حرف و معنی

اسلوب احمد انصاری

ہند و پاک بر صغیر میں اردو اور انگریزی کے ممتاز نقاد اسلوب احمد انصاری کی اقبال پر یہ پانچویں تالیف ہے۔ مختلف زبانوں سے اپنی واقفیت اور شعر و ادب اور فلسفے سے اپنے شغف اور ان میں درک کی روشنی میں اقبال کی شاعرانہ عظمت کا اس میں بہت بلیغ اور جامع انداز سے محاکمہ کیا گیا ہے۔ اس عظمت کا انحصار ان کے رویائے زیست (جس کی جڑیں ایک آفاقی اور عالمگیر تہذیب یعنی اسلام کی مابعد الطبیعات اور Symbolism میں پیوست ہیں) اور لسانی تنظیم اور در و بست کے مابین مکمل ہم آہنگی اور تطابق پر ہے۔ اس کتاب میں ان کی شاعری کے مختلف اطراف اور اس میں مستعمل محرکات اور علائم کی معنویت کو بڑی ژرف نگہی اور نقطۂ نظر کی تازگی، توانائی اور توازن کے ساتھ ٹٹول ٹٹول کر اور کرید کرید کر دیکھا اور دکھایا گیا ہے۔ امید ہے کہ اردو ادبی حلقوں میں اس انتقادی کاوش ذہنی کی خاطر خواہ پذیرائی کی جائیگی۔

اقبالؔ:
حرف و معنی

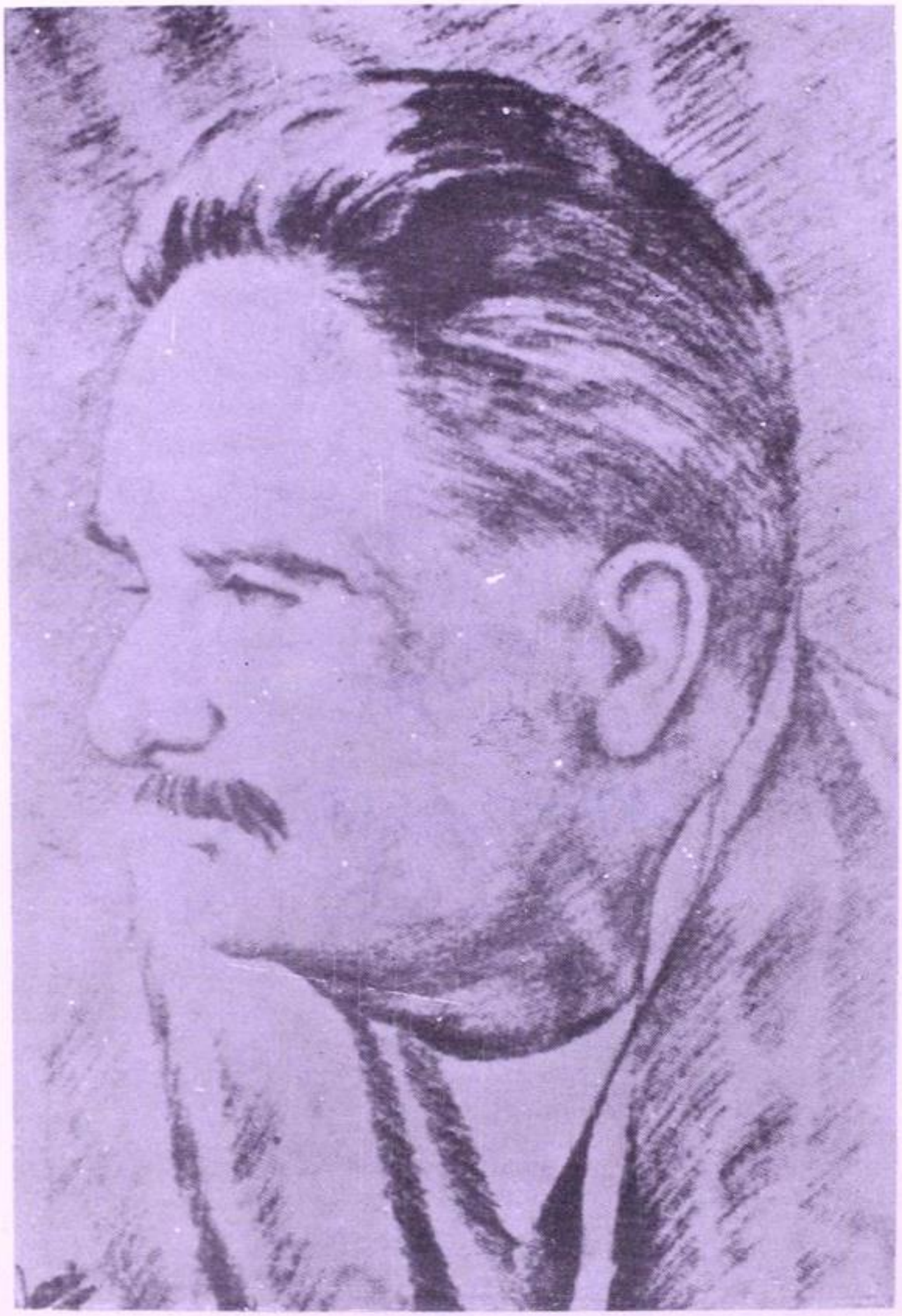
اسلوب احمد انصاری

ایجوکیشنل بُک ہاؤس ○ علی گڑھ

© اسلوب احمد انصاری

مصنف : اسلوب احمد انصاری
ناشر : ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
اشاعتِ اوّل ۱۹۹۸ء
قیمت : دو سو روپئے
کتابت : ابو حارث

ایجوکیشنل بُک ہاؤس
یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ



چو موج می تپد آدم بجستجوئے وجود
ہنوز تا بہ کمر در میانۂ عدم است

انتساب

فاضل محقق استاذی پروفیسر نذیر احمدؒ کے نام

بگیر ایں ہمہ سرمایۂ بہار از من

یہ کتاب
فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی، اترپردیش
کے
مالی تعاون سے شائع ہوئی

فہرست مضامین

پیش لفظ	۱
۱۔ اقبال کی رباعیات	۷
۲۔ عبدالرحمٰن اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت	۱۵
۳۔ اقبال کا تصورِ خدا	۲۴
۴۔ اقبال کا اسلوبِ بیان	۳۹
۵۔ اقبال کی شاعری میں حرکی پیکر	۶۰
۶۔ اقبال کی شاعری میں لالہ کی علامت	۷۲
۷۔ اقبال کی اسطوری نظمیں	۸۳
۸۔ اقبال، ایک وجودی مطالعہ	۱۰۶
۹۔ لالۂ صحرا : ایک تجزیہ	۱۲۷
۱۰۔ جاوید نامہ میں منظر نامہ	۱۳۶
۱۱۔ اقبال اور دانشِ حاضر	۱۵۸
۱۲۔ اقبال اور بلیک	۱۷۵
۱۳۔ اقبال، اسلام اور مغرب	۱۹۴
۱۴۔ اقبال کی شاعری میں تفکر کا عنصر	۲۱۰
۱۵۔ اقبال اور فنونِ لطیفہ	۲۲۹
۱۶۔ اقبال کی نظم نگاری	۲۵۳
۱۷۔ زمان سے اقبال کا سروکار	۲۷۴

پیش لفظ

ادب اور بالخصوص شاعری میں تعیینِ قدر کا جو بھی پیمانہ ہم مقرر کریں، چاہے وہ محسوس فکر کے اظہار کا ہو، لسانی تنظیم اور دروبست کا ہو، ترنم اور آہنگ کا ہو، اور چاہے ان سب پر مستزاد آفاقی وژن اور بصیرت کا، اقبال اپنے تخلیقی عمل کے بہترین لمحات میں، یعنی اپنے شعری رویا کی تجسیم کے دوران، ان سب معیاروں پر پورے اترتے ہیں؛ اور اس اعتبار سے فارسی اور اردو ہی نہیں، کسی بھی زبان کے درجۂ اوّل کے شعراء کے بالمقابل اور روبرو انہیں بلاتذبذب اور بغیر کسی ذہنی پس و پیش اور اعتذار کے رکھا جا سکتا ہے۔ دراصل ہم باعموم شاعری کو بوجہ اپنی کاہلی کے اس طرح سے پڑھنے کے عادی نہیں رہے ہیں، جس طرح سے کہ اسے پڑھا جانا چاہیئے، یعنی آنکھیں اور کان کھول کر، متن پر نظریں گاڑ کر، اور اپنے شعور اور حسیت کو پوری طرح بروئے کار لاکر، یا بہ الفاظِ دیگر SOUND اور SENSIBLE کے انطباق کو خاطر میں لاتے ہوئے۔ یوں تو شاعری کے اظہارات اور شیئون ان گنت ہیں، اور غنائیہ، ڈرامائی اور رزمیہ شاعری سے قطعِ نظر، خالص بیانیہ شاعری میں بھی بڑائی اور اختصاصیت کے بعض عناصر کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ لیکن مجمل طور پر اگر کوئی جامع و مانع تعریف شاعری کے کردار اور اس کی انفرادیت کو ممیز اور مشخص کرنی کی جائے، تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ یہ ایک استعاراتی ہیئت یعنی METAPHORICAL CONSTRUCT کے مترادف ہے۔ اچھی اور بڑی شاعری کے درمیان تفریق و امتیاز گوارا اور معنی خیز عناصر ترکیبی کی بنیاد ہی پر کیا جا سکتا ہے۔ قابلِ لحاظ شاعری موضوعی اور خالص نجی اور ذاتی تجربے، ہم عصری مظاہر و مسائل سے آگہی اور اس نامیاتی اور کلی وجود سے بھی متعلق ہو سکتی ہے؛ جس کا کائناتِ فطرت

ایک لازمی جزو ہے۔ اور ان محرکات سے بھی جو یہ تکرار نسلی تجربے سے منسلک اور وابستہ ہیں یا ایک مابعد الطبیعاتی نہج اور بعد رکھتے ہیں۔ اسی نسبت سے شاعری کی مختلف فروع، ان کے دائرۂ کار اور ان کی وقعت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہ امر بلاشبہ تسلیم کیا جانا چاہیئے کہ اقبال کی شاعری میں تفکر کا عنصر ایک حاوی عنصر ہے۔ اس کے علاوہ دو اور امور بھی بغایت اہمیت کے حامل ہیں۔ اوّل محاکات اور پیکروں کا ایسا تنظیمی ڈھانچہ، جو مجردات کو محسوسات میں ڈھالنے کے لیے وضع کیا گیا ہے اور جو مفاہیم یا شعری محرکات کو ایک قطعی، محسوس اور نامیاتی اکائی کی حیثیت عطا کرتا ہے اور جس میں ٹھوس جزئیات سے کام لیا گیا ہے اور دوسرے ترنم اور آہنگ کی ترتیب یا ORCHESTRATION کا غیر معمولی احساس جو فنِ موسیقی سے اقبال کی گہری دلچسپی اور اس میں ان کے استغراق کی چغلی کھاتا ہے۔ اس مجموعے میں مضمون بہ عنوان 'اقبال کی اسطوری نظمیں' ان کی شاعری کے ایک ایسے پہلو سے متعارف کرانے کی کوشش ہے، جو اب تک نظروں سے اوجھل رہا ہے۔ یہ بعض ایسی نظموں کو محیط ہے، جن میں کسی مخصوص نظریے، فلسفے یا نظامِ کار کا عمل دخل نہیں ہے۔ اور نہ یہاں کسی طرح کے اذعانی عقائد بار پاتے ہیں؛ بلکہ یہاں ان سب کے برعکس ہم ایک نوع کی PRIMORDIALITY سے دوچار ہوتے ہیں۔ اس کتاب میں اقبال کے ہاں مسلسل اور متواتر برتے جانے والے موضوعات جیسے خودی، خرد، عشق اور فقر پر علیحدہ علیحدہ اظہارِ خیال نہیں کیا گیا ہے کہ یہ سب ان کی منتخب اور بڑی نظموں اور غزلوں کی پرپیچ بنت میں پیوست اور ان میں ملوث ہیں اور یہی موتیف ان کے ہاں موجِ تہ نشین کی حیثیت سے بار بار ہمارے سامنے آتے اور توجہ کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں۔ اس لیے انہیں شعری سیاق و سباق کے تناظر میں رکھ کر پرکھنا زیادہ مناسب ہے۔ اقبال کی شاعرانہ عظمت کا انحصار ان کے وژن کی ہمہ گیری، وسعت اور انجذابی کیفیت پر ہے، اور وژن کی اس گہرائی، گیرائی اور دبازت کا مصدر، ماخذ اور منبع اسلام کی آفاقی اور عالم گیر تہذیبی اور ثقافتی اقدارِ اعلیٰ ہیں۔ غالب پر اقبال کی کسی حد تک برتری اور تفوق کا مدار زمان و مکاں کی دار و گیر کی تنسیخ پر ہے اور ان کے ہاں ماورائیت یعنی TRANSCEN DENCE کے لیے یہ تشویق

بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ غالبؔ کی شاعری محسوس تجربے، تعقلی رجحان اور مادی زندگی کی بوقلمونی، جلوہ سامانیوں اور نیرنگیوں کا انعکاس پیش کرتی ہے، لیکن ان حدود سے تجاوز کا داعیہ ان کے ہاں تقریباً نہیں کے برابر ہے۔ اقبالؔ کی کائنات تمثالِ شعری کی دنیا بھی ہے، افکار کے سومنات کی دنیا بھی اور ماورائی نسبتوں کی دنیا بھی۔ اور اسی لیے وہ اردو شاعری کی روایت میں ایک نئی آواز بھی ہیں، ایک نیا شعور بھی، اور ایک نئی گونج اور جھنکار یعنی RESONANCE بھی۔

اس کتاب کے مشمولات میں بحدِ امکان تعمیم زدگی سے بھی احتراز کیا گیا اور اجتناب برتا گیا ہے، لفاظی کی نمائش بے جا سے بھی اور پامال الفاظ و تراکیب یعنی CLICHES کے استعمال سے بھی؛ جو ذہنی نارسائی اور عجزِ بیان کو چھپانے کے لیے FACADE کا کام کرتے ہیں۔ تاکہ فقرہ طرازی کی چاشنی سے قاری کو گمراہ کر کے معانی کے مغز و باطن سے اسے دور رکھا جا سکے یہ ماقبلِ تنقید یعنی PRE-CRITICAL ذہنی رویے اور تفاعل کا راز فاش کرتا اور بدحظی یعنی INSIPIDITY پیدا کرتا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری لسانیاتی تار و پود پر مضبوط گرفت اور محکمی یعنی TAUTNESS کا مکمل نمونہ ہے۔ یعنی اس میں ہمیں ایسی EXCE-SSES نہیں ملیں گی، جیسی کہ معمولی درجے کے شاعروں مثلاً جوش ملیح آبادی کے ہاں قدم قدم پر نظر پڑتی ہیں کہ وہ الفاظ کے پرے کے پرے تو جلتے چلے جاتے ہیں، لیکن ان پر کوئی فنی قابو رکھنے سے معذور ہیں۔ اقبالؔ کے ہاں بعض ایسے تصورات اور ایقانات کی ایسی CONFIG-URATIONS ملتی ہیں، جو ان کی شاعری میں ریڑھ کی ہڈی کا حکم رکھتی ہیں۔ ان پر تشفی بخش محاکموں کے فقدان کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہم شاعری کے تئیں اپنے جوابی تاثر اور ردِ عمل میں اس کی تلخیص پر نظر رکھنے ہی کو کافی سمجھتے ہیں، بجائے اس کے کہ ادبی متن کو شعری رویار کے تناظر میں ایک نامیاتی کل کی حیثیت سے پرکھنے کی سعیٔ بلیغ کریں، اور یہ دیکھیں کہ جس فکری اور جذباتی مواد یعنی تجربے کے جن سالموں سے شاعر نے تخلیق کے دوران سروکار رکھا تھا، انہیں کس طرح ادبی کارنامے کی اندرونی ہیئت میں سمویا گیا ہے۔ جیسا کہ دورِ حاضر کے اہم ترین برطانوی نقاد ایف، آر، لیوس نے کہا ہے، بڑی شاعری دراصل اقدار کے ENACTMENT

سے عبارت ہے۔ یعنی ان کے لیے ایک لسانیاتی فریم ورک مہیا کرنے سے۔ اس سے قطعِ نظر کہ اقبال نے انفرادی انا کا رشتہ انائے مطلق سے جوڑ کر اس کی امکانی وسعتوں کو آشکارا کیا ہے اور انسانی شعور کی نشوونما اور پرداخت میں عزم و ارادے کو بھی اہم جگہ دی ہے، ان کی شاعری فی الاصل انسان، خدا اور کائنات کے باہمی نقطۂ اتصال کے گرد گھومتی ہے۔ غالب کی شاعری میں مادی حقیقت کی دار و گیر اور کشاکش کے متنوع پہلوؤں سے سروکار تو ضرور ملتا ہے، لیکن اس میں ماورائیت کے لیے کسی تشویق کی گنجائش نظر نہیں آتی۔ اس کے برعکس اقبال کے ہاں ہمیں ان فوق العادت قوتوں کے تھرتھراتے ہوئے شعور کا احساس ہوتا ہے، جو مظہری کائنات کی درزوں میں تیرتا چلا جاتا اور انہیں بدلنا چاہتا ہے۔ جب ہم ایسی شاعری کو مذہبی یا مابعد الطبیعاتی شاعری کے زمرے میں رکھنے پر اصرار کرتے ہیں، تو ہمارا اشارہ ماورائیت میں اسی ایقان کی طرف ہوتا ہے۔ یہ محض حسی تجربات کی ترسیل و ابلاغ کا معاملہ نہیں ہے بلکہ اقدار کی تفتیش اور ان کے انکشاف کا مسئلہ ہے۔ جہاں تک مجرد تصورات کا تعلق ہے، ان پر بھی خردہ گیری کی کوئی وجہ جواز نہیں ہے۔ اگر کسی تخلیقی فن کار کا مزاج اور اس کی افتادِ طبع متفکرانہ ہے، تو تصورات کے لئے اس کی دلکشی اس کا ایک لازمی نتیجہ ہونا چاہیے۔ یعنی اس کے شعری ادراک میں ان کا جگہ پانا اور ان کا حرف و صوت کی شکل میں ڈھل جانا۔ شاعری کے سرچشمے جبلی، ماقبلِ تاریخ یعنی PRIMITIVE اور متفکرانہ ہوتے ہیں اور IDEO-EMOTIVE مرکب کی اپنی ایک منطق ہوتی ہے۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ چاہے مجرد تصورات ہوں، یا شعری الفاظ۔ اور مدرکات، اور چاہے بنیادی اقدارِ حیات، جو زندگی کے قرینے اور نظم کو متعین کرتی ہیں، ان سب کا علامتی فارم میں ڈھل جانا ہی شاعر کے اصل کارنامے پر دلالت کرتا ہے اور اسی سے شاعری میں معنویتیں ابھرتی اور اس کے رنگ ڈھنگ کا پتہ دیتی ہیں۔

اقبال کی شاعری کے سلسلے میں ایک بڑی فروگذاشت، جو غلط فہمی پیدا کرتی ہے سادہ لوحی پر مبنی یہ مفروضہ ہے کہ اس میں ہمیں براہِ راست عمل پر اکسایا گیا ہے۔ یہ ادب اور شاعری کا وظیفہ ہے ہی نہیں۔ ادب اور صحافت کی حدیں الگ الگ ہیں۔ خودی کی ان کے ہاں

محض نظریاتی اہمیت باقی نہیں رہ جاتی کہ وہ ان کے تخلیقی شعور کا ایک جزوِ لاینفک ہے؛ اور یہ تصور ایک مخصوص قسم کا ہیجان پیدا کرتا ہے۔ بلاشبہ بعض نسبتاً کمزور نظموں جیسے 'اسرار و رموز' میں چند بندوں کے استثناء کے سوا، تخیل کی قوت اور اس کا دباؤ بہت کم محسوس ہوتا ہے۔ لیکن 'پیامِ مشرق'، 'زبورِ عجم' اور 'بالِ جبریل' کی بہترین نظموں اور غزلوں کے پسِ پشت ایسی قوتِ تحریک اور تشویق نظر آتی ہے، جو انہیں شعری سالموں میں تبدیل کرتی رہتی ہے۔ ہر بڑے شاعر کے مثل اقبال کے ہاں بھی ان شعری سالموں کو اندرونی تجربے کی شدت سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا کہ تصورات اور عقائد بھی ایک نوع کی تخیلی انرجی کو جنم دیتے اور ایک طرح کا TENSION پیدا کرتے ہیں۔ عقیدے اور ایقانات، اگر انہیں تحلیل و تجزیے کے عمل سے گذارا جائے، خود ایک طرح کی نفسی اور جذبی کیفیت کے مساوی ہیں۔ جو لاشعور کی اتھاہ گہرائیوں سے برآمد ہوتی ہے اور جب ان کا جذبۂ حرارت بڑھ جائے، تو وہ ایک نقطے پر مرتکز ہو جاتے ہیں اور صورت گری کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اسی سے علامتی شکلیں یعنی SYMBOLIC FORMS وجود میں آتی ہیں اور اسطوری فکر کی پرچھائیاں تا حدِ نظر نمایاں ہو جاتی ہیں۔ اس حقیقت کو دو مثالوں سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ 'بالِ جبریل' کی مشہور نظم 'لالۂ صحرا' میں جس کا تجزیاتی مطالعہ اس مجموعے کے مندرجات میں شامل ہے، وجودی تصورات یا ایقانات بالآخر تخلیقی عمل کی تپش اور گرمی سے علامتی شکلوں کا روپ دھار لیتے ہیں؛ اور تصویر اور معنی کی دوئی باقی نہیں رہتی، بلکہ صرف فارم ہی فارم رہ جاتا ہے۔ 'اسرار و رموز' سے 'لالۂ صحرا' تک کا فاصلہ وقت کے آنات کے پسِ منظر میں کتنا طویل اور صبر آزما ہے، جو اقبال نے اپنے ذہنی ارتقا کے دوران طے کیا ہے۔ یہ ایک بین طور پر وجودی نظم ہے، جس کا بیانیہ سے دور دور کا کوئی علاقہ نہیں ہے۔ اور پھر دیکھیے 'ضربِ کلیم' کی نظم 'لا الٰہ الا اللہ'، جو کسی معنی میں بھی دنیاتی نظم نہیں ہے۔ بلکہ 'لالۂ صحرا' ہی کی طرح ایک مابعد الطبیعاتی منشا اور معنویت رکھتی ہے، اور انائے اضافی، انائے مطلق اور مظاہر کی کائنات کے باہمی رشتے اور تصادم کو محیط ہے۔ یہاں ان موتیف کو جس خلاقانہ ہنرمندی کے ساتھ برتا گیا ہے، اس کی مثال اردو شاعری میں مشکل ہی سے ملے گی بلکہ نہیں ملے گی۔ شاید یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ سمجھا

جائے کہ اقبال کے انگریزی خطبات ان کی بعض اہم نظموں کی تفہیم کے لیے ایک طرح کا SUBSTRATUM فراہم کرتے ہیں۔ مزید یہ کہ ان کے ہاں فکری اکائیوں کو تخلیقی شکلوں کی توانائی سے منقطع کر کے ہم صرف تعمیم زدگی کا شکار ہو سکتے ہیں، لیکن معانی کے جوہر کو کسی طرح بھی اپنے کفِ دست میں اسیر نہیں کر سکتے۔

اسلوب احمد انصاری

علی گڑھ

۱۵ مئی ۹۸ء

اقبال کی رباعیات

اقبال کے آخری مجموعۂ کلام 'ارمغانِ حجاز' میں جو رباعیاں نبیٔ کریم کو مخاطب کر کے لکھی گئی ہیں، ان کا موضوع کم و بیش وہی ہے جو بالِ جبریل میں مشہور نظم 'ذوق و شوق' کا ہے۔ 'ذوق و شوق' کے بارے میں یہ امر متعین ہے کہ وہ سفرِ حجاز کے بدل کے طور پر لکھی گئی تھی اور یہ ایک عظیم نظم ہے۔ اس میں متنوع موضوعات برتے گئے ہیں۔ شعری نقطۂ نظر بھی بدلتا رہتا ہے اور نظم کا سارا تار و پود اور دروبست موضوع کے اعتبار سے بھی اور فنی اہتمام و انصرام کے لحاظ سے بھی اپنے اندر ایک طرح کی ندرت اور پیچیدگی رکھتا ہے۔ اقبال دیارِ حبیبؐ کی زیارت کا شوق اور ولولہ عمر سے اپنے دل کی گہرائیوں میں چھپائے ہوئے تھے۔ مگر انہیں حاضری کا موقع نصیب نہیں ہوا۔ فرطِ شوق اور عقیدت سے چھلکتے ہوئے اپنے مضطرب اور ناصبور قلب کا مرقع انہوں نے رباعیوں میں اتارا ہے اور ایک تخیلی سفرنامۂ حج کی تصویر جذبات کے اتار چڑھاؤ کے آئینے میں جڑ کر پیش کی ہے۔ یہاں تمام تر معاملہ جذباتی پیش کش اور جذباتی رویّے کا ہے۔ یہاں ظن و تخمین، شعوری ارادے اور منصوبہ بندی کا گذر نہیں، بلکہ نبیٔ کریمؐ کی ذاتِ اقدس سے شاعر کو جو بے پایاں عقیدت اور گرویدگی ہے، وہی سب سے بڑا محرک اس سفرِ حج کا ہے اور یہاں جو عنصر سب سے زیادہ اہم ہے، وہ سپردگی اور سپر اندازی کا داعیہ ہے جس کا اظہار شروع ہی میں بہ ایں طور کیا گیا ہے: 'خرد از راندنِ محمل فرو ماند / زمامِ خویش دادم در کفِ دل'۔ یہی وہ دل ہے جس کے بارے میں کہا گیا ہے 'نصیبِ او قرار یک نفس نیست'۔ یہ رباعیاں عمر کے اس حصے میں لکھی گئیں، جسے موسمِ سرما سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ دونوں آنکھوں کی بینائی تقریباً زائل ہو چکی تھی، جسمانی سفر کے لیے تاب و توانائی باقی نہ رہی تھی، لیکن دل میں شوق و اضطراب کی آگ اسی طرح فروزاں تھی۔ قلب اسی طرح سیماب آسا تھا۔ اس لیے شروع ہی کی رباعیوں میں سے ایک میں تخاطب کا یہ انداز اختیار کیا گیا ہے:

