوی"[3] سے محروم ہے، اس لئے یہ "آپ اپنے خنجر سے خودکشی کرے گی" اُن کی یہ پیش گوئی ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگِ عظیم نے درست ثابت کی۔

اُن کو شروع ہی سے ایشیائی ممالک کی پسماندگی اور مظلومیت کا گہرا احساس تھا، یورپ سے واپسی پر یہ احساس زیادہ گہرا ہو چکا تھا۔ ایشیائی ممالک خاص کر ہندوستان

---

[1] پس از من شعرِ من خوانند و دریابند و مے گویند
جہانے را دگرگوں کرد یک مردے خود آگاہے

[2] عمرہا در کعبہ و بُت خانہ مے نالد حیات
تا ز بزمِ عشق یک دانائے راز آید بروں

[3] تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

ہیں روایتی مذہب، تصوّف، بُدھ مت اور ویدانت کی منفی تفسیر نے لوگوں کی عملی اور ذہنی قوتوں کو مفلوج کر دیا تھا، وہ بے حسی اور بے چارگی کی زندگی گذار رہے تھے، اِدھر مغربی قومیں اپنی چالاکی اور حکمت عملی سے ایشیائی ممالک خاص کر اسلامی ممالک کا بے دردی سے استحصال کر رہی تھیں، اور اُن کے رہے سہے تخلیقی امکانات بھی ختم ہو رہے تھے۔

جیساکہ اوپر بیان ہوا اقبال کی عصری آگہی اُن کے لئے ایک مستقل شعری موضوع کی صورت اختیار کر چکی ہے، اور یہ اُن کے اکثر اشعار میں رچ بس گئی ہے۔ مثال کے طور پر اُن کی نظم "لالۂ صحرا" کو لیجئے، اس میں اقبال نے خارجی حالات کے دباؤ کے تحت اپنی ذہنی کیفیات کی مؤثر پیکر تراشی کی ہے۔ اس نظم میں لالۂ صحرا ایک تخلیقی فنکار کی اجنبیت، تنہائی، محرومی، تحرف، گم شدگی اور یکتائی کے متضاد جذبات کی علامت بن کر اُبھرتا ہے:

یہ گنبدِ مینائی، یہ عالمِ تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راہی تو، بھٹکا ہوا راہی میں
منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی

چند اور اشعار درج ذیل ہیں، ان میں اُن کے روحانی "درد و کرب"، "عذابِ دانش" "غریب الدیاری" اور "جستجوئے وجود" کی کیفیات کی نقش گری ملتی ہے:

پڑھ لئے میں نے علومِ شرق و غرب
روح میں باقی ہے اب تک درد و کرب
عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل

اپنے وطن میں ہوں کہ غریب الدیار ہوں
ڈرتا ہوں دیکھ دیکھ کے اس دشت و در کو میں

—

چو موجِ مے تپد آدم بہ جستجوئے وجود
ہنوز تا بہ کمر درمیانۂ عدم است

اس عہد میں شعور کی بحرانی کیفیت کا اظہار مغربی شاعری میں خاص طور پر ملتا ہے۔ ایٹس، پاؤنڈ اور ایلیٹ کے یہاں یہ بنیادی حیثیت رکھتا ہے، ایٹس کی نظم THE SECOND COMING میں نراج اور انتشار اور ایلیٹ کی THE WASTE LAND میں کلبیت، بوریت اور محرومی کی موثر پیکر تراشی ملتی ہے۔ ولیسٹ لینڈ کا یہ بند ملاحظہ ہو:

A HEAP OF BROKEN IMAGES, WHERE THE SUN BEATS
AND THE DEAD TREE GIVES NO SHELTER, THE CRICKET
NO RELIEF,
AND THE DRY STONE NO SOUND OF WATER
UNREAL CITY'
UNDER THE BROWN FOG OF A WINTER DAWN.

یہ صحیح ہے کہ اقبال نے معاصر شعراء مثلاً ایلیٹ کی طرح "دانشِ حاضر" کے عذاب کو سہہ لیا ہے، لیکن اس کے شعری اظہار میں دونوں کے یہاں رویوں کا فرق بدیہی ہے۔ اقبال اس عذاب کو اس اُمید پر سہہ لیتے ہیں کہ یہ عذاب دائمی نہیں، اس کے برعکس ایلیٹ کو جدید دور کے خرابے میں دور دور تک کہیں آب و گیاہ نظر نہیں آتا رویوں کے اس تفاوت نے ان کے شعری برتاؤ کو بھی گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔

اقبال کے یہاں ذہنی انتشار کے باوجود شعری پیکروں کی تکمیلیت اور تابناکی کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ایلیٹ کی شاعری "شکستہ پیکروں کا ڈھیر" بن جاتی ہے، ایسی ہی صورت حال پکاسو کے یہاں ملتی ہے، وہ عصری آگہی کے عذاب میں گرفتار ہے اور مسخ شدہ اور شکستہ چہروں کی تخلیق کرکے اپنی کلبیت اور شکست اُمید کا مظاہرہ کرتا ہے،

لیکن ایلیٹ یا دوسرے معاصر شعراء کے مقابلے میں اقبال کے فن کی تعیّن قدر کے ضمن میں ایک خاص دشواری یہ پیش آتی ہے کہ انہوں نے عصری شعور کے اظہار ہی پر اکتفا نہیں کیا، جس کی ایک فنکار کی حیثیت سے اُن سے توقع کی جاسکتی تھی. بلکہ وہ ایک پیغامبر شاعر کی ذمہ داریوں کو قبول کرکے حالات کی خرابی کا تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ علاج بھی تجویز کرتے ہیں:

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

اقبال کی شخصیت کے فکری یا نظریاتی پہلو کا محاکمہ اگر اُن کے تخلیقی شعور سے الگ کرکے نہ کیا جائے تو ہماری دلچسپی قائم رہتی ہے، اطمینان کی بات یہ ہے کہ اُن کی شاعری میں ایسے حصّے موجود ہیں، جن میں عقیدہ یا نظریہ تخلیقی آب و تاب رکھتا ہے، یہاں ضمناً یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ آرٹ کی تخلیق ذہنی عیاشی کے لئے نہیں ہوتی، اور یہ سوچنا بھی درست نہیں کہ آرٹ کا غیر حقیقی کردار اسے زندگی سے یکسر لاتعلق بناتا ہے، آرٹ غیر حقیقی ہونے کے باوجود اپنی جڑوں سے انکار نہیں کرسکتا جو زمین کی گہرائیوں میں پیوست رہتی ہیں، اقبال کی شاعری کا معاملہ ہی تو اور ہے۔ وہ پوری دیانتداری اور خلوص سے زندگی کی قدروں کے فروغ کے خواہش مند ہیں:

جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرۂ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

اپنے عہد کے تمدنی اقدار کو فروغ دینے کا کام وہ اس لئے بھی انجام دے سکے۔ کیونکہ اُن کے تنزل آمادہ عہد میں تمدنی بحالی کا خواب دیکھنے کا عمل پورے طور پر منقطع نہیں ہو چکا تھا۔ جیسا کہ موجودہ صدی کے وسط کے بعد عالمگیر پیمانے پر ہو رہا ہے، اقبال نے مسلمانوں کی عظمت پارینہ کو معیار بنا کر انسان کی منتشر شخصیت کی نئی تشکیل کی بشارت دی۔ انہوں نے خودی کا نظریہ پیش کیا، نئے تہذیبی حالات میں فرد کو اپنی کھوئی ہوئی انفرادیت کا گہرا قلق تھا۔ اقبال کو فرد کی ازلی قوتوں کا احساس تھا، وہ جانتے تھے کہ نظریۂ ارتقاء کی رو سے اس کی شعوری قوتوں میں برابر اضافہ ہو رہا ہے، مذہبی نقطۂ نظر سے وہ عظیم روحانی قوتوں سے آراستہ ہے، اس لئے فرد اپنی ذہنی اور روحانی قوتوں کی تنظیم کر کے اور انہیں مستحکم کر کے تمام خارجی مخالف قوتوں پر غالب آسکتا ہے، اور دُنیا میں بڑھتے ہوئے انتشار کا سدّباب کر سکتا ہے، خودی، بقولِ اقبال "شعور کا وہ روشن نقطہ ہے جس سے تمام انسانی تخیلات منوّر ہوتے ہیں، یہ تفرد کا گہرا احساس ہے، جو انسان کو اپنی تخلیقی قوتوں سے آگاہ کرتا ہے، اور معروضی جہاں "صنم خانۂ نپدار" بن جاتا ہے، انسان حرکت و عمل سے اپنی بیداری اور زندگی کا ثبوت دیتا ہے۔ اس خیال کو اگر انہوں نے ایک طرف ساقی نامہ جیسی زور دار بیانیہ نظموں میں قوتِ بیان سے ادا کیا ہے، تو دوسری طرف اس سے چاند اور تارے جیسی تخیلی، خوابناک اور ڈرامائی نظم کا ہیولا تیار کیا ہے۔

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرہ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود
کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود

—

(ساقی نامہ)

کہنے لگا چاند ہم نشینو — اے مرزعِ شب کے خوشہ چینو
جُنبش سے ہے زندگی جہاں کی — یہ رسم قدیم ہے، یہاں کی
ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ — کھا کھا کے طلب کا تازیانہ
اس رہ میں مقام بے محل ہے — پوشیدہ قرار میں اجل ہے

—

(چاند اور تارے)

افراد خود آگاہ ہو کر ایک نئے جماعتی نظام کی تشکیل کر سکتے ہیں، جس کی بنیاد انسانی قدروں پر ہوگی، انفرادیت کا یہ شعور دُنیا کی خیر اور شر کی رزم گاہ میں گہرا ہو جاتا ہے، اور انسان کی زندگی "سوز و ساز" بن جاتی ہے :

چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن
دلِ کوہ و دشت و صحرا بہ دَمے گداز کردن
ز قفس دمے کشادن بہ فضائے گلستانے
رہ آسماں نوردن بہ ستارہ راز کردن

اقبال کو پورا یقین ہے کہ انسان بے عملی کی زندگی سے خوش نہیں رہ سکتا، اس لئے کہ "وہ شہیدِ جستجو" ہے، جستجو اور حرکت اس کی فطرت ہے، اور وہ اپنی فطرت سے مُنکر نہیں ہو سکتا، جاوید نامہ میں اُن کی ملاقات فلک قمر میں ایک رقاصہ سے ہوتی ہے۔ یہ رقاصہ گوتم بُدھ کے فلسفۂ حیات سے مُتاثر ہو کر آرام کی زندگی گذارتی ہے۔

لیکن وہ سکون سے گھبرا کر رقص (جو حرکت اور اضطراب کی علامت ہے) کے لئے بے چین ہو جاتی ہے :

فرصت کش مکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را

افراد میں خودی کی تعمیر سے ایک فلاحی معاشرہ وجود میں آسکتا ہے، اور روشن مستقبل کی ضمانت مل سکتی ہے :

آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش
اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی
اس قدر ہوگی ترنم آفریں بادِ بہار
نکہت خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی

یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے کہ ایک ایسے بحرانی عہد میں، جبکہ دنیا کے بڑے شاعر اور دانشور مثلاً بودلیئر، ایٹس، لارنس اور جوئس تہذیب اور وجود کے انتشار کی ناگزیریت کو تسلیم کر چکے تھے، اقبال فرد کی نئی تخلیق میں مصروف تھے، اس رویے سے اُن کی شخصیت کی ناقابلِ تسخیر قوتوں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، نفسیاتی اعتبار سے خارجی موانعات کے ہجوم سے شخصیت کا شیرازہ بکھر جاتا ہے لیکن جو فنکار، تخلیقی صلاحیتوں کی بدولت بقول اقبال " زندگی سے مقابلہ " کرتا ہے۔ وہ کوئی عظیم کارنامہ انجام دیتا ہے، فکری اعتبار سے اقبال کا یہ معمولی کارنامہ نہیں کہ انہوں نے شکست خوردہ انسان کو نئے سرے سے روحانی اور ذہنی استحکام کی بحالی کا پیغام دیا۔ اور ایسا کرتے ہوئے جگرداری اور ذہنی پیش رفت کا ثبوت دیا۔ انتشار اور محرومی کے اس دور میں اقبال کا اُمید آفرینی کے رویے پر اصرار کرنے میں بعض لوگوں کو شاید اُن کی جذباتیت یا کھوکھلی رجائیت نظر آئے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ

کہ اُمید و یقین کے یہ سوتے ان کی شخصیت کی گہرائیوں سے پھوٹتے ہیں، اس لئے شخصی سچائی سے متصف ہیں، ظاہر ہے اس آواز کو مصنوعی یا عائد کردہ قرار نہیں دیا جا سکتا، اگر ایسا ہے تو اسی عہد کے ایک اور نامور شاعر سٹیفن جارج کو آپ کیا کہیں گے۔ جس نے جرمنی میں جنگ سے متاثرہ نسل کی شکست خوردگی اور انتشار کا مداوا کرنے کے لئے ذہنی اور روحانی قوتوں کی تنظیم پر زور دیا، وہ یقول سی۔ ایم۔ باورا "جرمنی کے نوجوانوں کو حیات تازہ" سے آشنا کرنا چاہتا تھا، اسی طرح ایٹس نے آئرلینڈ کی دیومالا اور کلچر کی احیاء اور ایلیٹ نے مسیحیت کی روح کو زندہ کرنے میں شکست نصیب نسلوں کو نجات اور عافیت کی بشارت دی ہے بیسویں صدی کے ربع اول تک عالمی جنگوں، گیس چیمبرس، اور ہومنزم کی پامالی کے باوجود بعض اور ادبی شخصیتیں سامنے آئی ہیں۔ جو گذشتہ صدیوں کے اثبات وجود کے فلسفے کے زیر اثر یا اپنی قوت حیات کے بل بوتے پر یا حالات کی سختی کے ردعمل کے طور پر گردش زمانہ کو روکنے اور اسے اپنے اثر و اقتدار میں لانے کے یقین کا اظہار کرتی ہیں، ان میں نٹشے، بلاک اور ایٹس نمایاں ہیں نٹشے کے نزدیک جدید سائنسی تہذیب انسان کی اندرونی قوتوں کے لئے سم قاتل کا حکم رکھتی ہے، اس نے انسان کے فوق البشر ہونے کا تصور پیش کیا، اس تصور کا لب لباب یہ ہے کہ انسان اپنی بیکراں قوتوں سے اپنی تقدیر خود بنا سکتا ہے۔ بلاک، شاعر، کی دیدہ وری کا قائل ہے۔ اس نے بھی انسانی معاشرے کی ایک نئی تنظیم اور ترقی کی بشارت دی، ایٹس بھی اپنے عہد کے انتشار کا سامنا کرنے کے باوجود ایک مثالی دنیا کے خواب دیکھتا رہا۔ اقبال بھی معاشرتی اور تہذیبی سطح پر نئے عہد کی مادی ترقی کی یلغار کو روکنے اور انسان کی اخلاقی اور روحانی قدروں کی بحالی پر زور دیتے رہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ روحانی قدروں کی بحالی کی تبلیغ کرے، البتہ اگر

اس کی شاعری کا یہ مثبت نتیجہ نکلتا ہے۔ تو اس کی سچائی سے انکار نہیں کیا جا سکتا، سٹیفن سپنڈر نے صحیح لکھا ہے کہ "اگر شاعری مذہب یا فلسفے کا متبادل نہیں ہے، تاہم یہ لوگوں کو ان کے بارے میں سنجیدگی سے سوچنے کی تحریک دے سکتی ہے"۔ اقبال لکھتے ہیں:

مقصود ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا

چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

آبِ رواں کبیر تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کوئی اور زمانے کا خواب
عالم نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے نقاب

(مسجد قرطبہ)

—

لوح بھی تو، قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب
گنبد آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

(ذوق و شوق)

—

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبد افلاک یہ خاموش فضائیں
یہ کوہ، یہ صحرا یہ سمندر یہ ہوائیں!
تھیں بیش نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینہ ایام میں۔ آج اپنی ادا دیکھ

(روحِ ارضی...)

