اقبالؒ کے مشبہ بہ و مستعار منہ

ڈاکٹر سید اللہ کلیم

اقبال اکادمی پاکستان

اقبالؒ کے مشبہ بہ و مستعار منہ

ڈاکٹر سعد اللہ کلیم

جملہ حقوق محفوظ

ناشر

پروفیسر ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

ناظم

اقبال اکادمی پاکستان

حکومتِ پاکستان

قومی ورثہ وثقافت ڈویژن

چھٹی منزل، ایوانِ اقبال، ایجرٹن روڈ، لاہور

Tel: [+92-42] 36314510, 99203573

Fax: [+92-42] 36314496

Email: info@iap.gov.pk

Website: www.allamaiqbal.com

ISBN 978-969-416-589-9

طبع اوّل	:	۱۹۸۵ء
طبع دوم	:	۲۰۲۲ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	-/۶۰۰ روپے
مطبع	:	فرید یہ آرٹ پریس انٹرنیشنل، لاہور

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

فہرست :

پیش لفظ ۵

اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ، اوّل ۱۶

غرق شفق سحاب۔ لعلِ بدخشاں۔ سرخ رنگ۔ طور سے کلیم تک کا سفر۔ جلوۂ طور سے عصائے کلیمی تک۔ حسنِ مطلق سے حسنِ بشر تک۔ آئینہ۔ صوفیانہ ادب میں اس کا استعمال۔ اقبال کے ہاں استعمال اور اس کے ممکنہ محرکات۔ حسن اور آئینہ کے حوالے سے حُور۔ سلسبیل۔ جبریل۔ شرر اور شعلہ (جزو کل) شمع۔ شمع سے پروانہ اور پروانہ سے جگنو تک کا ذہنی سفر۔ ستارہ سے چاند اور چاند سے سورج تک کا مطالعہ۔

اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ، دوم ۵۷

گلستان اور اس کے مترادفات و متعلقات کا استعمال۔ چمن۔ گل و بلبل۔ نرگس۔ لالہ۔ لالہ کے حوالے سے صحرائی زندگی سے متعلق استعارے مثلاً کارواں، حدی، محمل، ناقہ، لیلیٰ۔ قیس، آہو۔ طناب، خیمہ، کوہکن، خسرو پرویز، شیریں، تیشہ و فرہاد۔ حرکت کی نمائندگی کرنے والے الفاظ بحر۔ دریا۔ موج۔ جُو۔ ندی۔ قطرہ و دریا کے حوالے سے فنا و بقا کا مسئلہ۔ برق۔ خس و خاشاک۔ کرن وغیرہ کا استعمال اور اس کے محرکات کا فکری ارتقاء

اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہٗ سوم ۷۸

موسیقی اور اس کے متعلقات مثلاً عراق دلنشیں، نے، بربط، نغمہ، مضراب، سُر، تار، صوت و صدا، چنگ و رباب، ساز، آہنگ، نَے نوازی، نیستاں وغیرہ۔ شراب اور اس کے متعلقات مثلاً ساغر، مے، بادہ، جام، مینا، خم، مئے دیرینہ، رند، بادہ خوار، مستی، تاک، بادہ گردانِ عجم، شیشہ، ساقی، خمستان، مغاں، مے لاالٰہ الاّ ہو، میکدہ، گدائے میکدہ، سبو، جم، مئے ناب، میخانہ، محتسب بادۂ جبریل، صہبا، بادۂ اِلاّ، سرور، خمار وغیرہ رومی اور حافظ سے استفادہ اور مذکورہ بالا مشبہ بہ اور مستعار منہٗ کے کثرتِ استعمال کے دیگر اسباب و علل

اشاریہ ۱۰۵

پیش لفظ

اردو کے تین بڑے شاعروں پر اب تک جو تحقیقی، تنقیدی اور تشریحی کام ہو چکا ہے اس کو کم و کیف دونوں اعتبار سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ سب سے زیادہ کام علامہ اقبال پر ہوا۔ دوسرے نمبر پر غالب آتے ہیں اور تیسرا نمبر میر تقی میر کا ہے۔ اس سے مہند اسلامی تہذیب کے ان تین عبقریوں کی عظمت کے مدارج متعین نہیں ہوتے اور ویسے بھی آجکل شعراء کو عمودی خط میں رکھ کر ان کی درجہ بندی کی بدعت ادبی شریعت سے ساقط ہو چکی ہے۔ البتہ اس طرح وقت کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ لوگوں کی عمومی پسند و ناپسند کے معیاروں میں تبدیلی کا پتہ ضرور چل جاتا ہے۔ جب کبھی اجتماعی اور معاشرتی حالات میں دکھ درد کی لہر ابھری میر کی بازیافت کا سبب بن گئی۔ جب اسی دکھ درد کے عطا کردہ سوز و گداز میں تفکر کی آمیزش کا چلن عام ہوا، لوگوں نے غالب کو دریافت کر لیا اور جب جذبہ و فکر کی اس آمیزش نے اسلامی تعلیمات کی جہت اختیار کی تو قاری کی توجہ اقبال پر مرکوز ہو گئی۔

میر سے اقبال تک کی زمانوی ترتیب ہماری ادبی تاریخ کا حصہ ضرور ہے لیکن اگر برصغیر کے اجتماعی فکری میلانات کا گراف تیار کرنا مقصود ہو تو ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ لوگوں نے کس دور میں کن حالات سے گذرتے ہوئے کس شاعر کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ میرے خیال میں اب وقت آگیا ہے کہ ہم اپنے ادبی و شعری سرمائے کو اس نقطۂ نظر سے بھی دیکھیں۔ شعر و ادب اور شعر و ادب پہ کیا جانے والا کام اس اعتبار سے اجتماعی، قومی و ملّی فکری ارتقاء کی تاریخ کا ایک قابل اعتماد مطالعہ بھی ہے۔

علامہ اقبال زیادہ تر تین حیثیتوں سے ہمارے پیشِ نظر رہے ہیں:

۱۔ شاعر۔

۲۔ مفکر۔

۳۔ مذہبی و سیاسی رہنما۔

ان کی ان تین حیثیتوں میں سے اہم ترین کس کو قرار دیا جائے؟ علمی میدان میں حد بندی اور تخصص کے اس دور میں یہ سوال بڑا اہم ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اس سوال نے شروع ہی سے تفہیم و تعبیرِ اقبال میں بڑا مؤثر رول ادا کیا ہے۔ یہ تین حیثیتیں تو مطالعۂ اقبال کے گویا جلی عنوانات ہیں۔ ان کے ساتھ اگر کچھ ذیلی عنوانات کو بھی شامل کر کے اقبالیات کا جائزہ لیا جائے تو مختلف النوع آرا کی بھیڑ میں یوں لگتا ہے جیسے ہم لاہور کے بادامی باغ میں بسوں کے اڈے پر آ کھڑے ہوئے ہیں جہاں بھانت بھانت کی بولیاں بولتے ہوئے کنڈکٹر ہمیں ہماری منزل پوچھے بغیر کبھی ایک طرف کھینچتے ہیں اور کبھی دوسری طرف۔ علامہ کا وہ قاری جو کسی گروہی، فقہی یا سیاسی مفاد پسندی سے ہٹ کر محض اپنے شوق سے علامہ کو سمجھنا چاہتا ہے کثرتِ تعبیر کی بنا پر الجھ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر شعر و شاعری کے رسیا علامہ کی شاعری کو فضیلت دیتے ہیں۔ فلسفے کے ماہر ان کو فلسفی ثابت کرتے ہیں جب کہ وہ لوگ جن کو سیاست کا چسکا ہے علامہ کو سیاست میں کھینچ لے جاتے ہیں علامہ نے حد سے بڑھے ہوئے مذہبی تعصب کی گھٹن سے بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے اگر ملائیت کے خلاف کچھ لکھ دیا ہے تو آزاد اسے یوں لے اڑیں گے جیسے علامہ ہمیشہ سے مذہب بیزار رہے ہوں۔ اگر انہوں نے اسلامی اخوت و مساوات کے حوالے سے مارکس اور لینن کی کوششوں کو سراہا ہے تو اشتراکیت نوازوں نے اس بنیاد پر انہیں اشتراکی ثابت کر دکھایا ہے۔ تصوف کے حامی علامہ کو صوفی شاعروں میں شمار کرنے پر بضد ہیں تو تصوف کے مخالف ان کو دوسری طرف اس حد تک کھینچ لے جائیں گے کہ وہ اچھے بھلے تصوف دشمن نظر آنے لگیں اہلِ بیت رسول صلی اللہ علیہ وسلم سے عقیدت و محبت کی بنا پر اہلِ تشیع اگر انہیں شیعہ ثابت نہ بھی کریں تو تفضیلیت کی حد تک ضرور لے جائیں گے۔ اسی طرح بریلوی نقطۂ نظر کے حامی لوگوں کو علامہ کی قادری سلسلے میں بیعت اور

چند ایک اشعار کی ایسی شہادتیں مل جائیں گی جن کا ذکر کرکے وہ دیوبند سے عقیدت رکھنے والوں کو متنبہ دے سکیں۔ جب چشتی سلسلے کے لوگ خواجہ نظام الدین اولیاءؒ اور دیگر بزرگان سلسلہ سے عقیدت پر مشتمل علامہ کے کچھ اشعار پڑھتے ہیں تو علامہ ان کو چشتی نظامی لگتے ہیں۔ نقشبندی مجددی سلسلے کے حامی ان کو مجددی ثابت کرتے ہیں۔ تعقل پسند ان کی نثری تحریروں سے عقل و خرد کے حق میں دلائل ڈھونڈ نکالتے ہیں تو جنوں نواز عشق کے حوالے سے ان کی شاعری سے خرد دشمنی کی سند تلاش کرلاتے ہیں۔ کوئی ان کو جمہور نواز ثابت کرتا ہے تو کوئی جمہوریت کے خلاف ان کو بطور گواہ پیش کر دیتا ہے۔ حد یہ ہے کہ دو قومی نظریئے کے اس خالق کے کلام سے کچھ نہ کچھ مواد اکھنڈ عبارت کے حامیوں کو بھی مل جاتا ہے۔

علامہ کے بارے میں ہمارے یہ متضاد رویئے اس لحاظ سے مثبت ہیں کہ یہ سب علامہ کو ہر معاملے میں سند ماننے کی بنیاد پر قائم ہیں اور اس طرح گویا اقبال نوازی کا ثبوت مہیا کرتے ہیں لیکن اس اعتبار سے ان کو منفی قرار دینا چاہیئے کہ ہر فرد اور ہر طبقۂ خیال و مکتبۂ فکر نے اپنے مقاصد کی بندوق علامہ کے کندھے پر رکھ کر چلانے کی کوشش کی ہے یہ ایک خود غرضانہ اور غیر مخلصانہ رویہ ہے۔ اس سے جہاں ایک طرف یہ نتیجہ مرتب ہوتا ہے کہ علامہ سے رہنمائی حاصل کرنے والوں کی تعداد میں آئے دن اضافہ ہوتا چلا جا رہا ہے وہاں دوسری طرف یہ خدشہ بھی بے جا نہیں کہ اس نوعیت کی کثرت تعبیر میں کہیں علامہ ہماری نظروں سے اوجھل ہی نہ ہو جائیں اور ہم ہی خود بالآخر اپنے تعصبات کے جلو میں ایک دوسرے کے بالمقابل کھڑے نظر آئیں۔ اس لئے ضرورت ہے کہ اگر ہم علامہ کو دل سے اپنا رہنما تسلیم کرتے ہیں تو:

(۱) جانبدارانہ مطالعہ کی جگہ ان کا غیر جانبداری سے مطالعہ کریں اور جہاں تک ممکن ہو ان کی تعلیمات کو معروضی حیثیت میں سمجھنے کی کوشش کریں ان کو مورچہ نہ بنائیں۔

(۲) علامہ کے جزوی مطالعہ کی جگہ ان کو بحیثیت کُل سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کریں۔ پہلے ان سے متعلق جملہ مواد کو دریافت کرکے مرتب کریں۔ مکتوبات، مضامین، ملفوظات، اشعار، خطبات مقدمات، مقالات یا جہاں کہیں سے بھی ان کے متعلق معلومات حاصل ہو سکتی ہوں، اس سب خام مواد کو جدید تر تحقیقی اصولوں کے مطابق پوری طرح چھان پھٹک کے عمل سے گذار کر اس طرح ترتیب

دیں کہ اس کے مجموعی مطالعے کے بعد اقبال ایک ثابت و سالم کل کے طور پر ہمارے سامنے ابھر آئیں۔

(۳) علامہ کے بارے میں تحسین و آفرین کے راستے کھلے رکھ کر تنقید کے دروازے یکسر بند کر دینا بھی کسی طرح مفید نہیں۔ اگر ہم سمجھتے ہیں کہ اقبالیات میں تحقیق اور تفہیم و تفسیر کے مرحلے سے ہم گذر آئے ہیں تو تنقید کے در بھی کھول دینا چاہئیں۔ ہمیں اب علامہ کے افکار اور ان کی تعلیمات کی صداقت پر اس حد تک اعتماد ضرور کرنا چاہیئے کہ ان میں خود اپنے تحفظ کی بھرپور صلاحیت موجود ہے۔ ہاں اگر سنجیدہ علمی بحث کی جگہ تنقید کی آڑ میں کوئی شخص مخالف پراپیگنڈا کو اپنا شعار بنائے تو اس کی مدلل جواب دہی ہمارا فرض ہے۔

(۴) علامہ کی بعض تحریریں مکتوبات وغیرہ کی صورت برصغیر اور دوسرے ممالک میں موجود ہو سکتی ہیں انکو نہ صرف سامنے آنے دینا چاہیئے بلکہ ان کو تلاش کر کے سامنے لانا چاہیئے۔ اگر ایسے مکاتیب میں کچھ وہ بھی ہوں جو انہوں نے کسی خاتون کے نام لکھے اور ان سے علامہ کے دوستانہ مراسم کا اظہار ہوتا ہے تو ان کو بزعم عقیدت لوگوں کی نظروں سے اوجھل رکھنا یا ان کی تلاش میں تساہل برتنا بھی مطالعۂ اقبال میں ایک رکاوٹ ہو سکتی ہے۔ اگر آج ہم صاف نیت کے ساتھ درست سیاق و سباق میں رکھ کر ان کو پیش نہیں کریں گے تو کل کوئی آدمی بری نیت سے غلط سیاق و سباق کیساتھ ان کو سامنے لے آئے گا اب تک علامہ سے منسوب کسی تحریر میں کہیں کوئی ایسی بات سامنے نہیں آئی جس کو پڑھ کر ہمیں شرمانے کی ضرورت ہو ان سے ایک عام مہذب انسان کی اخلاقی و جذباتی سطح کا انکشاف ہوتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم ان کو وہ خط ارض (

قرار دے سکتے ہیں جہاں سے کوئی عبقری اپنی روحانی اور فکری پرواز کا آغاز کرتا ہے۔ اس زمین پر کھڑے ہو کر ہی ہم ان آسمانوں کا اندازہ قائم کر سکتے ہیں جن تک اس مرد قلندر کی رسائی رہی ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ اپنے احساس جرم کا اطلاق ایک ایسی ہستی پر بھی روا رکھیں جس کو علم تھا کہ کسطرح جذبات اور جبلتوں کے جسمانی شعور کو پرواز کیلئے ایک مقدس اور لطیف تر توانائی میں منتقل کیا جا سکتا ہے۔

وقت کے ساتھ ساتھ جس تناسب سے ہماری روزمرہ کی مجموعی زندگی میں مادی اور کاروباری نقطۂ نظر کو فروغ ملا ہے اسی تناسب سے فنون لطیفہ کی اہمیت میں کمی واقع ہوئی ہے۔ شاعری بھی اسی کم اہمیتی کی گرفت میں ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ علامہ کے ایسے مفسرین کی تعداد میں آئے دن اضافہ ہو رہا ہے جو ان کی تمام تر عظمت کو ان کے خطبات تک محدود کر دینا چاہتے ہیں۔ ان کے نزدیک علامہ کے شعری سرمائے کی کوئی خاص قدر و قیمت نہیں لیکن جس آدمی نے علامہ کا مطالعہ بحیثیت ایک کل کے کیا ہوگا وہ اندازہ کر سکتا ہے کہ اگر علامہ کی شاعری کو نظر انداز کر دیا جائے تو اس طرح تین چوتھائی اقبال ہماری نظروں سے اوجھل ہو جائے گا۔ اس حقیقت کو جدید دور اس لئے محسوس نہیں کر رہا کہ اس دور کے مفکرین شعر کا ذوق رکھتے ہیں نہ شعر کے بین السطور بہت سی ان کہی باتوں کو سننے اور سمجھنے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ شعر کی دنیا میں ہمیشہ کہی سے ان کہی زیادہ اہم ہوتی ہے۔ اسی لئے تو کہا جاتا ہے کہ شعر کی درست تفہیم لغت کی مدد سے ممکن ہی نہیں۔ شعر ایک گہرے بہتے پانی کی مثال ہے جس میں معانی کی دو رویں چلتی ہیں۔ ایک وہ رو جو اوپری سطح پر ہر ایک کو نظر آتی ہے دوسری وہ رو جو سطح کے نیچے گہرائیوں میں چل رہی ہوتی ہے۔ معانی کی اس زیریں لہر کو محسوس کرنے کے لئے قاری کو جذبات و افکار کے ان گہرے پانیوں میں خود بھی اترنا پڑتا ہے جن گہرے پانیوں سے شاعر کی آواز ابھر رہی ہوتی ہے کسی تخلیق کی قدر و قیمت یا کسی گہرے روحانی داخلی تجربے کی اہمیت کو جس کی وہ تخلیق امین ہوتی ہے، پوری طرح سمجھنے اور محسوس کرنے کے لئے خود پر اس تجربے کو اس کے تمام کرب و اضطراب سمیت وارد کرنا پڑتا ہے اس لمحۂ بازآفرینی کے دوران کہیں وہ کوندا لپکتا جس کی روشنی میں سچے شعر کی سچی آگہی میسر آتی ہے علامہ اقبال نے جو کچھ کہا وہ بھی اہم ہے مگر جو کچھ انہوں نے نہیں کہا اور نہ کہنے میں کہہ گئے ہیں وہ اس سے بھی زیادہ اہم ہے۔ شاعر اپنے جس مطلب کو استعارے میں چھپا جاتا ہے وہ شعر کی طالب علمانہ تشریح میں تو شاید اہم نہ ہو مگر شاعر کو سمجھنے کے لئے ناگزیر ہے اور شعر کی درست تشریح و تعبیر ممکن ہی نہیں جب تک شاعر کے عکس کو شعر میں شناخت نہ کیا جا سکے۔

یہ ایک عام سا کلیہ ہے کہ ہر شعر کے عقب میں شاعر ہوتا ہے اور ہر شاعر کے پیچھے ایک معاشرہ

اور ایک دور ہوتا ہے۔ سائنٹفک تنقید کے حامی اور نفسیات کے اس دبستان پر یقین رکھنے والے لوگ جو ہر مجرد کیفیت کو لیبارٹری میں پرکھ کر ہی اس پر ایمان لاتے ہیں جب شعر کے عقب میں موجود شاعر کو شناخت کرنا چاہتے ہیں تو ان کو صرف اتنا ہی آدمی نظر آتا ہے جتنا معاشرے کی سکرین پر ابھرتا ہے۔ ایسے لوگوں کے نزدیک معاشرہ خود عبارت ہے محض خارجی حالات، ماحول اور موسموں سے اگر وہ زیادہ آگے بڑھیں تو تاریخ کی مادی تعبیر تک پہنچتے ہیں۔ اور معاشرے اور فرد دونوں کو محض خارجی حالات و کوائف کا تراشا ہوا مجسمہ سمجھتے ہیں۔ اس قسم کے کلیات کلیہ ساز کے ذاتی تصورات سے پھوٹتے ہیں۔ یہ بڑی زیادتی ہوگی کہ ہم اپنے محدود تصور حقیقت کے حوالے سے علامہ اقبال جیسے فطین شاعر کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کریں اور خود شاعر سے کبھی پوچھنے کی زحمت گوارا نہ کریں کہ اس کا تصور حقیقت کیا ہے؟ اور وہ روحانی داخلی سرچشمہ کون سا ہے جہاں سے اس کے شعر کو روشنی حاصل ہوتی ہے۔

شعر دراصل ایک پیچیدہ تخلیقی عمل ہے۔ اس عمل میں صرف خارجی حالات و کوائف ہی مؤثر نہیں بلکہ شاعر کی مجموعی شخصیت اور شخصیت میں بنے ہوئے اس کے طبعی و فطری میلانات بھی بے حد مؤثر عامل کے طور پر بروئے کار آتے ہیں۔ شخصیت کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ ایک خارجی جو سب کے سامنے ہوتی ہے۔ دوسری داخلی پرت جو پس پردہ رہ کر خارجی رخ کو متعین اور متشکل کرتی رہتی ہے۔ اس تعین و تشکیل میں شخصیت کی داخلی پرت کا عمل بہت سیدھا سادہ نہیں ہوتا۔ بے شمار واسطوں سے کانی گھما پھرا کر اور اپنے اوپر ڈھیر سارے پردے ڈال کر وہ سامنے آتی ہے، کبھی تو خارجی پہلو داخلی طلب کی ضد نظر آتا ہے۔ یہ جو عام کہاوت ہے کہ "خواب کی تعبیر ہمیشہ الٹ ہوتی ہے" صرف سرسری سی بات نہیں بلکہ اس کے پیچھے صدیوں کے انسانی تجربوں سے پھوٹنے والی دانش اپنی تمام تر حقیقتوں کے ساتھ موجود ہے۔

جب ہم کسی سے پوچھتے ہیں کہ دو اور دو کتنے ہوتے ہیں اور وہ جواب میں فوراً کہہ اٹھتا ہے "چار روٹیاں" تو "چار" شعوری سطح پر مرتب ہونے والا جواب ہے جو دماغی مشق کا نتیجہ ہے لیکن روٹیاں اس سے کہیں زیادہ گہرائیوں سے ابھرنے والا اضافہ ہے اور قطعی غیر ارادی اور اضطراری عمل کے زمرے میں آتا ہے کہنے والے کو پتہ نہیں چلتا کہ وہ کیا کہہ گیا ہے۔ عام حالات میں عزتِ نفس کا شعور ہمیں کسی کے سامنے اپنی

احتیاج کو کھلے الفاظ میں براہِ راست بیان کرنے اجازت نہیں دیتا۔ لیکن مذکورہ جواب میں عزتِ نفس کے شعور سے نظر بچا کر ایک داخلی احتیاج نے اپنے آپ کو ظاہر نہ کرتے ہوئے بھی ظاہر کر دیا ہے۔ اسی نفسی اصول کا اطلاق جب ہم شعر پر ہم کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے عقب میں جو احساسِ محرومی یا احتیاج موجود ہوتی ہے (اور ضروری نہیں کہ وہ احتیاج جسمی تقاضوں تک محدود ہو) اس کا ٹکراؤ عزتِ نفس کے شعور سے یا خودی سے ہوتا ہے۔ خودی یا خودنگری کے علاوہ کچھ تہذیبی و معاشرتی موانعات بھی احتیاج کے براہِ راست اظہار میں مانع ہو سکتے ہیں۔ سیاسی پابندیاں قومی و قبائلی مصلحتیں بھی حائل ہو سکتی ہیں اس طرح شاعر کہنے اور نہ کہنے کی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس کشمکش سے نجات کی تین صورتیں ہیں:

(۱) کچھ نہ کہا جائے (۲) سزا و جزا اور رسوائی و بدنامی سے بے نیاز ہو کر جو کہنا ہو کہہ دیا جائے (۳) کہنے کا کوئی ایسا انداز اختیار کیا جائے کہ کہنے میں نہ کہنے کی اور نہ کہنے میں کہنے کی صورت پیدا ہو جائے۔

پہلی دونوں صورتوں پر عمل داخلی کرب اور طلب کی شدت پر انحصار رکھتا ہے یا اس کی کمی بیشی پر منحصر ہے۔ کرب میں کمی شعر کو بے جان کر دیتی ہے اور کرب میں بیشی شاعر کو ختم کر دیتی ہے اس لئے عام طور پر ان دونوں صورتوں کے بروئے کار آنے کا امکان کم ہوتا ہے۔ البتہ تیسری صورت یعنی کوئی ایسا انداز اختیار کرنا کہ کہنے میں نہ کہنے اور نہ کہنے میں کہنے کی صورت پیدا ہو جائے، ایک ایسی اعتدال کی صورت ہے جسے بالعموم برتا جاتا ہے۔ شاعری میں اس کی کئی ایک شکلیں مروج رہی ہیں مثلاً ابہام، ایہام، علامت تشبیہ، استعارہ اور علم بیان کی دیگر صورتیں۔ علم بدیع کی اکثر صورتیں۔ کنایہ اور رمز و ایما وغیرہ۔

ایہام گوئی کا تو اردو شاعری کی تاریخ میں ایک پورا عہد گذرا ہے۔ علمائے ادب اس کی کوئی بھی توجیہہ کریں مگر اس کے پس منظر میں مؤثر ترین محرک اسی دور کی داخلی و خارجی، دینی و دنیوی، مادی و روحانی قدیم و جدید کی کشمکش ہی کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کشمکش کی گرفت میں آیا ہوا وہ پورا دور گویا کہنے نہ کہنے کے درمیان اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے۔ ایہام دراصل کہنے میں نہ کہنے اور نہ کہنے میں کہہ جانے ہی کی ایک فنی صورت ہے۔ ابہام یعنی بات کو کھل کر بیان کرنے کی جگہ مبہم رکھنا بھی اپنی تہہ میں یہی مقصد رکھتا ہے۔ حد سے بڑھے تو چیستان اور معمہ بن کر معیار سے گر جاتا ہے مگر اعتدال پر ہو تو شعر میں جان ڈال دیتا ہے۔

رمز و ایہام تو شاعری اور بالخصوص غزل کی جان ہیں۔ یہی حالت علامت نگاری کی ہے جو ایک انتہا پر تجریدیت بن کر تفہیم کی گرفت سے نکل جاتی ہے تو دوسری انتہا پر بہت عام ہو کر سطحیت کا شکار ہو جاتی ہے ان دونوں انتہاؤں کے درمیان جس شاعر نے نقطۂ تناسب دریافت کر لیا اس کا شعر زندہ ہو گیا۔ علم بدیع میں تضاد و تقابل کی صنعت ہو یا حسن تعلیل سب کی تہ میں شاعر کی شخصیت کے بعض چھپے ہوئے رجحانات و میلانات دریافت کئے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح خاص خاص تلمیحات کی طرف جھکاؤ بھی شاعر کے میلانات کو سمجھنے کا سبب بن سکتا ہے۔ مثال کے طور پر تضاد اور تقابل کو غالبؔ جیسے جن شعراء نے اکثر برتا ہے اس کی علت ان کے اپنے داخلی تضادات کا اضطراری اظہار ہے۔ دو متضاد اشیا، حالتوں یا کیفیتوں میں مشترک پہلو کی دریافت دراصل دوئی کو وحدت کے حکم میں لانے کی ایک غیر شعوری کوشش ہے۔ حسن تعلیل میں شاعر کی فلسفیانہ طبیعت کا عکس ملتا ہے کہ وہ صرف "کیا ہے" پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ "کیوں ہے" تک پہنچنا چاہتا ہے لیکن شعری مزاج اس "کیوں" کے جواب میں اسے پھر جمالیات کی دنیا میں کھینچ لاتا ہے۔ حسن تعلیل خارج میں وقوع پذیر ہونے والے کسی عمل کی گویا جمالیاتی توجیہہ ہے۔ یہ صرف چند ایک صورتوں کا بیان ہے ورنہ فن کی دنیا میں ہر نقش اپنے فنکار کے چھپے ہوئے رجحانات و میلانات کا عکس ہوتا ہے۔ قدیم ادوار میں شعراء اور قاری یا سامع دونوں فریق شعری صنعتوں کی تخلیقی معنویت سے تھے لہٰذا دونوں فریقوں میں ابلاغ کا رشتہ قائم تھا۔ یہ رشتہ بتدریج کمزور ہوتا چلا گیا اور فنی نقوش اپنی تخلیقی معنویت سے عاری ہو کر نقش و نگار محض کی حیثیت اختیار کرتے ہوئے بے مقصدیت کا شکار ہوتے چلے گئے۔ ہمارے پاس صرف لفظ رہ گئے معانی کا رشتہ گم ہو گیا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلنا تھا کہ نہ صرف شعر کا فن بلکہ شعر بھی اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھا۔ اس قدر ناشناسی کی یا اس عدم توجہی کی وجہ یہ نہیں کہ اس دور کا شاعر ان داخلی تجربوں کی گہری معنویت سے عاری ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے دور کے سامع اور قاری کو روز مرہ زندگی کی ضروریات نے اس طرح جکڑ لیا ہے کہ اس کے پاس ایسے گہرے داخلی تجربوں کی بازآفرینی کے لئے وقت ہی نہیں رہا۔ نہ اس دور کے میرے جیسے نقادوں میں دم ہے کہ ان گہرے پانیوں میں خود اتریں اور اپنے ساتھ قاری کو بھی اتار لے جائیں جن کی تہ میں معانی کے گہر ہائے آب دار ہمارے منتظر

ہیں۔ ہماری سب کی سہل پسندی کا نتیجہ یہ ہے کہ آج لوگ علامہ اقبال جیسے بڑے شاعر کی شاعری کو بھی غیر اہم اور ان کے چند نثر پاروں کو سارا اقبال قرار دینے لگے ہیں حالانکہ خود علامہ کو بھی ان کے بارے میں اس قدر خوش فہمی کسی دور میں نہیں رہی۔

مجھے علامہ کے خطبات و مقالات کی اہمیت سے انکار نہیں نہ میں ان کی فلسفیانہ قدر و قیمت کو دوسروں کے مقابلے میں کم جانتا ہوں۔ میں تو صرف اس حقیقت کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ علامہ کی تمام نثری تحریریں مل کر ان کے فکری کل کو مرتب نہیں کر پاتیں۔ ان کی حیثیت بہر طور جزوی ہے۔ یہ علامہ کی شخصیت کے اسی رخ کا بھی صرف ایک حصہ ہے جس کا تعلق ان کے ذہن سے تھا۔ علامہ نے جو سوچا تھا اور جتنا کچھ سوچا تھا وہ پورے کا پورا ضبط تحریر میں نہیں آسکا۔ خطبات کی حیثیت اس نا آفریدہ فکری کل کے دیباچے سے زیادہ نہیں۔ پھر یہ جتنا کچھ بھی ہے شعوری اور ذہنی عمل ہے جس پر خارجی حالات، ترغیبات، ضروریات، مقاصد، بیرونی دباؤ، سیاسی تقاضے، اسی دور کے سائنسی معیارات، سب کچھ اثر انداز ہو سکتا تھا، اور اس سب کچھ میں کچھ عناصر محض وقتی اور مستقبل میں تبدیل ہو جانے والے بھی ہو سکتے تھے بالخصوص مجموعی حالات، اور سائنسی نظریات وغیرہ اس لئے اس کو ہم نہ صرف مکمل سچائی قرار نہیں دے سکتے۔ بلکہ علامہ کی تعلیمات کے حوالے سے بھی ان کی حیثیت جزوی ہے اور شاید وقتی بھی ہو۔ علامہ کے فکری کل تک پہنچنے کے لئے اس تمام مواد کے ساتھ ہمیں ان کی اردو اور فارسی شاعری کو بھی شامل رکھنا ہوگا بالکل اسی طرح جس طرح ان کی شاعری کے بعض گوشوں تک رسائی کے لئے ان کی نثری تحریروں سے استفادہ کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔

شاعری ایک تخلیقی عمل ہے بشرطیکہ وہ سچی شاعری ہو صرف قافیہ بندی نہ ہو۔ یوں تو تخلیقی صلاحیتیں علامہ کے مقالات و خطبات میں بھی بروئے کار رہی ہیں لیکن کہیں کہیں ایک برق سی لہرا کر گم ہو جاتی ہے یہی وجہ ہے کہ اس قسم کی تحریریں ساختہ ادب کے زمرے میں آتی ہیں جب کہ شعر ایک بے ساختہ عمل ہے شاعری میں شخصیت کی خارجی سطح کے ساتھ ساتھ زیریں سطح سے ابھرنے والی روشنی کی لہر بھی شامل ہوتی ہے۔ تخلیق کے دوران انسان کو وقتی طور پر سہی مگر سیاسی، معاشرتی، تہذیبی اور دیگر موانعات

اسے نجات مل جاتی ہے۔ اور وہ، وہ کچھ کہہ جاتا ہے جو عام حالات میں شاید نہ کہہ پاتا۔ خارجی ممنوعات کے دباؤ سے نجات کے اس لمحے کا ایک سرا انسان کی اس مافوق الشعوری سطح سے جڑا ہوا ہوتا ہے جسے علامہ نے وجدان بھی کہا ہے اور عقل جنوں پرور وہ بھی کہا ہے۔ انسانی شعور کی یہ برتر سطح وحی والہام کے معنوی دائرے میں شامل ہے۔ یہ انسانی شخصیت کا فوق یا خودی کا وہ علوی حصہ ہے جو سوادِ حقیقتِ کبریٰ میں دوامی صداقتوں کا مشاہدہ کرتا ہے اور پھر ان کو ہم تک ہماری صلاحیتوں کے تناسب سے منتقل کرتا رہتا ہے۔ ہمیں علامہ کی شاعری کو اس درجے میں رکھ کر سمجھنا ہوگا۔ جو حصے اس بلندی پر فائز نہیں ان کی نشاندہی کرنا ہوگی۔ جو حصے اس بلندی کو چھو رہے ہیں ان کو مرکز مان کر ان کی واضح تر تفہیم کے لئے جملہ نثری سرمائے کو معاون ادب کے طور پر پیشِ نظر رکھنا ہوگا تب کہیں جاکر شاید ہم علامہ کے خیالات وافکار کو بحیثیت کل سمجھنے کا دعویٰ کر سکیں۔

میں نے اپنے اس مقالے میں جو "علامہ اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ کے عنوان سے کتابی صورت میں آپ کے سامنے ہے اس اصول کو مدِ نظر رکھا ہے کہ ہر شعر کے پیچھے ایک شاعر ہوتا ہے اور ہر شاعر کے عقب میں ایک قوم اور ایک معاشرے کا وجود لازمی ہے۔ دونوں کے عمل ورد عمل سے اجتماعی نسلی لاشعور کے کینوس پر شعوری یا نیم شعوری نقوش ابھرتے ہیں۔ تخلیق کار اپنے طبعی رجحانات ومیلانات کے حوالے سے ان نقوش کے معانی کا ادراک کرتا ہے اور لفظ کے آئینوں میں ان کو منعکس کرتا چلا جاتا ہے اس عمل میں تخلیق کار کے آدرش اور مقاصد بھی مؤثر ہو سکتے ہیں لیکن ان مقاصد اور آدرشوں کے ساتھ اگر شاعر کا رشتہ گہرا اور پُر خلوص ہو تو خود اس کو بھی تخلیق میں مقاصد کے عمل کا شعور نہیں ہوتا کیونکہ ان کی جڑیں اس کے لاشعور تک اتری ہوئی ہوتی ہیں۔ علامہ کی شاعری میں اس سارے عمل کا مشاہدہ کرنے کیلئے میں نے فی الوقت صرف تشبیہ اور استعارہ کو مدِ نظر رکھا ہے۔ عام طور پر وہ لوگ جو شعر کے حسن کو ظاہر سے آگے جاکر دیکھنے کے عادی نہیں صرف "مشبہ" اور "مستعار لہٗ" کو اہمیت دیتے ہیں۔ اگر شعر کی محض عام سی تفہیم مقصود ہو تو یہ درست بھی ہے لیکن اگر شعر سے شاعر اور شاعر سے دور اور معاشرے تک رسائی مطلوب ہو تو مشبہ کے مقابلے میں "مشبہ بہ" اور مستعار لہٗ کے مقابلے میں "مستعار منہ کی قدر و

قیمت بہت زیادہ ہے۔ علامہ نے اپنی اردو اور فارسی شاعری میں بالعموم مندرجہ ذیل مشبہ بہ اور مستعار منہ کو برتا ہے: لعل بدخشاں اور دیگر قیمتی پتھر طور اور اس کے متعلقات مثلاً وادیٔ سینا۔ موسیٰ۔ عصاء فرعون وغیرہ۔ آئینہ، شعلہ، شرر، شمع، ستارہ، چاند اور آفتاب گلستان اور اس کے متعلقات مثلاً گل بلبل، قمری، شمشاد، سبزہ صیاد گلچیں، قفس، آشیانہ، نرگس، لالہ، طوطی، چمن۔ صحرا اور اس کے متعلقات میں سے کارواں۔ حدی۔ محمل۔ ناقہ۔ لیلیٰ۔ قیس۔ آہو۔ طناب، خیمہ چشمہ اسی طرح فرہاد، شیریں، خسرو پرویز، کوہکن، تیشہ، حرکت سے متعلق اشیاء مثال کے طور پر بحر، موج، دریا، جو، کرن، برق، ہوا، صبا رخش، سیل، یم، قلزم، برق، سیماب سپند وغیرہ۔ شراب اور اس کے متعلقات مثلاً مے، میکدہ، خمکدہ سبو، پیمانہ، صراحی، مینا، ساقی، کفِ ساقی، میر میکدہ، خمار، چشم ساقی، رند، مے کشی وغیرہ۔ موسیقی اور اس کے متعلقات میں سے لَے، مضراب، نغمہ، نیتاں سر، تھاپ، بانگ، جرس وغیرہ اس نوعیت کے مفرد الفاظ کو کسی مشترک صفت کی بنا پر ذیلی عنوانات کے تحت مطالعہ کیا گیا ہے۔ اور یہ سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کسی خاص مفہوم کو ادا کرنے کے لئے علامہ نے جن مشبہ بہ اور مستعار منہ کا بالخصوص اور نسبتاً کثرت سے انتخاب کیا ہے اس کی تہ میں کیا محرکات کام کر رہے تھے۔ کیا وجہ ہے کہ بعض کو صرف ایک عہد تک برتا پھر چھوڑ دیا مثلاً ایک عہد تک طور اور جلوۂ طور بار بار آئے ہیں پھر کلیم اور عصاء کا استعمال بڑھ گیا ہے۔ اس سے علامہ کے فکری و نظری ارتقاء کے اثرات ان کے فن پر کیا مرتب ہوئے اس کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ بعض بڑے دلچسپ انکشافات اس داخلی تحقیقی مطالعہ کے دوران ہوئے لیکن مجھے جس چیز نے حیران کر دیا وہ یہ ہے کہ علامہ کے مقاصد حیات اور ان کی اجتماعی قومی و ملی امنگوں کا رشتہ بھی ان کی شخصیت کے عمق میں جا کر اسی نقطۂ مستنیر سے جڑ جاتا ہے جس سے ان کے جبلی و فکری میلانات کو زندگی و توانائی مل رہی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں اقبال خود، اقبال کا عینی شاہد بن کر ابھرتا ہے۔

اگر آپ کو یہ مقالہ توجہ سے پڑھنے کی فرصت ملی تو امید ہے کہ آپ مجھ سے اتفاق کریں گے۔

سعد اللہ کلیم

علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد۔ ۷ ہ مئی ۱۹۸۴ء

اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ اوّل

علامہ اقبال کے افکار و خیالات نوع بشر کے لئے عمومی طور پر اور ملتِ اسلامیہ کے لئے خصوصی طور پر اہم ہیں۔ اپنے رنگ میں مفید ہیں۔ اور اس لئے گہری توجہ کا تقاضہ کرتے ہیں۔ کسی کے افکار و خیالات سے فائدہ اسی صورت میں اٹھایا جا سکتا ہے کہ ان کو بنیاد بنا کر اس پر عمل کی عمارت استوار کی جائے۔ عمل بغیر کامل ادراک کے ممکن نہیں۔ کامل ادراک داخلی اور خارجی تمام حسیات کی مکمل وحدت سے جنم لیتا ہے۔ ہم نے اقبال کے کلام کو سمجھنے کی کوشش ضرور کی لیکن اس پر عمل پیرا ہونے میں جو تساہل کا شکار رہے اس کی کئی ایک وجوہات میں سے میرے نزدیک ایک اہم وجہ یہ ہے کہ اقبال کے افکار تک ہماری رسائی محض عقل کی وساطت سے ہوئی جب تک دماغی کاوشوں کے ساتھ دل شامل نہ ہو جب تک کسی شاعر کے دل کی دھڑکنیں ہمیں سنائی نہ دیں اور ان دھڑکنوں کے ساتھ ہمارے دلوں کی دھڑکنیں ہم آہنگ نہ ہو جائیں تفہیم کا عمل بانجھ رہتا ہے۔ وہ شدید تاثر ہم تک اپنے ابلاغ میں کامیاب نہیں ہوتا جس شدید تاثر سے دل میں عمل کی پُرخلوص اور بے ساختہ طلب پیدا ہوتی ہے۔ جب ہم اقبال کو ایک عام اور محض فلسفی سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم مجبور ہوتے ہیں کہ اسے افلاطون، ارسطو، نطشے، کانٹ، ہیگل اور برگساں کے حوالے سے سمجھیں، اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ کبھی تو اقبال ہم کو فلسفی لگتا ہی نہیں اور کبھی اس کو متکلمین میں شمار کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔

ہمیں اقبال کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات نہیں بھولنی چاہیئے کہ اس کے افکار و خیالات محض دماغی

کاوش کا نتیجہ نہیں۔ اس کی ایک آنکھ اس کے اندر لگی رہتی ہے۔ اس کے علم و آگاہی کا ایک اور غالباً سب سب سے زیادہ قابل اعتماد ماخذ اس کا وجدان ہے اقبال کا کمال یہ نہیں کہ اس نے ہمیں کوئی مربوط اور مکمل نظام فلسفہ دیا اقبال کا کمال یہ ہے کہ اس نے فلسفے کو تخلیق کا مقام دے دیا۔ فلسفہ علت و معلول کا ایک ایسا بے رنگ سلسلہ ہے جس کے دروازے جذبات و احساسات پر پابند رہتے ہیں۔ جس کی دنیا میں دل کی دھڑکنوں کا داخلہ ممنوع ہے گویا خالص فلسفیانہ کاوشوں میں آدھا انسان سرے سے شامل ہی نہیں ہوتا۔ یہ کہنے سے میری مراد یہ نہیں کہ میں فلسفے کی علمی حیثیت کو مشکوک سمجھتا ہوں میں تو یہ احساس دلانا چاہتا ہوں کہ زندگی ایک ایسی وحدت ہے جو اپنی کلی حیثیت میں فلسفے کے اندر نہیں سما سکتی۔ فلسفہ زندگی کی ایک معمولی کر دٹ ہے جب کہ تخلیقی عمل میں انسان کی تمام صلاحیتیں ایک مکمل وحدت کی صورت میں بروئے کار آتی ہیں۔ اقبال صرف فلسفی نہیں شاعر بھی ہے اور اس کی شاعری محض ایک مکینیکل شعوری عمل نہیں بلکہ وہ ایک بھرپور تخلیقی عمل ہے جس میں قدیم و جدید فلسفے کی آگہی بھی ایک عنصر کی حیثیت سے شامل ہے۔ مطلق فلاسفی کے بارے میں اقبال کے خیالات کا معمولی سا اندازہ ان اشعار سے ہوتا ہے:

یا مردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار
جو فلسفہ لکھا نہ گیا خون جگر سے!

جس معنیٔ پیچیدہ کی تصدیق کرے دل!
قیمت میں بہت بڑھ کے ہے تابندہ گہر سے

شعر اظہار کے پردے میں چھپانے اور چھپانے کی صورت میں اظہار کی ایک ایسی جلتی کڑھتی کوشش ہے کہ جو کہا گیا ہے وہ بھی اہم ہے مگر کبھی کبھی جو نہیں کہا گیا، اس سے بھی زیادہ اہم ہو جاتا ہے۔ اقبال نے جو نہیں کہا اور نہ کہنے میں کہہ گیا۔ اس کو سمجھنے کی بھی ضرورت ہے۔ اقبال کا اس طرح کا مطالعہ آج بھی علمائے نفسیات کی توجہ کا منتظر ہے۔ کبھی خواہشیں اور تمنائیں ایسی ہوتی ہیں اور اس حالت میں ہوتی ہیں کہ معاشرہ ان کے اظہار کا متحمل نہیں ہو سکتا اور شاعر مجبور رہتا ہے کہ ان کو استعارے میں چھپا جائے

مگر بعض شعراء کے سلسلے میں یوں بھی ہوتا ہے کہ ان کے اعلیٰ مقاصد اور نظریات ان کی تہ در تہ شخصیت میں اتنے گہرے اتر جاتے ہیں کہ تخلیق ہونے والی خواہشات کا خود ماخذ بن جاتے ہیں اور ہر نما نظریات کا رنگ لے کر وجود میں آنے لگتی ہے۔ دماغ اور قلب شعور اور لاشعور کی یہ مکمل ہم آہنگی بہت عام نہیں۔ اقبال کے کلام میں سرتاسر ایسی ہم آہنگی کا دعویٰ تو شاید درست نہ ہو بہر طور اس کے ہاں بیشتر ایسے مقامات آتے ہیں جہاں اقبال کے فن کے خارجی خدوخال اس کے افکار تک ہماری رہنمائی کرنے لگتے ہیں۔ اور اقبال کے افکار اس کے فن کے خدوخال متعین کرتے نظر آتے ہیں۔ افکار و خیالات مقاصد اور نظریات کے ساتھ انتہا درجے کی پرخلوص وابستگی اور ان کی صحت و صداقت پر گہرا یقین ہی وہ شے ہے جو انسان کو انسان کی ذات سے وابستہ کر کے ان میں جذبات و احساسات کی گرمی اور مہک شامل کر دیتا ہے اور اس طرح وہ فلسفہ وجود میں آتا ہے جس کو بقول اقبال خونِ جگر سے لکھا گیا ہو۔ اور اس طرح وہ شاعری وجود میں آتی ہے کہ جس کے رگ و پے میں علم دانش کا نور گردش کر رہا ہو۔ ایسی صورتِ حال میں ضروری ہوتا ہے کہ شاعر کے فن کو سمجھنا چاہیں تو اس کے نظریات کو نظر انداز نہ کریں اور اس کے نظریات کو سمجھنا چاہیں تو اس کے فن سے قطع نظر نہ کریں۔ بعض فنی پہلوؤں کی وساطت سے ہم یہ اندازہ کر سکتے ہیں کہ فنکار کے مختلف ادوار میں فکری ارتقاء کی کیا کیا صورتیں غیر شعوری طور پر سامنے آتی رہیں۔ بعض فکری رجحانات و میلانات کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ ان جہتوں اور سمتوں کا پتہ چلتا ہے جدھر شاعر کی توانائی نے اضطراری بہاؤ اختیار کیا۔ اسی خیال کے پیشِ نظر اس مضمون میں اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ کا سرسری طور پر جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔

علمائے بیان کے نزدیک تشبیہ اور استعارے کا مقصد زیادہ تر توضیحی اور تشریحی ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے لیکن اگر ہم غور کریں تو تشبیہ اور استعارے کی ایک نفسیاتی جہت بھی ہے اگر صرف توضیحی اور تشریحی حیثیت کو سامنے رکھا جائے تو پھر مشبہ اور مستعار لہ کی حیثیت پہلی بھی ہے اور اہم بھی۔ جب کہ مشبہ بہ اور مستعار منہ ان مخصوص معانی کے ابلاغ کی ایک کوشش سے زیادہ کچھ نہیں۔ اس طرح اس عمل کا رخ خاص سے عام اور داخل سے خارج کی طرف ہوگا۔ لیکن ہمیں اس بات کو بھی یاد

رکھنا چاہیئے کہ شاعر کسی معانی یا شے کا ابلاغ ہی نہیں کرتا وہ ایک خاص تاثر یا احساس کا ابلاغ بھی کر رہا ہوتا ہے گویا تشبیہہ یا استعارہ کسی مجرد احساس کی تجسیم اور خارجی پیکر تراشی بھی ہے۔ پیکر تراشی کے عمل میں شاعر اپنے داخلی حسن کی بازآفرینی کرتے ہوئے تخلیق کے لمحے سے گذر رہا ہوتا ہے۔ کبھی یوں لگتا ہے کہ وہ اپنی کسی کھوئی ہوئی متاعِ عزیز کو خارج میں تلاش کر رہا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو مشبہ کے مقابلے میں مشبہ بہ اور مستعار لہ کے مقابلے میں مستعار منہ کا مطالعہ زیادہ دلچسپ اور غالباً زیادہ مفید مطالعہ ہے مشبہ بہ صرف مشبہ کی تفہیم میں ممد و معاون نہیں خود شاعر کی تفہیم میں بعض وقت بڑا اہم کردار ادا کرتا ہے اور تقریباً یہی صورتِ حال مستعار منہ کی ہے کہ استعارے کی بنیاد بھی تشبیہہ پر ہی ہوتی ہے۔ اگر کسی شاعر کے مشبہ بہ اور مستعار منہ جمع کر لئے جائیں اور ان کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے فطری اور بعض غیر شعوری رجحانات تک رسائی کے ایک حد تک امکانات روشن ہو جاتے ہیں خارج میں ہمیشہ کوئی محرک ہوتا ہے کوئی منظر، کوئی وجود، کوئی شخص، کوئی واقعہ یا کوئی حالت یہ محرکات بھی ضروری ہیں کہ انہی سے شاعر کے ذہن میں ایک سلسلۂ خیال بیدار ہوتا ہے لیکن جب خارج میں بے شمار پھیلی ہوئی مماثلتوں یا مماثل اشیاء میں سے شاعر کسی خاص شے کا انتخاب کرتا ہے اور بعض دوسری اشیا کو چھوڑ دیتا ہے تو گویا وہ اپنے طبعی رجحانات کی سمت ایک حد تک واضح کر دیتا ہے کسی خاص خیال، احساس یا معانی کے لئے شاعر جو پیکر تراشتا ہے اس سے ہمیں بعض نفسی محرکات کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ پیکر تراشی کا عمل بیشتر اضطراری ہوتا ہے۔ اور وہ جس قدر بے ساختہ اور اضطراری ہو اتنا ہی زیادہ ہم اس کی وساطت سے شاعر کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔

اقبال کے کلام میں بعض مشبہ بہ اور مستعار منہ مستقل حیثیت اختیار کر کے علامت کے زمرے میں آگئے ہیں اور اس لئے زیادہ تر ایک معینہ مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں لیکن بعض ایسے الفاظ بھی ہیں جن کا شاعر نے مستقل طور پر کوئی مفہوم متعین نہیں کیا پھر بھی بار بار اس کا خیال انکی طرف لوٹتا ہے۔

اس سے اس کی بعض اشیاء اور بعض الفاظ سے خاص طرح کی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے اور ظاہر ہے ہر خارجی وابستگی کے کچھ داخلی نفسیاتی محرکات ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس شعر کو لیجئے ؎

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

یہاں "غرقِ شفق سحاب" مشبہ ہے "لعلِ بدخشاں کے ڈھیر" مشبہ بہ ہے۔ اس مشبہ کی حیثیت باصرہ کی وساطت سے شعور کی سطح پر ابھرنے والے ایک دلکش منظر سے زیادہ نہیں ہم زیادہ سے زیادہ اسے مشبہ بہ تک رسائی کے لئے ایک خارجی محرک قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن اس کے مقابلے میں مشبہ بہ یعنی "لعلِ بدخشاں کے ڈھیر" ہم سے زیادہ گہری توجہ کا مطالبہ کرتا ہے شفق کے رنگ اور شفق میں ڈوبے ہوئے بادلوں کو آگ کے بے ترتیب شعلوں سے بھی تشبیہہ دی جاسکتی تھی لیکن اقبال نے اسے نہیں برتا خیال گذرتا ہے کہ آگ کے ساتھ زرتشتی عقائد کی وابستگی اور پھر اسلامی تعلیمات میں آگ کے ساتھ جو عذاب کا تصور وابستہ ہے ممکن ہے اس نے شاعر کے ذہن کو اس طرف نہ جانے دیا ہو۔ آگ اپنی تعمیری صلاحیتوں کے باوصف تخریبی پہلو کی حامل بھی ہے چنانچہ شاعر نے اس کی جگہ "لعلِ بدخشاں" کا انتخاب کیا۔ اقبال کے حالات و کوائف سے آگاہی رکھنے والے لوگ جانتے ہیں کہ اسے قیمتی پتھروں سے بڑی دلچسپی تھی۔ ان میں کھرے کھوٹے کی پہچان اور ان کے بارے میں اقبال کی دیگر معلومات حیرت انگیز ہیں۔ قیمتی پتھروں سے اقبال کے لگاؤ کو شاہانہ شان و شوکت اور ملوکانہ سج دھج کی طرف اس کے جھکاؤ کا ایک نفسی مظہر بھی کہا جاسکتا ہے اور قدرتی اور دائمی حسن سے اس کا لگاؤ بھی کہا جاسکتا ہے۔ پھر رنگوں میں اقبال کو سب سے زیادہ جو رنگ متاثر کرتا ہے وہ سرخ رنگ ہے۔ یہ لہو کا رنگ بھی ہے لہو حرارت اور حرکت کی علامت ہے۔ حرارت اور حرکت زندگی کا اثبات کرتی ہیں اقبال زندگی کا شاعر ہے، زندگی سے اقبال کے لگاؤ کا اندازہ یوں بھی کیا جاسکتا ہے کہ اس نے اس لفظ کو اردو کلام میں ایک سو باسٹھ[۱۶۲] بار اور فارسی کلام میں دو سو چوالیس[۲۴۴] بار استعمال کیا یعنی کل چار سو چھ بار اقبال کی شاعری میں سب سے زیادہ استعمال ہونیوالا

لفظ "دل" ہے اور دل سے دوسرے نمبر پر اقبال نے (زندگی) کا لفظ سب سے زیادہ استعمال کیا سُرخ رنگ جذبات کی حدت اور شدّت کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے اور اقبال جذبات کے بغیر شاعری ہی کیا جذبات کے بغیر انسان کو بھی کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ اقبال کو سرخ رنگ ان شہیدوں کی یاد دلاتا ہے جن کی قربانیوں کا صلہ "تب و تابِ جاودانہ" ہے۔ سرخ رنگ صحت اور قوت کی علامت بھی ہے۔ مشرق میں عروسی جوڑے کا رنگ بھی سرخ ہے۔ حنا کا رنگ بھی سرخ ہے اور کشمیر کے سرخ سیبوں جیسی رنگت والے لوگ بھی شاعر کے لئے باعث کشش ہیں گویا :

دخترکے برہمنے، لالہ رخے، سمن برے
چشمِ بروئے او کشا۔ باز بہ خویشتن نگر

سے لے کر

خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے
قبا چاہیئے اس کو خونِ عرب سے

تک سرخ رنگ سے اقبال کے لگاؤ کا یہ سلسلہ پھیلتا چلا جاتا ہے۔

جب زیر بحث مشبہ بہ کو ہم نظم کے سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو کچھ اور حقائق منکشف ہوتے ہیں۔ یہ شعر اقبال کے مشہور فن پارے "مسجدِ قرطبہ" کے آخری بند کا پہلا شعر ہے وادیٔ کہسار میں غرقِ شفق بادلوں کا منظر اقبال کو اپنے حسن میں جذب کر کے اس کے اندر کے شاعر کو بروئے کار لے آتا ہے۔ اس شعر کے بعد دوسرا شعر بھی ایسی ہی رومانوی فضا کا حامل ہے۔ معنوی اعتبار سے یہ ٹکڑا باقی نظم سے کچھ الگ سا لگتا ہے دوسرا شعر یہ ہے ؂

سادہ و پرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیٔ دل کے لئے سیل ہے عہدِ شباب

نظم پڑھنے والا یہاں پہنچ کر حیران کھڑا رہ جاتا ہے کہ اس حصے کو باقی نظم کے معنوی اور فکری چوکھٹے میں کہاں رکھے؟ اس ظاہری تضاد کو رفع کرنے میں لعلِ بدخشاں والا مصرع یعنی ؏

"لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب"

ہماری رہنمائی کرتا ہے اس معنوی تسلسل کی طرف جو ظاہر میں نہیں مگر تخلیق کار کے تحت الشعور میں موجود ہے:

شاعر کے پیش نظر یہ تاریخی حقیقت ہے کہ مسلمانوں نے اپنے لہو سے سینچ کر اندلس کی سرزمین کو جنت نظیر بنا دیا۔ اس ضمن میں ذیل کے اشعار کو بھی پیش نظر رکھنا ہوگا۔

جن کے لہو کے طفیل آج بھی ہیں اندلسی
خوش دل و گرم اختلاط سادہ و روشن جبیں
آج بھی اس دیس میں عام ہے چشم غزال
اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دلنشیں
بوئے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے
رنگ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے

اسلامی تاریخ کا ایک درخشاں باب یہ ہے کہ مسلمانوں نے جن علاقوں کو فتح کیا ان کو تباہ و برباد نہیں کیا بلکہ پہلے سے بھی زیادہ آباد کر کے چھوڑا اندلس اس کی ایک کھلی مثال ہے۔ اس پس منظر میں زیر بحث مصرع کو دیکھیے "لعل بدخشاں" اس تمام تر مشرقی حسن و زیبائی کی علامت ہے جو شاعر کی چشم تصور اندلس میں دیکھتی ہے۔ "ڈھیر" اس حسن و زیبائی کی کثرت کے اظہار کے لئے ہے اور "آفتاب" یہاں اس نظام حیات کی علامت بن گیا ہے جس نے عربوں کے لہو میں رچ بس کر اندلس کی سرزمین کو زندگی کی تمام رعنائیوں اور توانائیوں سے مالا مال کر دیا۔ یہ خیال شعور کی اوپری سطح پر ممکن ہے نہ ابھرے۔ اور ظاہری طور پر اسے محض ایک تشبیہ جان کر نظر انداز کر دیا جائے جس میں صرف رنگوں کی مناسبت کو پیش نظر رکھا گیا ہے لیکن ذرا گہری سوچ مشبہ بہ کے اس ٹکڑے میں جن وسیع معانی کا ادراک کرتی ہے یہ شاعری کا کمال اور رمز دانی کا اعجاز کہا جا سکتا ہے۔

دوسرے شعر میں پُر شباب اور سادہ و پُر سوز گیت گاتی دہقان لڑکی اس لعل بدخشاں کے

ڈھیر میں سے ایک لعل نظر آتی ہے۔ یہ تمام معنوی سلسلے تخلیق کے ایک خاص لمحے میں شاعر کے تخیل میں کوند جاتے ہیں ضروری نہیں کہ اس لمحۂ گذراں میں یہ سب کچھ اپنی تمام تر جزئیات سمیت آگہی میں موجود رہا ہو۔ اور تخلیق کا یہ خاصا ہے کہ اس لمحے آگہی و وجدان کے ساتھ مربوط ہو کر تجزیے اور تفصیل کی گرفت سے نکل جاتی ہے۔ مذکورہ دو شعروں کے بعد تیسرے شعر میں شاعر ایک ایسے مستقبل کے ممکنات کو محسوس کر رہا ہے جس کی تفصیلات فرنگ کے لئے ناقابل برداشت ہوں گی "لعل بدخشاں کے ڈھیر" جو جاتے ہوئے "آفتاب" نے اپنے پیچھے چھوڑے۔ ماضی ہے "دختر دہقاں" حال کا لمحۂ مجہم ہے اور اگلے شعر میں "کسی اور زمانے" سے شاعر کا اشارہ مستقبل کی طرف ہے اقبال کے تمام خواب ماضی اور حال کے ارتباط سے مستقبل کی نشاندہی کرتے ہیں۔

مذکورہ شعر کا تجزیہ کرنے سے مقصد اس بات کی وضاحت ہے کہ فن کی وساطت سے اقبال کا مطالعہ ہمارے لئے کہاں تک مفید ہو سکتا ہے۔ جیسے کہ پہلے لکھا جا چکا ہے یہ مضمون اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ کا ایک سرسری مطالعہ ہے۔ اس کے دائرہ کار میں اس کے تمام تر مشبہ بہ اور مستعار منہ کو لانا ممکن نہیں البتہ کچھ ایسے الفاظ کا تذکرہ ضروری ہے جن کی طرف شاعر کا خیال بار بار پلٹتا رہا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے ہم "طور" کو لیتے ہیں۔

طور اور اس کے متعلقات کو مختلف معنوی سیاق و سباق میں اقبال نے کہیں مشبہ بہ کہیں مستعار منہ اور کہیں تلمیحی حیثیت میں کئی بار برتا ہے مثلاً اردو کلام میں طور اور اس کے متعلقات کا ذکر اسّی بار آیا ہے جب کہ فارسی کلام میں ۴۹ بار شاعر کا خیال اس طرف پلٹا ہے۔ طور کی تلمیحی حیثیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس کثرت استعمال سے ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ "حسن مطلق" کے ساتھ اقبال کا کتنا لگاؤ تھا، کیونکہ اس حسن کے جلوے سے الگ طور کی کوئی حیثیت نہیں۔ شاعر کے نزدیک حسن مطلق ایک ایسی وحدت ہے جس نے عالم وجود میں کثرت کا روپ دھار لیا۔ زندگی اپنی کنہ میں صرف روح ہے فرد کی روح اسی حسن حقیقی کے کبریائی کا ایک قطرہ ہے جو مٹی کے پیکر میں نہاں ہو کر اپنی اصل سے جدا ہو گیا۔ یہی وہ جدائی اور اصل سے واصل ہو جانے کی غیر شعوری طلب ہے جو انسان کو ایک

اضطرابِ مسلسل میں گرفتار رکھتی ہے۔ اسی رشتے کی بنا پر انسان کی فطرت میں حسن کے ہر جلوے کے لئے کشش موجود ہے۔ اس کشش اور طلب کو ہم ایک معصوم بچے کے عمل میں بھی پہچان سکتے ہیں ملاحظہ ہو اقبال کی نظم "بچہ اور شمع" (بانگِ درا صفحہ ۹۳)

اس نظم کے پہلے بند کا پہلا شعر یوں ہے ۔

کیسی حیرانی ہے یہ اے طفلکِ پروانہ خو
شمع کے شعلے کو گھڑیوں دیکھتا رہتا ہے تو

اور بند کا آخری شعر ہے ۔

اس نظارے سے ترا ننھا سا دل حیران ہے
یہ کسی دیکھی ہوئی شے کی مگر پہچان ہے

"عاشقِ ہرجائی" کے عنوان سے جو نظم ہے اس میں ہرجائی پن کی صورتیں بیان کرتے ہوئے اور انسان کی فطری طلبِ حسن کا ذکر کرتے ہوئے "حسنِ نسوانی" کو کہ وہ بھی اس حسنِ حقیقی کا پرتو ہے عاشق کی فطرت کے لئے بجا کہا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی عاشق کی کسی ایک خارجی پیکر سے عدمِ وابستگی کی بنا پر حسینوں میں اسے "وفا ناآشنا" مشہور دکھایا گیا ہے نظم کے دوسرے حصے میں اپنی بیتابی اور وفا ناآشنائی کا جواز دیتے ہوئے عاشق کہتا ہے :

گو حسیں تازہ ہے ہر لحظہ مقصودِ نظر!
"حسن" سے مضبوط پیمانِ وفا رکھتا ہوں میں
موجبِ تسکیں تماشائے شرارِ جستہ
ہو نہیں سکتا کہ دل برقِ آشنا رکھتا ہوں میں
ہر تقاضا عشق کی فطرت کا ہو جس سے خموش!
آہ! وہ کاملِ تجلی مدعا رکھتا ہوں میں

یہ "حسیں" سے "حسن" کی طرف اور ناکاملِ تجلی سے کاملِ تجلی کی طرف بھٹکتی ہوئی شاعر کی

روحِ بیتاب ہے جس نے "طور" کا استعارہ بار بار تراشا۔ گل رنگیں کو شاعر دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

میری صورت تو بھی اک برگِ ریاضِ طور ہے
میں چمن سے دور ہوں تو بھی چمن سے دور ہے

"شمع و پروانہ" میں شمع کو مخاطب کرتے ہوئے شاعر پروانے کے بارے میں کہتا ہے :

کچھ اس میں جوشِ عاشقِ حسنِ قدیم ہے
چھوٹا سا طور تو یہ ذرا سا کلیم ہے

"شمع" کے عنوان سے کہی گئی نظم میں اپنے بارے میں کہا ہے :

وہ دن گئے کہ قید سے میں آشنا نہ تھا
زیبِ درختِ طور مرا آشیانہ تھا
قیدی ہوں اور قفس کو چمن جانتا ہوں میں
غربت کے غمکدے کو وطن جانتا ہوں میں
یادِ وطن فسردگیٔ بے سبب بنی
شوقِ نظر کبھی کبھی ذوقِ طلب بنی

گویا حسنِ مطلق کی طلب ہی باعث فسردگیٔ بے سبب ہے۔ شوقِ نظر ہو یا ذوقِ طلب تہ میں محرک حسنِ مطلق سے واصل ہونے کی تمنا ہی ہے ؎

فکرِ من از جلوہ اش مسحور گشت
خامۂ من شاخِ نخلِ طور گشت!

