انداز محرمانہ

اقبال کی شاعری ایک نئے تناظر میں

خرم علی شفیق

انداز محرمانہ

اقبال کی شاعری ایک نئے تناظر میں

خرم علی شفیق

اقبال اکادمی پاکستان

بروشر سیریز۔۔۔۔۔۔۔۵۵

ناشر

محمد سہیل عمر
ڈائریکٹر
اقبال اکادمی پاکستان
(حکومتِ پاکستان، وزارت ثقافت)
چھٹی منزل، ایوان اقبال، لاہور
Tel:[+92-42]6314-510
Fax:[+92-42]631-4496
Email:director@iap.gov.pk
Website: www.allamaiqbal.com

ISBN 978-969-416-434-2

طبع اوّل	:	۲۰۰۹ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	۵۰/- روپے
مطبع	:	شرکت پریس، لاہور

محل فروخت: ۱۱۶ میکلوڈ روڈ، لاہور، فون نمبر ۷۳۵۷۲۱۴

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

عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ اقبال کسی با قاعدہ فلسفیانہ نظام کے بانی نہیں تھے۔ ۱۹۳۲ء میں انگلستان کے سفر میں اُنہوں نے خود بھی کہا تھا کہ وہ مغربی اصطلاح میں کسی با قاعدہ فلسفیانہ نظام کے حامل نہیں ہیں۔ تاہم اِس بیان سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ اُن کی تحریر کسی بھی ربط و نظام سے معریٰ ہوگی۔ مغربی اصطلاح کے مطابق تو مولانا روم بھی کوئی فلسفیانہ نظام نہ رکھتے تھے لیکن بہرحال اُن کے افکار میں ایک خاص ربط موجود ہے جسے ہم اُن کا نظامُ الاسرار کہہ سکتے ہیں۔

اقبال کے نظامُ الاسرار کی طرف سب سے بہتر رہنمائی اُن کے مدّون کلام کے اندرونی ربط کے ذریعے ہوتی ہے جسے میں نے اپنی کتاب دی ری پبلک آف رومی (انگریزی-مارچ ۲۰۰۷ء) میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ زیرِ نظر مقالہ اس اندرونی ربط کا ابتدائی تعارف بھی ہے اور بعض ایسے امور کی نشاندہی بھی کی جارہی ہے جو اُس کتاب میں موجود نہیں ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اِن نکات کی روشنی میں اقبال پر تحقیق کے بعض نئے موضوعات سامنے آتے ہیں۔

۱

سید نذیر نیازی اپنے مضمون 'اقبال اور حکمائے فرنگ' میں اقبال کے بعض ناقدین کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں، ''دراصل یہ حضرات اِس امر کو فراموش کر دیتے ہیں کہ اقبال ایک مستقل فلسفی یا بالفاظِ دیگر فلسفہ کے ایک با قاعدہ نظام کے بانی تھے۔''[۱] نذیر نیازی اقبال کے خطبات تشکیلِ جدید کا ترجمہ اُن کی زندگی ہی میں کرنے لگے تھے اور اُس پر اقبال سے اصلاح کا عمل

بھی شروع ہو گیا تھا چنانچہ اُن کا اقبال کو ایک فلسفیانہ نظام کا بانی قرار دینا معنی خیز ہے۔

اِس نظام کے نقوش واضح کرنے کی کوشش عام طور پر کامیاب نہیں ہوئی جس کی تین وجوہات ہیں۔ پہلی وجہ یہ کہ اب تک اقبال کی تحریروں کی ٹھیک سے درجہ بندی ہی نہیں ہوئی۔ دوسری غلطی اِسی سے پیدا ہوئی یعنی اقبالیات کی تنقید کے اصول مرتب نہ ہو سکے بلکہ ماہرین نے عام طور پر رائج اصولوں سے بھی عموماً بے اعتنائی برتی۔ اِن میں وہ ماہرین بھی شامل ہیں جن سے ہم توقع زیادہ رکھتے تھے، مثلاً اے جے آربری اور اینا میری شمل وغیرہ۔ تیسری غلطی یہ کہ اقبال کا مطالعہ صرف تاریخی پس منظر میں کیا گیا جو شاید ایک فلسفی کی فکر کا مکمل احاطہ کرنے کے لیے کافی ہو مگر شاعر کے کلام کی ایک جہت اس قسم کی قید سے آزاد بھی ہوتی ہے۔ کلامِ اقبال کے اس پہلو پر بہت کم توجہ دی گئی ہے۔

تحریروں کی درجہ بندی میں بے اعتنائی کی ایک مثال یہ ہے کہ اقبال کی شاعری کی کتابیں اُردو اور فارسی کے لحاظ سے تقسیم کر دی جاتی ہیں اور آخری کتاب ارمغانِ حجاز کے مزید دو ٹکڑے ہو جاتے ہیں۔ کتابوں کی فروخت میں اضافے کے لیے شاید یہ طریقہ مفید ہو مگر علمی تحقیق نے بھی ایک مدت سے یہی چلن اختیار کیا ہوا ہے جس کا کوئی جواز نہیں۔ جو فارسی پڑھنے میں دشواری محسوس کرے وہ تراجم پڑھ لے مگر فارسی کتابوں کے مضامین کو صحیح ترتیب کے مطابق اُردو کتابوں کے درمیان رکھے بغیر بھلا اقبال کے پورے شعری نظام کو کس طرح سمجھا جا سکتا ہے۔

اِسی طرح اُن کی زندگی میں شائع ہونے والی ہر تحریر کو مستقل تصنیف سمجھ لیا گیا چنانچہ علم الاقتصاد اور تشکیلِ جدید ایک ہی شیلف پر رکھی گئیں جو زیادتی ہے۔ اقبال نے خود اِس کا تدارک کر دیا تھا یعنی اپنی صرف ایک نثری تصنیف کو بذریعہ کاپی رائٹ محفوظ کیا اور وہ تشکیلِ جدید تھی۔ بقیہ نثری تصانیف کو علیحدہ رکھنا چاہیے سوائے خطبہ الٰہ آباد کے جو اقبال کی زندگی ہی میں ایک قومی دستاویز کی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔

اقبال کے مقالات، بیانات اور خطوط کی اہمیت تاریخی اور سوانحی ہے۔ یہ اِس لحاظ سے تو اقبال کی ''تصانیف'' ہیں کہ اقبال کے قلم سے صادر ہوئے مگر تخلیقی اعتبار سے یہ ''تصانیف'' کا درجہ نہیں رکھتے کیونکہ اقبال نے خود اِنہیں یہ حیثیت نہ دی۔ خطوط کی اشاعت کے وہ قائل ہی نہ تھے چنانچہ جب معلوم ہوا کہ اُن کے دوست نیاز الدین خاں اُن کے خطوط تبرک سمجھ کر جمع کرتے ہیں تو لکھا کہ امید ہے وہ اشاعت کے خیال سے یہ خطوط جمع نہ کرتے ہوں گے۔ بھلا کبھی تصور بھی کر

سکتے تھے کہ سید نذیر نیازی کے نام خطوط جن میں اقبال کی یا اہل خانہ کی بیماریوں کی تفصیلات ہیں، شائع ہو جائیں گے؟ اسی طرح عطیہ فیضی کے نام لکھے ہوئے خطوط کا شائع ہونا بھی اُن کے نظامِ اخلاق کی رُو سے ناممکن تھا۔ وہ اِسے ایک طرح کی خیانت سمجھتے تھے چنانچہ اپنے نام آئے ہوئے بیشتر خطوط وفات سے قبل جلا ڈالے۔ خطوط کو اقبال کی مستقل تصانیف کی روشنی میں پڑھنا چاہیے مگر یہاں اکثر اِس کے برعکس ہوا (جس طرح قرآن اور حدیث کے معاملے میں بعض اوقات یہ ترتیب اُلٹ گئی کہ کسے کس کی روشنی میں پڑھنا چاہیے)۔ ادبی تنقید کے لحاظ سے یہ اِتنی بڑی اور بنیادی غلطی ہے کہ محض اِسی بنا پر اقبالیات کی کتب کا وہ ذخیرہ جن میں اقبال کی فکر کو سمجھنے کی کوشش کی گئی، ایک آدھ تحریر کے سوا اپنی اہمیت کھو بیٹھتا ہے۔ جب کوئی مصنف اپنی کسی کتاب کو باقاعدہ ادبی تخلیق کے طور پر پیش کرتا ہے تو اُس کتاب کی ہیئت اور ساخت کا احترام کیا جاتا ہے۔ اُسے ادب سمجھا جاتا ہے۔ مصنف کی زندگی کے بارے میں معلومات، اُس کی خط کتابت اور بیانات وغیرہ اصل کتاب کے سیاق و سباق کو سمجھنے میں کام آتے ہیں اور اُس کے لیے کچھ اصول مقرر ہوتے ہیں۔ بدقسمتی سے اقبال فہمی کے سلسلے میں یہ احتیاط نہیں برتی گئی ورنہ اقبال کے کلام کے بعض ایسے پہلو سامنے آتے جو بیحد چونکا دینے والے ہیں۔

اس میں کچھ دخل اِس بات کا بھی ہے کہ ۱۹۲۳ء سے ہمارے دانشوروں نے مغرب کے مقابلے میں احساسِ کمتری کا رویہ اپنا جو غالباً ابھی ایک دو برس مزید باقی رہے گا۔ ۱۹۲۳ء سے ۲۰۱۰ء تک کا زمانہ ہمارے ادب میں معذرت خواہی کا زمانہ ہے مگر مشکل یہ ہے کہ جو دانشور اور نقاد سب سے زیادہ مغرب سے مرعوب ہیں وہی سرسید، حالی اور اقبال وغیرہ کو مغرب کی طرف جھکنے کا الزام دیتے ہیں۔ اقبالیات کو ملک کے عام ادب سے جو کمک ملنی چاہیے تھی وہ نہیں ملی۔ خدا کا شکر ہے کہ نہیں ملی اور اس طرح اقبالیات کچھ نہ کچھ سلامت بھی رہی مگر زیادتی یہ ہوئی کہ ۱۹۲۳ء کے بعد ہمارے تمام بڑے نقاد مغربی شعرا کے سامنے اس طرح سجدہ ریز ہوئے کہ اپنے شاعروں کو بھی صرف انہی پیمانوں سے دیکھنے لگے جو مغرب میں سکہ رائج الوقت ہوں:

دِیا اقبال نے ہندی مسلمانوں کو سوز اپنا
یہ اک مردِ تن آساں تھا، تن آسانوں کے کام آیا

یہ اقبالیات کی دُوسری صدی ہے۔ میں بڑی جسارت کر کے کہہ رہا ہوں کہ پہلی صدی میں حیاتِ اقبال کے بارے میں بنیادی ماخذ جمع کرنے میں ہمارے بزرگوں نے وہ بے مثال کارنامہ

دکھایا جس کی مثال دنیائے ادب کی تاریخ میں نہیں ملتی مگر جہاں تک اقبال فہمی کا تعلق ہے، پہلی صدی کی گود تقریباً خالی ہے۔ اس کی تین مثالیں پیشِ خدمت ہیں۔ 'جبریل و ابلیس'، 'بچے کی دُعا' اور وہ نظمیں جنہیں اقبال نے ''بچوں کے لیے'' لکھا تھا۔

۲

'جبریل و ابلیس' بالِ جبریل کی مشہور نظم ہے۔ تبصرہ کرنے والوں نے بہت کچھ لکھا ہے بلکہ بعضے تو سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور پیدا کرنے کے لیے ملٹن کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔ ابلیس کا یہ کہنا، ''میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح، تُو فقط اللہ ہو...'' کچھ پہنچے ہوئے بزرگوں کو اقبال کے لاشعور میں نیٹشے ڈھونڈنے پر آمادہ کر دیتا ہے مگر کیا یہ انصاف ہے کہ آج تک یہ نہ دیکھا گیا کہ 'جبریل و ابلیس' سے اگلی نظم کون سی ہے اور اُس کا کتنا گہرا تعلق اِس مضمون کے ساتھ ہے؟

اگلی نظم 'اذان' ہے۔ 'جبریل و ابلیس' شیطان کا عالمِ فطرت کے ساتھ مکالمہ تھا، یہ انسان کا ہے:

اذان

اِک رات ستاروں سے کہا نجمِ سحر نے
آدم کو بھی دیکھا ہے کسی نے کبھی بیدار؟
کہنے لگا مریخ، ادا فہم ہے تقدیر
ہے نیند ہی اُس چھوٹے سے فتنے کو سزاوار
زُہرہ نے کہا، اور کوئی بات نہیں کیا؟
اُس کرمکِ شب کور سے کیا ہم کو سروکار!
بولا مہِ کامل کہ وہ کوکب ہے زمینی
تم شب کو نمودار ہو، وہ دن کو نمودار
واقف ہو اگر لذّتِ بیداریِ شب سے
اونچی ہے ثریا سے بھی یہ خاکِ پراسرار

آغوش میں اِس کی وہ تجلّی ہے کہ جس میں
کھو جائیں گے افلاک کے سب ثابت و سیار
ناگاہ فضا بانگِ اذاں سے ہوئی لبریز
وہ نعرہ کہ ہل جاتا ہے جس سے دلِ کہسار!