بایں پیری رہِ یثرب گرفتم　　نوا خواں از سرورِ عاشقانہ
چو آں مرغے کہ در صحرا سرِ شام　　کشاید پر بہ فکرِ آشیانہ

ان رباعیوں میں دشت، صحرا، راکب، ساربان، خرام، موج، منزل اور لالہ کے فنی پیکر تواتر کے ساتھ مستعمل ہوئے ہیں۔ یہ پیکر کچھ تو صحرائے عرب کے سفر کی مناسبت سے لائے گئے ہیں اور کسی حد تک ان کا تعلق عربی شاعری کی اس فضا سے بھی ہے جو 'بالِ جبریل' کی بعض نظموں میں تہ نشین ہے۔ گمان غالب ہے کہ اس خاص دوران اندلس کے عربی شاعروں کا کلام اقبال کے لاشعور میں جاگزیں رہا ہوگا۔ اس کا اظہار ایک رباعی میں یوں کیا گیا ہے:

چہ خوش صحرا کہ شامش صبح خنداست　　شبش کوتاہ و روزِ او بلند است
قدم اے راہرو آہستہ تر نہ　　چو ماہر ذرۂ او دردمند است

اس شوق اور عقیدت کی ثمر رسیدگی کے لیے تنہائی ایک لازمی شرط ہے۔ 'لالہ' کی علامت سے اقبال کی وابستگی اور اس کے مضمرات سے کسبِ فیض مختلف سیاق و سباق میں نمایاں ہے۔ یہاں اس نے یہ روپ دھارا ہے:

بہ راغاں لالہ رست از نوبہاراں　　بصحرا خیمہ گستردند یاراں
مرا تنہا نشستن خوشتر آید　　کنار آبجوئے کوہساراں

تنہائی کی کیفیت مراقبے یعنی MEDITATION اور حضوریٔ قلب کے حصول کے لیے اقبال کے ہاں، اور دوسرے شعرا کے مثل ایک تخلیقی بعد رکھتی ہے۔ سفرِ حجاز کے تصور سے اپنی خوش نصیبی پر طرح طرح سے فرحت و انبساط کا اظہار کیا ہے 'چہ خوش بختے، چہ خرم روزگارے / درِ سلطاں بہ درویشے کشادند'۔ اس حالتِ اضطراب میں اور اس سرخوشی میں ان کا ذہن رہ رہ کر اپنی قوم کی طرف مراجعت کرتا ہے اور وہ بے اختیار یہ کہتے سنائی دیتے ہیں:

ہنوز ایں چرخ نیلی کج خرام است　　ہنوز ایں کارواں دور از مقام است
ز کار بے نظام او چہ گویم　　تو می دانی کہ ملت بے امام است

اس سلسلے میں ایک اور شعر کی معنویت بھی قابلِ غور ہے۔ رباعی کے پہلے شعر میں مسلمانوں کی خواری، تنزلی اور پستی کے بارے میں استفسار کیا گیا ہے۔ یہاں اندازِ بیان براہِ راست بلکہ بڑی حد تک سپاٹ ہے

البتہ دوسرے شعر میں جہاں اس کا سبب نبیٔ کریم کی ذاتِ اقدس سے ان کی محبت اور عقیدت میں کمی بتائی گئی ہے، وہاں تعلیل کا انداز بڑا انوکھا اور نرالا ہے 'ندا آمد نمی دانی کہ ایں قوم / دلے دارند و محبوبے ندارند'۔ اقبال کی شاعری میں جن موضوعات کی تکرار مسلسل ملتی ہے، ان میں یقین محکم، دل روشن و بیدار اور ضمیر آتشیں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں چنانچہ ان کے اظہار کے لیے یہ پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے:

زسوز ایں فقیر رہ نشینے بدہ اور ضمیر آتشینے
دلش را روشن و پائندہ گرداں زامیدے کہ زاید از یقینے

یہاں یہ جتانے کی ضرورت نہیں کہ 'او' کی ضمیر اپنی ملت اور قوم کی طرف راجع ہے۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا اقبال اس تخیلی سفر حج میں تنہائی اور عزلت گزینی کے جویا اور مشتاق تھے کیوں کہ یہ غالباً ان کے ذہن کو اس کے مقصد پر مرتکز رکھنے کے لیے ضروری تھا۔ چنانچہ ایک جگہ اس کا اظہار اس طرح کیا ہے:

مرا تنہائی و آہ و فغاں بہ سوئے یثرب سفر بے کارواں بہ
کجا مکتب، کجا مے خانۂ شوق تو خود فرما مرا ایں بہ کہ آں بہ

لیکن وہ اس حقیقت سے بے خبر نہیں ہیں کہ اس سفر کے لیے ان کی اپنی پونجی اتنی کم اور ہیچ مقدار ہے یعنی دودِ نفس سے زیادہ نہیں ہے اور یہ ان کے سفر کی کفیل نہیں ہو سکتی۔ لیکن سینے کے اندر اپنے محبوب سے قربت اور یکجائی کا سودا سمایا ہوا ہے:

درون ما بجز دودِ نفس نیست بجز دستِ تو مارا دسترس نیست
دگر افسانۂ غم با کہ گویم ! کہ اندر سینہ ہا غیر از تو کس نیست

اس کے بعد کی رباعی میں بڑے اندازِ سرمستی کے ساتھ اپنے اندرونی سوز و گداز کی حالت کو واضح کیا ہے۔ دل کی اصلی حالت تو صرف نبیٔ کریمؐ ہی پر منکشف ہو سکتی ہے کہ کوئی دوسرا اس کا رازداں نہیں۔ اپنے مدعا کو زبان پر لانے یعنی اسے حرف و صوت کے وسیلۂ ابلاغ کی مدد سے ظاہر کرنا ممکن نہیں:

غریبے، دردمندے، نے نوازے زسوزِ نغمۂ خود در گدازے
تو می دانی چہ می جوید، چہ خواہد دلے از ہر دو عالم بے نیازے

آرزو تمام تر صرف در محبوب تک رسائی کی ہے۔ دل اسی درد سے مضطرب اور روح عالم اہتزاز میں اسی تصور کی بنا پر ہے اور اس معاملے میں صبر کرنا اور جذبات کو قابو میں رکھنا غیر ضروری اور غیر فطری سی شے ہے۔ اس لیے کہ جانِ مدعا تو یہی ہے۔ درد کی انتہائی شدت اور فرطِ شوق کا منتہا حضوری کا حصول ہے:

مراں از درد کہ مشتاق حضوریم　　از آں درد ے کہ دادی ناصبوریم
بفرما ہر چہ می خواہی بجز صبر　　کہ ما از دے دو صد فرسنگ دوریم

اس جذبے کو ذرا زیادہ دل نشین انداز میں اور شعری کنائے کا سہارا لے کر اس طرح بیان کیا ہے اور اس طرح شعری تشدید پوری طرح وجود میں آگئی ہے:

فقیرم از تو خواہم ہر چہ خواہم　　دل کوہے خراش از برگِ کاہم
مرا درسِ حکیماں دردِ سر داد　　کہ من پروردۂ فیض نگاہم!

پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں دل کوہ پر برگ کاہ کی خراش ایک لطیف اشارہ ہے، اس تاثیر کے جذب و نفوذ کا، جو شاعر کے دل پر محبوب کی فرقت سے پیدا ہو سکتی ہے۔ دوسرے شعر میں تضاد ہے عقل و حکمت اور فیض نگاہ، دو مختلف محرکات کے درمیان۔ اور موخر الذکر کو اول الذکر پر ترجیح حاصل ہے کہ اس کے ذریعے دل کے معاملات کا کامیابی کے ساتھ انجام تک پہنچنا ممکن ہے۔ اسی سے منسلک دو اور رباعیاں ہیں۔ افزونیٔ عمر کے باوجود دل حرارت اور شدت سے لبریز ہے۔ ان معنوں میں کہ اس میں محبوب سے قربت طلب کرنے کا ولولہ توانا اور بیدار ہے۔ اسی لیے پوری شخصیت اپنی تمامتر قوتوں کی یکجائی کے ساتھ روضۂ پاک کی زیارت کے تصور سے سرشار ہے:

ہماں سوزِ جنوں اندر سر من　　ہماں ہنگامہ ہا اندر بر من
ہنوز از جوشِ طوفانے کہ بگذشت　　نیاسوداست موجِ گوہر من

دوسرے ہی لمحے میں لہجے اور پیکر کی کسی قدر تبدیلی کے ساتھ یوں نوا سنج ہیں:

ہنوز ایں خاک دارائے شرر ہست　　ہنوز ایں سینہ را آہ سحر ہست
تجلی ریز بر چشمم کہ بینی!　　بایں پیری مرا تاب نظر ہست

منزل جتنی قریب آتی جاتی ہے، شوق و آرزو کے برومند ہونے کے امکانات روشن ہونے لگتے ہیں۔

اس فضا میں پہنچ کر یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ جہانِ عشق و مستی کے دروازے کھل رہے ہیں اور دیارِ حبیبؐ سے مستفیض ہونے پر ایک جہانِ نو میں داخل ہونے کا احساس تازہ ہونے لگتا ہے:

چو خود را در کنارِ خود کشیدم　　به نورِ تو مقامِ خویش دیدم
دریں دیر از نوائے صبح گاہی　　جہانِ عشق و مستی آفریدم

اس دوران اقبال اپنے محبوب موضوع کی طرف لوٹتے نظر آتے ہیں یعنی کائنات کی تکوین اور تقویم میں عشق کا مقام اور مرتبہ۔ قلب کا عشق نبیؐ کی آماجگاہ ہونا اور خود شاعر کے عشق کے جذبے سے سرشار ہونے کے باعث نبی کریمؐ سے قربت کی خواہش اور جستجو۔ یہاں جبریل دراصل اس نقطۂ اتصال کا علامیہ ہے جو الوہی اور انسانی خودی کے درمیان موجود ہے:

جہاں از عشق و عشق از سینۂ تست　　سرورش از مئے دیرینۂ تست
جز این چیزے نمیدانم ز جبریل　　کہ او یک جوہر از آئینۂ تست

اس منزل پر پہنچ کر اب یہ فکر سر پر سوار ہوتی ہے کہ دل کی یہ سوغات قبول ہو تو کیوں کر ہو۔ پس ایک دل ہی ہے جو کبھی لالہ بن کر اگتا اور دمکتا ہے اور کبھی قطرۂ خون کی صورت اس کی تراوش ہوتی ہے دراصل دل جذبات کی کشید سے عبارت ہے، اور یہی وہ پیش کش ہے جسے وہ نبی کریمؐ کے قدموں میں ڈالنا چاہتے ہیں:

دمید آں لالہ از مشتِ غبارم　　کہ خونش می تراود از کنارم
قبولش کن زراہِ دل نوازی!　　کہ من غیر از دلے چیزے ندارم

ملتِ بیضا سے اقبال کا جو معاملہ رہا، اسے دل ناصبور کی نسبت سے نوائے دل گداز، بلند کرنے سے تعبیر کیا گیا ہے اور اپنی ساری کدو کاوش اور جستجو کو مختصر طور سے تین افعال کے ذریعے اس طرح ظاہر کیا ہے: 'تپیدم، آفریدم، آرمیدم'۔ آغاز گفتگو میں کہا گیا تھا کہ 'زمام خویش دادم در کفِ دل' اور بعد کی ایک رباعی میں اس کا اعادہ اس طرح کیا ہے: 'بہ بادِ دشت و اکردم درِ دل'۔ دشت ایک طرح سے فیضان کا اشارہ ہے۔ آخری رباعیوں میں سے ایک میں پھر اسی کو دہرایا ہے اور اس کے پہلو بہ پہلو اپنی تنہائی کے شدید احساس کو بھی، کہ یہ تنہائی اکتسابِ فیض کے لیے ایک غیر معمولی شرط ہے:

دلے بر کف نہادم، دلبرے نیست　　متاعے داشتم غارت گرے نیست

درونِ سینۂ من منزلے گیر　　مسلمانے ز من تنہا ترے نیست

اس میں یہ اشارہ بھی پوشیدہ ہے کہ محبوب سے اتصال کا جذبہ ابھی کامرانی کی منزل تک نہیں پہنچا۔ یہ ابھی ناتمام بھی ہے اور ناآسودہ بھی۔ گو تگ و تاز کا عمل عرصے سے جاری ہے۔ یہ امر بھی لائقِ توجہ ہے کہ جلوت اور خلوت دونوں حالتوں میں نبیٔ کریمؐ سے وابستگی اور پیوستگی کا یہ جذبہ تند و تیز اور تازہ و توانا رہا ہے۔ اس فقر کی دولت کی بنا پر جو شاعر اقبالؔ کو اپنے روحانی پیش روؤں سے حاصل ہوئی ہے ان میں سے رومیؔ سے اپنا سلسلہ یوں ملایا ہے: 'بہ دورِ فتنۂ عصر کہن او/ بہ دورِ فتنۂ عصرِ رواں من'۔ یہاں یہ اشارہ شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ اقبالؔ کے اشارتی نظام میں فقر اور عشق ہم معنی اصطلاحات ہیں اور ان کے تضادات خرد اور سلطانی ہیں۔ چنانچہ اس طرف اشارہ یہ کہہ کر کیا ہے:

بہ جلوت نے نوازی ہائے من بیں　　بہ خلوت خود گدازی ہائے من بیں
گرفتم نکتۂ فقر از نیاگاں　　ز سلطان بے نیازی ہائے من بیں

ایک اور رباعی میں لالہ کا استعارہ، جو اندرون کی زندگی کا استعارہ ہے، بڑی خوبی سے مستعمل ہوا ہے۔ لیکن یہاں بھی لالہ کی نسبت سے اپنی داخلی اور تخیلی زندگی کی تنہائی پر زور دیا ہے جو اس امر پر پوری طرح دلالت کرتا ہے کہ نکتۂ شوق کو سننے اور اس پر جوابی ردعمل یا تاثر ظاہر کرنے والا کوئی دوسرا موجود نہیں ہے:

شریکِ درد و سوز و سازِ لالہ بودم　　ضمیرِ زندگی را وا نمودم!
ندانم بہ کہ گفتم نکتۂ شوق　　کہ تنہا بودم و تنہا سرودم

نبیٔ کریمؐ سے قربت حاصل کرنے کے تصور سے شاعر کو وہ نورِ بصیرت حاصل ہوا ہے، جو مہر و ماہ کے بطون تک رسائی حاصل کرنے اور اسرارِ زندگی کو بہ تمام و کمال فاش کرنے کی استعداد بخشتا ہے اور اس کے ساتھ یہ انکشاف بھی کہ مشکلات لاالہ کے شعور سے پوری شخصیت میں ایک اضطراب کی کیفیت نمودار ہو جاتی ہے:

بنورِ تو برافروزم نگہ را!　　کہ بینم اندرون مہر و مہ را
چو می گویم مسلمانم، بلرزم!　　کہ دانم مشکلات لاالہ را

آخری شعر کا آخری مصرعہ 'بالِ جبریل' کے اس شعر کی یاد تازہ کرتا ہے: 'قلندر جز دو حرف

لاالٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا / فقیہہ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا ! اس شعر میں مولوی حسین احمد مدنی اور ڈاکٹر اقبال کے مابین گرم و تند بحث و تمحیص کی طرف اشارہ مخفی ہے۔ ایک آخری اہم رباعی سے اس پیچ و تاب اور جذباتی وفور اور شدت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، جو اس تخیلی سفرِ حج کی زبردست اور قوی محرک رہی ہے اور جس نے اس سفر کے لیے اقبال کو آمادہ بھی کیا اور انھیں سہارا بھی دیا، یہ وہ جذبۂ شوق ہے، جس کا ہر تخلیقی کارنامے اور عظیم کام کے پس پشت موجود ہونا ضروری ہے کہ اس کے بغیر اس کی تکمیل ممکن نہیں۔ اس رباعی کا شعری آہنگ حافظ کے رنگ کی یاد دلاتا ہے:

بیا باہم در آویزیم و رقصیم　　زگیتی دل بر انگیزیم و رقصیم
یکے اندر حریمِ کوچۂ دوست　　زچشماں اشکِ خوں ریزیم و رقصیم

ان رباعیوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان کی شاعرانہ قدر و قیمت کیا ہے؟ کیا مذہبی شعور اور جذبے کی شاعری اچھی شاعری ہوسکتی ہے؟ کیا یہ شاعری ایسی وابستگی یعنی COMMITMENT کا مطالبہ کرتی ہے جو آزادانہ اظہار رائے میں رکاوٹ بنے؟ یعنی کیا یہ تجربے کی بھرپور تجسیم پر کسی طرح کی پابندی عائد کرتی ہے؟ کیا اچھی شاعری کے لیے محض جذبے کی تندی اور اس کا اخلاص اور کھرا پن یعنی GENUINENESS کافی ہے؟ کیا فنی تزئین اور آراستگی اس جذبے کے اظہار کی ضد ہے؟ دو اصناف جن کے مابین فرق کرنا ضروری ہے، وہ ہیں DEVOTIONAL شاعری اور مذہبی شعور کی گہرائیوں سے برآمد ہونے والی شاعری۔ یہ رباعیاں ان معنوں میں نعتیہ کلام نہیں ہیں، جو ہماری زبان کے بعض معروف شاعروں کے قلم سے وجود میں آیا ہے قطع نظر اس کے کہ ان رباعیوں کی بساط وسیع ہے، یہاں کلام کا وہ مروجہ ڈھانچہ بھی استعمال نہیں کیا گیا، جو نعتیہ کلام کے لیے متعین شدہ ہے۔ یہاں دو امور غور طلب ہیں۔ اوّل شاعر اور اس تجربے کے درمیان کامل جذباتی ہم آہنگی اور ارتباط، جس کا ابلاغ اس کا اصل مقصد ہے، اور دوسرے اس خاص تجربے کا حد درجے کا ارتکاز اور موضوعاتی انداز۔ ان رباعیوں میں جس طرح کے پیکر استعمال کیے گئے ہیں، ان کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے جو جذبہ اس سفرِ حج کا محرک ہے وہ انتہائی شغف اور شوق و اضطراب کا جذبہ ہے اور نفس سے ماورا ہونے کا مطالبہ کرتا ہے۔ مذہبی جذبے کی شاعری ناکام اس وقت ہوتی ہے جب جذبے اور تخیل کے درمیان مکمل ارتباط نہ پایا جائے اور یہ ارتباط تجربے کے شعری پیکر میں ڈھلنے کی بجائے محض رسمی اور

مقررشدہ خیالات واحساسات اور لفظیات کے سانچوں میں ادا ہو کر رہ جائے۔ یہی صورتِ حال نامذہبی یعنی SECULAR شاعری کے سلسلے میں بھی پیش آسکتی ہے اور اس کی ساکھ کو گھٹا سکتی ہے۔ نعتیہ کلام کے پس پشت جذبہ چاہے جتنا بھی حقیقی اور بے میل کیوں نہ ہو، لیکن وہ اکثر و بیشتر بندھے ٹکے سانچوں میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔ خود شاعر کی جانب سے کسی انکشاف قدر کی غمازی نہیں کرتا۔ معروف نعتیہ نظموں میں نبیٔ کریمؐ سے عقیدت اور آپ کے محاسن اعلیٰ پر اظہار رائے تو ہوتا ہے، لیکن ایک تیسرا عنصر اور بھی ہے اور وہ ہے شاعر کی شخصیت اور نبیٔ کریمؐ کی شخصیت میں اندرونی جذباتی سطح پر ادغام اور انضمام۔ اس کے ساتھ ہی جذبے اور فارم کی مقتضیات کے درمیان موثر اور معنی خیز ردِّعمل۔ ان سب کی غیر موجودگی منتج ہوتی ہے داخلیت کی کمی اور انداز بیان کے محدود اور مروجہ ہونے کے تاثر پر۔ اقبالؔ کی ان رباعیوں میں صورتِ حال مختلف ہے۔ ایلیٹؔ نے مذہبی شاعری کو MINOR POETRY کی ایک نوع قرار دیا ہے۔ شاید اس کا اشارہ HYMNS اور CAROLS کی طرف ہو۔ لیکن اعلیٰ درجے کی مذہبی شاعری بھی حقیقت مطلقہ کے ادراک ہی کی پیداوار ہوتی ہے اور وہ نامذہبی سیاق و سباق میں بھی پائی جاسکتی ہے اقبالؔ کی ان رباعیوں میں والہانہ پن بھی ہے، فنی پختگی اور ثمر رسیدگی بھی اور موضوع اور اس کے خارجی اظہار کے درمیان ایک ناگزیر مناسبت اور تعلق بھی۔ یہاں جذبے کی کشید کے ساتھ خارجی عوامل بھی جھلکتے نظر آتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ جو روح ان رباعیوں میں نغمہ سنج ہے وہ ایک عظیم ترین روح کے حضور ہمہ تن اضطراب ہی نہیں، بلکہ ہمہ تن عاجزی اور فروتنی بھی ہے اور محبت کے انتہاہ جذبے سے سرتاسر لبریز اور سرشار بھی۔ یہ بیک وقت ایک نذرانۂ عقیدت بھی ہے اور ایک نجی اور شخصی معاملہ بھی، جس میں دوسروں کو بھی شرکت کی دعوت دی جارہی ہے۔

عبدالرحمٰن اوّل کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت

سرزمینِ اندلس میں

یہ اشعار جو عبدالرحمٰن اوّل کی تصنیف سے ہیں تاریخ المقری میں درج ہیں۔ مندرجہ ذیل اردو نظم ان کا آزاد ترجمہ ہے۔ (درختِ مذکور مدینۃ الزہرا میں بویا گیا تھا)۔

میری آنکھوں کا نور ہے تو　　میرے دل کا سرور ہے تو
اپنی وادی سے دور ہوں میں　　میرے لیے نخلِ طور ہے تو
مغرب کی ہوا نے تجھ کو پالا　　صحرائے عرب کی حور ہے تو
پردیس میں ناصبور ہوں میں　　پردیس میں ناصبور ہے تو

غربت کی ہوا میں بارور ہو
ساقی تیرا نم سحر ہو

عالم کا عجیب ہے نظارہ　　دامانِ نگہ ہے پارہ پارہ
ہمت کو شناوری مبارک　　پیدا نہیں بحر کا کنارہ
ہے سوز دروں سے زندگانی　　اٹھتا نہیں خاک سے شرارہ
صبح غربت میں اور چمکا　　ٹوٹا ہوا شام کا ستارہ

مومن کے جہاں کی حد نہیں ہے
مومن کا مقام ہر کہیں ہے

عبدالرحمٰن اوّل الداخل کی عربی نظم کا متن

تبدّت لنا وسط الرّصافة نخلة
تناءت بارض الغرب عن بلد النخل
فقلت شبیهی فی التغرب والنّوی
وطول التنائی عن بنی وَ عَنْ اهلی
نشأت بارض انت فیها غریبة
فمثلك فی الاقصاء والمنتای مثلی
سقتك غوادی المزن من صوبها الذی
یسحّ ویستمری السماکین بالوبل

ترجمہ:

الرصافہ کے بیچوں بیچ کھجور کا ایک درخت ہمارے سامنے ہے
وہ ارضِ مغرب میں آکر کھجور کی سرزمین سے دور ہوگیا ہے
پس میں نے کہا: تو بھی میری طرح ہے غربت میں، تنہائی میں
اور اپنی آل اولاد سے دور، تنہائی کی حالت میں
تو نے ایسی سرزمین میں پرورش پائی، جہاں تو غریب الوطن ہے
اور تنہائی اور دوری میں تو میری طرح ہے
بیچ کے بادل تیری سیرابی کریں اس موسلادھار بارش سے
جو سماکین سے پانی لے کر نیچے گرتی ہے

اقبال کی نظم کا مطالعہ

چھوٹی بحر میں دو بندوں پر مشتمل اقبال کی یہ نظم عبدالرحمٰن اوّل الداخل کی عربی نظم کا آزاد ترجمہ ہے۔ عربی نظم صرف چار اشعار کو محیط ہے۔ نوجوان عبدالرحمٰن بن معاویہ ہشام کا پوتا تھا۔ وہ بنو عباس کے ظلم و ستم اور جور و استبداد سے فرار ہو کر پانچ سال تک افریقہ کے تپتے ہوئے صحراؤں میں ایک قبیلے سے دوسرے قبیلے تک امن و عافیت کی تلاش و جستجو میں سرگرداں رہا، تاکہ اسے کہیں سر چھپانے کی جگہ میسر آئے۔ چنانچہ اپنی ہمت اور مہم جوئی کے جذبے کے سہارے اور چند وفا شعار رفیقوں کے تعاون پر تکیہ کرتے ہوئے وہ ۱۳۸ھ میں اسپین میں داخل ہوا۔ یہی اس کے لقب کی وجہ تسمیہ ہے۔ بنو امیہ کے خاندان کے بچے کھچے جو افراد وہاں موجود تھے، ان سے رابطہ استوار کر کے اور یمنی عربوں اور قبیلہ مضر اور بربری لوگوں کی شیرازہ بندی کر کے اس نے اپنی پوزیشن مضبوط اور مستحکم کی اور کچھ ہی عرصے کی آزمائش اور تگ و دو کے بعد اس نے اسپین میں ایک نئے خاندان اور نظامِ حکومت کی طرح ڈال دی۔ کہا جاتا ہے کہ خلیفہ المنصور نے ایک بار اپنے درباریوں سے استفسار کیا کہ قریش کے شاہین، کے لقب کا سزاوار کون ہو سکتا ہے؟ انہوں نے مصلحتاً خود اسی کا نام تجویز کیا۔ اس کی منصف مزاجی اور فروتنی نے اسے اپنے لیے ہرگز قبول نہ کیا۔ پھر معاویہ اوّل اور عبدالملک بن مروان کے بارے میں قیاس آرائی کی گئی۔ ان دونوں ناموں کو بھی اس نے بوجوہ مسترد کر دیا۔ بالآخر خلیفہ نے اس لقب کا حق دار عبدالرحمٰن اوّل کو ٹھہرایا جس نے مٹھی بھر فوج کی مدد سے یکہ و تنہا، محض اپنی فراست اور قوت ممیزہ کے بل بوتے پر اجنبی دیسوں میں قوت آزمائی کی ٹھانی اور اپنے بدترین مخالفین پر غلبہ پا کر ایسے لوگوں کے مابین یک جہتی پیدا کی جو انتشار و نفاق کی زد پر تھے۔ عجب نہیں کہ اقبال کے لیے شاہین کے رمز کا مصدر یہی ہو۔ اندلس میں عبدالرحمٰن اوّل کی حکومت