کہیں شاعر اپنے دور میں طلبِ حق کی کمی کو محسوس کرتے ہوئے اور رنگِ مجاز کی بھڑک پر لوگوں کو مچلتے دیکھتا ہے تو کہتا ہے ؎

ہر دل مئے خیال کی مستی میں چور ہے
کچھ اور آج کل کے کلیموں کا طور ہے

یہ شعر "دردِ عشق" سے لیا گیا ہے پہلا شعر یوں ہے:

اے دردِ عشق ہے گہر آب دار تو!
نامحرموں میں دیکھ نہ ہو آشکار تو

کبھی اسی مایوسی کے عالم میں کہا ہے:

برقِ سینا شکوہ سنج از بے زبانی ہائے شوق
ہیچ کس در وادیٔ ایمن تقاضائے نہ داشت

کلامِ اقبال میں طور اور اس کے متعلقات کے استعمال کو اگر ہم ترتیب سے دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ "طورِ سینا" وغیرہ الفاظ کو ان کی مکانی حیثیت میں شاعر نے بانگِ درا میں کثرت سے برتا۔ اس تمام دور میں شاعر حسنِ مطلق کی طلب میں ایک شدید بے چینی اور کرب کا شکار رہے۔ جیسے عالمِ وجود میں آکر وہ غربت کے غمکدے میں قید ہو گیا ہو اور ستم بالائے ستم یہ ہے کہ قفس کو چمن جاننے لگا ہو۔ اس دور کے اس تمام اضطراب کی تہ میں زندگی کا روائتی صوفیانہ نقطۂ نظر موجود ہے۔ ابن العربی اور دیگر صوفیاء اور صوفی شعراء کے زیرِ اثر وحدت الوجود کا رنگ غالب ہے۔ یہ بے قراری اگرچہ بانگِ درا میں بتدریج کم ہوتی نظر آتی ہے، لیکن کسی نہ کسی صورت اپنا جلوہ دکھا جاتی ہے کبھی کبھی شاعر کو اپنی ذات کا عرفان ہونے لگتا ہے اپنی اہمیت دل میں گھر کرنے لگتی ہے۔ طالب ہوتے ہوئے کبھی اپنے مطلوب ہونے کا لمحاتی شعور حاصل ہوتا ہے۔

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ
تو شعلۂ سینائی میں شعلۂ سینائی

یہ تو بالِ جبریل کے دور کی بات آگئی اس سے پہلے بانگِ درا ہی میں شاعر کی سوچ اس رخ پر مڑتی دکھائی دے جاتی ہے۔ بانگِ درا کے آخر میں ایک جگہ کہا ہے ؎

کب تلک طور پہ دریوزہ گری مثلِ کلیم
اپنی ہستی میں عیاں شعلۂ سینائی کر

اسی خیال کو فارسی میں یوں ادا کیا:

تا کجا خود را شماری ماؤطین
از گل خود شعلۂ طور آفریں

اور یہ کہ:

گدائے جلوہ رفتی بر سرِ طور
کہ جانِ تو ز خود نامحرمے است

آگے جاکر فارسی کلام میں جو یہ خود آگہی مستحکم ہو کر اور ایک فلسفے کی صورت منظم ہو کر ابھری اس کا آغاز بانگِ درا ہی کے آخر آخر میں ہو چکا تھا جلوۂ طور کی لگن کو دریوزہ گری کہنا فکرِ اقبال کا اہم موڑ ہے اس کے بعد بانگِ درا ہی میں طور اور سینا کا استعمال مکانی حیثیت میں تقریباً ختم ہو گیا۔ بعد کے تمام اردو کلام میں شاعر نے اسے صرف آٹھ بار برتا ہے اور وہاں بھی اہمیت کلیم کو ہے اور کلیم بھی اپنے منفرد تشخص سے ہٹ کر بتدریج ایک علامت کی صورت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ "ضربِ کلیم" میں ابوالہول کے بارے میں اہلِ مصر سے خطاب کرتے ہوئے قوت کو موضوع بنا کر کہا ہے:

ہر زمانے میں دگرگوں ہے طبیعت اس کی
کبھی شمشیر محمدؐ ہے کبھی چوبِ کلیمؑ!!

رقص کے عنوان سے ضربِ کلیم ہی میں فرمایا:

چھوڑ یورپ کے لئے رقصِ بدن کے خم و پیچ
روح کے رقص میں ہے ضربِ کلیمِ اللہی!

جسم کے رقص میں جہاں تشنگیٔ کام و دہن ہے وہاں روح کے رقص میں درویشی و شاہنشہی ہے اور پھر یہ شعر دیکھئے:

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں — جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

یہی ہے سرِ کلیمی ہر اک زمانے میں
ہوائے دشت و شعیب و شبانیٔ شب و روز

علم کے بارے میں کہا:

وہ علم کم بصری جس میں ہمکنار نہیں
تجلیاتِ کلیم و مشاہداتِ حکیم!

بحرِ خودی کے بارے میں ماہرینِ نفسیات سے تخاطب یوں ہے:

کھلتے نہیں اس قلزمِ خاموش کے اسرار
جب تک تو اسے ضربِ کلیمی سے نہ چیرے

اور یہ شعر کہ:

تازہ پھر دانشِ حاضر نے کیا سحر قدیم
گذر اس دور میں ممکن نہیں بے چوبِ کلیم

اور مزید یہ شعر ملاحظہ ہو:

رشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم
عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد

مختصر یہ کہ ابتدائی کلام میں طور اور اس کے متعلقات کا استعمال دیکھتے ہوئے جب ہم بتدریج آگے بڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ شروع میں شاعر اپنی ذات سے باہر اس حسنِ مطلق کی تلاش میں سرگرداں ہے جس کا ایک قطرہ حسنِ بشر کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے پھر اس کی تلاش کا رخ باہر سے اندر کی طرف نظر آتا ہے اور اسے اپنا مقصود خانۂ دل کے مکینوں میں نظر آنے لگتا ہے۔ یہ عرفانِ ذاتِ فلسفیانہ سطح پر تمام بنی نوعِ انسان تک اپنے دائرے کو وسیع کر دیتا ہے اور آہستہ آہستہ کلامِ اقبال میں اس کردار کے خدوخال واضح ہونے لگتے ہیں جسے آگے جا کر اقبال کا آئیڈیل بننا ہے جس میں فقر و شاہنشی، خبر و نظر، ذکر

وفکر، عقل وجنوں کے تمام زاویوں کا خوبصورت اور دلکش امتزاج موجود ہے۔ "کلیم" کلام اقبال کے آخری حصوں میں اسی کردار کی ایک علامت بن کر ابھرا ہے جس کی وساطت سے ہمیں حسنِ گریز پا کی جگہ قوت واقتدار کی گرفت شاعر کے ذہن پر بڑھتی نظر آتی ہے جمال کی جگہ جلال لیتا جارہا ہے۔ انفعالیت، فعالیت میں بدل رہی ہے یہ ذہنی سفر جو شروع میں ایک روایتی صوفیانہ تلاشِ حق ہے قطرہ سمندر میں جذب ہونے کو بے قرار ہے آخر آخر میں یہ قطرہ اپنی ذات میں اتنی وسعت پیدا کر لیتا ہے کہ بحر بیکراں کو اپنے اندر سمو لینے کو تیار ہے۔ کلیم۔ طور سینا وغیرہ اور ان کے تمام دیگر روپ اور زاویے جن کو اقبال نے برتا گویا اقبال کے "طلبِ حق" سے "نعرۂ انا الحق" تک کے روحانی سفر کی دلچسپ روداد پیش کرتے ہیں۔ اردو کلام میں پہلا شعر جس میں اقبال نے طور کا استعمال کیا، اس کی نظم "ہمالہ" کے پہلے بند کا یہ آخری شعر ہے جس میں تخاطب ہمالہ سے ہے:

ایک جلوہ تھا کلیم طور سینا کے لئے
تو تجلی ہے سراپا چشم بینا کے لئے

اور آخری بار اردو کلام میں اس استعارے کو جہاں برتا وہ یہ شعر ہے:

نصیب خطہ ہو یارب وہ بندۂ درویش
کہ جس کے فقر میں اندازہ ہوں کلیمانہ

فارسی کلام میں طور، کلیم، سینا تجلی، عصا، اور دیگر متعلقات کو شاعر نے تقریباً چورانوے[۹۴] بار استعمال کیا اس میں طور اور سینا کا استعمال صرف چھتیس بار ہے جب کہ کلیم کو اٹھاون بار برتا گیا ہے اگرچہ فارسی کلام سارے کا سارا اقبال کی فکری اور روحانی پختگی اور فنی بلوغت کے دور کا کلام ہے تاہم اس میں ہی طور اور سینا کے مقابلے میں کلیم کا زیادہ استعمال اس بات کی دلیل ہے کہ عالم وجود کی مکانی حیثیت اور اہمیت کی گرفت شاعر کے ذہن پر بتدریج کمزور پڑتی جا رہی ہے۔

اور مکان کے مقابلے میں مکین یعنی ایک کامل انسان کا تصور غالب آگیا ہے کبھی یوں لگتا ہے کہ شاعر کی طلب خدا کی جانب سے انسان کی طرف لوٹ رہی ہے مقصود ایسا انسان ہے جو خود اللہ تعالیٰ کا بھی مطلوب ہے :

قدم در جستجوئے آدمے زن
خدا ہم در تلاشِ آدمے ہست

طور کے بعد اب "ہم" آئینہ" لیتے ہیں جس کو اقبال نے مشبہ بہ اور مستعار منہ کی صورت کئی بار برتا ہے۔ تاریخی اعتبار سے آئینہ اصطلاحی معنوں میں تقریباً دسویں گیارہویں صدی عیسوی سے استعمال ہوتا چلا آرہا ہے صوفیانہ ادب میں آئینہ کائنات اور بالخصوص انسان کا استعارہ ہے جس میں حُسنِ مطلق کے جلوے منعکس ہوتے ہیں۔ بارہویں۔ تیرہویں صدی عیسوی میں ابن العربیؒ نے فصوص الحکم کے پہلے اور دوسرے باب میں اس اصطلاحی مفہوم کو اتنا راسخ کر دیا کہ اب تک اس کا یہ مفہوم شاعری میں برقرار ہے۔

ابن العربی نے البتہ ابن سینا کے تمثیلی مفہوم میں جو انہوں نے آئینے کو دیا تھا اتنا اضافہ ضرور کیا کہ اس کے نزدیک اگرچہ کائنات بھی اللہ تعالیٰ کے جلووں کا آئینہ ہے لیکن کائنات ایک ایسا آئینہ ہے جس میں جلا نہیں۔ اس لئے جلوۂ حقیقی کے انعکاس کی وہ اہل نہیں ثابت ہو سکی۔ اس کمی کو انسان کی تخلیق نے پورا کیا۔ گویا انسان آئینۂ کائنات کی جلا ہے۔ اقبال نے اس بارے میں اضافہ کیا کہ فطرت میں صرف صفات کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ جب کہ انسان ایک ایسا آئینہ ہے جو ذات کا مشاہدہ کراتا ہے۔

نفسیاتی سطح پر آئینے کا استعمال شاعر کی جمال پسندی کا آئینہ دار ہے اور خود پسندی کا غماز بھی ہے یوں تو ہر آدمی تھوڑا بہت خود پسند ہوتا ہی ہے اور شاید یہ ضروری بھی ہے جیسا کہ ہمیں اردو شعراء میں میر تقی میر اور غالب پر گمان گذرتا ہے جہاں تک اقبال کا تعلق ہے

حد اعتدال سے نہ بڑھتے ہوئے بھی اس کے ہاں خود پسندی سمجھ میں آتی ہے مثلاً کشمیری برہمنوں کی سپردگوت سے اس کا تعلق اور برہمن کی ہندو معاشرے میں اہمیت و فضیلت، خاندان کے نومسلم ہونے کی صورت میں مذہب سے شدید اور سچا لگاؤ اور پھر اپنے خاندان میں بعض ولی اللہ کی موجودگی کا شعور خود اقبال کا والد اپنے وقت میں ایک نیک، پارسا اور پہنچا ہوا بزرگ مانا جاتا تھا۔ اس کی دعا قبول ہوتی تھی اور لوگ اس سلسلے میں اس کی طرف رجوع کرتے تھے اور بے حد عزت کرتے تھے۔ والدہ کا زہد و اتقاء میں باپ سے بھی کچھ آگے ہونا اقبال کی پیدائش سے پہلے والد کا خواب دیکھنا گھر میں اقبال کا خوبصورت اور لاڈلا بچہ ہونا۔ مختصر یہ کہ شہر میں گھرانے کا خصوصی احترام اور گھرانے میں اقبال کا خصوصی لحاظ اس بارے میں قابلِ غور ہے۔ تعلیم کے دوران اقبال نے پانچویں جماعت سے لے کر اپنی تعلیم کے انتہائی درجوں تک امتیازی حیثیت حاصل کی اور وظیفہ پایا۔ پھر اساتذہ کی خصوصی توجہ، میر حسن سے لے کر آرنلڈ تک، اور آرنلڈ کے تو اقبال شاگردوں کی صف سے نکل کر دوستوں کی صف میں آگیا تھا۔ اس کے علاوہ اقبال شعراء میں وہ خوش نصیب انسان ہے جس کی زندگی ہی میں بے حد قدر کی جاتی تھی اور اس کی شہرت و مقبولیت ماضی کے اور ہمعصر تمام شاعروں کو مات دے گئی تھی اگرچہ یہ سب کچھ حق بہ حق دار رسید کے مصداق ہے تاہم اس تمام صورتِ حال کے قدرتی نتیجے کے طور پر اقبال میں کسی حد تک خود پسندی کا ہونا اور کسی نہ کسی صورت برقرار رہنا ایک سمجھ میں آنے والی بات ہے۔ البتہ خاص طور سے اس بارے میں پیشِ نظر رکھنے کی چیز یہ ہے کہ جس طرح حسن مجاز کی طرف التفات اور اس کے لئے طلب رکھنے کے باوجود شاعر اس میں الجھ کر نہیں رہ گیا بلکہ رفعتوں کی جانب کچھ اس انداز سے بڑھا کہ مجازی حسن راہ کا روڑا بننے کی جگہ حصولِ منزل کے لئے ایک توانائی کی صورت اختیار کر گیا۔ اسی طرح اقبال کی خود پسندی بھی مسلسل ارتفاع کی سمت مائل رہی کبھی خیال گذرتا ہے کہ ابتدائی صورت میں کہیں یہ خود پسندی ہی تو نہیں تھی جو کلامِ اقبال میں مجموعی طور پر عظمتِ انسان کے یقین کی صورت میں ابھری۔ اقبال کی صالح فطرت اور اس کے

عالی ظرفی کا کمال یہ ہے کہ اس نے خود پسندی کو عیب نہیں بننے دیا بلکہ اسے خود اعتمادی اور خود آگہی و خود شناسی کے مراحل سے گذار کر فلسفۂ خودی تک لے گیا۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہوگی کہ اقبال نے بانگِ درا میں جتنی بار آئینہ کو برتا وہ اس کے باقی تمام اردو اور فارسی کلام سے زیادہ ہے۔ بانگِ درا کے دور میں اقبال کے ذہن پر تصوف کے نظریات غالب ہیں جیسے کہ طور اور اس کے متعلقات کے مطالعہ میں ہم دیکھ چکے ہیں گو بعد کے ادوار میں بھی (اقبال نے تصوف کو یکسر نظر انداز نہیں کیا البتہ اس میں کسی حد تک ترمیم کر کے اسے اپنے مجموعی فکری نظام اور اجتماعی ملّی مقاصد سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش ضرور کی) جیسے کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے صوفیاء کے نزدیک کائنات بجائے خود ایک آئینہ ہے انسان کامل اس آئینے کی جلا ہے۔ انسان کے وجود میں قلب کو مرکز کی حیثیت حاصل ہے۔ قلب کی اہمیت اسی بناء پر ہے کہ اس میں ذاتِ حقیقی کے جلوے منعکس ہوتے ہیں۔ گویا قلب انسانی حسن مطلق کا آئینہ ہے۔ اقبال نے قلب کو اپنے مجموعی کلام میں دیگر تمام اصطلاحات و علامات سے زیادہ برتا ہے۔ اردو کلام میں قلب کا استعمال ۲۵۸ بار ہے جب کہ فارسی کلام میں اسے ۱۴۳ بار استعمال کیا گیا ہے آئینہ قلب کے لئے اردو فارسی شاعری میں عام استعمال ہوا ہے۔ اقبال نے بھی ماضی کی اس شعری روایت کو برقرار رکھتے ہوئے زیادہ تر انہی معانی میں آئینہ کا لفظ استعمال کیا مثلاً ؎

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے تیرا آئینہ ہے وہ آئینہ
کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں!

اور زبورِ عجم میں ایک جگہ یوں کہا:

جہاں کو راست دار آئینۂ دل غافل افتاد است
ولے چشمے کہ بیناشد نگاہش بر دلِ افتاد است!

کچھ اور اشعار میں آئینے کا استعمال ملاحظہ ہو:

؎ غازۂ الفت سے یہ خاک سیہ آئینہ ہے
اور آئینے میں عکسِ ہمدم دیرینہ ہے

؎ حادثاتِ غم سے ہے انساں کی فطرت کو کمال
غازہ ہے آئینۂ دل کے لئے گردِ ملال

؎ جب سے آباد ترا عشق ہوا سینے میں
نئے جوہر ہوئے پیدا مرے آئینے میں

؎ شاید قدرت کا آئینہ ہو میرا دل نہ ہو
سر میں جز ہمدردیٔ انساں کوئی سودا نہ ہو

؎ کتنے بے تاب ہیں جوہر میرے آئینے میں
کس قدر جلوے تڑپتے ہیں میرے سینے میں

؎ بے خبر تو جوہرِ آئینۂ ایام ہے!
تو زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے

؎ راز اس آتش نوائی کا مرے سینے میں دیکھ
جلوۂ تقدیر میرے دل کے آئینے میں دیکھ

اور ایک جگہ شکسپیئر کو مخاطب کر کے کہا ہے:

حُسن آئینہ حق اور دل آئینہ حُسن
دلِ انساں کو ترا حُسن کلام آئینہ

خلاصۂ کلام یہ کہ اقبال کا آئینے کی طرف رجوع قلب کی طرف اس کی خصوصی توجہ کو ظاہر کرتا ہے قلب کی طرف اس کی خصوصی توجہ عرفانِ ذات اور انسان کی داخلی اور وجدانی صلاحیتوں کی طرف شاعر کے میلان کو ثابت کرتی ہے۔ عرفانِ ذات معرفتِ خداوندی کا وسیلہ ہے۔ خدا کی معرفت کا یہ داخلی اور وجدانی راستہ اختیار کرنا اقبال کے زندگی کے بارے میں روحانی نقطۂ نظر

کی دلیل ہے۔

آئینہ کا استعارہ کبھی ایک ایسی آنکھ کے لئے استعمال ہوا جو کثرت جلوہ کی بنا پر حیرت میں کھو کر ساکن ہو گئی ہو۔ مقامِ حیرت صوفیاء کے نزدیک عشق کی منزل ہے بقولِ صوفیاء آدم یعنی انسانِ کامل مقامِ حیرت پر فائز ہو کر اور دل سے سروکار رکھ کر استغراق فی الذات حاصل کر لیتا ہے۔ اس استغراق فی الذات کے عالم میں آدم یعنی "عبداللہ" گم ہو جاتا ہے اور اللہ ہی اللہ باقی رہ جاتا ہے۔

اقبال کے کلام میں حیرت میں کھوئی ہوئی آنکھ کے لئے بھی مشبہ بہ کے طور پر آئینہ استعمال ہوا:

آنکھ تیری صفت آئینہ حیران ہے کیا!
نورِ آگاہی سے روشن تری پہچان ہے کیا!

لیکن آئینے کے ضمن میں خاص طور سے کلامِ اقبال میں دیکھنے والا پہلو یہ ہے کہ جہاں اقبال کو اپنے اس محبوب استعارے میں بھی کوئی ایسی بات نظر آئی جو اس کے نظریۂ حیات سے ٹکراتی ہو فوراً اس کا اظہار کیا مثلاً آئینہ دوسروں کو ان کا عکس دکھاتے دکھاتے خود دوسروں ہی میں محو ہو گیا۔ اور اپنی ذات کے حسن و جمال کو فراموش کر بیٹھا تو اقبال نے فوراً خبردار کیا اور آئینے کے اس عیب کی طرف انسان کو متوجہ کر دیا:

مثلِ آئینہ مشو محوِ جمالِ دگراں!
از دل و دیدہ فروشوئے خیالِ دگراں

فدا کرتا رہا دل کو حسینوں کی اداؤں پر
مگر دیکھی نہ اس آئینے میں اپنی ادا تو نے

اگرچہ آئینے کے بعض منفی پہلوؤں کی طرف دیگر شعراء نے بھی توجہ دی ہے مگر اقبال کی نظر میں آئینے کا عیب خاص ہے کہ وہ دوسروں کے جمال میں محو ہو کر خود کو فراموش کر بیٹھتا ہے اقبال کے مخصوص زاویۂ نظر کو سامنے لاتا ہے۔ اسی پہلو کو پہلے ہم طور کے ضمن میں بھی دیکھ چکے ہیں آئینے کے سلسلے میں مزید چند اشعار ملاحظہ ہوں:

حضور رسالت مآبؐ میں عرض کیا ہے :

جہاں از عشق و عشق از سینۂ تست
سرورش از مئے دیرینۂ تست
جز ایں چیزے نمی دانم ز جبریل
کہ او یک جوہر از آئینۂ تست

اسی طرح ایک اور جگہ کہا :

پیکرم را آفرید آئینہ اش
صبحِ من از آفتابِ سینہ اش

اور خود آگہی کی صورت ملاحظہ ہو :

چو دیدم جوہر آئینہ خویش
گرفتم خلوت اندر سینۂ خویش

اور ذہنی کش مکش کی یہ صورت بھی پیش نظر رہے (یہ شعر "تصویر درد" بانگِ درا سے لیا گیا ہے جب کہ ابھی شاعر تلاشِ حقیقت میں گم ہے)

پریشاں ہوں میں مشتِ خاک لیکن کچھ نہیں کھلتا
سکندر ہوں کہ آئینہ ہوں یا گردِ کدورت ہوں

یہی وہ سوتے کا بھنور ہے جس سے آگے اقبال کے افکار روشنی کی کرنوں کی مانند پھوٹتے چلے گئے۔ تشکیک ہی دراصل علم کا پہلا مرحلہ ہے اور ایسے مرحلے ابتدائی کلام میں اکثر و بیشتر آئے ہیں: "خفتگانِ خاک سے استفسار" "خضرِ راہ" وغیرہ قابلِ غور ہیں۔

لعل و جواہر کے ساتھ اقبال کا لگاؤ (دیگر مفرد اشعار کے علاوہ صرف الماس کی پختگی اور آب و تاب کو "اسرارِ خودی" میں استحکامِ خودی کے ضمن میں دو حکایات کے اندر چوالیس مسلسل اشعار میں برتا ہے) طور اور آئینہ کو مختلف سیاق و سباق میں برتنا دیگر اسباب تعلق کے علاوہ حسن کے

مختلف مظاہر کی طرف شاعر کے میلان کا آئینہ دار بھی ہے۔ حسن کو براہِ راست موضوع بنا کر اس کے بارے میں مستقل نظمیں لکھیں۔

حقیقتِ حسن، حسن و عشق، سلمیٰ، عاشق ہرجائی، جلوۂ حسن، پھول کا تحفہ عطا ہونے پر، وغیرہ چند ایسی ابتدائی دور کی نظمیں ہیں جن میں حسن سے متعلق شاعر نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اس کے علاوہ مفرد اشعار میں کئی جگہ حسن سے اپنی دلچسپی کو ظاہر کیا۔ ہر جگہ دو پہلو ہمیں صاف نظر آتے ہیں ایک تو یہ کہ تمام خارجی مظاہر حسن مطلق ہی کا مظہر ہیں۔ دوسرے یہ کہ اقبال شروع ہی سے حسن کو ایک داخلی حقیقت تسلیم کرنے کی طرف مائل رہا ہے طور پر مثل کلیم تلاش حسن کو دریوزہ گری قرار دینا، آئینے کو دوسروں کے جلووں میں گم ہو کر اپنی حقیقت فراموش کر دینے پر تنبیہ، پروانے کو طوافِ شمع سے خبردار کرنا اور جگنو کو پروانے پر ترجیح دینا وغیرہ اسی حقیقت کو آشکارا کرتی ہیں۔ البتہ یہ پیشِ نظر رہنا چاہیئے کہ ایک تو اقبال کے تصور میں حسن کا مفہوم بتدریج وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا دوسرے اس کے فکری ارتقاء کے ساتھ ساتھ حسن کے مقابلے میں عشق کی حقیقت زیادہ سے زیادہ شاعر کو اپنی گرفت میں لیتی گئی۔ وحدت الوجود سے وحدت الشہود تک یہ سفر یا خدا سے بندے تک شاعر کی مراجعت قابلِ غور ہے یہاں تک کہ شاعر کو "مقامِ بندگی" میں وہ لذتیں اور وہ رفعتیں نظر آئیں کہ اس کے مقابلے میں "شانِ خداوندی" قبول کرنے سے گریزاں ہو گیا عشق ہی کو حقیقت اور اسی کو حسن بلکہ حسن کا خالق قرار دینا دراصل حسن کے بارے میں داخلی نقطۂ نظر ہی کی ایک صورت ہے۔ حقیقت حسن داخلی ہے چاہے وہ خارج میں اپنا اظہار مختلف صورتوں میں کرتی ہو۔ ہماری رسائی اس حقیقت تک دخل ہی کے رستے ہو سکتی ہے اقبال کی سوچ کا رُخ تجسیم سے تجرید کی طرف ہے۔ لیکن تجرید میں گم ہو کر رہ جانا نہیں بلکہ اس میں غوطہ لگا کر نئی قوتیں حاصل کرنا اور پھر بھرپور یقین و اعتماد کے ساتھ عملِ تخلیق میں شامل ہو کر خارج کی تشکیل کرنا اور غالباً یہی اسلامی نقطۂ نظر بھی ہے۔ ملاحظہ ہو اقبال کا پانچواں خطبہ، اسلامی ثقافت کی روح۔ اقبال کے شاعری میں حسن کے جن خارجی مظاہر کا ذکر ہے اور جو انسان سے لے کر چاند ستاروں تک پھیلے

ہوئے ہیں ان میں تقدس اور پاکیزگی کا عنصر لازمی اور مشترک ہے۔ "حور" کا استعارہ انسانی وجود میں "آنکھ" کو سب سے زیادہ اہمیت دینا اسی سمت اشارہ کرتے ہیں اس کے ذہن میں پاکیزہ اور کشادہ فضاؤں کا کہاں تک عمل دخل ہے مندرجہ ذیل اشعار سے اندازہ ہو سکتا ہے صحرا کے رومان پرور ماحول میں شاعر کا تخیل جس رخ پر مماثلتوں کی تلاش میں اڑا ہے۔ اور جو مشبہ بہ شاعر نے برتے ہیں ملاحظہ ہوں:

وہ نمودِ اختر سیماب پا ہنگام صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیلؑ
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیلؑ
اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل

اقبال کی تمام شاعری میں حسن کا ادراک سب سے زیادہ باصرہ سے تعلق رکھتا ہے دوسرے نمبر پر سماعت کی حس بروئے کار ہے تیسرے نمبر پر شامہ کی حس ہے لامسہ کہیں مشکل سے ملتی ہے یہی وجہ ہے کہ اقبال کی رومانوی شاعری کی مجموعی فضا میں بدن کی نرمی و گرمی کا احساس نہیں ملتا۔ روشن آب و تاب رکھنے والی اور خوبصورت اشیاء میں کچھ اور اشیاء کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے جن کو اقبال نے بار بار استعمال کیا۔ مثلاً شعلہ، شرر، شمع، ستارے، چاند، سورج وغیرہ ان کا سرسری مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

سب سے پہلے شعلہ و شرر کو لیجئے شعلہ اور شرر میں شاعر کے لئے باعثِ کشش روشنی حدّت اور حرارت کے علاوہ یہ صفت بھی ہے کہ وہ اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ شرر اور شعلے کا باہمی تعلق اقبال کے نزدیک جز اور کل کا تعلق ہے۔ شرر کی چمک عارضی اور لمحاتی ہے جو بعض اعتبارات سے فرد کی خودی کے مماثل ہے جب کہ شعلے کی حیثیت نسبتاً مستقل اور مستحکم

ہے جو اجتماعی خودی کی یاد دلاتا ہے۔ شرر کے جلد فنا ہو جانے کے باوصف اقبال کے نزدیک اس کی یہ صفت قابلِ غور ہے کہ جو لمحہ زندگی کا اسے ملتا ہے، اور اس کے باوجود کہ اس کی زندگی شعلے سے مستعار ہے وہ اپنی ہستی کا ثبوت دے کر مٹتا ہے۔ فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہوئے اسے شرر قرار دیتے ہیں لیکن اس شرر کی حیثیت یہ ہے کہ:

خورشیدِ جہاں تاب کی ضو تیرے شرر میں
آباد ہے اک تازہ جہاں تیرے ہنر میں!