اِس نظم میں اجرامِ فلکی سائنسی اعتبار سے بھی صحیح مقام پر ہیں اور اقبال کے اُس نظامِ کائنات سے بھی مربوط ہیں جو جاوید نامہ میں پیش کیا گیا۔ پہلی بات یہی ہے کہ ہر رات کئی عبادت گزار اُٹھتے ہیں جیسا کہ نظم کے آخری شعر سے بھی ظاہر ہے تو پھر صبح کے ستارے نے یہ کیوں پوچھا کہ کیا آدم کو بھی کسی نے کبھی بیدار دیکھا ہے؟ لطیف نکتہ یہ ہے کہ صبح کا ستارہ زمین سے دُور ہے لہٰذا اُسے انسان دکھائی نہیں دے سکتا۔ خود سحر خیز ہے اس لیے دُوسرے ستاروں سے پوچھ رہا ہے کہ جسے اشرف المخلوقات بنایا گیا ہے کیا وہ بھی سحر خیزی ہی میں اِس ستارے کا مقابلہ کر سکتا ہے؟

جواب دینے والے زمین کے قریب ترین سیارے ہیں یعنی مریخ، زہرہ اور چاند۔ ان کے جوابات میں بھی ایک رمز پوشیدہ ہے۔ جاوید نامہ میں مریخ پر ایسی مخلوق دکھائی گئی ہے جو اپنی روشن ضمیری کی وجہ سے تقدیر پر قابو پا چکی ہے۔ جب اقبال اور رومی وہاں پہنچتے ہیں تو مریخ کا ایک حکیم اقبال سے کہتا ہے کہ تم جیسے ہو تمہاری تقدیر اُس کے مطابق ہوگی۔ تم بدل جاؤ تو تمہاری تقدیر بھی بدل جائے گی۔ جاوید نامہ کا بغور مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ برتر مخلوق دراصل انسان کا ممکنہ مستقبل ہے جو ابھی پردۂ تقدیر میں ہے۔ مریخ نے یہاں جو بات کہی ہے وہ حکیمِ مریخی کے اُسی مکالمے سے مناسبت رکھتی ہے۔

جاوید نامہ میں زہرہ پر ایک ٹھہرا ہوا سرد سمندر ہے جس کی تہ میں مکمل اندھیرا ہے۔ وہاں فرعون اور قیصر کی روحیں رکھی گئی ہیں۔ چونکہ اُس سیارے نے انسانوں کی صرف یہی قسم دیکھی ہے لہٰذا اُس کا انسان کو ''کرمکِ شب کور'' کہنا جاوید نامہ کے نظامِ کائنات کے عین مطابق ہے۔

یوں مریخ اور زہرہ کے جوابات میں انسانوں کی دو قسمیں آ گئی ہیں جن کی مکمل تفصیل جاوید نامہ میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اِن میں سے ایک احسن التقویم ہے اور ایک اسفل السافلین ہے۔ اِن دونوں کے درمیان انسان کو اختیار ہے۔ چاند اسی اختیار کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ زمین کے سب سے زیادہ قریب ہونے کی وجہ سے کلامِ اقبال میں ہر جگہ اُسے انسان کا ہمراز بتایا گیا ہے، مثال کے طور پر 'جوابِ شکوہ' کے شروع میں ہے کہ جب اقبال کی آواز آسمانوں میں گونجی تو چاند نے کہا، ''اہلِ زمیں ہے کوئی!''

جاوید نامہ میں چاند روح میں سفر کی پہلی منزل کے طور پر پیش کیا گیا ہے جس کے ایک غار میں وشوامتر خدا کے راز بتاتے ہیں، ایک اور مقام پر نوائے سروش غیب کے مضامین صریرِ خامہ میں ڈھالنے کا اہتمام کرتی ہے اور وادیٔ یرغمید جسے فرشتے پیغمبروں کی وادی کہتے ہیں وہاں مہاتما بدھ، زرتشت، مسیح اور رسول اکرم کی طواسین ہیں جن میں خیر و شر کی کشمکش کے چار مذہبی پہلو پیش کیے گئے ہیں۔ چنانچہ چاند ہی انسان کی صحیح حقیقت سے بقیہ ستاروں کو آگاہ کر سکتا ہے۔

آخری شعر میں انسان کا فطرت کے ساتھ مکالمہ اذان کی صورت میں پیش کیا گیا ہے، ''وہ نعرہ کہ ہل جاتا ہے جس سے دلِ کوہسار!'' سوال اٹھتا ہے کہ جب یہ نعرہ ہر صبح بلند ہوتا ہے تو ستارے آج تک اِس سے بیخبر کیوں تھے؟ وجہ یہ ہے کہ ابھی پوری دنیا اِس کی رُوح کے مطابق ترتیب پانا باقی ہے جب زمین پر صرف خدا کی بڑائی ہو اور کسی انسان کی دوسرے انسان پر بالادستی قائم نہ رہے۔

دلچسپ بات ہے کہ ابلیس نے کہا تھا، ''میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح'' اور دلِ یزداں کی ترکیب غالباً کلامِ اقبال میں صرف ایک اور نظم میں استعمال ہوئی ہے۔ وہ نظم پہلی بار زبورِ عجم میں شامل کی گئی اور پھر اگلی کتاب جاوید نامہ کی 'تمہیدِ آسمانی' میں فرشتوں کے گیت کے طور پر دہرائی گئی۔ وہاں کہانی کچھ یوں بیان ہوتی ہے کہ جب روزِ ازل آسمان نے زمین کو روشنی سے محروم ہونے کا طعنہ دیا تو آسمانوں کے اُس طرف سے ایک آواز آئی کہ زمین ہی کی مٹی سے وہ انسان پیدا کیا جائے گا جس کی تجلی کے سامنے چاند ستارے ماند پڑ جائیں گے (نظم 'اذان' میں چاند نے یہی بات دہرائی ہے)۔ تب فرشتوں نے وہ نظم گائی جسے زبورِ عجم میں بھی پیش کیا گیا۔ نظم کا مفہوم یہ ہے کہ ایک روز خاک کی مٹھی کی چمک روشن مخلوقات سے بڑھ جائے گی اور ہماری قسمت کے ستارے سے زمین آسمان بن جائے گی:

فروغِ مشتِ خاک از نوریاں افزوں شود روزے
زمیں از کوکبِ تقدیرِ ما گردوں شود روزے

اِسی نظم کے آخری شعر میں ''دلِ یزداں'' کی ترکیب آتی ہے کہ جب یہ انوکھا مضمون موزوں ہو جائے گا تو اِس کی تاثیر سے یزداں کا دل بھی پرخوں ہو جائے گا:

چناں موزوں شود ایں پیش پا افتادہ مضمونے
کہ یزداں را دل از تاثیرِ اُو پرخوں شود روزے

اب ہم سمجھ سکتے ہیں کہ ابلیس کا کہنا، ''میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح'' دراصل انسان سے حسد کی وجہ سے ہے۔ جاوید نامہ کے مطابق فرشتوں ہی نے یہ بات کہی تھی کہ

انسان کا مضمون موزوں ہو کر دلِ یزداں کو پرخوں کر دے گا۔ چنانچہ اب ابلیس ایک فرشتے ہی کو اِس کا جواب دے رہا ہے۔

اب بات مکمل ہو جاتی ہے۔ ابلیس بھی جنت سے نکالا ہوا ہے اور انسان بھی۔ دونوں کو پیغامِ حق کی دعوت جبریل ہی کے ذریعے ملتی ہے مگر ابلیس ڈینگیں مارنے لگتا ہے جس کے سامنے بظاہر جبریل بھی لاجواب دکھائی دیتے ہیں مگر ابلیس کی شیخیوں کی پول اُس وقت کھلتی ہے جب جنت سے نکالی ہوئی دوسری مخلوق اسی جبریل کی دعوت پر یہ نعرہ بلند کرتی ہے کہ اللہ سب سے بڑا ہے۔

بالِ جبریل کا وہ اڈیشن جو اقبال نے خود مرتب کر کے اپنی زندگی میں شائع کروایا تھا اُس میں نظم 'اذان' کے فوراً بعد یہ مشہور قطعہ تھا جو یقیناً اِس نظم پر شاعر کے تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے:

اندازِ بیاں گرچہ بہت شوخ نہیں ہے
شاید کہ اُتر جائے ترے دل میں مری بات
یا وسعتِ افلاک میں تکبیرِ مسلسل
یا خاک کے آغوش میں تسبیح و مناجات
وہ مذہبِ مردانِ خودآگاہ و خدامست
یہ مذہبِ مُلّا و جمادات و نباتات

کتنی بڑی زیادتی ہے کہ نہ صرف 'جبریل و ابلیس'، 'اذان' اور 'قطعہ' کے درمیانی ربط پر کبھی توجہ نہیں دی گئی بلکہ بعد میں بالِ جبریل کے اڈیشنوں میں سے 'قطعہ' یہاں سے ہٹا کر خواہ مخواہ کسی اور جگہ رکھ دیا گیا!

اقبال نے بالِ جبریل کے شروع میں فہرستِ مضامین بھی نہیں دی تھی جس کی وجہ یہی تھی کہ یہ مسلسل پڑھنے کی کتاب ہے۔ مثال یہی ہے کہ اِن تین نظموں کو ترتیب میں پڑھنے سے نہ صرف ان کے معانی میں کئی گنا اضافہ ہو گیا ہے بلکہ یہ اقبال کے تخیل کی پوری کائنات کے ساتھ بڑی خوبی کے ساتھ مربوط بھی ہیں۔ یہ صرف نظم 'اذان' کا ایک ابتدائی تعارف تھا۔ اِس کی ساخت میں جو رموز پنہاں ہیں اُن کا جائزہ اِس مقالے میں نہیں لیا جا سکتا۔

۳

کوئی تحریر بچوں کے لیے لکھی جائے تو اس کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ بڑوں کو اِس کا مطالعہ غور سے نہیں کرنا چاہیے۔ ایلس اِن ونڈرلینڈ بچوں کے لیے لکھی گئی مگر اُسے بڑوں نے بھی توجہ سے پڑھا اور اُس کے مصنف کی فنکاری کی داد دی۔ 'بچے کی دُعا' یعنی ''لب پہ آتی ہے دُعا بن کے تمنا میری''، جسے بچے کئی نسلوں سے اسکولوں میں پڑھ رہے ہیں، اُس میں جو رموز پنہاں ہیں اُن کی طرف کسی نے توجہ نہیں دی۔ شروع میں جو دُعا مانگی جا رہی ہے وہ نظم کے بیچ میں جا کر بالکل اُلٹ جاتی ہے یعنی ''زندگی شمع کی صورت ہو'' سے ''زندگی ہو مری پروانے کی صورت'' ہو جاتی ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ نظم پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دُعا ایک سفر ہے جس میں بچہ مختلف منازل سے گزر رہا ہے۔ شمع کی صورت ہونے کی تمنا آغازِ سفر اور پروانے جیسی زندگی مانگنا درمیانِ سفر ہے۔ انجامِ سفر جاننے کے لیے نظم کو ایک دفعہ پھر پڑھنا ہوگا:

بچے کی دُعا
(ماخوذ)
بچوں کے لیے

لب پہ آتی ہے دُعا بن کے تمنا میری
زندگی شمع کی صورت ہو خدایا میری!
دُور دنیا کا مرے دم سے اندھیرا ہو جائے!
ہر جگہ میرے چمکنے سے اُجالا ہو جائے!
ہو مرے دم سے یونہی میرے وطن کی زینت
جس طرح پھول سے ہوتی ہے چمن کی زینت
زندگی ہو مری پروانے کی صورت یا رب!
علم کی شمع سے ہو مجھ کو محبت یا رب!
ہو مرا کام غریبوں کی حمایت کرنا
دردمندوں سے ضعیفوں سے محبت کرنا

مرے اللہ! برائی سے بچانا مجھ کو
نیک جو راہ ہو اس رہ پہ چلانا مجھ کو

پہلے شعر میں شمع جیسی زندگی کی تمنا کی ہے مگر شمع کی بہت سی خصوصیات ہیں جن میں آنسو بہانا، جلنا، گھل گھل کر مر جانا یا روشنی پھیلانا بھی شامل ہیں۔ ان میں سے کون سی خصوصیت مقصود ہے، یہ بات دُوسرے شعر میں سامنے آتی ہے یعنی چمکنا، اُجالا کرنا اور پوری دُنیا سے اندھیرا دُور کر دینا مگر روشنی صرف اُسے راستہ دکھا سکتی ہے جس کے پاس آنکھیں ہوں۔ تیسرے شعر میں اِس کا ازالہ ہوتا ہے یعنی پھول کی خوشبو اُسے بھی باغ کی طرف لا سکتی ہے جو بینائی سے محروم ہو (پیامِ مشرق میں اس مضمون کا شعر ایک فارسی اُستاد کے کلام سے شامل بھی کیا گیا ہے)۔ پھول کا وطن تو اُس کا باغ ہوتا ہے مگر انسان کا وطن کہاں ہے؟ بانگِ درا حصہ اول میں جگہ جگہ یہ خیال موجود ہے کہ انسان کا وطن جنت ہے:

یادِ وطن فسردگیٔ بے سبب بنی
شوقِ نظر کبھی، کبھی ذوقِ طلب بنی

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اُس دَور کی وہ شاعری جسے عام طور پر حب الوطنی کی شاعری سمجھا جاتا ہے اُس میں بھی وطن کے حقیقی معنی جنت ہی ہیں اور صرف مجازی معانی میں اُن سے ہندوستان مراد لیا گیا ہے۔ چنانچہ جہاں بھی ہندوستان کا ذکر ہے وہاں ساتھ ساتھ جنت کا ذکر بھی ہے، مثلاً ''جنت کی زندگی ہے جس کی فضا میں جینا'' یا ''گلشن ہے جن کے دم سے رشکِ جناں ہمارا'' وغیرہ۔

یہ گویا سفر کی سب سے اونچی منزل ہے جہاں انسان اپنے ممکنات کا جائزہ لینے کے قابل ہو جاتا ہے۔ اب یہ بھید کھلنا لازمی ہے کہ اگر اُس نے شمع جیسی زندگی مانگی تھی تو ظاہر ہے کہ وہ شمع نہیں تھا ورنہ ویسی زندگی مانگنے کی تمنا کرنے کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ وہ پروانہ تھا جبھی اُسے شمع جیسا بننے کی خواہش تھی۔ اِس خود آگہی کے بعد بچہ دُعا مانگ رہا ہے کہ جو اُس کی اصل ہے اُسی کے مطابق وہ اپنی انتہا تک پہنچ سکے یعنی اُسے علم کی شمع سے محبت ہو جائے۔

اِس سیاق و سباق میں علم کا مطلب محض امتحان پاس کرنا نہیں ہو سکتا۔ یہ وہ علم ہے جو حقیقت سے آگہی کا نام ہے۔ اِسے حاصل کر کے انسان وہ نہیں رہتا جو وہ تھا بلکہ کچھ اور ہو جاتا ہے۔ یہ جیتے جی مر کر پیدا ہونے والی بات اور وہ لازمی تجربہ ہے جس سے گزرے بغیر نئی قدریں تخلیق نہیں کی جا سکتیں۔ چنانچہ غریبوں کی حمایت اور دردمندوں، ضعیفوں سے محبت صرف کہنے کی بات نہیں ہے بلکہ