بتیس برس قائم رہی۔ وہ ایک باہوش اور بیش بین، جری اور اولوالعزم، فراخ دل اور صاحب بصیرت حکمراں ثابت ہوا۔ جہاں گیری اور جہانبانی کی امنگ اور حوصلے کے ساتھ ہی، جو اسے ہر طرح زیب دیتا تھا۔ اس کی شاعرانہ جبلتیں بھی بہت قوی اور ناقابلِ انکار تھیں۔ قرطبہ کے شمال مغرب میں اس نے ایک باغ لگایا تھا، جس کا نام اس نے منیۃ الرصافۃ رکھا تھا۔ بلادِ شام سے، جہاں سے وہ ایک طور پر جلاوطن ہو چکا تھا، اس کی بہن اس کے لیے اکثر پودے بھیجا کرتی تھی۔ اسی ضمن میں اس نے ایک بار اسے تحفتہً کھجور کا ایک پودا بھیجا تھا، جسے عبدالرحمٰن اوّل نے اپنے محل کے سامنے نصب کیا۔ اس سرزمین میں جو فطرت کی بے اندازہ دولت و ثروت سے مالا مال تھی، عرب کے ریگ زار سے لایا ہوا یہ پودا برومند ہوا۔ مغرب اقصیٰ میں لائے گئے اس پودے نے عبدالرحمٰن اوّل کے شاعرانہ تخیل کو مہمیز کیا اور وہ علامت بن گیا، اس کے اپنے احساسِ غربت اور بیگانگی کی، اور اس کے جذبے کی حسیت، توانائی اور شادابی کی۔ کہا جاتا ہے کہ وہ فرصت کے اوقات میں اسے گھنٹوں ٹکٹکی باندھے دیکھا کرتا تھا اور اس کے پیکر کی رنگینی اور رعنائی کو اپنے اعماقِ قلب میں اتارا کرتا تھا اور اس رومان کی گرمی اور شدت سے اپنی شعری حس کو غذا پہنچایا کرتا تھا۔ صحراؤں اور ریگستانوں میں رہنے والوں کو کھجور کے درخت سے جو والہانہ شیفتگی ہوتی ہے، اس کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ اگر دورانِ سفر کسی نخلستان میں ان کا گذر ہوتا تو کچھ عرصے کے لیے وہ سفر کا ارادہ ملتوی کر دیتے اور بقول اقبال "زنجیرِ کشت و نخیل" ہو کر وہیں اپنے خیموں کی طنابیں گاڑ دیتے تھے۔

اقبال کی نظم کا پہلا حصہ، جیسا کہ کہا گیا، عبدالرحمٰن اوّل کی نظم کے چار اشعار کا آزاد ترجمہ ہے اس میں جو شفافیت اور نرم روی ہے، جو ترنم اور دل سوزی ہے، وہ اصل سے کسی طرح کم نہیں۔ یہاں لفظی صناعی کی غیر موجودگی خود ایک حسن بن گئی ہے۔ تاثیر میں البتہ دونوں یکساں ہیں۔ اصل نظم میں تمام تر زور احساسِ بیگانگی کو نمایاں کرنے پر ہے اور اقبال کے ہاں بھی ایسا ہی ہوا ہے، کیونکہ ان کی نظم ان چار اشعار کی باطنی تقلیب سے عبارت ہے اور یہ ایک طرح کے تخیلی SELF-PROJECTION کے بغیر ممکن نہیں۔ چنانچہ اس احساسِ بیگانگی کا اظہار ہوتا ہے، دوسرے، تیسرے اور پانچویں شعر کے پہلے مصرعوں سے: 'اپنی وادی سے دور ہوں میں'، 'مغرب کی ہوا نے تجھ کو پالا'، 'غربت کی ہوا میں بار ور ہو'، اور چوتھے شعر کے ان دو مصرعوں میں 'پردیس میں ناصبور ہوں میں / پردیس میں

ناصبور ہے تو؛ پہلے شعر میں ایک بے ساختہ پن اور غیر خود آگاہ جذباتی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے: 'میری آنکھوں کا نور ہے تو / میرے دل کا سرور ہے تو'۔ یہاں شروع ہی میں اور یکلخت طور پر کھجور کے درخت اور شاعر کی شخصیت کے درمیان ایک ارتباط باہمی، ایک مکمل ہم آہنگی ایک ذاتی نسبت EQUATION پیدا ہو گئی ہے۔ نور کا یہ استعارہ، دوسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں استعارہ در استعارہ بن جاتا ہے۔ 'میرے لیے نخلِ طور ہے تو'؛ اور اس سے روشنی، شادابی اور بالیدگی کے ملے جلے حسی ارتعاشات پیدا ہوتے ہیں۔ اس سے ذہن 'مسجدِ قرطبہ' کے مندرجہ ذیل اشعار کی طرف منتقل ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا ؎

تری بنا پائیدار، تیرے ستوں بیشمار　　شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجوم نخیل
تیرے در و بام پر وادیٔ ایمن کا نور　　تیرا مینار بلند، جلوہ گہِ جبرئیل

یہاں یہ امر غور طلب ہے کہ 'نخلِ طور' کی ترکیب سے کھجور کے درخت میں ایک ترفع، ایک بلندی، ایک نئی تمثیلی وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور اسی طرح وادی بھی محض وادی نہیں رہتی، بلکہ تنوع اور گوناگونی پیدا کرنے کا تخیلی عمل اس کے رتبے کو بڑھا کر اس کا تعلق وادیٔ سینا سے قائم کر دیتا ہے۔ اور اس طرح وادیٔ نخل اور طور میں ایک زیرِ زمیں رشتہ پیدا ہو جاتا ہے۔ لفظِ 'طور' سے ذہن اس ذاتِ منزہ و مطلق کی طرف جاتا ہے جس کی تجلی کوہِ طور پر درخت سے یا نور و نار کی صورت حضرت موسیٰؑ پر جلوہ فگن ہوئی تھی، جیسا کہ قرآن کریم میں کہا گیا ہے، نودی من شاطی الواد الایمن فی البقعۃ المبارکۃ من الشجرۃ۔ تیسرے شعر کے تیسرے مصرعے میں کھجور کے درخت کو صحرائے عرب کی حور کہنا ایک استعاراتی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مزید برآں ایسا کرنے سے ان تمام جمالیاتی احساسات کے لیے ایک نقطۂ ارتکاز تلاش کر لیا گیا ہے، جو اس درخت کے تصور سے ایک عام عرب کے دل میں موجزن ہوتے ہیں، اس میں لطافت و برنائی، رفاقت و رغبت اور حسن و جمال کے تمام اندازِ دلبرانہ چھپے ہوئے ہیں؛ چوتھے شعر میں ناصبوری کی حالت 'پیہم مستقل اور اضطراب انگیز ہے ایسا لگتا ہے کہ یہ کہنے والے کو آتش زیر پا رکھتی ہے۔ لیکن اس میں افسردگی، شکستہ خاطری، بلکہ یاد آوری یعنی REMINISCING کا بھی ایک رنگ تہہ نشین ہے۔ ناصبوری کی یہی کیفیت شاعر اور اس کے مخاطب کے درمیان ہم آہنگی کی علامت اور اس کے حاصل کرنے کا وسیلہ بن جاتی ہے اور

پردیس، کے لفظ کی تکرار، غربت، تنہائی اور مہجوری کے احساسات کو تازہ کر دیتی ہے۔ یہ لفظ 'پردیس' آخری شعر میں مستعمل 'غربت' کے لفظ سے منسلک ہو جاتا ہے۔ عبدالرحمٰن اوّل کی نظم کے آخری شعر میں اس درخت کی افزونیٔ پرداخت اور بار آوری کے لیے صبح کی اس موسلا دھار بارش کی تمنا کا اظہار کیا گیا ہے، جو سماکین سے پانی حاصل کر کے اسے نیچے کی طرف بہاتی ہے، اور اقبال کے ہاں اس کے برعکس صرف 'نمِ سحر' کی طرف اشارہ کر کے، جس سے بدیہی طور پر قطراتِ شبنم مراد ہیں پیرایۂ بیان کو اتمام تک پہنچایا گیا ہے اور یہی قطرے ساقی گری کا کام کرتے ہیں۔ اس درخت کی نشو و ارتقاء، بالیدگی اور سرسبزی کے سلسلے میں 'ہوا'، اور 'پانی' کا ذکر صراحتاً کیا گیا ہے اور 'مٹی' کی طرف اشارہ ایک مفروضے کے طور پر پورے بند میں مضمر ہے۔ یہاں دراصل تین عناصر قابلِ لحاظ ہیں کہ انہی کے ذریعے پہلے بند کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے۔ اول تخلیق کی کیمیا گری یعنی CHEMISTRY 'OF CREATION' دوسرے غربت اور بیگانگی کا وہ احساس جو شاعر کے ذہن و قلب پر مستولی ہے، اور تیسرے شاعر اور اس کے جذباتی معمول کے درمیان ارتباط، ہم آہنگی اور موانست کا محکم رشتہ۔

اقبال کی نظم کا دوسرا بند طبع زاد ہے اور اصل نظم میں اس کا کوئی وجود نہیں۔ اسے پڑھ کر فی الواقع ایسا لگتا ہے، جیسے اقبال نے تخیل کی ایک حیرت انگیز اور غیر شعوری جست کے ساتھ پہلے بند سے دوسرے بند کی طرف پیش قدمی کی ہو۔ مدبر اور شاعر عبدالرحمٰن اوّل کے لگائے ہوئے کھجور کے درخت اور اس کے ارد گرد لپٹے ہوئے جذباتی تار و پود سے ماوراء ہو کر اقبال ایک وسیع تر کائنات میں پہنچ جاتے ہیں۔ عبدالرحمٰن اوّل سیاست، کشور کشائی اور شعر و ادب تینوں کے رسیا تھے اور تدبر اور تخیل کے زور پر ایک نئی دنیا کی تخلیق کرنے کے گر سے بخوبی واقف تھے۔ جس صنف میں انہوں نے طبع آزمائی کی۔ اسے اصطلاحاً 'تنفیس' کہا جاتا تھا یعنی ایسے شعر کہنا جن سے نفس کا بوجھ ہلکا کر لیا جائے، تاکہ جذبات کی ترخیم ہو سکے اور ان کے دباؤ سے نجات مل سکے۔ اقبال اس عالمِ اصغر سے عالمِ اکبر کی طرف ایک دم اور احساس تحیر کے ساتھ رُخ کرتے ہیں: وہ عالمِ اکبر جس کی وسعتوں اور پہنائیوں کو ہماری نظریں اسیر نہیں کر سکتیں، جس کے حدود اور کناروں کی نہ ہمارا مشاہدہ ناپ تول کر سکتا ہے، اور نہ ہمارے قیاس و تخیل کی وہاں تک رسائی ہے ؎ 'دامانِ نگہ ہے پارہ پارہ'۔ گویہ وسیع تر دنیا ہر چہار طرف سے ہمارا احاطہ

کیے ہوئے ہے؛ لیکن اسے گرفت میں لانے اور سمیٹنے میں تخیل کے پر جلتے اور مشاہدے اور تجربے کی اکائیاں کرچی کرچی ہو جاتی ہیں۔ اس ناپیدا کنار سمندر کو پایاب بنانے کے لیے جس عزمِ صمیم، جس عقاب نگہی اور جس مجتمع قوت کو بروئے کار لانے کی ضرورت ہے۔ اس کا ایک مظاہرہ تو عبدالرحمٰن اوّل نے کیا تھا، جب انہوں نے اسپین کی سرزمین پر قدم رکھ کر ایک منتشر اور زوال آمادہ سلطنت کے در و بام کو جھنجھوڑ ڈالا اور اندلس کی مملکت کی نئے اور انوکھے خطوط پر تشکیل شروع کی اور اس کا دوسرا تمثیلی مظاہرہ اس وقت دیکھنے میں آیا۔ جب طارق بن زیاد نے اندلس کے ساحل پر پہنچنے کے بعد جہاز کے تختے نذرِ آتش کر دیئے تھے، تاکہ اس کے جانثار ساتھی اور رفیق کار واپسی کا خیال تک دل میں نہ لاسکیں، بلکہ اندلس ہی کی سرزمین کو اپنی سمت کی جولانگاہ اور اپنی تگ و تاز کا عرصہ تصور کریں۔ اس نظم کا دوسرا شعر پڑھ کر جس میں 'شناوری' ایک کلیدی لفظ ہے، کم و بیش متوازی سیاق و سباق میں اقبال کی ایک اور نظم 'الملک للہ' (پیامِ مشرق) کے مندرجہ ذیل ولولہ انگیز اشعار جو طارق بن زیاد کے جامع و مانع خطبے پر مبنی ہیں، ذہن کے دروازے پر دستک دینے لگتے ہیں:

طارق چو بر کنارۂ اندلس سفینہ سوخت — گفتند کارِ تو بہ نگاہِ خرد خطاست
دوریم از سوادِ وطن باز چوں رسیم؟ — ترکِ سبب بہ روئے شریعت کجاست روا
خندید و دستِ خویش بہ شمشیر بردو گفت — ہر ملک ملکِ ماست کہ ملکِ خدائے ماست

آخری شعر سے جس رویے کا اظہار ہوتا ہے، وہ اس قوم کا رویہ ہے جو انفس و آفاق کو سرنگوں کرنے اور ستاروں پر کمندیں ڈالنے کے لیے ایک جذبِ شوق کے ساتھ عرصۂ جنگ و جدال میں نکل کھڑی ہوئی تھی۔

تیسرا شعر اقبال کی شاعری میں ایک معروف اور محبوب محرک کا احاطہ کرتا ہے؛ یعنی سوزِ دروں ہی سے حقیقی زندگی عبارت ہے اور وہ جسدِ خاکی جو اس سے تہی ہو، ایک تودۂ خاک سے زیادہ معتبر نہیں۔ یہ 'سوزِ دروں' نہ صرف ایک داعیۂ روح ہے، ایک شعلۂ مستعجل ہے، ایک شوقِ بے پناہ ہے۔ بلکہ حرکت اور عمل پر اکسانے والی سب سے موثر قوت ہے اور ایک مشتِ خاک کا اس شرارِ زیست سے کوئی علاقہ اور واسطہ نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ 'سوزِ دروں' ایک تخلیقی سرجوش کے مترادف

ہے اور کوئی انسانی کارنامہ اس کے فیضان کے بغیر معرضِ وجود میں نہیں آسکتا۔ یہی 'خونِ جگر' کی وہ 'نمود' ہے جسے اقبال ہر طرح کے تخلیقی فن اور حیات آفریں کارناموں کی قوتِ محرکہ قرار دیتے ہیں۔ خونِ جگر میں گردش کرنے والی یہی وہ لہر ہے، جسے برگسان نے ELAN VITAL کا نام دیا ہے جسے ایلیٹ TRILLING WIRE IN BLOOD کے نام سے پکارتے ہیں، جسے فن کی توانائیاں (ENERGIES OF ART) بھی کہا جا سکتا ہے۔ اور مذہبی محاورہ گفتگو میں آپ اسے ایمان و ایقان کا جذبۂ تند و محکم بھی قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ہم اسے جو نام چاہیں دیں، یہ ایک پرزور اندرونی ابال کی مانند ہے جو ہمیں تخلیق پر ابھارتا ہے اور ہمارے اندرونی محرکات میں انضباط اور توازن پیدا کرتا ہے۔ چوتھے شعر میں ذہن کھجور کے اس درخت کی طرف بھی جاتا ہے جو مشرق کی ہوا اور مٹی سے منقطع ہو کر مغرب اقصیٰ کی سرزمین میں پیوست کیا گیا؛ عبدالرحمٰن اول کی جہانبانی اور کشورکشائی کی طرف بھی، اور بالعموم خود اندلسیوں کی جانب بھی جنہوں نے اس نئی مملکت کے چپے چپے اور گوشے گوشے پر اپنی تہذیب و ثقافت، اپنی ذہنی اور اخلاقی برتری اور تفوق کے جھنڈے گاڑ دیئے اور صدیوں تک یورپ کے تمدنی خمیر میں اس کا نشہ باقی رہا اور ان کی زندگی کے اکثر و بیشتر مظاہر پر اس کی چھاپ لگی رہی۔ اس سے ہمارا ذہن 'بالِ جبریل' کی ایک غزل کے اس شعر کی طرف بھی مراجعت کرتا ہے: 'عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں' کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہِ کامل نہ بن جائے'۔ 'ٹوٹے ہوئے تارے' کا محسوس پیکر دونوں میں مشترک ہے اور غربت کے لفظ کی پھیلی ہوئی معنویت SPREAD OF IMPLICATION دونوں بندوں میں پائی جاتی ہے۔ یہاں 'شام' اور 'صبح' کے درمیان ایک تضاد ہے اور 'ٹوٹا ہوا' میں اشارہ مخفی ہے اضمحلال و اختلال کی ان قوتوں کی طرف جن سے عرب اس دور میں عام طور سے دوچار تھے۔ 'شام کا تارہ' کھجور کے درخت کے لیے بھی ایک استعارہ ہے اور بدلے ہوئے سیاق و سباق میں یہ علامیہ ہے اندلسی عربوں کا جنہوں نے اپنے کارناموں اور اکتسابات کے طفیل اپنے نئے وطن اور مستقر کو چار چاند لگا دیئے۔ ایک اور جگہ اقبال نے قوموں کے عروج و زوال اور تاریخِ عالم کے مد و جزر کا اصول اس طرح بیان کیا ہے: 'جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں ادھر ڈوبے، ادھر نکلے، ادھر ڈوبے، ادھر نکلے'۔ اقبال کی نظریں تاریخ کے تسلسل بلکہ یہ کہنا

چاہیئے کہ وقت کی کلیت کے تناظر میں حوادث کی جست وخیز پر پڑ رہی ہیں۔

جس علامت کے استعمال سے اقبال نے اپنی نظم کا آغاز کیا تھا اور جس احساسِ تنہائی اور بیگانگی کو انہوں نے پہلے بند میں مرکزِ نگاہ بنایا تھا، آخری شعر میں وہ اس سے کہیں آگے نکل جاتے ہیں۔ 'مردِ مومن کے لیے جو اقبال کی لغت شعری POETIC SYNTAX میں ایک کھرے یعنی AUTHENTIC انسان کا علامیہ ہے؛ یہ ساری کائنات اس کے عمل کی جلوہ گاہ ہے۔ اس کی دنیا کی حدیں کسی ایک جغرافیائی نقطے کی پابند نہیں ہیں ہر ملک اس کا اپنا ملک اور ہر زمین اس کی اپنی زمین ہے کیونکہ جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا یہ صرف خدا کے اقتدارِ اعلیٰ یعنی SOVEREIGNTY کی پابند اور اسیر ہیں۔ یہاں ماورائیت یا آفاقیت کے جس تصور کی کارفرمائی نظر آتی ہے، وہ اقبال کے ہاں شروع سے پایا جاتا ہے اور آخر تک برقرار رہتا ہے۔ چنانچہ اس آخری شعر: 'مومن کے جہاں کی حد نہیں ہے / مومن کا مقام ہر کہیں ہے' کا تسلسل ہمیں 'ضربِ کلیم' کے اس شعر میں بھی ملتا ہے: 'کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے / مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہے آفاق'؛ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ 'کافر' اور 'مومن' محض دینیات کی اصطلاحات نہیں ہیں، بلکہ اقبال کے اقدارِ حیات وحسن کے SPECTRUM میں یہ بالترتیب کھوٹے یعنی INAUTHENTIC اور کھرے یعنی AUTHENTIC انسان کو مشخص کرنے کے نشانات ہیں۔ اس تجزیے سے بیّن طور پر یہ نظر آتا ہے کہ عبدالرحمٰن اول کی نظر صرف کھجور کے درخت تک جا کر رک جاتی ہے۔ اقبال اسی کے برعکس، اپنی نظم کے دوسرے حصے میں اپنے تخلیقی تخیل کی مدد سے ایک جسمانی معروض یعنی PHYSICAL OBJECT کو ایک علامت میں تبدیل کر دیتے ہیں اور ان کا شعری ایقان بیان کی سطح کو عبور کر کے آفاقیت یعنی UNIVERSALISM کے تصور تک پہنچ جاتا ہے۔

اقبال کا تصورِ خدا

اقبال کا تصورِ خدا ایک نو دمیدہ گلاب کی طرح نہیں ابھرا، جس کی ہر ہر نس اور ہر ہر رگ اپنی تازگی اور شادابی میں بھرپور طور پر نمایاں ہو۔ بلکہ یہ فکر و جستجو کے ایک مسلسل عمل کا نتیجہ ہے۔ اس حقیقت کو البتہ ابتدا ہی میں تسلیم کر لینا چاہیئے کہ ان کے اس تصور کے پسِ پشت بعض مخصوص عقائد ہیں۔ لیکن اقبال کے گہرے شغف اور مسلسل غور و فکر کی بدولت ہی ان مبہم اور غیر مربوط عقائد نے ایک متعین اور واضح تصور کی شکل اختیار کی۔ خدا، ابلیس اور انسان اقبال کی شعری کائنات کے اہم ڈرامائی کردار ہیں۔ یہ تینوں کردار ایک دوسرے سے اس درجے مربوط ہیں کہ فی نفسہٖ کسی ایک کردار کی دوسروں سے الگ کوئی اہمیت نہیں ہے۔

اقبال کے اولین اردو مجموعۂ کلام 'بانگِ درا' کی بعض مشہور نظمیں کائنات میں حسن کی گوناگوں جلوہ آرائی سے متعلق ہیں۔ ان کی ایک نظم 'بچہ اور شمع' کے چھ مسلسل شعر اس نکتے کو بڑے ہی فصیح اور جذبے سے لبریز انداز میں پیش کرتے ہیں کہ کائنات کی ہر سطح پر اور ہر مظہر میں حسن جاری و ساری ہے۔

محفلِ قدرت ہے اک دریائے بے پایانِ حسن
آنکھ اگر دیکھے تو ہر قطرے میں ہے طوفانِ حسن

حسنِ کہساں کی ہیبت ناک خاموشی میں ہے
مہر کی ضوگستری، شب کی سیہ پوشی میں ہے

آسمانِ صبح کی آئینہ پوشی میں ہے یہ
شام کی ظلمت، شفق کی گل فروشی میں ہے یہ

عظمتِ دیرینہ کے مٹتے ہوئے آثار میں
طفلکِ ناآشنا کی کوششِ گفتار میں

ساکنانِ صحنِ گلشن کی ہم آوازی میں ہے
ننھے ننھے طائروں کی آشیاں سازی میں ہے

چشمۂ کہسار میں دریا کی آزادی میں حسن
شہر میں، صحرا میں، ویرانے میں، آبادی میں حسن

اسی خیال کو ذرا مختلف انداز میں اقبال اپنے اسی دور کی ایک اور نظم "سلیمیٰ" میں اس طرح ادا کرتے ہیں کہ اگرچہ وجود کی ہر سطح پر حسن بے نقاب ہوتا ہے، اس کے مظہر کی انسانی علامت "سلیمیٰ" ہے۔

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

حُسن کے موضوع سے اقبال کے اس گہرے شغف کی آئینہ داران کی ایک اور نظم 'چاند' کے نصف آخری حصے کے اشعار بھی ہیں:

تو ڈھونڈتا ہے جس کو تاروں کی خامشی میں　　پوشیدہ ہے وہ شاید غوغائے زندگی میں
استادہ سرو میں ہے سبزے میں سو رہا ہے　　بلبل میں نغمہ زن ہے، خاموش ہے کلی میں
آ میں تجھے دکھاؤں رخسار روشن اس کا　　نہروں کے آئینے میں، شبنم کی آرسی میں
صحرا و دشت و در میں کہسار میں وہی ہے　　انساں کے دل میں تیرے رخسار میں وہی ہے

چاند کو مخاطب کرتے ہوئے اقبال کہتے ہیں کہ تجھے مظاہر حسن کی جستجو کے لیے عالم لاہوت کی بجائے ہمارے حریم خاکی پر توجہ کرنا چاہیئے۔ مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس عالم رنگ و بو میں حسن کے جلوؤں کو ثبات نہیں۔ اسی نکتے کو ایک نظم 'حقیقت حسن' میں بڑے لطیف اور ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ منظری کائنات کم و بیش ایک طیف منشوری کے مثل ہے جس کے معمول سے حسن کی شعاعوں کا انعطاف عمل میں آتا ہے۔ لیکن اس جلوہ خانے میں ہر نقش وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ نقص زدہ اور دھندلا ہوتا جاتا ہے۔ وہ حسن جو حسی ادراک کے وسیلے سے ہم پر آشکار ہوتا ہے، بے ثبات ہے۔ یہ بے ثباتی اس کے وجود کی حقیقت ہے اور اس کی تقویم کا ایک جزو لازم:

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا　　جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا
ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دنیا　　شب دراز عدم کا فسانہ ہے دنیا
ہوئی ہے رنگ تغیر سے جب نمود اس کی　　وہی حسین ہے حقیقت زوال ہے جس کی

گو زوال حُسن کا مقدر ہے لیکن اقبال کو اس بات کا بھی احساس ہے کہ حُسن بطور تکرار پسند عالمگیر نمونے یعنی ARCHETYPE کے ابدی اور لازوال ہے۔ 'بانگ درا' میں شامل ان نظموں میں جن کا مرکزی خیال حسن ہے، ایک نوع کی معنوی تہہ داری ہے۔ ان میں ذہن فنا اور ابدیت کے تاثرات کے قطبین کے درمیان حرکت کرتا رہتا ہے۔ اپنے شعری ارتقاء کے اس دور میں اقبال نے

حسن اور عشق کے موضوعات کو متشخصات اور معروضات کی حیثیت سے اور فلسفیانہ اور جمالیاتی تصورات کی حیثیت سے بھی برتا ہے۔ اس موضوع پر مختلف مکاتیب فکر کے ترجمان مفکروں خصوصاً نوافلاطونیوں نے خاصی قیاس آرائی کی ہے۔ اقبال افلاطون کی SYMPOSIUM اور PLOTINUS کی تحریروں سے گہری اور بھرپور آگاہی رکھتے تھے۔ PLOTINUS کے مطابق کائنات میں ہمہ نافذیت کا اصول کارفرما ہونے کے باعث عقل و روح ایک واحد ماخذ کے مظاہر ہیں۔ یونانی سرمایۂ علم کی ترسیل کرنے والے قرون وسطیٰ کے مسلمان مفکرین نے ان ہمہ اوستی نظریات کو پوری طرح ہضم کر لیا تھا چنانچہ ابتدا میں اقبال کا خدا کے بارے میں یہ تصور تھا کہ خدا ایک ایسی ناقابل تعریف وحدت ہے جس نے اپنے آپ کو طبعی کائنات کی گوناگونی میں ظاہر کیا ہے۔ موخرالذکر کو ایک ایسے آئینے سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جسے قوت عظمیٰ نے اس لئے تخلیق کیا ہے کہ اپنے کامل پیکر ازلی کا اس میں مشاہدہ کرے۔ یہ آئینہ انتقال پذیر اور تغیر پذیر ہے اگرچہ جو پیکر اس میں منعکس ہوتا ہے وہ ابدیت اور استحکام کا حامل ہے۔ اس واحد حقیقت کو، جو حسن کے آنی و فانی جلوؤں کی اصل اور ان کا ماخذ ہے، ایسی روحِ عظمیٰ کے مترادف قرار دیا جا سکتا ہے جو اپنے معروضی پیکر خود تلاش کرتی ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے وحدت الوجودی مسلمان مفکرین کے مطالعے کی بناء پر اور کسی حد تک برطانوی رومانی شعراء، خصوصاً ورڈزورتھ کی گہری تحسین شناسی کے سبب اقبال اس انداز فکر و نظر سے وقتی طور پر متاثر و مسحور ہوئے۔ ان کے ابتدائی دور کی بہت سی اردو نظموں میں اس متصوفانہ اور جمالیاتی جذبے کی تھرتھراہٹ محسوس ہوتی ہے۔ اس طرح PLOTINUS کی تشکیل کردہ واحد حقیقت، وہ نامعلوم ہستی جو سینۂ کائنات کی دھڑکن ہے، تصور الٰہ کا وہ اولین خاکہ ہے جو اقبال کے ہاں ہمیں ملتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر، مظاہر کائنات کے خلفشار میں الوہی وحدت کی تلاش اقبال کی جستجوئے حقیقت کا نقطۂ آغاز ہے۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اور جیسے جیسے ان کی بصیرت میں گہرائی اور وسعت پیدا ہوتی گئی اقبال اس موقف سے دور ہوتے گئے۔ ان کی فکر جائز طور پر محض تصوف یا جمالیات کے دائروں میں محدود نہ رہ سکی اور حقیقت مطلق کی تعبیر کے وسیلے کی حیثیت سے وحدت الوجودی عینیت پسندی ان کے شوق پنہاں کو صرف ایک مختصر عرصے تک ہی آسودگی بخش سکی۔ اسی اثناء میں ان کے نظریۂ خودی کی نشو و نما ہو رہی تھی جس کی رو سے انا ہی وہ مرکز ہے جس کے گرد وہ تمام نفسی قوتیں

جو فکر و عمل کو نمو بخشتی ہیں، مجتمع ہیں۔ ساری کائنات اصول حرکت کی جولانگاہ ہے، اور انا عرصۂ زمان میں ایک خود نمو اکائی ہے اور اس لیے اس کا تصور حرکت کے ضمن ہی میں کیا جا سکتا ہے۔ وہ کم و بیش ایک ایسے مونا د (MONAD) کی مانند ہے جو خود نگر بھی ہے اور اساسی اور خلاقانہ تبدیلیوں کے امکانات کا حامل بھی۔ اقبالؔ نے انائے انسانی کو ایک جامد اکائی کی بجائے ایسی اکائی کے بطور متصور کیا ہے، جو اپنی خلاقانہ آشکارائی کے اعتبار سے ایک حیات پذیر تشخص یافتہ ہستی ہے۔ انا کے اس نظریے کے بعد یہ تصور بعید از قیاس نہیں کہ خدا انائے مطلق ہے جس نے اپنی مرضی سے اصول تحدید کو برتتے ہوئے اپنی توانائی کو محدود اناؤں کی شکل میں تقسیم کر دیا ہے۔ انسانی انا بنیادی طور پر شعور سے عبارت ہے اور خود اپنا عزم رکھتی ہے۔ انائے مطلق کو جو انائے محدود کے لیے ایک نمونۂ کامل فراہم کرتی ہے لازمی طور پر ابدی عزم کی تجسیم سمجھا سکتا ہے انسانی عزم عزم الٰہی سے مواصلت کی سعی میں برابر مشغول رہتا ہے اور چونکہ یہ سعی مسلسل اور نا تمام ہی رہتی ہے اس لیے انسانی عزم اپنے لیے ہر دم نئی منزلیں متعین کرتا رہتا ہے جیسا کہ اس سے قبل اشارہ کیا جا چکا ہے، انائے محدود یا نفس انسانی میں نمو اور ارتقاء کے امکانات مضمر ہیں۔ بالفاظ دیگر یہ عرصۂ زمان میں حرکت کرتا ہے اور زیادہ نامکمل حالت وجود سے کم نامکمل حالت وجود کی طرف بڑھتا رہتا ہے۔ اس کے برعکس نفس مطلق اکملیت کی متعین منزل کی طرف نہیں بڑھتا بلکہ اپنی ہی تخلیقی آزادی کے محیط بیکراں میں حرکت کرتا رہتا ہے کیونکہ اکملیت کے معنی انجماد اور پہلے سے خارجی طور پر تعین شدہ آدرش کے ہوتے ہیں۔ نفس مطلق کے معاملے میں اکملیت میں حرکت یا ارتقار کے تصور سے علم اور عمل تخلیق کی وحدت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ یہاں ہمیں ایک ماورائے انسانی تناظر میں فکر، بصیرت اور خلاقانہ آشکارائی کے اتحاد کا تصور کرنا پڑے گا۔ چنانچہ اپنے فلسفیانہ محاورے میں اقبالؔ یہ کہتے ہیں کہ "خدا کی لامحدودیت شدت کے اعتبار سے ہے، امتداد کے اعتبار سے نہیں۔" تبدیلی یا فنا پذیری کو خدا سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن اگر انسان جس کا مقدر معرضِ وجود میں آنا اور فنا ہونا ہے سلسلہ وار وقت کے سیاق و سباق میں معرضِ وجود میں آتا اور فنا ہوتا ہے تو نفس مطلق اپنے آپ کو دورانِ خالص میں آشکار کرتا ہے یا یوں کہیں کہ وہ تسلسل کے بغیر تغیر پذیر ہے۔ یہ تصور کیا گیا ہے کہ سلسلہ وار وقت میں آنات ایک طرح کے منطقی تسلسل کی صورت نمودار ہوتے ہیں۔ مگر دورانِ خالص

سے مراد یہ ہے کہ آنات کا وجود ہم زمانی ہے۔ دورانِ خالص سے "امکان" کا تصور بھی وابستہ ہے جو پیش بینی کا انداز لیے ہوئے ہے اور جس پر تخلیقی حرکت کا دار و مدار ہے۔ یہاں حسن کی ابدیت کی بجائے عزم کی ابدیت پر زور ہے۔ یہ یاد دلانا ضروری ہے کہ نفس مطلق غایت کو اس معنی میں راہ نہیں دیتا کہ بعض پہلے سے طے شدہ مقاصد ہیں جن کو حاصل کرنا ہے۔ چنانچہ اقبال کے نزدیک تقدیر پہلے سے بنائے ہوئے ان سانچوں کا نام نہیں جنہیں ہم قبول کرنے پر مجبور ہیں بلکہ خدا کا علم غیب ہے انسان کے اس آخری انتخاب کے بارے میں جو وہ اپنے عزم آزاد کو بروئے کار لاکر کرتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ جو ممکنہ اور قابل اختیار راہیں انسانی عزم کو میسر ہیں اور جو خدا کے لیے ایک آنی عمل ادراک کے ذریعے قابلِ تفہیم ہیں ان میں سے کسی ایک راہ کا انتخاب کرنا۔ چنانچہ تقدیر ایک "کھلے امکان" کے مترادف ہے اور خدا کے عمل ادراک کا انسانی ارادے پر کوئی ایسا اثر نہیں ہوتا جو اس ارادے کو پہلے سے متعین کر دے۔ وہ واحد دور افتادہ الوہی واقعہ جو کم و بیش تقدیر کے مترادف ہے خدا کی ہمہ دانیٔ مطلق کو محیط ہے مگر اس بنا پر اس کا ہم انسانوں کے عمل اور صعوبت پر کوئی سلبی اثر نہیں ہوتا۔ چنانچہ الوہی وقت کا تعلق وقت سے یہی ہے کہ وہ ان مستتر امکانات پر مشتمل ہے جو ہنوز انسانی سیاق و سباق میں آشکار نہیں ہوئے۔

خدا سے متعلق اپنے نظریے میں اقبال نے بعد میں مزید ترمیم کی۔ ابتدا ہی سے انھیں اس امر کا بخوبی احساس تھا کہ کائنات ایک سیل رواں کی زد میں ہے، اور اس میں نقطہ ہائے ثبات کہیں نہیں ہیں۔ نفس محدود کے بارے میں بھی انھوں نے یہ قیاس کیا تھا کہ یہ لحظہ بہ لحظہ ایک عمل تغیر کی زد میں ہے۔ منفرد نفس انسانی کو ایک حرکی جوہر روح یا موناد کی حیثیت سے تصور کرنے کا منطقی نتیجہ یہ تھا کہ اقبال نفس مطلق کو ایک نوع کی خلاقانہ حرکیت یا توانائی کے مرادف قرار دیتے ہیں جس میں اس کا جوہر (ESSENCE) اور اس کا وجود (EXISTENCE) ایک کلیت میں مدغم ہیں۔ ان تمام افکار کے لیے اقبال ایک حد تک مرہونِ منت ہیں اس قرآنی تصور کے کہ کائنات ایک جیتی جاگتی مسلسل افزائش پذیر حقیقت ہے اور ایک حد تک مادے کے اس تصور کے کہ یہ کوئی ٹھوس اور فضائے بسیط میں تحدید شدہ شے نہیں ہے بلکہ یہ انجام کار توانائی کے ذرات میں قابل تحویل ہے جیسا کہ جدید طبیعات نے واضح کیا ہے۔ اقبال کی فکر کی قرابت لائبنز (LEIBNIZ)

کے اس موقف سے بھی ہے کہ ساری کائنات ایک جسم یا ایک نظام ہے زندہ و خود گرمو نادوں (MO-NADS) کا جن میں سے ہر ایک مسحور کن سجع کا حامل ہے۔ نفس مطلق خلاقانہ توانائی کی حیثیت سے کائنات کی تمام زندہ اشیاء کے لیے حرکت کا سرچشمہ ہے لیکن اس کے آغاز یا انجام کے بارے میں کوئی قضیہ متصور نہیں کیا جاسکتا۔ یہ توانائی خود آگاہ ہے، فکر اور معروضاتِ فکر دونوں کی خالق ہے۔ یگانہ و بے مثل اور قادر مطلق ہے۔ یہ کسی کشیدہ خط کی بجائے ایسے خط کی مانند ہے جو در حال کشیدن ہو۔ یہ توانائی اس اعتبار سے ہمہ داں بھی ہے کہ تاریخ کا وہ سارا بہاؤ جو چشم انسانی پر ابھی تک آشکار نہیں ہوا ہے اس کے علم کو محیط ہے۔ PSEUDO-DIONYSIUS اور ST. THO-MAS AQUINAS دونوں شر کو وجودی حقیقت کی حیثیت سے تسلیم نہیں کرتے بلکہ خیر کے فقدان ہی کو شر قرار دیتے ہیں۔ اقبال فقدان خیر کے اس نظریے کی تائید نہیں کرتے، لیکن اس کی اضافی بنیاد کے قائل ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ خیر اور شر دونوں اشیاء کے ایک وسیع تر نظام کا حصہ ہیں اور ہمارا موجودہ علم اور استطاعت عرفان اس کا پورے طور سے احاطہ کرنے سے قاصر ہیں۔

اقبال کے نظام اقدار میں مقامِ الٰہ سے متعلق بنیادی مسائل میں سے ایک مسئلہ ماورائیت اور بروز سے متعلق ان کا رویہ ہے۔ اس بات کا اعادہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اسلامی فلسفے کی تاریخ میں تصور الٰہ کے بارے میں دو متضاد نظریات ملتے ہیں، ایک تو وہ جو خالص خدا پرستوں (PURE THEISTS) نے پیش کیا ہے اور دوسرا وہ جو ہمہ اوست پر اعتقاد رکھنے والے صوفیوں نے پیش کیا ہے۔ خالص خدا پرستوں کے خیال میں عملِ تخلیق کا مطلب یہ ہے کہ خالق اور مخلوق دو قابل امتیاز سالمات کی حیثیت سے وجود رکھتے ہیں، جبکہ صوفیوں کا جو نو فلاطونی مفکرین کا اتباع کرتے ہیں، ہمیشہ سے یہ عقیدہ رہا ہے کہ خلق شدہ کائنات ایک غیر فنا پذیر حقیقت مطلق کا بروز یا صدور ہے۔ وحدت الوجود پر عقیدہ رکھنے والوں کے نزدیک چونکہ خدا ہی واحد حقیقت ہے (اور مذہب اسلام کے مرکزی عقیدے لا الٰہ الا اللہ کی تشریح یہ لوگ اسی طرح کرتے ہیں) اسلئے مظہری کائنات محض ایک التباس ہے اور اس کی کوئی وجودی حقیقت نہیں۔ اس سے متخالف مکتب فکر یعنی وحدت الشہود کے پیروکار یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ تکوینی کائنات یعنی کائنات موجودات۔ ایک جیتی جاگتی اور ٹھوس حقیقت ہے کیونکہ اس

کی نمود قدرتِ عظمیٰ کے صدور سے ہوئی ہے۔ وجودی فلسفیوں کے نزدیک نفسِ وجود (DA-SEIN) ہی جو متخصص اشیاء کے وجود کا پیرایہ ہے وہ واحد پیرایہ ہے جو حامل استناد ہے اور اس سے باہر یا اس سے ماورا کوئی شے اہمیت نہیں رکھتی۔ عقیدۂ وحدت الوجود کو ماننے والے یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ مظہری کائنات کے ٹھوس اور حقیقی ہونے کا تصور اس اعتبار سے خطرناک ہے کہ اس سے لازماً تحدید یا عالم زمان و مکاں میں انجذاب کا تصور اور قانون علیت کی کارفرمائی کا تصور ابھرتا ہے اور الٰہ مطلق یا انائے مطلق کا جو تصور اقبال کی فکری کائنات میں ہے وہ اس طرح کی تحدید قبول نہیں کرتا۔ اقبال ایک ماورائی ہستی کے تصور کی تائید کرتے ہیں کیوں کہ یہ تصور قرآنی تعلیمات سے مطابقت رکھتا ہے۔ یہاں تک وہ وحدت الوجود کے حامیوں کے ساتھ ہیں لیکن وہ بالصراحت کائنات رنگ و بو کے معتبر اور حقیقی ہونے کا بھی اثبات کرتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس معاملے میں وہ وحدت الشہود کے حامیوں (PANTHEISTS) کے شریک و سہیم ہیں۔ لیکن عقیدۂ وحدت الشہود سے ان کی یہ وابستگی اس طور پر مشروط ہے کہ وہ یہ یقین رکھتے ہیں کہ کائنات کے تمام مظاہر میں روحِ کُل جاری و ساری ہی نہیں بلکہ پوری کائنات اسی روحِ کل کی تخلیق ہے۔ اس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال ایک طرح کے کثرت پسند خدا پرست (PLURALIST THEIST) ہیں جو دونوں انتہا پسند عقیدوں سے اپنا دامن بچا لیتے ہیں اور اس عقیدے کی پوری حمایت کرتے ہیں کہ خالق اور مخلوق قابل امتیاز و افتراق ہیں اور نفسِ مطلق اور نفسِ محدود دو جداگانہ سالمات ہیں۔ خود یہ امر کہ نفس محدود کو ایک ایسا سالمہ متصور کیا گیا ہے جو توانائی سے پُر، خود مکتفی اور حرکی ہے اس امر کی ضمانت ہے کہ وہ نفس مطلق سے کتنا ہی قریب آنے کی کوشش کرے وہ اس میں ضم ہونے والا نہیں۔ اس کے برعکس نفسِ محدود نفسِ مطلق کو اپنے اندر ضم کرنے کی انتہائی کوشش کرتا ہے اور یہاں اس عمل انضمام سے مراد ہے صفات یا اعراض الٰہی کو اپنی شخصیت کا جزو بنانے سے۔ اس مفروضے کی ایک ضروری شق یہ ہے کہ اس انسان کو جو کھری شخصیت کا مالک نہیں ہے معروضی کائنات جو اس کے گرد و پیش پھیلی ہوئی ہے اپنے اندر جذب کر لیتی ہے اور جس نے شخصیت یا ذات کا یہ کھرا پن حاصل کر لیا وہ اس کائنات کو اپنے اندر تحلیل کر لیتا ہے:

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے　　مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہے آفاق

مزید یہ کہ اگرچہ خدا اور انسان ممیز سالمات کے مالک ہیں لیکن وہ دونوں ایک دوسرے پر انحصار بھی رکھتے ہیں۔ خدا کو انسان کی ایسی ہی تلاش ہے جیسی کہ انسان خدا کے وجود کو اس محصور کائنات میں پا لینے کی کوشش کرتا ہے:

قدم در جستجوی آدمے زن　　خدا ہم در تلاش آدمی ہست

یہ امر دلچسپ ہے کہ مشہور جرمن ناول نگار ٹامس مان (THOMAS MANN) نے اپنے ناول JOSEPH AND HIS BROTHERS میں اسی کے مماثل خیال کو پیش کیا ہے اور یہ توارد محض اتفاقی نہیں ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا خدا اور انسان دونوں کے جداگانہ سالمات ہونے کا تصور طبیعی کائنات کے اعتبار کو ٹھکرائے بغیر نظریہ وحدت الوجود کے موقف کو تسلیم کرنے پر مبنی ہے۔ اس سے لازمی طور پر ایسے خدا پر عقیدہ مراد نہیں ہے جو انسانی تاثرات رویوں اور آرزومندیوں سے پرے اور لاتعلق کہیں آسمانوں میں رہتا ہو۔ اس کے برخلاف ولیم بلیک کی طرح اقبال بھی ایک شخصی خدا میں یقین رکھتے ہیں۔ ایک ایسے خدا میں جو ہماری شہ رگ سے بھی زیادہ قریب ہے۔ یہ عقیدہ قرآن کریم کی اس تعلیم سے ہم آہنگ ہے کہ انسان اور خدا کے انضمام کا سوال اٹھائے بغیر خدا کے حاضر و ناظر ہونے کا احساس انسان کو اپنی شہ رگ میں ہو سکتا ہے۔ جہاں تک انسان کے ردِ عمل اور احساسات کا تعلق ہے خدا نہ مبہم ہے نہ رسائی سے باہر اور نہ ہی ایسا کہ جس کے سلسلے میں تاثر پذیری کرنا غیر ممکن ہو۔ وہ ایسا محضر ہے جسے ہم اپنی نبضوں کی رفتار پر محسوس کر سکتے ہیں جس کی قربت سے نہ ہم صرفِ نظر کر سکتے ہیں اور نہ گریز۔ انسان خلاقی کی صفت میں خدا کا شریک اس معنی میں ہے کہ انسان کی تخلیقات ہنر مظہری کائنات کے معجزہ ہائے تخلیق کا تکملہ بھی کرتی ہیں اور ایک متوازی کارنامے کی حیثیت بھی رکھتی ہیں۔ اقبال کے ہاں انسان اور خدا کی نسبت سے خلاقی کے دونوں طریق ہائے کار کی توضیح نہایت پرجوش اور جری انداز میں اس طرح کی گئی ہے:

جہاں را ز یک آب و گل آفریدم　　تو ایران و تاتار و زنگ آفریدی
من از خاک پولادِ ناب آفریدم　　تو شمشیر و تیر و تفنگ آفریدی

تو شب آفریدی، چراغ آفریدم　　سفال آفریدی، ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی　　خیابان و گلزار و باغ آفریدم

اسی شعری محرک کا اظہار زیادہ لطیف پیرائے میں مندرجہ ذیل شعر میں کیا گیا ہے۔ اگرچہ اس میں شک نہیں کہ یہاں خدا کے تصور میں کسی حد تک انسانی شبیہ کی جھلک موجود ہے:

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ　　غالب و کار آفریں کارکشا کارساز

خدا اور انسان کے باہمی تعلق کا ایک پہلو انسان کا اپنی انفرادیت کے بارے میں پُر تجمل ادعا اور پھر اس ادعا کا وہ انداز ہے جس میں وہ خدا کی مشیت کو چیلنج کرتا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا، انسان اگرچہ خدا کی جستجو کرتا ہے لیکن اسے اپنی انفرادی شخصیت کو خدا میں غرق و گم کرنا منظور نہیں۔ بالفاظِ دیگر اقبال فنائے نفس کے مقررہ صوفیانہ نظریے کی حمایت نہیں کرتے۔ انسان کو نہ صرف ہر قیمت پر اپنے رشک آفریں تشخص کا تحفظ کرنا چاہیے بلکہ بالاصرار جدوجہد کے ذریعے خدا پر بھی کمند ڈالنا چاہیے۔ ولیم بلیک کی طرح اقبال نے بھی انسان کی اس مہم جویانہ تلاش کے علامتی اظہار کے لیے معرکہ آرائی اور شکار کے پیکر استعمال کیے ہیں:

در دشت جنوں من جبریل زبوں صیدے　　یزداں بہ کمند آور ای ہمتِ مردانہ

یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ پیچیدگی اور ناصبوری کی کیفیت کی حامل وہ غزلیں ہیں جو مندرجہ ذیل اشعار سے شروع ہوتی ہیں اور ان کے بطون میں جو محرکات کارفرما ہیں وہ ہیں بغاوت اور تشکیک کے رویے، اسرار و رموزِ وجود کا انکشاف کرنے اور زندگی کے انتشار اور بے ربطی میں معنی تلاش کرنے کی آرزو:

اگر کج رو ہیں انجم، آسماں تیرا ہے یا میرا　　مجھے فکرِ دو جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا
اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی　　خطا کس کی ہے یارب جہاں تیرا ہے یا میرا
باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں　　کارِ جہاں دراز ہے، اب میرا انتظار کر
متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی　　مقامِ بندگی دیکر نہ لوں شانِ خداوندی
میں کہاں ہوں تو کہاں ہے، یہ مکاں کہ لامکاں ہے　　یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی
عالمِ آب و خاک و باد، سرِ عیاں ہے تو کہ میں　　وہ جو نظر سے ہے نہاں، اس کا جہاں ہے تو کہ میں
کس کی نمود کیلئے شام و سحر ہیں گرم سیر　　شانۂ روزگار پر بارِ گراں ہے تو کہ میں

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

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

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

تیری خدائی سے ہے میرے جنوں کو گلہ ــــ اپنے لیے لامکاں، میرے لیے چار سو

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود ــــ وہ آدمِ خاکی کہ جو ہے زیرِ سماوات