شعلہ کائنات کے مخفی حسن کا خارجی مظہر بھی ہے اور فرد کی آخری تب و تاب کا خارجی مظہر بھی ہے:

تو برنخل کلیمے بے محابا شعلہ مے ریزی

اور

شعلہ با آخر ز ہر مویم دمید!
از رگِ اندیشہ ام آتش چکید!
شعلۂ سینۂ من خانہ فروز است ولے
شعلۂ ہست کہ ہم خانہ براندازے ہست

شعلہ اور شرر میں جز اور کل کا رشتہ دیکھئے:

غزلے زدم کہ شاید بنوا فرارم آید
تپ شعلہ کم نہ گردد ز گستنِ شرارا

مسلمان سے مخاطب ہو کر کہا:

وہ شعلۂ روشن ترا ظلمت گریزاں جس سے تھی
گھٹ کر ہوا مثلِ شرر تارے سے بھی کم نور تر

اور یہ کہ:

خودی کو نہ دے سیم و زر کے عوض
نہیں شعلہ دیتے شرر کے عوض!

اور جزسے کل کو پا جانے کے بارے میں کہا:

پیدا ہے فقط حلقۂ اربابِ جنوں میں
وہ عقل کہ پا جاتی ہے شعلے کو شرر سے

شعلہ خس و خاشاک کو جلا کر اپنی راہ صاف کر لیتا ہے:

شعلۂ می باش و خاشاکے کہ پیش آید بسوز
خاکیاں را در حقیقت زندگانی راہ نیست

اور یہ کہ:

کیونکر خس و خاشاک سے دب جائے مسلماں
مانا وہ تب و تاب نہیں اس کے شرر میں

جہاں تک شمع کا تعلق ہے اقبال نے اسے اردو کلام میں کم و بیش بیس[۲۰] بار اور فارسی کلام میں تیس[۳۰] بار مختلف مفاہیم کی ترسیل کے لئے استعمال کیا۔ "شمع" بعض اہم نظموں کا عنوان ہے اور بعض اہم نظموں میں عنوان میں شامل ہے۔ مثلاً "شمع" "شمع اور پروانہ"، "بچہ اور شمع"، "شمع اور شاعر"۔ پہلی تین نظموں میں شمع ابتداء میں خود موضوع ہے۔ وہ حسن مطلق کا مظہر ہے انسان اور شمع میں اس لحاظ سے صرف اتنا فرق ہے کہ شمع میں شعلۂ نور ظاہر ہے جب کہ انسان میں یہی شعلہ مستور ہو گیا ہے۔ شمع اپنی اصل سے جدا ہونے کے سبب جلتی ہے۔ جلنا اس کا مقدر ہے، خود جلتی ہے دوسروں کو روشنی دیتی ہے لوگ اس کی روشنی کے شیدا ہیں، لیکن آنسوؤں کا مفہوم سمجھنے میں دلچسپی نہیں رکھتے۔ اس لحاظ سے شمع گویا بتدریج ایک ایسا مستعار رمز بنتی چلی جاتی ہے جس کا مستعار لہ خود شاعر ہے "شمع اور شاعر" میں تو شمع نے واضح طور پر ایسے شاعر کا روپ دھار لیا ہے کہ جلتا ہے اور جلتے رہنا اس کی فطرت ہے۔ اسے پروانوں کو اپنے قریب کرنے کا شوق نہیں۔ بلکہ پروانوں کا جلنا شمع کے داخلی بے ساختہ سوز کا ایک قدرتی حاصل ہے۔ آگے چل کر یہ نظم خود اقبال کی مستقبل میں سامنے آنے والی شاعری کا مختصر منظوم دیباچہ بن گئی

ہے۔ مذکورہ مستقل نظموں کے علاوہ مختلف مفرد اشعار میں شاعر نے اسے مستعار منہ اور مشبہ بہ کی صورت میں بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا۔ شمع کی صفات کا ابتدائی اور بنیادی تصور بانگِ درا کی ابتداء میں بچے کی دعا سے ملتا ہے۔

لب پہ آتی ہے دعا بن کے تمنا میری
زندگی شمع کی صورت ہو خدایا میری
دور دنیا کا مرے دم سے اندھیرا ہو جائے
ہر جگہ میرے چمکنے سے اجالا ہو جائے

اس طرح اقبال نے شمع کے ساتھ خود کو جو ابتداء میں وابستہ کیا یہ وابستگی آخر تک برقرار رہی۔ اردو شاعری میں آخری بار شمع کو مشبہ بہ کے طور پر مرد بزرگ کے عنوان سے نظم میں یوں استعمال کیا ہے۔

انجمن میں بھی میسر رہی خلوت اس کو
شمع محفل کی طرح سب سے جدا سب کا رفیق

اس شعر میں دیگر صفات کو قائم رکھتے ہوئے جس خاص صفت میں شمع کا استعمال ہوا ہے یعنی خلوت میں خلوت اور جدائی میں رفاقت۔ یہ اللہ تعالیٰ کی صفت بھی ہے اور یہی صفت انسان کی شخصیت میں بھی منعکس ہوتی ہے۔ اگر ہم شمع کی ان جملہ صفات کو جمع کریں جن کی بناء پر شعراء نے اپنے اشعار کو اس سے روشن کیا اور ان میں اقبال کی دریافت شدہ صفات کو بھی شامل کر لیں تو ہمارے سامنے خود اقبال کی کم و بیش وہ صفات آجاتی ہیں جو اس کی شخصیت سے ظہور پذیر ہوتی رہیں یا کم سے کم جن کو پیدا کرنے کی شاعر کو بے حد آرزو رہی اور زندگی نے مہلت نہ دی۔ اگر ہم اقبال کے شخصی حالات و کوائف اس کے افکار اور اس کے فن کو سامنے رکھیں تو لگتا ہے جیسے اللہ تعالیٰ نے اقبال کی یہ دعا سن لی کہ بھر زندگی شمع کی صورت ہو خدایا میری۔ وہ خود ہمیشہ جلتا رہا مگر دوسروں کو روشنی بانٹتا رہا۔ خلوتوں میں اس کے استغراق فی الذات کا اور جدائیوں

میں اس کی رفاقتوں کا تماشا جن لوگوں نے دیکھا وہ اس بات کی گواہی دیں گے۔ لیکن جہاں اقبال نے شمع کو اپنی ذات سے جدا کیا اور پروانے کو فرد کا استعارہ بنایا وہاں ایسے اشعار بھی سامنے آئے:

بطوف شمع چوں پروانہ زلیستن تا کے
زخویش ایں ہمہ بیگانہ زلیستن تا کے

ایسے مقامات پر گمان گزرتا ہے جیسے شمع کی گرفت شاعر کے جذبات و احساسات پر کمزور پڑتی جا رہی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقبال کسی فرد کو کسی ایسے عمل کی اجازت نہیں سکتا جس سے اس کی انا کو ضعف پہنچتا ہو وہ شمع کو ہر پروانے کے اندر روشن کر دینے کا متمنی ہے۔ عشق کی انتہا یہ ہے کہ عاشق معشوق ہو جائے۔ اور راہی منزل بن جائے۔

پروانۂ بے تاب کہ ہر سو تگ و پو کرد
بر شمع چناں سوخت کہ خود را ہمہ او کرد

شمع کے سلسلے میں چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

حسن ہو کیا خود نما جب کوئی مائل ہی نہ ہو
شمع کو جلنے سے کیا مطلب جو محفل ہی نہ ہو (صدائے درد بانگِ درا)

ہو شمع بزمِ عیش کہ شمعِ مزار تو
ہر حال اشکِ غم سے رہی ہمکنار تو (شمع بانگِ درا)

گل تبسم کہہ رہا تھا زندگانی کو مگر
شمع بولی گریۂ غم کے سوا کچھ بھی نہیں! (غزلیات بانگ درا)

دم طوف کرمک شمع نے یہ کہا کہ وہ اثر کہن
نہ تری حکایت سوز میں نہ مری حدیث گداز میں

(غزلیات بانگ درا)

فروزاں ہے سینے میں شمع نفس
مگر تاب گفتار کہتی ہے بس ! (ساقی نامہ۔ بال جبریل)

درجہاں شمع حیات افروختی!
بندگانِ ما خواجگی آموختی ! ! (بحضور رحمۃ للعالمین)

آں یکے شمع شبستانِ حرم !
حافظ جمعیت خیر الامم ! (بحضور فاطمۃ الزہراؓ)

اشک خود بر خویش می ریزم چوں شمع
با شب یلدا در آویزم چوں شمع (بحضور ملت اسلامیہ)

من کہ بہر دیگراں سوزم چوں شمع
بزم خود را گریہ آموزم چوں شمع
شمع را سوز عیاں آموختم
خود نہاں از چشم عالم سوختم (دعا)

دعا کے مندرجہ بالا آخری دو اشعار کو شاعر کے آغاز کی دعا "زندگی شمع کی صورت ہو خدایا میری" کے ساتھ رکھ کر پڑھنے سے ان فاصلوں کا اندازہ ہوتا ہے جو شاعر نے شروع سے آخر تک ذہنی اور روحانی طور پر طے کئے شروع میں شاعر کی تمنا ہے کہ اس کی زندگی شمع جیسی ہو اور آخر میں نہ صرف یہ کہ شمع کا سوز و ساز اسے عطا ہو گیا ہے بلکہ وہ شمع کو سوز و گداز سکھا رہا ہے۔ اس سے پہلے کہ شمع کی بحث ختم کی جائے اقبال کا یہ مشورہ بھی پیش نظر رکھنا چاہیئے جس میں وہ علم و آگہی کو جنون عشق اور جذب و مستی کی آگ میں جھونک دینا چاہتا ہے :

شمع خود را ہم چو رومیؒ بر فروز
روم را در آتش تبریز سوز

جب ہم شمع سے گذر کر ستاروں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو بے شمار اور متنوع کرنیں

اس استعارے سے پھوٹتی نظر آتی ہیں۔ اقبال نے اپنے جذبات و افکار کے کئی ایک نازک گوشے ستارے کی وساطت سے ظاہر کئے۔ "صبح کا ستارہ" "اختر صبح" "چاند اور تارے" "ستارہ" "دو ستارے" "بزم انجم" "شبنم اور ستارے" "ستارے کا پیغام" اُردو میں اور "افکار انجم" "سرود انجم" "زمزمۂ انجم" فارسی میں مستقل نظمیں ہیں مفرد اشعار میں جہاں ستارے کو مشبہ بہ مستعار منہ وغیرہ کی صورت میں برتا وہ اس کے علاوہ ہے۔ اقبال کے نزدیک ستارہ انسان کا قدیم سے رہبر بھی ہے ؎ آئینے قسمتوں کے تم کو یہ جلتے ہیں مگر چہ اقبال نے آگے چل کر اس خیال کو رد کر دیا اور اپنی رائے یوں دی کہ ؎

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

کسی جگہ اقبال نے ستارے کو حسن کا مظہر سمجھتے ہوئے اسے اپنے زوال سے لرزتے دکھایا ہے۔ کہیں اس کو یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ زندگی کا اصول ہی یہ ہے:

؎ اجل ہے لاکھ ستاروں کی اک ولادت مہر

کہیں ستارے چاند سے شکایت کرتے ہیں کہ ہمیشہ چلتے رہنے سے وہ تھک چکے ہیں۔ کہیں اقبال نے اس خیال کو ستاروں سے ادا کرایا ہے کہ:

بے تاب ہے اس جہاں کی ہر شے
کہتے ہیں جسے سکوں نہیں ہے!

اور پھر چاند کی وساطت سے ستاروں کو یہ سمجھانا چاہا ہے کہ زندگی جنبش سے ہے اور قرار میں موت ہے کبھی صبح کا ستارہ جس کا وقت اور بھی کم ہے مایوسی سے کہتا ہے:

بساط کیا ہے بھلا صبح کی ستارے کی
نفس حباب کا تابندگی شرارے کی

کبھی ستارہ اختر بننے کی بجائے گوہر بننے کی خواہش کرتا ہے۔ اس تمام صورت حال سے

اندازہ ہوتا ہے کہ بانگِ درا کی حد تک اقبال کو حسن کی ناپائیداری کا شدید احساس ہے۔ اگرچہ وہ فکری طور پہ جواز ڈھونڈ چکا ہے اور مسلسل ڈھونڈ رہا ہے لیکن جذباتی اعتبار سے اس ناپائیداری پہ وہ خود بھی مطمئن نہیں فارسی کلام میں بھی ناپائیداری کا احساس ایک حد تک کھٹک رہا ہے مگر ستارہ کو زیادہ ترگلہ اپنی یکساں اور انقلاب سے عاری زندگی کا ہے اور اس مسلسل بے مقصد سفر کا ہے جس کی کوئی منزل نہیں ایسی زندگی جس میں کوئی انقلاب نہیں اور جس کی کوئی منزل نہیں اس کی جگہ "نبود جاوداں" زیادہ بہتر ہے۔ (افکار انجم "پیام مشرق) مگر ذرا آگے چل کر "سرودِ انجم" کے عنوان سے جو نظم ہے اس میں انہیں نسبتاً مطمئن دکھایا ہے کہ جیسے وہ حقیقتِ حال تک پہنچ چکے ہوں۔ اب ان کے لئے "نظام" میں زندگی اور خرام میں مستی کا احساس ہوتا ہے اور وہ اپنی اس حالت پر کہ "می نگریم و می رویم" فخر کا اظہار کرتے ہیں کہ انہوں نے "جلوہ گہ شہود" سے لے کر "شیوۂ بت گری کے خاتمے اور خاک خموش کے خروش میں" آنے تک کے تمام احوال کا مشاہدہ کیا۔ گویا اقبال ستاروں کی وساطت سے اپنے اندر کے اس اطمینان اور کسی حد تک افتخار کا اظہار کر رہا ہے جو ایک صاحب دل فلسفی کی حیثیت میں علم و آگہی نے اسے عطا کیا۔ اسی نظم میں جو فنی اعتبار سے اقبال کی بہت اچھی نظموں میں شمار کی جاسکتی ہے ستاروں سے یہ کہلوا کر کہ :

عمر سال تو پیش ما دمے

زمان کے بارے میں اپنے اس خیال کو ظاہر کیا ہے کہ مادی اجسام اور نوری اجسام کا وقت مختلف ہوتا ہے۔ علم و آگہی سے عطا ہونے والے جذبۂ افتخار پر شاعر اکتفا نہیں کرتا سفر جاری ہے یہاں تک کہ "جاوید نامہ" میں ستاروں سے انسان کے اعلیٰ مرتبے کو اس طرح تسلیم کرایا ہے:

عقل تو حاصل حیات، عشق تو سرّ کائنات

پیکر خاک خوش بیا ایں سوئے عالم جہات

زہرہ و ماہ و مشتری از تو رقیب یک دگر　　از پئے یک نگاہ ہے تو کشمکش تجلیات

اور اس طرح انسان کے مرتبے کو تسلیم کرنے کے بعد اسے مشورہ دیتے ہیں کہ :

شام و عراق و ہند و پارس خوبہ بنات کردہ اند
خوبہ بنات کردہ را تلخیٔ آرزو بدہ ! تاکہ
تا بہ یم بلند موج معرکہ بنا کند
لذتِ سیل تند رو بادلِ آب جو بدہ !

اور پھر ستارے مسلسل میری و قیصری کے مقابلے میں فقیری، طنطنۂ سکندری کے مقابلے میں دبدبۂ قلندری، سحر سامری کے مقابلے میں جذبۂ کلیم اور قاہری کے مقابلے میں دلبری کی فضیلت کا اعلان کرتے چلے جاتے ہیں اور اس طرح اقبال اپنے اس محبوب استعارے کی وساطت سے گویا اپنے افکار و جذبات کا خلاصہ پیش کرتا نظر آتا ہے۔ اقبال نے "ستارہ" کو فارسی کلام میں کم و بیش باسٹھ بار استعمال کیا۔ شروع میں اقبال کی اداسی اور بے قراری ستاروں کی زبان سے بولتی ہے اور آخر میں اقبال کی خود اعتمادی اور رازِ حقیقت سے آگہی بولتی نظر آتی ہے۔

ستاروں کے بعد جب ہم چاند کے استعمال پر غور کرتے ہیں تو کچھ مزید انکشافات ہوتے ہیں۔ یہ تو اقبال کی اردو فارسی تمام تر شاعری سے ثابت ہے کہ وہ ایک بہت نکھرے ہوئے جمالیاتی شعور کا مالک تھا۔ چنانچہ چاند کے جادو سے اس کا بچ کر نکل جانا ممکن ہی نہیں تھا۔ یوں لگتا ہے کہ چاند کے غاروں میں بھی شاعر ایک عرصے تک کسی گہرے مراقبے میں محو رہا چاند کی روشنی ستاروں سے زیادہ دلکش اور واضح ہے۔ اس میں ایک طرح کی ٹھنڈک اور فرحت کا احساس ہوتا ہے۔ چاند گویا عالمِ فطرت کے جمالیاتی پہلو کا مظہر ہے۔ ٹھنڈی روشنی کا تصور ماں کا تصور ہے۔ اگرچہ اقبال نے اپنی مجموعی شاعری میں جمال کے مقابلے میں جلال کو زیادہ ابھارا ہے اس کے اسلوب میں لسانی کشش سے زیادہ مردانہ حسن کا شعور ابھرتا ہے لیکن ایک تو شروع کے زمانے میں ہمیں جمالیاتی پہلو غالب نظر آتا ہے میری مراد اردو کلام سے ہے اور اردو کلام میں بھی بالخصوص بانگِ درا کے ابتدائی کچھ حصے۔ دوسرے جب اقبال کے افکار پہ جلال چھا گیا۔ اس

دور میں بھی میں ایسا کم ہی نظر آتا ہے کہ جلال جمال سے خالی ہو۔ اقبال کے تمام تر اسلوب و افکار کا نچوڑ اس کا مردِ مومن کا تصور ہے اور مردِ مومن جہاں دریاؤں کے دلوں کو دہلا دینے والا طوفان ہے وہاں وہ ایسی شبنم بھی ہے جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو۔ اس میں فولاد اور ریشم کی متضاد صفات بیک وقت موجود ہیں جو حسبِ موقع بروئے کار آتی ہیں۔ چنانچہ چاند بھی جو جمالیاتی پہلو کا مظہر ہے اقبال کے جذبات میں مدوجزر ضرور پیدا کرتا ہے۔ اردو کلام میں اقبال نے اس کا ذکر تقریباً اسّی بار کیا ہے چاند جو اقبال کی شخصیت کی رومانوی جہت کو واضح کرتا ہے مستعار منہ یا مشبہ بہ جس صورت میں استعمال ہوتا ہے شعر میں اپنی چاندنی بکھیر جاتا ہے ذیل کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ
تیرے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی

اور فارسی میں تقریباً اسی خیال کو یوں برتا ہے:

خیز و در جامم شراب ناب ریز!
بر شبِ اندیشہ ام مہتاب ریز

احساس کی شدّت اور طلب کا خلوص دونوں شعروں میں چھلک رہا ہے۔ اردو کلام میں "ماہِ نو" "چاند" "چاند اور تارے" اور "چاند" مستقل نظمیں ہیں جب کہ فارسی میں "فلک قمر" کا ذکر آیا ہے جہاں قمر بجائے خود موضوع نہیں پہلی نظم میں جو "ماہ نو" کے عنوان سے ہے ایک بند میں سے خوبصورت تشبیہوں سے چاند کی تصویر کو واضح کیا گیا ہے مثلاً:

چرخ نے بالی چرالی ہے عروسِ شام کی
نیل کے پانی میں یا مچھلی ہے سیمِ خام کی

دوسرے بند میں چاند کے سفر کی جہت کون سی ہے منزل کیا ہے اسی قسم کے سوالات ہیں اور آخر میں زمین سے اپنی بے زاری کا اظہار کر کے چاند سے ساتھ چلنے کی خواہش ہے کیونکہ:

نور کا طالب ہوں گھبراتا ہوں اس بستی میں میں
طفلکِ سیماب پا ہوں مکتبِ ہستی میں میں

نور کی طلب زمین سے ٹوٹتے رشتے اور زندگی کو سمجھنے کی طلب ظاہر ہے۔ بانگِ درا ہی میں اس کے بعد آنے والی نظم "چاند" میں اگرچہ چاند کے سراپا نور ہونے اور اپنے ظلمت ہونے کا احساس موجود ہے لیکن شاعر اپنے اور چاند کے مابین کئی مماثلتیں بھی ڈھونڈ نکالتا ہے اور آخر میں چاند پر اپنی برتری اس بنا پر ظاہر کرتا ہے کہ مجھے اپنی منزل کا علم ہے جب کہ تو منزل سے آگاہ نہیں اسی نظم میں "خودی" کا شعور ابھر رہا ہے۔ چاند کا سورج کی روشنی کا محتاج ہونا اور پھر سورج کے مقابلے میں اس کی روشنی کا بجھ جانا اسی احساس کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

بانگِ درا کے ۱۱ صفحے پر "چاند" کے عنوان سے جو نظم ہے اس میں بھی چاند کے حسن و جمال کو فطرت کی آیہ وقرار دے کر اپنے اور اس کے مابین مشترک بعض پہلو تلاش کئے ہیں اور آخر میں واضح کیا ہے تو بھی اور فطرت کی ہر شے اسی نورِ حقیقی کی مظہر ہے جس کی تجھے تلاش ہے:

صحرا و دشت و در میں کہسار میں وہی ہے
انساں کے دل میں تیرے رخسار میں وہی ہے

لگتا ہے جیسے شاعر طلبِ حق میں آسمان سے زمین کی طرف مراجعت کا آغاز کر چکا ہے کہ اس کو اللہ تعالیٰ کا جلوہ اب غوغائے زندگی میں پوشیدہ نظر آتا ہے "ہلالِ عید" میں چاند سے لگاؤ "نشانِ ملت" کی علامت ہونے کی بنا پر ہے اسے دیکھ کر اقبال ملتِ اسلامیہ کے دورِ عروج کے تصور میں کھو جاتا ہے لیکن ساتھ ساتھ مسلمانوں کی موجودہ حالت سے اس کا موازنہ بھی کرتا جاتا ہے۔ مجموعی طور پر نظم میں دکھ اور غم کا احساس واضح ہے۔ مغرب والوں کی ترقی اور اقتدار اور اس کے مقابلے میں مسلمانوں کے زوال کا شدید احساس ہے۔ ترکوں کے خلافت کو ترک کرنے کا بھی شاعر کو دکھ ہے اور اس کو مسلمانوں کی سادگی اور اغیار کی عیاری پر محمول کرتا ہے۔

ان نظموں میں اگرچہ چاند بجائے خود ایک موضوع ہے لیکن چاند شاعر کے ذہن میں جس قسم کے خیالات جگاتا ہے ان سے ہمیں ان ابتدائی حالتوں کا اندازہ ہوتا ہے جن سے گذر کر اقبال اقبال بنا اور ساتھ ہی کچھ دھندلے خطوں کی صورت میں ان جہتوں کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے جدھر اپنے آئندہ کے سفر میں شاعر نے رخ کیا۔ چاند کے مطالعے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ چاند کا استعمال اردو شاعری میں زیادہ ہے یا اردو شاعری کے ابتدائی دور تک چاند کی طرف اقبال کی توجہ زیادہ ہے لیکن جوں جوں وہ آگے بڑھتا ہے یہ توجہ کم ہوتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ فارسی میں اس کو صرف نو یا دس بار برتا ہے اس کے کچھ اسباب سمجھ میں آتے ہیں مثلاً چاند ہو یا ستارے وہ فطرت کے جمالیاتی اشارے ہیں اقبال کو اگرچہ شاعر ہونے کے ناطے جمالیات سے گہرا لگاؤ تھا لیکن یہ لگاؤ فکری ارتقاء کے ساتھ ساتھ کم ہوتا جاتا ہے اور جس قدر ہے اس کا مفہوم وسیع تر ہوتا جاتا ہے دوسرے زمین کے ساتھ شروع میں اقبال کے رشتے جو کمزور ہوئے ہندوستان اور مجموعی عالم اسلام کی صورتِ حال نے اسے جو اداسی اور ایک حد تک مایوسی عطا کی اس کی بنا پر زمین اسے اندھیروں کی آماجگاہ لگتی ہے تو قدرتی طور پر اس کی نظر آسمان کی طرف اٹھتی ہے اور چاند ستارے اس کو اپنی طرف زیادہ سے زیادہ متوجہ کرتے نظر آتے ہیں۔ اجرامِ فلکی کی روشنی رات کے اندھیروں کے پس منظر میں ہی اجاگر ہوتی ہے لیکن آگے چل کر مایوسی امید میں بدل جاتی ہے اندھیروں کا شعور کم ہوتا جاتا ہے اور مستقبل کا یقین سورج کے مانند ابھرتا چلا آتا ہے تو بالکل قدرتی ہے کہ چاند اور ستاروں کی روشنی مدھم پڑ جائے اور ایسا ہی ہوا بتدریج اقبال کی توجہ چاند سے ہٹتی گئی بانگِ درا کے ابتدائی حصوں میں شاعر کی مایوسی کا عالم یہ ہے:

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

اور اس نظم کے آخری شعر میں شاعر نے زمین سے مایوس ہو کر آسمان کی طرف متوجہ

ہونے کا سبب واضح کر دیا ہے کہ :

ضبطِ پیغامِ محبت سے جو گھبراتا ہوں!
تیرے تابندہ ستاروں کو سنا جاتا ہوں

لیکن یہ کیفیت بالِ جبریل اور ضربِ کلیم میں بدل گئی ہے اگرچہ کہیں کہیں "عروسِ قمر" وغیرہ کی ترکیب سے چاند کے ساتھ شاعر کی جمالیات کے رشتے سے وابستگی کا احساس ہوتا ہے لیکن اب حقیقی توجہ انسان کی طرف ہے۔ چاند زیادہ سے زیادہ ایک وجود ہے اور اس کو بھی تمثیل کے طور پر یعنی ثانوی حیثیت دی گئی ہے۔ اصل خودی ہے جو چاند میں کرن کی طرح اور سنگ میں شرر کے مانند ہے اور رنگ میں ڈوب کر بھی اپنی بے رنگی کا اثبات کر رہی ہے:

کرن چاند میں ہے شرر سنگ میں
وہ بے رنگ ہے ڈوب کر رنگ میں

گویا اس دور میں اور بعد کے تقریباً تمام ادوار میں سوائے بالِ جبریل کے بالکل آغاز کے جہاں چاند کو انسان کا مشبہ بہ بنایا ہے اور جس سے چاند سے جذباتی وابستگی کا اشارہ ملتا ہے۔ چاند ہو یا ستارے انسان کی منزل کی راہ میں گرد و غبار نظر آتے ہیں بالِ جبریل کی چھٹی غزل کا شعر ملاحظہ ہو جس میں ابھی چاند کا بھرم قائم ہے :

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

یا یہ شعر کہ :

مدت سے ہے آوارۂ افلاک مرا فکر
کر دے تو اسے چاند کے غاروں میں نظر بند

آگے صورتِ حال کچھ اس طرح ہے :