یہ اپنے وجود میں ایک سماجی قدر کی تخلیق ہے جس کا ماخذ عشقِ رسولؐ ہے (پچھلے شعر میں محبت کا ذکر تھا اور اقبال کے نظامُ الاسرار میں عشق کا پیمانہ عشقِ رسولؐ کے سوا کچھ اور نہیں ہے)۔ ہمارے خطے میں اکثر بچوں کے لیے عشقِ رسولؐ کا ایک اولین تعارف مولانا حالیؔ کے مندرجہ ذیل اشعار ہوتے ہیں:

وہ نبیوں میں رحمتؐ لقب پانے والا
مرادیں غریبوں کی بر لانے والا
مصیبت میں غیروں کے کام آنے والا
وہ اپنے پرائے کا غم کھانے والا
فقیروں کا ملجا، ضعیفوں کا ماویٰ
یتیموں کا والی، غلاموں کا مولیٰ

غور کیجیے کہ بچے نے جو تہذیبی قدر تخلیق کی اُس میں انہی اشعار کی طرف کتنی واضح تلمیح موجود ہے:

ہو مرا کام غریبوں کی حمایت کرنا
دردمندوں سے، ضعیفوں سے محبت کرنا

گویا لفظوں کا محتاط انتخاب اِس کردار کے تہذیبی پس منظر کو بھی واضح کر رہا ہے اور اُسے اقبال کے کلام کے دُوسرے مقامات کے ساتھ مربوط بھی کر رہا ہے۔

اب یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ نظم کے آخری شعر میں جس ''برائی'' سے پناہ مانگی ہے اور جس ''نیک راہ'' کی توفیق چاہی ہے وہ کیا ہیں۔ برائی وہ ہے جو تلاشِ حقیقت میں سفر کی ان تمام منزلوں سے گزرنے کی بجائے ایک سطح پر رُک کر سالک کو مقامات میں گم کر دے۔ نیک راہ وہ ہے جو اُسے انتہا تک پہنچا دے۔

دراصل یہ نظم اُس داخلی آزادی کے بارے میں ہے جو کائنات کے ظاہری اور باطنی اصولوں کے علم سے ملتی ہے۔ اِس کا ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ پہلے شعر میں بچہ معبود کو ''خدایا'' یعنی اے خدا کہہ کر پکارتا ہے۔ خدا ایک طرح سے اسمِ نکرہ ہے جو محض اِس لیے اسمِ معرفہ کی طرح استعمال ہوتا ہے کیونکہ اِس کا اطلاق ایک ہی ہستی پر ممکن ہے ورنہ یہ اُس ہستی کا ذاتی نام نہیں بلکہ معبود کے ایک صحیح تصوّر کا استعارہ ہے۔ یہ حقیقت کی پہلی سطح ہے مگر خود آگاہی کے بعد چوتھے شعر میں بچہ اپنے معبود کو ''یا رب'' یعنی اے پروردگار کہہ کر پکارتا ہے جس میں ایک اپنائیت ہے اور یہ خدا کی اُس صفت کا حوالہ ہے جس کا تجربہ اُصولوں اور امکانات کی پہچان کے بعد ہوتا ہے۔ یہ مقامِ عشق ہے۔ آخری شعر میں بچہ خود

ایک تہذیبی قدر کی تخلیق کر چکا ہے جو اسلامی تہذیب کی اعلیٰ قدر ہے چنانچہ اب وہ خدا کو اُس کے ذاتی نام سے پکارتا ہے یعنی ''میرے اللہ''۔ یہ گویا عرفان کی منزل ہے جہاں وہ نہ صرف خدا کے ذاتی نام یعنی اللہ سے واقف ہو گیا ہے بلکہ اُسے ''میرے اللہ'' کہنے کی رَمز سے بھی شناسا ہے۔

''اے خدا'' سے ''میرے اللہ'' تک جو سفر ہے صرف اُسی پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔

۴

بانگِ درا میں جن نظموں پر اقبال نے 'بچوں کے لیے' کا ذیلی عنوان درج کیا وہ حصۂ اول میں ایک خاص ترتیب کے ساتھ اکٹھی ہیں۔ اُس ترتیب میں پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک ہی کردار کی سرگزشت ہے جس کی خودی پہلے مکھی کی طرح ہے جسے مکڑے یعنی شیطان سے خطرہ ہے پھر گلہری، بکری، بچہ (انسان)، جگنو وغیرہ اُس کے سفر کے مراحل ہیں۔ تعجب ہے کہ یہ نظمیں اِس قدر مقبول ہونے کے باوجود اِس باہمی ربط پر کبھی توجہ نہیں دی گئی۔

بانگِ درا میں اِن کی ترتیب یہ ہے:

۱ ایک مکڑا اور مکھی
۲ ایک پہاڑ اور گلہری
۳ ایک گائے اور بکری
۴ بچے کی دُعا
۵ ہمدردی
۶ ماں کا خواب
۷ پرندے کی فریاد

نظموں کے عنوانات ہی ظاہر کرتے ہیں کہ مرکزی کردار بتدریج بڑھتے جا رہے ہیں یعنی مکھی، گلہری، بکری اور بچہ (جو انسان ہے)۔ اگلی نظم کا جگنو دراصل اُسی بچے کی خودی ہے جس نے روشنی بن جانے کی دعا مانگی۔ ماں کا خواب میں پھر بچہ ہے اور آخری نظم میں فریادی پرندہ اُسی بچے کی روح ہے۔

پہلی نظم میں جو مسئلہ پیش ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ خودی کیا ہے۔ مکڑا مکھی کو پھانسنے میں اُسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اُس کے سامنے اُس کی ایسی تصویر پیش کرتا ہے جیسی وہ ہے نہیں مگر جیسا اپنے آپ کو دیکھنا چاہتی ہے۔ مکھی اپنی خودی کی نفی کر کے جب اُس فرضی تصویر میں آباد ہو جاتی ہے تو معدوم ہو جاتی ہے۔ ضربِ کلیم کے لحاظ سے:

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

مکڑا مکھی سے تین جھوٹ بولتا ہے اور وہ تینوں جھوٹ اُن تین شہادتوں کے خلاف ہیں جنہیں جاوید نامہ کی 'تمہیدِ زمینی' میں مولانا روم نے بقائے دوام کی شرط بتایا ہے یعنی اپنے وجود پر تین گواہ طلب کرو جن میں سے پہلے گواہ تم خود ہو، دوسرا گواہ اپنے آپ کو دوسرے کی آنکھ کے نور سے دیکھنا ہے اور تیسرا گواہ اپنے آپ کو خدا کے نور سے دیکھنا ہے۔ مکڑے کا یہ کہنا کہ ''غیروں سے مگر چاہیے یوں کھنچ کے نہ رہنا'' دراصل خدا پر جھوٹ ہے جس نے مکھی کو مکڑے کے لیے غیر بنا کر اُسے گویا مکڑے سے کھنچ کر رہنے کی وحی کر دی ہے۔ اُس کا دُوسرا جھوٹ کہ اُس کے گھر میں بہت خوشنما چیزیں ہیں دراصل اپنے بارے میں جھوٹ ہے کیونکہ حقیقت میں اُس کا گھر سب گھروں سے زیادہ کمزور ہے۔ اُس کا تیسرا جھوٹ کہ مکھی کی آنکھیں ہیرے کی کنیوں جیسی ہیں، وغیرہ، مکھی کے بارے میں جھوٹ ہے۔ مکھی اِس تیسرے جھوٹ کو قبول کرتے ہی خود بھی تین جھوٹ بول جاتی ہے:

مکھی نے سنی جب یہ خوشامد تو پسیجی
بولی کہ نہیں آپ سے مجھکو کوئی کھٹکا
انکار کی عادت کو سمجھتی ہوں برا میں
سچ یہ ہے کہ دل توڑنا اچھا نہیں ہوتا

اُس کا یہ کہنا کہ اُسے مکڑے سے کوئی کھٹکا نہیں، مکڑے کے بارے میں جھوٹ ہے۔ یہ کہنا کہ وہ انکار کی عادت کو برا سمجھتی ہے اپنے بارے میں جھوٹ ہے کیونکہ وہ پہلے دو دفعہ انکار کر چکی ہے۔ یہ کہنا کہ دل توڑنا اچھا نہیں ہوتا، خدا کے بارے میں جھوٹ ہے جس نے یہ قانون بنایا ہے کہ مکڑے کا دل توڑنے ہی میں مکھی کی عافیت ہے۔ دل رکھنے کی غلط تعبیر اُس اخلاقیات کا نمونہ ہے جو سچ کو جھوٹ سے ملا کر خدا اور قانونِ قدرت سے مذاق کرنے کے مترادف ہو جاتی ہے۔ اِس کا انجام وہی ہوتا ہے جو مکھی کا ہوا۔ بالِ جبریل کے لحاظ سے:

افسوس صد افسوس کہ شاہیں نہ بنا تُو
دیکھے نہ تری آنکھ نے قدرت کے اشارات

اگلی نظم 'ایک پہاڑ اور گلہری' میں وہ بات بتائی جا رہی ہے جسے دریافت کر کے مکھی سلامت رہ سکتی تھی یعنی ''ہر ایک چیز سے پیدا خدا کی قدرت ہے''۔ خدا نے جس چیز کو جیسا بنایا ہے اُس میں کوئی مصلحت ہے۔ کسی کے چھوٹا ہونے میں کوئی کمی نہیں کیونکہ بڑا بھی تو اُس کی طرح چھوٹا نہیں ہے۔ مکھی کی آنکھیں اگر ہیرے کی کنیاں نہیں تھیں تو اُسے اِس حقیقت سے فرار کی راہ تلاش کرنے کی بجائے اِس حقیقت کے ساتھ اپنے آپ پر فخر کرنا چاہیے تھا کیونکہ:

نہیں ہے چیز نکمی کوئی زمانے میں
کوئی برا نہیں قدرت کے کارخانے میں

اِس آخری نکتے کو سمجھنا گویا قرآن کے ایک بنیادی اصول کو سمجھنا ہے جسے خدا نے یوں کہا ہے کہ خدا اپنی کتاب میں مچھر جیسی چیز سے بھی کوئی مثال دینے میں نہیں شرماتا۔ گلہری کے مکالمے کا آخری شعر خود بخود ہمیں اگلی منزل کی طرف لے جاتا ہے جو انسان کے مقام کو سمجھنے سے متعلق ہے۔ چنانچہ اگلی نظم میں ظاہری دُنیا بڑی شرح وبسط کے ساتھ پیش کی گئی ہے کہ ''کیا سماں اُس بہار کا ہو بیاں!''۔ گائے انسان کی شکایت کرتی ہے تو بکری اُسے سمجھاتی ہے کہ ''یہ مزے آدمی کے دم سے ہیں'' گویا گرمیٔ آدم ہی سے ہنگامۂ عالم گرم ہے۔ ظاہری حقیقت کی باطنی سطح کا انکشاف انسان کے اشرف المخلوقات ہونے ہی میں ہے کیونکہ توحید میں یہ رمز پنہاں ہے۔

بکری نے انسان کی جس قدرت کا ذکر کیا ہے وہ انسان کو کیسے حاصل ہوتی ہے؟ ظاہر ہے کہ علم کے ذریعے۔ چنانچہ اگلی نظم 'ایک بچے کی دُعا' ہے جس میں انسان جو ابھی ایک بچہ ہے وہ دُعا مانگ رہا ہے کہ اُسے علم کی شمع سے محبت ہو۔ اِس علم سے جس قسم کا تجربہ مراد ہے اُس کی تفصیل اور ''اے خدا'' سے ''میرے اللہ'' تک سفر کی منزلوں کو ذہن میں رکھیے تو واضح ہو جاتا ہے کہ 'ہمدردی' کے شروع میں جو بلبل اُداس بیٹھا ہے وہ دراصل اُسی دُعا مانگنے والے کی رُوح ہے۔ ہمارے عارفانہ ادب میں پرندے سے مراد ہمیشہ انسانی رُوح ہوتی ہے جو اپنے آشیانے تک پہنچنے کے لیے بیتاب ہوتی ہے۔ چنانچہ اِس نظم کا پرندہ بھی اُڑنے چگنے میں دن گزارنے پر افسردہ ہے جس کی وجہ سے اُس کا واپس اپنے آشیانے تک پہنچنا محال ہے خاص طور پر جبکہ ہر چیز پر وہ اندھیرا چھا گیا ہو جسے نقابِ آگہی کہتے ہیں اور جو ہمیشہ غبارِ دیدۂ بینا ہوتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

ہمدردی

(ماخوذ از ولیم کوپر)

بچوں کے لیے

ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا
بُلبل تھا کوئی اُداس بیٹھا
کہتا تھا کہ رات سر پہ آئی
اُڑنے چُگنے میں دن گزارا
پہنچوں کِس طرح آشیاں تک
ہر چیز پہ چھا گیا اندھیرا
سُن کر بُلبل کی آہ و زاری
جگنو کوئی پاس ہی سے بولا
حاضر ہُوں مدد کو جان و دل سے
کِیڑا ہوں اگرچہ مَیں ذرا سا
کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری
مَیں راہ میں روشنی کروں گا
اللہ نے دی ہے مجھ کو مشعل
چمکا کے مجھے دِیا بنایا
ہیں لوگ وہی جہاں میں اچھے
آتے ہیں جو کام دوسروں کے