رجائیت کا یہ رویّہ جو اُن کی فکری زندگی کا حاوی عنصر ہے۔ اُسی حد تک نئے ذہن کو آسودہ کر سکتا ہے، جس حد تک عہدِ قدیم کے کسی شاعر کا نشاطیہ رویّہ کر سکتا ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ اقبال کی اُمید آفرینی بھی شیکسپیئر یا غالب کی طرح عقیدے یا نظریے کی زائیدہ ہے، اور ظاہر ہے، وہ اپنے زمانی حدود رکھتی ہے، واقعہ یہ ہے کہ نئے ذہن کا فکری سفر وہاں سے شروع ہوتا ہے، جہاں اقبال یا ماضی کے دوسرے شعراء قیام کرتے ہیں، تاہم اُنہوں نے فکری حدود کے باوجود جس دردمندی، فیاضی اور یقین و بصیرت سے انسانی مسائل کا سامنا کیا ہے، وہ یقیناً اُن کی نازک شعری حسیّت کی دلیل ہے،

عقابی روح جب بیدار ہوتی ہے جوانوں میں
نظر آتی ہے ان کو اپنی منزل آسمانوں میں

—

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

ذیل کے اشعار میں اُن کے دردمندی کے جذبات کی شدّت کو محسوس کیا جا سکتا ہے:

دل بدوش و دیدہ بر فرداستم
در میانِ انجمن تنہاستم

—

شمع را تنہا تپیدن سہل نیست!
آہ یک پروانۂ من اہل نیست

تاہم اُن کی فکری زندگی میں ایسے لمحے بھی آتے ہیں، جب افلاک سے نالوں کا کوئی جواب نہیں آتا، اور اُمید و یقین کے سوتے خشک ہوتے نظر آتے ہیں، ایسے لمحوں

ہیں یا تو وہ تذبذب، تشکیک اور غم کے شکار ہوتے ہیں یا حیرت اور تجسّس کی تصویر بن جاتے ہیں، ان کیفیات سے غالبؔ بھی گذرے ہیں:

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
سبزہ و گُل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اور اقبال پھول کی زبانی سوال کرتے ہیں:

گل گفت کہ ہنگامۂ مرغانِ سحر چیست
ایں انجمن آراستہ بالائے شجر چیست
ایں زیر و زبر چیست
پایانِ نظر چیست؟

نظم فلسفہ و تہذیب اسی کیفیت کی مصوّری کرتی ہے:

یہ آفتاب کیا یہ سپہرِ بریں ہے کیا
سمجھا نہیں تسلسلِ شام و سحر کو میں
اپنے وطن میں ہوں کہ غریب الدیار ہوں!
ڈرتا ہوں دیکھ دیکھ کے اس دشت و در کو میں
کھلتا نہیں مرے سفرِ زندگی کا راز
لاؤں کہاں سے بندۂ صاحب نظر کو میں
حیراں ہے بو علی کہ میں آیا کہاں سے ہوں
رومی یہ سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں

"جاتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہرو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں"

یا یہ شعر

طلسم نہایت آں کہ نہایتے ندارد
بہ نگاہ ناشکیبے بہ دلِ اُمیدوارے

ایسے فکری لمحوں میں وہ موت، غم، اجنبیت، گم شدگی اور اسراریت پر غور و فکر کرتے ہیں، اور اُن کا وجود سراپا تجسّس بن جاتا ہے، غالب کے یہاں تجسّس کی انتہائی مشکل نقش فریادی" ہے، جو تشکیک کو راہ دیتی ہے، اقبال کا تجسّس حیرت کو جنم دیتا ہے، جو اُن کے جذبۂ یقیں کو فنا کرنے کے بجائے اسے مضبوط کرتا ہے:

جنہیں میں ڈھونڈتا تھا آسمانوں میں زمینوں میں
وہ نکلے میرے ظلمت خانۂ دل کے مکینوں میں

—

گرفتم ایں کہ جہاں خاک و ماکف خاکیم
بہ ذرہ ذرہ ی ما درد جستجو زِ کُجاست

لیکن حیرت کا مثبت پہلو بھی دائمی نہیں، اُن کے یہاں ایسی کیفیات کی کمی نہیں، جو حسن کی فضا پذیری، کائنات کی اسراریت، اجل کی بالادستی اور انسان کی تنہائی کی شدید آگہی کا نتیجہ ہیں۔

من بہ تلاش تو روم یا بہ تلاش خود روم
عقل و دل و نظر ہمہ گم شدگاں کوی تو
مارا زِ مقام ما خبر کن
ما ئیم کجا و تو کجائی

تو چشم بستی و گفتی کہ ایں جہاں خواب ست
کشائی چشم کہ ایں خواب خواب بیدار ست

گذشتی تیز گام اے اخترِ صبح
مگر از خواب ما بیزار رفتی
من از ناآگہی گم کردہ راہم!
تو بیدار آمدی، بیدار رفتی

ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دُنیا
شب دراز عدم کا فسانہ ہے دُنیا

(حقیقتِ حسن)

ستارہ صبح کا روتا تھا اور یہ کہتا تھا
ملی نگاہ مگر فرصتِ نظر نہ ملی

(اخترِ صبح)

اُس رہ میں مقام بے محل ہے
پوشیدہ قرار میں اجل ہے

(چاند اور تارے)

حیرت آغاز و انتہا ہے
آئینے کے گھر میں اور کیا ہے

(انسان)

ان اشعار میں ایک ایسی متجسّس روح کی شبیہہ اُبھرتی ہے، جسے بقولِ کامیو

"انسانی استفسار" اور کائنات کی خاموشی کے "نا اُمیدانہ تصادم" سے واسطہ پڑا ہو، لیکن کامیو سے فوری اختلاف کا پہلو وہاں اُبھرتا ہے، جہاں وہ اس "نا اُمیدانہ تصادم" کی ثابت قدمی کو محسوس کرتا ہے، اور اسے زندگی کی لایعنیت کا احساس ہوتا ہے۔ اقبال دُنیا کو "آئینے کا گھر" ضرور کہتے ہیں، لیکن اس عقیدے سے دست بردار نہیں ہوتے کہ اس کے پیچھے ایک عظیم قوت کام کر رہی ہے، جو عدل و انصاف کا منبع ہے، یہی عقیدہ انہیں لایعنیت کی طرف جانے سے روکتا ہے۔

اُن کی شعری قوت کا سب سے بڑا راز وہ شعری کردار (POETIC PERSONAE) ہے۔ جو اُن کے کلام میں روحِ رواں کی طرح جاری و ساری ہے، یہ اقبال کی شخصیت کی نمائندگی کرنے کے باوجود اپنا ایک انفرادی وجود رکھتا ہے۔ بالکل اُسی طرح جس طرح ANCIENT MARINER کا معمر جہازی کولرج کے ذہن کا زائیدہ ہونے کے باوصف ایک جداگانہ وجود رکھتا ہے اور بقولِ یونگ "ایک اجتماعی انسان" کا روپ اختیار کرتا ہے اُس نے اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "بہ حیثیت انسان کے اس کی ذہنی کیفیات، ارادہ اور ذاتی مقاصد ہو سکتے ہیں۔ لیکن فنکار کی حیثیت سے وہ اونچے پائے کا انسان ہے وہ ایک اجتماعی انسان ہے، جو انسانوں کی لاشعوری اور نفسیاتی، زندگی کو متاثر اور متشکل کرتا ہے[1]۔"

اقبال کا یہ "اجتماعی انسان" اپنے پیغمبرانہ لہجے، متانت، علوئے فکر اور قلندرانہ بے نیازی سے اپنے مختلف اور عظیم ہونے کا شدید احساس دِلاتا ہے اور اُن کے کلام کو تخلیقی سحر عطا کرتا ہے، چونکہ وہ ایک سحر آلود تخلیقی کائنات کی پیداوار ہے، اس لئے اس کی وضع قطع، لہجہ، اسلوب گفتار اور رویہ کی تعیین میں اپنے اندرونی اصول

---

[1] MODERN MAN IN SEARCH OF A SOUL صد ۱۹۵

کارفرما ہیں، یہ اقبال کی ذات کے جبلّی اثرات سے لاتعلق ہو کر شعری صورت حال کے سیاق و سباق میں اپنے طور پر نمو کرتا ہے اور اپنا وجود منوا لیتا ہے، ذیل کے اشعار میں اس زندہ، فعّال اور خود مختار کردار کے خدوخال جھلکتے ہیں:

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

—

کہیں سرمایۂ محفل تھی، میری گرم گفتاری
کہیں سب کو پریشاں کر گئی میری کم آمیزی

—

کبھی حیرت، کبھی مستی، کبھی آہِ سحر گاہی
بدلتا ہے ہزاروں رنگ میرا دردِ مہجوری

—

مرا بنگر کہ در ہندوستاں دیگر نمی بینی
برہمن زادۂ رمز آشنائے روم و تبریز است

—

پس از من شعر من خوانند و دریابند و می گویند
جہانے را دگرگوں کرد یک مردِ خود آگاہے

—

اقبال قبا پوشد در کارِ جہاں کوشد
دریاب کہ درویشی با دلق و کلاہے نیست

—

نورِ قدیمی شبِ ما برافروز
دستِ کلیمی در آستینی

—

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

—

بے نیازانہ زِ شوریدہ نوایم مگذر
مُرغِ لاہوتم و از دوست پیامے دارم

محولا بالا اشعار میں اس شعری کردار کی وضع قطع، لب و لہجہ، داخلی کیفیات، خلاقی اور رفتار و گفتار کی پردہ کشائی ہوتی ہے۔ (۱) وہ ایسا "مردِ قلندر" ہے، جس کے تخیل میں "حور و فرشتہ اسیر ہیں، اور جس کی ایک نگاہ سے" اس کی تجلیات میں خلل واقع ہوتا ہے۔ (۲) کبھی اس کی گرم گفتاری سرمایۂ محفل بن جاتی ہے، اور کبھی اس کی کم آمیزی سب کی پریشانی کا باعث بنتی ہے۔ (۳) وہ دردِ مہجوری میں کبھی حیرت، کبھی مستی اور کبھی آہِ سحرگاہی بن کر رہ جاتا ہے۔ (۴) وہ آبائی طور پر برہمن زادہ ہے، لیکن روم و تبریز کا رمز آشنا ہے۔ (۵) وہ ایک ایسا مردِ خود آگاہ ہے، جس نے اپنے اشعار سے دُنیا کی تقدیر بدل کر رکھ دی ہے۔ (۶) وہ ایسا مردِ درویش ہے جو کارِ جہاں میں شریک رہتا ہے (۷) اس کی آستین میں دستِ کلیم ہے، (۸) وہ ایسا قلندر ہے جو اسرارِ کتاب کہہ ڈالتا ہے، (۹) وہ مرغِ لاہوت ہے، اور پیامِ دوست کا امین، ظاہر ہے کہ ان انفرادی خصائص اور اوصاف کی بدولت وہ مثالی آدم کا رُتبہ حاصل کرتا ہے، میلادِ آدم میں اس کی شخصیت کی غیر معمولی توانائی

اور خلاقی کا گہرا احساس ہوتا ہے :

نعرہ زد عشق کہ خونین جگرے پیدا شُد
حُسن لرزید کہ صاحبِ نظرے پیدا شُد
خبرے رفت زِ گردوں بہ شبستانِ ازل
خدرائے پردگیاں پردہ دَرے پیدا شُد

ذیل کے اشعار بھی اس ضمن میں قابلِ مطالعہ ہیں، ان میں بھی اس کردار کی تجسیم ملتی ہے :

بہ جبریلِ امیں ہمدا ستانم
رقیب و قاصد و دربان ندانم
مرا ما فقر سامانِ کلیم است
فرشا ہمنشہی زیرِ گلیم است
اگر خاکم بہ صحرائی نہ گنجم
اگر آبم بہ دریائی نہ گنجم

—

اے حلقۂ درویشاں وہ مردِ خُدا کیسا ؟
ہو جس کے گریباں میں ہنگامہ رستاخیز

—

سینۂ شاعر تجلی زارِ حُسن
خیزد از سینائے او انوارِ حُسن
از نگاہش خوب گردد خوب تر
فطرت از افسونِ او محبوب تر

سُنا ہے خاک سے تیری نمود ہے لیکن
تری سرشت میں ہے کوکبی و مہتابی!

واضح رہے کہ اقبالؒ کا یہ شعری کردار جو مثالی انسان بن کر اُبھرتا ہے، ٹائپ بن کر نہیں رہ جاتا۔ بلکہ یہ مخصوص جبلّی اور ذہنی کیفیات سے ایک زندہ اور حرکی وجود ہے۔ اس سے بڑھ کر قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ یہ ارتقاد کے مختلف مرحلوں سے گذرتا ہے۔ یہ خلا میں سانس نہیں لیتا، بلکہ "جہاں دوش و فردا" کی حقیقتوں کا سامنا کرتا ہے۔ یہ فرشتہ نہیں، انسان ہے اور مختلف نفسیاتی پیچیدگیوں سے گذرتا ہے، نفسیاتی تجربے اور اُلجھنیں اس کا مقدّر ہیں، اور اس کی حیات تازہ کا ثبوت ہیں۔ اس کے نفسیاتی تجربات کی توجیہ دو سطحوں پر کی جا سکتی ہے، اوّل، یہ کہ اپنی "دیدہ وری" کے باوجود وہ گاہے گاہے "توہمات" کی دُھند میں اُلجھ جاتا ہے:

گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ اُلجھ کے رہ گئی اپنے توہّمات میں

—

ہمہ سوزِ ناتمام و ہمہ دردِ آرزویم
بگمان دہم یقیں را کہ شہیدِ جستجویم

—

دوّم۔ اپنی غیر معمولی توانائیوں کے باوجود وہ زمانے کی غیر یقینیت کی تاریک قوتوں کے بڑھتے ہوئے اثر و اقتدار کو نظر انداز نہیں کر سکتا ہے:

مرا دِل مری رزم گاہِ حیات
گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات

—

نفسیاتی پیچیدگی کا تیسرا سبب مابعد الطبیعاتی نوعیت کا ہے، یعنی اس کی فکری اُلجھن اُس وقت شروع ہوتی ہے جب وہ عقلی سطح پر روح اور جسم کی اصلیت پر غور و فکر کرتا ہے:

عقل مدت سے ہے اس پیچاک میں اُلجھی ہوئی
روح کس جوہر سے خاک تیرہ کس جوہر سے ہے

نتیجہ یہ ہے کہ اقبال کے کئی اشعار نفسیاتی کیفیات کی رنگارنگی سے مالامال ہو گئے ہیں۔ شعری کردار سے قطع نظر، خود ان کی نجی زندگی پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے لئے ذہنی اُلجھنوں سے بچنا محال تھا۔ انہوں نے ایک مذہبی اور روائتی ماحول میں پرورش پائی تھی، لیکن یورپ کے سفر نے انہیں بہت قریب سے جدید فلسفہ، سائنس اور تہذیب کی جارحانہ پیش قدمی کا مشاہدہ کرایا۔ ایک طرف وہ حیات اور موت کی متصوفانہ تعبیر کرتے ہیں، اور دوسری طرف محسوس کرتے ہیں کہ دنیا "ماتم خانہ برنا و پیر" ہے، کبھی وہ اپنی نفسیاتی کشمکش کی تصویر یوں پیش کرتے ہیں:-

اسی کشمکش میں گُذری میری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و ساز رومی کبھی پیچ و تاب رازی

اتنا ہی نہیں بلکہ بے یقینیوں کے جس عہد میں وہ سانس لے رہے تھے، اُس میں اُن کی یقین آفرینی کا مثبت رویہ بھی اُنہیں افسردہ دلی اور تنہائی کے جذبے سے ہمکنار کرانے کے لئے کافی تھا۔ جیسا کہ شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں۔ "اقبال اپنے مشن اور اپنی رفتارِ فکر کی بنا پر خود کو اسی طرح اکیلا پاتے ہیں جس طرح آئرلینڈ اور لندن میں ییٹس اور انگلستان کی سطحی رومانیت اور گہری لامذہبیت میں ایلیٹ اپنے آپ کو تنہا دیکھتے ہیں۔"[1] ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں، ان میں اُن کی سائیکی کے مختلف رنگ نمایاں ہیں:

---

[1] : شعر، غیر شعر اور نثر ص ۳۴۸۔

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

—

بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو
منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی!

—

جانم در آویخت با روزگاراں
از جادہ رفتم اے چارہ کاراں
ایں کوہ و صحرا، ایں دشت دریا
نے راز داراں، نے غمگساراں

ان اشعار کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے ذہنی اُلجھنوں کا فوری یا سطحی اظہار نہیں کیا ہے، یہ اُلجھنیں اُن کی لاشعوری زندگی کا ناگزیر حصہ بن چکی ہے اور شعری مواد کا سرچشمہ بن جاتی ہیں۔ لوئینل ٹریلنگ نے لکھا ہے "یہ ادیب کے کام کا خاصہ ہے کہ وہ لاشعور کا مظاہرہ کرتا ہے، وہ اسے مختلف شکلوں میں پیش کرتا ہے، لیکن شکل بدلنا اخفا نہیں ہے"[۱]

کیا کہوں اپنے چمن سے میں جُدا کیوں کر ہوا
اور اسیرِ حلقۂ دام ہوا کیوں کر ہوا

—

کوئی دم کا مہماں ہوں اے اہلِ محفل
چراغِ سحر ہوں بُجھا چاہتا ہوں

—

یہ مُشتِ خاک، یہ صَرصَر، یہ وسعتِ افلاک
کرم ہے یا کہ سِتم تیری لذتِ ایجاد

—

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دِل نہ بن جائے
جو مُشکل اب ہے یارب پھر وہی مُشکل نہ بن جائے

—

دِل و نظر کا سفینہ سنبھال کر لے جا
مہ و ستارہ ہیں بحرِ وجود میں گرداب

—

کلی کو دیکھ کہ ہے تشنہ نسیمِ سحر
اسی میں ہے سرے دِل کا تمام افسانہ

—

من اے دریائے بے پایاں بموجِ تو درافتادم
نہ گوہر آرزو دارم نہ می جویم کِرانی را

—

در چمن قافلۂ لالہ و گُل رخت کشود
از کجا آمدہ اند ایں ہمہ خونیں جگراں

ایسے اشعار اُن کے شعری مجموعوں میں بجلی کی طرح کوند جاتے ہیں۔ اور قاری کی نگاہ خیرہ ہو جاتی ہے، یہ صحیح ہے کہ ایسے تابناک اور نمو پذیر اشعار کی تعداد زیادہ نہیں لیکن اتنی کم بھی نہیں کہ ان کے خالق کی شاعرانہ قامت کو خُدانخواستہ کوئی خطرہ لاحق ہو جائے۔
رہا بقیہ کلام، تو اسکے بیشتر حصے کے بارے میں یہ بات بلا تامّل کہی جا سکتی ہے کہ اس کا مطالعہ

اُن کے ذہن و فکر کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوسکتا ہے۔ اس میں ان کی دانشورانہ عظمت جھلکتی ہے، یعنی ایسی نظموں کی تنقیدی اہمیت ہے، تخلیقی نہیں، چند نظموں کے عنوانات یہ ہیں، سنیما، تن بہ تقدیر، ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام، مسلماں کا زوال، آزادئ فکر، اور عصرِ حاضر، ان نظموں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں بیان کردہ خیالات کا شعوری اظہار کیا گیا ہے، یہ خیالات اُن کی داخلی شخصیت کی گہرائیوں میں اتر کر لہو میں تحلیل نہیں ہو پائے ہیں، اس کا واضح ثبوت یہ ہے کہ یہ کسی عمل تقلیب سے نہیں گذرے ہیں اور کسی تخیلی صورت حال کو جنم نہیں دیتے:

وہی بُت فروشی وہی بُت گری ہے
سنیما ہے یا صنعتِ آذری ہے

— (سنیما)

تھا جو ناخوب بتدریج وہی خوب ہوا
کہ غلامی میں بدل جاتا ہے قوموں کا ضمیر

— (تن بہ تقدیر)

آدم کو ثبات کی طلب ہے
دستورِ حیات کی طلب ہے

— (ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام)

اگر جہاں میں مرا جوہر آشکارا ہوا
قلندری سے ہوا ہے تو نگری سے نہیں

— (مُسلماں کا زوال)

ہو فکر اگر خام تو آزادئ افکار
انسان کو حیوان بنانے کا طریقہ

(آزادئ فکر)

مدرسہ عقل کو آزاد تو کرتا ہے مگر!
چھوڑ جاتا ہے خیالات کو بے ربط و نظام

(عصر حاضر)

—

اب غزلوں کے چند اشعار دیکھیئے:

حاضر ہیں کلیسا میں کباب و مے گلگوں
مسجد میں دھرا کیا ہے بجز موعظہ و پند

—

مجھے تہذیب حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی
کہ ظاہر میں تو آزادی ہے، باطن میں گرفتاری

—

سوال مے نہ کروں ساقیٔ فرنگ سے میں
کہ یہ طریقۂ رندان چہ پاک باز نہیں

—

یہی زمانۂ حاضر کی کائنات ہے کیا
دماغ روشن دل تیرہ و نگہ بے باک

—

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

ان اشعار میں یہ کمی کھٹکتی ہے کہ ان میں وہ شعری کردار نہیں اُبھرتا، جو اپنے پیغمبرانہ لہجے سے جہاں کو "دگرگوں" کرتا ہے۔ ان میں اظہار کا ایک راست اور سپاٹ انداز ہے۔ جو اپنی قطعیت سے معنوی امکانات کی نفی کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ

اُن کا طرزِ بیان زیادہ تر تبلیغی اور خطابیہ ہے۔ اور وضاحت کا شکار ہے، نتیجے میں ان میں وہ "بالیدن مضمونِ عالی" کا انداز ناپید ہے، جو غالب کی مستقل خصوصیت ہے، جن اشعار میں بعض شعری لوازم یعنی تشبیہ، استعارہ یا علامت کو استعمال کیا گیا ہے، وہ بھی اثر انگیزی اور معنی آفرینی کا حق ادا نہیں کرتے، کیونکہ یہاں شاعر کی ارادی سعی جھلکتی ہے۔

غالب اور اقبال میں ایک امتیازی مشترک خصوصیت یہ ملتی ہے کہ وہ دانشورانہ ذہن رکھتے ہیں، اُن کے یہاں شعری تجربہ صرف جذبہ و احساس سے عبارت نہیں ہوتا بلکہ عقل و ادراک سے بھی متصف ہوتا ہے، اقبال کے یہاں ایسے مقامات بار بار آئے ہیں۔ جہاں "دانش برہانی" اور "دانش نورانی" کی ہم آہنگی واقع ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بے تابی
خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیمابی

—

فروغِ مشتِ خاک از نوریاں افزوں شود روزے
زمیں از کوکبِ تقدیر او گردوں شود روزے

—

تو کیستی ز کجائی کہ آسمان کبود
ہزار دیدہ براہِ تو از ستارہ کشود

—

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

—

عشق از فریادِ ما ہنگامہ ہا تعمیر کرد
ورنہ ایں بزمِ خموشاں ہیچ غوغائے نداشت

یہ اشعار تخلیقی اعتبار سے تجربے کی خود مکتفی اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں تاہم ان میں ایک سنجیدہ اور متفکرانہ ذہن کی نشاندہی کرنا مشکل نہیں، جو کائنات میں اپنے وجود کی شناخت پر مُصر نظر آتا ہے اور زندگی، تقدیر، موت اور ظہور کے مسائل پر غور و فکر کرتا ہے۔

آیئے، اب ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ اقبال نے عصری زندگی سے متعلق مسائل و موضوعات یا اپنے افکار و عقاید کو کن شعری وسیلوں سے فن کی شکل و صورت عطا کی ہے، اور یہ بھی دیکھیں کہ اُن کے کلام کے شعری عناصر کہاں تک تخلیق کے عالمی اصولوں سے مطابقت رکھتے ہیں، شعر کا ایک بنیادی لازمہ یہ ہے کہ وہ نثر کی راست بیانی اور مفہوم کی قطعیت سے گریز کرکے پیچیدہ بیانی، ابہام اور پہلوداری کا احاطہ کرے، ایسا شعر اپنے لسانی ڈھانچے کی حد بندیوں کو توڑ کر آزادی سے حرکت اور نمو کرتا ہے، اور معنی و مفہوم کے نئے جہانوں کی تسخیر کرتا ہے، ذیل کے اشعار میں لفظ و پیکر اپنی طلسم زائی سے معنی کی بسیار شیوگی کا احساس دلاتے ہیں۔

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

—

آنچہ از موجِ ہوا با پرِ کاہی کردند
عجبی نیست کہ با کوہِ گراں نیز کنند

—

چہ جلوہ ایست کہ دل ہا بہ لذتِ نگہی — زِ خاکِ راہ مثالِ شرارہ برجستند

دِگرگوں ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
دِل ہر ذرّہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی

—

کِسے خبر ہے کہ ہنگامۂ نشور ہے کیا
تری نِگاہ کی گردش ہے میری رستاخیز

—

اے حلقۂ درویشاں وہ مردِ خدا کیسا
ہو جن کے گریباں میں ہنگامۂ رستاخیز

—

عالم آب و خاک و باد! سرِّ عیاں ہے تو کہیں
وہ جو نظر سے ہے نہاں اس کا جہاں ہے تو کہیں

—

خلوت کی گھڑی گذری، جلوت کی گھڑی آئی
چھٹنے کو ہے بجلی سے آغوشِ سحاب آخر

شمع و شاعر کے چند اشعار میں لفظ و پیکر کی اختصار پسندی اور معنی آفرینی ملاحظہ ہو:

مجھ کو جو موجِ نفس دیتی ہے پیغامِ اجل
لب اُسی موج نفس سے ہے نوا پیرا ترا
میں تو جلتی ہوں کہ ہے مضمر مری فطرت میں سوز
تو فروزاں ہے کہ پروانوں کو ہو سودا ترا

—

تھا جنہیں ذوق تماشا وہ تو رخصت ہو چکے
لے کے اب تو وعدۂ دیدار عام آیا تو کیا

—

آخر شبِ دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صُبح دم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا

اُن کی شعری اثر آفرینی کا انحصار اُن کے لہجے یا آہنگ کی سحرکاری پر بھی ہے، یہ لہجہ اُن کے شعری مزاج کی انفرادیت کو ظاہر کرتا ہے، شاعر کے لئے سب سے کٹھن مرحلہ یہی ہوتا ہے کہ وہ اپنی آواز کی انفرادیت کو منوالے، یہ دراصل اپنے اندرونی وجود کی شناخت کا مسئلہ ہے، اقبال نے یقیناً اس مسئلے پر قابو پالیا ہے، اُن کا لہجہ اپنی داخلی خصوصیات کے ساتھ اُن کے فکری اور شعری تجربے سے ہم آمیز ہو کر اُن کے شاعرانہ وجود کو مستحکم کرتا ہے، سب سے پہلی بات یہ ہے کہ یہ لہجہ اقبال سے زیادہ اُس شعری کردار کا ہے جو اُن کے کلام میں ایک مردِ قلندر کی طرح نمودار ہوتا ہے، وہ اپنی آستین میں "یدِ بیضا" رکھتا ہے۔ یہ مردِ قلندر ہزار شیوہ ہے، یہ ایک "نگاہ" سے تقدیر بدل دیتا ہے، یا ایک "ٹھوکر" سے صحرا و دریا کو دو نیم کرتا ہے۔ اس کے لہجے میں پیغمبرانہ متانت، ساحرانہ قوت اور شاعرانہ جوش شامل ہے، لہجے کی یہ متانت، قوت اور جوش بنیادی طور پر اس کے تخلیق کار کے "سوزِ نفس" کا نتیجہ ہے۔ یہ سوزِ نفس اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب شخصیت شکوک و شبہات اور محرومی و پسپائی کے تحت الثریٰ سے نکل کر یقین و ایمان کی روشن بلندیوں کی طرف پرواز کرتی ہے اور خون میں بجلیوں کا رقص ہوتا ہے، ایسے وقت میں شعور کی اوپری چٹخریلی سطح پگھلنے لگتی ہے اور لاشعور کی عمیق ترین گہرائیوں سے لاوا پھوٹنے لگتا ہے، یہ لاوا تب وتاب

حرارت اور روشنی بن کر پھیلتا ہے، اور سارا عالم منوّر ہو جاتا ہے، اقبالؔ کے لہجے میں لاوے کے پھوٹنے کا یہی عمل کار فرما ہے، لہجے کی یہ سحر کاری بعض اوقات اتنی ہمہ گیر اور کارساز ہو جاتی ہے کہ اقبالؔ کو زیگر شعری لوازم یعنی پیکر و استعارہ کی بھی ضرورت نہیں رہتی، وہ بیانیہ کو بھی شعری وقار عطا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں:

میری نوائے شوق سے شورِ حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بُتکدۂ صفات میں

اگر کج رَو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید!
کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کُن فیکوں

ہر اک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوقِ سفر کے سوا کچھ اور نہیں

لہجے کی تندہی، وقار اور ہمہ گیری کا اندازہ ذیل کے اشعار سے بھی ہو سکتا ہے:

گر بہ خود محکم شوی سیل بلا انگیز چیست
مثلِ گوہر در دلِ دریا نشستن میتواں
گفتند جہاں ما آیا بتو مے سازد
گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن

تیشہ اگر بہ سنگ زد ایں چہ مقام گفتگوست
عشق بدوش مے کشد ایں ہمہ کوہسار را

—

بہ قصد صید پلنگ از چمن سرا برخیز
بکوہ رخت کُشا خیمہ در بیاباں کش

—

بہ ہر نفس کہ بر آری جہاں دِگرگوں کن
دریں رباطِ کہن صورتِ زمانہ گذر

اقبال کے یہاں لہجے کا یہ طمطراق مستقلاً موجود نہیں رہتا ، بلکہ اس میں تجربے کی ماہیت کے مطابق مناسب تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں ، چنانچہ اس میں جہاں سمندروں کی بیکرانی ، روشنی اور تموج اُبھرتا ہے۔ وہاں یہ کبھی ہیبر کے آہنگ زیرلب کی طرح شبنم کی نازکی اور نرمی کا احساس بھی دِلاتا ہے :

جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دِل جس سے دہل جائیں وہ طوفان

لہجے کا یہ تنوّع اور تبدیلی تکرار کو خارج کرتی ہے اور جمالیاتی مسرّت کو پنپنے کا موقع دیتی ہے ، جوش کی خطیبانہ بلند آہنگی کی سب سے بڑی کمزوری اس کی تکرار ہے ، اقبال کے لہجے کا تنوّع ان اشعار میں دیکھیئے :

مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر
شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا
گذر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں میں

گلستانِ راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

—

عروسِ لالہ! مُناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب
کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں

—

غنچۂ دلِ گرفتہ را از نفسم گرہ کشای
تازہ کُن از نسیمِ من داغِ دروں لالہ را

کلینتھ بروکس نے جذباتیت کو لہجے کی ناکامی قرار دیا ہے، اقبال کا کمال یہ ہے کہ وہ کسی جگہ بھی جذباتیت کو لہجے میں دخیل نہیں ہونے دیتے، وہ لہجے پر تحکمانہ قدرت رکھتے ہیں، اور اپنے احساسات کی نازک سے نازک کیفیت یا خیالات کی تمام تر جلالی کیفیت کو لہجے پر طاری کرتے ہیں، مردِ مسلمان اُن کی مشہور نظم ہے، اس میں لہجے کی "نئی آن اور نئی شان" جلوہ گر ہے!

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان — گفتار میں کردار میں اللہ کی بُرہان
قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت — یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان
ہمسایۂ جبریلِ امیں بندۂ خاکی! — ہے اسکا نشیمن نہ بخارا نہ بدخشاں
یہ راز کسی کو نہیں معلوم کہ مومن! — قاری نظر آتا ہے حقیقت میں ہے قرآن

محولا بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ لہجے کی موسیقیت معنوی آہنگ سے ہم رشتہ ہوتی ہے، اس نظم میں موضوع یقیناً سمندروں کی روانی اور جلال رکھتا ہے، اور یہ جلالی کیفیت نظم کے آہنگ میں در آئی ہے، ذیل کے اشعار میں لہجے کا خلاقانہ وقار ملاحظہ کیجیے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی ساحر (MAGUS) ہے، جو اک اشارے

یا ایک لفظ سے "جہانِ تازہ" کو معرضِ وجود میں لانے کی قدرت رکھتا ہے:

خیز و خلّاقِ جہانِ تازہ شو
شعلہ در بر کُن خلیل آوازہ شو
با جہاں نامساعد ساختن!
ہست در میداں سپر انداختن
مرد خود دارے کہ باشد پختہ کار
با مزاجِ او بسازد روزگار

کبھی کبھی اُن کا لہجہ طنز کا انداز اختیار کرتا ہے:

اگر کج رَو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

—

تری بندہ پروری سے مرے دن گذر رہے ہیں
نہ گِلہ ہے دوستوں سے نہ شکایتِ زمانہ

—

جذبے کی خود ضبطی سے جو تنوّع اور تبدیلی آہنگ میں پیدا ہوتی ہے:
اس کی ایک اچھی مثال ذوق و شوق ہے، اس میں لہجے کے تعلق سے بہجت، نفاست، طنز، تاسف، نزاکت اور متانت کی کیفیات کی صد رنگی کو محسوس کرنا مُشکل نہیں،

نظم کا آغاز دشت میں صبح کے منظر کے ولولہ انگیز بیان سے ہوتا ہے:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندّیاں رواں!
حُسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود

دِل کے لئے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

پہلے بند کے آخری شعر کے پہلے مصرع میں دفعتاً رفتارِ وقت کے نتیجے میں بے شمار انسانی نسلوں کی تباہی کا تاثر اُبھرتا ہے، اور لہجے کی کشادگی اور مسرت تفکر آمیز اداسی میں تبدیل ہوتی ہے:

آگ بجھی ہوئی اِدھر ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گذرے ہیں کتنے کارواں

اس بند کے آخری شعر میں لہجہ پھر تبدیل ہوتا ہے۔ اب یہ صدائے جبرئیل ہے۔ متین، ہمہ گیر اور پیش گویانہ:

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لئے عیش دوام ہے یہی

دوسرے بند میں شعری کردار کا لہجہ "میں" پر مرتکز ہوتا ہے اور شخصی لمس سے تہذیب و فکر کی اجتماعی صورت حال جو تشویش ناک ہے، اثر آفریں بن جاتی ہے، اس بند میں شعری لہجہ، غم، مایوسی اور حسرت کی کیفیات کو جنم دیتا ہے، لیکن آخری دو اشعار شخصیت کی تخلیقی قوت یعنی عشق کے کارناموں کے ذکر سے لہجے کے مثبت پہلو کے ضامن بن جاتے ہیں:

صدقِ خلیلؑ بھی ہے عشق، صبرِ حسینؑ بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

تیسرے بند کا لہجہ دلنشیں ترنم میں بدل جاتا ہے، اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے رنگ و بو کی بارش ہونے لگی ہو، یہاں اقبال اپنے محبوب موضوع یعنی عظمت آدم کی شعری تعبیر کرتے ہیں:

آیۂ کائنات کا معنیٔ دیر یاب تو　　نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

آخری شعر میں لہجہ جذباتی تب و تاب حاصل کرتا ہے :

فرصت کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را

چوتھے بند میں لہجے کی روشنی دور دور تک بکھر جاتی ہے، اور نگاہ سیراب ہو جاتی ہے، آخری بند میں فراق یعنی تکمیل آرزو کی نفی سے موسیقی کی ایک اُداس زیریں لہر خلق ہوتی ہے، اور شیلے کا وہ مصرع یاد آتا ہے :

OUR SWEETEST SONGS ARE THOSE

THAT TELL OF THE SADDEST THOUGHT.