فضا تری مہ و پروین سے ہے ذرا آگے قدم اٹھا یہ مقامِ آسماں سے دور نہیں

مہ و ستارہ مثالِ شرارہ یک دو نفس
مئے خودی کا ابد تک سرور رہتا ہے

اجرامِ فلکی میں البتہ "سورج" کی گرفت شاعر پر تقریباً آخر تک قائم رہی۔ اردو کلام میں سورج اور چاند کا ذکر تقریباً برابر ہے بلکہ چاند ستاروں کی طرف توجہ کچھ زیادہ ہی ہے اردو کلام میں سورج کو جہاں چھیاسٹھ بار برتا گیا ہے وہاں چاند اور ستاروں کا ذکر سو بار کے لگ بھگ ہے۔ مگر جوں جوں ہم بانگِ درا سے آگے گذرتے ہیں یہ صورتِ حال بدلتی جاتی ہے۔ فارسی کلام میں سورج آفتاب مہر وغیرہ کو ایک سو سترہ بار برتا ہے جب کہ چاند (قمر) یا "مہ" کا استعمال صرف تقریباً آٹھ بار ملتا ہے۔ ان استعاروں کے مطالعہ سے ہمیں شاعر کے بتدریج فکری ارتقاء کا سراغ ملتا ہے جیسے کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے۔ چاند فطرت کے جمالیاتی پہلو کا مظہر ہے جب کہ سورج میں "جلال" کا پہلو زیادہ نمایاں ہے۔ چاند سے سورج کی طرف شاعر کے میلانِ کا رخ اس کے جمال سے جلال کی طرف بڑھنے کا ایک داخلی ثبوت ہے۔ ارتقاء کی اس جہت کو ہم گذشتہ صفحات میں دیگر مستعار منہ اور مشبہ بہ کے مطالعے کے دوران دیکھ چکے ہیں یہ پتہ چلتا ہے کہ جوں جوں شاعر افکار و خیالات کی دنیا میں آگے قدم رکھتا گیا زندگی کی جمالیاتی قدریں اس پر اپنی گرفت کمزور کرتی گئیں اور ان کے مقابلے میں شاعر کے سامنے قوت، طاقت اور ہیبت و جلال کی قدریں ایک زیادہ مستحکم حیثیت میں ابھرتی چلی گئیں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہوگی کہ سورج اور اس کے متبادل الفاظ آفتاب مہر خورشید وغیرہ میں سے اقبال نے سب سے زیادہ "آفتاب" کو برتا ہے "سورج" کا لفظ اردو کلام میں بھی دو چار بار سے زیادہ نہیں آیا۔ ایک تو اس سے ہندوستانی زبانوں کے مقابلے میں فارسی عربی کی طرف زیادہ رجحان کا اندازہ ہوتا ہے۔ دوسرے ایک ہی معانی کے حامل لیکن مختلف وزن رکھنے والے الفاظ میں سے بعض کو ترجیح دینا شاعر کی کبھی ایک فنی مجبوری بھی ہوتی ہے اردو میں جو بحریں رائج ہیں وہ ہندی بھاشا کی نہیں فارسی عربی کی ہیں۔

ہر بحر کا مجموعی وزن جن مفرد اور مرکب سانچوں سے بنتا ہے انہی سانچوں میں درست بیٹھنے والے الفاظ استعمال کئے جا سکتے ہیں اقبال کا "آفتاب" کو زیادہ استعمال کرنا اس لئے بھی ہو سکتا ہے کہ اس نے زیادہ تر جو بحریں اختیار کیں ان میں آفتاب آسانی سے استعمال ہو سکتا تھا۔ اس کے علاوہ "آفتاب" کی مجموعی صوت عمودی ہے اور ادا کرتے ہوئے بلندیوں کی طرف بڑھتی محسوس ہوتی ہے یہ مناسبت زمین سے آفتاب کی ظاہری جہت سے بھی مناسبت رکھتی ہے۔ آفتاب کی آواز میں ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے جو سوچ بچار کو ظاہر کرتا ہے جب کہ خورشید میں صوت کی نسبتاً تیز حرکت ہے جو زیادہ بہاؤ اور روانی کا احساس دلاتی ہے۔ آفتاب کو اقبال نے جہاں اردو میں تینتیس ۳۳ بار استعمال کیا وہاں خورشید کا استعمال تقریباً اٹھائیس بار ہے اور فارسی میں جہاں آفتاب کو نو بار برتا ہے وہاں خورشید کو صرف ستائیس بار استعمال کیا ہے۔
سوچ بچار اور حرکت کا یہ باہمی تناسب جو ہم آفتاب اور خورشید کے مطالعے سے اخذ کرتے ہیں اگرچہ کوئی ایسا کلیہ تو نہیں جس کے مطابق اردو کلام میں حرکت کا اور فارسی کلام میں سوچ کا عنصر زیادہ ثابت ہوتا ہم اس طرح کا تقابل دلچسپ ضرور ہے۔ آیئے ہم مختصر طور پر یہ بھی دیکھتے چلیں کہ "سورج" نے کن صفات کی بنا پر شاعر کو اپنی طرف مسلسل متوجہ رکھا۔ سورج روشنی کا سرچشمہ بھی ہے اور حدت اور حرارت کا منبع بھی ہے۔ روشنی استعارہ ہے ترقی اور خوشحالی کا جب کہ حدت اور حرارت زندگی کی حرکت کو ظاہر کرتی ہیں۔ اقبال نے ہمیشہ مرد مسلمان میں شبوں کا گداز اور دنوں کی تپش طلب کی ہے۔ "گداز" ایک جمالی کیفیت ہے جب کہ "تپش" جلال کو ظاہر کرتی ہے جس طرح چاند جمالیاتی پہلوؤں کا حامل ہے اور رات سے متعلق ہے جب کہ سورج جلال کی علامت ہے اور دن کو وجود میں لاتا ہے۔ سورج کی تیز روشنی عام آنکھ کی گرفت میں نہیں آتی اس کے آگے شمع و شعلہ و شرر ہوں یا ستارے اور چاند اپنی ہستی کھو بیٹھتے ہیں چاند اپنی چاندنی میں سورج کا محتاج ہے جب کہ سورج خود کسی کا محتاج نہیں۔ آفتاب زائیدگان نور کا تاجدار ہے، زندگی کی ہر شے کا پروردگار ہے۔ نہ اس کی ابتداء ہے نہ انتہا۔ اس میں سوز بھی ہے

اور ساز بھی ہے اس کی روشنی نیند کی قاطع ہے۔ نیند جو سکون و سکوت کا وقفہ ہے اقبال کی مشہور مثنوی "پس چہ باید کرد اے اقوام شرق" میں شامل "خطاب بہ مہر عالمتاب" ملاحظہ کیجئے جس میں اقبال نے ان اسباب کی جانب اشارہ کیا ہے جن کی وجہ سے آفتاب اس کا پسندیدہ مستقل استعارہ رہا ہے چند اشعار یہاں دیئے جاتے ہیں:

اے امیر خاور اے مہر منیر! — می کنی ہر ذرہ را روشن ضمیر
از تو ایں سوز و سرور اندر وجود — از تو ہر پوشیدہ را ذوق نمود
پرتو تو ماہ را مہتاب داد — لعل را اندر دل سنگ آب داد
لالہ را سوز دروں از فیض تست — در رگ او موج خوں از فیض تست
خوش بیا صبح مرا آوردۂ — ہر شجر را نخل سینا کردۂ

اور اپنے ساتھ تقابل کرتے ہوئے کہا:

تو فروغ صبح و من پایان روز
در ضمیر من چراغے بر فروز

تمنا دیکھئے:

تیرہ خاکم را سراپا نور کن
در تجلی ہائے خود مستور کن!

کیونکہ:

تا بروز آرم شب افکار شرق
بر فروزم سینۂ احرار شرق

تاکہ مشرق کے حریت پسندوں کی خام آواز کو میں پختگی دے سکوں اور گردش ایام کا رخ بدل ڈالوں اور اگلے اشعار میں اہلیان مشرق کی کمزوریوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے آخر میں کہا کہ جب تک پہلے افکار کی تطہیر نہ ہو جائے تعمیر فکر کا مرحلہ نہیں آتا۔ اقبال کے

اُردو کی ایک مشہور نظم "طلوعِ اسلام" ہے اس کے عنوان سے ظاہر ہے کہ "طلوع" کی صفت اسلام کے ساتھ شامل کر کے گویا سورج کو مستعار منہ قرار دیا ہے۔ مضمون کے شروع میں زیر بحث شعر:

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

میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ یہاں بھی آفتاب اس آئینِ حیات کی علامت ہے جس نے مسلمانوں کے لہو میں رچ بس کر دنیا کو رنگینیوں اور توانائیوں سے مالا مال کر دیا سورج گویا آنے والی صبح کی بشارت ہی نہیں دیتا ماضی کے روشن اور پُر نور لمحوں کی یاد بھی دلاتا ہے اس طرح یہ لفظ بتدریج اقبال کے ذہن میں اسلام اور اس کی عطا کردہ روشنی کی علامت بنتا چلا گیا اور یہی وہ راز ہے کہ کیوں اقبال باقی اجرامِ فلکی کے مقابلے میں اس کے ساتھ اپنی مستحکم وابستگی کو برقرار رکھتا ہے ذیل کے چند اشعار سے مزید اس بات کا ثبوت ملتا ہے حضور رسالت مآب میں عرض کیا ہے:

نم در نگ از دمے بادے نجویم — زفیضِ آفتابے تو بروئیم
شبِ ہندی غلاماں را سحر نیست — بایں خاک آفتابے راگذر نیست
بما کن گوشۂ چشمے کہ در شرق — مسلمانے زما بیچارہ تر نیست

سلطان محمود غزنوی کے مزار پر اپنے افکار و تصورات کے بارے میں کہا:

رخ نمود از سینہ ام آں آفتاب
پردگی ہا از فروغش بے حجاب!

اور مہر گردوں کی خالص موضوعی حیثیت کو رد کرتے ہوئے گویا اسکی علامتی حیثیت کو یوں ثابت کیا ہے

مہرِ گردوں از جلالش در رکوع
از شعاعش دوشِ می گردد طلوع

مولانا رومؒ کے بارے میں:

طلعتش رخشندہ مثلِ آفتاب
شیب او فرخندہ چو عہدِ شباب

آفتاب اسلام سے روشن ہونے کی بنا پر جہاں اقبال نے اپنے افکار کو آفتاب کہا وہاں فرنگی عقل وخرد کو بھی آفتاب سے مماثل قرار دیا لیکن ایسا آفتاب جس سے سحر نہیں ہوتی:

قدح خرد فروزے کہ فرنگ دادمارا
ہمہ آفتاب لیکن اثرِ سحر نہ دارد

نعت کا شعر ملاحظہ ہو نظم ہے "ذوق وشوق"۔

عالم آب وخاک میں تیرے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب

اردو کلام میں کہیں آفتاب کے خالص جمالیاتی پہلو کو بھی لیا ہے اور بعض جگہ تو سرشاری اور سرور وکیف کے احساسات چھلک اٹھے ہیں:

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

لیکن اس جمالیاتی اپیل کی تہہ میں علامتی مفہوم پھر ہمیں اقبال کے مجموعی رجحان کی طرف لے اڑتا ہے۔ "دشت"، "صبح"، "چشمۂ آفتاب" اور اس سے نکلنے والی نور کی ندیاں یوں لگتا ہے کہ تحت الشعور میں وہی دشت وصحرا میں طلوعِ اسلام، آفتابِ رسالت کی روشنی جو قلب ونظر کو زندگی دیتی ہے اور آپ کے دامنِ تربیت سے نکلنے والے وہ مردانِ کامل جو ہر طرف روشنی کا پیغام لے کر پھیل گئے، دور کہیں موجود رہے ہیں بعض اشعار میں اقبال نے سورج کی وساطت سے بڑے نازک معانی ادا کئے ہیں:

نصیب ذرہ کن آں اضطرابے!
کہ تابد در حریمِ آفتابے!

(حریمِ آفتاب میں جس اضطراب کی بناء پر ذرہ اپنی تب و تاب کو برقرار رکھتا ہے اس اضطراب کی طلب گویا کل میں جز کی زندگی اور دریا میں قطرے کی بقا کی طلب ہے۔ جو اقبال کے نظریات کی ترجمانی کرتی ہے اور زندگی کی مسلسل ارتقائی حرکت خوب سے خوب تر کی طلب میں دیکھیئے:

زشررستارہ جویم زستارہ آفتابے
سرِ منزلے نہ دارم کہ بمیرم از قرارے

جہاں اقبال نے آفتاب کو اس کے علامتی مفہوم سے الگ برتا ہے وہاں اس قسم کے اشعار سامنے آتے ہیں:

بلند تر زسپہر است منزلِ من و تو
براہِ قافلہ خورشید میل فرسنگ است

تب و تاب اور روشنی رکھنے والی اشیاء کی طرف اقبال کا خصوصی طور سے متوجہ ہونا اس لحاظ سے قدرتی تھا کہ زمین پر اسے ہر طرف تاریکی نظر آتی تھی تاریکی کا احساس انسانی خیالات کے رشتے زمین سے توڑ کر آسمان کے ساتھ وابستہ کرنا چاہتا ہے آسمان کی فضا میں روشنی کا شعور ستاروں سے، چاند سے اور سورج ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ تاریکی میں ہی شعلہ و شرر اور شمع بھی انسان کے لئے جاذبِ توجہ بنتے ہیں لیکن سورج کی ایک صفت یہ ہے کہ وہ زمین پر پھیلی ہوئی تاریکیوں کو دور کر کے زمینی حقیقتوں کو انسان کے ذہن پہ پھر سے روشن کر دیتا ہے اور اس طرح گویا سورج کی شعاعوں کے ساتھ انسان کا تخیل پھر سے زمین کی طرف لوٹ آتا ہے۔ اقبال شروع میں ایک گہری اداسی اور مایوسی کا شکار ہے اندھیروں سے گھبرا کر وہ روشنی اور نور کی تلاش میں آسمان کی طرف اور اس سے متعلق علاماتِ نور کی طرف

متوجہ ہوتا ہے لیکن وہ ستاروں کی گذرگاہوں میں کھو نہیں جاتا۔ اور نہ چاند کے غاروں میں ہندی مفکر وشوامتر (جہاں دوست) کی مانند ہمیشہ کے لئے مراقبوں میں گم ہو جاتا ہے۔ بلکہ وہ سورج کی کرنوں کے ساتھ بلندیوں سے پھر پستیوں کی جانب رخ کرتا ہے۔ اور اس کی تمام تر توجہ جو انسان کے خارجی پیکر کی ظاہری تیرگی کی بنا پر بکھر گئی تھی اب پھر انسان کے اندر اس نور کو دریافت کرتی ہے کہ جس کی مناسب تربیت سے اس کا فروغ تجلی پوری کائنات کو جگمگا سکتا ہے۔ روشن چیزوں کی طرف شاعر کے اتنے زیادہ متوجہ رہنے کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہوئے ہم اس کے بچپن کے اس واقعے کو بھی ذہن میں رکھیں تو کوئی حرج نہیں کہ جب اقبال بہت چھوٹا تھا تو رات کو سوتے ہوئے اس کی اچانک آنکھ کھل گئی اس نے دیکھا کہ باپ کے اس حجرے سے جہاں وہ عبادت کیا کرتا تھا ایک عجیب طرح کی تیز روشنی نکل رہی ہے۔ اقبال ڈر گیا اور ماں سے جو پاس ہی سو رہی تھی پوچھا اس نے ٹال مٹول کر کے اقبال کو پھر سُلا دیا۔

اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ' دوم

طور، آئینہ، شرر، شعلہ، شمع، ستارہ چاند اور سورج جو اب تک زیرِ بحث آچکے ہیں اپنی بعض منفرد خصوصیات کے علاوہ جو شاعر کے لئے باعثِ کشش رہیں، آب و تاب اور حسن و جمال کی ایک مشترک قدر بھی رکھتے ہیں۔ تب و تاب رکھنے والے اور حسین مظاہرِ فطرت کی طرف اقبال کا میلان اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ وہ محض مصلح اور مفکر نہیں طبعاً شاعر بھی تھے ہم اس حقیقت کو پیشِ نظر رکھے بغیر ان کے پیغام کی روح تک نہیں پہنچ پاتے۔ مظاہرِ حسن ہی کے سلسلے میں "گلستان" اس کے مترادفات اور متعلقات کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔ اُردو شاعری پر اور بالخصوص غزل پر بعض حلقوں کی طرف سے یہ الزام عائد کیا جاتا رہا ہے کہ اس میں "گل و بلبل" کے سوا رکھا ہی کیا ہے۔ لیکن اگر غور کیا جائے تو گُل و بلبل ہوں یا قمری و شمشاد سبزۂ بیگانہ ہو یا صیاد و گلچیں، قفس ہو یا آشیانہ ان سب کے کچھ علامتی معانی بھی ہیں اور تمام اچھے شاعروں نے انہیں استعارے اور علامات ہی کے طور پر برتا ہے اور ان کے پردے میں زندگی کی بعض بڑی اہم حقیقتوں کا انکشاف کیا ہے۔ علامہ اقبال نے بھی گلستان اور اس کے متعلقات کو مشبہ بہ اور مستعار منہ ہی کی صورت میں استعمال کیا ہے موضوع کے طور پر نہیں لیا۔ مثلاً ابتدائی دور کی ایک نظم کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

اٹھائے کچھ ورق لالے نے کچھ نرگس نے کچھ گُل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

یا اقبال کا یہ شعر دیکھیے جو بڑا مقبول ہوا:

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

اس قبیل کی شاعری کو گل و بلبل کی شاعری کے کھاتے میں ڈال دینا شاعری اور شاعر دونوں سے بڑی ناانصافی ہوگی۔ اقبال نے "بلبل" کو اردو کلام میں سینتیس[۳۷] بار استعمال کیا۔ بالِ جبریل، ضربِ کلیم، اور ارمغانِ حجاز میں اس کا ذکر چھ بار ملتا ہے۔ جب کہ بانگِ درا میں اکتیس[۳۱] بار یہ لفظ مختلف صورتوں میں برتا گیا ہے۔ اس سے ہمیں یہ اندازہ کرنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی کہ یہ استعارہ اقبال کے ارتقائے ذہنی کا اپنے روایتی مفہوم میں برابر ساتھ نہ دے سکا ابتدائی کلام میں اس کو داستانِ عشق کے ایک کردار کی حیثیت دی گئی ہے۔ لیکن آگے چل کر بلبل کی جو خصوصیت شاعر کے لئے مرکزِ توجہ بن گئی وہ اس کا "نوا پردازِ جگر سوختہ" ہونا ہے۔ چاہے اس سے مراد غنی کاشمیری ہو، چاہے غالب اور چاہے اقبال خود۔ یہ واضح ہے کہ کفِ خاکستر قمری ہو یا قفس رنگ بلبل "نالہ"، بہر طور اقبال کے نزدیک بھی جگر سوختگی کا نشان ہے۔ جس کے اسباب مختلف ہو سکتے ہیں۔ کہیں "چشمِ امتیاز" کو اس کا سبب قرار دیا ہے ؎

تمیزِ لالہ و گُل سے ہے نالۂ بلبل!
جہاں میں دانہ کوئی چشمِ امتیاز کرے

کہیں بلبل کی فغاں کو زندگی کا ثبوت کہتے ہوئے شاعر لوگوں کی خاموشی اور داخلی جمود کا گلہ کرتا ہے:

چوں بلبل نالۂ زارے نہ داری کہ در تن جانِ بیدارے نہ داری

نوا پردازی کی خصوصیت جس کا محرک عشق کا جذبۂ صادق ہے وہ بنیاد ہے جس کی وجہ سے علامہ نے اردو کے علاوہ فارسی کلام میں بھی اسے اکتیس[۳۱] بار استعمال کیا اگرچہ پرندوں میں ان کی خاص علامت "شاہین" ہے۔ بلبل کو حلقۂ گلستاں میں اس لئے شامل رکھا گیا ہے کیونکہ اس کا تعلق اور اس کی تمام تر روایتی شعری اہمیت کا محرک "گل" ہے "گل" کو بھی کلامِ اقبال میں برتا ضرور گیا ہے اور جہاں بلبل کا ذکر آیا ہے تقریباً وہیں گل بھی موجود ملتا ہے لیکن پھولوں میں "نرگس" اور "لالہ" کا استعمال اقبال کے کلام میں خصوصی توجہ کا متقاضی ہے۔ جہاں تک نرگس کا تعلق ہے اردو کلام میں اسے صرف ایک آدھ بار لیا گیا ہے مثلاً وہ شعر جس کا حوالہ پہلے گزر بھی چکا ہے:

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

جب کہ فارسی کلام میں شاعر کا التفات نرگس کی جانب کچھ زیادہ ہے۔ فارسی کلام میں اسے اٹھارہ بار برتا گیا ہے۔ اردو کلام میں اس استعارے کی طرف عدمِ التفات اور فارسی کلام میں دوسرے استعاروں کے مقابلے میں کم التفات کا سبب نرگس کی آنکھ سے صرف خارجی مشابہت اور داخلی اعتبار سے اس کی بے بصری اور بے نوری ہی کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ اگر ہم اقبال کے اس زاویۂ نظر کو پیشِ نظر رکھیں کہ شوخیٔ رفتار سے کبک کو پاؤں اور طلب وسعتِ نوا سے بلبل کو منقار عطا ہوتی ہے تو قدرتی طور پر کوئی ایسا مظہر جو باطنی طلب سے محروم ہو ان کی توجہ کو دیر تک جذب نہیں رکھ سکتا تھا۔ ملّت کے فرد کی آنکھ کو نرگس سے مماثلت دیتے ہوئے اپنی شاعری کو ایک جگہ اشک قرار دیا ہے۔ مگر ایسا اشک جو آنکھ سے نیند کے اثرات دھو دیتا ہے: "اشکِ من از چشمِ نرگس خواب شست"

کسی جگہ کارپردازانِ سلطنت کی نظر میں اپنی نامقبولیت کی وجہ بتاتے ہوئے کہا ہے:

مرا گلچیں بد آموزِ چمن خواند
کہ دادم چشمِ نرگس را نگاہے!

اس شعر میں "گلچیں"، "چمن" اور "نرگس" تینوں ایسے مستعار منہ ہیں جو ہندوستان اور عالم اسلام کے اس دور کے سیاسی حالات کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے اپنے مستعار لہٗ کا واضح اعلان کرتے نظر آتے ہیں۔ مجموعی طور پر نرگس کی بے بصری کا احساس شاعری میں کارفرما ہے یا وہ پیہم انتظار کی کیفیت کا خارجی مظہر ہے۔ جیسے کہ مذکورہ اردو کے شعر سے ظاہر ہے یا کہیں نرگس کے مجبورِ تماشا ہونے کا شعور ملتا ہے۔ بعض مقامات پر کسی اچھوتے خیال کو بھی اس کی وساطت سے باندھا گیا ہے مثلاً بندے کو ناظر اور خدا کو منظور (جیسے کہ روایتی شاعری میں ہے) قرار دینے کی جگہ خدا کو طالب اور انسان کو مطلوب قرار دیا ہے:

در نرگس آرمید کہ بیند جمالِ ما
چنداں کرشمہ داں کہ نگاہش بہ گفتگوست

ایک جگہ نرگس کی صفت کو سراہا ہے کہ وہ خزاں کے خوف سے بے نیاز ہے:

فشاں یک جرعہ بر خاک چمن از بادۂ لعلے
کہ از بیمِ خزاں بیگانہ روید نرگس و لالہ

ایک اور شعر میں بے بصری کا شدید دکھ محسوس کرتے ہوئے شاعر تمنا کرتا ہے:

دیدۂ خوابناک او گر بہ چمن کشودۂ
رخصت یک نظر بدہ نرگس نیم باز را

جس طرح بلبل وغیرہ کا ذکر کرنے کے باوجود پرندوں میں علامہ کی خاص علامت کا درجہ صرف شاہین کو حاصل ہوا۔ اسی طرح پھولوں میں آپ نے خصوصی توجہ کا مرکز "لالہ" کو بنایا لالہ کے ساتھ خصوصی لگاؤ شاعر کے میلانِ طبع اور افکار و خیالات کی سمت متعین کرنے میں بڑا معاون ثابت ہوتا ہے۔ اس پر سید عابد علی عابد نے "شعرِ اقبال" اور "تلمیحاتِ اقبال" میں کم و بیش بائیس صفحات سپردِ قلم کئے ہیں۔ وہ خاص پہلو جو علامہ کے لئے باعثِ توجہ بنے یہ ہیں۔ لالہ کا سُرخ رنگ، سُرخ رنگ سے اقبال کو بڑا لگاؤ تھا غالباً اسلیے کہ یہ بیک وقت جذبات کی

شدت، زندگی کی حدّت و حرارت اور حسن و نکھار کا مظہر ہے، پھر لالہ کا سیاہ داغ جو سوزِ دروں کی علامت ہے، اس کا خود رو ہونا کہ اس طرح وہ اپنی حنا بندی کے لئے کسی غیر کی مشاطگی کا محتاج نہیں، اور لالہ کا صحرا سے متعلق ہونا کہ صحرا اور صحرائی زندگی سے اقبال کو جو خصوصی لگاؤ تھا وہ محتاجِ بیاں نہیں۔ "لالۂ صحرائی" کے عنوان سے ایک چھوٹی سی مگر بڑی پیاری، مترنم اور رقصاں نظم ہے جس میں اقبال نے ملتِ بیضاء کو اس صحرائی پھول سے معنوی ربط دیا ہے:

از دمِ سیراب آں اُمّی لقب
لالہ رُست از ریگ صحرائے عرب

تقریباً انہی معانی میں "جوابِ شکوہ" میں کہا ہے:

وہ بھی دن تھے کہ یہی مایۂ رعنائی تھا
نازشِ موسمِ گلِ لالہ صحرائی تھا

ملّتِ اسلامیہ کے علاوہ یا حیاتِ ملت اسلامیہ کے علاوہ شاعر نے تہذیب حجاز کے لئے لالۂ صحرائی کو برتا ہے۔ لالہ کی جملہ صفات کو سامنے رکھتے ہوئے تہذیبِ حجاز کی وہ خصوصیات سمجھنے میں رہنمائی ہوتی ہے جو عام طور سے اقبال کا مقصودِ نگاہ رہیں اور جن خصوصیات کی کمی کی بنا پر عجم کی اصطلاح کا مفہوم کلامِ اقبال میں متعین ہوتا ہے۔ لالہ پر چونکہ کافی مواد پہلے سے موجود ہے اس لئے اس پر مزید لکھنا تحصیل حاصل بھی ہے اور کسی حد تک جسارت بھی البتہ لالہ کی وساطت سے اب ہم جب کہ صحرا میں نکل آئے ہیں تو کیوں نہ ان دوسرے مشبہ بہ اور مستعار منہ پر بھی نظر ڈالتے چلیں جو کسی نہ کسی طرح صحرائی زندگی سے وابستہ ہیں۔

کلامِ اقبال کا سرسری مطالعہ کرتے ہوئے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعر کو صحرا اور اس سے تعلق رکھنے والی ہر شے سے والہانہ لگاؤ رہا ہے۔ صحرا اقبال کے نزدیک

وہ خوش نصیب خطۂ ارض ہے جس کے بطن سے رسول کریم صلی اللہ علیہ وسلم پیدا ہوئے۔ جس کے کشادہ افق سے امتوں نے طلوع کیا۔ جس زمین کو اقبال کے محبوب کی قدم بوسی کا شرف حاصل رہا ہے۔ مسکنِ محبوب ہونے کے علاوہ صحرا کی کشادگی یوں بھی اہلِ جنوں کو اپنی طرف کھینچتی رہی ہے۔ صحرائی زندگی کا تحرک بھی اقبال کے لئے باعثِ کشش ہے کسی ایک مقام سے مستقل وابستگی اقبال کے نزدیک انسان پر جمود طاری کر دیتی ہے اور اس کی سوچ پر جو حدود و دعائد کرتی ہے۔ صحراؤں کی متحرک اور خانہ بدوش زندگی اس کی مکمل نفی ہے:

دراں شب باخروشِ صبح فرداست
کہ روشن از تجلی ہائے سیناست
تن وجاں محکم از بادِ درد دشت
طلوعِ امتاں از کوہ و صحراست

صحرا کے متعلقات میں مندرجہ ذیل الفاظ کلامِ اقبال میں قابلِ توجہ ہیں۔ کارواں، حدی، محمل، ناقہ، لیلیٰ، قیس، آہو، طناب، خیمہ اس قبیل کے جملہ الفاظ کو اقبال نے مشبہ بہ یا مستعار منہ کی صورت اردو اور فارسی کلام میں مجموعی طور پر تقریباً تین سو پچیس ۳۲۵ بار برتا ہے صرف اردو میں تہتر ۷۳ بار جب کہ فارسی کلام میں دو صد باون بار اس کا خیال ان کی طرف پلٹا۔ اردو اور فارسی کلام میں یہ کمی بیشی ایک حد تک وقت کے ساتھ ساتھ شاعر کی سوچ کا رُخ متعین کرتی نظر آتی ہے۔ ان میں سے بعض الفاظ کی اپنی کچھ منفرد خصوصیات بھی ہیں مثلاً "کارواں" قومی اور ملی زندگی کے اجتماعی تحرک کا ترجمان بھی ہے۔ "حدی" اس نوا، نغمے یا شعر کی طرف بھی ذہن کو متوجہ کرتی ہے جس کی سماعت سے زندگی کی حرکت میں تیزی آجائے۔ اسی طرح "آہو" اپنی تیزی، طراری اور خبرداری کے علاوہ اپنی خوبصورت کالی آنکھوں کے لئے بھی باعثِ کشش ہو سکتا ہے۔ "لیلیٰ اور "قیس" کی اپنی الگ ایک رومانوی حیثیت بھی ہے لیکن مجموعی طور پر

ان سب کی مشترک صفت صحرائی زندگی سے ان کا تعلق ہے۔ صحرائی زندگی انسان کو دور تک دیکھنے، مدہم اور مبہم آوازوں کو سننے ہوا کو سونگھ کر موسمی کیفیات کا اندازہ کرنے اور مستقبل میں پیش آنے والے چھپے ہوئے خطرات کا وجدانی شعور عطا کرتی ہے اس قبیلوں اور قافلوں میں بٹی ہوئی زندگی کے ظاہری بکھراؤ میں ایک قدرتی اتحاد و ربط موجود ہے۔ جو زندگی کی کثرت میں وحدت کے شعور کو ابھارتا ہے۔ صحرا کی زندگی "نہ ہونے" پر صبر کرنا بھی سکھاتی ہے اور "جو کچھ ہے" اس کی قدر کرنا بھی سکھاتی ہے۔ چنانچہ اس کے متعلقہ الفاظ کا مطالعہ ہمیں اقبال کے ذہن میں جس مثالی زندگی کا خاکہ ہے اس کے خد و خال متعین کرنے میں معاون ہے۔ آرنلڈ کی یاد میں کہا:

اب کہاں وہ شوق رہ پیمائی صحرائے علم!
تیرے دم سے تھا ہمارے سر میں بھی سودائے علم

اور اس کے بعد ایک فارسی شعر کا حوالہ دیا ہے:

شور لیلیٰ کو کہ باز آرائش سودا کنند
خاک مجنوں را غبار خاطر صحرا کنند!