یہ جگنو کون ہے؟ غور کیجیے کہ وہ ''پاس ہی سے'' بولا ہے۔ خودی کا نشیمن دل میں ہے جس طرح فلک آنکھ کے تِل میں ہے۔ یہ جگنو وہی خودی ہے جو علم کی شمع سے محبت کر کے خود بھی روشن ہو گئی ہے۔ ''اللہ نے دی ہے مجھ کو مشعل'' اُسی دُعا کے قبول ہونے کا بیان ہے جو پچھلی نظم میں مانگی گئی تھی۔ پروانہ اپنی خودی سے آگاہ ہوا تو جگنو بن گیا اور کہا کہ میرے اللہ نے ''چمکا کے مجھے دِیا بنایا۔'' حجابِ آگہی نے جس نُور کو چھپایا تھا اُسے خود آگہی نے بازیاب کر دیا ہے۔ رات اندھیری

ہے مگر یہ روشن خودی، یہ جگنو، غبارِ دیدۂ بینا دھو کر اُس راہ میں روشنی کر سکتا ہے جو پرندے کو اُس کے آشیاں تک لے جاتی ہے۔

یہ روشنی اُس علم سے ہوتی ہے جس کے لیے جاوید نامہ کے آغاز میں مولانا روم اقبال سے کہتے ہیں کہ رُوح کی دنیا میں سفر کا آغاز ایک طرح سے دوبارہ پیدا ہونا ہے۔ اِس لحاظ سے یہ نظم گویا جاوید نامہ کا خلاصہ ہے اور رُوح کے امکانات یا جہانِ عمل کی انتہا اِسی نکتے میں پوشیدہ ہے کہ:

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

یہ وہی بات ہے جسے اقبال نے جاوید نامہ کے آخر میں 'خطاب بہ جاوید' میں اپنے فرزند اور نئی نسل کے نام اِس پیغام میں پیش کیا ہے کہ آدمیت احترامِ آدمی کا نام ہے چنانچہ انسان کے مقام کا خیال رکھو:

آدمیت احترامِ آدمی
باخبر شو از مقامِ آدمی

جن ''دُوسروں'' کے کام آنا ضروری ہے اُن میں سب سے پہلے خود اپنی رُوح ہے جو آشیاں سے دُور اُڑنے چگنے میں دن گزارنے کے بعد آہ و زاری کر رہی ہے۔ اُس کی راہ میں روشنی کر دی جائے تو اُس کے دم سے دُنیا کا اندھیرا دُور ہو جائے اور ہر جگہ اُس کے چمکنے سے اُجالا ہو جائے۔ یہی وہ دِیا ہے جو اُس بچے کے ہاتھ میں نہیں جلتا جسے اگلی نظم 'ماں کا خواب' میں ماں خواب میں دیکھتی ہے۔

ماں نے بچے کو جنم دیا ہے لہٰذا اُس کے لاشعور میں بچے کی یہ دوسری پیدائش جو اُسے روح کی گہرائیوں میں لے جائے گی ایک موت سے کم نہیں۔ نظم میں یہ کہیں نہیں بتایا گیا کہ بچہ سچ مچ میں فوت ہوا ہے یا ماں صرف اپنے خواب میں اُسے مردہ دیکھ رہی ہے۔ خواب میں ہم ایسے لوگوں کو بھی مردہ دیکھ لیتے ہیں جو حقیقت میں زندہ ہوتے ہیں چنانچہ 'ماں کا خواب' کا مرکزی نکتہ بچے کی موت نہیں بلکہ وہ دِیا ہے جس کے لیے بچے نے چوتھی نظم میں دُعا مانگی، جو پانچویں نظم میں جگنو کی صورت میں نمودار ہوا اور اب جل نہیں رہا۔ نظم کا اصل سوال یہ ہے کہ دِیا کیوں نہیں جل رہا؟

یہ دیا وہ خودی ہے جو علم کی شمع سے محبت کر کے روشن ہوتی ہے۔ اِس بچے کی ماں اس کے ذوق وشوقِ خودنگری سے خائف ہے۔ وہ اُسے اُس علم سے روکنا چاہتی ہے جو تجربے کا دوسرا نام ہے اور جس کے نتیجے میں بچہ وہ نہ رہے گا جو ماں کے پیٹ سے پیدا ہوا تھا بلکہ کچھ اَور بن جائے گا۔ اُس کا

کچھ اور بن جانا ہی وہ صدمہ ہے جسے ماں اپنے خواب میں اُس کی موت کی شکل میں دیکھ رہی ہے حالانکہ عین ممکن ہے کہ حقیقت میں وہ زندہ ہو۔ دوسرے بچوں کے ہاتھوں میں دِیے جل رہے ہیں، صرف اِس بچے کے ہاتھ میں دِیا نہیں جل رہا جس کی وجہ ماں کے مکالمے سے ظاہر ہو جاتی ہے:

کہا میں نے پہچان کر، میری جاں!
مجھے چھوڑ کر آ گئے تم کہاں!
جدائی میں رہتی ہوں میں بے قرار
پروتی ہوں ہر روز اشکوں کے ہار
نہ پروا ہماری ذرا تم نے کی
گئے چھوڑ، اچھی وفا تم نے کی

ماں یہاں بھی بچے کا حال پوچھنے کی بجائے صرف اپنا حال بتا رہی ہے اور فوراً ہی شکایت کر دیتی ہے کہ بچہ اُسے چھوڑ گیا تو بے وفائی کی۔ تین اشعار پر مشتمل اِس چھوٹے سے مکالمے میں ایک انتہائی possessive ماں کی مکمل تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ وہ بچے سے یہ نہیں پوچھتی کہ وہ پیچھے کیوں ہے، تیز کیوں نہیں چلتا اور دِیا اُس کے ہاتھوں میں کیوں نہیں جلتا۔ کسی نہ کسی سطح پر وہ جانتی ہوگی کہ دِیا کس چیز کی علامت ہے اور صرف اُس بچے کے ہاتھوں میں کیوں نہیں جل رہا:

جو بچے نے دیکھا مرا پیچ و تاب
دیا اُس نے منہ پھیر کر یوں جواب
رُلاتی ہے تجھ کو جدائی مری
نہیں اِس میں کچھ بھی بھلائی مری
یہ کہہ کر وہ کچھ دیر تک چپ رہا
دیا پھر دکھا کر یہ کہنے لگا
سمجھتی ہے تو ہو گیا کیا اِسے؟
ترے آنسوؤں نے بجھایا اِسے!

ساتویں نظم 'پرندے کی فریاد' کو اقبال نے ''ماخوذ'' نہیں کہا۔ محققین نے ولیم کوپر کی ایک نظم تلاش کی ہے جس میں ایک پرندہ قید میں مر جاتا ہے مگر ولیم کوپر کی نظم سے چند مصرعوں کی مماثلت کے باوجود اقبال کی نظم کا پرندہ کچھ اور چیز ہے۔ یہ عطار اور رومی کا پرندہ ہے۔ عطار کی منطق الطیر میں

سیمرغ کی تلاش، مولانا روم کی مثنوئ معنوی کے پہلے دفتر کی تمہید اور اُسی دفتر میں ہندوستان کے طوطے اور سوداگر کی کہانی وہ ماخذ ہیں جن میں اقبال کی نظم پوری طرح دریافت کی جا سکتی ہے۔

''بچوں کے لیے'' اقبال کی نظموں کو ترتیب میں پڑھا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ فریاد کرنے والا پرندہ دراصل انسانی روح ہے جو جنت سے دُوری پر آنسو بہا رہی ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ اقبال کے یہاں وطن سے مراد جنت ہوتی ہے۔ پرندے کا استعارہ عارفانہ شاعری میں عام طور پر رُوح کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اب سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ گزرا ہوا زمانہ جسے یاد کر کے پرندہ افسردہ ہو رہا ہے روزِ الست ہے جب خدا نے تمام روحوں سے کچھ پوچھا تھا اور سب نے جواب دیا تھا کہ بیشک آپ ہی ہمارے رب ہیں: ''وہ باغ کی بہاریں، وہ سب کا چہچہانا...''

۵

پرندے کی فریاد
بچوں کے لیے

آتا ہے یاد مجھ کو گزرا ہوا زمانا
وہ باغ کی بہاریں، وہ سب کا چہچہانا
آزادیاں کہاں وہ اب اپنے گھونسلے کی
اپنی خوشی سے آنا، اپنی خوشی سے جانا
لگتی ہے چوٹ دل پر، آتا ہے یاد جس دم
شبنم کے آنسوؤں پر کلیوں کا مُسکرانا
وہ پیاری پیاری صورت، وہ کامنی سی مورت
آباد جس کے دم سے تھا میرا آشیانا
آتی نہیں صدائیں اُس کی مرے قفس میں
ہوتی مری رہائی اے کاش میرے بس میں!

کیا بد نصیب ہوں مَیں گھر کو ترس رہا ہوں
ساتھی تو ہیں وطن میں، مَیں قید میں پڑا ہوں
آئی بہار، کلیاں پھولوں کی ہنس رہی ہیں
مَیں اس اندھیرے گھر میں قسمت کو رو رہا ہوں
اس قید کا الٰہی! دُکھڑا کسے سناؤں
ڈر ہے یہیں قفس میں مَیں غم سے مر نہ جاؤں
جب سے چمن چھٹا ہے، یہ حال ہو گیا ہے
دل غم کو کھا رہا ہے، غم دل کو کھا رہا ہے
گانا اسے سمجھ کر خوش ہوں نہ سُننے والے
دکھے ہوئے دلوں کی فریاد یہ صدا ہے
آزاد مجھ کو کر دے، او قید کرنے والے!
مَیں بے زباں ہوں قیدی، تو چھوڑ کر دُعا لے

دُوسرے شعر میں جس آزادی کی طرف اشارہ ہے اُس کی ایک جھلک ہمیں جاوید نامہ کے فلکِ مریخ پر بھی ملتی ہے جہاں ایک برگزیدہ مخلوق آباد ہے جس کے بارے میں مولانا روم، اقبال کو بتاتے ہیں کہ جب ان میں سے کسی کا وقت پورا ہو جاتا ہے تو وہ اپنی موت سے چند روز قبل ہی اپنی واپسی کا اعلان کر دیتا ہے اور پھر وقت آنے پر اپنے آپ میں سمٹ جاتا ہے۔ یہی اُس کی موت ہوتی کیونکہ ہمارے دل ہمارے جسموں میں ہیں مگر اِن لوگوں کے جسم اِن کے دلوں میں ہیں: ''اپنی خوشی سے آنا، اپنی خوشی سے جانا...''

چوتھے شعر میں جس دلفریب صورت اور کامنی سی مورت کا ذکر ہے اُسے منطق الطیر کی روشنی میں سمجھنا چاہیے جس میں کئی پرندے، پرندوں کے بادشاہ سیمرغ کی تلاش میں نکلتے ہیں مگر آخر میں صرف تیس وہاں پہنچنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ بادشاہ کے دیدار کی گھڑی آتی ہے اور پردہ اٹھتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پردے کے پیچھے آئینے تھے۔ ہر پرندے کے سامنے ایک ایک آئینہ ہے جس میں، ظاہر ہے، تیس پرندے دکھائی دے رہے ہیں اور فارسی میں سیمرغ کا مطلب ہوتا ہے، ''تیس پرندے''!

اقبال کا پرندہ قفس میں ہے اور مولانا روم نے ہندوستان کے طوطے والی حکایت میں بڑی تفصیل سے سمجھایا ہے کہ رُوح کے لیے جسم ویسا ہے جیسے پرندے کے لیے پنجرہ ہوتا ہے۔ اس

حکایت میں ایک سوداگر کے پاس بولنے والا طوطا تھا۔ سوداگر ہندوستان جانے لگا تو طوطے نے اپنے ساتھیوں کے نام پیغام بھیجا کہ تمہارا ساتھی قید میں ہے۔ سوداگر نے ہندوستان میں کھلی فضا میں بیٹھے طوطے دیکھے تو یہ پیغام دیا جسے سنتے ہی ایک طوطا درخت سے گر کر مر گیا۔ سوداگر کو سخت افسوس ہوا مگر جب اُس نے واپس آ کر اپنے طوطے کو اِس حادثے کی خبر دی تو وہ بھی تڑپ کر مر گیا۔ سوداگر نے مزید افسوس کرتے ہوئے اُسے پنجرے سے نکالا تو وہ اُڑ کر درخت کی اونچی شاخ پر بیٹھ گیا اور کہا، ''اُس طوطے نے عمل سے مجھے نصیحت کی کہ بول چال اور خوشی ترک کر دو کیونکہ تمہاری آواز نے تمہیں قید کروایا ہے۔''

اِس کے بعد طوطے نے سوداگر سے رخصت ہونے سے پہلے اُسے الوداع کہا اور کہا، ''الوداع اے خواجہ، تم نے مہربانی کی کہ مجھے قید اور تاریکی سی آزاد کر دیا۔ میں وطن کو جاتا ہوں، کسی دن میری طرح تم بھی آزاد ہو جاؤ!'' سوداگر نے کہا، ''تم نے مجھے اب نئی راہ دکھا دی۔'' چنانچہ طوطا اپنے اصلی وطن کی طرف روانہ ہو گیا اور سوداگر نے کہا، ''یہ میرے لیے نصیحت ہے۔ میں اُس کا راستہ اختیار کروں گا جو واضح راستہ ہے۔ میری جان کیا اُس طوطے سے کم ہے؟ ایسی جان چاہیے جو نیک قدم ہو۔'' اِس کے بعد مولانا روم قاری سے کہتے ہیں کہ جسم پنجرے کی طرح ہے اِسی لیے روح کے لیے کانٹا ہے، اندر اور باہر والوں کے فریب کی وجہ سے:

تن قفس شکل ست و زاں شد خارِ جاں
از فریبِ داخلاں و خارجاں

جب اقبال کا پرندہ کہتا ہے، ''آتی نہیں صدائیں اُس کی مرے قفس میں،'' تو اُس سے مراد یہی جسمانی قید ہے۔ اگر مولانا رُوم کی مثنوی سے واقفیت نہ ہو تب بھی بانگِ درا ہی میں صرف چھ نظمیں آگے نظم 'شمع' میں یہ نکتہ اِتنی وضاحت کے ساتھ بیان ہوا ہے کہ اُس سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا:

صبحِ ازل جو حُسن ہُوا دِلستانِ عشق
آوازِ 'کُن' ہوئی تپش آموزِ جانِ عشق
یہ حکم تھا کہ گلشنِ 'کُن' کی بہار دیکھ
ایک آنکھ لے کے خوابِ پریشاں ہزار دیکھ
مجھ سے خبر نہ پوچھ حجابِ وجود کی
شامِ فراق صبح تھی میری نمود کی

وہ دن گئے کہ قید سے مَیں آشنا نہ تھا
زیبِ درختِ طُور مرا آشیانہ تھا
قیدی ہوں اور قفس کو چمن جانتا ہوں میں
غربت کے غم کدے کو وطن جانتا ہوں میں
یادِ وطن فسُردگیِ بے سبب بنی
شوقِ نظر کبھی، کبھی ذوقِ طلب بنی

یہاں قفس اور حجاب کی علامت اِس قدر وضاحت کے ساتھ بیان ہوئی ہے کہ تنقید کے کسی بھی اصول کی رُو سے نقاد کے لیے جائز نہیں ہے کہ وہ 'پرندے کی فریاد' پر تبصرہ کرتے ہوئے اِن علامتوں سے صرفِ نظر کرے بالخصوص جبکہ معلوم ہے کہ بانگِ درا ایک ذہنی سفر کی داستان ہے۔ قفس میں محبوب کی صدا نہ پہنچنا بھی ایک خاص اشارہ ہے کیونکہ روحانیت کے بعض نظامات میں سننے کی حس دیگر حواس سے اوپر رکھی جاتی ہے۔ دُنیاوی زندگی کا حجاب بنیادی بات ہے جسے اقبال نے بار بار دہرایا ہے مثلاً بالِ جبریل میں جب رُوحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے تو کہتی ہے:

کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ!
مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ!
اُس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ!
ایامِ جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ!
بیتاب نہ ہو، معرکۂ بیم و رجا دیکھ!