لہجے کے مدوجزر، فضا آفرینی، خود کلامی اور غیبی تخاطب کے وسایل نے نظم کو ڈرامائی اثرات سے مالا مال کیا ہے، واقعہ یہ ہے کہ اُن کی شاعری میں ڈرامائی عناصر ایک مستقل خصوصیت کے طور پر موجود ہیں، اور اُن کے فن کو تلازمی شدّت عطا کرتے ہیں، مُلاحظہ ہو، بانگِ درا کی ایک نظم "حقیقتِ حُسن" اس مختصر سی سات اشعار پر مشتمل نظم میں واقعات، کردار، فضا بندی، مکالموں اور تصویر کاری نے ایک بھرپور ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے :

خُدا سے حُسن نے اک روز یہ سوال کیا — جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا
مِلا جواب کہ تصویر خانہ ہے دُنیا — شب دراز عدم کا فسانہ ہے دُنیا
ہوئی ہے رنگ تغیر سے جب نمود اسکی — وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جسکی
کہیں قریب تھا یہ گفتگو قمر نے سُنی — فلک پہ عام ہوئی، اختر سحر نے سُنی
سحر نے تارے سے سُن کر سُنائی شبنم کو — فلک کی بات بتا دی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیام شبنم سے — کلی کا ننھا دلِ خوں ہو گیا غم سے

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

اسی طرح اُن کی کئی دیگر نظموں مثلاً ستارہ، خفتگانِ خاک سے استفسار، بزمِ انجم، مسجدِ قرطبہ، فرمانِ خدا، روحِ ارضی . . . . ابلیس کی مجلسِ شوریٰ اور جبریل و ابلیس میں ڈرامائی وسائل سے مؤثر کام لیا گیا ہے، طویل نظموں میں جاوید نامہ ڈرامائی کیفیات کی بہترین مثال ہے، جہاں تک لہجے کے تنوّع اور تبدیلی کا تعلق ہے، شمع اور شاعر والدۂ مرحومہ کی یاد میں، خضرِ راہ، طلوعِ اسلام اور ساقی نامہ خاص طور پر قابلِ مطالعہ ہیں، شمع اور شاعر کے دو اقتباسات درج ذیل ہیں۔ ان میں دو مختلف شعری لہجے موجود ہیں، پہلے اقتباس میں محرومی اور حسرت اور دوسرے میں ولولہ انگیزی اور اُمید آفرینی کا لہجہ موجود ہے:

آہ، جب گلشن کی جمعیت پریشاں ہو چکی
پھول کو بادِ بہاری کا پیام آیا تو کیا

اس قدر ہوگی ترنم آفریں بادِ بہار
نکہت خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی

والدہ مرحومہ کی یاد میں بھی لہجے اور آہنگ کے متنوّع رنگوں کا آئینہ ہے، ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں، یہ اپنا انفرادی آہنگ رکھتے ہیں، جو اپنے بندوں کے سیاق و سباق میں خود مختار اکائی بن جاتے ہیں:

ذرّہ ذرہ دہر کا زندانیٔ تقدیر ہے
پردۂ مجبوری و بیچارگیٔ تدبیر ہے

ختم ہو جائے گا لیکن امتحاں کا دور بھی
ہیں پسِ نہ پردۂ گردوں ابھی دور اور بھی

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

—

پردۂ مشرق سے جس دم جلوہ گر ہوتی ہے صُبح
داغ شب کے دامنِ آفاق سے دھوتی ہے صُبح

انھوں نے کئی نظموں میں تجربے کے آہنگ کے اُتار و چڑھاو کے مطابق بندوں کی بحر کو چھوٹا بڑا کر کے، نہ صرف ہیئتی تنوع پیدا کیا ہے، بلکہ نغمگی میں بھی رنگارنگی پیدا کی ہے:

تو کیستی و من کیم ایں صحبتِ ما چیست
بر شاخ من ایں طائرک نغمہ سرا چیست
مقصودِ نوا چیست
مطلوبِ صبا چیست
ایں کہنہ سرا چیست

(شبنم)

—

در تپش آفتاب
غوطہ زنی در سراب
ہم بہ شبِ ماہتاب
تُند روی چوں شباب
چشم تو نادیدہ خواب
تیز ترک گام زن منزلِ ما دور نیست

(نغمۂ ساربان)

—

رات اور شاعر دو بندوں پر مشتمل ہے، اور دونوں بندوں میں دو مختلف بحریں استعمال کی گئی ہیں :

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں

—

میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں

تسخیر فطرت قدرے طویل نظم ہے، یہ ذیل کے پانچ حصوں پر مشتمل ہے :

(۱) میلادِ آدم (۲) انکار ابلیس (۳) اغوائے آدم (۴) آدم از بہشت بیروں آمدہ می گوید (۵) صبح قیامت، ہر حصہ نظم کی کلی ہیئت سے متعلق ہوتے ہوئے بھی اپنا انفرادی وجود رکھتا ہے۔ اس نظم کی سب سے بڑی خوبی اس کے آہنگ کا تنوع ہے۔ نظم کا ہر حصہ معنوی اعتبار سے ایک نئی صورت حال کو جنم دیتا ہے، اور نئے آہنگ کی تخلیق کرتا ہے، میلادِ آدم کا واقعہ جوش، مسرت اور حیرت کے جذبات سے مملو ہے۔ اقبال نے لفظوں اور مرکبات کی ترتیب ڈرامائی تحرک، بحر، ردیف اور قافیہ کے صوتی اثرات کے باہمی ربط سے ایک جوشیلے اور بلند آہنگ کو خلق کیا ہے۔ ملاحظہ ہو :

نعرہ زد عشق کہ خونین جگرے پیدا شد
حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد

چوتھے بند میں جب آدم بہشت سے باہر آکر روئے زمین پر قدم رکھتا ہے، تو وہ حیرت، خوشی، آرزو اور تجسس کے جذبات کا پیکر بن جاتا ہے :

چہ خوش زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن
دلِ دشت و کوہ و صحرا بہ دمے گداز کردن

نوائے وقت میں بھی موضوع کے مطابق بحر، الفاظ، اور بندوں کے مجموعی صوتی تاثرات

ہے ایک ایسے آہنگ کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، جو رفتار کے تیز بہاؤ کو جنم دیتا ہے، فاری آہنگ کے بہاؤ میں بہہ جاتا ہے:

خورشید بہ دامانم انجم بہ گریبانم
در من نگری ہیچم در خود نگری جانم

اُن کے کلام میں غزل کے بعض اشعار میں تجربہ خالص نغمگی میں تبدیل ہو جاتا ہے، ایک غزل کے چند اشعار دیکھیے، ان میں شہری لہجے کی اُداسی، محرومی، اندیشہ ناکی، تردّد، آرزومندی اور طنز کی آمیزش دل کو چھوتی ہے:

ترسم کہ تو می رانی زورق بہ سراب اندر
زادی بہ حجاب اندر میری بہ حجاب اندر
چوں سرمہ رازی را از دیدہ فرو شستم
تقدیر امم دیدم پنہاں بہ کتاب اندر

شاعر کی نگاہ میں جب شعر اپنے خالص وجود میں نغمے کی صورت اختیار کرتا ہے، تو تمام خارجی مقاصد کی آلودگی سے پاک صاف ہوتا ہے، غالب کو اس کا حد درجہ احساس ہے۔ مغنّی نامہ میں انھوں نے مغنّی سے مخاطب ہو کر موسیقی کی ماہیت، اس کی تاثیر اور دانش و شعر سے اس کے رشتے پر معنی خیز خیالات کا اظہار کیا ہے، اُن کے نزدیک شاعری اور موسیقی کی اصل ایک ہی ہے،

سرود و سخن روشناس ہست
کہ ہر یک ز وابستگان دم است

اقبال کے کلام میں پیکر تراشی کے وافر نمونے ملتے ہیں، لیکن اُن کے یہاں پیکر سازی کا عمل غالب کے مقابلے میں لاشعوری سے زیادہ شعوری سعی کا مرہون ہے جو تخلیقی عمل کے اپنے مخصوص طریقہ کار کو روا رکھتا ہے۔ اقبال شعوری تجربات کو داخلی وجود

کے آتشکدے میں پگھلا کر انہیں ٹھوس حسیاتی پیکروں میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں، اس عمل میں وہ لفظ کی خلقی قوتوں پر نظر رکھتے ہیں اور ان کو بروئے کار لانے کی جدوجہد کرتے ہیں:

زِ جوئے کہکشاں بگذر زِ نیل آسماں بگذر
زِ منزل دِل بمیرد گرچہ باشد منزل ماہی

—

غُنچۂ دِل گرفتہ را از نفسم گرہ کُشائی
تازہ کُن از نسیم من داغ دروں لالہ را

—

اُٹھائے کچھ ورق لالہ نے، کچھ نرگس نے کچھ گُل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

—

حسیاتی پیکر تراشی کے رنگ ان اشعار میں دیکھیے:

جہاں چُھپ گیا پردۂ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگ سنگ میں

—

وہ جوئے کُہستاں اُچکتی ہوئی
اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی

(ساقی نامہ)

—

رخت بہ کاشمر کشا کوہ و تل و دمن نگر
سبزۂ جہاں جہاں ببیں لالہ چمن چمن نگر

بادِ بہار موج موج مُرغِ بہار فوج فوج
صلصل و سار زوج زوج بر سرِ نارون نگر
(کشمیر)

پیکر تراشی کا رجحان شاعر کی لفظ شناسی کی غیر معمولی صلاحیت کو ظاہر کرتا ہے۔ اقبال نے اپنے بعض معاصرین مثلاً جوش، سیماب یا اختر شیرانی کی طرح الفاظ کا بیدردانہ استعمال نہیں کیا ہے، یہ الگ بات ہے کہ غالب کے مقابلے میں اُن کے کلام میں خصوصاً نظموں میں کئی جگہوں پر الفاظ کی کثرت ملتی ہے۔ شکوہ، اور جوابِ شکوہ اس کی مثالیں ہیں، تاہم وہ لفظ کی قدر و قیمت سے نا آشنا نہیں ہیں، انہوں نے ترکیب سازی سے بھی شعر کے اختصار کے ناگزیر عنصر کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے: مثلاً:

آنچہ من در بزمِ شوق آوردہ ام دانی کہ چیست
یک چمن گُل، یک نیستاں نالہ، یک خمخانہ مے

واقعہ یہ ہے کہ غالب کے بعد اقبال ہی وہ تنہا شاعر ہیں جو نئی اور معنی خیز ترکیبیں خلق کرنے کی بے مثل قدرت رکھتے ہیں، چند ترکیبیں یہ ہیں:

قطرۂ دستِ طلب، داغِ آرزو، آئینہ اندیشہ، کوکبِ تقدیر، ضمیرِ کائنات، جذبۂ بیدار، طائرِ لاہوتی، قافلۂ رنگ و بو، کفِ تقدیر، شاخِ یقیں، صنم خانۂ پندار، بزمِ معمورۂ ہستی، غم کدۂ نمود، محشرستانِ نوا، دانائے راز، خونیں نوا، مُرغِ لاہوتی، خاکدانِ تیرہ نہاد، سیلِ بلا انگیز، حیرت خانۂ امروز و فردا، خوابِ بیدار، سیلِ بہائی، نفسِ جبرئیل۔

ان ترکیبوں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں فرسودگی کا شائبہ تک نہیں، یہ شاعر کے خلاق ذہن کی پیداوار ہیں، اور اُن کے تجربے اور تازگی کا احساس دلاتی

ہیں جب بھی کوئی شاعر ریڈی میڈ ترکیب یا پیکر استعمال کرتا ہے۔ تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اُسے اپنی تخلیقی قوت پر اعتماد نہیں رہا ہے، اُردو شعراء میں یہ مرض عام ہے کہ وہ بڑی ڈھٹائی سے دوسرے شعراء کی ترکیبیں اور پیکر اپنے کلام میں کھپا دیتے ہیں۔ اقبال نے اس مرض سے اپنے آپ کو دور رکھنے کی کوشش کی۔ ان ترکیبوں کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ یہ اپنی کفایت، ارتکاز اور قوت سے اس بات کا ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ ان کا خالق کٹھن سے کٹھن شعری صورت حال سے نمٹنے کی پوری قدرت رکھتا ہے، یہ ترکیبیں انسانی حسیات کی پیکر تراشی کے عمدہ نمونے بھی ہیں اور علامتی تیور بھی رکھتی ہیں،

شعر میں الفاظ کی کفایت، ناگزیریت، اور اختصار پسندی کی چند مثالیں درج ذیل ہیں، ان میں الفاظ کی انسلاکاتی شدت اپنے عروج پر ہے:

دریا میں موتی اے موج بے باک
ساحل کی سوغات خار و خس و خاک

—

پیالہ گیر ز دستم کہ رفت کار از دست
کرشمہ بازیٔ ساقی ز من ربود مرا

—

من از فراق چہ نالم کہ از ہجوم سرشک
ز راہِ دیدہ دلم پارہ پارہ میگزرد

—

دانہ را کہ باغوشش زمیں است ہنوز
شاخ در شاخ و برومند و جواں می‌بینم

اُن کے یہاں ایسے مواقع بھی آتے ہیں، جب ناگزیر الفاظ بھی شعری تجربات کی شدت اور پیچیدگی کے متحمل نہیں ہوسکے ہیں، ایسے لمحات میں انہوں نے ایک بڑے فنکار کی طرح زبان کے علامتی امکانات سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے، چنانچہ وہ "حدیث خلوتیاں" کو "رمز و ایما" کے پردے میں بیان کرنے کو "کمال گویائی" قرار دیتے ہیں:

برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائی ست
حدیث خلوتیاں جُز بہ رمز و ایما نیست

اقبال نے اس شعر میں اپنے نظریۂ شعر کے تعلق سے خاص طور پر دو بنیادی باتوں کا اظہار کیا ہے، اوّل یہ کہ شعر برہنہ نگاری سے شعری طلسم سے محروم ہو جاتا ہے، دوم داخلی تجربات لامحالہ علامتی پیرایۂ اظہار کے متقاضی ہوتے ہیں، ظاہر ہے کہ یہ دونوں باتیں جدید شعری تنقید میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں اور اقبال کے شعری شعور کو جدید بنا کو ظاہر کرتی ہیں، اقبال کے کلام میں ایسے اشعار بھی ہیں جو اپنی علامتی پیکریت سے ظاہر کرتے ہیں کہ وہ الہامی طور پر شاعر پر نازل ہوتے ہیں، جی۔ ایم۔ کوہن نے لکھا ہے "علامت نگاری ایمائی بیان کا ایک طریقہ ہے، جو ایک ایسے دور سے مطابقت رکھتا ہے، جو شدید وژن کے نادر لمحوں میں اپنی حقیقت کو دریافت کرتا ہے"، کشف و الہام کے ایسے لمحوں میں انہوں نے حقیقت کو روبرو دیکھا ہے، ایسے لمحوں میں اُن کی علامتیں بقول کولرج "وقتی میں دائمی" اور عام میں خاص" کا "نیم روشن نفوذ" پیدا کرتی ہیں۔ اس سلسلہ میں لالۂ صحرا ایک روشن مثال ہے، اس نظم میں اقبال نے اپنے عہد کے کرب اور محرومی کی علامتی اسلوب میں بازیافت کی ہے، نظم کی سحر کاری اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ قاری کو معنی و مطلب کی ضرورت سے بیگانہ کر کے اپنی علامتی فضا میں جذب کرتی ہے، کلینتھ بروکس نے صحیح کہا ہے کہ "نظم ہی وہ واحد ذریعہ ہے جو اس مخصوص

"کیا" کا ابلاغ کرتا ہے، جس کا ابلاغ ہوتا ہے"[1]۔ نظم یوں شروع ہوتی ہے:

یہ گنبد مینائی، یہ عالم تنہائی　　مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

اس نظم میں لالۂ صحرائی کا پیکر خود ہی علامت بھی ہے، سارتر نے صحیح لکھا ہے کہ:

"پیکر کو باہر سے علامتی تفاعل ایزاد نہیں کیا جاتا ہے"[2]

جہاں وہ اپنے علامتی نظام کو شعوری یا فکری قوت کے تابع کرتے ہیں، وہاں علامت ہو یا پیکر، ایک کلّی اور خود مختار وجود سے محروم ہو جاتا ہے اور ان کے تلازمات کی نفی ہوتی ہے، ایسے موقعوں پر شعر تخلیقی لاشعور سے بھی رابطہ قائم نہیں کر سکتا، اس لئے اسرار یت سے محروم ہو جاتا ہے، مثال کے طور پر اُن کی نظم شاہیں کو لیجئے۔ اس میں شاہیں بطورِ علامت کے متعارف ہوتا ہے:

کیا میں نے اس خاکداں سے کنارا
جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
بیابان کی خلوت خوش ہے مجھ کو
ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ

پوری نظم میں شاہین کے اُن اوصاف کو نظم کیا گیا ہے، جن کا ذکر اقبال نے نثر میں کیا ہے، وہ لکھتے ہیں "(۱) خود دار اور غیرت مند ہے۔ (۲) بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا۔ (۳) بلند پرواز ہے" وغیرہ وغیرہ، یہ صحیح ہے کہ اقبال کے یہاں شاہین، عقاب، اور شہباز انسان کی فطری بے باکی، آزادی اور دلیری کی علامتیں ہیں، لیکن علامتوں کا استعمال اگر ارادی کوشش کا مرہون ہوگا، تو نتیجہ ظاہر ہے، علامت ارادی کوشش سے تراشی نہیں جاتی، بلکہ یہ شاعر کے داخلی وجود میں خفتہ یا

---

[1] THE WELL WROUGHT URN ص ۶۰

[2] THE PLYCHOLOGY OF IMAGINATION ص ۱۱۰

بیدار موجود ہوتی ہے اور شاعر کے دستِ فکر کا لمس پاتے ہی کسمسانے لگتی ہے اور اپنے زندہ وجود کا احساس دلاتی ہے، قاری اُن سے غیر مانوس ہونے کے باوجود اُن کی آنچ کو آہستہ آہستہ محسوس کرتا ہے، جو شاعر علامتوں کی دریافت کے اس عمل کا قائل ہوتا ہے وہ پہلے موضوع کو ذہن میں ترتیب نہیں دیتا، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اس کے پاس کوئی موضوع نہیں ہوتا، گراہم ہاگ (GRAHAM HOUGH) نے لکھا ہے "علامتی شاعر کے لئے کسی تجربے کو بیان کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا: الہام کا لمحہ کسی خاص فنی ہیئت کی تجسیم میں واقع ہوتا ہے[1]"