اقبال کا انسان خدا کی مشکوک اور بے رنگ پادشاہی لینے کی بجائے بشر کے درد و سوزِ آرزو مندی ہی کو لینا چاہے گا کہ یہ اس کے لیے ایک متاعِ بے بہا ہے۔ 'بالِ جبریل' اور 'اُردو' اور فارسی کے دوسرے شعری مجموعوں میں اقبال کے متعدد ایسے اشعار ہیں، جو ایک گہری تشکیک کی چغلی کھاتے ہیں۔ اور جس کا اس شاعری میں جسے عرفِ عام میں ایمان و ایقانِ محض کی شاعری کہا جاتا ہے، انعکاس ملتا ہے۔ اس رویے کے مماثل پرسش و استفہام کا وہ رویہ ہے جو ان کی ان نظموں میں ملتا ہے، 'جولینن' اور 'جبریل و ابلیس' کے عنوان سے ہیں۔ یہ سب شواہد اس حقیقت کے ہیں کہ خدا کی پادشاہی اور قدرتِ مطلقہ کی انسان قدم قدم پر تفتیش کرنا چاہتا ہے، اور اسے آنکھ بند کر کے ماننے سے انکار کی طرف مائل ہے۔ پرسش و استفہام کا یہ انداز چبھتے ہوئے طنز سے خالی نہیں ہے۔ اس کا لازماً یہ مطلب نہیں ہے کہ اقبال اداراتی مذہب کے معاملے میں عدمِ احترام یا تکفیر کو راہ دیتے ہیں۔ اس سے صرف ان کی فکر کی جرأت اور تابناکی ثابت ہوتی ہے۔ اقبال کی فکر کے مطابق خدا اور انسان دو ممیز قطبین ہیں، گویا انسان خدا کی آغوشِ رحمت میں ہے بھی اور اس سے بار بار الگ بھی ہوتا ہے تاکہ وہ اپنی خودی کا اثبات کر سکے اور کبھی کبھی اس ہم آغوشی کے احساس اور اعتبار کے بارے میں سوالات بھی اٹھا سکے۔

اس مسئلے کا ایک اور پہلو بھی توجہ طلب ہے۔ اگرچہ تصوراتی سطح پر انسان اور خدا کے درمیان ربط و تعلق اقبال کے ہاں دو منفرد اناؤں کا ہے، جنہیں انائے اضافی اور انائے مطلق کہہ لیجئے، اور اس میں وحدت الوجودی عنصر بھی ہے اور حالتِ شہودی کو بھی اس میں دخل ہے، یعنی اقبال کبھی خالق کو مخلوق سے جدا بھی متصور کرتے ہیں، اور کبھی اس میں ادغام اور انضمام کی گنجائش بھی نکلتی ہے۔ لیکن زیادہ تر دونوں کی انفرادیت نمایاں رہتی ہے۔ البتہ بعض مقامات پر من و تو،

ALIB ACAD

میں جو رشتہ ہے، اس میں مسابقت اور مبارزت طلبی نہیں ہے، بلکہ اس میں ایک طرح کی نرمی، گداز اور قربت و موانست کا عنصر بڑی حد تک قابلِ لحاظ ہے۔ 'تو' ماورائیت کا حامل بھی ہے اور انسان کی شہ رگ سے بھی قریب ہے، جیسا کہ قرآن کریم میں کہا گیا ہے: 'نحن اقرب الیہ من حبل الورید'، اقبال کے ہاں انسان کا خدا سے جو خطاب پیامِ مشرق اور 'زبورِ عجم' کی بعض غزلوں میں ملتا ہے، وہ اپنی انوکھی شان رکھتا ہے۔ یہاں لہجے میں جو غیر رسمی پن، موانست و اتصال اور پیار محبت کی جو سرگوشیاں ہیں، اور سرشاری اور بہجت و انبساط کا جو اظہار ہے، وہ مروجہ انداز سے بڑھ چڑھ کر اور مختلف ہے۔ CASSIRER کا I اور THOU اور اقبال کا کشاکشِ من و تو، انسان اور خدا کے درمیان ایک وجودی رشتے کو فرض کرتا ہے۔ اس سلسلے میں سترھویں صدی کے برطانوی شاعر جارج سربرٹ کا خیال 'انا ناگزیر' سا لگتا ہے۔ اس کے ہاں نکتہ سنجی یعنی WIT اور تقدیس یعنی PIETY اور ایک نوع کا گھریلو اندازِ گفتگو باہم گرآمیز ہو گئے ہیں۔ اقبال کے ہاں انسان کا خدا سے تخاطب تو ہمیں اول اول نظم بہ عنوان 'شکوہ' میں ملتا ہے۔ لیکن اس میں صراحت یعنی EXPLICITNESS کچھ زیادہ ہی ہے۔ البتہ اس مشہور غزل میں جس کا مطلع ہے: 'کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں / کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں'، جس کا بقول فراق گورکھپوری کسی غزل گو سے آج تک جواب نہیں بن پڑا، اندازِ گفتگو بے حد مرتکز اور سوفسطائی ہے، لیکن نہ فراق نے اور نہ پطرس بخاری نے، جو اس غزل کے بڑے شیدائی ہیں، یہ بتانے کی کوشش کی کہ اس سرتاسر متصوفانہ غزل کی بڑائی کا راز کیا ہے؟ وہ راز یہ ہے کہ اس غزل میں THEMATIC یا IDEATIONAL پیٹرن اور 'SONIC PATTERNS' آپس میں بے حد گتھے ہوئے ہیں۔ 'زبورِ عجم' کی غزلوں میں جستہ جستہ اشعار اس لحاظ سے قابلِ توجہ ہیں کہ یہاں اس طرح کا خطاب گہری رازداری اور نیاز و ناز کا حامل ہے، اور ایسا لگتا ہے کہ مینائے مے بیخودی بس چھلکی پڑ رہی ہے۔ یہاں یہ امر بخوبی عیاں ہو جاتا ہے کہ اقبال کے لیے خدا کوئی تجریدی اکائی نہیں، بلکہ ایک مشخص اور متعین ہستی ہے۔ یعنی PERSONALIZED ہے۔ جس سے بے تکلفی کی سطح پر تعلق قائم کیا جا سکتا ہے،

جس سے شکوہ و شکایت بھی جائز ہے اور پیار بھری باتیں بھی۔ یہ شخصی اکائی ماورائیت سے دور اور حلول کے نظریئے سے قریب نظر آتی ہے۔ جس میں لین دین کا انداز پایا جاتا ہے۔ اقبال کے ایسے اشعار یا پوری پوری غزلیں، جن میں غیر رسمی پن ملتا ہے، ہمیں جارج ہربرٹ کی ایسی نظموں جیسی 'REDEMPTION' THE CHURCH-FLOORE, THE COLLAR, THE PULLEY 'AFFLICTION THE FLOWER اور A WREATH کی یاد دلاتی ہیں، سوائے اس کے کہ انسان اور خدا کے رشتے میں اقبال کے ہاں انقیاد و اطاعت اور سپردگی و سرافگندگی کا عنصر اس حد تک نہیں ہے، جتنا کہ ہربرٹ کے ہاں ہے۔ وہ بہر صورت فرد کی انا کو محفوظ اور بحال رکھنا چاہتے ہیں۔ دوسرے برطانوی شاعر جان ڈن کے ہاں ان کی الوہی غنائی نظموں میں ذوق و شوق اور اضطراب، و شوریدگی کے پہلو بہ پہلو ایک نوع کی بے صبری اور جارحیت ملتی ہے۔ مشہور نقاد ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے ایک تیکھے اور پر لطف مضمون میں برطانوی شاعر ولیم بلیک کی شعری کائنات کو HOME-MADE FURNITURE قرار دیا ہے۔ اس ترکیب کا اطلاق ولیم بلیک پر اتنا نہیں، جتنا کہ جارج ہربرٹ کی نظموں کے در و بست پر ہوتا ہے۔ بوجہ اس کے شیوۂ گفتار کی سادگی اور اچھوتے پن کے۔

اب سب سے پہلے تو 'پیامِ مشرق' کی یہ منفرد غزل دیکھئے:

نہ تو اندر حرم گنجی، نہ در بتخانہ می آئی
ولیکن سوئے مشتاقاں چہ مشتاقانہ می آئی

قدم بے باک تر نہ در حریمِ جانِ مشتاقاں
تو صاحب خانۂ آخر چہ دزدانہ می آئی

بغارت می بری سرمایۂ تسبیح خواناں را
بشبخون دلِ زناریاں ترکانہ می آئی

گہے صد لشکر انگیزی کہ خونِ دوستاں ریزی
گہے در انجمن با شیشہ و پیمانہ می آئی

تو بر نخلِ کلیمے بے محابا شعلہ می ریزی

تو بر شمعِ یتیمے صورتِ پروانہ می آئی
بیا اقبال جامے از شبستانِ خودی در کش
تو از می خانۂ مغرب زخود بیگانہ می آئی

یہاں انسان کا خدا سے خطاب ایسی اپنائیت، جذباتی وفور اور نرمی و دلگدازی سے مملو ہے، جو دونوں کے درمیان سے سارے حجابات کو اٹھا دیتا ہے۔ یہاں جو تلمیحات استعمال کی گئی ہیں یعنی حضرت موسیٰ کی ہستیٔ مطلق کے جلوہ سے سرشار ہونے کی آرزومندی اور خدا کا اپنے محبوب یعنی نبیٔ کریم سے تعلق خاص وہ بھی اسی ذاتی، نجی رشتے کو جو انتہائی شدتِ احساس میں ڈوبا ہوا ہے، محکم یا REINFORCE کرنے کے لیے مستعمل ہوئی ہیں۔ یہ غزل ایک تضاد سے شروع ہوتی ہے، یعنی ایک طرف یہ ربط و تعلق اداراتی مذہب کے وسیلے سے ظاہر ہو سکتا ہے، اور دوسری جانب براہِ راست سطح پر۔ اور موخر الذکر میں قائل کرنے کی صلاحیت زیادہ ہے۔ شاید اس کی منطق یہ ہے کہ اس طرح کے مذہب میں ضابطوں کی پابندی ضروری ہے اور براہِ نجات اسی سے مستلزم ہے۔ انفرادی جذباتی سطح پر وجدان اور داخلی تجربے کی تندی و تیزی، نرمی و گداز اور لین دین کا انداز زیادہ موثر ہوتا ہے؛ اور یگانگت اور اتحاد زیادہ ممکن الحصول۔ اسی لیے انجیل مقدس میں یہ کہا گیا ہے 'THE LETTER KILLETH, THE SPIRIT SAVETH'۔ اقبال کی اس غزل میں کچھ اسی کی پاسداری نظر آتی ہے۔

'زبورِ عجم' کی پانچ غزلوں سے بالترتیب دیے گئے مندرجہ ذیل اشعار بھی قابلِ غور ہیں:

من اگرچہ تیرہ خاکم دلکے است برگ و سازم
بنظارۂ جمالے، چو ستارہ دیدہ بازم
تب و تابِ فطرت ما ز نیازمندی ما
تو خدائے بے نیازی، نرسی بہ سوز و سازم

خوش تر ز ہزار پارسائی گامے بطریقِ آشنائی
در سینۂ من دمے بیاسائے از محنت و کلفت خدائی

مارا ز مقامِ ما خبر کن ما ئیم کجا و تو کجائی
آں چشمکِ محرمانہ یاد آر تا کے بتغافل آزمائی

شب من سحر نمودی کہ تو طلعتِ آفتابی!
تو بہ طلعتِ آفتابی سزدِ ایں کہ بے حجابی
تو بہ دردِ من رسیدی بضمیرم آرمیدی
ز نگاہِ من رسیدی بچنیں گراں رکابی
تو عیارِ کم عیاراں تو قرارِ بے قراراں
تو دوائے دل فگاراں مگر ایں کہ دیر یابی!
ز حکایتِ دلِ من تو بگو کہ خوب دانی
دلِ من کجا کہ او را بکنارِ من نیابی

فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را
از تو درونِ سینہ ام برقِ تجلیٔ کہ من
بامہ و مہر دادہ ام تلخیٔ انتظار را
ذوقِ حضور در جہاں رسمِ صنم گری نہاد
عشق فریب می دہد جانِ امیدوار را

بحرفے می تواں گفتن تمنائے جہانے را
من از ذوقِ حضوری طول دادم داستانے را
ز مشتاقاں اگر تاب سخن بردی نمیدانی
محبت می کشد گویا نگاہِ بے زبانے را

کجا نورے کہ غیر از قاصدی چیزے نمی داند
کجا خاکے کہ در آغوش دارد آسمانے را
من اے دریائے بے پایاں بہ موجِ تو در افتادم
نہ گوہر آرزو دارم، نہ می جویم کرانے را

ان اشعار کا مجموعی تاثر یہ ہے کہ اس مخاطبے کے دوران انسان اور خدا کی حیثیت دو سخت گیر اور بے لوچ اکائیوں کی نہیں ہے۔ بلکہ یہ اکائیاں ایک دوسرے کے اندر تحلیل ہونے کی طرف میلان رکھتی ہیں، یعنی ان کا باہمی رشتہ محض ماورائی یا قانونی سطح پر نہیں رہتا۔ بلکہ مفاہمت اور باہمی پہچان کی نرم سطح پر آجاتا ہے اور یہاں وجود اور جوہر ایک ہو جاتے ہیں۔ جارج ہربرٹ کے بارے میں تو یہ بات معروف ہے کہ وہ کلیسا سے گہرا اور قریبی تعلق رکھتا تھا۔ اور یہی حال کم و بیش ڈن کا بھی تھا۔ اقبال کے مذہبی شعور اور کیفیت استغراق کے بارے میں بھی کسی شبہے کی گنجائش نہیں ہے۔ تینوں کے سلسلے میں یہ امر قابلِ تامل ہے کہ ذاتی انفرادی تجربے میں ان کی وجودیت مشروط نہیں رہتی۔ بلکہ ہر طرح کے موانعات، رکاوٹوں اور بندشوں کے علی الرغم وہ ایک وحدت میں گم ہونے کی طرف جھکاؤ رکھتی ہے۔ مزید یہ کہ مذہبی تجربہ اور شعور بھی اچھی شاعری کی آفرینش کا سبب بن سکتا ہے، بشرطیکہ اس میں تخلیقی توانائی پوری طرح موجود ہو، اور تخیل کی تشدید اس کی مہمیز کرے۔ ڈن اور ہربرٹ دونوں کا شمار ابتدائی سترھویں صدی کے مابعد الطبیعاتی شعراء میں ہوتا ہے جن کی خوبی یہ تسلیم کی گئی ہے کہ وہ متضاد اور متخالف تجربات کو ایک کل میں سمونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اقبال کی حسیت کی ساخت بھی کچھ اسی وضع کی ہے کہ ان کے ہاں بھی نکتہ سنجی اور طنز اور تقدیس کے محرکات اپنی علیحدگی برقرار نہیں رکھ سکتے۔ 'پیامِ مشرق' 'زبورِ عجم' اور 'بالِ جبریل' کی غزلوں میں ہمیں مذہبی اور ذاتی، داخلی جذبات کی لطیف آمیزش کا انعکاس نظر آتا ہے۔

اقبالؔ کا اسلوب بیان

اسلوب بیان کے بارے میں یہ نظریہ کہ وہ تخلیقی فن کار کی شخصیت کا انعکاس پیش کرتا اور اسے بے نقاب کرتا ہے، ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاتا۔ یہ اتنی بار دہرایا گیا ہے کہ اسے قبول کرنے کے لیے اسے نئے معانی سے آشنا کرنے اور اس پر از سرِ نو غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اس مسئلے کو دیکھنے کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ ہم یہ کہیں کہ تجربے کے نظمِ کلی یا فکر و احساس کے مرکب کو ایسی خارجی ہیئت دینے کا نام جس پر ایک مخصوص رجحان کی مہر ثبت ہو، اسلوب بیان ہے۔ غالباً اسی لیے پال ویلری نے کہا ہے کہ اسٹائل بنیادی طور پر ایک طے شدہ نمونے یعنی NORM سے انحراف کا دوسرا نام ہے۔ اسٹائل دراصل ایک EPISTEMIC انتخاب ہے اور شعری کارنامہ ایک لسانیاتی معروض LINGUISTIC CONSTRUCT کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں بے ساختگی اور آمد کو بھی اتنا ہی دخل ہوتا ہے، جتنا تامل و فکر کو۔ یعنی ایک طرح کی صنعت گری یا جانا پہچانا اہتمام و انصرام، جسے ہم ARTIFICE کے لفظ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ الفاظ، اصوات اور سروں کی باہمی ترتیب کو ایک خارجی صورت بخشنے یعنی ان کے ARTICULATION پر ہی دراصل اسٹائل کا انحصار ہے۔ بیٹسن نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ ادب کی دنیا میں داخل ہو کر LANGUE اسٹائل میں تبدیل ہو جاتا ہے اور PAROLE فن پارہ یعنی ARTIFACT بن جاتا ہے اور ایک مخصوص رنگ روپ اور انداز اختیار کر لیتا ہے۔ اسی کے ساتھ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ اسٹائل فی الحقیقت گویائی پر باہر سے کوئی عنصر عاید کرنے کے مترادف نہیں ہے، بلکہ دراصل اندرونی رویا یعنی INNER VISION سے عبارت ہے یعنی اس کا مقصد تزئین و آرائش سے بڑھ کر یہ ہے کہ تجربے کے نظمِ کلی کو ایک تنظیم یعنی ORDER

اور آہنگ کے تحت لے آیا جائے اور اس کی فن کار کی بصیرت سے تطبیق کی جا سکے۔ یہ الفاظ دیگر الفاظ اور اشیاء کے درمیان ایک رشتہ قائم کرنے کے عمل میں اسلوب بیان ایک معمول یعنی MEDIUM کا کام دیتا ہے۔ یہ رشتہ جس حد تک سخت گیر، گتھا ہوا، پیوست اور محکم ہوگا، اسی حد تک اسٹائل کامیاب سمجھا جائے گا اور جس حد تک یہ ڈھیلا ڈھالا اور غیر مربوط یعنی SPLINTERED ہوگا، اسی لحاظ سے یہ نامعتبر ٹھہرے گا۔ مختلف اسالیب بیان کے درمیان فرق و امتیاز کی یہ ایک محفوظ کسوٹی ہے۔ جمالیاتی وظیفے اور اشیاء کو ایک استعاراتی نام دینے کا عمل اسٹائل کہلایا جا سکتا ہے۔ فنی کارنامہ ایک INTENTIONAL OBJECT ہوتا ہے یعنی اس کی تفہیم کے لیے شعور و احساس کو بہ حیثیت کلی بروئے کار لانا پڑتا ہے اور قاری کے شعور و احساس اور فن کار کے اسلوب بیان کے مابین عمل اور ردِ عمل کی صورت پیش آتی ہے۔ جمالیاتی تحسین اسی وقت ممکن ہے، جب ہم اسٹائل کے وسیلے سے اندرونی رویا تک پہنچنے کا جتن کر سکیں۔

اقبال کے ہاں کوئی ایک واحد اسلوبِ بیان نہیں ہے، بلکہ واقعہ یہ ہے کہ ان کے ہاں شعری اسالیب کا ایک نگار خانہ نظر آتا ہے۔ ایسا غالباً اس لیے ہے کہ ہر تجرباتی نظم ایک مخصوص کردار رکھتا ہے اور اسی لیے ایک منفرد اندازِ بیان کے وضع کرنے اور تراشنے پر شاعر کو اکساتا اور آمادہ کرتا ہے۔ ان اسالیبِ بیان میں تنوع اور ان کی گوناگونی پورے کلام کے سیاق و سباق میں، فکری، جذباتی اور تجرباتی تنظیم کے دروبست کی مناسبت سے نمایاں ہوتی رہتی ہے۔ اقبال کے ہاں ایک معروف اندازِ بیان کو ہم خطیبانہ یا RHETORICAL کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح کا انداز بیشتر صورتوں میں کوئی نہ کوئی PUBLIC REFERENCE رکھتا ہے۔ یعنی یہاں ابلاغ کا مورد چند گنے چنے، محدود و مخصوص حلقے کے افراد نہیں ہوتے، بلکہ اس شاعری کا مرجع ایک بڑی اکائی ہوتی ہے۔ یہاں شاعر کو اپنے سامعین سے براہ راست تعلق یعنی RAPPORT قائم کرنا پڑتا ہے۔ یہاں آواز کا حجم ایک قابلِ لحاظ عنصر ہوتا ہے۔ یہ شاعری اس قسم کی شاعری سے بین طور پر اور قابلِ فہم وجہ سے مختلف ہوتی ہے، جسے آپ درون بینی کی شاعری یعنی POETRY OF INTROSPECTION کے نام سے پکار سکتے ہیں۔ جس کی ایک واضح مثال ہمیں ۱۹۳۰ کے انگلستان کے شاعروں

میں اسٹیفن اسپنڈر کے ہاں ملتی ہے۔ خطیبانہ شاعری میں آواز سکڑنے اور سمٹنے کی بجائے پھیلنے کی طرف میلان رکھتی ہے اور شاید اس میں جذبات کا وفور اور ان کی تندی، ان کی اندرونی قوت کی نسبت زیادہ قابلِ لحاظ ہوتی ہے۔ اقبال نے اپنی اردو شاعری کے ابتدائی دور میں بعض ایسی نظمیں لکھیں جو موضوعاتی اعتبار سے ایک PUBLIC THEME سے متعلق تھیں۔ ان کا مقصد زیادہ سے زیادہ تشہیر و اشاعت اور ان کا واسطہ کسی نہ کسی اندرونی یا بیرونی حادثے، ہنگامے یا تہلکے سے ہوتا تھا۔ قومی یا بین الاقوامی زندگی کے سمندر کی کوئی نہ کوئی موجِ تلاطم خیز ان کے جذبات میں محشر بپا کرتی اور انہیں شعر کہنے پر مجبور کر دیتی تھی۔ 'شکوہ'، 'جوابِ شکوہ'، 'خضرِ راہ' اور 'طلوعِ اسلام' سب اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔ ان میں 'جوابِ شکوہ' نسبتاً کمزور، مایوس کن اور شعری لحاظ سے غیر اطمینان بخش ہے، اور باقی تین نظموں کا سا اندرونی دروبست اور استحکام نہیں رکھتی۔ 'خضرِ راہ' اور 'طلوعِ اسلام' کے بعض حصے اپنی اپنی انفرادیت اور اپنا اپنا معیار اور سطح رکھتے ہیں، گو یہ سطح بعض مقامات پر ناہموار یعنی UNEVEN نظر آتی ہے۔ 'بانگِ درا' کی ایک نظم 'گورستانِ شاہی' اس سلسلے میں خصوصیت سے قابلِ ذکر ہے۔ یہاں موضوع باہر کی دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن جوش کی شاعری کی طرح اس میں سطحی اور اوپری گھن گرج، چیخ پکار اور رقت آمیزی نہیں ہے۔ بلکہ جذبات تہذیب یافتہ اور صیقل شدہ ہیں۔ ان میں ٹھہراؤ اور توازن نمایاں ہے اور خطابت آزاد اور بے لگام نہ ہونے کی وجہ سے اور آواز پر قابو ہونے کی وجہ سے ایک امتیاز اور قوت کی حامل نظر آتی ہے۔ یہ دو بند دیکھیے:

سوتے ہیں خاموش آبادی کے ہنگاموں سے دور — مضطرب رکھتی تھی جن کو آرزوئے ناصبور
قبر کی ظلمت میں ہے ان آفتابوں کی چمک — جن کے دروازوں پہ رہتا تھا جبیں گستر فلک
کیا یہی ہے ان شہنشاہوں کی عظمت کا مآل — جن کی تدبیر جہانبانی سے ڈرتا تھا زوال
رعبِ فغفوری ہو دنیا میں کہ شانِ قیصری — ٹل نہیں سکتی غنیمِ موت کی یورش کبھی
بادشاہوں کی بھی کشتِ عمر کا حاصل ہے گور
جادۂ عظمت کی گویا آخری منزل ہے گور

شورشِ بزمِ طرب کیا عود کی تقریر کیا　　دردمندانِ جہاں کا نالۂ شبگیر کیا
عرصۂ پیکار میں، ہنگامۂ شمشیر کیا　　خون کو گرمانے والا نعرۂ تکبیر کیا
اب کوئی آواز سولوں کو جگا سکتی نہیں
سینۂ ویراں میں جانِ رفتہ آ سکتی نہیں

ان دونوں بندوں میں موضوع غیر ذات سے متعلق ہے۔ ان میں ایک عنصر NOSTAL GIA کا بھی ہے موت کے روبرو انسان کی بے بسی اور بے چارگی اور زندگی کی بے ثباتی اور استقرار کی نفی کا تاثر بھی بہت گہرا ہے اور مسلمانوں کی تاریخ رفتہ کو بھی آواز دی گئی ہے۔ اس نظم کی فضا تقریباً ایسی ہی جاں گسل، دل سوز اور قنوطیت سے لبریز ہے، جیسی کہ انگریزی شاعر ٹامس گرے کی معروف نظم کی فضا جو دیہات میں گورستان سے متعلق ہے۔ لیکن یہاں جذبہ رقیق، ہلکا اور اتھلا نہیں ہے۔ بلکہ اس میں ایک نوع کی صلابت اور دبازت ہے۔ لہجے میں غیر ضروری اور ناگوار قسم کی بلند آہنگی نہیں ہے۔ بلکہ ایسا لگتا ہے، جیسے آواز کے حجم کو ہموار کرنے اور لہجے میں استواری پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ 'شکوہ' گو بہت اچھی نظم نہیں، لیکن 'جوابِ شکوہ' سے بہر صورت بہتر ہے۔ لیکن اقبال کے ہاں خطیبانہ اندازِ بیان کی بہت موثر مثال ہمیں 'طلوعِ اسلام' میں ملتی ہے۔ یہاں لہجے میں ترنگ، شکوہ اور ربودگی ہے؛ جو ترکانِ احرار کے فقید المثال جذبۂ سرفروشی اور احیائے اسلام کی بشارت ربانی سے پیدا ہوئی ہے۔ نصرت و کامرانی کے مژدۂ جانفزا نے جذبات کے بند کھول دیئے ہیں۔ لیکن لہجے کو متوازن کرنے والی قوت دراصل ان اقدار کی مرہونِ منت ہے، جو خلافت کی بازیافت کے مطالبے کے پسِ پشت موجود تھیں اور جن میں اسلامی تعلیمات کی کشید نظر آتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار جن میں ایک طرح کی والہانہ سپردگی یعنی ABANDON اور سرجوش کا اظہار ملتا ہے، قابلِ غور ہیں:

دلیلِ صبحِ روشن ہے ستاروں کی تنک تابی　　افق سے آفتاب ابھرا گیا دورِ گراں خوابی
عروقِ مردۂ مشرق میں خونِ زندگی دوڑا　　سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی
مسلماں کو مسلماں کر دیا طوفانِ مغرب نے　　تلاطم ہائے دریا ہی سے ہے گوہر کی سیرابی

اگر عثمانیوں پر کوہِ غم ٹوٹا تو کیا غم ہے　　کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

جہانبانی سے ہے دشوار تر کارِ جہاں بینی
جگر خوں ہو تو چشمِ دل میں ہوتی ہے نظر پیدا

گماں آباد ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا
بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی
مٹایا قیصر و کسریٰ کے استبداد کو جس نے
وہ کیا تھا؟ زورِ حیدر، فقرِ بوذر، صدقِ سلمانی
ہوئے احرارِ ملت جادہ پیما کس تجمل سے
تماشائی شگافِ در سے ہیں صدیوں کے زندانی

غبارِ رہگذر ہیں کیمیا پر ناز تھا جن کو
جبینیں خاک پر رکھتے تھے جو اکسیر گر نکلے
حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے
جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
زمیں سے نوریانِ آسماں پرواز کہتے تھے
یہ خاکی زندہ تر، پائندہ تر، تابندہ تر نکلے

خودی میں ڈوب جا غافل یہ سرِّ زندگانی ہے
نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہو جا
مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر
شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا
گذر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے
گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

اور ایک آخری شعر اس طرح ہے ؎

پھر اٹھی ایشیا کے دل سے چنگاری محبت کی
زمیں جولانگہِ اطلس قبایانِ تتاری ہے

نظم کا بالکل آخری بند بجائے اردو کے فارسی میں لکھا گیا ہے۔ شاید اس لیے کہ وفورِ شوق کے اظہار کے لیے فارسی زبان کا محاورہ اردو کی نسبت شاعر کو زیادہ سازگار نظر آیا ہوگا۔ ایک لحاظ سے اسے نظم کا نقطۂ عروج کہا جا سکتا ہے، جہاں جذبے کی شدت اپنی انتہا کو پہنچ گئی ہے اور اس کے ساتھ ہی اسے ایک استعاراتی مرکز مل گیا ہے اور اس میں ایک طرح کی علوئیت یعنی HEIGTENING پیدا ہو گئی ہے :

بیا ساقی نوائے مرغ زار از شاخسار آمد
بہار آمد نگار آمد نگار آمد قرار آمد!
کشید ابرِ بہاری خیمہ اندر وادی و صحرا
صدائے آبشاراں از فرازِ کوہسار آمد!