نظم کے دوسرے بند میں یہ رمز ہے کہ باقی مخلوقات مجبور ہونے کی وجہ سے اپنی اصل سے وصل کی کیفیت میں ہیں۔ صرف انسان مختار ہونے کی وجہ سے محرمِ جدائی ہے اور اُسے اپنی اصل تک پہونچنے کے لیے نیت، ارادے اور کوشش کی ضرورت ہوتی ہے۔ چنانچہ بہار آنے پر کلیوں کا ہنسنا اِسی سبب سے ہے کہ کلیاں اپنی اصل سے دُور نہیں۔ انسان اپنے اندھیرے گھر میں قسمت کو رو رہا ہے کیونکہ اپنی اصل سے دُور ہے۔ جاوید نامہ کے ساتویں باب میں خدا سے ملاقات ہونے پر اقبال نے یہی سوال اُٹھایا ہے اور تشکیلِ جدید کے ساتویں خطبے 'کیا مذہب ممکن ہے؟' میں بھی یہی بات تفصیل سے بیان ہوئی ہے۔ قفس میں غم سے مرجانا جسم کی خاطر روح کا گھٹ جانا ہے جس کی طرف اقبال تشکیلِ جدید کے ساتویں خطبے میں کہتے ہیں کہ جدید انسان نے

روحانی اور باطنی طور پر زندہ رہنا چھوڑ دیا ہے۔ افکار کی دنیا میں اُس کا تصادم اپنے ساتھ ہے اور اقتصادی و سیاسی میدان میں دوسروں کے ساتھ ہے۔ اُس میں اپنی بے لگام انانیت پسندی اور حرص پر قابو پانے کی صلاحیت نہیں رہی جو اُس میں اعلیٰ وارفع تمناؤں کو آہستہ آہستہ ختم کر کے اُسے زندگی سے بیزاری کے سوا کچھ اور نہیں دے پا رہی ہے۔ موجودات اور نظر آنے والی چیزوں پر تکیہ کر کے وہ خود اپنی ہی ہستی کی اتھاہ گہرائیوں سے کٹ کر رہ گیا ہے:

> Thus, wholly overshadowed by the results of his intellectual activity, the modern man has ceased to live soulfully, i.e. from within. In the domain of thought he is living in open conflict with himself; and in the domain of economic and political life he is living in open conflict with others. He finds himself unable to control his ruthless egoism and his infinite gold-hunger which is gradually killing all higher striving in him and bringing him nothing but life-weariness. Absorbed in the 'fact', that is to say, the optically present source of sensation, he is entirely cut off from the unplumbed depths of his own being.

نظم کا تیسرا بند دراصل مولانا روم کی مثنوی کے ابتدائی اشعار اور ہندوستانی طوطے والی حکایت سے واضح طور پر ماخوذ ہے۔ مولانا روم کی مثنوی کے مشہور ترین ابتدائی اشعار ہیں:

بشنو از نَے چوں حکایت می کند
وز جدائیہا شکایت می کند
کز نیستاں تا مرا ببریدہ اند
از نفیرم مرد و زن نالیدہ اند

یعنی بانسری سے سنو کیا بیان کرتی ہے اور جدائیوں کی شکایت کرتی ہے (ترکی میں جو نسخہ رائج ہے اُس میں پہلے شکایت اور پھر حکایت ہے) کہ جب سے مجھے بنسلی سے کاٹا گیا ہے میری فریاد سے مرد و عورت روتے ہیں۔ یہی مفہوم اقبال کے مندرجہ ذیل اشعار میں ادا ہوا ہے:

جب سے چمن چھٹا ہے، یہ حال ہو گیا ہے
دل غم کو کھا رہا ہے، غم دل کو کھا رہا ہے
گانا اِسے سمجھ کر خوش ہوں نہ سُننے والے
دُکھے ہوئے دِلوں کی فریاد یہ صدا ہے

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون ہے جس نے پرندے کو قید کر رکھا ہے اور جس سے پرندہ نظم کے آخر میں کہتا ہے:

آزاد مجھ کو کر دے، او قید کرنے والے!
مَیں بے زباں ہوں قیدی، تو چھوڑ کر دُعا لے

ہندوستانی طوطے والی حکایت میں پرندہ رُوح ہے اور جسم پنجرہ ہے مگر شکاری وہ ہیں جنہیں مولانا روم نے ''فریبِ داخلاں و خارجاں'' یعنی اندر اور باہر والوں کا فریب کہا ہے۔ وہ اِس کی تشریح یوں کرتے ہیں، ''ایک کہتا ہے میں تمہارا ہمراز ہوں، دوسرا کہتا ہے نہیں میں ساتھی ہوں۔ یہ اُس سے کہتا ہے کہ کمال اور فضل اور احسان میں تم جیسا کوئی موجود نہیں۔ وہ کہتا ہے دونوں جہاں تمہاری ملکیت ہیں، ہم سب تمہارے دم سے زندہ ہیں۔ یہ کہتا ہے، عیش اور خوشی کا وقت ہے، وہ کہتا ہے، پینے پلانے اور یاری دوستی کا وقت ہے۔ وہ جب لوگوں کو اپنا شیدائی دیکھتا ہے تکبر کی وجہ سے آپے سے باہر ہو جاتا ہے اور نہیں سمجھتا کہ اُس جیسے ہزاروں کو شیطان نے پانی میں پھینک دیا ہے۔''

غور کیجیے کہ بالکل اِسی روشنی میں اقبال اپنی ہم عصر دنیا پر ساتویں خطبے کے اُس اقتباس میں تبصرہ کر رہے ہیں جو اوپر پیش کیا گیا یعنی یہ ''قید کرنے والے'' انسان کی اپنی انانیت پرستی، حرص، کوتاہ نظری اور بے بصیرتی ہیں جن کی وجہ سے اُس کی روحانی اور باطنی زندگی گھٹ کر رہ گئی ہے۔

اب تین سوال پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ اگر یہ نظم مولانا روم سے اِس قدر متاثر ہے تو پھر اقبال نے اِسے مولانا روم سے ماخوذ کیوں نہ لکھا؟ جواب یہ ہے کہ ضرورت نہ تھی۔ نظم اُن کی تیسری شعری تصنیف بانگِ درا میں شامل ہوئی (اگرچہ پہلے کی لکھی ہوئی ہے) جبکہ پہلی شعری تصنیف اسرار و رموز ہی میں اپنے سارے کلام کو مولانا روم کے فیض کا اثر کہہ چکے تھے۔

دوسرا سوال یہ اُٹھتا ہے کہ اگر اُن کے کلام کی تہ میں اِس قدر عارفانہ معانی پنہاں ہیں تو اِس کلام نے قوم کو قوت و شوکت کا درس کیسے دیا؟ اِس کا جواب یہ ہے کہ اقبال کے نزدیک جلیل القدر صوفیا نے بھی حرکت و عمل کا درس ہی دیا تھا۔ چنانچہ اقبال نے عارفانہ مطالب سے وہ نتائج اخذ کیے جو موجودہ زمانے میں مسلمانوں میں ساری دنیا کی رہنمائی کرنے کی صلاحیت پیدا کر دیں۔

تیسرا سوال یہ ہے کہ اگر اقبال کے کلام میں ایسا ربط ہے کہ ۱۹۰۲ء میں کہی ہوئی 'پرندے کی فریاد' اور تیس سال بعد ۱۹۳۲ء میں لندن میں دیے ہوئے ساتویں خطبہ کے درمیان بھی کوئی تضاد نہیں تو پھر یہ کیوں سمجھا جاتا ہے کہ اُن کے خیالات میں زبردست ارتقا ہوتا رہا اور وہ شروع میں جن نظریات کے قائل تھے بعد میں اُنہی کے خلاف ہو گئے؟ بنیادی طور پر یہ سوال ادبی تنقید نہیں بلکہ سوانح سے تعلق رکھتا ہے اور تفصیل کا تقاضا کرتا ہے مگر اِس کا ایک مختصر جائزہ یہاں لیا جا سکتا ہے۔

۶

ایک شاعر کے طور پر اقبال کی شہرت شمالی ہندوستان میں بیسویں صدی کے آغاز ہی سے ہو گئی تھی جس میں انجمن حمایت اسلام کے سالانہ جلسوں اور ادبی مجلّے مخزن کو خاص دخل تھا۔ ۱۹۰۴ء میں اُن کا لکھا ہوا 'ترانۂ ہندی' سارے ہندوستان میں مشہور ہو گیا۔ ۱۹۱۱ء میں 'شکوہ'، اگلے برس 'شمع اور شاعر' اور 'جوابِ شکوہ' وغیرہ اُن کی اُردو شاعری کے حوالے سے اہم سنگِ میل بن گئے۔ اِن سب باتوں کے باوجود انہوں نے اُس وقت تک اپنا کلام جمع کر کے کتابی شکل میں شائع نہیں کروایا تھا۔ اُن کی پہلی شعری تصنیف جو شائع ہوئی وہ ۱۹۱۵ء میں اسرار خودی تھی اور یہ کوئی پرانی نظم نہیں بلکہ اُردو کی بجائے فارسی میں لکھی ہوئی ایک نئی طویل نظم تھی۔ یہیں سے اُن کی پیامبرانہ شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ دو برس بعد اِس نظم کا دوسرا حصہ رموزِ بیخودی کے عنوان سے شائع ہوا اور پھر دونوں حصے ملا کر اسرار و رموز کے عنوان سے اکٹھے شائع کیے گئے۔

اِس ترتیب میں اقبال کی ابتدائی اُردو نظمیں تیسرے نمبر پر آتی ہیں۔ یہ ۱۹۲۴ء میں بانگِ درا کے عنوان سے شائع ہوئیں۔ اُس وقت اقبال نے بہت سی ترامیم کیں یہاں تک کہ بعض اشعار جو اپنی پرانی صورت میں لوگوں کی زبان پر بیٹھ گئے تھے انہیں بدلنے سے بھی گریز نہیں کیا۔ اگر اُن کی ابتدائی شاعری بھی اُن کی بعد کی تحریروں سے مربوط ہے تو اِس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ نظمیں بانگِ درا میں شامل کرتے ہوئے اُنہوں نے ایک خاص ترتیب ذہن میں رکھی ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ ترتیب ۱۹۲۴ء کی ہے یعنی اسرار و رموز کے سات سال بعد کی۔ اِس کی ایک مثال یہ ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز پر انہوں نے بچوں کے لیے جو نظمیں لکھی تھیں اُن میں سے صرف سات نظمیں کتاب میں شامل کیں۔ بقیہ ترک کر دیں۔

البتہ استثنیٰ کی بعض دلچسپ مثالیں بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر ۱۹۰۴ء میں لکھے ہوئے 'ترانۂ ہندی' میں صرف ایک لفظ ''کی'' بدل کر ''کے'' بنایا گیا، اِس کے علاوہ کوئی تبدیلی نہ کی گئی۔ اِس کے باوجود اِس نظم میں خیالات جس ترتیب سے آگے بڑھتے ہیں اُس میں، ۱۹۲۷ء میں شائع ہونے والی گلشنِ راز جدید کے سوالات کی ترتیب میں اور ۱۹۳۲ء میں شائع ہونے والے جاوید نامہ کے فلکِ قمر پر اقبال اور وشوامتر کے درمیان سوال و جواب اور اس کے بعد وشوامتر کے اقوال کی ترتیب میں ایک لطیف مناسبت ہے۔ یہ مناسبت اِتنی ٹھوس اور واضح تو نہیں کہ اِسے دلیل

بنایا جائے مگر بہر حال موجود ہے لہٰذا سوانح نگار کے لیے اِسے یکسر نظر انداز کرنا بھی مناسب نہ ہوگا۔ ضروری ہے کہ اب سوانحِ اقبال کے بارے میں قائم بعض مفروضوں کا از سرِ نو جائزہ لیا جائے۔

مگر اصل بات یہ ہے کہ ادبی تنقید پر یہ شرط عائد نہیں کی جا سکتی کہ کسی شاعر کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بھی بتایا جائے کہ فلاں معانی خود شاعر کے ذہن میں تھے یا نہیں تھے۔ مولانا روم کی سوانح کے بارے میں ہماری معلومات محدود ہیں مگر اُن کے کلام کے معانی میں کتنی وسعت دریافت کی گئی ہے! مولانا روم تو ایک پر آشوب اور پر اَسرار سمندر تھے اور اقبال صرف اُس سمندر کا ایک موتی ہیں مگر جن شاعروں کی ذہانت اور قابلیت مولانا روم سے بہت کم ہے مثلاً ٹی ایس ایلیٹ، اُن کے مبصرین پر بھی کبھی یہ پابندی عائد نہیں کی گئی کہ وہ اُن کے کلام کا مطالعہ صرف اِس حوالے سے کریں کہ ایلیٹ نے کیا سوچ کر لکھا ہوگا۔

یہ ہماری بہت بڑی بدقسمتی رہی ہے کہ کمتر درجے کے تجربات بھی مغرب میں ہوتے ہیں تو ہم عش عش کرتے ہیں مگر اپنے یہاں سونے کا ہمالہ ہو تو اُسے مٹی کا ڈھیر سمجھ بیٹھتے ہیں:

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی؟
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی!