بہرحال علامت سازی کا ایک نیم شعوری عمل بھی مروج ہے، اس کی رو سے علامتیں تہذیب، تاریخ، مذہب، اساطیر اور فطرت سے لی جاتی ہیں، اقبالؔ نے جو علامتیں خلق کی ہیں، وہ اُن کے قارئین کے لئے نامانوس نہیں، یہ علامتیں انہیں اپنے تہذیبی پس منظر میں لے جاتی ہیں۔ مثلاً جبریلؑ، معراج، بہشت، رومی، رازی، شاہین، اسماعیلؑ، عجم، صحرا، کارواں، صُبح، سورج، ستارہ، موج، ہنگامۂ نشور، قیصر و کسریٰ، کوہکن، پرویز، چنگیز، حُر، قلندر، ملّا، صورِ اسرافیل، کلیم، کلیسا، ابلیس اور حرم۔ اقبالؔ نے ان لفظوں سے علامتی ابعاد کو شعر کے سیاق و سباق میں دریافت کیا ہے، ظاہر ہے کہ یہ کام محض شعوری کاوش سے ممکن نہیں ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی داخلی شخصیت فطرت کے مظاہر مثلاً صحرا، کارواں، ستارہ، بحر اور سورج اور اسلامی تاریخ، روایات اور تہذیب کے سرچشموں سے پوری طرح سیراب ہے، چنانچہ تخلیق کے لمحوں میں تہذیبی میراث کے واقعات و کردار اُن کی شخصیت کی گہرائیوں سے علامتی معنویت کے ساتھ اُبھرتے ہیں، اور اُن کے اشعار کو مالامال کرتے ہیں۔

جبریل اور ابلیس ایک دلچسپ علامتی نظم ہے، اس میں جبریل اور ابلیس

---

[1] IMAGE AND EXPERIENCE صفحہ ۱۰

کے مکالموں کے ذریعے ابلیس کے آدم کے سامنے سجدہ کرنے کے نتیجے میں اس کے دنیا میں آنے اور "سوز و ساز" سے آشنا ہونے کا ذکر کیا گیا ہے۔ نظم کا بے ساختہ مکالماتی انداز اسے ڈرامائی جاذبیت عطا کرتا ہے، اس نظم میں ابلیس ایک علامتی کردار بن جاتا ہے، وہ دنیا میں شر کا ایسا نمائندہ بن جاتا ہے، جو خیر کی قوتوں کو استحکام عطا کرتا ہے:

گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو

مسجد قرطبہ بھی علامتی آب و رنگ رکھتی ہے، اس میں کئی اہم مسائل مثلاً "سلسلۂ روز و شب" "معجزہ ہائے ہنر"، "فنا"، "عشق"، "عقل"، "مومن"، "تاریخی انقلاب"، "عالم نو" اور کشمکش انقلاب" کو پیش کیا گیا ہے۔ لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے ان مسائل کو اپنی روح میں جذب کیا ہے، اور پھر انہیں ترکیبی صورت میں ایک علامتی ہیئت میں ڈھال دیا ہے:

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات

—

قطرۂ خون جگر سل کو بناتا ہے دل

—

تیرے در و بام پر وادیِ ایمن کا نور

—

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ

نظم کا علامتی نظام اُن کے خیالات و افکار کو پردوں میں چھپانے کے بجائے انہیں آشکار کرنے پر مائل ہے۔ اگرچہ نظم میں خیالات کا تعمیری یا منطقی انداز قائم نہیں رہتا

تاہم شاعر کا تعلق روبہ نمایاں رہتا ہے، اور یہ وہ "تعلق" انداز ہے، جو نظم کے تدریجی تلازماتی ارتقاء کو قایم رکھتا ہے:۔

اُن کی چند اور مشہور نظمیں جو علامتی امکانات رکھتی ہیں، یہ ہیں:

نغمۂ ساربان، شمع و شاعر، شعاعِ اُمید اور حقیقتِ حُسن، نغمۂ ساربان میں ایک بدو ریگستان میں محو سفر نظر آتا ہے، اس کا اونٹ اس کی کل کائنات ہے، جو سفر سے تھکنے کا نام نہیں لیتا، نظم میں ساربان، اونٹ، ریگستان، سفر اور نغمہ بنیادی علامتیں ہیں:

نغمۂ من دل کشائے زیر و بمش جاں فزائے
قافلہ ہا را درائے فتنہ ربا، فتنہ زائے

اے بہ حرم چہرہ سائے

تیز ترک گام زن منزل ما دور نیست

نظموں کے علاوہ غزل کے کئی اشعار میں بھی علامتی پیرایۂ بیاں کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے، غزل بنیادی طور پر ایک داخلی صنف ہے اس میں مشاہدہ حق کی گفتگو بادہ ساغر کی مرہون رہی ہے۔ اقبال کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنے نئے تجربات کے موثر اظہار کے لئے روایتی اسالیب اور علامات میں جدت اور تازگی پیدا کی، اور شعر کی نئی لسانی تشکیل میں اہم حصہ ادا کیا:

میں نوائے سوختہ در گلو تو پریدہ رنگ رمیدہ بو
میں حکایت غم آرزو تو حدیث ماتم دلبری

—

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق!
عقل ہے محو تماشائے لب بام ابھی

گاہے بہ برگ لالہ نویسد پیام خویش
گاہے درون سینۂ مرغانِ بہ ہاو ہوست

—

صورت نہ پرستم من بُت خانہ شکستم من
آں سیل سُبک سیرم ہر بند گسستم من

—

اقبال معمّائی یا خانہ ساز علامتیں استعمال نہیں کرتے، وہ بالعموم ایسی علامتوں کو برتتے ہیں، جو اجتماعی لاشعور سے منسلک ہوتی ہیں، اس لئے تفہیم کا مسئلہ پیدا نہیں کرتیں، انہوں نے ان علامتوں کے علاوہ فطرت کی بعض اشیاء سے بھی ایک استعاراتی نظام کی تشکیل کی ہے، مثال کے طور پر اُن کے کلام میں بحر، موج، ساحل آسماں، صحرا، ستارہ اور آفتاب کے استعارے بار بار آتے ہیں، یہ الفاظ اپنے لغوی مفاہیم سے نجات پاکر علامتی معانی کے حامل ہو جاتے ہیں۔ مثلاً آفتاب کے استعارے کو لیجئے، یہ استعارہ باقاعدگی کے ساتھ پیکری اور علامتی امکانات کو روشن کرتا ہے، اس سلسلے میں دو خاص باتوں کو ذہن میں رکھنا مفید ہوگا، اوّل یہ کہ یہ لفظ اقبال کے لاشعور میں قبل التاریخ سے لے کر آج تک کی نور و ظلمت کی مستقل آویزش کے تصوّر سے منسلک و مربوط ہے، یعنی اس کی جڑیں شخصیت کی عمیق گہرائیوں میں پیوست ہیں، دوم، یہ ایک ہی معنوی دائرے کو روشن نہیں کرتا، بلکہ دائرہ در دائرہ ہو جاتا ہے، ذیل کے اشعار دیکھیئے، ان میں آفتاب بالترتیب (۱) شعور (۲) حرکت (۳) زندگی (۴) بیداری اور (۵) توانائی کے معنوں میں استعمال ہوا ہے، یہ مفاہیم الگ الگ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں:

(۱) اے آفتاب ہم کو ضیائے شعور دے
چشم خرد کو اپنی تجلی سے نور دے

(آفتاب)

—

(۲) وسعت عالم میں رہ پیما ہو مثلِ آفتاب

(نوید صبح)

—

(۳) آفتاب تازہ پیدا بطن گیتی سے ہوا

(خضر راہ)

—

(۴) افق سے آفتاب ابھرا گیا دور گراں خوابی

(طلوع اسلام)

—

(۵) چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

(ذوق و شوق)

—

پیام مشرق میں حور و فرشتہ علامتی پہلو رکھتی ہے، حورِ جنت شاعر کو ہر چیز سے بے نیاز دیکھ کر کہتی ہے:

نہ بہ بادہ میل داری نہ بہ من نظر کشائی
عجب ایں کہ تو نہ دانی رہ و رسم آشنائی

اور شاعر جواب دیتا ہے:

چہ کنم کہ فطرت من بہ مقام در نہ سازد
دلِ ناصبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے

اس نظم میں شاعر "بے تابیٔ جان" کی علامت بن کر آتا ہے، جاوید نامہ میں اقبال فلک قمر کی سیر کرتے ہوئے ایک رقاصہ سے ملتے ہیں، یہاں رقاصہ حرکت مسلسل کی علامت ہے:

فرصت کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را

اقبال کا خیال ہے کہ کارزارِ حیات میں شر کی قوت سے متصادم ہونے سے انسان کی مخفی صلاحیتیں بیدار ہوتی ہیں، اور "مشتِ خاک میں ذوقِ نمو" پیدا ہوتا ہے۔ اگلے شعراء نے شر کی قوت یعنی شیطان کو رسوائیوں اور نافرمانیوں کی علامت بنایا ہے، لیکن اقبال نے گوئٹے کی طرح ابلیس کو علامتی پیرائے میں پیش کیا ہے۔ انہوں نے تسخیرِ فطرت، جبریل و ابلیس اور نالۂ ابلیس میں شیطان کو ایک تخلیقی قوت کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔

اقبال کو عام طور پر بیانیہ کا شاعر کہا جاتا ہے، کچھ لوگ تو انہیں اس بناء پر غالب کے رتبہ کا شاعر تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں، یہ واقعہ ہے کہ غالب کی اکثر و بیشتر شاعری پیکری ہے، اور اقبال کے یہاں زیادہ تر بیانیہ اور خطابیہ انداز کارفرما ہے، سوال یہ ہے کہ بیانیہ شاعری کی قدر و قیمت کا تعین کس طرح کیا جا سکتا ہے اور اقبال کی اس نوع کی شاعری کا کیا مقام ہے؟

انگریزی شاعری میں موجودہ صدی کے شروع میں ایذرا پاؤنڈ اور ٹی۔ ای ہیوم نے امیجسٹ تحریک کے تحت پیکریت کی اہمیت پر زور دیا، اُن کے نزدیک شعر میں پیکر اس لئے ناگزیر ہے کیونکہ یہ قاری کو الہام و انکشاف کی لمحاتی روشنی عطا کرتا ہے، پیکر ہی حسیاتی تجربوں کا احساس دلاتا ہے اور شاعری جمالیاتی مسرت کا ذریعہ بنتی ہے، پیکریت کے حامیوں نے نظم میں بیانیہ کی اہمیت کو گھٹا کر اسے پیکروں کا گچھا بنا دیا، انہوں نے بحر، قافیہ، نحوی ساخت اور بیانیہ کو نظر انداز کر کے ٹھوس، زندہ اور تابناک پیکروں کے اجتماع پر زور دیا۔ چنانچہ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ اس کی نمائندہ مثال ہے۔ اُردو میں غالب سب سے پہلے اور بڑے

شاعر ہیں، جنھوں نے پیکریت کی اہمیت کو محسوس کیا ہے، لیکن یہ بات ذہن نشین رہے کہ بعض جدید شعراء کی طرح اُن کا کلام "شکستہ پیکروں کا ڈھیر" نہیں بلکہ وہ پیکروں کو ایک مخصوص اور متوازن انداز میں اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ شعر کی نحوی ساخت بھی قایم رہتی ہے اور بحر، ردیف اور قافیہ بھی موجود رہتے ہیں۔ اقبال کے یہاں بھی زندہ اور تابناک پیکر ملتے ہیں، اُن کے یہاں بلاشُبہ ایسے پیکروں کی فراوانی ہے۔ لیکن ایسا کلام بھی اُن کے یہاں وافر مقدار میں موجود ہے، جو بیانیہ میں شمار ہوتا ہے۔ شعر میں بیانیہ کی کامیابی کی بھی وہی کسوٹی ہے، جو پیکریت کی ہے۔ اگر بیانیہ شعر میں تجربے کی بازآفرینی کا حق ادا کرتا ہے، تو اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا، شعر کی لسانی ساخت کا ایک ہی کام ہے، وہ یہ کہ وہ تجربے کو بالیدگی اور نمو عطا کرے۔ اور اگر یہ کام بخوبی انجام پاتا ہے، تو شعر کی کامیابی مسلّم ہوجاتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ کام بیانیہ سے بھی ممکن ہوسکتا ہے۔ انگریزی میں ڈونالڈ ڈیوی نے ROMANTIC IMAGE اور فرینک کرموڈ نے ARTICULATE ENERGY

میں پیکریت کی ناگزیریت کو چیلنج کرتے ہوئے بعض فکر انگیز سوالات اُٹھائے ہیں، انہوں نے شعر میں زبان کے برتاو کے متبادل طریقوں کی وضاحت کی ہے۔ ڈونالڈ ڈیوی کے نزدیک پیکریت ہی وہ واحد ذریعہ نہیں، جس سے شعری مقصد کی تکمیل ہوسکتی ہے۔ الفاظ کی نحوی ترکیب بھی تجربے کے ابلاغ کا حق ادا کرسکتی ہے، اسی طرح فرینک کرموڈ پیکروں سے زیادہ خیال کے تعمیری اور استدلالی انداز کی اہمیت پر زور دیتا ہے، ان خیالات کی روشنی میں اقبال کی شاعری کے بیانیہ عنصر کی اہمیت واضح ہوجاتی ہے۔ اُن کے یہاں لسانی ساخت کے دو پہلو بالکل نمایاں ہیں، ایک یہ کہ وہ امیجسٹ تحریک کے زمانے سے وابستہ ہونے کے باوجود شکستہ اور متضاد پیکروں کے بجائے لسانی ساخت کے تعمیری اور منطقی انداز کو روا رکھتے ہیں، دوسری بات یہ ہے کہ وہ اپنے تجربات کو ایسے

الفاظ میں پیش کرتے ہیں، جو قاری کے لئے قابلِ فہم ہوں، اُن کے یہاں مجموعی طور پر بیانیہ کے دو اسالیب کارفرما ہیں، ایک وہ جو توضیح، تکرار اور عمومیت کا شکار ہے اور نثریت اور خطابت کے ہم سطح ہے، مثلاً:

رگوں میں وہ لہو باقی نہیں ہے — وہ دل، وہ آرزو باقی نہیں ہے
نماز و روزہ و قربانی و حج — یہ سب باقی ہے، تو باقی نہیں ہے

—

ترا تن روح سے نا آشنا ہے — عجب کیا آہ تیری نارسا ہے
تن بے روح سے بیزار ہے حق — خدائے زندہ زندوں کا خدا ہے

—

تو اپنی خودی کو کھو چکا ہے — کھوئی ہوئی شئے کی جستجو کر

—

تری زندگی اسی سے، تری آبرو اسی سے — جو رہی خودی تو شاہی نہ رہی تو روسیاہی

—

اُن کے یہاں بیانیہ کا دوسرا اسلوب تخلیقی آب و تاب کا مظہر ہے، یہ قاری کو اُن کے خیالات و تجربات میں شریک کرنے کی ترغیب دیتا ہے، اس میں کبھی طوفانی سمندروں کا جلال اور طاقت اور کبھی نسیم سحر کی ملایمت اور نازکی پیدا ہوتی ہے، اقبال کا ایسا بیانیہ کلام راست بیانی کے باوجود دل میں اترنے کا جادو رکھتا ہے، اس میں خطابت نہیں بلکہ شعریت ہے۔ یہ الفاظ کی ترتیب سے موجوں کی روانی کا ترنم پیدا کرتا ہے، اس میں الفاظ کی کفایت، تازگی اور موسیقی، اس کی انفرادیت کو مستحکم کرتی ہے اور اُردو شاعری میں اسلوبیاتی اعتبار سے ایک نئی جہت کا اضافہ ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ساقی نامہ کی مثال لیجئے، یہ کہنا غیر مناسب نہ ہوگا کہ اس نظم میں انہوں نے

اپنے بیان کو سوزِ نفس سے "تلوار کی دھار" بنا دیا ہے:

ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

غالب کے مقابلے میں اقبال کی شاعری کے مطالعے کی ایک نئی جہت صنفی نوعیت کی ہے۔ یہ صنف نظم ہے، جس میں اقبال نے اپنے بیشتر تجربات کا اظہار کیا ہے۔ غالب کے یہاں یہ صنف چکنی ڈلی اور آم سے آگے نہ بڑھی، وہ غزل کی روایتی صنف ہی کے اسیر رہے اور اس معاملے میں ایک طرح سے روایت پرست ہی رہے۔ اقبال کے زمانے تک نظم خاصی مقبول اور مروج ہو چکی تھی، لیکن ابھی تک ایسے طاقت ور فنکار کا انتظار تھا جو اس کے پوشیدہ امکانات کا استحصال کر سکے۔ یہ فنکار اسے اقبال میں ملا، اور اُن کے ہاتھوں اس کی توانائی اور تاثیر کا غرب مظاہرہ ہوا۔ صنفی اعتبار سے نظم کی ساخت غزل سے مختلف ہے، غزل کے اشعار میں مختلف اور بعض صورتوں میں متضاد تجربوں کا اظہار کیا جاتا ہے۔ موضوعی اعتبار سے ہر شعر مکمل اور خود مکتفی ہوتا ہے، اس کے برعکس نظم میں ایک ہی مرکزی تجربے کا اظہار ہوتا ہے، جو ابتداء وسط اور اختتام رکھتا ہے اور مجموعی طور پر ایک کُلّی تاثر کو خلق کرتا ہے۔ غزل کا ہر شعر بجلی کی طرح کوند جاتا ہے، لیکن نظم بقول آل احمد سرور "روشنی کا دریا" ہے۔ غزل اور نظم کے اس ہیئتی اختلاف کا یہ مطلب نہیں کہ دونوں میں سے کسی ایک کے لئے بنیادی شعری لوازم کی پابندی میں کوئی رعایت برتی جا سکتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو دونوں اصناف میں ساخت کے تفاوت کے باوجود کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ غزل کے مفرد شعر کے مقابلے میں نظم کا دائرہ وسیع تر ہوتا ہے، کیونکہ اس کا یہی پھیلاؤ یا محدودیت ٹیکسچر کے سانٹ کو اُن کے بھرپور المیہ ڈرامے مثلاً میکبتھ یا کنگ لیئر کے صنفی فرق کو ظاہر کرتا ہے، غزل میں تجربے کا حد درجہ ارتکاز ملتا ہے، جبکہ نظم میں مختلف الاوصاف