بہ مشتاقاں حدیثِ خواجۂ بدر و حنین آور　　تصرف ہائے پنہانش بچشمم آشکار آمد!
دگر شاخِ خلیل از خون ما نمناک مے گردد　　ببازارِ محبت نقدِ ما کامل عیار آمد!
سرِ خاکِ شہیدے برگہائے لالہ مے پاشم　　کہ خونش با نہالِ ملتِ ما سازگار آمد!

یہ پوری نظم ہمیں اس رویائے یروشلم VISION OF JERUSALEM کی یاد دلاتی ہے، جو JOHN OF PATMOS کو تفویض کیا گیا تھا۔ اس میں جو ترنگ اور کھنک ہے، جو زمزمہ یعنی LILT ہے جو سرمستی اور سرشاری ہے، الفاظ کی اندرونی نغمگی اور جذبۂ شوق کے درمیان جو تال میل پیدا کیا گیا ہے وہ اُردو شاعری کی روایت میں منفرد ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ قدم قدم پر جذبے کی بے ساختگی اور شدت اس چوکھٹے سے باہر نکل آئی ہے، جس میں اس کی حد بندی کی کوشش سے نظم کا آغاز ہوا تھا۔ یہاں جذبہ ایک جیتے جاگتے نقش میں ڈھل گیا ہے۔

اگر کسی کی سمجھ میں نہ آئے کہ 'طلوعِ اسلام' خطیبانہ شاعری کے بین عیوب اور خامیوں سے کیوں کر منزہ ہے تو اسے یہ جاننا چاہیئے کہ خطیبانہ یعنی RHETORICAL شاعری ایک طرح کے INFLATED اسٹائل پر تکیہ کرتی ہے یعنی اس میں بالعموم وفور، بہتات، تزئین، آراستگی اور غلو پایا جاتا ہے۔ اس کے برعکس بیٹسن کی تراشیدہ اصطلاح ANTI-RHETORIC پر مبنی اسٹائل ایک طرح کے DEFLATION کو کام میں لاتا ہے اور اس میں جو لفظی صنعتیں استعمال کی جاتی ہیں، ان کا پیرایۂ بیان طنزیہ یعنی IRONIC ہوتا ہے۔ 'طلوعِ اسلام' جس موقع کے لیے اور جس جذبے کے ماتحت لکھی گئی تھی اور جس کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے، وہ ہرگز اس کا مقتضی نہیں تھا کہ اس میں طنز کے عنصر کو کام میں لایا جائے۔

اقبال کے ہاں ٹھہرے اور سنبھلے ہوئے بلکہ کڑھے ہوئے خطیبانہ لہجے کی ایک نمایاں مثال 'بالِ جبریل' میں مندرج ایک غزل میں ملتی ہے۔ جس کے چند اشعار درج ذیل ہیں:

یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گوہر یک دانہ　　یک رنگی و آزادی اے ہمتِ مردانہ
با سنجر و طغرل کا آئینِ جہانگیری　　یا مردِ قلندر کے انداز ملوکانہ
یا حیرتِ فارابی یا تاب و تبِ رومی　　یا فکرِ حکیمانہ، یا جذبِ کلیمانہ
یا عقل کی روباہی یا عشق یداللہی　　یا حیلۂ افرنگی یا حملۂ ترکانہ

یا شرعِ مسلمانی یا دیر کی دربانی　　یا نعرۂ مستانہ کعبہ ہو کہ بت خانہ
میری میں فقیری میں شاہی میں غلامی میں　　کچھ کام نہیں بنتا بے جرأتِ رندانہ

یہاں 'گوہرِ یک دانہ' کے حصول کے لیے 'یک رنگی' اور 'آزادی' ایک طرف اور 'ہمتِ مردانہ' اور 'جرأتِ رندانہ' دوسری جانب لازمی عناصر ہیں۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو ان قطبی تضادات (POLAR OPPOSITES) کا ہیجان اور تناؤ (TENSION) بھی ضروری ہے، جنہیں مختلف سیاق و سباق میں ظاہر کیا ہے۔ لہجے میں ایک ہمک اور کھنک ہے، اور بلند آہنگی اور برانگیختگی بھی، لیکن یہ سب تابع ہیں مرکزی تاثر کے۔ اب ایک آخری مثال 'ضربِ کلیم' میں شامل نظم 'فقر و ملوکیت' سے دی جاتی ہے:

فقر جنگاہ میں بے ساز و یراق آتا ہے　　ضرب کاری ہے اگر سینے میں ہے قلبِ سلیم
اس کی بڑھتی ہوئی بیباکی و بیتابی سے　　تازہ ہر عہد میں ہے قصۂ فرعون و کلیم
اب ترا دور بھی آنے کو ہے اے فقرِ غیور　　کھا گئی روحِ فرنگی کو ہوائے زر و سیم
عشق و مستی نے کیا ضبطِ نفس مجھ پہ حرام　　کہ گرہ غنچے کی کھلتی نہیں بے موجِ نسیم

یہاں اگرچہ موضوع میں ایک نوع کی تجرید (ABSTRACTIONISM) پائی جاتی ہے لیکن اندازِ بیان ڈرامائی اور خطیبانہ ہے۔ اس میں ایک طرح کی للکار اور ایک طرح کا اہتمام و انصرام جھلکتا ہے۔ 'بالِ جبریل' کی غزل کے مقابلے میں یہاں خطیبانہ اندازِ بیان میں آہستگی کسی قدر کم ہے۔ لیکن لہجہ براہِ راست اور دو ٹوک ہے اور اس میں پیچیدگی بالکل نہیں۔

اقبال کے ہاں دوسرا اسلوب غنائی یا LYRICAL ہے اور اس خاص معاملے میں انہیں بہت سے دوسرے اردو شاعروں پر فوقیت حاصل ہے۔ یہ غنائی انداز غزلوں اور نظموں دونوں میں یکساں طور پر جھلکتا ہے۔ 'بانگِ درا' کی مشہور غزل جس کا مطلع یہ ہے:

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

غنائیت پر پوری قدرت اور الفاظ کو قابو میں رکھنے کی ایک بہت ممتاز مثال ہے۔ غنائی نظموں میں الفاظ اور تراکیب کی پیہم تکرار سے ایک طرح کی صوتی جھنکار کو جنم دیا گیا ہے اور آواز اور

جذبہ دونوں باہمدگر آمیز ہو کر ایک طلسماتی فضا کی تعمیر میں ممد بنتے ہیں۔ 'پیامِ مشرق' میں ایک مشہور نظم 'نوائے وقت' کی صورت گری اس طرح سامنے لائی گئی ہے:

خورشید بہ دامانم، انجم بہ گریبانم — در من نگری، بیچم، در خود نگری جانم
در شہر و بیابانم، در کاخ و شبستانم — من دردم و درمانم، من عیشِ فراوانم
من تیغِ جہاں سوزم، من چشمۂ حیوانم

آسودہ و بیدارم این طرفہ تماشا بیں — در بادۂ امروزم، کیفیتِ فردا بیں
پنہاں بہ ضمیرِ من صد عالمِ رعنا بیں — صد کوکبِ غلطاں بیں صد گنبدِ خضرا بیں
من کسوتِ انسانم، پیراہنِ یزدانم

وقت جن جن مظاہر میں اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے اور جن جن صورتوں میں ہم اس سے متصادم ہوتے ہیں، ان سب کی تصویر کشی اس نظم میں انتہائی حسیت کے ساتھ کی گئی ہے۔ ٹیپ کے مصرعے خاص طور سے جاذبِ نظر ہیں۔ صوتی آہنگ کے وسیلے سے جو موسیقی پیدا کی گئی ہے وہ وقت کے تصور کو مرئی بنا دیتی ہے اور اسے حافظے میں پیوست اور جاگزیں کر دیتی ہے اور وقت ایک دورانِ مسلسل اور ایک نامیاتی قوت کی حیثیت سے ہمارے تخیل کو پوری طرح اسیر کر لیتا ہے۔ اسی طرح 'فصلِ بہار' میں موسمِ بہار کی حیرت انگیز تخلیقی قوت، اور اس بے پناہ رعنائی اور رنگ و نور کے اس سیلاب کو جو یہ اپنے جلو میں لاتی ہے، الفاظ اور محاکات کے دروبست اور آوازوں کے زیر و بم کی وساطت سے اس طرح نمایاں کیا گیا ہے ؎

خیز کہ در باغ قافلۂ گل رسید
بادِ بہاراں وزید
مرغ نوا آفرید
لالہ گریباں درید
حسنِ گلِ تازہ چید
عشقِ غمِ نو خرید
خیز کہ در باغ در اغ قافلۂ گل رسید

'سرودِ انجم' میں سرود کی کیفیت کو آوازوں کے ذریعے ایک متحرک نقش میں اجاگر کیا گیا ہے۔ اسی طرح 'نغمۂ ساربانِ حجاز' میں آوازوں اور فضا کی محیط کیفیت کو ایک دوسرے کے ساتھ مربوط کیا گیا ہے۔ 'شبنم' ایک اور دیدہ زیب نظم ہے، اس کے حسن کا کچھ اندازہ مندرجہ ذیل تراشے سے لگایا جاسکتا ہے:

من عیشِ ہم آغوشیٔ دریا نخریدم　　آں بادہ کہ از خویش رباید نچشیدم

از خود نہ رمیدم

ز آفاق بریدم

بر لالہ چکیدم

ان میں سے بیشتر نظمیں اپنی صورت گری یعنی ARCHITECTURE کے اعتبار سے جاپانی فن مصوری کی یاد دلاتی ہیں یعنی ان میں نقش تیکھے اور دلفریب ہیں۔ ان کی ظاہری شکل ایک حد تک انگریزی شاعر جارج ہربرٹ کی بعض نظموں سے بھی ملتی جلتی ہے۔ الفاظ اور محاکات ان میں حرکی یعنی KINETIC استعمال کیے گئے ہیں اور اس طرح مجموعی حیثیت سے یہ بولتی ہوئی تصویریں یعنی SPEAKING PICTURES معلوم ہوتی ہیں۔ 'فصلِ بہار' 'سرودِ انجم' 'کرمک شب تاب' اور 'نغمۂ ساربانِ حجاز' کو پڑھتے ہوئے ایسا لگتا ہے کہ یہ نظمیں آوازوں کے ایک پیچیدہ مرکب (COMPLEX WHOLE) میں تبدیل ہوگئی ہیں اور یہاں آوازیں، معانی پر غالب آگئی ہیں۔ 'جوئے آب' جو گوئٹے کی نظم 'نغمۂ محمدؐ' کی ایک تخلیقِ نو یعنی RE-CREATION ہے، آوازوں کے زیر و بم اور حرکی پیکروں کا ایک حسین و جمیل مرقع ہے۔ آخری بند ملاحظہ کیجیے:

دریائے پرخروش ز بند و شکن گزشت　　از تنگنائے وادی و کوہ و دمن گزشت

یکساں چو سیل کردہ نشیب و فراز را　　از کاخِ شاہ و بارہ و کشت و چمن گزشت

بیتاب و تند و تیز و جگر سوز و بے قرار　　در ہر زماں بہ تازہ رسید از کہن گزشت

زی بحرِ بیکرانہ چہ مستانہ می رود

در خود یگانہ از ہمہ بیگانہ می رود

نظم "کشمیر" میں الفاظ کی تکرار سے سحر انگیز موسیقی بھی پیدا کی گئی ہے اور نباتات کی دنیا میں تخلیقی

محرک کے جاری ہونے سے وفور اور توقلمونی کی کیفیت کو اس طرح اجاگر کیا گیا ہے :

رخت بہ کاشمر کشا کوہ و تل و دمن نگر — سبزہ جہاں جہاں بہ بیں لالہ چمن چمن نگر
باد بہار موج موج مرغ بہار فوج فوج — صلصل و ساز زوج زوج بر سر نارون نگر
لالہ ز خاک بر دمید موج بہ آبجو تپید — خاک شرر شرر بہ بیں آب شکن شکن نگر
زخمہ بہ تار ساز زن بادہ بہ ساتگیں بریز — قافلۂ بہار را انجمن انجمن نگر

اسی طرح پہلے اردو مجموعۂ کلام 'بانگِ درا' میں نظم 'ایک شام' میں سکون اور خاموشی کے تاثر کو، جو پوری فضا کو محیط ہے، الفاظ کی نشست اور ان کی اندرونی موسیقی کے ساتھ اس طرح منقش کیا گیا ہے :

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے — نیگر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے — یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — قدرت ہے مراقبے میں گویا

یہ نظم ایک مخصوص کیفیت میں ڈوبی ہوئی ہے اور یہاں خارجی اور داخلی دنیا میں ایک ہم آہنگی نظر آتی ہے۔ یہاں خاص طور پر حرف 'ش' سے مرکب الفاظ بار بار لائے گئے ہیں۔ نامناسب نہ ہوگا، اگر محض دلچسپی اور تنوع کی خاطر انگریزی رومانی شاعر کیٹس کی ایک مشہور نظم ON FIRST 'LOOKING INTO CHAPMAN'S HOMER' کو بھی ذہن میں رکھیں، جو درج ذیل کی جاتی ہے:

MUCH HAVE I TRAVELL'D IN THE REALMS OF GOLD,
AND MANY GOODLY STATES AND KINGDOMS SEEN,
ROUND MANY WESTERN ISLANDS HAVE I BEEN
WHICH BARDS IN FEALTY TO APOLLO HOLD.
OFT OF ONE WIDE EXPANSE HAD I BEEN TOLD
THAT DEEP BROW'D HOMER RULED AS HIS DE MESNE,
YET DID I NEVER BREATHE ITS PURE SERENE
TILL I HEARD CHAPMAN SPEAK OUT LOUD AND BOLD.

THEN FELT I LIKE SOME WATCHER OF THE SKIES
WHEN A NEW PLANET SWIMS INTO HIS KEN
OR LIKE STOUT CORTEZ WHEN WITH EAGLE EYES
HE STAR'D AT THE PACIFIC - AND ALL HIS MEN
LOOK'D AT EACH OTHER WITH A WILD SURMISE-
SILENT, UPON A PEAK OF DARIEN.

اس نظم کی آخری سطر میں لفظ SILENT ایک کلیدی لفظ ہے، اس لحاظ سے کہ یہ نظم کے بنیادی خیال کی غمازی کرتا ہے اور اس کے دوسرے محرک یعنی دریافت کے احساس (SENSE OF DIS - COVERY) کے ساتھ پوری مطابقت رکھتا ہے۔ اصوات کا تانا بانا (PATTERN) بھی اس میں یکساں اہمیت کا حامل ہے اور خاموشی کے محرک کے ساتھ میل کھاتا ہے۔ اقبال کی نظم میں خاموشی پوری فضا پر چھائی ہوئی ہے۔ یہاں یہ تاثر اندرونی تہوں میں موجود ہے۔ یہاں 'SERENE' PURE WATCHER OF THE SKIES ' 'SWIMS' اور WILD SURMISE ان سب میں خاموشی اور اس کے ساتھ ہی استعجاب کا عنصر مخفی ہے۔ یہ عقابی آنکھوں یعنی EAGLE EYES اور فعل STARE میں سے بھی ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ استعجاب دریافت کی مہم شروع کرنے اور انسان کے علمی کمالات کی بے پایاں وسعتوں کے ایقان سے پیدا ہوا ہے اور CHAPMAN'S HOMER کی دریافت نے شاعر کو مزید حیرت اور اچنبھے میں ڈال دیا ہے۔ تحیر کی زیادتی اور غلبے نے خاموشی کی کیفیت کو جنم دیا ہے ؎ ناطقہ سر بگریباں کہ اسے کیا کہیئے

اقبال کے ہاں کائنات فطرت کے سینے سے پھوٹنے والی خاموشی نے جسم اور حواس دونوں کا احاطہ کر رکھا ہے۔ کیٹس کے ہاں ہر شے INTERNALIZED ہے یہاں تک کہ سرور اور بہجت کا احساس بھی خاموشی سے شرابور ہے۔

'ساقی نامہ' میں اس عنصری توانائی کو 'جو مظہر محض PURE PHENOMENA کے قلب میں پیوست ہے، رواں، دواں مترنم بحروں کے ذریعے مجسم اور نمایاں کیا گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ پوری نظم ایک طرح کے KINESIS کا نقش گری ہے، جسے حرکی پیکروں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے:

اتر کر جہانِ مکافات میں رہی زندگی موت کی گھات میں

مذاقِ دوئی سے بنی زوج زوج　　اٹھی دشت و کہسار سے فوج فوج
گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے　　اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے
سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات　　ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات
بڑی تیز جولاں بڑی زود رس　　ازل سے ابد تک رمِ یک نفس !

یہاں بیک وقت زندگی کے تسلسل یا دوران یعنی CONTINUUM کو بھی مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے، اور تجدید خود کی جو قوت اس میں پوشیدہ ہے، اسے بھی۔ اور اس حقیقت کو نمایاں کرنے کے لیے الفاظ کے دروبست اور ان کی حرکی قوت سے کام لیا گیا ہے۔ 'زبورِ عجم' میں سے یہ چار تراشے بھی اسی ضمن میں قابلِ غور ہیں:

یا مسلماں رامدہ فرماں کہ جاں برکف بنہ　　یا دریں فرسودہ پیکر تازہ جانے آفریں
یا چناں کن یا چنیں !
یا بکش در سینۂ من آرزوئے انقلاب　　یا دگر گوں کن نہادِ ایں زماں و ایں زمیں
یا چناں کن یا چنیں !

مانندِ صبا خیز و وزیدن دگر آموز　　دامانِ گل و لالہ کشیدن دگر آموز
اندر دلکِ غنچہ خزیدن دگر آموز
واسوختہ! یک شرار از داغ جگر گیر　　یک چند بخود پیچ و نیستاں ہمہ در گیر
چوں شعلہ بخاشاک دویدن دگر آموز

اے غنچۂ خوابیدہ چو نرگس نگراں خیز　　کاشانۂ ما رفت بتاراجِ غماں خیز
از نالۂ مرغِ چمن، از بانگِ اذاں خیز　　از گرمیٔ ہنگامۂ آتش نفساں خیز
از خوابِ گراں، خوابِ گراں، خوابِ گراں خیز
از خوابِ گراں خیز !

من درونِ شیشہ ہائے عصرِ حاضر دیدہ ام　　آنچناں زہرے کہ از وے مارہا در پیچ و تاب

انقلاب

انقلاب! اے انقلاب!

ان چاروں نظموں میں جن سے یہ تراشے لیے گئے ہیں۔ الفاظ اور تراکیب کی تکرار پیہم نے ایک طرح کی نغمگی کو جنم دیا ہے۔ 'یا چناں کن یا چنیں' میں ایک صوتی انصرام بھی ہے، اور انتخاب کی آزادی کی طرف اشارہ بھی۔ دوسرے تراشے کے الفاظ ہمیں انگریزی شاعر شیلے کی معروف نظم ODE TO THE WEST WIND کی یاد دلاتے ہیں۔ ان میں ایک طرح کی خود سپردگی (ABANDON) اور اہتزاز کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ تیسرے تراشے میں ایک خطیبانہ انداز ملتا ہے اور دعوت اور ترغیب ہے عمل پر آمادگی کی۔ لیکن 'از خوابِ گراں، خوابِ گراں، خوابِ گراں خیز' کی متواتر جھنکار نے براہ راست تلقین کی خشکی اور غیر دلچسپ دو ٹوک اندازِ بیان کو ایک طرح کی سرگوشی میں تبدیل کر دیا ہے، یا ایک طرح کی لوری یعنی LULLABY میں اور یہی تفاعل چوتھے تراشے میں مستعمل لفظ انقلاب کے پیہم اعادے کا بھی ہے۔

اقبال کے ہاں ایک اہم اسلوبِ بیان جس کا ذکر شاذ و نادر ہی کیا گیا ہے، مفکرانہ یا MEDITATIVE انداز ہے۔ جس کا سراغ ہمیں ابتدائی نظموں سے ہی ملنا شروع ہو جاتا ہے مثلاً نظم 'ہمالہ' میں جو ایک انتہائی اہم نظم ہے، اس اندازِ بیان کی پرچھائیاں مندرجہ ذیل شعر میں نظر پڑتی ہیں:

وہ خموشی شام کی جس پر تکلم ہو فدا　　وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

اور نظم 'ایک شام' میں یہ شعر:

خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا　　قدرت ہے مراقبے میں گویا

بھی اسی نوع کا تاثر ابھارتا ہے۔ تفکر اور مراقبے سے یہ سروکار اقبال کی شاعری میں بڑھتا ہی گیا۔ چنانچہ اسی مجموعے میں نظم 'انسان' کے یہ اشعار ذہن میں رکھیے:

قدرت کا عجیب یہ ستم ہے!