۷

مشکل یہ ہے کہ اقبال کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہوئے بڑے بڑے مصنف بھی ذوقِ سلیم کے تقاضے بالائے طاق رکھ کر گزرے ہیں۔ میں یہاں صرف اَینا میری شمل کی مثال پیش کرنا چاہوں گا جن کی اقبال کے ساتھ دلچسپی، علمی لیاقت اور ذوق میں شبہ نہیں ہو سکتا مگر اُن کی تصانیف مثلاً شہپرِ جبریل (*Gabriel's Wing*) میں بعض باتیں تحقیق کے کسی بھی معیار سے اتنی دُور ہیں کہ حیرت ہوتی ہے اور ان کی وجہ سے مغالطے بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ تین مثالیں پیشِ خدمت ہیں۔

شہپرِ جبریل میں اقبال کے کام کے جمالیاتی پہلو ('The Aesthetic Side of His Work') کے ضمن میں صفحہ ۶۲ پر تحریر ہے کہ اقبال خود کھیل کود کے شوقین نہیں تھے اِس لیے اُنہوں نے اسلام کے اِس وصف کی تعریف کی کہ اِس میں تفریحات مفقود ہیں:

> Iqbal himself was not fond of outdoor sports and therefore praises Islam which has, essentially, no amusements...

اس کے بعد *Stray Reflections* کا ایک اقتباس پیش کیا گیا ہے جو اسلامی معاشرے کے بارے میں اقبال کے ایک تجزیے پر مشتمل ہے۔ کیسی غیر سنجیدہ حرکت ہے کہ اِس اقتباس کو یہ کہہ کر پیش کیا جائے کہ اقبال خود کھیلنے کودنے کے شوقین نہ تھے، "therefore"، اُنہوں نے ایسا کہا! اِس لحاظ سے تو یہ سمجھنا پڑے گا کہ وہ ہر وقت گھوڑے پر بیٹھے رہتے ہوں گے اور اُسے بحرِ ظلمات میں نہیں تو کم سے کم دریائے راوی میں ضرور دوڑایا کرتے ہوں گے کیونکہ اُن کی شاعری کے مشہور کرداروں کے مشاغل اِسی قسم کے ہیں۔

اَینا میری شمل کی کتاب غور سے پڑھیں تو یہ خیال پوری طرح چھایا ہوا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کے افکار مختلف حالات کے خلاف بے ساختہ ردِعمل تھے جس میں اُنہیں اپنے جذباتی رویوں پر کسی قسم کا اختیار حاصل نہ تھا۔ شمل اِس مفروضے کی بنا پر ایسی ایسی آرا قائم کر بیٹھتی ہیں جن کی سند ہے نہ جواز، مثال کے طور پر یہ کہ ابلیس کے مقابلے میں اقبال فرشتوں کی کردار نگاری میں دلچسپی محسوس نہ کر سکے اور اُن کے یہاں فرشتوں کا وجود محض نمایشی ہے!

اِس تبصرے کی گہرائی میں جائیں تو معلوم ہوتا ہے کہ عیسائیت میں جس طرح فرشتوں کو یونانی دیوتاؤں کے قریب قریب درجہ دے دیا گیا ہے شمل نے اقبال میں بھی وہی رویہ تلاش کرنے کی کوشش کی اور ناکام رہیں۔ اقبال کے یہاں فرشتوں کی کردار نگاری کی اَساس قرآنی توحید کے اِس تصور پر ہے کہ فرشتے خدا کے حکم سے ہر کام کرتے ہیں۔ اقبال کے کلام میں آپ کو اِس نکتے سے سرِ مو انحراف نہیں ملے گا خواہ اِس پر قائم رہتے ہوئے آپ خواہ کوئی سخن گسترانہ پہلو بھی نکال لیں، مثلاً اگر جبرئیل اپنی مرضی سے کوئی کام نہیں کرتے تو نظم 'جبریل و ابلیس' میں اُنہوں نے جو ابلیس کو دعوت دی کہ خدا سے سمجھوتہ کر لے کیا اُس کا اشارہ بھی خفیہ طور پر خدا نے کیا؟ ابلیس بھی شاید اِسی لیے کہہ رہا ہو، ''میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح!''

جس قسم کی کمی شمل محسوس کرتی ہیں ویسی ہی ایک دفعہ فارسی کے بڑے شاعر اور اقبال کے دوست غلام قادر گرامی نے بھی محسوس کی تھی۔ اُنہوں نے اقبال کو لکھا کہ نظم 'خضرِ راہ' کے اشعار پھیکے ہیں۔ اقبال نے جواب دیا تھا کہ اشعار رنگین ہوں گے تو وہ گرامی کا کلام بن جائے گا، خضر کا نہیں رہے گا۔ چنانچہ اقبال کے فرشتوں سے اگر ایسے افعال صادر ہوں جو اُنہیں شمل کے پیمانے کے مطابق بھرپور کردار بنا دیں تو وہ فرشتے نہ رہیں، دیوتا بن جائیں۔ اقبال نے فرشتوں کو اُسی

طرح پیش کیا جس طرح وہ خدا کی بنائی ہوئی اصل کائنات میں موجود ہیں۔ اقبال کی شاعری میں فرشتوں کو دیکھنے کا طریقہ بھی وہی ہے جو کائنات میں ہے:

کوئی دیکھے تو ہے باریک فطرت کا حجاب اِتنا
نمایاں ہیں فرشتوں کے تبسم ہائے پنہانی

شمل کے یہاں ہمیں وہ خامی بھی دکھائی دیتی ہے جو عام طور پر اقبال شناسی کی راہ میں شاید سب سے بڑی رکاوٹ بنی رہی یعنی اقبال کی فکر کے بارے میں کوئی مفروضہ قائم کر بیٹھتی ہیں تو اقبال کی تحریر کو اُسی رنگ میں دیکھنے لگتی ہیں اور اُن سے ایسی بات منسوب کرنے لگتی ہیں جو اُنہوں نے کہی بھی نہیں۔ اِس کی ایک مثال ہے شمل اور اکثر دوسرے مصنفین کا بیان اِس بارے میں کہ حافظ شیرازی کے بارے میں اقبال کی رائے کیا تھی۔

اقبال اپنے کلام میں بھی نام لے کر حافظ کی تعریف کرتے ہیں اور کبھی اُن کے اشعار کی تضمین کر کے خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں۔ اِن تمام اشعار پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اقبال حافظ کی شاعری کی افادیت سے بھی اچھی طرح واقف ہیں۔ جہاں اپنی شاعری میں جذبات کا اُبال حد سے گزرنے لگے وہاں حافظ کے کسی شعر کو سکون بخشنے والی دَوا کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر بانگِ درا میں 'طلوعِ اسلام' اور بالِ جبریل میں 'نپولین کے مزار پر' بڑی خون گرم کرنے والی نظمیں ہیں۔ دونوں کا اختتام حافظ کے اشعار پر ہوتا ہے۔

یہ تمام پہلو مکمل طور پر نظر انداز کر کے اقبال پر لکھنے والے اکثر مصنفین نے یہ مفروضہ قائم کر رکھا ہے کہ اقبال حافظ سے سخت بیزار تھے۔ وجہ کیا ہے؟ ۱۹۱۵ء میں 'اسرارِ خودی' کے پہلے اڈیشن میں حافظ کے خلاف کچھ اشعار لکھے۔ دو ڈھائی برس بعد دُوسرا اڈیشن شائع ہوا تو خارج کر دیے۔ ادبی سوانح کے اصول کی رُو سے یہ دلچسپ واقعہ ہے مگر شمل اور بیشتر دوسرے مصنفوں نے اِسے بنیاد بنا کر اقبال کی ساری مدوّن شاعری کو نظر انداز کر دیا جس میں آخر دم تک حافظ کو خراجِ تحسین پیش کیا گیا ہے۔ یہ رویہ کسی بھی معیار پر پورا نہیں اُترتا۔

یہ دُرست ہے کہ اُن دو ڈھائی برسوں میں جب حافظ کے خلاف شعر 'اسرارِ خودی' میں شامل تھے، بڑی ہنگامہ آرائی ہوئی۔ حافظ کا دفاع کرنے والوں نے اپنی رائے کا اظہار کیا اور اقبال نے بھی اپنی رائے ظاہر کی مگر اقبال کی رائے بڑی واضح تھی۔ اُن کے مطابق حافظ کی شاعری سکون بخشنے والی دَوا کی مانند تھی جو انحطاط کے زمانے میں مفید نہیں ہو سکتی کیونکہ اعصاب پہلے ہی کمزور

ہوتے ہیں مگر جب قومیں کسی زبردست عملی جدوجہد سے گزرتی ہیں تو یہ اعصاب کو سکون پہنچانے کے لیے مفید ہو سکتی ہے۔ جب ستمبر ۱۹۲۲ء میں اتاترک نے سمرنا فتح کیا تو اقبال کے لحاظ سے انحطاط کا زمانہ ختم ہو گیا۔ چنانچہ اِس موقع پر نظم 'طلوعِ اسلام' لکھی جس کا اختتام حافظ کے شعر پر ہوتا ہے بلکہ پورا آخری بند اُسی شعر کی تمہید ہے اور فارسی میں ہے۔

یاد رہے کہ اقبال کے لحاظ سے انحطاط کے زمانے میں صرف حافظ ہی نہیں بلکہ اجتہاد بھی مضر ہوا کرتا ہے۔ ۱۹۱۷ء میں رموزِ بیخودی شائع ہوئی جس میں ایک باب اِس بارے میں بھی ہے کہ انحطاط کے زمانہ میں تقلید اجتہاد سے بہتر ہوتی ہے، 'در زمانۂ انحطاط تقلید از اجتہاد اَولیٰ تر است'۔ جب اُن کے لحاظ سے انحطاط کا زمانہ گزر گیا تو میخانۂ حافظ اور اجتہاد کے دروازے ایک ساتھ کھولے۔ طلوعِ اسلام کے ساتھ ہی اجتہاد کے موضوع پر کام شروع کر دیا جس کا انجام اُن کا مشہور خطبۂ اجتہاد تھا۔

اِس سے یہ بھی ثابت نہیں ہوتا کہ اِس موضوع پر اقبال کے خیالات میں کوئی بنیادی تبدیلی واقع ہوئی۔ تبدیلی دُنیا کے حالات میں واقع ہوئی تھی، اقبال نے تو پہلے بھی یہی کہا تھا کہ اجتہاد اور حافظ سے گریز صرف زمانۂ انحطاط کے لیے ہے۔ یہ زمانہ ختم ہوا تو دونوں مباح ہو گئے۔

البتہ یہ درست ہے کہ اقبال نے انحطاط کے زمانے میں یعنی ۱۹۲۲ء سے پہلے ہی حافظ کے بارے میں اشعار 'اسرارِ خودی' سے نکال دیے تھے۔ مصنفین کو غلط فہمی اِس وجہ سے ہوئی کہ اس کے چند برس بعد ہمارے ادب میں اُس دَور کا آغاز ہوا جب نئے دانشوروں نے مغربی فکر کو سجدہ کر کے میتھو آرنلڈ کے گمراہ کرنے والے نظریات اپنائے۔ ان نظریات کے مطابق ادبِ عالیہ کا ایسا تصور رائج ہوا جس میں عوام کی دلچسپی اور فرحت و انبساط کی گنجایش ذرا مشکل ہی سے نکلتی ہے۔ نئے دانشوروں نے اقبال کو اِسی عینک سے دیکھا اور سمجھا کہ اقبال شاعری اور فن میں ہر قسم کی لطافت کے مخالف ہیں اس لیے حافظ پر تنقید بھی اسی لیے کی ہوگی۔ یہ گاڑی کو گھوڑے کے آگے باندھنے والی بات ہے۔ ہونا یہ چاہیے کہ غور کیا جائے، اگر اقبال نے جگہ جگہ حافظ کی تعریف کی تو پھر اقبال کے تصورِ فن کے بارے میں جو تصور قائم کیا جا رہا ہے وہ کس طرح دُرست ہو سکتا ہے؟

دوسری گمراہی جو مغرب سے ہمارے نئے دانشوروں میں آئی وہ یہ تھی کہ انہوں نے سمجھا کہ بڑا ادیب وہ ہوتا ہے جو عوام کے جذبات کی پروا نہیں کرتا۔ شیخ اعجاز احمد کے حوالے سے روزگارِ فقیر میں جو روایت بیان ہوئی وہ بھی اسی روشنی میں دیکھی گئی۔ اعجاز احمد کے مطابق اسرارِ خودی

کے پہلے اڈیشن پر ہنگامے کے دِنوں میں اقبال کے والد شیخ نور محمد نے مشورہ دیا کہ جو مقصد حافظ پر تنقید کر کے حاصل کرنا چاہتے ہیں وہ کسی اور طرح بھی حاصل ہو سکتا ہے۔ اقبال نے اگلے اڈیشن میں سے حافظ کے خلاف اشعار نکال ڈالے۔ اِس روایت کی صحت پر شبہ کرنے کی کوئی ضرورت نہیں مگر شیخ اعجاز احمد نے صرف ایک نشست کا ذکر کیا ہے جس میں وہ اتفاق سے موجود تھے۔ ممکن ہے اِس موضوع پر شیخ نور محمد کی اقبال کے ساتھ مزید گفتگو بھی ہوئی ہو جس میں اس مسئلے پر شیخ نور محمد نے مزید نکات اقبال کے گوش گزار کیے ہوں (شیخ نور محمد کا طریقہ بھی یہی تھا کہ پہلے ایک بات اقبال کے ذہن میں ڈالتے تھے اور پھر کچھ دن بعد اس پر تفصیل سے گفتگو کرتے تھے)۔ چنانچہ یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا کہ اسرارِ خودی سے حافظ کے خلاف محض والد صاحب کے احترام کی وجہ سے نکالے اور دل سے ہمیشہ حافظ کے خلاف ہی رہے۔ ایسا ہوتا تو صرف تنقیدی اشعار نکالنے پر اِکتفا کرتے، حافظ کو باقاعدہ خراجِ تحسین پیش کرنا شروع نہ کر دیتے۔