تجربے، ہم آہنگی کے لئے کوشاں رہتے ہیں اور خاتمے پر ایک متحدہ تاثر کو جنم دیتے ہیں دیکھنا یہ ہے کہ اقبال نے صنف نظم کو کہاں تک اپنی تخلیقی توانائی کا موثر ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ اُن کی نمائندہ نظموں میں مواد کے شعری برتاؤ کے تین طریقے نمایاں نظر آتے ہیں۔ پہلا طریقہ یہ ہے کہ کسی خارجی محرک سے اُن کا شعری شعور متحرک ہوتا ہے، اور اُن کی نگاہ میں نظم کی ہیئت تشکیل پذیر ہونے لگتی ہے، ایسی نظموں کا بنیادی مواد وہ خیالات فراہم کرتے ہیں، جو اُن کے ذہن میں گونجتے رہتے ہیں اور یکے بعد دیگرے نظم کی ہیئت میں ڈھلنا شروع ہوتے ہیں، نظم مکمل ہوتی ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے شاعر ہمارے قریب ہی ایک طرح کی بہ آواز بلند فکر میں محو تھا، اور ہمارے حواس پر چھایا ہوا تھا۔ ایسی نظموں میں غزل کی منتشر الخیالی کا اثر نمایاں ہے، لیکن اس کے باوجود ان کا نظمیاتی وجود برقرار رہتا ہے۔ یہ بندوں کی ترتیب، آہنگ اور ذہنی کیفیت کی وحدت سے مستحکم ہو جاتا ہے۔ اس قبیل کی نظموں میں تصویرِ درد، شمع اور شاعر، والدہ مرحومہ کی یاد میں اور خضرِ راہ شامل کی جا سکتی ہیں۔ تصویرِ درد میں ذیل کا شعر بنیادی محرک کی حیثیت رکھتا ہے:

رُلاتا ہے ترا نظارہ اے ہندوستاں مجھ کو
کہ عبرت خیز ہے تیرا فسانہ سب فسانوں میں

اقبال اپنے ملک کی اس عبرتناک صورت حال کا سامنا کر رہے ہیں، جو صدیوں کی غلامی، بے عملی اور پس ماندگی کے پیدا کردہ ہے، اُن کے دل میں جذبات اور سوالات کی لہریں اُٹھتی ہیں۔ اُن ہی لہروں کو اقبال نے اس نظم میں قید کرنے کی کوشش کی ہے، وہ اپنے ہموطنوں کو اپنی بے عملی اور پستی کا احساس دلا کر اُن کے عزم و عمل کے جذبے کو تیز کرنا چاہتے ہیں، یہی نظم کا بنیادی خیال ہے۔ یہ خیال اقبال کے دل و دماغ پر چھایا ہوا ہے، اور شکلیں بدل بدل کر اُن کی منظومات میں ظاہر ہوتا ہے۔

تصویرِ درد کی بڑی خامی یہ ہے کہ یہ طوالت کی شکار ہے اور بعض خیالات کی تکرار سے بوجھل ہے۔ مثلاً ملک کی حالتِ زار کو دیکھ کر شاعر اپنے داخلی ردِ عمل یعنی رونے کی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کیفیت کو نظم کے پہلے ہی تین بندوں میں پانچ بار دہرایا گیا ہے۔ یہ تکرار، تکرارِ محض کے سوا اور کچھ نہیں :

۱۔ ٹپک اے شمع آنسو بن کے پروانے کی آنکھوں سے

—

۲۔ مرا رونا نہیں، رونا ہے یہ سارے گلستاں کا

—

۳۔ خوشی روتی ہے جس کو میں وہ محرومِ مسرّت ہوں

—

۴۔ مری بگڑی ہوئی تقدیر کو روتی ہے گویائی

—

(۵) دیا رونا مجھے ایسا کہ سب کچھ دے دیا گویا

—

شمع اور شاعر بھی ہیئتی اور موضوعی اعتبار سے تصویرِ درد سے ملتی جلتی ہے، یہ نظم دو حصّوں پر مشتمل ہے، پہلے بند میں شاعر شمع سے مخاطب ہو کر پوچھتا ہے :

می طپد صد جلوہ در جانِ امل فرسودہ من
بر نمی خیزد ازیں محفل دلِ دیوانہ

اس کے جواب میں شمع کی زبانی نو بندوں میں مختلف عصری موضوعات پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے، یہ خیالات، بنیادی طور پر وہی ہیں، جن سے تصویرِ درد عبارت ہے، یعنی ملک کے لوگوں خاص کر مسلمانوں کی موجودہ پستی، عظمتِ گذشتہ، نئی بیداری، انسان کی

عظمت اور روشن مستقبل کی بشارت، فرق صرف یہ ہے کہ زیرِ بحث نظم میں اِن خیالات کو وسیع تر کینوس پر پھیلایا گیا ہے، دوسرے بند میں البتہ شاعر کے "سوزِ باطن" کا بھی تذکرہ کیا گیا ہے، یہ نظم بھی طول کلامی کی شکار ہے، عام طور پر ایک بند کا مرکزی خیال اس بند کے مختلف اشعار میں دہرایا گیا ہے، یہ صحیح ہے کہ ہر شعر پیکر و استعارہ کے اعتبار سے مکمل اور چست ہے، لیکن غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ مرکزی خیال ایک ہی ہے جسے دوسرے روپ میں پیش کیا گیا ہے، مثلاً ذیل کے بند میں جو سات اشعار پر مشتمل ہے، ایک ہی بنیادی خیال یعنی پرانے اہلِ شوق کے اُٹھنے کے احساسِ غم کی مصوری کی گئی ہے، یہ احساسِ غم ساتوں اشعار میں موجود ہے:

تھا جنہیں ذوقِ تماشا وہ تو رخصت ہو گئے
لے کے اب تو وعدۂ دیدارِ عام آیا تو کیا!

انجمن سے وہ پرانے شعلہ آشام اُٹھ گئے
ساقیا محفل میں تو آتش بجام آیا تو کیا

آہ جب گلشن کی جمعیت پریشاں ہو چکی!
پھول کو بادِ بہاری کا پیام آیا تو کیا

آخر شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صبح دم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا

بجھ گیا وہ شعلہ جو مقصود ہر پروانہ تھا
اب کوئی سودائی سوزِ تمام آیا تو کیا

اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں کئی ایسے اشعار ہیں جو فنی اعتبار سے انفرادی طور پر تکمیلیت اور تازگی رکھتے ہیں، مثلاً:

آخر شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صُبحدم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا

والدہ مرحومہ کی یاد میں لکھنے کی تحریک اُن کو والدہ کی تصویر دیکھ کر ملی ہے، یہ تصویر اُن کے "عہدِ طفلی" سے متعلق پُرانی یادوں کو جگاتی ہے۔ والدہ کی بے پناہ شفقت کی یاد آکر اُن کی موت کا احساسِ غم تیز ہوتا ہے اور ایک پورے بند میں وہ موت کی "ارزانی" کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر اُن کے سوچنے میں تبدیلی آتی ہے، وہ جسمِ خاکی کی موت کو انسان کا مکمل خاتمہ قرار نہیں دیتے، بلکہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ موت کا "رازِ نہاں" کچھ اور ہے:

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

موت کی یہ فلسفیانہ تعبیر کرکے اُن کا لہجہ بہجت آمیز ہو جاتا ہے اور وہ صبحِ مسرت کی بشارت دیتے ہیں:

پردۂ مشرق سے جس دم جلوہ گر ہوتی ہے صُبح
داغِ شب کا دامنِ آفاق سے دھوتی ہے صُبح

آخری بند میں انسان کے روشن مستقبل کا ذکر کرکے نظم والدہ کے لیے اس پاکیزہ خواہش اور دُعا پر ختم ہوتی ہے:

آسماں تیری لحد پر شبنم افشانی کرے
سبزۂ نورستہ اس گھر کی نگہبانی کرے

طول کلامی اس نظم میں بھی موجود ہے، نظم کے مختلف بندوں میں خیال کے ارتکاز کے بجائے پھیلاؤ موجود ہے، خضرِ راہ نسبتاً طویل نظم ہے، اس میں بھی بعض ایسے عصری مسایل کا شعری اظہار کیا گیا ہے، جو اُن کے ذہن پر مستولی ہیں۔ مثلاً:

زندگی کا راز کیا ہے؟ سلطنت کیا چیز ہے
اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش

اقبال نے ان مسائل کو راست اور بیانیہ انداز میں بیان کرنے کے بجائے انوکھے پیرائے میں اُبھارنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے اپنے خیالات کے موثر اظہار کے لئے ایک موثر فضا کی تخلیق کی ہے۔ یہ فضا بعض ڈرامائی عناصر مثلاً کردار اور مکالمے سے زیادہ مؤثر ہو جاتی ہے، شاعر کی ملاقات ساحلِ دریا پر خضر سے ہوتی ہے، اور پھر وہ اس سے سوالات کرتا ہے، نظم کا دوسرا حصّہ خضر کے جوابات پر مشتمل ہے، خضر اپنی صحرانوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت، اور دنیائے اسلام کے بارے میں بصیرت افروز خیالات کا اظہار کرتا ہے، ظاہر ہے یہ ایک موضوعی نظم ہے، شاعر نے اپنے موضوع پر شعوری طور سے سوچا ہے، لیکن اس کی بنیادی خوبی اس کی فضا آفرینی ہے، ایک خوابناک اور داستانوی پس منظر میں خضر کا نمودار ہونا، اور پھر اپنے پیمبرانہ لہجے میں بعض عصری حالات پر رائے زنی کرنا نظم کو بیانیہ کی تعمیمی سطح سے بلند کرتا ہے، اس کی زبان سے نکلا ہوا ہر لفظ دل میں اترتا ہے، اب یہ شاعر کا بیان نہیں، بلکہ خضر کا پیمبرانہ تخاطب ہے، جو اپنی متانت، وزن اور اکتشاف سے قاری کو متاثر کرتا ہے اور نظم کی سب سے بڑی خامی یعنی اس کا تکراری پہلو نگاہ سے اوجھل ہوتا ہے، نظم کی پیکریت، طنزیہ انداز اور بحر و الفاظ کی نغمگی بھی قاری کو متاثر کئے بغیر نہیں رہتی۔

اُن کے کلام میں ایسی نظمیں بھی ہیں، جو توضیح، تکرار اور پھیلاو کی کمزوریوں سے بہت حد تک پاک ہیں، ان میں ایک آرزو، چاند، حقیقتِ حسن، چاند اور تارے، رات اور شاعر، لالۂ صحرا، فصلِ بہار، کشمیر، نسیمِ صبح، نغمۂ ساربان عود و شاعر اور شاعر اُمید خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں، یہ نظمیں موضوع کے شعری برتاؤ کے دوسرے طریقے کی مظہر ہیں۔ ان نظموں میں موضوع اپنے شعوری وجود پر اصرار نہیں کرتا، بلکہ وہ لاشعوری ذہن کا حصّہ بن جاتا ہے اور رفتہ رفتہ

حرکت اور نمو سے بالیدگی حاصل کرتا ہے، اس لئے یہ بہت حد تک خود مرتکز بیت اور ارتقاء کا مظہر ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ اس طریقے سے لکھی گئی نظمیں اُن معنوں میں لاشعوری الاصل نہیں۔ جن معنوں میں غالب کی غزلیں ہیں۔ اقبال ان نظموں میں بھی پہلے سے طے کردہ موضوعات ہی کو پیش کرتے ہیں، تاہم یہ شعوری کد و کاوش سے گرانبار نہیں ہیں۔ بلکہ اس حد تک شاعر کی داخلی شخصیت سے مربوط ہیں کہ شعور اور لاشعور کے درمیان کی حدّ فاصل بے معنی معلوم ہوتی ہے۔ ایک آرزو میں شاعر "دُنیا کی محفلوں" سے دور کوہ کے دامن میں ایک چھوٹے سے جھونپڑے میں غربت میں دن گذارنے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے، اور چڑیوں، چشمہ، گُل، سبزہ، بُلبُل، بوٹے، ندّی، کہسار وغیرہ کی رفاقت کا آرزو مند ہے، نظم کے خاتمے پر موضوع میں ایک نیا موڑ پیدا ہوتا ہے، جو اس کی فنّی تکمیل کا احساس پیدا کرتا ہے، شاعر چاہتا ہے کہ گہری خاموشی میں اس کے نالے تاروں کے قافلے کے لئے صدائے درا بنیں۔ ہوں، اور جو بے ہوش پڑے ہیں، وہ جاگ جائیں، نظم کی داخلی فضا موضوع کی نازکی، نرمی، ملائمیت، خاموشی اور درد مندی کی کیفیات سے معمور ہے، یہ کیفیات نظم کے اخیر کے دو اشعار کے سوا دیگر اشعار پر محیط ہیں، لیکن آخری دو اشعار نقطۂ عروج بن کر ایک درد مند چیخ یا رونے کی آواز کا شدید احساس دلاتے ہیں اور قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا:

اس خامشی میں جائیں اتنے بلند نالے
تاروں کے قافلے کو میری صدا درا ہو

یہ نظم پڑھ کر غالب کے تین اشعار پر مشتمل یہ غزل فوراً ذہن میں آتی ہے:

رہیئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو

بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیئے
کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

پڑیئے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیماردار
اور اگر مر جایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

غزل کے یہ اشعار مختلف الخیال ہونے کے بجائے موضوع کا ربط و تسلسل رکھتے ہیں، اس لئے انہیں قطعہ کا نام دیا گیا ہے، یہ چھوٹا سا قطعہ معنوی اعتبار سے ایک نظم کی آن بان رکھتا ہے، نظم کا مرکزی خیال یعنی "ہم زبانوں" سے قطع تعلق کر کے کسی بے نام جگہ پر بے در و دیوار سے گھر میں رہنما اور پھر گمنامی کی موت مرنے کی خواہش سے عبارت ہے، ظاہر ہے کہ اس کا مرکزی خیال ارتقائی کیفیت رکھتا ہے، موضوعی اعتبار سے غالب کی غزل (قطعہ) کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کفایت الفاظ کا خیال رکھا گیا ہے، اور الفاظ کی تلازمی شدت کا احساس ہوتا ہے۔

اقبال نے جس کیفیت کے اظہار کے لئے ذیل کے چار اشعار یعنی

دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یارب
کیا لطف انجمن کا جب دل ہی بجھ گیا ہو
شورش سے بھاگتا ہوں دل ڈھونڈتا ہے میرا
ایسا سکوت جس پر تقریر بھی فدا ہو
مرتا ہوں خاموشی پر یہ آرزو ہے میری
دامن میں کوہ کے اک چھوٹا سا جھونپڑا ہو
آزاد فکر سے ہوں، غربت میں دن گذاروں
دنیا کے غم کا کانٹا دل سے نکل گیا ہو

لکھے ہیں، اور ستر الفاظ استعمال کئے گئے ہیں، وہ غالب کے پہلے ہی مصرع جو

صرف دس الفاظ پر مشتمل ہے۔ یہیں تمام و کمال موجود ہے،

رہیئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو

دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کی نظم اور غالب کی غزل کے مطالعے سے دونوں شعراء کے ذہنی رویّوں کے اختلاف کو بھی سمجھا جا سکتا ہے، غالب دُنیا کے ہنگاموں اور دُنیا والوں سے تنگ آ کے کسی ویرانے میں بے در و دیوار سا اک گھر بنانے کے آرزومند ہیں۔ جہاں وہ گمنامی کی موت کا انتظار کریں گے، برعکس اس کے اقبال دامنِ کوہ میں ایک خوبصورت اور دلکش مقام پر ڈیرہ ڈالنا چاہتے ہیں، وہ غالب کی طرح زندگی سے مکمل انقطاع کے حق میں نہیں ہیں، بلکہ عارضی کنارہ کشی کے حامی ہیں۔ وہ دامنِ کوہ میں جا کر لوگوں کی یاد سے غافل نہیں ہو سکتے، اس لئے اس مقام عزلت میں بھی وہ ایسے نالے بلند کرنے کے خواہش مند ہیں، جو سوئے ہوؤں کو جگا دیں، گویا جس طرح غالب کے یہاں زندگی کی بے معنویت کا احساس موت کی خواہش کو ایک [illegible] بناتا ہے۔ اسی طرح اقبال کے لئے زندگی میں ان کی شرکت ناگزیر ہے۔

چاند ایک چھوٹی سی پُر تاثیر نظم ہے، اس میں اختصار پسندی سے کام لیا گیا ہے۔ نظم کی نمایاں خوبی اس کی فضا آفرینی ہے، چاندنی رات کی خاموشی میں شاعر کسی ویرانے میں چاند سے مخاطب ہے اور اُس سے اپنے وجود کا تقابل کرتا ہے۔

آفرینش میں سراپا نور تو، ظلمت ہوں میں

نظم کا بنیادی موضوع وہ "ذوقِ آگہی" ہے، جو انسان کو مظاہر فطرت سے تمیز کرتا ہے:

گرچہ میں ظلمت سراپا ہوں، سراپا نور تو
سینکڑوں منزل سے ذوقِ آگہی سے دور تو

مظاہر فطرت اور شاعر کے وجود کے فرق کو جدائی میں بھی اُبھارا گیا ہے، نظم یہ ہے:

سورج بُنتا ہے تارِ زر سے　　　دُنیا کے لئے ردائے نوری

عالم ہے خموش و مست گویا ہر شئے کو ہے نصیب حضوری
دریا، کہسار، چاند، تارے کیا جانیں فراق و ناصبوری