اپنے ذوق و شوق کے ہر میدان میں چاہے علم کا ہو شاعر کے تخیل نے صحرائی زندگی کے جو نقوش تراشے قابلِ داد ہیں۔ بلالؓ کو مخاطب کرتے ہوئے کہا ہے:

مدینہ تیری نگاہوں کا نور تھا گویا
ترے لئے تو یہ صحرا ہی طور تھا گویا

بلاد اسلامیہ میں دیکھئے:

یہ چمن وہ ہے کہ تھا جس کے لئے سامانِ ناز
لالۂ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

عبدالقادر کو یوں مشورہ دیا:

دیکھ یثرب میں ہوا ناقۂ لیلیٰ بے کار
قیس کو آرزوئے نو سے شناسا کر دیں
رخت جاں تبکدۂ چیں سے اٹھالیں اپنا
سب کو محوِ رُخِ سعدیٰ و سلیمیٰ کر دیں

ان دونوں شعروں میں اس منشور کی جھلک نظر آتی ہے جو مسلمانوں کے بارے میں دو فرزندانِ ملت کے ذہنوں میں تشکیل پا رہا ہے۔ مسلمانوں پر جو ایک عام بے حسی اور جمود کی کیفیت طاری ہو چکی تھی اس کا فنّی بیان دیکھئے:

درد لیلیٰ بھی وہی، قیس کا پہلو بھی وہی
نجد کے دشت و جبل میں رم آہو بھی وہی
وادیٔ نجد میں وہ شور سلاسل نہ رہا
قیس دیوانۂ نظارہ محمل نہ رہا

پیشین گوئی کی ہے:

ٹوٹنے کو ہے طلسم ماہ سیمایانِ ہند
پھر سلیمیٰ کی نظر دیتی ہے پیغامِ نبرد وش

ایک نئی پاکستانی قوم جو یہ شعر کہنے کے زمانے میں ابھی محض عالمِ امکان میں ہے اس کی آئندہ سوچ کی سمت کی طرف یہ شعر واضح اشارہ کر رہا ہے ہندوستان کی زرخیز زمین اور خوشگوار آب و ہوا نے مسلمانوں کے قوا پر جو اثرات مرتب کئے ان کے بارے میں ملاحظہ کیجئے:

رہزن ہمت ہوا ذوقِ تن آسانی ترا
بحر تھا صحرا میں تو گلشن میں مثلِ جو ہوا

وہ بادِ بیابانی جس نے لالہ کو سوز و ساز عطا کیا شاعر کی شدید تمنا بن جاتی ہے:

اے بادیابانی مجھ کو بھی عنایت ہو
خاموشی و دلسوزی، سرمستی و رعنائی

اور اس ہوا کی مزید تاثیر دیکھئے کہ:

ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ

حکمت و شعر کے عنوان سے کہا:

بو علی اندر غبارِ ناقہ گم!
دست رومیؒ پردۂ محمل گرفت

"بازانِ پیر" کے بارے میں ارشاد ہوا:

کنارے نہ گیریم در باغ و کشت
کہ داریم در کوہ و صحرا بہشت!

خطاب بہ مصطفےٰ کمال پاشا میں کہا:

باد صحرا است کہ با فطرت ما در سازد
از نفسہائے صبا غنچۂ دیگر شدہ ایم

اور یہ کہ:

دلم افسردہ تر در صحبتِ گل
گریزد ایں غزال از مرغزاراں

"حدی" کے عنوان سے اقبال نے جو نغمۂ ساربانِ حجاز لکھا ہے۔ اسے پڑھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ صحرا کی زندگی کس طرح اس کو اپنے شدید تاثر کی زد میں لے کر ہمہ تن رقص و آہنگ کر دیتی ہے۔

ناقۂ سیار من، آہوئے تاتار من۔ دلکش و زیبا ستی، شاہد رعناستی غیرت لیلیٰ ستی

دختر صحرا استی۔

تیز ترک گام زن منزلِ ما دور نیست

حجاز کی طرف مراجعت اور اسلامی تہذیب و تعلیم مادی ترقی میں شاید اتنی معاون نہ ہو۔ اس خدشے کا اظہار اقبال کے دور میں بھی کیا جاتا تھا اور آج بھی موجود ہے۔ دیکھئے کہ شاعر نے کس انداز میں اس کو بھانپتے ہوئے دور کرنے کی کوشش کی ہے:

غم مخور ناداں کہ گردوں در بیابانِ کم آب

چشمہ ہا دارد کہ تشنہ نے بہ سیلابے زدند

اس شعر کے پس منظر میں چشمۂ آبِ زمزم کی تاریخ اور اس کے پیشِ منظر میں عرب کی بے بہا دولت رکھ کر شعر کی الہامی قدر و قیمت کا اندازہ کیجئے۔ اور یہ شعر بھی دیکھئے:

دریں صحرا گذر افتاد شاید کاروانے را

پس از مدت شنیدم نغمہ ہائے سار بانے را

آج کے دور میں ملت اسلامیہ کے باہمی اتحاد کے جو امکانات روشن ہو رہے ہیں اور جس طرح مذہب کی مشترک اساس کا اسلامی دنیا میں شعور پیدا ہو چلا ہے۔ کس خوبصورتی سے اس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

صحرا اور اس کے متعلقات کو دیکھتے ہوئے لیلیٰ اور قیس بار بار ہمارے سامنے ابھرتے ہیں۔ ان الفاظ سے ذہن میں جو فضا پیدا ہوتی ہے اس میں سے رومان کی خوشبو کو یکسر خارج نہیں کیا جا سکتا۔ گو اقبال نے کہیں بھی ان الفاظ کو موضوع بنا کر ایک رومانوی واقعے کے طور پر نہیں برتا بلکہ ان سے اپنے افکار و خیالات کے ابلاغ میں کام لیا۔ تاہم اس مقصد کے لئے ان رومانوی کرداروں کا انتخاب بجائے خود قابلِ غور ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں نے اسی قسم کی دوسری رومانوی حکایات کی طرف بہت کم توجہ دی فرہاد کا ذکر کلامِ اقبال میں کل دس بار سے زیادہ نہیں ملتا۔ "شیریں" کا ذکر فارسی کلام میں تین بار

آیا ہے۔ البتہ اسی تلمیح کا تیسرا کردار خسرو پرویز فارسی کلام میں کم و بیش چھ بیس[۲۴] بار مذکور ہے خسرو پرویز اقبال کے کلام میں ملوکیت، شہنشاہیت اور سرمایہ داری کی ایک ملی جلی علامت ہے۔ جب کہ فرہاد کی حیثیت ایک عاشق، ایک مشقت کار اور مزدور کی ہے۔ ان تمام مقامات پر جہاں اسے برتا گیا ہے۔ شعر میں دردمندی کا احساس بہت نمایاں ہے۔ خسرو پرویز کے لئے اقبال کے جذبات منفی ہیں جب کہ فرہاد کے لئے مثبت ہیں۔ حکمت و دانش مغرب کے سرمایہ دارانہ مزاج کو نمایاں کیا ہے:

حق کوہکن داری اے نکتہ سنج
بہ پرویز پرکار و نابُردہ رنج!

عشق اور ہوسناکی کے فرق کو واضح کرتے ہوئے کہا ہے:

در عشق و ہوسناکی دانی کہ تفاوت چیست
آں تیشۂ فرہادے ایں حیلۂ پرویزے!

حاکم و محکوم اور ظالم و مظلوم کی کہانی ہر دور نے اپنے اسلوب میں دہرائی:

بہر زمانہ بہ اسلوب تازہ می گویند
حکایتِ غم فرہاد و عشرتِ پرویز

اور یہ خیال بھی کیا اچھوتا ہے اور انداز کتنا تیکھا ہے کہ:

نماند ناز شیریں بے خریدار
اگر خسرو نہ باشد کوہکن ہست

شیریں اور فرہاد کی اس داستانِ محبت کے علاوہ اقبال نے پنجاب کے رومانوں سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ سندھ اور برصغیر کے دوسرے خطوں کے رومانوں سے بھی مکمل طور پر قطع نظر کی گئی ہے۔ شاید اس لئے کہ اس کا حلقۂ تخاطب ایک محتاط اندازے کے مطابق تمام عالم اسلام تک پھیلا ہوا تھا۔ مقامی رومان ملک سے باہر

متعارف نہ ہونے کی وجہ سے شاعر کے افکار و جذبات کے لئے ابلاغ کا مؤثر ذریعہ نہیں بن سکتے تھے جب کہ ان کی رومانوی حیثیت سے سروکار نہیں تھا۔ مقابلتاً فارسی عربی رومانوی داستانیں زیادہ وسیع حلقے میں متعارف ہونے کی بناء پر ابلاغ کا بہتر وسیلہ ہو سکتی تھیں۔ اگرچہ یہ صاف ظاہر ہے کہ فارسی عربی رومانوں میں سے اقبال نے اس رومان کو زیادہ اہمیت دی جس کا تعلق صحرا سے تھا یہ مزید اقبال کے صحرائی زندگی سے لگاؤ کی دلیل ہے۔ لیلیٰ اور قیس کے رومان سے متعلق اشارے مختلف معنوی سیاق و سباق میں کم از کم چوالیس بار آئے ہیں۔

اب تک جو مشبہ بہ اور مستعار منہ لئے گئے ہیں اپنی تمام تر متنوع کیفیتوں کے باوصف کسی حد تک جذباتی اپیل رکھتے ہیں۔ اس کے ساتھ شاعر نے جس فنی مہارت کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنے افکار و خیالات کی آمیزش سے ان کے جملہ معنوی ممکنات کو واضح کیا۔ وہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ اب ہم کچھ ایسے مشبہ بہ اور مستعار منہ لیں گے جن کی اپیل جذباتی سے زیادہ فکری سطح پر شاعر نے محسوس کی۔ اس سلسلے میں جو الفاظ شامل کئے جائیں گے وہ "حرکت" کی مشترک اساس پر مرتب کئے گئے ہیں۔ ان سب کی کچھ منفرد خصوصیات بھی ہیں۔ لیکن علامہ کے لئے باعثِ کشش ان کا تحرک رہا ہے۔ اس ضمن میں آبجو۔ دریا، یم، موج کرن، برق ہوا، صبا اور رخش وغیرہ۔ دیکھئے آبِ رواں سے متعلق الفاظ کلامِ اقبال میں مجموعی طور پر تین سو چھ[۳۰۶] بار استعمال ہوئے ہیں اردو کلام میں باسٹھ بار ان کا ذکر آیا ہے۔ جب کہ فارسی کلام میں دو سو چونتیس بار مذکور ہیں۔ جُو۔ دریا۔ یم۔ قلزم۔ موج کی حرکت میں شاعر کے لئے جو خصوصی اپیل ہے وہ اس بات سے بھی ظاہر ہے کہ اس نے "جھیل" کے لفظ کو کہیں استعمال نہیں کیا۔ گہرائی اس میں بھی ہے لیکن حرکت نہیں۔ اس کی جگہ سکون اور ٹھہراؤ ہے۔ ایسی گہرائی جس میں سکون اور ٹھہراؤ ہو اقبال کے نظریات سے ہم آہنگ نہیں تھی۔ "ندی" سے ان کا لگاؤ بہت پرانا ہے، یعنی پہلی نظم "ہمالہ" سے شروع ہوتا ہے اور آخری دور کے کلام تک موجود رہتا ہے۔

ندی کلام اقبال میں زیادہ تر زندگی کی علامت رہی ہے۔ "فلسفۂ غم" میں شاعر نے اسے واضح طور پر تمام تر تفصیلات کے ساتھ زندگی کی تمثیل قرار دیا ہے۔ اس کا بلندی سے پستی پر گرنا۔ پانی کی متحد دھار کا الگ الگ بوندوں میں بٹ جانا۔ تھوڑی دُور تک مسلسل بہاؤ کی خارجی صورت کا اوجھل ہو جانا اور آگے جا کر پھر ایک دھارے کی صورت اختیار کر لینا ان اشاروں میں زندگی کی ساری کہانی چھپی ہوئی ہے۔ البتہ ندی جب اس حد سے آگے بڑھ کر کسی دریا، کسی قلزم میں اپنے آپ کو گم کر دیتی ہے تو اس مقام پر علامہ بڑی الجھن کا شکار نظر آتے ہیں۔ یہ وہی جزو یا کل یا بندے اور خدا کا ربط باہم ہے جس کو صوفیاء نے بالعموم قطرے اور دریا کے استعاروں میں واضح کیا ان کے لئے تو یہ مقام یعنی ندی کا دریا میں گر جانا فرد کے ارتقار کا ایک انتہائی مقام ہے۔

قطرہ دریا میں جو مل جائے تو دریا ہو جائے

لیکن اقبال نے جو نظام فکر مرتب کیا اس میں یہ تمثیل کسی طرح کھپ نہ سکی۔ علامہ کے نزدیک قطرہ ہو یا ندی وہ جب کسی دریا یا سمندر میں گر جائے تو اس کی اپنی منفرد حیثیت ختم ہو جاتی ہے۔ جس کا شاعر کسی طرح روادار نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ علامہ کے نزدیک ندی کی اپنی منفرد حیثیت کو برقرار رکھنے کی جدوجہد بڑی قابلِ تحسین ہے۔

اے خوش آں جوئے تُنک مایہ کہ از ذوق خودی
در دل خاک فرو رفت و بہ قلزم نہ رسید

یا یہ کہ:

رمزِ حیات جوئی؟ جز در تپش نہ یابی
در قلزم آرمیدن ننگ است آبجو را

ندی کا دریا میں گم ہونے کی بجائے اپنے آپ کو صحرا کے سینے میں اتار لینا قابلِ تحسین عمل سہی مگر یہ جزو اور کل کے ربط باہم کے اُلجھے ہوئے مسئلے کا کوئی منطقی حل

نہیں۔ ہر شے اپنے اصل کی طرف رجوع کرتی ہے۔ اس رجوع کا اختتام کہاں ہوگا؟ یہ سوال اپنی جگہ قائم رہ جاتا ہے۔ زیادہ تر اسلامی مفکرین نے فنا کے بعد بقا کے تصور سے اور وقت کو دائرے میں لاکر اس مسئلے کو حل کر لیا تھا۔ لیکن علامہ کو اس سے کسی حد تک اختلاف ہے۔ انہوں نے "فنا" کی اصطلاح کو اپنے نظامِ فکر سے تقریباً خارج رکھا اور اس کا حل یہ دیا کہ قطرہ اپنے آپ کو سمندر میں جذب، یا گم یا فنا کر دینے کی جگہ سمندر کو اپنے اندر سمو لے۔ ندی اپنے اندر اتنی وسعت پیدا کرے کہ دریاؤں کو پی جائے۔ اس صورت میں بھی اتصال اور وصال تو اپنی جگہ موجود ہے صرف بات کرنے کا اسلوب بدل گیا ہے۔ منطقی اعتبار سے یہ الجھاؤ سہی لیکن اس سے "انسان" کو جو مقام دیا گیا ہے اور جس مؤثر طریقے سے اس کے اعتماد کو بحال کرنے کی کوشش کی گئی ہے یہی علامہ کی خصوصیت ہے اور شاید یہی مقصد بھی ہے۔ علامہ دراصل فراق کے شاعر ہیں۔ وصل سے انہیں ڈر لگتا ہے کہ وصل ان کے نزدیک جدوجہد کے خاتمے کا اعلان ہے۔ اور جدوجہد کا اختتام موت ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری اقبال کی اس الجھن کو سامنے رکھتے ہوئے "فلسفۂ غالب" میں کچھ اس طرح کہتے ہیں کہ علامہ اقبال نے اس مسئلے میں صوفیا کا راستہ اس لئے اختیار نہ کیا کیونکہ اسے ڈر تھا کہ قطرہ دریا میں پہنچ کر فنا ہو جائے گا کہ آگے اس کی جدوجہد کے مراحل ختم ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ دریا میں ٹپک کر قطرے کو دریا کے اندر جو مرحلے درپیش ہیں ان کی کوئی حد نہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ بھی اقبال کی ایسی مشکلات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ لیکن اقبال بہرحال فرد کی خودی کے فنا ہونے کا تصور گوارا نہیں کرتے۔ وہ کبھی یہ مثال لاتے ہیں کہ فرد کی خودی سمندر میں قطرے کی صورت نہیں موتی کی مانند ہے۔ کبھی وہ قطرے کو سمندر پی جانے کے لئے ابھارتے ہیں اور بہرحال میں عظمتِ بشر کے تصور سے وابستہ رہتے ہوئے اس عظمت کو کمال تک لے جانے کے خواہشمند ہیں۔ اس سلسلے میں سوتوں، ندیوں، دریاؤں سمندروں کا ذکر جہاں کلامِ اقبال میں آیا ہے

اس کا مطالعہ دلچسپی اور افادیت سے خالی نہیں۔

اقبال خودی کی تربیت میں تدریج کے قائل ہیں۔ جو صوفیاء کے فنا فی المرشد، فنا فی الرسول اور فنا فی اللہ ہی کے قریب لگتی ہے۔ ہر چھوٹی شے بڑی شے کی کشش میں گرفتار ہے:

سوتوں کو ندیوں کا شوق، بحر کا ندیوں کو عشق
موجۂ بحر کو تپش ماہ تمام کے لئے

البتہ اقبال کو صوفیاء کی "فنا" سے اختلاف ہے کہ یہ لفظ اپنے مروج معانی میں فکرِ اقبال کے چوکھٹے میں کہیں بیٹھتا نظر نہیں آتا۔ اقبال کہتے ہیں کہ چھوٹی شے بڑی شے سے اپنی ذات کو قائم رکھتے ہوئے اکتسابِ فیض کرتی اور پھر اگلی منزل کو بڑھ جاتی ہے۔ کسی بھی مرحلے پر اپنے آپ کو مکمل طور پر گم نہیں ہونے دیتی۔ اقبال نے ندی کو "مردِ کامل" کی تمثیل قرار دیتے ہوئے اس کی جمالی صفات کو بروئے کار دکھایا ہے۔ لیکن جب اس کے جلال کا پہلو کارفرما ہو تو وہ سیلِ بے پناہ ہے جس سے دریاؤں کے دل بھی دہل جاتے ہیں:

گذر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے ـــــ مگر
گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

ایک جگہ "مردانِ صدق و صفا" کو آبجو کا مشبہ قرار دیتے ہوئے فرمایا ہے:

صحبتِ اہلِ صفا نور و حضور و سرور
سرخوش و پر سوز ہے لالہ لبِ آبجو

"موج" کی بے تابی اور بے قراری نے شاعر کو خاص طور سے اپنی طرف متوجہ کیا ہے اور بار بار متوجہ کیا ہے۔ یہ بے تابی اور تڑپ زندگی کی دلیل ہے اسی اضطراب کے بطن سے بامقصد حرکت جنم لیتی ہے:

نہیں ساحل تری قسمت میں اے موج
ابھر کر جس طرف چاہے نکل جا

ساحل سے ہمکناری اسی طرح موج کی شکست ہے جس طرح جوئے تنک مایہ کی قلزم سے ہم آغوشی۔ موج سمندر کے محیط میں ہونے کے باوجود اپنے وجود کو برقرار رکھ سکتی ہے۔ بحر میں رہتے ہوئے موج کی یہ تڑپ غالب کے نزدیک بحر ہی کے اپنے وجود کو ثابت کرنے کا ایک عمل ہے ورنہ : ؏

یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

لیکن اقبال کے نزدیک موج کا باعثِ کشش یہ عمل ہے کہ وہ بحر میں رہتے ہوئے بھی اپنے وجود کا ثبوت دے سکتی ہے :

موج در بحر است ہم پہلوئے موج!
ہست با ہمدم تپیدن خوئے موج

غالب کا شعر ہے :

گر ترے دل میں ہو خیال وصل میں شوق کا زوال
موجِ محیط آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

عین ممکن ہے کہ اقبال کے پیشِ نظر غالب کا یہ شعر رہا ہو۔ لیکن اس مضمون میں دونوں بڑے شاعروں کے درمیان اختلاف بھی ہے۔ غالبؔ وصل میں شوق کے زوال کی نفی کرتا ہے۔ جب کہ اقبال کو یہ اندیشہ پکڑ لیتا ہے کہ : ؏

سر منزلے نہ دارم کہ بمیرم از قرارے

منزل پر قرار ہے اور قرار میری موت ہے۔ غالبؔ نے موج کی بے قراری کو اپنے مقصد کے لئے برتا اور اقبال نے اپنے مقصد کے لئے اقبال کے نزدیک : ؎

چوں موج ساز وجودم ز سیل بے پرواست   گماں مبر کہ درین بحر ساحلے جویم

"موجِ دریا" کے عنوان سے بانگِ درا میں ایک نظم ہے جس میں موج کی دریا کے اندر بے تابی کو وسعتِ بحر کی طلب قرار دیا ہے۔ اور اس طرح گویا فرد کے داخلی اضطراب کو موجِ مضطرب کی وساطت سے دیکھا ہے کہ فرد بھی خوب سے خوب تر کی جستجو میں رہتا ہے:

چوں نظر قرار گیرد بہ نگارے خوب روئے
تپد آں زماں دلِ من پئے خوب تر نگارے

یہی خوب سے خوب تر اور وسیع سے وسیع تر، محدود سے نامحدود کی طلب یہ سوتے سے ندی، ندی سے دریا، دریا سے بحر اور بحر سے ماہِ تمام تک آرزو کا سفر فکرِ اقبال کی تفہیم میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ایک جگہ رسولِ پاک کی ذاتِ گرامی کو بحر سے مماثلت دیتے ہوئے کہا ہے:

مصطفیٰ بحر است و موجِ او بلند
خیز و ایں دریا بہ جوئے خویش بند

اس سے یہ اشارہ بھی ملتا ہے کہ قطرے اور دریا جو اور بحر کی تمثیل میں علامہ کو جو الجھن درپیش ہے اس کا وہ کیا حل دیتے ہیں۔ سوتوں، ندیوں، دریاؤں اور سمندر میں جزو اور کل رشتہ بھی ملحوظ رہے۔ یہ تدریجی ارتقا کے مختلف مراحل کی نشاندہی بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ مگر مجموعی حیثیت میں ان سب کی مشترک صفت کلامِ اقبال میں حرکت ہی ٹھہرتی ہے۔

اب ان دوسرے مشبہ بہ اور مستعار منہ کو لیجئے کہ وہ بحر اور اس کے متعلقات میں شامل نہ ہونے کے باوجود ان کے ساتھ حرکت کی مشترک اساس پر جمع کئے جا سکتے ہیں مثلاً برق، کرن، صبا، رخش وغیرہ۔ "برق" اگرچہ شاعر کے لئے اپنی تیز حرکت ہی کی بنیاد پر قابلِ توجہ رہی مگر حرکت کے علاوہ اس کے اندر کچھ دوسری صفات بھی قابلِ غور ہیں۔

اس استعارے کی وساطت سے اقبال نے اپنی شاعری سے ابھرنے والے اس معیاری کردار کے بعض پہلوؤں کی عکاسی بھی کی ہے جسے وہ مرد مومن، مرد کامل، مرد مسلمان، قلندر، درویش، خدامست وغیرہ کئی ایک ناموں سے یاد کرتے ہیں مثلاً :

بجلی ہوں نظر کوہ و بیاباں پہ ہے میری
میرے لئے شایاں خس و خاشاک نہیں ہے

ایک اعلیٰ ظرف انسان کبھی اپنے معیار سے کم اشیاء پر اپنی قوت نہیں آزماتا۔ پرندوں میں علامہ کی مقبول علامت "شاہین" ہے۔ جو ان کے آئیڈل کے لئے عام طور سے مستعار منہ رہا ہے۔ اس میں دیگر صفات کے علاوہ ایک صفت یہ بھی ہے کہ وہ چھوٹی چیزوں کا شکار نہیں کرتا۔ بھوکا رہ سکتا ہے۔ لیکن کنجشک فرومایہ پر جھپٹنا اسکے شایانِ شان نہیں۔ شاہین کا ذکر آہی گیا تو یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہوگی کہ اقبال نے شاہین، عقاب، شہباز وغیرہ الفاظ کو اردو فارسی کلام میں کل نوّے بار استعمال کیا ہے جب کہ بانگِ درا میں اس کا ذکر صرف پانچ بار ہے۔ خود بانگِ درا میں بھی صفحہ ۲۱۷ تک شاہین کہیں مذکور نہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ علامت اقبال نے بہت بعد میں اختیار کی۔ اسی مضمون کی پہلی قسط میں ہم دیکھ چکے ہیں (بعض دوسرے استعاروں کی وساطت سے) کہ ابتدائی دور میں ابھی "مرد مومن" کا تصور بھی نہیں ملتا۔ شاہین چونکہ مردِ مومن کی علامت ہے اور مرد مومن کا تصور کلام اقبال میں بتدریج سامنے آتا ہے چنانچہ شاہین بھی قدرتی طور پر اسی تدریج کی گرفت میں نظر آتا ہے۔ یہ ایک جملہ معترضہ تھا (شاہین کو اس مضمون میں اس لئے نہیں لیا گیا کہ اقبال کی اس علامت پر بھی لالہ کی طرح بعض دوسرے لوگ کام کر چکے ہیں)، ذکر برق کا ہو رہا تھا روشنی، تیزی اور حرارت تینوں اس میں جمع ہیں۔ چنانچہ علامہ نے ان صفات کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کی وساطت سے بارہا اپنے افکار کو روشنی میں لانے کی کوشش کی۔ کہیں نگاہ کے ساتھ اسے استعارہ کیا۔ ملاحظہ ہو نظم بلال تخاطب بلال سے ہے :

گری وہ برق تری جان ناشکیبا پر!
کہ خندہ زن تری ظلمت تھی دستِ موسیٰ پر

یہاں برق سے مراد نگاہِ پیغمبر ہے۔ اسی نظم میں مزید کہا:

تپش ز شعلہ گرفتند و بر دلِ تو زدند
چہ برقِ جلوہ بخاشاک حاصلِ تو زدند

کسی جگہ "برقِ ایمن" کہہ کر حسنِ حقیقی سے اسے وابستہ کر دیا۔ کسی جگہ تیزی پھرتی اور کاٹ کی صفت کو لے کر کہا:

زلزلے جن سے شہنشاہوں کے درباروں میں تھے
بجلیوں کے آشیانے جن کی تلواروں میں تھے

کہیں صرف تیز حرکت کو پیشِ نظر رکھا:

مانندِ برقِ تیز مثالِ ہوا خموش

کہیں "برقِ طبعی" کی ترکیب میں طبیعت کی تیزی کے ساتھ اسے استعارہ کیا ہے ہوا اور صبا کو بھی علامہ نے زیادہ تر تیز حرکت ہی کے ضمن میں برتا ہے۔ صبا کا چمن کے ساتھ تعلق اور "بوئے گل" پھیلانے کا عمل شاعر کے ذہن میں ان قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں کی یاد بھی تازہ کر دیتا ہے جو دشت و صحرا کے علاوہ بحر ظلمات میں بھی گھوڑے دوڑاتے پھرے کہ "بوئے گل" دنیا کے کونے کونے میں پھیل جائے۔ جہاں تک کرن کا تعلق ہے اس کی روشنی اپنی جگہ مگر علامہ کے نزدیک زیادہ قابلِ توجہ اس کا اضطراب ہی ہے:

میں نے پوچھا اس کرن سے اے سراپا انتظار
تیری جانِ ناشکیبا میں ہے کیسا اضطراب
یہ تڑپ ہے یا ازل سے تیری خو ہے کیا ہے یہ!
رقص ہے، آوارگی ہے، جستجو ہے کیا ہے یہ

اسی نظم میں (شعاعِ آفتاب۔ بانگِ درا) کرن اور برق کے فرق کو یوں واضح کیا ہے (کرن شاعر کو جواب دیتی ہے):

برق آتش خو نہیں فطرت میں گو ناری ہوں میں
مہرِ عالمتاب کا پیغامِ بیداری ہوں میں

یہ وہ دور ہے جب ملتِ اسلامیہ کو خوابِ غفلت سے بیدار کرنے کا مقصد شاعر کے ذہن میں واضح ہو چکا ہے۔ لیکن ساتھ یہ احساس بھی قابلِ غور ہے کہ وہ بجلی کی کڑک بن کر سونے والوں پر ٹوٹ پڑنے کی جگہ شعاعِ آفتاب بن کر انہیں ہلکی روشنی کی زبان میں بیداری کا پیغام دینا چاہتے ہیں۔ اسی اضطراب اور بے تابی کے سلسلے میں "سیماب" اور "سپند" کو بھی لیا جا سکتا ہے۔ یہ اگرچہ رفتار سے محروم ہیں۔ لیکن ان کے اندر ایک فطری اضطراب موجود ہے۔ اور یہی وہ اضطراب ہے جو آگے چل کر برق کی تیزی کو جنم دیتا ہے۔ بعض جگہ سیماب کی صفا اور جلا بھی مدِ نظر ہے۔ جیسے "جوئے سیمابِ رواں" کی ترکیب سے ظاہر ہے۔ لیکن ایسے مقامات پر بھی زورِ حرکت و اضطراب ہی پر ہے۔ سیماب کو صرف بانگِ درا میں اٹھارہ بار برتا گیا ہے۔ "رخش" اور "رہوار" وغیرہ کا ذکر بھی تیز حرکت ہی کے سلسلے میں آیا ہے۔ یوں قدیم اسلامی تہذیب کے ساتھ گھوڑے کا تعلق واضح ہے۔ یہ عسکری زندگی کی ایک علامت بھی ہے۔ مرثیے میں انیس اور دبیر نے گھوڑے کی تعریف میں اپنے کمالاتِ فن کا بے مثال مظاہرہ کیا۔ لیکن اقبال کی شاعری میں یہ کہیں بھی موضوع نہیں۔ جب کہ انیس اور دبیر کے ہاں گھوڑا بجائے خود موضوع بن جاتا ہے۔

اردو کلام میں ۸۳ بار جب کہ فارسی میں ۱۰۵ بار ملتا ہے۔ گویا دریا جُو سمیت حرکت کی مشترک انکا استعمال اساس پر مرتب ہونیوالے ان الفاظ کی طرف پانچسو بار شاعر کا خیال پلٹتا اردو فارسی کلام میں انکا تناسب ایک اور دو کا ہے۔ جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اگرچہ حرکت کا تصور شروع میں بھی شاعر کے ساتھ رہا لیکن جوں جوں فکری پختگی کا

دور آتا گیا حرکت کی اہمیّت ذہنی سطح پر زیادہ سے زیادہ منکشف ہوتی چلی گئی۔ یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ آخری دور میں شاعر نے جو فکری اساس قائم کر لی ہے۔ اس میں تنسیخ و ترمیم کی گنجائش نہیں۔ البتہ اس کی تائید اور وضاحت کے لئے تمثیلی مواد کی تلاش جاری رہتی ہے۔

اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ سوم

بعض لوگوں کو طبعاً فنونِ لطیفہ سے لگاؤ ہوتا ہے علامہ انہی میں سے تھے۔ آواز بھی حسن ہی کا ایک روپ ہے جس کی مٹھاس کو ہم سماعت کی حس سے محسوس کرتے ہیں۔ اس بارے میں آپ اتنے حساس تھے کہ سارے کلام کو دیکھ جایئے ہر شعر میں دیگر جمالیاتی اور فنّی و معنوی خصائص پر مستزاد موسیقی کی ایک داخلی لہر موجود ملے گی، بحر کا انتخاب، بحر میں الفاظ کی ترتیب، الفاظ کے انتخاب میں حروف کے صوتی تاثرات کا لحاظ عمودی اور اُفقی آوازوں، گہری اور ہلکی آوازوں، اونچی اور دھیمی آوازوں کی مناسبت سے ترتیب میں ایک ایسا قدرتی قرینہ ملے گا کہ جیسے علامہ کے نزدیک الفاظ الفاظ نہ ہوں کسی ساز کے پردے ہوں کہ ذرا سا غلط سُر لگ جانے سے ساز کے غلط آہنگ ہو جانے کا اندیشہ ہو۔ ردیف اور قافیہ کے انتخاب اور ان کے باہمی رشتے کا ایسا لحاظ رکھا جیسے سم اور تال کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ اور یہ سب کچھ اتنا بے ساختہ اور قدرتی ہے جیسے شاعر کی روح میں جو موسیقی ہے وہ خود بخود خارج میں سرایت کرتی چلی جا رہی ہو۔

موسیقی کے ساتھ علامہ کے فطری لگاؤ کے علاوہ مذہبی اور فقہی جواز کے طور پر صوفیائے کرام کا ایک وسیع حلقہ آپ کا طرف دار ہے۔ جو سماع کو بعض شرائط کے ساتھ بجا طور پر

جائز ہی نہیں تزکیہ و تصفیۂ باطن اور روحانی وجد و کیف کے لئے لازمی قرار دیتا ہے مولانا روم اس سلسلے میں سب سے زیادہ نمایاں ہیں جنہیں اقبال نے جگہ جگہ اپنا مرشد و رہنما قرار دیا ہے۔ چنانچہ بقول مولانا شبلی (سوانح مولانا روم) شاہ شمس تبریز سے آپ کی ملاقات کے بعد مولانا روم پر ایک ایسی مستقل کیف و مستی کی حالت طاری رہنے لگی کہ بازار سے گذرتے ہوئے کسی "زرکوب" کے ہتھوڑے کا ذرا سا آہنگ آپ پر حال طاری کر دیتا تھا۔ مولانا روم ہی کے بارے میں "تشبیہات رومی" میں خلیفہ عبدالحکیم لکھتے ہیں کہ "مولانا مثنوئ معنوی کا آغاز ہی بانسری کی لے سے لے کرتے ہیں۔ اور بانسری کی تشبیہہ سے روحِ انسانیت کی ماہیّت اور اس کے مقصود و میلان کو دلنشیں اور دلسوز طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ مولانا کا بانسری کا مضمون ان کی تمام مثنوی اور تمام تصوف کا لب لباب ہے۔ ان ابتدائی اشعار کو (جن میں بانسری کی تشبیہ استعمال کی ہے) باقی مثنوی سے کچھ ویسا ہی تعلق ہے جیسا کہ سورۂ فاتحہ کو قرآن کریم سے۔ جس طرح تمام قرآن اور اسلام کا عطر سورۂ فاتحہ میں موجود ہے اسی طرح مولانا روم کے بانسری کے اشعار میں جو مثنوی کی تمہید ہیں۔ ان کا تمام تصوف اور فلسفہ ایک لڑی میں پرویا گیا ہے۔" ان جملہ حقائق کو پیش نظر رکھتے ہوئے موسیقی کے ان خصائص کو بھی سامنے رکھئے کہ اس سے انسان کی روح کو جو گداز، قلب کو جو سرور و کیف عطا ہوتا ہے۔ موسیقی میں تخیل کو متحرک کرنے کی جو صلاحیت ہے اور جس طرح یہ انسان کی داخلی وجدانی صلاحیتوں کو بڑھاتی اور تربیت کرتی ہے، علامہ اقبال جیسا سلیم الطبع اور ذکی الحس انسان اس سے کیسے دور رہ سکتا تھا چنانچہ کلامِ اقبال میں اگر موسیقی کے متعلقات کو چھ سو سے زیادہ بار مختلف صورتوں میں برتا گیا تو میرے خیال میں کوئی حیرت کی بات نہیں۔ البتہ یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ آپ نے اپنے نغمے میں جو سر لگائے ان کا مجموعی تاثر داخلی بیداری کا ہے۔ خواب آوری کا نہیں۔ اس سے انسان کے قوائے عملیہ حرکت میں آتے ہیں۔ اور یہی وقت کا تقاضا بھی تھا۔ اب کچھ

مثالیں ملاحظہ کیجئے:

اس ضمن میں سب سے پہلا شعر "ہمالہ" میں ہے تخاطب ندی سے ہے۔

چھیڑتی جا اس عراق دل نشیں کے ساز کو
اے مسافر دل سمجھتا ہے تری آواز کو

اور کلامِ اقبال کی موجودہ ترتیب میں آخری شعر ہے:

ترا با خرقہ و عمامہ کارے!
من از خود یافتم بوئے نگارے
ہمیں یک چوب نے سرمایۂ من
نہ چوب منبرے نے چوبِ دار (ارمغانِ حجاز)

کچھ اور اشعار دیکھئے:

کیوں چمن میں بے صدا مثلِ رمِ شبنم ہے تو
لب کشا ہو جا سرودِ بربطِ عالم ہے تو!

غالبؔ کو مخاطب کیا ہے:

محفلِ ہستی تری بربط سے ہے سرمایہ دار
جس طرح ندی کے نغموں سے سکوتِ کوہسار

موسیقی کے بارے میں کہا ہے:

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

رہے نہ ایبک و غوری کے معرکے باقی
ہمیشہ تازہ و شیریں ہے نغمۂ خسرو!

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

اپنے خیالات و افکار اور شاعری کے بارے میں کہا:

کوئی دیکھے تو میری نے نوازی!
نفسِ ہندی مقامِ نغمہ تازی

عشق و مستی کے جلال و جمال کو واضح کیا ہے:

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

اس شعر میں ایک حد تک مایوسی اور گلہ مندانہ لہجہ اختیار کیا ہے:

وہی میری کم نصیبی وہی تیری بے نیازی
میرے کام کچھ نہ آیا یہ کمالِ نے نوازی

اپنی شاعری کی تاثیر اور اس کا عمل یوں بیان کیا:

ترے نیستاں میں ڈالا میرے نغمۂ سحر نے!
مری خاک پے سپر میں جو نہاں تھا اک شرارہ

مردِ مسلماں کے بارے میں ارشاد ہوا:

فطرت کا سرودِ ازلی اس کے شب و روز
آہنگ میں یکتا صفتِ سورۂ رحمٰن

موسیقی کے متعلقات سے علامہ نے کیا کیا کام لیا اس کی ایک جھلک فارسی کلام میں ملاحظہ کیجئے:

بر دل من فطرت خاموش می آرد ہجوم
ساز از ذوق نوا خود را بہ مضرابے زند

کس خوبصورتی سے دل کو مضراب اور فطرت کو خاموش ساز قرار دیتے ہوئے انوکھا مضمون پیدا کیا ہے کہ کبھی کبھی ذوقِ نوا کی شدت سے ساز خود مضراب کی طلب میں مصروفِ کار ہو جاتا ہے۔

اپنی نغمہ پردازی کے لئے محرک فضا کا تعین کرتے ہوئے کہا ہے:

نغمہ پردازی ز جوئے کہسار آموختم
در گلستاں بودہ ام یک نالہ درد آلودنے

وہ وجد و کیف جو نغمہ بیدار کرتا ہے آیا نغمے کے اندر ہے یا سننے والے کے اندر موجود ہوتا ہے۔ اس پر کہا ہے:

پیشِ من آئی دم سردے دل گرمے بیار
جنبش اندر نیست اندر نغمۂ داؤدنے

شاعری، نغمہ گری، نوا پردازی کتنا جانکاہ عمل ہے اس بارے میں شعر دیکھئے:

از نوا بر من قیامت رفت و کس آگاہ نیست
پیشِ محفل جز بم و زیر و مقام و راہ نیست

اور وہ نالے کہ ابھی سر نہ ہوئے تھے:

دل یاراں ز نواہائے پریشانم سوخت
من ازاں نغمہ تپیدم کہ سرودن نتواں!

علامہ نے موسیقی کے متعلقات میں سے جو الفاظ یا اصطلاحات مشبہ بہ یا مستعار منہ کی صورت میں برتیں یعنی نَے، لَے، نوا، نغمہ، رباب، بربط، چنگ، سرود، آہنگ، مقام، پردہ، زیر، بم، ساز، نالہ، مضراب وغیرہ ان کو اپنی شاعری کے لئے بھی استعمال کیا۔ اس سے مراد وہ پیغام بھی ہے جو آپ نے دینا چاہا خودی کو بھی علامہ نغمہ قرار دیتے ہیں۔ انہی کی وساطت سے مولانا روم کی پیروی کرتے ہوئے روحِ انسانی کی ماہیت و میلانات کی

طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ اس قبیل کے الفاظ کا استعمال دیکھتے ہوئے فنون لطیفہ کی طرف آپ کے میلان طبیعت کے علاوہ ان کے بارے میں آپ کا نقطۂ نظر بھی سامنے آتا ہے مثلاً یہ کہ شعر، نغمہ یا لَے میں جو تاثیر ہے اس کا منبع خود شاعر یا لے کار کا دل ہے اور یہ کہ اگر سننے والے کے اپنے اندر کچھ نہ ہو تو اس پر صدا کاری کی ہر صورت بے اثر جاتی ہے:

"جنبش اندر تست اندر نغمۂ داؤدنے"

اور یہ کہ جس طرح حضرت امام غزالی کا موقف بھی تھا کہ موسیقی اسی شے کو ابھارتی ہے جو سامع کے اندر موجود ہو خود سے کوئی چیز پیدا نہیں کرتی۔ گویا یہ سوز و گداز ایک طرف فنکار کے اندر ہونا لازم ہے:

؎ "نغمہ ہے سودائے خام خون جگر کے بغیر"

اور دوسری طرف یہی صفات سامع قاری یا ناظر کے اندر ہونا بھی ضروری ہیں کیونکہ ابلاغ کہنے اور سننے والے کے اشتراک عمل ہی سے وجود میں آتا ہے۔

اب مضمون کے اس آخری حصے میں ہم "شراب" اور اس کے متعلقات پر نظر ڈالیں گے۔ اس نوع کے الفاظ مشبہ بہ اور مستعار منہ کی صورت میں علامہ نے چھ سو پچاس[۶۵۰] بار استعمال کئے۔ اردو میں ان کا استعمال ایک سو پچانوے[۱۹۵] اور فارسی کلام میں چار سو پچپن بار ہوا۔ جس طرح موسیقی کے متعلقات کا استعمال ہمارے خیال کو مولانا رومؒ کی طرف لے جاتا ہے۔ اسی طرح شراب اور اس کے متعلقات کا استعمال ہمیں خواجہ حافظ کی یاد دلاتا ہے۔ خواجہ حافظ کے سلسلے میں بات کو آگے بڑھانے سے قبل یہ بھی مدِ نظر رکھنا چاہیئے کہ بعض الفاظ کی طرف کسی شاعر کا غیر شعوری میلان اس کے لاشعور میں دبی ہوئی کسی خواہش کا مظہر بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح اس خاص شے یا اشیاء کا کثرت سے استعمال بھی ذہن کو بار بار ان الفاظ کی طرف لوٹا سکتا ہے۔ اگر ہم علامہ اقبال کے سوانح حیات کو

جو ہمیں میسر ہیں سامنے رکھیں تو مذکورہ دونوں صورتیں درست نہیں بیٹھتیں۔ دبی ہوئی خواہش عملی زندگی میں کسی خارجی دباؤ کے تحت ناآسودگی کے اس مرحلے میں داخل ہوتی ہے کہ شعور کی نظر بچا کر وہ مختلف صورتوں میں اپنا اظہار کرتی رہے۔ علامہ کی زندگی میں ہمیں ایسا کوئی خارجی دباؤ نظر نہیں آتا۔ اگر انہیں شراب کی ایسی ہی شدید طلب ہوتی تو ان کے دوستوں میں، ان کے عہد کے دوسرے کئی لوگوں میں اس کا غالباً چلن تھا۔ بالخصوص قیامِ یورپ میں تو کسی روک یا دباؤ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا بلکہ ترغیب کی فراوانی تھی۔ چنانچہ اگر علامہ نے شراب پی اور پھر چھوڑ دی یا شروع سے پی ہی نہیں تو یہ دباؤ ان کے اپنے داخلی رجحانات کی پیداوار ہے جسے ہم ناپسندیدگی بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس صورت میں خواہش کے ہونے ہی کا امکان نہیں رہتا۔ ناآسودگی تو اس کے ہونے سے مشروط ہوتی ہے۔ اسی طرح دوسری صورت یعنی کثرتِ استعمال سے وہ شے اور اس کے متعلقات خیالات پر یوں غالب آجائیں کہ انسان زندگی کے ہر پہلو کو ان کے حوالے سے دیکھنے لگے۔ اس کا بھی علامہ کی زندگی میں دور دور تک پتہ نہیں ملتا۔ تیسری ایک اور صورت بھی ہے یعنی بقول غالبؔ:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو!
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

تمام صوفیانہ شاعری میں شراب اور اس کے متعلقات کو مشاہدۂ حق یا ادراکِ حقیقت کے مختلف خدوخال کو بیان کرنے کا وسیلہ بنایا گیا ہے۔ شاعری کی اور بالخصوص غزل کی مروجہ اصطلاحات میں کسی گہری باطنی حقیقت کا اظہار یا مجاز کے پیالوں میں حقیقت کی شراب انڈیلنے اور اپنے دل کی بات در حدیثِ دیگراں کہنے کا اسلوب بے حد مقبول رہا ہے اور آج بھی غزل کی حد تک معیار یہی ہے۔ بتانا بھی اور نہ بھی بتانا، شعر کی ایک ادا ہے۔ بقول خواجہ میر دردؔ:

ہر گھڑی ڈھانپنا چھپانا ہے
الغرض نو بنو دکھانا ہے

چنانچہ علامہ نے بھی زندگی کے بہت سے نازک حقائق کو معرفت کے گریز پا نکتوں کو، صوفی شعراء کی مروجہ اصطلاحات میں ادا کرنا مناسب بھی سمجھا اور آسان بھی اور غالباً درست ابلاغ کے لئے ضروری بھی خیال کیا۔ فارسی شاعری میں شراب اور اس کے متعلقات کا استعمال علامہ کی اردو شاعری کے مقابلے میں، جیسے کہ ہم اوپر دیکھ آئے ہیں۔ بہت زیادہ ہے۔ یعنی ۱۹۵ اور ۴۵۵۔ آپ کی شاعری کا مطالعہ کرنے سے جو داخلی شہادتیں ملتی ہیں وہ بھی بڑی حد تک مشاہدۂ حقیقت کو بادہ و ساغر کے استعاروں میں بیان کرنے کے حق میں ہیں۔ سوائے دو یا تین شعروں کے جہاں کوئی ایسا قرینہ موجود نہیں جو شراب کے مفہوم کو لغوی معانی سے الگ کر دے مثلاً:

چہ خواہم دریں گلستاں گر نہ خواہم
شرابے، کتابے، ربابے، نگارے! (ساقی نامہ پیام مشرق)

یہ اشعار نشاط باغ کشمیر میں لکھے گئے لیکن مذکورہ شعر کو اس کے سیاق و سباق کے حوالے سے دیکھا جائے تو اس کا مفہوم ایک عام صداقت کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے یعنی ایسی جگہ جسے اس دنیا میں جنت کی مثیل کہا جائے انسان شراب، کتاب، رباب اور نگار نہ چاہے تو کیا چاہے۔ گویا اس شعر میں نشاطِ باغ کے آدمی پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں ان کا بیان کیا گیا ہے۔ اور آگے "ساقیٔ ماہ سیما" کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے کہ میرے ساغر میں ایسی شراب انڈیل جو جان و روح کو نور کی طرح روشن کر دے اور آگ کی طرح جلا دے۔

بہ ساغر فرو ریز آبے کہ جاں را
فروزد چو نورے، بسوزد چو نارے

آگے چل کر لہجہ مناجات کا ہے اور تخاطب ساقیٔ ازل کی طرف ہے اس ساقی نامے کا آخری شعر شاعر کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔

ازاں مے فشاں قطرۂ بر کشیری
کہ خاکسترش آفریند شرارے

اسی سلسلے میں دوسرا شعر جس کے اپنے اندر کوئی قرینہ نہیں یہ ہے:

یادایامے کہ خوردم بادہ ہا با چنگ و نے !!
جام مے در دست من، مینائے مے در دست دے

یہ "زبور عجم" میں شامل ایک غزل کا مطلع ہے۔ پوری غزل میں وہ خاص رمزیت جو غزل کی جان ہے سرایت کئے ہوئے ہے۔ اردو غزل کا لطف بھی اسی میں ہے کہ اس کا مقصود و مطلوب طے نہ ہو۔ لیکن یہاں مجموعی فضا کو درج ذیل شعر پھیروہ رنگ دے جاتا ہے جو علامہ کے ساتھ خاص ہے۔ شعر ملاحظہ ہو:

زندہ کن باز آں محبت را کہ از نیروئے او
بوریائے رہ نشینے در فتد با تخت کے

مختصر یہ کہ جہاں تک سوانح اقبال اور اس کے علاوہ شاعری کے مطالعے سے ہاتھ لگنے والی داخلی شہادتوں کا تعلق ہے علامہ کے شراب اور اس کے متعلقات کو اس کثرت سے برتنے کا محرک صوفی شعراء (فارسی) کے انداز و اسلوب اور پیرایہ ہائے بیان کا تتبع ہے۔ البتہ افکار و خیالات اقبال کے اپنے ہیں۔

اب خواجہ حافظ کے اسلوب شعر کی طرف آیئے۔ میرے نزدیک اپنی فارسی شاعری اور بالخصوص شراب اور اس کے متعلقات کے استعمال میں علامہ نے شعوری یا غیر شعوری طور پر حافظ شیرازی کا اثر قبول کیا۔ اس سلسلے میں داخلی اور خارجی شہادتیں موجود ہیں مثلاً عطیہ فیضی کا یہ بیان کہ علامہ جب یورپ میں تھے تو بات بات پہ حافظ کا شعر پڑھتے

تھے۔ اور یوں لگتا تھا جیسے حافظ کا پورا دیوان انہیں حفظ ہو۔ علامہ نے بعد میں حافظ کو اس قدر زور شور سے رد کیا کہ خود اپنے والد کو ناراض کر لیا اور جب تک اپنے کلام سے ایسے حصوں کو خارج نہ کیا وہ راضی نہ ہوئے۔ اس حافظ دشمنی کی بنیاد اس اندیشے پر ہے کہ اس کا کلام اس بے قراری و اضطراب کا قاطع ہے جو حرکت کے لئے لازم آتا ہے اور حرکت موجودہ دور میں ملتِ اسلامیہ کے لئے اسی طرح اہم ہے جس طرح زندگی خود اہم ہے۔ کلامِ حافظ کا عطا کردہ سکون اپنے اثرات میں منفی ہے جب کہ ضرورت اثبات کی ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ حافظ کوئی مفکر یا فلاسفر نہیں تھے۔ شاعر تھے اور شاعر کے خیالات اسی صورت میں متاثر کرتے ہیں کہ اس کے انداز و اسلوب میں بے پناہ چاشنی اور مٹھاس ہو۔ بیان کا ایسا جادو ہو کہ سننے والا معمول کی طرح ہر اچھی بُری بات کو قبول کرنے لگے۔ اور اس کے اپنے سوچنے کی صلاحیت معطل ہو کر رہ جائے چنانچہ بنیادی طور پر علامہ کو حافظ کے اس لحاظ سے "خطرناک" اسلوب کو رد کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ جب کہ وہ اپنے قاری یا ناظر کو اس کے خیالات سے خبردار کرنا چاہتے تھے قیاس یہ ہے کہ علامہ نے اسی خطرناک حد تک دلکش پیرائے کے اندر اپنی مثبت فکر کو سمو دینے میں کوئی نقصان نہ دیکھا ہو۔ اور اگر شعوری طور پر کوئی کدورت کا احساس تھا بھی تو غیر شعوری طور پر وہ اسلوب کی حد تک حافظ کا شکار ہوئے۔ علامہ کو گوئٹے سے بڑی عقیدت تھی۔ اور مجموعی طور پر جرمن قوم کے اندازِ فکر کو بھی بڑا پسند کرتے تھے ۱۸۱۲ء میں فان ہیمر نے دیوان حافظ کا ترجمہ شائع کیا جس کے نتیجے میں "تحریک مشرقی" کے نام سے جرمنی میں ایک علمی و ادبی تحریک چل نکلی۔ خود گوئٹے نے حافظ ہی سے متاثر ہو کر اپنے مجموعۂ کلام کا نام "دیوانِ مغربی" رکھا۔ گوئٹے حافظ سے کتنا متاثر تھا اس کا اندازہ گوئٹے کے سوانح نگار ہیل سوشسکی کے الفاظ میں دیکھئے۔ "گوئٹے اور حافظ کی مماثلت اس حد تک ہے کہ گوئٹے کو "بلبل شیراز" کی نغمہ پردازیوں میں اپنی ہی تصویر

نظر آتی ہے ..... ۔" ان جملہ تفصیلات کا ذکر خود علامہ اقبال نے "پیام مشرق" کے دیباچے میں کیا ہے کہ پیام مشرق دراصل گوئٹے ہی کے جواب میں ہے۔ اس میں حافظ کے بالواسطہ اثرات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مزید یہ کہ علامہ نے حافظ کی زمینوں میں اور ان کی غزلوں پہ غزلیں کہیں مثلاً علامہ کی یہ غزل جس کا مطلع ہے:

سرخوش از بادۂ تو خم شکنے نیست کہ نیست
مست لعلین تو شیریں سخنے نیست کہ نیست

یہ غزل بحر، قافیہ اور ردیف ہر لحاظ سے حافظ ہی کی زمین میں ہے۔ حافظ کی غزل کا مطلع ہے:

روشن از پرتو رویت نظرے نیست کہ نیست
منتے خاکِ درت بر بصرے نیست کہ نیست

اس کے علاوہ اور بہت سی غزلیں ہیں جو علامہ نے حافظ کی غزلوں پر کہیں۔
بعض تراکیب علامہ نے ہو بہو حافظ سے لیں بلکہ ایک حد تک مضمون بھی ملتا جلتا ہے مثلاً حافظ کا شعر ہے:

دریں چمن گل بے خار کس نچید آری!
چراغِ مصطفوی با شرار بولہبیست

اقبال کا شعر ہے:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرار بولہبی!

بعض جگہ شعوری طور پہ حافظ کے کسی خیال کو رد کیا ہے۔ مثلاً حافظ نے کہا:

مئے دوسالہ و معشوق چاردہ سالہ!
ہمیں بس است مرا صحبت صغیر و کبیر

اور علامہ نے جواب میں کہا:

مئے دیرینہ و معشوق جواں چیزے نیست
پیش صاحب نظراں خوب و جناں چیزے نیست

چنانچہ یہ بات عین ممکن ہے کہ علامہ کو حافظ جادو نگار نے پیرایہ ہائے بیان میں شعوری نہ سہی غیر شعوری طور پر متاثر کیا ہو۔ اور مذکورہ دلائل کی روشنی میں اس امکان کو رد کرنا مشکل نظر آتا ہے مزید یہ دیکھئے کہ شراب اور اس کے متعلقات کے شعری استعمال میں بھی حافظ اور اقبال کے ہاں ایک حد تک مماثلت نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر کلیات شاہ نعمت اللہ ولی کے آخر میں ایک فرہنگ شامل کیا گیا ہے جس میں حافظ شیرازی کی اصطلاحات شعری کا مفہوم متعین کیا گیا ہے۔ یہ فرہنگ "آقائے پژمان" کی تصحیح کے بعد شامل کیا گیا ہے۔ آقائے پژمان ۱۲۷۸ھ میں تہران میں پیدا ہوئے اور جدید دور کے مشہور فارسی شاعر، نقاد اور محقق سمجھے جاتے ہیں۔ انہوں نے تصحیح و تحقیق کے بعد حافظ کا کلام شائع کیا۔ اور فارسی میں انہیں حافظ پر سند مانا جاتا ہے۔ فرہنگ میں سے صرف شراب اور اس کے متعلقات کو یہاں نقل کیا جاتا ہے۔

"بادہ: عشق، نشۂ ذکر۔ بادہ فروش: پیر کامل و مرشد واصل۔ مے: وہ ذوق و شوق جس کے وسیلے سے انوار معانی سالک پر ظاہر ہوں، نشۂ ذکر۔ میخانہ: قلب واصلاں مے فروش: پیر کامل و مرشد واصل۔ میکدہ: مقام عشق و مستی باطن عارف کامل جو بادۂ حق سے لبریز ہو۔ پیر خرابات: مرشد و رہنما۔ پیر مغاں: انسان کامل، حضرت مولیٰ۔ پیمانہ: بادۂ حقیقت۔ جام: احوال عالم جو اس کی معرفت کے بادہ سے مالا مال ہو۔ جام جہاں نما باطن مرد حق، انسان کامل۔ جرعہ: مقاماتی اسرار جو سالک سے پوشیدہ رہیں۔ خرابات: مقام فنا و عالم معنی باطن عارف جو یک رنگ وحدت ہو۔ خمار: پیر کامل و مرشد واصل رند: اہل رضا جن میں ہوا اور ہوس نہ رہے۔ عرفاء، اولیاء کہ جن کا وجود بشریت کے غبار

سے صاف ہو۔ ساقی: فیض بخش عالم معنیٰ، فیاض مطلق، مرشد۔ شراب: تجلیاتِ عشق، جذبۂ حق۔"

ان اصطلاحات اور ان کے مفہوم کو، جس میں بقولِ مرتب یہ حافظ کے کلام میں مستعمل ہیں، ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم کلام اقبال میں ان کا مطالعہ کرتے ہیں تو یک گونہ مماثلت نظر آتی ہے۔ اگرچہ اس بات کو کلیے کی حیثیت نہیں دی جا سکتی کیونکہ علامہ نے اپنی ضرورت کے مطابق ان میں تصرفات کو روا رکھا ہے۔ تاہم پیرایۂ بیان کی حد تک کلام اقبال میں اس نوع کے مشبہ اور مستعار منہ پڑھنے والے کو حافظ شیرازی یاد ضرور دلا دیتے ہیں۔ یہاں حافظ اور اقبال کا تقابل منظور نہیں کہ دونوں اپنے اپنے عہد کے بڑے شاعر تھے۔ اس فرق کے ساتھ کہ دونوں کے درمیانی عرصے کو اگر ایک طویل رات سے استعارہ کیا جائے تو حافظ رات کے آغاز پر کھڑے ہیں۔ اور مقدر نے انہیں طویل جد و جہد سے تھکی ہوئی ایک قوم کے ٹوٹتے اعصاب کو سکون بخشنے کا فریضہ سونپ دیا ہے۔ تاکہ وہ نیند کے آغوش میں اپنی صلاحیتوں کو پھر سے مجتمع کر کے کسی نئے روشن دن میں داخل ہونے کے قابل ہو سکے۔ جب کہ علامہ اقبال اس طویل رات کے دوسرے سرے پر کھڑے دکھائی دیتے ہیں جس میں صبح کاذب کے اندھیرے ہیں اور وقت نے علامہ کو مؤذن کا منصب سونپ دیا ہے۔

ع مجھے ہے حکمِ اذاں لا الہ الا اللہ

سوئے ہوئے کو جگانا ہی ان کا فرضِ منصبی ہے۔ لیکن اس مقصد کے لئے انہوں نے جو سر و چھیڑا اس کا "سریلا پن" بھی قابلِ توجہ ہے۔ اقبال جانتے تھے کہ ایک ضدی بچے کو جگانا ہو تو اسے اس کی پسند کی کسی شے کا لالچ دینا ہی پڑے گا۔ علامہ نے ہمیں حافظ کے لب و لہجے کی شیرینی کا لالچ دیا۔ لیکن اس اطمینان کے بعد کہ اس شیرینی کے نیچے بیماری کے مضر اثرات کو دور کرنے والی دوا بھی موجود ہے۔

اب کچھ ایسے اشعار علامہ کے اردو اور فارسی کلام سے ملاحظہ ہوں، جن میں شراب اور اس کے متعلقات کو مشبہ بہ یا مستعار منہ کی صورت میں برتا گیا ہے۔ اس سلسلے کا پہلا شعر بانگِ درا کی (خفتگانِ خاک سے) استفسار نظم میں آیا ہے:

اے مئے غفلت کے سرمستو کہاں رہتے ہو تم
کچھ کہو اس دیس کی آخر جہاں رہتے ہو تم

اور کلامِ اقبال کی موجودہ ترتیب میں آخری شعر ارمغانِ حجاز حصہ فارسی سے لیا گیا ہے۔

خرد بیگانۂ دل، سینہ بے نور
کہ از تاک نیاگاں مے نخوردی

بانگ درا میں "درد عشق" کے عنوان کے تحت کہا ہے:

خالی شراب عشق سے لالے کا جام ہو
پانی کی بوند گریۂ شبنم کا نام ہو

اس شعر میں شراب کو عشق کے ساتھ اضافت دے کر گویا شاعر ان معانی میں داخل ہو گیا ہے جو شراب کے لئے صوفی شعراء کے ہاں رائج ہیں ملاحظہ ہو اوپر دی گئی فرہنگ "انسان" کے زیر عنوان خورشید کو عابد سحر خیز سے استعارہ کرتے ہوئے کہا ہے:

مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر
پیتا ہے مئے شفق کا ساغر

"مغرب" اور "چھپ کر" قابل غور ہے۔

"جواب شکوہ" میں "ساقی" کا مفہوم واضح کر دیا ہے۔

؎ "دہر میں اسم محمد سے اجالا کر دے"

اس مصرع کے بعد فوراً کہا ہے:

یہ نہ ساقی ہو تو پھر مے بھی نہ ہو خم بھی نہ ہو
بزمِ توحید بھی دنیا میں نہ ہو تم بھی نہ ہو

"طلوعِ اسلام" میں آخری بند جس سرور و مستی کا مظہر ہے دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ شاعر کو اپنی تعلیمات اور سوچ کی عملی تعبیر نظر آئی تو پکار اٹھا:

بیا ساقی نوائے مرغزار از شاخسار آمد
بہار آمد نگار آمد نگار آمد قرار آمد
کنار از زاہداں برگیر و بے باکانہ ساغر کش
پس از مدت ازیں شاخِ کہن بانگِ ہزار آمد

اس الجھن کا اظہار کرتے ہوئے کہ عجمی افکار و خیالات اور اسلوب شعر کا چسکا میرے ہم نفسوں پر غالب ہے جب کہ میری شراب عربی ہے فرمایا:

بادہ گرداں عجم وہ عربی میری شراب
میرے ساغر سے جھجکتے ہیں مے آشام ابھی!