اقبال نے حافظ کے ساتھ ساتھ اجتہاد کی مخالفت بھی کی تھی مگر یہ کوئی نہیں کہتا کہ اجتہاد کی حمایت بھی کسی بزرگ کی مروّت میں شروع کی ہو گی ورنہ خود کبھی اجتہاد کے قائل نہ ہوئے تھے! بات یہی ہے کہ بعض مفروضے قائم کر لیے گئے ہیں۔ اجتہاد کی حمایت اُن مفروضوں سے میل کھاتی ہے چنانچہ اُسے اقبال سے منسوب کرتے ہوئے عار نہیں ہوتا مگر حافظ کی مدح اِس مفروضے کے خلاف جاتی ہے اس لیے کوئی خاطر ہی میں نہیں لاتا۔

اسی سلسلے میں ایک مشکل یہ بھی ہے کہ بہتوں نے اقبال کو نہیں سمجھا، صرف نیٹشے کو سمجھنا کافی جانا ہے۔ اقبال عمر بھر کہتے رہے کہ اُن کے خیالات کو نیٹشے سے کوئی تعلق نہیں مگر ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم جیسے عقیدتمند نے بھی یہی لکھا کہ اقبال نیٹشے سے متاثر تھے اور عبدالسلام ندوی نے بھی اقبال کی بجائے خلیفہ کی بات کا اعتبار کیا۔ گویا اِن بزرگوں کے نزدیک اقبال غلط بیانی کر رہے تھے اور سرقہ پر پردہ ڈالنے کی کوشش کر رہے تھے!

شمل اِس غلط فہمی کو ایک قدم آگے بڑھاتی ہیں یعنی پورے وثوق کے ساتھ کہہ دیتی ہیں کہ اقبال ایک دفعہ حافظ کے خلاف ہوئے تو پھر عمر بھر اُسی روش پر قائم رہے۔ وہ اِس معاملے میں یہاں تک بڑھتی ہیں کہ ضربِ کلیم کا حوالہ دے کر ایک ایسی بات بھی لکھ دیتی ہیں جو ضربِ کلیم میں ہے ہی نہیں!

He wanted literature to be optimistic (M II 56, 1918). This is also the reason for his criticism of Hafiz whose poetical art - if taken

only as art - he highly admired but who did not sharpen the sword of the Self (ZK 127).

The same struggle which he launched against the favorite poet of Persian-speaking peoples in the first period of his work, he continued later on against what he ragarded as denervating power of European lifeless civilization and education (ZK 155 and others).

یہ اقتباس شمل کی کتاب کے صفحہ ۴-۶۳ سے لیا گیا ہے۔ اِن چند سطور میں تین بنیادی مغالطے موجود ہیں۔ چھوٹی سی فروگذاشت تو یہ ہے کہ شمل نے مصرع کا ترجمہ غلط کیا ہے۔ ''اِس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز'' صیغۂ حال ہے جسے شمل نے صیغۂ ماضی بنا دیا یعنی "did not sharpen" مگر یہ اپنی جگہ کوئی بڑی غلطی نہیں۔ اصل غلطی یہ کہ جس نظم کا یہ مصرع ہے اُس میں کہیں حافظ کا ذکر ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

شعرِ عجم

ہے شعرِ عجم گرچہ طرب ناک و دل آویز
اِس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
افسُردہ اگر اُس کی نَوا سے ہو گُلستاں
بہتر ہے کہ خاموش رہے مُرغِ سَحر خیز
وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے
جس سے مُتزلزل نہ ہُوئی دولتِ پرویز
اقبالؔ یہ ہے خارہ تراشی کا زمانہ
'از ہر چہ بآئینہ نمایند بہ پرہیز'

بہتر ہوتا کہ شمل حاشیے میں واضح کر دیتیں کہ اقبال نے حافظ کا نام نہیں لیا مگر وہ فرض کر رہی ہیں کہ اقبال نے شعرِ عجم پر جو تنقید کی ہے وہ حافظ پر بھی لاگو ہوتی ہے۔ تب بھی مشکل یہ تھی کہ ایسا فرض کرنے کا جواز نہیں بنتا کیونکہ اِسی سلسلۂ نظم میں صرف دو صفحہ آگے نظم 'ایجادِ معانی' موجود ہے جس میں حافظ کی مدح کی گئی ہے:

ایجادِ معانی

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خداداد
کوشش سے کہاں مردِ ہُنرمند ہے آزاد!
خُونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر
میخانۂ حافظ ہو کہ بُتخانۂ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کُھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد!

غور کیجیے کہ تخلیقی قوت کے وہ تمام لوازمات جن کی اقبال اپنے قارئین کو تلقین کرتے ہیں، یہاں حافظ میں دکھا رہے ہیں کہ دیکھو، اِس طرح سے کہتے ہیں سخنور سہرا... (''خونِ رگِ معمار'' بھی خاص تعریفی کلمہ ورنہ جس شاعری کی مذمت کرتے ہیں اُس کے لیے اگلی ہی نظم میں کہا ہے کہ وہ ''سردیٔ خونِ غزل سرا کی دلیل'' ہے)۔ شمل اِس نظم کی بجائے تین نظمیں پہلے کا ایک مصرع لیتی ہیں جس میں حافظ کا ذکر بھی نہیں اور اُسے کتاب کے حوالے کے ساتھ اِس طرح پیش کر دیتی ہیں گویا اقبال نے حافظ کا نام لے کر تنقید کی ہو۔ یہ بنیادی غلطی ہے۔

شمل کے پیراگراف کا پہلا جملہ بھی قابلِ تبصرہ ہے۔ انہوں نے ۱۹۱۸ء کے زمانے کے ایک نجی خط کا حوالہ دے کر لکھ دیا ہے کہ اقبال کہتے تھے ادب کو رجائیت پرست یعنی optimistic ہونا چاہیے۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اپنی نثری تحریروں میں جن میں تشکیلِ جدید کے خطبات بھی شامل ہیں، تواتر کے ساتھ کہا ہے کہ اسلامی نقطہ نظر نہ pessimistic ہے نہ optimistic بلکہ melioristic ہے۔ میلیورزم اِس نقطہ نظر کا نام ہے کہ دُنیا پوری طرح اچھی ہے نہ بری مگر خیر کی مقدار ہر دَور میں پہلے سے زیادہ ہوگی۔ یہ ایک خالص امریکی اصطلاح ہے اگرچہ اِس کا اولین استعمال انگریز ناول نگار جارج ایلیٹ سے منسوب ہے۔ یہ عام طور پر رجائیت اور قنوطیت یعنی optimism اور pessimism دونوں کی نفی کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ چنانچہ اقبال کی شاعری میں اُس قسم کی رجائیت پرستی نہیں ہے جو زندگی کے تلخ پہلوؤں سے گریز کرتی ہے۔ اُن کے یہاں میلیورزم ہے جس میں حقیقت کی کئی تہیں موجود ہیں، تلخ بھی اور شیریں بھی۔ شمل تشکیلِ جدید کی اتنی اہم اصطلاح یکسر نظرانداز کر کے اقبال کے ایک پرانے خط کے حوالے سے کہہ دیتی ہیں کہ اقبال ادب میں رجائیت پرستی کے قائل تھے۔ اگر ہم اِسے شمل کی بے خبری نہ سمجھتے تو

یہ جانتے کہ وہ اقبال پر الزام لگا رہی ہیں کہ خطبات میں میلیورزم کا درس دیتے تھے مگر در پردہ کچھ اور کہتے تھے۔ مگر معلوم یوں ہوتا ہے کہ شمل میلیورزم کے مفہوم سے پوری طرح واقف نہ تھیں۔

اِسے بےخبری سمجھیں تب بھی اِس بات کا کیا جواز ہے کہ اقبال کی باقاعدہ تصانیف میں سے اُن کے نظریات اخذ کیے بغیر مکتوبات کے جملوں پر مفروضوں کی عمارت تعمیر کی جائے اور پھر اُس کی روشنی میں اقبال کی باقاعدہ تصانیف کو سمجھا جائے (یا نہ سمجھا جائے)۔ یہ بات سنجیدہ تحقیق میں جائز نہیں مگر اقبال فہمی کے میدان میں اِس کا مظاہرہ جتنا زیادہ آسمانِ مغرب سے اُترے ہوئے دیوی دیوتاؤں نے کیا ہے اُس کی مثال مشکل ہی سے ملے گی۔

شمل کی تیسری غلطی اقتباس کے دوسرے پیراگراف میں ہے اور سنگین ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ اقبال نے جس طرح شروع کے دَور میں حافظ کی مخالفت کی اُسی طرح آگے چل کر مغربی تہذیب کی مخالفت کرنے لگے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ شمل نے اقبال سے جو حافظ کی مخالفت منسوب کی ہے اُس میں یہ تاثر جھلکتا ہے کہ اقبال جذباتی ردِعمل کے تحت نظریات قائم کرتے تھے اور زندگی کی ہمہ جہتی پر غور کرنے کی بجائے ایک نام نہاد رجائیت کی تلوار اُٹھائے اَندھا دُھند لڑتے رہتے تھے۔ اگر اُنہوں نے مغربی تہذیب کی مخالفت بھی اِنہی بنیادوں پر کی تو اُس تنقید کی حیثیت ہی صفر ہو جاتی ہے۔

یہ تاثر مزید گہرا ہو جاتا ہے جب شمل کی کتاب میں اِس کے فوراً بعد وہ جملہ آتا ہے جسے میں پہلے نقل کر چکا ہوں یعنی اقبال نے اِسلامی معاشرے میں تفریحات کی عدم موجودگی کی تعریف اِس وجہ سے کی کیونکہ خود اُنہیں کھیلنے کودنے سے دلچسپی نہ تھی۔ گویا مغرب پر تنقید بھی کسی ذاتی رجحان کی وجہ سے کی اور اسلام کی تعریف بھی انفرادی افتادِ طبع اور تساہل پسندی کے زیرِ اثر کی۔ پھر باقی کیا رہ جاتا ہے جس کی بنا پر اُنہیں عظیم مفکر سمجھا جائے؟

غور کیجیے تو شمل کے ذہن میں اُن کی وہی تصویر ہے جو قرآن شریف نے اُن شعراً کی پیش کی ہے جو قرآن کی نظر میں بُرے ہیں:

> کیا تم نے نہیں دیکھا کہ وہ ہر وادی میں سر مارتے پھرتے ہیں؟
> اور کہتے وہ ہیں جو کرتے نہیں!
> مگر جو لوگ ایمان لائے اور نیک کام کیے اور خدا کو بہت یاد کرتے رہے اور
> اپنے اوپر ظلم ہونے کے بعد ہی انتقام لیا۔ اور ظالم عنقریب جان لیں
> گے کہ کون سی جگہ لوٹ کر جاتے ہیں۔
>
> (سورۂ شعراً، آیات ۲۲۵ تا ۲۲۷)

اِسلام کے بارے میں شمل کی معلومات میں کلام نہیں مگر اقبال کے بارے میں اپنی رائے قائم کرتے ہوئے انہوں نے قرآن کے تصورِ شاعر کو سامنے نہیں رکھا جس کی وجہ سے اِس میدان میں بے انتہا قابلیت کے باوجود اُن سے علمی، تحقیقی، فکری، عقلی اور نقلی ہر طرح کی غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ قرآن ہمیں جو تصور دیتا ہے اُسے صرف ایک استثنائی ٹکڑے سے یوں نہیں سمجھنا چاہیے کہ اچھا شاعر وہ ہوتا ہے جو نیک کام کرتا ہے، اور بس! یہ بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ پوری سورہ کا نام ''شعرا'' ہے، یہ طوالت میں دُوسرے نمبر پر ہے اور شاعروں والی آیت صرف اِس کا اختتامی حصہ ہے۔ چنانچہ یہ آیت پوری سورہ کا نقطۂ انتہا اور انجام بھی ہے۔

اِس سورہ کے معانی کو اقبال کی نظر سے دیکھنا ہو تو جاوید نامہ کے شروع کی مناجات پوری پڑھنی چاہیے جو اُن کے سب سے بڑے شعری کارنامے کی تمہید بھی ہے اور قرآن کے عظیم الشان تصورِ شاعر پر ایک مسلمان شاعر کا خدا کے حضور نذرانۂ تشکر بھی ہے۔ اِختتامی سطور [ترجمہ از احمد جاوید]:

میں آنی ہوں، جاودانی کر دے۔ مجھے زمینی سے آسمانی کر دے۔ گفتار و کردار میں ضبط عطا فرما۔ راستے تو سامنے ہیں، چلنے کی توفیق عنایت کر۔ میرا کہا ہوا کسی دوسرے جہان سے ہے، یہ کتاب ایک اور ہی آسمان سے ہے۔ میں تو سمندر ہوں، میرا تلاطم نہ کرنا غلط ہے۔ کہاں ہے وہ جو میری گہرائی میں اُترے؟ ایک دنیا میرے ساحل پر اینڈتی رہی، اُس نے کنارے سے بس موجوں کا بھاگنا ہی دیکھا! میں کہ اگلے وقتوں کے بوڑھوں سے نا اُمید ہوں اُس دن کے بارے میں گفتگو رکھتا ہوں جو آ رہا ہے۔ جوانوں پر میری گفتگو سہل کر دے۔ اُن کے لیے میرے گہراؤ کو اُتھلا کر دے!