شایاں ہے مجھے غمِ جُدائی
یہ خاک ہے محرمِ جُدائی

اقبال کی مختصر مگر پُر تاثیر نظموں میں حقیقتِ حسن کو ایک خاص درجہ حاصل ہے۔ اس نظم میں اختصار، ڈرامائیت، فضا بندی، معنوی وحدت اور ہیئتی ارتقاء اُن کے گہرے فنی شعور پر دلالت کرتا ہے، جہاں تک نظم کے مرکزی خیال یعنی زوالِ حُسن کا تعلق ہے، اقبال نے یہ جرمن نثر سے لیا ہے، لکھتے ہیں۔ "اصل خیال جرمن نثر میں دیکھا گیا، میں نے ناظرین کے لئے تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ اُردو نظم میں منتقل کیا" نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ شاعر کے اپنے موضوع پر پورے تصوّف کو ظاہر کرتی ہے، نظم کا مرکزی خیال یعنی زوالِ حسن جس ڈرامائیت اور سرعت کے ساتھ قمر، اختر سحر، شجر، شبنم اور موسم بہار کو اُلجھا دیتا ہے، وہ شاعر کی فنی چابکدستی کا مظہر ہے:

کہیں قریب تھا یہ گفتگو قمر نے سُنی فلک پہ عام ہوئی اختر سحر نے سُنی
سحر نے تارے سے سُن کر سُنائی شبنم کو فلک کی بات بتائی زمین کے محرم کو

چاند اور تارے اور رات اور شاعر بھی موضوع کی تخیلی بار آفرینی کی عمدہ مثالیں ہیں، اول الذکر نظم میں حرکت و طلب کو حیات کا ضامن ٹھہرایا گیا ہے، یہی نظم کا بنیادی موضوع ہے، شاعر نے تاروں اور چاند کے مابین مکالمے سے موضوع کو تخیلی رنگ دیا ہے، نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ چند متحرک پیکروں کی مدد سے حقیقت پسندی سے نجات پانے میں کامیاب نظر آتی ہے:

رہتے ہیں ستم کش سفر سب تارے، انسان شجر، حجر سب

دوسری نظم بھی مکالماتی کردار رکھتی ہے، ایک خوابناک فضا میں رات اور شاعر کی گفتگو اثر آفریں ہو جاتی ہے، نظم اقبال کے محبوب موضوع یعنی شاعر کی اندرونی تپش اور "محفل کی مردنی" سے متعلق ہے، شعاع آفتاب بھی اسی قبیل کی نظم ہے، اس میں اختصار، فضا آفرینی اور مکالماتی انداز سے ایک تخیلی صورت حال پیدا کی گئی ہے:

صبح جب میری نگہ سودائی نظارہ تھی
آسماں پر ایک شعاعِ آفتاب آوارہ تھی
میں نے پوچھا اُس کرن سے اے سراپا اضطراب
تیری جان ناشکیبا میں ہے کیا اضطراب

لالۂ صحرا تجربے کی علامتی پیکراشی کی ایک زندہ مثال ہے، یہ اقبال کی بہترین تخلیقات میں سے ایک ہے، اس میں دشت کی ڈرا دینے والی پنہائی میں شاعر کا سامنا لالۂ صحرا سے ہوتا ہے، یہ لالۂ صحرا اپنے انفرادی وجود سے شاعر کے لئے ایک معروضی متلازمہ بن جاتا ہے اور شاعر کی تنہائی، خوف، گم شدگی، لذت یکتائی اور داخلی تپش کا احساس ہوتا ہے ہیئتی اعتبار سے دیکھیئے تو معلوم ہوگا کہ آٹھ اشعار پر مشتمل اس نظم کے پانچ اشعار یا تو راست یا بلاواسطہ لالۂ صحرائی سے متعلق ہیں، صرف ذیل کے تین اشعار مرکزی علامت سے دوری کا احساس دلاتے ہیں:

غواص محبت کا اللہ نگہباں ہو
ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی
اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ
دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی
ہے گرمیٔ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم
سورج بھی تماشائی تارے بھی تماشائی

نظم میں لالہ اور واحد متکلم دونوں تخیلی وجود رکھتے ہیں اسلئے اس کردار کا نظم کے ڈھانچے کی حدود میں بنیادی علامت سے صرف نظر کرکے "غواص محبت"، "موج" یا "گرمئی آدم" کے بارے میں اظہار خیال کرنا نظم کی مجموعی ہیئت کو کوئی نقصان نہیں پہنچاتا، شعری منطق کی رو سے یہ کوئی ضروری نہیں کہ شاعر قطعی طور پر لالۂ صحرائی کے اردگرد ہی اپنے ذہنی سفر کو محدود رکھے، اقبال نے شعر کے آزادانہ وجود کو تسلیم کرتے ہوئے، شعور کی رو کی تیز کمنک کے امکانات کے لئے راستہ ہموار کیا ہے، یہ بات صرف اسی نظم سے متعلق نہیں کہی جا سکتی ہے، بلکہ اقبال کی دیگر نظموں مثلاً مسجد قرطبہ کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اس میں بھی منطقی ربط کا اخراج ملتا ہے، اس نظم کی ایک خوبی یہ بھی ہے۔ کہ یہ زندہ اور متحرک پیکروں کا گچھا معلوم ہوتی ہے، گنبد مینائی، بھٹکا ہوا راہی، شعلۂ سینائی، غواص محبت، بھنور کی آنکھ اور بادلیا بانی جیسے پیکر اُن کے فنی شعور کے مظہر ہیں، یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اس نظم میں چاند اور تارے کی طرح اثر آفرینی کا خاص سبب اس کا SURREALIST انداز ہے، مثلاً نظم میں لالۂ صحرائی صحرا میں ساکن ہونے کی بجائے بھٹکتا ہوا نظر آتا ہے اور پھر شعلۂ سینائی بن جاتا ہے۔

فصل بہار میں شاعر نے متحرک اور تابندہ پیکروں اور صوتی اثرات کی مدد سے فصل بہار کی رنگینیوں کی مصوری کی ہے، نظم کے آخری بند میں شاعر کے داخلی ردعمل کا اظہار اسے ایک نئی معنوی جہت سے آشنا کرتا ہے، شاعر فصل بہار کی مدد سے "رازِ دلِ کائنات" کی آگہی حاصل کرتا ہے:

خاک چمن وا نمود رازِ دلِ کائنات
بود و نبود صفات!
جلوہ گریہائے ذات
آنچہ تو دانی حیات

آنچہ تو خوانی ممات
ہیچ ندارد ثبات
خاک چمن وانمود، رازِ دلِ کائنات

کشمیر ایک چھوٹی سی مترنم نظم ہے۔ نظم کے پہلے پانچ اشعار ہیں کشمیر کی دلصورتی اور شادابی کی پیکر تراشی کی گئی ہے، آخری شعر میں ایک برہمن زادی جو حسن کشمیر کی تجسیم ہے سامنے آتی ہے اور نظم کا خاتمہ اس مصرع پر ہوتا ہے:

چشم بروئے او کشا باز بہ خویشتن نگر

اور یہ مصرعہ نظم کی معنوی تکمیل کرتا ہے۔

نسیم صبح پانچ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ اقبال کی مختصر مگر موثر نظموں میں شامل ہے۔ نظم کی خوبی اس کے موضوع کی نزاکت ہے۔ اس کا موضوع نسیم صبح ہے، شاعر نے اس نازک موضوع کو بہت ہی نزاکت اور جمالیاتی کیفیت کے ساتھ برتا ہے۔ فنی لحاظ سے نظم کا ہر شعر ادبی نازکی، لطافت اور نغمگی رکھتا ہے، جو نسیم صبح کی خصوصیت ہے۔ نظم کا آخری شعر موضوع کی معنوی سطح کو اونچا کرتا ہے:

چو شاعرے زغم عشق در خروش آید
نفس نفس بہ نوا ہائے او در آویزم!

نغمۂ ساربان تلازمی کیفیات سے مالامال ہے، مثال کے طور پر اس مصرعے کو لیجیے:

تیز ترک گام زن منزل ما دور نیست

اس میں لفظوں کی ترتیب ایسی ہے کہ قاری کا ذہن خود بخود سفر، صحرا، کارواں، سفر کی مختلف حالتوں اور صعوبتوں، رفتارِ وقت اور منزل اس کے جذبے کی طرف جاتا ہے۔ نظم علامتی پیکر تراشی کا عمدہ نمونہ ہے، چنانچہ ساربان، صحرا، ناقہ اور منزل علامتی امکانات سے معمور ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اقبال نے اپنے جہد عمل کے فلسفے کی شعری

تعبیر کی ہے :

سوز تو اندر زمام
ساز تو اندر قرام
بے خورش و تشنہ کام
پا بہ سفر صبح و شام
خستہ شوی از مقام
تیز تر ک گام زن منزل ما دور نیست

حور و شاعر ایک دل کش نظم ہے، یہ فنی تکمیلیت کا گہرا احساس دلاتی ہے اور غیر ضروری عناصر سے پاک ہے، نظم دو بندوں پر مشتمل ہے، پہلے بند میں حور، شاعر سے ہمکلام ہو کر اس کی بے نیازی کا شکوہ کرتی ہے :

نہ بہ بادہ میل داری نہ بہ من نظر کشائی

وہ شاعر کی نوا سنجی کی تعریف کرتے ہوئے تخلیق فن کے بنیادی راز کی نقاب کشائی کرتی ہے :

بنوائے آفرینی چہ جہاں دل کشائے
کہ ارم بہ چشم آید چو طلسم سیمیائی

دوسرے بند میں شاعر جواباً اپنے وجود کی ازلی بے قراری اور سیمابیت کا اظہار کرتا ہے :

چہ کنم کہ فطرت من بہ مقام در نسازد
دل نا صبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے

اقبال کی تخلیقی نظموں میں شعلۂ اُمید بھی شامل کی جا سکتی ہے۔ اس میں فضا آفرینی، مکالمہ نگاری، اور تحرک سے ڈرامائی صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ سورج اپنی شعاعوں کو واپس اپنے اندر سما جانے کو کہتا ہے اور ساری شعاعیں ایک ساتھ آفاق کے

ہر گوشے سے اُٹھتی ہیں اور بچھڑے ہوئے خورشید سے ہم آغوش ہوتی ہیں، لیکن ایک شوخ کرن اس وقت تک سورج سے ہم آغوش ہونے پر رضامند نہیں ہے جب تک مشرق کا ہر ذرّہ جہانتاب نہ ہو، نظم شاعر کے اپنے وطن سے محبت کے جذبے کی غمّاز ہے۔ لیکن یہ آزاد یا حالی کی حُب وطنی سے متعلق لکھی گئی بیانیہ نظموں سے مماثلت نہیں رکھتی۔ یہ اپنا ایک تخلیقی وجود رکھتی ہے، اور اقبال کے تخلیقی شعور کی آئینہ دار ہے۔

اب ہم اُن نظموں کا تجزیہ کریں گے جو اقبال کے شعری عمل کے تیسرے طریقے کی پابند معلوم ہوتی ہیں۔ ان میں مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق، ساقی نامہ، سرودِ انجم اور تنہائی خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان نظموں کی شعری ہیئت کو سمجھنے کے لئے صبحدم طلوع ہوتے ہوئے سورج کی مثال کو ذہن میں رکھنا مفید ہوگا۔ اُبھرتا سورج دور و نزدیک کرنوں میں بکھرنے کے باوجود اپنے وجود کو قائم رکھتا ہے۔ بعینہٖ اقبال کی نظمیں اُن کے ذہنی افق سے طلوع ہوتی ہیں۔ اور دور دور تک طلائی کرنوں کے پھول برساتی ہیں۔ اُن کی نظموں کی تخلیقی صورت گری کے عمل کے لئے اُبھرتے سورج کی مثال دینے سے میرا مطلب صرف سطحی مشابہت کو ظاہر کرنا نہیں ہے۔ بلکہ اس بات پر زور دینا ہے کہ اُن کے یہاں نظم کی تخلیقی نمود کا کم و بیش یہی عمل کارفرما ہے۔ یعنی وہ تجربے کو شعوری سطح پر محسوس کرنے کے بعد اپنے داخلی جوش اور تپش سے لاشعوری دروازے وا کرتے ہیں اور تجربے کو شخصیت کی گہرائیوں میں جذب ہونے دیتے ہیں، لیکن جب اظہار کا لمحہ آتا ہے تو وہ اسے غالبؔ کی طرح جلوۂ مستور نہیں بناتے بلکہ مہرِ جہانتاب کا انداز بخشتے ہیں۔ اُن کی مشہور نظم ذوق و شوق کا پہلا شعر اُن کے شعری عمل کا اظہار ہے، ملاحظہ ہو:

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

ایک اور شعر دیکھیئے، اس میں بھی شعری عمل کے اسی طریقے کی نشاندہی ہوتی ہے۔

"فروغِ صبحِ پریشاں" کی ترکیب خاص طور پر قابلِ توجہ ہے:

عجب نہیں کہ پریشاں ہے گفتگو میری
فروغِ صبح پریشان نہیں تو کچھ بھی نہیں

مسجدِ قرطبہ میں بھی خیالات کی کرنیں سونے کی بارش کرتی ہیں۔ اس نظم میں کرنیں اپنا الگ وجود منوانے کے باوجود "چشمۂ آفتاب" سے متعلق ہیں۔ تخلیقی عمل کا یہی انداز ذوق و شوق میں بھی ملتا ہے۔ نظم کا پس منظر "ریگِ نواحِ کاظمہ" ہے لیکن اقبال نظم میں، رفتارِ وقت کے نتیجے میں قوموں کے عروج و زوال، شاعر کے دلی واردات، صبرِ حسینؓ، اقبال کی شعلہ نوائی، مردِ مومن کے ظہور کا فروغ اور جستجو و فراق کے موضوعات کو تیز کرنوں کی طرح بکھیرتے ہیں۔ اس لئے یہ کہنا صحیح نہیں ہوگا کہ مسجدِ قرطبہ ہیئتی اور معنوی ربط سے محروم ہے۔ پہلے بند میں ہمارا سامنا ایک غیر معمولی شعری کردار سے ہوتا ہے، جو مسجدِ قرطبہ میں اپنے بلند آہنگ، مؤثر اور پُروقار لہجے میں "سلسلۂ روز و شب" کی حقیقت بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ تمام "معجزہ ہائے ہنر" آنی و فانی ہیں۔ لیکن دوسرے بند میں موضوع کا ایک نیا موڑ سامنے آتا ہے، یعنی اب اُس نقش کے "رنگِ ثباتِ دوام" کا ذکر ہوتا ہے، جسے کسی مردِ خدا نے تمام کیا ہو، اور مردِ خدا کی پہچان یہ بتائی گئی ہے کہ اُس کا عمل "عشق سے صاحبِ فروغ" ہوتا ہے۔ تیسرے بند میں شعری کردار مسجدِ قرطبہ سے مخاطب ہوتا ہے اور مسجد کے فنِ تعمیر میں جو "خونِ جگر" صرف ہوا ہے، اس کا ذکر کرتا ہے، اور اپنے آپ کو ان الفاظ سے متعارف کراتا ہے:

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

چوتھے بند میں مسجد کے جلال و جمال اور مردِ مسلمان کے کارناموں کا ذکر ہے، پانچویں

بند میں بھی مردِ مومن کی صفات کا بیان ہے، چھٹے بند میں مُسلمانوں کے دورِ عروج میں اُن کے کارناموں کو سراہا گیا ہے، ساتویں بند میں پھر مسجد سے تخاطب ہے اور اس کی "بے اذاں فضا" پر دُکھ کا اظہار کیا گیا ہے، اسی بند میں وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ بعض عالمی انقلابات مثلاً انقلاب فرانس کا ذکر ہے۔ اور یہ کہا گیا ہے کہ روحِ مسلمان میں آج بھی وہی اضطراب ہے، جو پہلے تھا، آخری بند میں ایک "عالمِ نو" کی بشارت ہے۔ اور "کشمکشِ انقلاب" کا ذکر ہے۔ نظم کا خاتمہ تخلیقی عمل کے بنیادی لازمہ یعنی "خونِ جگر" کے ذکر پر ہوا ہے:

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

ظاہر ہے کہ نظم مختلف النوع خیالات پر مشتمل ہونے کے باوجود معنوی طور پر ربط و تکمیل سے عاری نہیں ہے، اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں شعری کردار اپنے لہجے کی پیمبرانہ متانت کے ساتھ قاری کے ذہن پر چھا جاتا ہے اور پوری نظم مسجدِ قرطبہ کو حقیقی سطح سے اُٹھا کر ایک تخیلی تجربے میں منتقل کرتی ہے، تجربے کا یہ تخیلی رجحان اتنی شدت رکھتا ہے کہ نظم کا بیانیہ عنصر گوارا ہو جاتا ہے:

عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اُٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب

ساقی نامہ مثنوی کی چھوٹی بحر میں لکھی گئی ہے، اقبال نے ایک روایتی صنف کو جس میں عموماً طویل قصے کہانیاں ہی بیان ہوتی ہیں، اپنے خیالات و تصورات کی براقی، حرکت اور جدت سے آشنا کیا ہے، نظم کی ہیئت پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ

کہ شاعر نے اسے اپنے خیالات کے اظہار کے لئے شعوری طور پر منتخب نہیں کیا ہے، بلکہ یہ تجربے کا ناگزیر لسانی اظہار ہے۔ نظم کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں "جوئے کہستانی" کی روانی ہے، لیکن بیچ میں اس میں موضوعی پیچ و خم آتے ہیں، اس کے باوصف ہر شعر تکمیلیت، موسیقیت اور فنی تب و تاب رکھتا ہے، نظم کا آغاز بہار کی رنگینیوں کی مصوری سے ہوتا ہے۔ بہار، تخلیقی جذبے کی بیداری اور زندگی کی تازگی کی علامت ہے۔ اس کے بعد تین اشعار میں "جوئے کہستاں" کی روانی کا ذکر ہے، جوئے کہستان بھی زندگی کی حرکت اور جوش کی علامت ہے۔