بالِ جبریل کی یہ رباعی تو ضرب المثل بن چکی ہے:

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے
بتا کیا تو مرا ساقی نہیں ہے .... الخ

اس میں ساقی کا مستعار منہ واضح ہے۔ بالِ جبریل ہی کی ساتویں غزل کی ردیف ہی "ساقی" ہے۔ ساقی سے شاعر کی مراد کیا ہے۔ اس کو یہ شعر واضح کر دیتا ہے:

حرم کے دل میں سوزِ آرزو پیدا نہیں ہوتا
کہ پیدائی تری اب تک حجاب آمیز ہے ساقی

اس سے اگلی غزل کی ردیف بھی "ساقی" ہے۔ اس غزل کے آخری شعر میں اسلوب کی

خوبصورتی کے ساتھ اپنی تمنا کو امتزاج دیا ہے:

تو مری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ
تیرے پیمانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی

اس سے اگلی غزل کا مطلع قابلِ توجہ ہے۔ ساقی کے علاوہ "مے" کا مشبہ بھی واضح ہو جاتا ہے:

مٹا دیا مرے ساقی نے عالمِ من و تو
پلا کے مجھ کو مئے لا الہ الا ہو!

اس غزل میں "گدائے میکدہ" کی مرکزی صفت کا تعین کیا گیا ہے جس میں فکرِ اقبال کی گویا روح سمٹ آئی ہے:

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

"دعا" اقبال کی بڑی مترنم نظم ہے اس کا ایک شعر دیکھئے جس میں شاعر کا خیال قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں کے ذوقِ شوق کو موضوع بناتا ہے:

پھر وہ شراب کہن مجھ کو عطا کر کہ میں
ڈھونڈ رہا ہوں اسے توڑ کر جام و سبو

جام و سبو کا توڑنا اور کسی اور شرابِ کہن کی طلب قابلِ توجہ ہے۔

"ساقی نامہ" میں علامہ نے اس "مئے" کی صفات واضح کی ہیں جس کی اسے طلب ہے:

پلا دے مجھے وہ مئے پردہ سوز!

اس کے بعد ہے:

وہ مئے جس سے روشن ضمیرِ حیات
وہ مئے جس سے مستی میں ہے کائنات

وہ مئے جس سے ہے سوز و ساز ازل
وہ مئے جس سے کھلتا ہے راز ازل!

"جان و تن" کے عنوان سے ضرب کلیم میں مئے اور ساغر کو روح اور جسم کے لئے استعارہ کیا ہے:

میری مشکل، مستی و شور و سرور و درد و داغ!!
تیری مشکل، مئے سے ہے ساغر کہ مئے ساغر سے ہے

اگلے اشعار میں روح اور جسم کے ارتباط کو اس مثال سے واضح کیا ہے کہ روح جسم میں اس طرح ہے جس طرح انگرا اپنی خاکستر میں قبا پوش ہوتا ہے۔ ضرب کلیم ہی کا یہ شعر ملاحظہ کیجئے جس میں خودی کو مئے کہا ہے:

مہ و ستارہ مثال شرارہ یک دو نفس
مئے خودی کا ابد تک سرور رہتا ہے

اسرار خودی میں ساقی کو مخاطب کرتے ہوئے کہا ہے:

ساقیا برخیز و مے در جام کن
محو از دل کاوش ایام کن

اس میں مئے کی یہ صفت کہ وہ کاوش ایام دور کر دیتی ہے قابل توجہ ہے۔ اور خیال شراب کے لغوی معانی کی طرف لوٹتا ہے۔ مگر اگلے ہی شعر میں پھر اس کے مفہوم کا تعین کر دیا ہے:

شعلۂ آبے کہ اصلش زمزم است
گر گدا باشد پرستارش جم است

اگلے اشعار میں مسلسل شراب کی صفات بیان کی گئی ہیں۔ اور عملی زندگی میں اس کے رد عمل کو واضح کیا گیا ہے۔ اسی موقع پر ساقی سے مخاطب ہو کر بڑا خوبصورت

شعر کہا ہے :

خیز و در جامم شراب ناب ریز
بر شب اندیشہ ام مہتاب ریز

"پیام مشرق" میں شکایت کی ہے کہ :

آشنائے من ز من بیگانہ رفت
از خمستانم تہی پیمانہ رفت

اس شعر سے خمستان اپنی شاعری اور افکار کے لئے برتا ہے۔ آگے اس شراب کے سرچشمہ کی طرف اشارہ کیا ہے :

من ایں مے چوں مغانِ دورِ پیشیں
ز چشمِ مست ساقی وام کردم

اور چشم ساقی سے مستعار لی گئی اس شراب کا اثر یہ ہے کہ :

سفالم را مئے او جام جم کرد
درونِ قطرہ ام پوشیدہ یم کرد

اپنے نظریات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا :

ندانم بادہ ام یا ساغرم من
گہر در دامنم یا گوہرم من

لیکن جب میں اپنے دل پر توجہ مرکوز کرتا ہوں تو یوں لگتا ہے کہ :

ع جامِ دیگر است و دیگرم من

شاعر کو جب اپنی بشری غلطیوں کا شعور ملتا ہے تو اس کی مستی میں کہہ اٹھتا ہے :

زمیں خاک در میخانۂ من
فلک یک گردش پیمانۂ من

خارج سے باطن کو دیکھ لینے اور عیاں سے نہاں تک پہنچ جانے کی طلب دیکھئے:

یارب درونِ سینہ دل باخبر بدہ
در بادہ نشہ را نگرم آں نظر بدہ

"جاوید نامہ" جسے اقبال کے فارسی کلام میں شاہکار سمجھا جاتا ہے اس میں شاعر "زروان" کی رہنمائی میں عالمِ علوی کی سیاحت کے دوران ستاروں کا نغمہ سنتا ہے:

شوقِ غزل سرائے را رخصت ہائے وہو بدہ
بازبہ رند و محتسب بادہ سبو سبو بدہ

اگلے اشعار میں اس خواہش کا اظہار ہے کہ چاشنی اور مٹھاس کا چسکا رکھنے والے عراق، شام، پارس اور ہند کو آرزو کی تلخی سے شناسا کر دے تا کہ یہ ندیاں لذتِ سیل سے آشنا ہو کر بلند موج سمندروں میں اپنی جد و جہد کا آغاز کر سکیں۔

"طاسین گوتم" کے زیرِ عنوان رقاصۂ عشوہ فروش کو گوتم کی زبان سے یہ پیغام دیا ہے کہ:

مئے دیرینہ و معشوق جواں چیزے نیست
پیشِ صاحب نظراں حور و جناں چیزے نیست

شعر کا حوالہ پہلے آ چکا ہے اس میں "مے دیرینہ" کو اس کے لغوی معانی میں لیا ہے جب کہ عام طور سے "مے" کو لغوی معانی میں کہیں شاذ ہی لیا گیا ہے:

"پیغام افغانی با ملت روسیہ" کے زیرِ عنوان اشتراکیت کے بارے میں اقبال کا وہ نقطۂ نظر سامنے آتا ہے جو اکثر موضوعِ بحث رہا ہے۔ شعر ملاحظہ ہو تخاطب روسیوں سے ہے:

کردہ کارِ خداوندان تمام
بگذر از لا جانبِ اِلّا خرام

اور آگے کہا ہے کہ منفی عمل میں سرخرو ہونے کے بعد اب مثبت کی طرف آؤ۔ اور "ام الکتاب" یعنی قرآن پاک سے اپنے افکار کو روشن کرو۔ اشتراکی انقلاب کی نوع بشر کے حق میں خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے اشتراکیوں کو قرآن پاک کی تعلیمات سے مستفید ہونے کا پیغام کئی اشعار میں دیا ہے اور بڑے دکھ سے کہا ہے کہ ہم مسلمان بے عمل ہو چکے ہیں ورنہ قرآن کی روشنی کم نہیں ہوئی:

محفل ملا بے مے و بے ساقی است
سانہ قرآں را نوا ہا باقی است

نغمۂ بلبل میں ملتِ ابراہیم سے پھر گلہ کیا ہے کہ:

صحبتش پاشیدہ جامش ریز ریز
آنکہ بود از بادۂ جبریل مست

رومی مریخ کے انجم شناس سے شاعر کو متعارف کراتے ہوئے کہتے ہیں:

من ز افلاکم رفیق من ز خاک
سرخوش و ناخوردہ از رہ گہائے تاک

یہاں رومی کی زبان سے اپنے بارے میں یہ شہادت دلوانا کہ اس نے انگور کی شراب نہیں چکھی پھر بھی مستی کے عالم میں ہے۔ قابلِ غور ہے۔ جاوید نامہ کے آخر میں جب تجلیٔ جلال نمو کرتی ہے تو ایک نوائے سوزناک سنائی دیتی ہے:

از تنک جامئ تو میکدہ رسوا گردید
شیشۂ گیر و حکیمانہ بیا شام برو

"خطاب بہ جاوید" کے عنوان سے نئی نسل کو جو خطاب کیا ہے یہ ایک سو چھتیس اشعار پر مشتمل ہے۔ جس میں شراب اور اس کے متعلقات سے ادائے مطلب میں صرف ایک بار کام لیا ہے۔ نوجوان نسل کے ضمن میں اس حد تک احتیاط قابل توجہ ہے مثنوی

"پس چہ باید کرد" میں اس موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے کہ شپروں کے اسرار شیر نہیں سمجھ سکتیں۔ رومی سے کہلوایا ہے:

با حریف سفلہ نتواں خورد مے
گرچہ باشد پادشاہے روم ورے

"مردِ حُر" وہ ہے کہ:

ما کلیسا دوست ما مسجد فروش
او بدست مصطفیٰ پیمانہ نوش

"پس چہ باید کرد" ہی میں ایک غزل ہے جس میں شراب سے متعلق استعاروں کی وضاحت اور بے پئے مستی کے سرچشموں کی نشاندہی کی ہے:

از دیر مغاں آیم بے گردشِ صہبا مست
در منزلِ لا بودم از بادہ الّا مست
دانم کہ نگاہ او ظرف ہمہ کس بیند!
کرد است مرا ساقی از عشوہ و ایما مست
وقت است کہ بکشائم میخانہ رومی باز
پیرانِ حرم دیدم در صحن کلیسا مست

ارمغانِ حجاز میں رسول پاک صلی اللہ علیہ وسلم سے مخاطب ہو کر کہا ہے:

جہاں از عشق و عشق از سینۂ تست
سرورش از مئے دیرینۂ تست

"حضورِ ملّت" کے عنوان سے کہا ہے:

حقیقت را بہ رندے فاش کردند
کہ مُلّا کم شناسد رمزِ دیں را!

نئی نسل کے بارے میں ملّت سے کہا ہے :

ع بجام نو کہن مے از سبو ریز

یہاں اشارہ مستی کی طرف ہے۔

کلام مولانا رومؒ کے بارے میں کہا کہ اے میرے مخاطب !

بکام خود دگر آں کہنہ مے ریز
کہ با جامش نیرزد ملک پرویز

اور مزید یہ کہ :

بگیر از ساغرش آں لالہ رنگے
کہ تاثیرش دہد لعلے بہ سنگے

اور یہ کہ :

بیا از من بگیراں دیر سالہ
کہ بخشد روح با خاک پیالہ

اور مزید یہ کہ :

مئے من گرچہ نا صاف است درکش
کہ ایں تہ جرعۂ خمہائے دوش است

ان مثالوں کو دیکھتے ہوئے آسانی سے یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ شراب اور اس کے متعلقات کو شاعر نے قریب قریب انہی معانی میں برتا ہے جو معانی فارسی کی صوفیانہ شاعری میں مروج رہے ہیں۔ اس فرق کے ساتھ کہ فارسی غزل میں مجاز کی لہر زیادہ نمایاں لگتی ہے۔ جب کہ علامہ کی شاعری میں مجاز کی طرف بمشکل قاری کا ذہن جاتا ہے۔ کیونکہ تقریباً ہر شعر میں یا مسلسل اشعار کی ترتیب میں کوئی نہ کوئی ایسا قرینہ موجود رہتا ہے جو معانی کی حدود اور سمت متعین کر دیتا ہے۔ علامہ کے ذہن

میں ان مشبہ بہ اور مستعار منہ کے معانی کا خاکہ کچھ اس طرح لگتا ہے کہ شراب عشق و معرفت خداوندی اور عشق رسول کہ وہ بھی عشق و محبت خداوندی کی صورت ہے کے مفہوم میں مستعمل ہے۔ ساقی سے مراد عام طور سے رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات گرامی ہے کہ آپ ہی کے دست سخا سے یہ شراب نوعِ بشر میں بٹتی ہے۔ شراب کہن سے مراد وہ عشق و جنوں ہے جو قرون اولیٰ کے مسلمانوں کا خاصا رہا۔ میکدہ سے مراد وہ باطنی نظامِ تربیت بھی ہو سکتا ہے جو صفائے قلب و ذہن کے ساتھ ذوق و شوق عطا کرے رند سے مراد عشق و معرفتِ حق میں گم ایسا فرد یا سالک ہے جس کے کردار میں استغنا کی حیثیت مرکزی ہو۔ اپنے افکار اور پیغام کو بھی علامہ نے کہیں پیمانہ کہیں جام کہیں خم کہا کہ ان کا پیغام بھی اسی سرچشمۂ ہدایت سے مستعار ہے۔ شعر و مے کے لئے بھی جام۔ ساغر خم وغیرہ الفاظ کو برتا ہے۔ دل کے لئے مے آشام کی ترکیب ایک آدھ جگہ استعمال ہوئی ہے۔ کسی جگہ بادہ سے جبریل کو اضافت دے کر وحیٔ ربانی اور کلام الٰہی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک دو مقامات پر ساغر کو خارجی وجود اور مے کو روح سے مماثلت دی ہے۔

موسیقی اور مے دونوں کے متعلقات کو جیسے کہ ہم دیکھ چکے ہیں ضرب کلیم اور ارمغان حجاز میں بہت ہی کم برتا گیا ہے۔ دراصل یہ دونوں مجموعے علامہ کے نتائج فکر پر مشتمل ہیں جنہیں براہِ راست بیان کیا گیا ہے۔ اسی نسبت سے ان میں تغزل اور شعریت بھی کم ہے۔ ان کی اپیل عقلی ہے۔ جذبات کی چاشنی کم رہ گئی ہے۔ فارسی کلام میں مذکورہ الفاظ کو "پیام مشرق" میں سب سے زیادہ برتا گیا ہے۔ پیش نظر رہے کہ پیام مشرق گوئٹے کے دیوانِ مغربی کے جواب میں ہے۔ اور گوئٹے پر خواجہ حافظ کا اثر پہلے زیر بحث آچکا ہے دوسرے نمبر پر ان متعلقات کا استعمال زبور عجم میں ہے۔ تیسرے درجے پر "اسرار و رموز" آتی ہے۔ خطاب بہ جاوید (جاوید نامہ) میں شراب کے متعلقات کا ذکر صرف ایک بار ہے۔ مگر موسیقی کے متعلقات کو کثرت سے برتا ہے۔ اس کے بعد ارمغان حجاز حصہ

فارسی کا نمبر ہے، اور سب سے کم استعمال "پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق" میں ہے۔

موسیقی اور اس کے متعلقات کے استعمال میں مولانا روم کے اثرات واضح ہیں۔ شراب اور اس کے متعلقات پڑھنے والے کے خیال کو حافظ شیرازی کی طرف منتقل کر دیتے ہیں۔ مثنوی مولانا روم میں شراب کے متعلقات کا استعمال نسبتاً کم ہے۔ جب کہ حافظ کے کلام میں موسیقی کے متعلقات کو مقابلتاً کم برتا گیا ہے۔ کلامِ اقبال میں مذکورہ مشبہ بہ اور مستعار منہ کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ جہاں شراب کا ذکر ہے وہیں موسیقی کا ذکر بھی ملتا ہے۔ یعنی دونوں کے متعلقات تقریباً ساتھ ساتھ چلتے ہیں اسی طرح محسوس ہوتا ہے کہ شعر میں جہاں تخلیقی رو شدت سے نمایاں ہے وہاں مے و نغمہ کے استعارے زیادہ آئے ہیں۔ جہاں عقل کا غلبہ ہے وہاں ان کا استعمال اسی نسبت سے کم ہے۔ شاعر کے ذہن میں عشق کے مضمون سے مے و نغمہ کی وابستگی بھی قابلِ غور ہے۔ دعا یا مناجات یا کسی بھی دوسری حضوری کے لمحات میں جہاں وجدان کی کیفیت غالب ہے ان کا استعمال بڑھ گیا ہے۔ غم کے مضمون کے ساتھ عجیب طور پر شراب کے استعاروں کو کم برتا گیا ہے جب کہ خوشی کے مواقع میں زیادہ برتا گیا ہے۔

مے و نغمہ کے متعلقات، جنہیں علامہ نے اپنی شاعری میں مجموعی طور پر تقریباً ساڑھے بارہ سو مختلف مقامات پر برتا ہے اور یہ تعداد دوسرے تمام مشبہ بہ یا مستعار منہ کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ اس بات کا ثبوت مہیا کرتے ہیں کہ شاعر کا موضوعِ زندگی کے خارجی احوال سے زیادہ زندگی کا باطنی پہلو ہے۔ داخل کی طرف یہ رجحان اور داخل سے خارج کو متشکل کرنے کا یہ نظریہ علامہ کے نظامِ فلسفہ کی ایک اہم کڑی ہے مذکورہ تمام مستعار منہ اور مشبہ بہ داخلی کیفیات کی خارجی تجسیم کی صورت میں سامنے آتے ہیں یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کوئی روکھے پھیکے فلسفی مصلح یا رہنما نہیں وہ طبعاً شاعر بھی ہیں اور ان کی، بعض حصوں کو چھوڑ کر، تمام شاعری میں تغزل اور شعریت کی لہر دوڑتی نظر

آتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ ایسا شاعر بھی نہیں جو محض لفظوں کی ترتیب اور ردیف قافیہ سے ایک ایسے ڈھانچے کو تشکیل کرتا ہو جو اندر سے کھوکھلا ہے۔ وہ جہاں زندگی کی بڑی اہم حقیقتوں کا انکشاف کرتے ہیں وہاں ایک رومانوی فضا بھی وجود میں آتی ہے انہوں نے قدیم روائتی ہیتوں کو ضرور برتا، قافیہ ردیف کی پابندی کی، وزن کا خیال رکھا بلکہ مصرعوں میں ارکان کی تعداد تک کو ملحوظ رکھا۔ اس کے باوصف شاعری کے خارجی لوازمات کو اپنے آپ پر تقلید کی حد تک طاری نہیں کیا۔ انہوں نے اسلوب کے مقابلے میں موضوع کو، لفظ کے مقابلے میں معانی کو، جسم کے مقابلے میں روح کو اور خارجی کے مقابلے میں باطن کو ترجیح دی۔ عقل سے بڑھ کر وہ عشق و جنوں کے، خبر سے زیادہ وہ نظر کے اور خارجی حواس سے زیادہ وجدانی صلاحیتوں کے قائل ہیں۔ چنانچہ اردو ادب عالیہ کے تمام تر احترام کے باوجود علامہ نے عملی اور فکری یا افتاد طبع کے لحاظ سے اپنے آپ کو کلاسیکی شعراء کی صف میں کھڑا کرنے کی بجائے رومانوی تحریک میں شامل رکھا۔ وہ دراصل ادب و شعر کی رومانوی تحریک کے ایک ایسے رکن ہیں جس نے ایک طرف کلاسیکیت کے دبیز چھلکے کی دبازت کو اتنا کم کر دیا کہ بعض وقت شعر کا رس چھلک پڑتا ہے اور دوسری طرف رومانویت کی بے راہ روی کے امکانات کو ایک بلند نصب العین سامنے رکھتے ہوئے ختم کر دیا اور تیسری بات یہ کہ نصب العین سے صرف عقل کی حد تک نہیں قلب و روح کی گہرائیوں سے محبت نے ان کی شاعری کو ترفع کے ساتھ ساتھ جذبات کی وہ گرمی اور حرارت دی کہ وہ مبلغ اور مصلح ہوتے ہوئے بھی تبلیغ اور اصلاح کی تمام تلخیوں اور پھیکے پن سے بچ نکلے۔ تشبیہ اور استعارہ بجائے خود شاعری کی ایک ادا ہونے کی حیثیت میں ہمیں دلیل مہیا کرتے ہیں کہ اقبال صرف وہ نہیں جس سے ہماری ملاقات "تشکیل جدید الٰہیات اسلامی" میں ہوتی ہے۔ بلکہ ایک دوسرا اقبال بھی ہے جس سے ہم اردو، فارسی شاعری میں متعارف ہوتے ہیں۔ اس حقیقت کو تسلیم کرنے میں مروجہ عقل و خرد کے طرفداروں کو

بھی مایوس ہونے کی ضرورت نہیں کیونکہ اس دوسرے اقبال کی نظر میں خبر کی آب و تاب بھی ہے، اس کے جنوں میں خرد کی چمک دمک بھی موجود ہے اور اس کے عشق میں فکر بلند کی آمیزش بھی ہے۔

ع "در نہاد م عشق با فکر بلند"

ہاں اگر ہمیں کسی ایسے فلسفی کی جستجو ہو جس کے افکار میں خونِ جگر کی سُرخی نہیں، کسی ایسے مفکر کی تلاش ہو جس کے افکار نے وحی و الہام سے روشنی حاصل نہیں کی تو وہ شخص ہمیں کم سے کم کلام اقبال میں نہیں ملے گا۔ عقل و خرد کو یہاں تک رفعت دینا کہ وہ الہام کو چھونے لگے اور الہام و وجدان کو عقلی و حسّی تجربوں کی صورت میں بیان کرنا وہ خصوصیت ہے جو اس مطالعے میں ہمارے سامنے نکھر کر آجاتی ہے۔

اشاریہ:

اسماءُ الرّجال:

آدم ۳۵-۳۹-۵۰

آرنلڈ ۳۱-۶۴

آقائے پژمان ۹۰

ابنِ سینا، بوعلی سینا ۲۶-۳۰-۶۶

ابن العربی (حضرت محی الدین شیخ اکبر) ۲۶-۳۰

ابوالہول ۲۷

ارسطو ۱۶

افلاطون ۱۶

اقبال، علّامہ ۵-۶-۷-۸-۹-۱۰-۱۳-۱۴-۱۵-۱۶-
۱۷-۱۸-۱۹-۲۰-۲۱-۲۳-۲۷-۲۸-
۲۹-۳۰-۳۱-۳۲-۳۳-۳۵-۳۶-۳۷-
۳۸-۳۹-۴۰-۴۱-۴۲-۴۳-۴۴-۴۵-
۴۶-۴۷-۴۹-۵۱-۵۲-۵۳-۵۴-
۵۵-۵۶-۵۷-۵۸-۵۹-۶۰-۶۱-۶۲-
۶۳-۶۷-۶۸-۶۹-۷۰-۷۲-۷۳-
۷۵-۷۶-۷۹-۸۰-۸۲-۸۳-۸۵-
۸۶-۸۷-۸۸-۸۹-۹۰-۹۱-۹۲-۹۴-

۹۷-۱۰۰-۱۰۱-۱۰۲-۱۰۳-۱۰۴

اللہ - اللہ تعالیٰ - ذاتِ باری تعالیٰ ۳۰-۳۳-۳۵-۳۷-۴۱-۴۸-۷۰

اللہ تبارک تعالیٰ - خدا

امام حسنؓ ۲۴

امام حسینؓ ۲۴

امام غزالیؒ ۸۴

انیس ۷۷

برگساں ۱۶

بلالؓ (حضرت) ۶۴-۶۵

پرویز خسرو ۱۵-۶۸-۸۱

جبریل، امین ۳۸-۱۰۱

حافظ، خواجہ ۸۴-۸۷-۸۸-۸۹-۹۰-۹۱-۱۰۱-۱۰۲

خلیل اللہ، حضرت ابراہیم ۳۸

خلیفہ عبدالحکیم ۸۰

داؤد حضرت ۸۴

دبیر ۷۷

رسول اللہؐ، رسول پاکؐ حضورؐ ۶-۲۷-۳۶-۵۴-۶۳-۷۲-۷۴-۹۲

محمدؐ، مصطفیٰؐ، کریمؐ ۹۹-۱۰۱

سکندر ۳۶

سید عبداللہ، ڈاکٹر ۷۱

سعدی ۶۵

سلمیٰ ۶۵
شاہ شمس تبریزؒ ۸۰
شیکسپیئر ۳۳
شوکت سبزواری، ڈاکٹر ۷۱
شیریں ۱۵-۶۷-۶۸-۸۱-۸۹
عابد علی عابد ۶۱
عبدالقادر ۶۴
عطیہ فیضی ۸۷
غالب ۵-۱۲-۳۰-۵۹-۷۳-۸۱-۸۵
غنی کاشمیری ۵۹
فان ہیمر ۸۸
فرہاد ۱۵-۶۷-۶۸
فرعون ۱۵
قیس، مجنوں ۱۵-۶۳-۶۴-۶۵-۶۷-۶۹
کانٹ ۱۹
گوئٹے ۸۸-۱۰۱
لیلیٰ ۱۵-۱۳-۶۴-۶۵-۶۶-۶۷-۶۹
لینن ۶
مارکس ۶
موسیٰ حضرت کلیم اللہ، کلیم ۱۵-۲۶-۲۷-۲۸-۷۹
محمود غزنوی، سلطان ۵۴

مصطفےٰ کمال پاشا ۶۶
مولانا رومؒ، رومی ۴۳-۵۵-۶۶-۸۰-۸۳-۸۴-۹۸-۹۹-۱۰۱-۱۰۲
مولانا شبلی ۸۰
میر تقی میر ۵-۳۰
میر حسن ۳۱
میر درد، خواجہ ۸۵
نظام الدین اولیاؒ، حضرت ۷
نطشے ۱۶
وشوامتر ۵۷
ہیل سوشسکی ۸۸
ہیگل ۱۶

اصطلاحات :

اجرام فلکی ۴۹
اسلام ۵۴-۶۱-۸۰
اسلامی تاریخ ۲۲
اسلامی تصوّف ۱۱۹
اسلامی تہذیب ۶۷-۷۷
اسلامی دنیا ۶۷

اشتراکیت ۶-۹۷

اشتراکی انقلاب ۶-۹۸

اقبالیات ۶-۸

برہمن ۲۸-۳۱

پارس ۹۷

پاکستانی قوم ۶۵

تصوف ۶-۳۲-۸۰

تہذیب حجاز ۶۲-۶۴

جرمن قوم ۸۸

جنت ۳۹

جمادات ۱۰۸

جمالیات ۱۲-۵۰

جمالیاتی ۴۶-۴۷-۴۸-۵۱-۵۲-۵۵-۷۹

جمودیت ۷

حدیث ۴۲

حیوانات ۱۰۸

خلافت ۴۸

خودی ۴-۲۶-۳۴-۳۰-۳۹-۴۸-۵۰-۵۱-

۶۰-۷۰-۷۲-۹۵

دیوبند ۸

زرتشتی ۲۸
سائنٹفک تنقید ۱۰
سرمایہ داری ۶۸
سکندری ۴۶
صوفی ۱۱۴
طریقت ۱۱۶
عالمِ اسلام ۴۹-۶۸
عصاء (حضرت موسیٰؑ کا) ۱۵
علمِ بدیع ۱۱-۱۲
علمِ بیان ۱۱-۱۸
فنافی اللہ ۷۲
فنافی المرشد ۷۲
فنافی الرسولؐ ۷۲
فنونِ لطیفہ ۷۹-۸۴
کائنات ۳۰-۳۲-۳۹-۴۵-۵۷
کشمیری ۳۱
کلاسیکی ۱۰۳
کلاسیکیت ۱۰۳
مردِ کامل ۷۵
مردِ مومن ۷۵
ملتِ ابراہیم ۹۸

ملتِ بیضاء ۶۲
ملتِ اسلامیہ ۱۶-۶۲-۶۷-۷۷-۸۸
ملوکیت ۶۸
نفسیات ۱۰-۱۷-۲۸
وجدان ۱۴-۱۷-۱۰۴
وجدانی ۳۳
وحدت الشہود ۳۷-۱۰۵-۱۱۳-۱۲۱-۱۲۴
وحدت الوجود ۲۶-۳۷
ہندا سلامی تہذیب ۵

کتب ورسائل

ارمغانِ حجاز ۵۹-۸۱-۹۲-۹۹-۱۰۱
اسرار ورموز ۹-۳۶-۱۰۱
بالِ جبریل ۲۶-۴۳-۵۰-۵۹-۹۳
بانگِ درا ۲۶-۲۷-۳۲-۳۶-۴۱-۴۲-۴۵-۴۶-۴۸-۴۹-۵۱-۵۹-۷۴-۷۵-۷۷-۹۲
پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق ۵۳-۹۸-۹۹-۱۰۲
پیامِ مشرق ۴۵-۸۶-۸۹-۹۶-۱۰۱
تشبیہاتِ اقبال ۸۰
تلمیحاتِ اقبال ۶۱
تشکیل جدید الٰہیاتِ اسلامی ۱۰۳

جاوید نامہ	۹۷-۹۸-۱۰۱
دیوانِ مغرب	۸۸-۱۰۱
زبورِ عجم	۳۲-۸۷-۱۰۱
سوانح، مولانا رومؒ	۸۰
شعرِ اقبال	۶۱
ضربِ کلیم	۲۷-۵۰-۵۹-۹۵-۱۰۱
علامہ اقبال کے مشبہ بہ اور مستعار منہ	۱۴
فصوص الحکم	۳۰
فلسفۂ اقبال	۷۱
قرآن کریم	۸۰-۹۸-۱۰۱
کلیات شاہ نعمت اللہ ولی	۹۰
مثنوی معنوی	۸۰-۱۰۲

مقامات، ادارے

آبِ زمزم	۶۷
اندلس	۷۲
ایبک	۸۱
برصغیر	۵-۸-۶۸
پنجاب	۶۸
تاتار	۶۶
تہران	۹۰

جبل	۶۵
حجاز	۲۲-۶۷
سندھ	۶۸
سینا وادی	۱۵-۲۶-۲۷-۲۹
شام	۹۷
صفا	۷۲
طور	۲۳-۲۵-۲۶-۲۷-۲۸-۲۹-۳۰-۳۲-۳۵-۵۸-۶۴
عجم	۶۲
عراق	۸۱-۹۷
عرب	۲۱-۶۷
کشمیر	۲۱-۸۶
مدینہ (یثرب)	۶۴-۶۵
مریخ	۹۸
مشرق	۲۱-۵۳
مصر	۲۷
مغرب	۴۸-۶۸-۹۲
نجد	۶۵
ہندوستان (ہند)	۴۹-۶۱-۶۵-۹۷
یورپ	۲۷-۸۵-۸۷
یمن	۲۲