آنیم من جاودانی کن مرا
از زمینی آسمانی کن مرا
ضبط در گفتار و کردارے بدہ
جادہ ہا پیداست رفتارے بدہ
آنچہ گفتم از جہانے دیگر است
ایں کتاب از آسمانے دیگر است
بحر و از من کم آشوبی خطاست
آں کہ در قعرم فرو آید، کجاست؟

یک جہاں بر ساحلِ من آرمید
از کراں غیر از رمِ موجے ندید
من کہ نومیدم ز پیرانِ کہن
دارم از روزے کہ می آید، سخن!
بر جواناں سہل کن حرفِ مرا
بہرِ شاں پایاب کن ژرفِ مرا

۸

ایک ادبی تصنیف بذاتِ خود ایک شخصیت کی طرح ہوتی ہے۔ اقبال کے کلام کے بارے میں اصل سوال یہ ہے کہ یہ خود اپنے بارے میں کس قسم کے دعوے کرتا ہے اور قاری سے کیا مطالبات کرتا ہے۔ ایک بات کلامِ اقبال میں شروع سے آخر تک زور و شور سے کہی گئی ہے اور وہ یہ کہ یہ ایک ایسے شاعر کا کلام ہے جو مستقبل سے واقف ہے اور بہت سی ایسی چیزیں دیکھ رہا ہے جو دُوسرے نہیں دیکھ سکتے۔

چنانچہ پہلی شعری تصنیف اسرار و رموز کی تمہید میں وہ لکھتے ہیں، ''میری خاک جامِ جمشید سے زیادہ روشن ہے کیونکہ جو ابھی دنیا میں نہیں اُن سے بھی واقف ہے، وہ ہرن جو ابھی عدم سے باہر نہیں آیا، میری فکر نے شکار کر کے اپنے تھیلے میں ڈال رکھا ہے، جو سبزہ ابھی اُگا نہیں وہ میرے گلشن کی زینت ہے اور شاخ میں چھپا پھول میرے دامن میں ہے...''

یہ بات اُنہوں نے بالترتیب اپنی ہر تصنیف میں دہرائی ہے۔ مثلاً بالِ جبریل کا مشہور شعر ہے:

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

مستقبل بینی کا دعویٰ صرف اُن کی شاعری کی کتابوں تک محدود نہیں ہے بلکہ تشکیلِ جدید جیسی عالمانہ کتاب میں بھی جگہ جگہ بین السطور میں جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ دیباچے ہی کی یہ سطور ملاحظہ کیجیے:

...and the day is not far off when Religion and Science may discover hitherto unsuspected mutual harmonies.

یعنی وہ دن دُور نہیں ہے جب مذہب اور سائنس کے درمیان ایسی ہم آہنگی دریافت ہو جائے جس کا اب تک شبہ بھی نہیں کیا گیا۔

خطبۂ الٰہ آباد خالص سیاسی تحریر ہے مگر اِس کے وہ مشہور جملے ملاحظہ کیجیے جنہیں بجا طور پر پاکستان کی بنیاد قرار دیا جاتا ہے:

I would like to see the Punjab, North-West Frontier Province, Sind and Baluchistan amalgamated into a single state. Self-Government within the British Empire, or without the British Empire, the formation of a consolidated North-West Indian Muslim state appears to me to be the final destiny of the Muslims at least of the North-West India.

ان دو جملوں میں سے پہلے میں وہ کہہ رہے ہیں کہ وہ پنجاب، سرحد، سندھ اور بلوچستان کو ایک ریاست کی صورت میں یکجا دیکھنا پسند کریں گے۔ یہ گویا اُن کی تجویز ہے مگر دوسرے جملے کی حیثیت مختلف ہے۔ اس میں وہ اٹل تقدیر کا لفظ استعمال کرتے ہیں گویا مستقبل کی خبر دے رہے ہیں۔ عجیب بات ہے کہ تقسیمِ ہند کے معاملے میں جتنے امکانات بعد میں سامنے آئے اُن کی گنجائش اِس جملے کے الفاظ میں پہلے سے موجود دکھائی دیتی ہے یعنی:

۱۔ ممکن ہے یہ ریاست برطانوی ہندوستان کے اندر واقع ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ علیحدہ ہو۔

۲۔ ممکن ہے کہ اِس ریاست میں مجوزہ چار صوبوں کے سوا اور علاقے بھی شامل ہوں مگر اِن چار صوبوں سے کم نہیں ہو سکتے۔

ہم جانتے ہیں کہ ۱۹۴۶ء تک اِس بات کا امکان موجود تھا کہ پاکستان ہندوستان سے الگ بننے کی بجائے کیبنٹ مشن پلان کے مطابق ہندوستانی وحدت کے ساتھ رہتے ہوئے آئینی حقوق حاصل کرے (مؤرخ عائشہ جلال نے یہ بات قائداعظم کے بارے میں اپنی کتاب *The Sole Spokesman* میں دلائل کے ساتھ ثابت کی ہے)۔ چنانچہ دونوں امکانات میں سے جو بھی صورت پیش آتی وہ اُس دائرے ہی میں رہتی جسے اقبال نے خطبۂ الٰہ آباد میں ''اٹل تقدیر'' قرار دے کر مسلمانوں کو اطلاع دی تھی۔ اِسی طرح مشرقی بنگال شروع میں پاکستان کا حصہ بنا اور بعد میں الگ ہو گیا جبکہ کشمیر کا حتمی فیصلہ بھی ابھی باقی ہے چنانچہ اِن علاقوں کے پاکستان کے ساتھ رہنے یا الگ ہونے کی گنجائش بھی اقبال کے الفاظ میں موجود ہے۔ غرض اقبال کی اپنی تجویز جو پہلے جملے میں ہے وہ تو صرف ان چار صوبوں کے یکجا ہو کر ایک ریاست بننے کی خواہش تک محدود

ہے مگر اِس کے علاوہ جتنی ممکنہ صورتیں کبھی بھی سامنے آئی ہیں اُن کی گنجائش اُس دوسرے جملے میں پہلے سے موجود رہی ہے جس میں اقبال ''اٹل تقدیر'' کی خبر دینے کا دعویٰ کر رہے ہیں۔

اِس روشنی میں 'مسجدِ قرطبہ' کے اِن اشعار پر نظر ڈالیے:

عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اُس کی سحر بے حجاب
پردہ اُٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب

یہ اُن کی تصانیف کا ایک ایسا پہلو ہے جس کی تائید اُن کی سوانح سے بھی ہوتی ہے۔ مثلاً ۱۹۱۷ء میں جب پہلی تصنیف کا دوسرا حصہ رموزِ بیخودی مکمل ہو رہا تھا اُنہوں نے یکم جولائی کو غلام قادر گرامی کے نام خط میں لکھا کہ اب وہ مثنوی کا تیسرا حصہ لکھنا چاہتے ہیں:

مضامین دریا کی طرح اُمڈے آ رہے ہیں اور حیران ہوں کہ کس کس کو نوٹ کروں۔ اِس حصے کا عنوان ہوگا ''حیات مستقبلۂ اسلامیہ'' یعنی قرآن شریف سے مسلمانوں کی آئندہ تاریخ پر کیا روشنی پڑتی ہے اور جماعتِ اسلامیہ جس کی تاسیس دعوتِ ابراہیمی سے شروع ہوئی، کیا کیا واقعات و حوادث آئندہ صدیوں میں دیکھنے والی ہے اور بالآخر اِن سب واقعات کا مقصود و غایت کیا ہے۔ میری سمجھ اور علم میں یہ تمام باتیں قرآن شریف میں موجود ہیں اور استدلال ایسا صاف و واضح ہے کہ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ تاویل سے کام لیا گیا ہے۔ یہ اللہ تعالیٰ کا خاص فضل و کرم ہے کہ اُس نے قرآن شریف کا یہ مخفی علم مجھ کو عطا کیا ہے۔ میں نے پندرہ سال تک قرآن پڑھا ہے اور بعض آیات و سورتوں پر مدتوں بلکہ برسوں غور کیا ہے اور اِتنے طویل عرصہ کے بعد مندرجہ بالا نتیجہ پر پہنچا ہوں۔ مگر مضمون بڑا نازک ہے اور اس کا لکھنا آسان نہیں۔ بہر حال میں نے یہ قصد کر لیا ہے کہ اس کو ایک دفعہ لکھ ڈالوں گا اور اس کی اشاعت میری زندگی کے بعد ہو جائے گی یا جب اس کا وقت آئے گا اشاعت ہو جائے گی۔

اِس خط میں اقبال نے مستقبل کی جو تاریخ مرتب کرنے کا ارادہ ظاہر کیا ہے اُس کے بارے میں عام طور یہی سمجھا جاتا ہے کہ وہ اُسے مرتب نہیں کر سکے تھے اور یہ محض عزائم کی فہرست ہی میں رہ گئی۔ ایسا سمجھنے میں ایک اہم بات نظر انداز کر دی جاتی ہے۔ اقبال نے اپنے خط میں یہ نہیں لکھا کہ اُن کا ارادہ مستقبل کی یہ تاریخ لکھ کر اِسے فوراً مشتہر کر دینے کا ہے بلکہ یہ لکھا ہے کہ وہ اِسے لکھ

ڈالیں گے اور اِس کی اشاعت اُن کی زندگی کے بعد "یا جب اس کا وقت آئے گا" تب ہو جائے گی۔ چنانچہ یہ دلچسپ شبہ پیدا ہوتا ہے کہ ممکن ہے انہوں نے یہ تاریخ لکھی ہو مگر ہمیں اِس لیے خبر نہ ہو کہ ابھی اِس کا وقت نہیں آیا!

ہم اقبال کا دعویٰ تسلیم کریں یا نہ کریں مگر یہ بات کس طرح نظر انداز کر سکتے ہیں کہ عمر بھر اُن پر یہی احساس غالب رہا کہ وہ مستقبل میں جھانک کر دیکھ سکتے ہیں۔ ایسا شاعر جب اپنے تخیل کے سمندر میں اُترتا ہوگا تو کن جذبات اور محسوسات کے طوفان اُٹھتے ہوں گے؟ کیا وہ اپنے تصوّر میں ہمارے عہد یا اِس سے آگے نہ پہنچ جاتا ہوگا؟ مستقبل کے بارے میں حساب لگانے کے لیے اُس نے جو بھی پیمانے مقرر کیے ہوں گے وہ بہرحال اِتنے سادہ نہ رہے ہوں گے کہ بس ایک دفعہ مسلمان صحتمند ادب پڑھنا شروع کر دیں تو پھر انہیں کبھی کوئی تکلیف نہیں اٹھانی پڑے گی یا اُن کی تجویز کی ہوئی ریاست بناتے ہی مسلمانوں کے سارے دلدّر رُدور ہو جائیں گے!

تاریخ کی چال کبھی سیدھی نہیں ہوتی۔ اِس میں کسی دلچسپ کہانی سے زیادہ پیچ ہوتے ہیں۔ حضرت ابوبکر صدیقؓ کے بعد تینوں خلفائے راشدین دشمنوں کے ہاتھوں شہید ہوئے بلکہ آخری دو خلفاؓ کے زمانے میں اندرونی انتشار بھی سامنے آیا۔ اِس کا یہ مطلب تو کبھی نہیں لیا گیا کہ خلافتِ راشدہ ناکام تجربہ تھی۔ اقبال مستقبل کی تاریخ جاننے کے دعوے دار تھے تو اُن نزاکتوں سے بھی واقف رہے ہوں گے کہ مسلمانوں کے ماضی کی طرح اُن کے مستقبل میں بھی اُتار چڑھاؤ آئیں گے۔

اُن کی شاعری کے باہمی ربط کے بارے میں جو چند مثالیں اِس مقالے میں پیش کی گئی ہیں اُنہی سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اُن کی شاعری میں معانی کی ایک بالکل نئی جہت موجود ہے جو آج تک ہمارے سامنے نہیں آئی ہے۔ اب یہ سمجھنا مشکل نہ ہونا چاہیے کہ نجانے کتنی باتیں ہوں گی جو اقبال کے الفاظ کے پردے میں ابھی تک چھپی ہوئی ہیں! کیا اُن میں سے کچھ باتیں ایسی نہ ہوں گی جو اُنہوں نے اپنے خیال میں ہمارے دَور کو ذہن میں رکھتے ہوئے لکھی ہوں گی؟

ممکن ہے کہ اُن کی پیش بینی غلط ہو مگر کیا ہم نے کبھی یہ جاننے کی کوشش ہی کی ہے کہ اپنی شاعری کے کون سے حصے میں وہ اپنے خیال میں کسی آئندہ صدی کی فضا میں سانس لے رہے تھے؟ مستقبل کے بارے میں اُن کے اندازے صحیح تھے یا غلط یہ ادبی تنقید کا مسئلہ نہیں ہے مگر ادبی تنقید ہی کی رُو سے یہ بات کس قدر غلط ہے کہ کسی شاعر کے کلام کا سب سے واضح عنصر نظر انداز کر دیا جائے۔ اقبال کے یہاں یہ عنصر مستقبل بینی ہے جسے اُن کی شاعری میں کبھی ڈھنگ سے تلاش

ہی نہیں کیا گیا، شاعرانہ فینٹسی سمجھ کر بھی نہیں!

آج پاکستان اپنی تاریخ کے نازک ترین دَور سے گزر رہا ہے۔ عین اِس موقع پر اقبال کے کلام کی یہ ایسی جہتیں ہمارے سامنے آئی ہیں جن کی طرف پہلے کبھی توجہ مبذول نہ ہوئی تھی۔ ضروری ہے کہ اب ہم اقبال کو دوبارہ پڑھیں مگر اِس دفعہ اُنہیں اُن کی اپنی شرائط پر پڑھنا ضروری ہے:

میں نے تو کیا پردۂ اسرار کو بھی چاک
دیرینہ ہے تیرا مرضِ کورنگاہی!

حواشی

۱- (یہ مضمون اقبالیاتِ سید نذیر نیازی مرتبہ عبداللہ شاہ ہاشمی میں شامل ہے جہاں سنِ اشاعت درج نہیں لیکن قرائن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کی وفات کے کچھ ہی عرصہ بعد لکھا گیا ہوگا)۔