دوسرے بند میں ملکی اور بین الاقوامی سطح پر معاصر حالات و واقعات پر رواں تبصرے ہیں، اور عشق کی آگ کے بجھنے پر اظہارِ تاسف کیا گیا ہے، تیسرے بند میں اس خواہش کا اظہار ہے کہ:

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے
مرا عشق، میری نظر بخش دے

اس بند میں یہ شعر توجہ طلب ہے:

مرا دِل، مری رزم گاہِ حیات
گمانوں کے لشکر، یقیں کا ثبات

یہ شعر اقبال کی نفسیاتی شخصیت کی پیچیدگی کے قریب لے جاتا ہے، نظم خیر اور شر کے رزم گاہ کے تصور سے ایک نئی معنویت حاصل کرتی ہے، سرسری مطالعے سے اس نظم یا اقبال کی دیگر نظموں میں یقین و عزم کے جذبات کے اظہار سے یہ رائے قایم کی جاسکتی ہے کہ وہ زندگی میں خیر اور شر کے تضاد سے چشم پوشی کرتے ہیں، اور ہمیشہ خیر کی فتح مندی کی بشارت دیتے ہیں، لیکن ایسا نہیں ہے، اقبال جب بھی اپنی نظموں مثلاً ذوق و شوق میں مئے حیات کی زہرناکی یا کھوئے ہوؤں کی جستجو کا ذکر کرتے

ہیں۔ تو اُن کے ذہن کے پس منظر میں خیر اور شر کی "رزم گاہ" کا نقشہ موجود ہوتا ہے:
اقبال اُس دُنیا کو مسترد کرتے ہیں، جس میں یزداں ہو، لیکن شیطان نہ ہو:

منزی اندر جہانے کور ذوقی
کہ یزداں دارد و شیطان ندارد

اگلے دو بندوں میں زندگی اور کائنات کی تغیر پسندی کا ذکر ہے، جسے جدید سائنسی تحقیق سے خاصی تقویت ملی ہے:

فریب نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات

آخری دو بندوں میں خودی کی ماہیئت، حرکت اور توانائی کا ذکر ہے، نظم کا خاتمہ اظہار و ابلاغ کے اہم مسئلے کے ذکر پر ہوتا ہے، شاعر محسوس کرتا ہے کہ گفتار کا لسانی ذریعہ خیالات کی بیکرانی کا متحمل نہیں ہو سکتا:

حقیقت یہ ہے جامۂ حرف تنگ
حقیقت ہے آئینہ گفتار رنگ

سرودِ انجم بھی فنی ربط و تکمیل کے اعتبار سے اہم نظم ہے، اس میں وہ تبلیغی اور توضیحی انداز عنقا ہے، جو مسجد قرطبہ اور ساقی نامہ جیسی نظموں میں گراں گذرتا ہے، شاعر نے موضوع کے تخلیقی صورت گری کی ہے، نظم کی سحر کارانہ کیفیت سے ستارے زندہ وجود بن جاتے ہیں اور "کشمکش وجود"، "خواری شہریار"، "دور سکندری کے خاتمے" "انسان کی عیش پرستی اور موت اور اس کی حالتِ زبوں پر تبصرے کرتے ہیں، اور خود محوِ سفر ہیں، وہ ہر منزل پر ایک نئی انسانی صورت سے متصادم ہوتے ہیں۔ لیکن اپنے آگے کے سفر کو جاری رکھتے ہیں:

می نگریم و می رویم

آخری بند سے پہلے والے بند میں نظم مابعدالاطبیعاتی بلندی حاصل کرتی ہے، ستارے گویا ہوتے ہیں :

پردہ چرا، ظہور چیست
اصل ظلام و نور چیست
چشم و دلِ شعور چیست
فطرت ناصبور چیست
ایں ہمہ نزد و دور چیست، می نگریم و می رویم

نظم کا آخری مصرع جذبۂ جستجو کے خاتمے کا نہیں، بلکہ تسلسل کا اعلان نامہ بن جاتا ہے :

ما بہ تلاش عالمے می نگریم و می رویم

خیال اور ہیئت کی ہم آہنگی کی ایک اچھی مثال تنہائی ہے، اس نظم میں فنکار کی تنہائی کے مسئلے کی شعری تعبیر ملتی ہے، نظم چار بندوں پر مشتمل ہے، پہلے بند میں شاعر سمندر کے کنارے پر جا کر موج بے تاب سے خطاب کرتا ہے اور کہتا ہے :

ہزار لولوئے لالاست در گریبانت
درون سینہ چو من گوہرے دلے داری

موج کے ردِ عمل کی مصوری اس مصرعے میں کی گئی ہے :

تپیدۂ از لبِ ساحل دمید و ہیچ نہ گفت

موج کی جانب سے کوئی جواب نہ پا کر وہ پہاڑ سے پوچھتا ہے :

اگر بہ سنگ تو لعلے ز قطرۂ خون است
یکے در آبہ سخن با منِ ستم زدہ،
بخود خزید و نفس در کشید و ہیچ نہ گفت

پہاڑ کی طرف سے بھی کوئی جواب نہ پاکر وہ طویل مسافت طے کرکے چاند کے قریب جاتا ہے، اور پوچھتا ہے:

جہاں زپرتوِ سیمائے تو سمن زار ے
فروغِ داغِ تو از جلوۂ دلے ست کہ نیست؟

اس سوال کے جواب میں چاند نے ستارے کی طرف رقیبانہ انداز سے دیکھا اور کچھ نہ کہا۔ ہر طرف سے مایوس ہوکر وہ یزداں کے حضور میں پہنچ کر سوال کرتا ہے:

جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل
چمن خوش است ولے در خورِ نوایم نیست

یزداں کے ہونٹوں پر تبسم پھیل جاتا ہے، لیکن وہ بھی کوئی جواب نہیں دیتا۔ اس نظم میں موضوع یعنی شاعر کے ذوقِ جستجو اور قلبی اضطراب کو ایک انوکھے اور دلچسپ پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ نظم تخیلی فضا رکھتی ہے، یہ ایک سحرکارانہ فضا ہے، جس میں موج، پہاڑ، چاند، یزداں اور خود شاعر کا کردار زندہ اور متحرک نظر آتے ہیں۔ اور اُن کے حرکات و سکنات، گفتگو، تبسم اور خاموشی سے اُن کے عمل اور ردّ عمل کے کئی سلسلے حرکت میں آتے ہیں اور نظم کئی کیفیات پر محیط ہو جاتی ہے۔

اختتامیہ

ہم دریافت کرنے کے عمل سے باز نہیں آئیں گے
اور ہماری تمام سیاحت کا انجام یہ ہوگا
کہ ہم اسی مقام پر پہنچیں گے جہاں سے چلے تھے
اور اسی مقام کو پہلی بار پہچانیں گے

(ایلیٹ)

شعر کی قدر و قیمت کے بارے میں غالب اور اقبال دونوں کے تصورات بعض نفسیاتی مضمرات کی بنا پر خاصی دلچسپی رکھتے ہیں، دونوں شعر کی تخلیقی اہمیت کا گہرا شعور رکھتے ہیں، غالب نے بار بار اس بات پر فخر کیا ہے کہ سب کچھ بھن جانے کے باوجود اُن کے پاس "خامۂ گنجینہ فشاں" ہے۔ نفسیاتی طور پر شعر کے لاشعوری "خزینۂ راز" پر تصرف حاصل کرنے سے اُن کی زندگی کے درد و داغ کا مداوا ہو جاتا ہے۔ تشفی اور تلافی کا یہ احساس اتنا گہرا ہو جاتا ہے کہ انہیں اس بات کی بھی فکر نہیں رہتی کہ کوئی اُن کے کلام کو سمجھتا ہے یا نہیں، وہ ستائش اور صلے کی تمنا سے بھی بے نیاز ہو جاتے ہیں، اقبال کو بھی شاعر کی غیر معمولی تخلیقی بصیرت کی آگہی ہے، وہ شاعر کو "دیدۂ بینائے قوم" قرار دیتے ہیں، شیکسپیئر، بیدل، غالب اور دوسرے شعراء کی تخلیقی بصیرت کی شان میں نظمیں لکھ کر انہوں نے ظاہر کیا ہے کہ وہ تخلیقی آرٹ کی عظمت کے قائل ہیں، اپنی شاعرانہ انفرادیت کی آگہی کی بنا پر ہی وہ غالب کی طرح اس

بات کا اعلان کرتے ہیں کہ وہ مستقبل کے شاعر ہیں، لیکن غالب نے اپنے شاعرانہ مسلک کی عظمت کی سراہنا جس باقاعدگی سے کی ہے، اقبال کے یہاں اس کی علی الرغم کئی مقامات پر شعر سے دست کش ہونے کے رویے کا اظہار ملتا ہے، وہ اصرار کرتے ہیں کہ اُن کی "نوائے پریشاں" کو شاعری نہ سمجھا جائے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی تخلیقی زندگی میں ایسے لمحے بھی آتے ہیں جب وہ شاعر سے زیادہ مصلح کے رول کی اہمیت اور افادیت کو محسوس کرنے لگے تھے۔ اس خیال کی انتہائی شکل اُس خط میں نظر آتی ہے، جو انہوں نے سیّد سلیمان ندوی کو لکھا تھا:

اس خط کے متن سے اور دیگر چند اشعار مثلاً "وگرنہ شعر مرے کیا ہیں، شاعری کیا ہے" سے ظاہر ہوتا ہے، کہ اقبال کو اپنی شعری زندگی میں نفسیاتی کش مکش کے اُس موڑ سے ضرور گزرنا پڑا ہے، جہاں انہیں تخلیق کار یا مصلح دونوں میں سے کسی ایک کے رول کا انتخاب کرنا تھا، اور انہوں نے بالآخر مصلح ہی کی ذمہ داری سنبھالی، وہ بعض اشعار میں اعلان کرتے رہے کہ انہیں شاعری سے کوئی سروکار نہیں ہے:

نغمہ کجا و من کجا؟ سازِ سخن بہانہ ایست

شاطر مدراسی کے نام ایک مکتوب میں لکھتے ہیں "میں کیا اور میرا کلام کیا، نہ مجھے اِن اوراقِ پریشاں کے جمع کرنے کی فرصت ہے، نہ حقیقت میں ان کی ضرورت ہے۔"[1] لیکن نفسیاتی اعتبار سے یہ حقیقت معنی خیز ہے کہ وہ برابر شاعری کرتے رہے، حالانکہ یہ کشمکش کبھی اتنی تیز ہو جاتی تھی کہ انہیں خود اپنے شاعر ہونے پر اعتماد نہیں رہتا تھا، غالب کے یہاں بھی نفسیاتی کشمکش ملتی ہے، لیکن اُن کی نفسیاتی کشمکش دوسری نوعیت کی ہے۔ یہ خارجی حالات کے دباؤ کے تحت اُن کی مجروح انانیت کے مسئلے کو اُبھارتی ہے، انہیں شعر کی عظمت پر غیر متزلزل یقین ہے، لیکن زمانہ اُن کی شعری عظمت سے واقف نہ تھا، نتیجے میں وہ کبھی مایوسی، کبھی تنہائی، کبھی غم و غصّہ اور کبھی فخر و مباہات کے جذبات سے دوچار

---

[1]: خطوطِ اقبال مرتبہ رفیع الدین ہاشمی ص ۴۳

ہوتے ہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ کیا غالب اور اقبال موجودہ دور کی نسلوں کے لئے شاعرانہ معنویت رکھتے ہیں؟ اس سوال کا جواب پچھلے ابواب میں تفصیل سے دیا جا چکا ہے، یہاں پر اس سلسلے میں کچھ کہنے سے پیشتر یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ شاعری کی عظمت یا معنویت اُسی وقت مسلّم ہو جاتی ہے، جب وہ خالص شعری یا تخلیقی کردار کی حامل ہو۔ لوئی میکنیس نے صحیح لکھا ہے "ایک اچھی نظم حقیقی معنوں میں شاعرانہ ہوتی ہے، جس طرح ایک صحت مند حیوان ناقابل انکار طور پر حیوان ہوتا ہے"[1]۔ اقبال کے یہاں ایسے اشعار اور نظمیں خاصی تعداد میں موجود ہیں جو بقول لوئی میکنیس "حقیقی معنوں میں شاعرانہ" ہیں، ایسی تخلیقات یقیناً زمان و مکاں کی حد بندیوں سے آزاد ہوتی ہیں، اور ہر زمانے کی نسلوں کو متاثر کر سکتی ہیں، غالب صرف اس لئے نئی نسلوں کے محبوب شاعر نہیں کہ اُن کا تشکیکی رویہ یا وجودی نظریہ نئی فریب خوردہ نسلوں کو راس آتا ہے، بلکہ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اُن کی شاعری آفاقیت رکھتی ہے، یہی وہ کسوٹی ہے، جس پر شیکسپیئر کی شاعری پوری اترتی ہے، اور وہ آج بھی ذہنِ انسانی کو متاثر کرتا ہے، اس بحث سے قطع نظر کہ اقبال کے نظریات فرسودہ یا تازہ ہیں، معتبر یا نامعتبر ہیں، معاصر ذہن کے لئے اُن کی معنویت کا جواز اُن کی شاعری میں ہی تلاش کرنا ہوگا۔

بہرحال، یہ مسلّم ہے کہ غالب اور اقبال دونوں کے یہاں حقیقی شاعری موجود ہے، اور اس کی بناء پر وہ نئی نسلوں کو متاثر کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں، یہاں پر فوراً یہ سوال اُٹھتا ہے کہ کیا یہ دونوں شعراء ایک ہی مرتبے پر فائز ہیں، اس سوال کا خاطر خواہ جواب حاصل کرنے کے لئے ہمیں یہ ذہن میں رکھنا ہوگا کہ غالب اوّل سے آخر تک تخلیق کار کی حیثیت کو برقرار رکھتے ہیں، اس کے برعکس اقبال کے یہاں یہ سالمیت قائم نہیں رہتی، انہوں نے اپنی شاعری کے ایک بڑے حصّے کو پہلے سے سوچے سمجھے گئے نظریات و عقائد کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے، گویا اُن کے یہاں

---

[1] : THE POETRY OF W.B. YEATS

شعر میں مقصدیت کی ملاوٹ ہوگئی ہے، یہ مقصدیت بعد میں اتنی حاوی ہوگئی ہے کہ اُن کی اکثر نظمیں اس کے منفی اثرات کی زد میں آگئی ہیں، اس کا ایک مُضرت رساں نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اُن کے ایسے اشعار اس تلازمی شدت اور اسراریت سے محروم ہوگئے ہیں، جو غالب کی بنیادی اور پائیدار خصوصیت ہے، غالب کا شعر قاری کو لامحدود طلسمی جہانوں کی سیاحت کی ترغیب دیتا ہے، لیکن اقبال خود شعوری سعی سے ایک لکیر کھینچ دیتے ہیں جس سے باہر قدم رکھنا ممنوع ہوجاتا ہے۔

غالب اور اقبال کی شاعری کے مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ان دونوں شعراء کے یہاں عظمت کے واضح نشانات موجود ہیں لیکن ان کی عظمت کو متعین کرنے کے لئے شعری اصولوں کی اضافی اہمیت کو بھی تسلیم کرنا ہوگا۔ ایک بنیادی اصول جو ہر بڑی شاعری کے لئے ناگزیر ہے، یہ ہے کہ شاعر لسانی صورت گری سے خیال یا تجربے کی باز آفرینی کرتا ہے۔ یہ اصول غالب اور اقبال دونوں کی شاعری میں کارفرما ہے، اس طرح گویا دونوں کے حقیقی شاعر ہونے کا مسئلہ حل ہوجاتا ہے، اقبال کا کلام بھی اپنے مخصوص فنی وسائل سے غالب کی طرح، زندگی سے مختلف ہونے کا احساس دلاتا ہے رہے دوسرے اصول مثلاً شعر کا معنوی وقعت کا حامل ہونا، تو اس ضمن میں بلا تامل کہا جاسکتا ہے کہ دونوں شعراء کے یہاں اس کا احترام ملتا ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ غالب کے یہاں معنویت حجابات فن میں مستور رہتی ہے، جبکہ اقبال کی معنویت زندگی سے گہری مطابقت قائم کرتی ہے، وہ اپنے عہد، معاشرت اور تہذیب سے شعوری اور شخصی رابطے کو اہمیت دیتے ہیں، دوسری بات یہ ہے کہ اُن کے یہاں تخلیقی عمل میں ذہن کی کارفرمائی نسبتاً زیادہ ہے، جبکہ غالب کے یہاں "روان و خرد" کی تفریق مشکل ہوجاتی ہے، یہی وجہ ہے کہ وہ لاشعور کے سیال تجربات کو سرریلسٹ پیکریت میں ڈھلنے کی اجازت نہیں دیتے، وہ ان پر روک لگاتے ہیں اور ان کو واضح اور تعمیری انداز میں پیش کرتے ہیں۔ وہ ایٹس کی طرح انتشار پر قابو پاتے ہیں اور اپنی مرضی اور ارادے کے مطابق زندگی کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس کے برعکس

غالبؔ اپنی پوری شخصیت کو شعری تجربے کے سیلِ آتش کے حوالے کرتے ہیں، شعری تجربہ اُن کے یہاں شعور کی حد بندیوں کو توڑ کر اپنی راہ آپ بنا لیتا ہے ؛

اقبال اور غالب

ڈاکٹر حامدی کاشمیری