انساں کو راز جو بنایا　　راز اس کی نگاہ سے چھپایا

بے تاب ہے ذوقِ آگہی کا　　کھلتا نہیں بھید زندگی کا

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

اور اسی نظم کے آخری اشعار یہ ہیں:

لذت گیرِ وجود ہر شے　　سرمست مئے نمود ہر شے

کوئی نہیں غمگسارِ انساں
کیا تلخ ہے روزگارِ انساں

'حقیقتِ حسن'، 'چاند اور تارے'، 'جلوۂ حسن'، 'بزمِ انجم'، 'سیرِ فلک'، اور 'بانگِ درا' کے تیسرے حصے میں ایک اور نظم 'انسان' میں بنیادی محرک تجسسِ ذہنی کا ہے اور اندازِ بیان CONTEM PLATIVE ہے شاعر کا ادراک انفس و آفاق کی بلندیوں اور گہرائیوں کا جائزہ لیتا نظر آتا ہے اور ارض و سما کی وسعتیں اس کی تگ و تاز کے لیے ایک جولانگاہ فراہم کرتی ہیں اور حیات و کائنات کے بارے میں بعض بنیادی سوالات اس کے سمندِ شوق کی مہمیز کرتے ہیں 'پیامِ مشرق' میں نظم 'تنہائی' ایک معرکۃ الآرا نظم ہے۔ اس کے پیچھے جو تجرباتی نظم ہے، وہ اس بھری پری کائنات میں انسانی وجود کے کرب (AGONY) کے احساس کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ نظم ایک طرح کا SHADOW PLAY ہے، جس میں مظاہرِ فطرت جو خاموش اداکار ہیں، انسان کے جذبات کی تفہیم کی حد تک سماعت سے یکسر بے بہرہ معلوم ہوتے ہیں اور ایک ایسے گنبد میں گھرے ہوئے ہیں، جہاں سے کوئی صدا برآمد نہیں ہوتی۔ نظم کا خاتمہ ان اشعار پر ہوتا ہے:

شدم بحضرتِ یزداں گزشتم از مہ و مہر
کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل
چمن خوش است ولے در خورِ نوایم نیست
تبسمے بہ لب او رسید و ہیچ نہ گفت

ایک لحاظ سے یہ بہت جدید قسم کی نظم ہے۔ انسان کا رشتہ ازلی اور ابدی کائنات سے ٹوٹ چکا ہے

اور اس انسان کی آواز پر جو مجسم جذبات ہے لیکن جس کے وجود کی جڑیں زندگی کی گہرائیوں سے منقطع ہو چکی ہیں۔ کوئی کان دھرنے والا نہیں۔ وہ خود اپنے آپ سے دست و گریباں ہے اور حضرتِ یزداں بھی ولیم بلیک کے بے چہرہ الوہی قوت کے مالک JEHOVAH کی طرح ہیں جن سے انسان کو ہرگز کسی جواب کی توقع نہیں۔ اس نظم کی ایک انتہائی منزہ، مرتعش اور مفکرانہ شکل ہمیں "بالِ جبریل" کی نظم "لالۂ صحرا" میں ملتی ہے جہاں اسلوب بیان سرتاسر CONTEMPLATIVE ہے۔ اس کا موضوع بلکہ محیط محرک کم و بیش وہی ہے جو نظم "تنہائی" کا ہے لیکن یہاں فکری اور جذباتی گہرائی بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ فکر و جذبے کا نقطۂ ارتکاز بہت نمایاں ہے اور اسی لیے یہاں معنی و مفہوم کی تہیں بے شمار ہیں۔ نظم کے مندرجہ ذیل اشعار جن میں ہر لفظ اور ٹکڑا ایک جہانِ معنی لیے ہوئے ہے، اس کے وجودی کردار کی غمازی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں:

یہ گنبدِ مینائی، یہ عالمِ تنہائی — مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راہی میں بھٹکا ہوا راہی تو — منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی
خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ — تو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی
اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ — دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی

دہشت یعنی DREAD اور فنا یعنی NOTHINGNESS کے محرکات (اور یہ دونوں لفظ یہاں وجودی فلسفے کے سیاق و سباق میں استعمال کیے گئے ہیں) اس نظم کے تار و پود میں پوری طرح سموئے ہوئے ہیں وقت میں محصور انسان کا ابدیت سے قطع تعلق اور اسی لیے بے خانماں ہونے کا یعنی HOMELESSNESS کا احساس اور خالقِ کائنات سے اپنے جذبوں کے لیے جواب نہ پانے کی مایوسی اور دل گرفتگی بھی اس نظم میں بنیادی عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں اور اسی کے ساتھ غیر ممیز وجود (UNDIFFER ENTIATED BEING) کے بالمقابل اپنے شدید جذبۂ پیدائی (PASSION FOR MANIFESTATION) کی تھرتھراہٹ بھی برابر محسوس ہو رہی ہے۔ انہی تاثرات کی ایک جھلک 'بالِ جبریل' کی ایک دوسری نظم 'جدائی' میں بھی نظر آتی ہے۔ تفکر، تحیر، استعجاب اور وجود سے دست و گریباں ہونے کے آثار 'لالۂ صحرا' میں مکمل اور بھرپور طور پر اور 'تنہائی' اور 'جدائی' میں نسبتاً محدود پیمانے پر ملتے ہیں۔ اسی طرح 'بالِ جبریل' میں ایک چونکا دینے والی غزل، جو ایک واضح وجودی کردار رکھتی ہے، اقبال کے ہاں جدید فکر

کی اور متفکرانہ اندازِ بیان کی ایک بہت ہی کامیاب اور نادر مثال پیش کرتی ہے اور ذہن کو نامعلوم دنیاؤں میں لے جاتی ہے۔ چند اشعار دیکھئے:

ہر چیز ہے محوِ خود نمائی — ہر ذرہ شہیدِ کبریائی!
بے ذوقِ نمود زندگی موت — تعمیرِ خودی میں ہے خدائی!
تارے آوارہ و کم آمیز — تقدیرِ وجود ہے جدائی
یہ پچھلے پہر کا زرد رو چاند — بے راز و نیازِ آشنائی
تیری قندیل ہے ترا دل! — تو آپ ہے اپنی روشنائی
اک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں — باقی ہے نمودِ سیمیائی

یہاں 'تنہائی'، 'لالۂ صحرا'، اور 'جدائی' تینوں نظموں کے محرکات ملے جلے نظر آتے ہیں۔ یہاں جذبۂ پیدائی، احساسِ تنہائی اور افتراق، تینوں پر زور دیا گیا ہے۔ پہلا شعر ہمیں 'بانگِ درا' میں پہلی نظم 'انسان' کی یاد دلاتا ہے:

لذت گیرِ وجود ہر شے — سرمستِ مئے نمود ہر شے

اور چوتھے شعر:

یہ پچھلے پہر کا زرد رو چاند — بے راز و نیازِ آشنائی

میں چاند کا پیکر انگریزی رومانی شاعر ورڈزورتھ کی معروف نظم 'STRANGE FITS OF PASSION HAVE I KNOWN' میں غروب ہوتے ہوئے چاند THE DESCENDING MOON کی طرف ذہن کو معاً منتقل کر دیتا ہے۔ اقبال اور ورڈزورتھ دونوں کے ہاں تنہائی اور دل شکستگی کا احساس اشعار کے متن پر جلی حروف میں لکھا ہوا ہے۔ دونوں کے ہاں ایک طرح کی بدشگونی (FORE BODING) اور اپنے آپ میں سمٹ کر رہ جانے کے آثار پائے جاتے ہیں۔ ورڈزورتھ کی نظم کے ان اشعار پر نظر ڈالیے:

MY HORSE MOVED ON : HOOF AFTER HOOF
HE RAISED, AND NEVER STOPPED :
WHEN DOWN BEHIND THE COTTAGE ROOF,
AT ONCE THE BRIGHT MOON DROPPED.

چاند کی شبیہہ دونوں کے ہاں مشترک ہے۔ لیکن جہاں ورڈزورتھ کے ہاں تنہائی اور گم شدگی کا احساس بالآخر موت کے تصور سے ملحق اور وابستہ ہو جاتا ہے وہاں اقبال کی غزل میں جدائی کے احساس SENSE OF ALIENATION کے پہلو بہ پہلو جذبۂ پیدائی اور ادعائے ذات اور اپنی اندرونی توانائیوں پر بھی زور اسی قدر ہے۔ یہاں وجود کا مرکز انسان کی اپنی ذات ہے: 'تیری قندیل ہے ترا دل' اور ایک واضح ایقان INTUITION یہ بھی کہ:

اک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں　　باقی ہے نمودِ سیمیائی

اب ایک نظر 'مسعود مرحوم' پر بھی ڈال لیں جو اقبال کے آخری دور کی بہترین نظموں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ چند اشعار دیکھئے:

یہ مہر و مہ یہ ستارے یہ آسمانِ کبود　　کسے خبر کہ یہ عالم عدم ہے یا کہ وجود
خیالِ جادہ و منزل فسانہ و افسوں　　کہ زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود

نہ مجھ سے پوچھ کہ عمرِ گریز پا کیا ہے　　کسے خبر کہ یہ نیرنگِ سیمیا کیا ہے؟
ہوا جو خاک سے پیدا وہ خاک میں مستور　　مگر یہ غیبتِ صغریٰ ہے یا فنا کیا ہے؟
دل و نظر بھی اسی آب و گل کے ہیں اعجاز　　نہیں تو حضرتِ انساں کی انتہا کیا ہے؟
جہاں کی روحِ رواں لا الٰہ الا اللہ　　مسیح و میغ و چلیپا یہ ماجرا کیا ہے؟

تجربے کو عملِ تفکر کا موضوع نظم 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' بھی بنایا گیا ہے۔ زندگی کی کنہ اور غایت اصلی دریافت کرنے کی کوشش 'خضرِ راہ' کے ایک والہانہ نغمے میں بھی کی گئی ہے۔ لیکن فارسی نظم 'تنہائی'، 'بالِ جبریل' کی اردو غزل اور 'ارمغانِ حجاز' کی اس نظم میں تلاش اور تجسس کا یہ عمل انتہائی بلند، فلسفیانہ سطح پر ظاہر کیا گیا ہے۔ اپنے من میں ڈوب کر سراغِ زندگی پانے کا یہ عزم نظموں کی بیرونی جسمانی ہیئت، ان کے تلازماتِ ذہنی اور ان میں مستعمل محاکات اور استعاروں میں بھی نمایاں ہے۔ یہاں مسئلہ فلسفے کی آمیزش یا پیش کش کا نہیں ہے، بلکہ فکری عمل کے لیے معروضی متبادلات فراہم کرنے کا ہے۔ اردو اور فارسی کی شعری روایت میں اس کی مثال شاذ ہی ملے گی۔ اس روایت کی بہترین شاعری میں، جیسے حافظ کے ہاں ہمیں ربودگی،

خود فراموشی اور اہتزاز (ECSTASY) کے آثار تو جگہ جگہ مل جائیں گے، جو تصوف کی روح میں رچ بس جانے کی وجہ سے ہمارے ممتاز شاعروں کے ہاں نایاب نہیں ہیں، لیکن جس قسم کی شاعری کو اس سے قبل POETRY OF MEDITATION کے نام سے منسوب کیا گیا، اس کی جھلکیاں غالبؔ اور بیدلؔ کے علاوہ مشکل سے مل سکیں گی اور شاید یہ دعویٰ بے جا نہ ہو کہ غالبؔ کے ہاں بھی اتنے مسلسل یعنی SUSTAINED انداز میں نہیں، جتنی اقبالؔ کے ہاں۔

اقبالؔ کے ہاں ہمیں بعض نظموں میں ایسے محاکات ملتے ہیں، جو غالباً عربی شاعری کی روایت سے آئے ہیں: مثلاً 'خضرِ راہ' میں 'صحرا نوردی' کے عنوان کے تحت جو اشعار ملتے ہیں وہ ہمارے اس دعوے کی تائید میں پیش کیے جا سکتے ہیں:

اے رہینِ خانہ تو نے وہ سماں دیکھا نہیں — گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل
ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام — وہ خضر بے برگ و ساماں وہ سفر بے سنگ و میل
وہ نمودِ اختر سیماب پا ہنگامِ صبح — یا نمایاں بام گردوں سے جبینِ جبرئیل
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب — جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل
تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش — اور آبادی میں تو زنجیریٔ کشت و نخیل

اسی طرح نظم 'ذوق و شوق' کے افتتاحیہ اشعار میں بھی کچھ جھلک اس روایت شعری کی نظر آتی ہے، مثلاً ان اشعار میں:

سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب — کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل گئے — ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر — کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

ظاہر ہے کہ یہاں فضا آفرینی فی نفسہٖ مطمحِ نظر نہیں ہے۔ بلکہ ایک استعاراتی منشا رکھتی ہے۔ ایک اور نقش 'مسجدِ قرطبہ' میں اس طرح ابھارا گیا ہے:

تیری بنا پائیدار، تیرے ستوں بیشمار — شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل
تیرے در و بام پر وادیٔ ایمن کا نور — تیرا منارِ بلند، جلوہ گہِ جبرئیل
ساقیٔ اربابِ ذوق، فارسِ میدانِ شوق — بادہ ہے اس کا رحیق، تیغ ہے اس کی اصیل

'بالِ جبریل' ہی میں ایک اور نظم 'عبدالرحمٰن اوّل کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت' بھی جہاں لغوی اور استعاراتی مفاہیم باہمدگر آمیز کر دیئے گئے ہیں، سرتاسر اسی فضا میں ڈوبی ہوئی ہے:

میری آنکھوں کا نور ہے تو — میرے دل کا سرور ہے تو
اپنی وادی سے دور ہوں میں — میرے لیے نخلِ طور ہے تو
مغرب کی ہوا نے تجھ کو پالا — صحرائے عرب کی حور ہے تو
پردیس میں ناصبور ہوں میں — پردیس میں ناصبور ہے تو

غربت کی ہوا میں بارور ہو
ساقی تیرا نم سحر ہو

دلچسپ امر یہ ہے کہ اس نظم کا موازنہ اگر اصل عربی نظم سے کریں تو پتہ چلے گا کہ پہلا بند اصل کا ہو بہو ترجمہ ہے، لیکن دوسرا بند تمام و کمال اقبال کی اپنی تراوشِ فکر کا نتیجہ ہے اور اس کا کوئی وجود اصل نظم میں نہیں ہے۔ ایک اور خوبصورت نظم 'الارض للہ'، جو 'بالِ جبریل' میں شامل ہے اور جس کے چند اشعار یہ ہیں:

پالتا ہے بیج کو مٹی کی تاریکی میں کون — کون دریاؤں کی موجوں سے اٹھاتا ہے سحاب
کون لایا کھینچ کر پچھم سے بادِ سازگار — خاک یہ کس کی ہے کس کا ہے یہ نورِ آفتاب
کس نے بھر دی موتیوں سے خوشۂ گندم کی جیب — موسموں کو کس نے سکھلائی ہے خوئے انقلاب

ان ایک سے زیادہ تراشوں کی بازگشت معلوم ہوتی ہے، جن میں قرآنِ کریم میں موسموں کی 'خوئے انقلاب'، مٹی کی اپج، نباتات کی نمو اور افزائش کے عمل اور کائناتِ فطرت میں تخلیقی قوتوں کی کارفرمائی کا بار بار ذکر کیا گیا ہے لیکن اس سے سوا ایک اور امر بھی قابلِ غور ہے۔ 'بالِ جبریل' میں ایک غزل کے چند اشعار دیکھئے:

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں — غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں
حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں — میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں
گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقش بند — میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں
گاہ میری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود — گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

ایک اور نظم میں سے جو حکیم سنائی غزنوی کے مزارِ مقدس کی زیارت کی یاد میں لکھی گئی، مندرجہ ذیل اشعار پر نظر ڈالیے:

سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا — غلط تھا اے جنوں شاید ترا اندازۂ صحرا
خودی سے اس طلسمِ رنگ و بو کو توڑ سکتے ہیں — یہی توحید تھی جس کو نہ تو سمجھا نہ میں سمجھا
نگہ پیدا کر اے غافل تجلی عینِ فطرت ہے — کہ اپنی موج سے بیگانہ رہ سکتا نہیں دریا

وہی ہے صاحبِ امروز جس نے اپنی ہمت سے — زمانے کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا
فرنگی شیشہ گر کے فن سے پتھر ہو گئے پانی — مری اکسیر نے شیشے کو بخشی سختیٔ خارا

محبت خویشتن بینی محبت خویشتن داری — محبت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا
وہ دانائے سبل ختم الرسل مولائے کل جس نے — غبارِ راہ کو بخشا فروغِ وادیٔ سینا
نگاہِ عشق و مستی میں وہی اول وہی آخر — وہی قرآں وہی فرقاں وہی یٰسیں وہی طٰہٰ

اور اب 'مسجد قرطبہ' کا افتتاحی بند ملاحظہ کیجیے:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات — سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ — جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں — جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ کائنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ — سلسلۂ روز و شب صیرفیٔ کائنات

ان سب تراشوں میں اور ان کے علاوہ نظم 'ذوق و شوق'، نظم 'لا الٰہ الا اللہ' میں از اول تا آخر اور نظم 'مسعود مرحوم' کے بیش تر بندوں میں جلال یعنی SUBLIMITY کا عنصر نمایاں طور پر پایا جاتا ہے تکنیک کے اعتبار سے ایسی شبیہوں یعنی FIGURES کا استعمال جو تکرار (REPETITION)، اجتماع (ACCUMULATION)، غلو یعنی (HYPERBOLE) اور نقطۂ عروج یعنی CLIMAX سے وابستہ ہوں، جلال کے اس تاثر کی تخلیق کرتا ہے اور یہ شبہیں اس سے وابستہ کہی جا سکتی ہیں۔ یہاں نہ صرف آواز کا حجم قابلِ لحاظ عنصر ہے اور نہ صرف اس کی گونج ہمیں اپنی جانب متوجہ کرتی

ہے۔ بلکہ ایسا لگتا ہے کہ اس آواز نے ہمارے اردگرد پھیلی ہوئی پوری کائنات کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ یہاں صرف صوتی ہم آہنگی اور نغمگی پر کشش نہیں، جیسا کہ غنائی نظموں میں دیکھا جا چکا ہے، بلکہ نطق کا وہ وزن و وقار جو وسعتِ افلاک میں ارتعاش پیدا کرتا ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ جلال کے اس عنصر کا ایک واضح سرچشمہ خود قرآنِ کریم کا اندازِ بیان بھی ہو سکتا ہے، جس سے اقبال اپنے وسیع و عمیق مطالعے اور اپنے بے پناہ جذب و شوق کی وجہ سے اپنے تحت الشعور کی گہرائیوں میں ضرور متاثر ہوئے ہوں گے۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک کی اصطلاح میں اس طرح کی نظمیں اور غزلیں، ان نظموں کے ذیل میں آتی ہیں، جنہیں اس نے PROPHE-CIES کے نام سے منسوب کیا ہے اور یہ لفظ ظاہر ہے، اصطلاحی مذہبی مفہوم میں استعمال نہیں کیا گیا ہے، بلکہ پر تجمل اسلوبِ بیان جس تجرباتی نظمِ کلی کا ایک لسانیاتی اظہار ہے، اس کے لیے یہ ایک متبادل لفظ ہے اور ایسا لگتا ہے کہ جب اقبال نے کہا تھا ؎ 'نغمہ ہندی ہے تو کیا لے تو حجازی ہے مری' تو ان کا اشارہ بیان کی اسی SUBLIMITY کی طرف تھا، نہ کہ ایک مخصوص خطۂ ارضی کی طرف۔

اقبال کی شاعری میں حرکی پیکر

اُردو کے دو عظیم المرتبت شاعروں یعنی غالب اور اقبال کے مابین، ذہنی رویوں اور افتادِ طبع کے اختلاف کے باوصف، جو مماثلتیں بین طور پر نمایاں ہیں ان میں سے ایک یہ ہے کہ دونوں حرکت کے مظہر کے شیدائی ہیں اور دونوں کے ہاں 'شوق' کے حرکی پیکر تواتر کے ساتھ مستعمل ہوئے ہیں۔ 'حرکت' اور 'شوق' دونوں کے درمیان ایک ربط پنہاں پایا جاتا ہے۔ غالب اور اقبال دونوں کے لیئے زندگی ایک رواں دواں مظہر ہے اور کائنات کی ہر شے 'شوق' کے جذبے سے تھرتھرا رہی ہے۔ یہ اضطراب اور ناصبوری بہیم کی کیفیت سے سرشار ہے اور اسے کسی ایک جگہ قرار اور سکون میسر نہیں۔ اقبال کو جبلی طور پر شروع ہی سے حرکت، تبدیلی، تنوع اور ارتقا کے محرکات سے بغایت دلچسپی رہی ہے۔ یونانیوں کے شعار کے برعکس حرکت اسلام کے نظامِ حیات میں بنیادی طور سے پیوست ہے۔ اقبال بھی جمود اور سکون کے بالمقابل حرکت کے تصور سے وابستہ ہیں۔ زندگی ان کے نزدیک ہر آن اور ہر لمحہ تغیر اور تبدیلی کی زد پر رہتی ہے۔ اس کی تقدیر ہی یہ ہے کہ اُسے کسی ایک پیکر میں مقید نہیں کیا جاسکتا۔ وہ اپنے شیوؤں اور اپنے آثار پے در پے بدلتی رہتی ہے مادے کا موجودہ سائنسی تصور بھی یہی ہے کہ وہ کوئی ٹھوس، منجمد اور حجم رکھنے والی شے نہیں، بلکہ ایک بیکراں اور لامحدود توانائی ہے، جو مختلف شکلوں میں ظاہر ہوتی رہتی ہے اور تنوع اور بوقلمونی سے متصف ہے۔ اقبال کے ہاں اس طرزِ احساس کا ماخذ کچھ تو مغربی فلسفے کا علم اور جدید سائنسی نظریات سے آگہی ہے، اور کچھ اسے اس فیضان کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔ جو انھیں اسلامی فکر اور وجدانِ حیات و کائنات کے طفیل حاصل ہوا۔ انسانی فکر کی تاریخ کے ابتدائی دور ہی میں مشہور یونانی فلسفی HERA-CLITUS نے اپنے سارے نظامِ اقدار کی بنیاد ہی تبدیلی کے قانون پر رکھی تھی اور اس کا خیال تھا

کہ ہم زمان کے گرداب میں دوبار داخل نہیں ہو سکتے۔ اس امر کی یاد دہانی شاید دلچسپی کا باعث ہو کہ شیکسپیئر کو بھی انھی مظاہر حیات میں بے اندازہ کشش محسوس ہوتی ہے جو حرکت کے اصول پر دلالت کرتے ہیں۔ اقبال کے ذہن میں غالباً قرآن حکیم کا یہ نظریہ بھی جاگزیں تھا کہ کائنات ایک صورت پر قائم رہنے والی اکائی یا مظہر نہیں ہے، بلکہ اس میں ہر لحظہ بڑھنے، نمو پذیر ہونے اور اپنی ہیئت کو تبدیل کرنے کی صلاحیت مخفی ہے۔ اسلامی نظریۂ کائنات جو تمام تر حرکی ہے، یونانیوں کے سکونی نظریے کا ابطال کرتا اور اس کا تضاد پیش کرتا ہے۔

اقبال کے کلام میں شروع ہی سے حرکت اور تبدیلی کے اصول سے یہ رغبت، بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ چنانچہ 'بانگِ درا' کی ایک مشہور نظم 'طلبائے علی گڑھ کالج کے نام' کے پس پشت یہ وجدان پوری طرح کارفرما ہے۔ اس نظم میں ان کا اصرار اس پر ہے کہ وہ اپنے مخاطبین کو جد و جہد پر اکسائیں۔ اُن کے قوائے عملیہ کو جمود و تعطل سے آزاد کرا کر حرکت میں لائیں اور ان میں ایک تخلیقی اُمنگ اور انکشاف حیات کے مخفی جذبے کو بیدار کریں لیکن یہاں براہِ راست تلقین سے اجتناب برتتے ہوئے بالواسطہ طور پر حرکت کی طرف اس طرح ترغیب دلائی گئی ہے:

آتی تھی کوہ سے صدا رازِ حیات ہے سکوں　　کہتا تھا مورِ ناتواں لطفِ خرام اور ہے

یہاں 'کوہ' اور 'مورِ ناتواں' دو ایسے معروض ہیں جنہیں بطور استعارہ کام میں لایا گیا ہے اور کچھ نہ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ سمجھا دیا گیا ہے۔ خرام کا پیکر غالب اور اقبال کے ہاں مختلف سیاق و سباق میں برابر سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں 'سکون' اور 'خرام' دو متضاد کیفیات ہیں اور انہی کی روشنی میں اس صورتِ حال کا موازنہ جو موجود ہے لیکن قابلِ قبول نہیں اس عینی کیفیت سے کیا گیا ہے جس کا وجود میں لایا جانا ایک پسندیدہ اور اختیار کردہ امکان سے عبارت ہے۔ اگر بین السطور دیکھا جائے تو پوری نظم ہی جن پیکروں پر تعمیر کی گئی ہے، وہ تعطل اور جمود کے خلاف احتجاج اور حرکت اور عمل کے حق میں ایک نوع کی ذہنی ترغیب سے عبارت ہیں۔ 'حرکت' کا اندرونی رشتہ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، 'شوق' سے منسلک ہے، اور اسی سے سوز و ساز زندگی پیدا ہوتا ہے چنانچہ نظم کے پورے ڈھانچے میں 'ذوق' اور 'شوق' پر زور اسی لیے دیا گیا ہے:

موت ہے عیشِ جاوداں، ذوق طلب اگر نہ ہو　　گردشِ آدمی ہے اور گردشِ جام اور ہے

شمعِ سحر یہ کہہ گئی سوز ہے زندگی کا ساز　　غم کدۂ نمود میں شرطِ دوام اور ہے

بادہ ہے نیم رس ابھی، شوق ہے نارسا ابھی

رہنے دو خم کے سر پہ تم خشتِ کلیسا ابھی

یہاں 'ذوقِ طلب' وہ بنیادی عنصر ہے، جو گردشِ آدمی اور گردشِ جام کو ممیز کرتا ہے، اور غم کدۂ نمود میں سوز کی تخصیص اور 'بادۂ زندگی کا نیم رس ہونا' وہ چند علائم ہیں جن کے ذریعے ایک ہمہ گیر حقیقت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ 'بانگِ درا' میں ہمیں بعض وہ محرکات نظر آتے ہیں، جو بعد کے کلام میں پے در پے صورتوں میں جلوہ گر ہوتے رہے۔

'بانگِ درا' کے دوسرے حصے کی نظموں میں اور اقبال کی شاعری میں بالعموم یہ امر قابلِ غور ہے کہ وہ جب کبھی مظاہرِ فطرت سے ربط قائم کرتے ہیں، تو محض خارجی تصویر کشی ان کا مطمحِ نظر نہیں ہوتی۔ اور سبب یہ کہ ان کا فن REPRESENTATIONAL آرٹ نہیں ہے۔ وہ ہر مظہرِ فطرت کے قلب میں کسی نہ کسی جمالیاتی یا آفاقی محرک کا تفاعل بالعموم دیکھتے ہیں۔ نظم 'چاند اور تارے' میں خارجی تانا بانا باہمی گفتگو کے عنصر سے بنایا گیا ہے۔ یہی وہ میڈیم ہے، جس کے ذریعے بعض اہم بصیرتوں کو جو زندگی سے متعلق ہیں، مجسم کیا گیا ہے۔ تارے، چاند سے استفسار کرتے ہیں:

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

رہتے ہیں ستم کشِ سفر سب　　تارے، انسان، شجر، حجر سب

ہوگا کبھی ختم یہ سفر کیا؟

منزل کبھی آئے گی نظر کیا؟

یہاں 'سکون' کے بالمقابل 'حرکت' کو ایک محیط مظہر کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ 'چاند' کے جواب میں 'جنبش' اور 'طلب' کے مابین ایک گہرے اور نازک رشتے کی نشاندہی کی گئی ہے اور یہی عنصر اس پیہم اضطراب کی ضمانت کرتا ہے، جو کائنات کے ہر رگ و ریشے میں پایا جاتا ہے۔ زندگی اور موت کے درمیان وہی تعلق اور رشتہ ہے جو 'حرکت' اور 'جمود' کے درمیان تکوینی کائنات کی ہر ہر سطح پر پایا جاتا ہے:

جنبش سے ہے زندگی جہاں کی　　یہ رسم قدیم ہے یہاں کی

ہے دوڑنا اشہب زمانہ کھا کھا کے طلب کا تازیانہ

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

'بانگِ درا' میں ایک بے مثال اسطوری نظم 'محبت' کے عنوان سے خصوصی توجہ کی مستحق ہے اس نوع کی اور نظموں کی طرح جو ان کے کلام کے کئی مجموعوں میں موجود ہیں، یہ ایک خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ اس میں تخلیق کائنات کے عمل کا اتمام حرکت پر ہوتا ہے اور حرکت اور محبت یا بہ الفاظ دیگر انجذاب باہمی کی کیفیات ایک دوسرے سے منسلک اور ایک دوسرے کے اندر پیوست ہیں کیونکہ محبت دراصل نام ہے اس رشتے اور تعلق کا جو 'من و تو' کے درمیان قائم ہو جائے۔ یہی دراصل تخلیق کے عمل کی غایتِ آخری یا مقصود اصلی ہے اور اس کے نمودار ہوتے ہی کائنات میں حرکت کا پیدا ہو جانا لابدی ہے۔ اس حقیقت کو درپردہ اس طرح آشکارا کیا گیا ہے:

ہوئی جنبش عیاں ذروں نے لطفِ خواب کو چھوڑا

گلے ملنے لگے اٹھ اٹھ کے اپنے اپنے ہمدم سے

خرامِ ناز پایا، آفتابوں نے، ستاروں نے

چٹک غنچوں نے پائی داغ پائے لالہ زاروں نے

حرکت کا ایک پہلو ناپائیداری یعنی TRANSIENCE کا احساس ہے، جس سے کسی طور مفر نہیں۔ 'حقیقتِ حسن' میں جو ایک دلکش نظم ہے، اسی حقیقت کو مصور کیا گیا ہے، اسے پڑھ کر وہی تاثر ابھرتا ہے، جو شیکسپیر کی غنائی نظموں یعنی SONNETS کو پڑھ کر، جن میں حسن، وقت کے سفاک اور بے رحم ہاتھوں میں محض ایک کھلونا ہے اور حسن ہی نہیں، زندگی کے سارے مظاہر اس کی زد میں ہیں اور انسان اس کی یلغار کے خلاف کچھ نہیں کر سکتا، بجز اس کے کہ شعری تخلیق کے ذریعے موت کے مقابل اپنے لیے ایک حصار تعمیر کرے اور لفظوں کی توانائی سے ابدیت کا تصور قائم کرے۔ اقبال کے ہاں اس نظم میں ایک حزنیہ کیفیت کا پرتو جھلکتا ہے۔ تغیر و تبدل کے ہمہ گیر قانون کی طرف، جو ایک ناگزیر صورتِ حال ہے، اس طرح اشارہ کیا گیا ہے:

ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دنیا شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دنیا

ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اسکی وہی حسین ہے، حقیقت زوال ہے جسکی

اور حزنیہ تاثر کو ایک شعر کی بساط میں اس طرح سمیٹ لیا ہے، جو حسن اور وقت کے مابین پیہم کشمکش کا ایک استعاراتی بیان ہے:

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

حرکت اور تغیر ایک دوسرے سے وابستہ ہیں اور اس حزن والم کے باوجود، جس کا تاثر قانون کے پوری کائنات میں جاری وساری ہونے سے پیدا ہوتا ہے، زیست کا سارا ہنگامہ بھی اسی کا رہینِ منت ہے۔

جس طرح 'حرکت' اور 'شوق' ہم رشتہ اور ہم آہنگ ہیں۔ بعینہٖ 'لطفِ خرام' اور 'کوششِ ناتمام' بھی ایک دوسرے سے مربوط اور ایک دوسرے پر انحصار رکھتے ہیں اور انھیں جدا نہیں کیا جاسکتا۔ غالب کی طرح اقبال بھی اکملیت یعنی PERFECTION کے نہیں بلکہ حصولِ اکملیت کے شاعر ہیں انکے ہاں عمل یعنی PROCESS کی اہمیت اتمام عمل کی نسبت کئی گنا زیادہ ہے۔ 'طلبائے علی گڑھ کالج کے نام' نظم میں 'کوہ' جمود کا اشاریہ ہے اور 'کوششِ ناتمام' نظم میں 'قطبِ آسمان' حرکت کے تضاد کو سامنے لاتا ہے۔ یہاں پھر جمود اور حرکت کے استعارے پہلو بہ پہلو رکھے گئے ہیں:

کہتا تھا قطبِ آسماں قافلۂ نجوم سے　　ہمرہوں میں ترس گیا لطفِ خرام کیلیے
سوتوں کو ندیوں کا شوق، بحر کو ندیوں کو عشق　　موج بحر کو تپش ماہِ تمام کے لیے
حُسنِ ازل کہ پردۂ لالہ وگل میں ہے نہاں　　کہتے ہیں بیقرار ہے جلوۂ عام کے لیے

رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے

اسی ضمن میں ایک اور نظم 'دو ستارے' بھی قابلِ غور ہے۔ یہاں بالواسطہ طور پر وصال اور فراق کے درمیان تضاد قائم کیا گیا ہے اور گردش اور حرکت کو پورے نظام فطرت کی اساس مانا گیا ہے۔ اور جدائی یا فراق کی اہمیت کو تسلیم کیا گیا ہے:

لیکن یہ وصال کی تمنا　　پیغام فراق تھی سراپا
گردش تاروں کا ہے مقدر　　ہر ایک کی راہ ہے مقرر

ہے خواب ثباتِ آشنائی
آئینِ جہاں کا ہے جُدائی

'گردش' اور 'ثبات' ایک دوسرے کے برعکس کیفیتیں ہیں۔ 'ثبات' جمود کی طرف رہنمائی کرتا ہے اور 'گردش' حرکت اور کوششِ ناتمام کے مترادف ہے۔ 'جدائی' کا تصور جو 'بالِ جبریل' کی ایک نظم کا عنوان ہے، اس نظم میں ایک گہری فلسفیانہ جہت اختیار کر لیتا ہے، یا یہ کہیے کہ ایک مابعد الطبیعاتی معنویت کا حامل بن جاتا ہے۔ اس نظم میں جدائی، حقیقتِ مطلقہ یا وجودِ کلی سے رشتہ منقطع ہو جانے یعنی افتراق کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے اور یہ جُدائی ہی دراصل انسانی وجود کی یکتائی یعنی UNI-QUENESS کی طرف اشارہ کرتی اور اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ 'حقیقتِ حسن' اور 'کوششِ ناتمام' دونوں نظمیں منفی اور مثبت زاویہ ہائے نظر سے ایک بنیادی بصیرت یعنی تغیر اور کاوشِ مسلسل کے گرد گھومتی نظر آتی ہیں اور یہ وصال اور فراق کے درمیان تضاد قائم کر کے ابھاری گئی ہے۔ تغیر، حرکت اور ارتقاء اقبال کی شاعری میں ایسے محرکات کی حیثیت رکھتے ہیں، جن کا اعادہ بار بار کیا گیا ہے۔ 'بانگِ درا' میں ایک نظم 'ارتقاء' کے عنوان سے بڑی اہم ہے۔ غالب نے اس خیال کو اپنی مخصوص شعری بصیرت کے وسیلے سے اس طرح پیش کیا تھا:

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

اور اقبال کے ہاں ایک واحد شعر میں، جو غالب کے مقابلے میں قدرے دبتا ہوا شعر ہے، اسی وجدان کو یوں نمایاں کیا گیا ہے:

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

یہ ماننا پڑے گا کہ غالب کے ہاں یہ تصور جس طرح شعر کے سانچے میں ڈھل گیا ہے۔ ویسا اقبال کے شعر میں نہیں ہو سکا ہے۔ لیکن نظم 'ارتقاء' کی بات دوسری ہے۔ تعجب ہے کہ نام نہاد اقبال نقادوں کی نظر اس پر نہیں پڑی۔ اقبال کے ہاں ارتقاء کے تصور میں ایک جدلیاتی کیفیت پائی جاتی ہے۔ متضادات ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور اس آویزش اور کشمکش کے نتیجے کے طور پر ایک نئی حقیقت ابھر کر وجود میں آتی ہے۔ اس سے پہلے کہا گیا تھا کہ اقبال کے ہاں طریقِ عمل یعنی PROCESS کی اہمیت نتیجۂ عمل سے کہیں بڑھ کر ہے۔ جو بات 'کوششِ ناتمام' میں کہی گئی تھی، اسے انتہائی مرتکز اور بلیغ انداز میں اور پہلوداری کے ساتھ نظم 'ارتقاء' میں متشکل کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ حرکت اور طریقِ عمل ایک ہی حقیقت کے دو رُخ ہیں۔ اس نظم میں ارتقاء کا لفظ آنے نہیں پایا، لیکن

الفاظ اور تراکیب کے در و بست کے ذریعے اور محرکات کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر اس محرک کو مخصوص طریقے سے ابھارا گیا ہے، جو نظم میں در پردہ موجود ہے اور یہ در پردہ ابھارا جانا اور پیش کش کا یہ محسوس اور مادی انداز ہی دراصل اس نظم کو امتیازی درجہ بخشتے ہیں:

سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحر گاہی — ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی
کشاکش زم و گرمابِ و تراش و خراش — زخاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ جلی
مقام بست و شکست و فشار و سوز و کشید — میان قطرۂ نیساں و آتشِ عنبی

تضادات کی یہی باہمی آویزش یہی حرکتِ پیہم اور یہی ہر لحظہ منقلب ہونے کی صلاحیت اس نغمے کی رو رواں ہے، جو زندگی کے عنوان سے نظم 'خضرِ راہ' میں انتہائی اہتزاز اور سرخوشی کے عالم میں چھیڑا گیا ہے مندرجہ ذیل تین شعر خصوصی طور سے قابلِ توجہ ہیں:

تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ — جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی
اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے — سرِ آدم ہے ضمیرِ کن فکاں ہے زندگی
زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ — جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی

یہاں یہ اضافہ کرنا شاید بے محل نہ ہو کہ 'خضرِ راہ' ایک حد تک ناہموار نظم ہے۔ زیادہ تر نقادوں نے اس کے سیاسی پسِ منظر اور اس سے ملحق ہنگامی مسائل ہی کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے، جب کہ اس نظم کے دوسرے پہلو زیادہ توجہ کے مستحق ہیں۔

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ اقبال کے ہاں 'حرکت' اور 'ذوق' کے پیکر ایک دوسرے سے وابستہ اور ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں۔ 'طلب'، 'آرزو'، 'ذوق' مترادفات کی حیثیت رکھتے ہیں اور اسی طرح ذوق، شوق اور عشق بھی ہم معنی ہیں اور یہ سب تخلیقی قوت یا توانائی کے آئینہ دار ہیں۔ 'تسخیرِ فطرت' میں جو محبت ہی کی طرح ایک اسطوری نظم ہے، زیادہ لطیف اور موثر طریقے سے تکوینِ کائنات کے سلسلے میں اس رشتے کو اس طرح نمایاں کیا گیا ہے:

آرزو بے خبر از خویش بآغوشِ حیات — چشم وا کرد و جہانِ دگرے پیدا شد

گویا آرزو یا شعورِ ذات تخلیق کا محرک اعلیٰ ہے اسی خیال کو 'سرگذشتِ آدم' میں جو ایک ابتدائی نظم ہے، براہِ راست طریقے پر اس طرح ادا کیا گیا ہے:

لگی نہ میری طبیعت ریاضِ جنت میں　　پیا شعور کا جب جامِ آتشیں میں نے

اور اس کی توثیق اقبال کے انگریزی خطبات سے بھی ہوتی ہے۔ جہاں ملٹن کے برعکس ہبوط آدم کی توجیہہ زوال کی روشنی میں نہیں، بلکہ شعور کی بیداری کی روشنی میں کی گئی ہے۔ لیکن فارسی نظم 'تسخیر فطرت' میں مندرجہ ذیل شعر ارتقار کے محرک سے اور ارتقا کے عمومی تصور سے اسی طرح ہم آہنگ ہے:

زندگی گفت کہ در خاک تپیدم ہمہ عمر　　تا ازیں گنبد دیرینہ درے پیدا شد

یہاں 'گنبدِ دیرینہ' سے مراد 'لامکاں' ہے اور اس میں در کا پیدا ہو جانا، دراصل عالم و آب و گل کا وجود میں آنا ہے لیکن یہ بھی نتیجہ ہے عمل مسلسل یا حرکتِ نامتناہی کا۔ اس نظم کے چوتھے حصے میں جب انسان اس دنیا میں قدم رکھتا ہے تو اس کا یہ تحیر آمیز تجربہ، سوز و ساز، حرکت و عمل اور ذوق و شوق کے باہم پیوست تلازمات اور محرکات کی روشنی میں اس طرح آشکارا کیا گیا ہے:

چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن　　دل کوہ و دشت و صحرا بہ دمے گداز کردن

ز قفس درے کشادن بہ فضائے گلستانے　　رہ آسمان نوردن بہ ستارہ راز کردن

بگداز ہائے پنہاں، بہ نیاز ہائے پیدا　　نظرے ادا شناسے بحریم راز کردن

ہمہ سوز ناتمامم ہمہ دردِ آرزویم

بہ گماں دہم یقیں را کہ شہید جستجویم

یہاں پھر سوز ناتمام کو آرزو اور جستجو سے یا بہ الفاظ دیگر حرکت اور ذوق و شوق کو ایک دوسرے سے مربوط کیا گیا ہے۔ کیوں کہ جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، حرکت کے پسِ پشت جو جذبہ کارفرما ہے، وہ شوق ہی ہے۔

'حرکت' کا ایک بہت خوبصورت شعری پیکر نظم 'سرودِ انجم' میں اس طرح تراشا گیا ہے (یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ نظم بھی اقبال کی بہترین تخلیقات میں سے ایک ہے جسے تنقیدی توجہ کا مرکز نہیں بنایا گیا):

ہستیٔ ما، نظامِ ما!　　مستیٔ ما خرامِ ما

گردشِ بے مقامِ ما　　زندگیٔ دوامِ ما

دورِ فلک بہ کامِ ما، می نگریم و می رویم

حرکت کے لیے ایک اور پیکر جو غالبؔ اور اقبالؔ دونوں کے ہاں مشترک ہے 'موج' کا پیکر ہے۔ غالبؔ اپنی غزلوں میں حسن و عشق کی کیفیات کو اسی معمول کے وسیلے سے جسمانیت بخشتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے جن میں محبوب کا تصور حرکی پیکروں کی مدد سے تیار کیا گیا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ غالبؔ اپنے گرد و پیش یہاں تک کہ در و دیوار اور سقف و بام کو بھی رقصاں دیکھتے ہیں اور ایسا لگتا ہے گویا پوری کائنات ذی روح ذرات سے مرکب ہے اور ہر ذرے کا دل سیماب آسا تڑپ رہا ہے:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے — پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے
کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیٔ آزادی — ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو فرصت روانی کی
نہ پوچھ بے خودیٔ عیشِ مقدمِ سیلاب — کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار
بس کہ دوڑے ہے رگ تاک میں خوں ہو ہو کر — شہپر رنگ سے ہے بال کشا موجِ شراب
زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یارب — تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا
ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے — کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز
دل ہوائے خرامِ ناز سے پھر — محشرستان بے قراری ہے
ثابت ہوا ہے گردن مینا پہ خونِ خلق — لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

اقبالؔ کے ہاں 'زندگی و عمل' کے عنوان سے ایک فارسی نظم میں 'جوہائے' کے جواب میں کہی گئی ہے۔ موج کے پیکر کو اس طرح برتا گیا ہے:

ساحل افتادہ گفت گرچہ بسے زیستم — ہیچ نہ معلوم شد آہ کہ من کیستم
موج ز خود رفتۂ تیز خرامید و گفت — ہستم اگر مے روم گر نہ روم نیستم

'ساحلِ افتادہ' کے لیے حیات ایک معمہ ہے۔ امتدادِ وقت کے باوجود لیکن اس معمے کا حل 'موج ز خود رفتہ' کے پاس ہے یعنی حرکت زندگی ہے اور جمود موت۔ نظم 'جوئے آب' میں، جو گوئٹے کی جرمن نظم 'نغمۂ محمدؐ' کا آزاد اور والہانہ ترجمہ ہے۔ 'جوئے آب' ایک ہمہ گیر استعارہ ہے جس میں نبیٔ کریم کی شخصیت، آپ کی زندگی کے محرکات، آپ کے پیام اور مشن کی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی اور 'زندگی کے وفور' ہماہمی اور اسلام کے جذب و قبول کی خصوصیت کو حرکت کے اس استعارے میں پوری طرح سمو دیا گیا ہے۔ افتاحیہ بند میں 'جوئے آب' کی نشاندہی بلکہ مصوری اس طرح کی گئی ہے۔

بنگر کہ جوئے آب چہ مستانہ می رود — مانند کہکشاں بگریبانِ مرغزار
درخوابِ ناز بود بہ گہوارۂ سحاب — واکرد چشمِ شوق بآغوشِ کہسار
از سنگریزہ نغمہ کشاید خرام او — سیمائے او چو آئینہ بے رنگ و بے غبار

زی بحر بیکرانہ چہ مستانہ می رود
در خود یگانہ از ہمہ بیگانہ می رود

یہاں 'جوئے آب'، خرامِ ناز، اور 'چشمِ شوق' ایک محیط META PHORICAL SPECTRUM کا حصہ بن گئے ہیں۔ آخری شعر میں 'جوئے آب' اپنی بے انتہا اندرونی توانائیوں کی بدولت 'بحرِ بے کرانہ' میں تبدیل ہوجاتی ہے اور بالکل آخری بند میں اس میں ایک نئی جہت کا اضافہ ہوتا ہے۔ اب اس کے لیے 'دریائے پرخروش' کا شعری پیکر تراشا گیا ہے:

دریائے پرخروش زبند و شکست گذشت — از تنگنائے وادی و کوہ و دمن گذشت
یکساں چو سیل کردہ نشیب و فراز را — از کاخِ شاہ و بارہ و کشت و چمن گذشت
بیتاب و تند و تیز و جگر سوز و بے قرار — در ہر زماں بتازہ رسید از کہن گذشت

نظم 'ساقی نامہ' کو جو بلاشبہ اقبال کی معرکۃ الآرا نظموں میں سے ایک ہے۔ اگر ہم مجسم توانائی۔ EMBODIED ENERGY کا مرتبہ دیں تو غلط نہ ہوگا۔ یہاں ممیز خیالات سے زیادہ وہ توانائی اہم ہے جو نظم کے محرکات سے پھوٹ رہی ہے۔ یہ ایک لاوا ہے جس کی حرف و صوت کی صورت میں تجسیم کی جارہی ہے اور اس توانائی کے لیے شعری پیکر 'جوئے کہستاں' کا تراشا گیا ہے۔ یہ توانائی انا کے ہر بنِ مو سے نکل رہی ہے۔ یہی اس کا مبدا ہے اور یہی اس کا مرکز اور مرجع! اور یہ توانائی ہر لمحہ نئے قالب بدلتی رہتی ہے:

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی — اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی
اُچھلتی پھسلتی، سنبھلتی ہوئی — بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ — پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ
ذرا دیکھ اے ساقیٔ لالہ فام — سناتی ہے یہ زندگی کا پیام

یہی 'جوئے کہستاں' آگے چل کر 'یمِ زندگی' میں تبدیل ہوجاتی ہے، اور حرکت اور غیر مختتم توانائی

کا یہ استعارہ زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے۔ کیونکہ اقبال کے لیے حرکت اور زندگی لازم و ملزوم ہیں اور زندگی وصال سے زیادہ فراق کے ہم معنی ہے۔ اسی لیے نظم 'ذوق و شوق' کے آخری شعر میں کہا گیا ہے: 'موج کی جستجو فراق، قطرے کی آبرو فراق'۔ 'خضرِ راہ' میں زندگی کے بارے میں کہا گیا ہے: 'جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی'۔ یعنی زندگی دورانِ مسلسل بھی ہے اور اس میں تجدید خود یعنی SELF-RENEWAL کی صلاحیت بھی ودیعت کی گئی ہے۔ اس رویے کا ارتعاش 'ساقی نامہ' میں قدرے مختلف انداز میں اس طرح جھلکتا ہے:

دما دم رواں ہے یمِ زندگی — ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود — کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود
گراں گرچہ ہے صحبتِ آب و گل — خوش آئی اسے محنتِ آب و گل
یہ ثابت بھی ہے اور سیار بھی — عناصر کے پھندوں سے آزاد بھی
یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر — مگر ہر کہیں بے چگوں، بے نظیر
یہ عالم، یہ بت خانۂ شش جہات — اسی نے تراشا ہے یہ سومنات

اقبال کے ہاں 'جوئے کہستاں' ہیں برگساں کے ہاں مستعمل موجِ بیکراں یعنی IMMENSE WAVE کی یاد دلاتی ہے اور یہ بھرپور توانائی کی مظہر ہے۔ یہ موج جو پہاڑوں کو روندتی اور چیرتی ہوئی آتی ہے۔ دراصل زندگی کے تسلسل، اس کی بے پناہ توانائیوں اور وفورِ شوق کی آئینہ داری کرتی ہے اور ہر طرح کے موانعات کو اپنے راستے سے ہٹا دیتی ہے۔ اس عالمِ آب و گل کی ساری رعنائی، رنگا رنگی اور تنوع اسی کے دم سے قائم ہے۔ نظم میں آگے چل کر حرکت کو جو تخلیقیت یعنی CREATI-VITY کا استعارہ ہے اور اس کے مترادف ہے۔ سفر کے محرک کے ساتھ آمیز کر دیا گیا ہے اور یہ محرک غالب نے بھی بہت سی جگہوں پر استعمال کیا ہے۔ LEIBNIZ کی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ ساری کائنات ذی روح موناد MONADS کا نگار خانہ ہے۔ اس کا دل حرکت پیہم کے سبب سیماب وار مضطرب ہے اور اس میں کوئی نقطۂ انجماد نہیں۔ زندگی ہر لمحہ نیا چولہ بدلتی رہتی ہے اور پرانی کینچلی کو اتار کر پھینک دیتی ہے اور اسکی نت نئی جہتیں اور سمتیں اور ابعاد سامنے آتے رہتے ہیں۔

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات — تڑپتا ہے ہر ذرہ کائنات!

ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود — کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی — فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی
بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند — سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند
سفر زندگی کے لیے برگ و ساز — سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز

قطع نظر اس امر کے کہ اقبال زندگی کا ایک حرکی تصور رکھتے ہیں اور اس کے ذریعے انھوں نے مشرق کے پچھڑے ہوئے انسانوں کو اضمحلال اور انتشار کی کیفیت سے چھٹکارا دلانے کا کام لیا، یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ حرکت کا تصور آرزو، ذوق و شوق اور عشق، فراق و ناصبوری اور تمنائے تخلیق کے ساتھ مربوط اور وابستہ ہے کہ یہی اس کے محرکات ہیں، لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ اقبال کو اس نقطۂ استقرار کا احساس نہیں ہے، جو گردشِ مسلسل کے قلب میں پیوست و جاگزیں ہے۔ ہر بڑے شاعر کی طرح شاید اقبال بھی اس کا پختہ شعور رکھتے ہوں لیکن بظاہر اور بین السطور پر ان کا اصرار اور زور حرکت اور گردش کے اصول پر اس لیے ہے کہ وہ حیاتِ نو اور کیفیات تازہ کے شاعر ہیں اور اپنے مخاطبین یعنی اقوام ایشیا کو عموماً اور مسلمانوں کو علی الخصوص مشرق کے انکاری فلسفوں کے گمراہ کن طلسم سے نکالنا چاہتے ہیں اور ہنگامۂ زیست کے لیے انھیں نئے بال و پر عطا کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے ہاں ارتقا اور تقلیب یعنی TRANS MUTATION کے محرکات گہری اہمیت کے حامل ہیں۔ نظم ساقی نامہ، بہ تمام و کمال دراصل حرکتِ پیہم کا ایک وسیع پیکر یعنی EXTE-NDED IMAGE ہے جسے اس بساط پر مختلف شکلوں میں پھیلا دیا گیا ہے۔ ارسطو کی مثل اور افلاطون کے برعکس اقبال کے ہاں زور BEING پر اتنا نہیں ہے، جتنا کہ BECOMING پر۔ اور اس میں بڑی حد تک فیضانِ برگساں کے علاوہ خود اسلامی نظامِ اقدار کا ہے۔ دراصل دوام یا ثبات اور تغیر و تبدل اور حرکت و گردش کے درمیان ایک جدلیاتی رشتہ ہے۔ مکمل ثبات اور دوام ایک طرح کا جمود پیدا کرتا ہے اور ہماری قوتِ امتیاز کو کند کر دیتا ہے۔ اقبال نے خدا کا تصور بھی ایک ایسی انائے مطلق کی صورت میں پیش کیا ہے، جو تخلیقی توانائی اور بھرپور قوتِ ارادی سے متصف ہے اور اپنی اکملیت یعنی PERFECTION کو اپنے اندر سے جنم دیتی ہے۔ اسی طرح انائے محدود کو بھی ارادے کی قوت سے جو دراصل حرکت ہی کا دوسرا نام ہے متصف اور مشرف کیا گیا ہے۔ چنانچہ اقبال کے ہاں عشق اور قوتِ ارادی ایک طرف اور تغیر و تبدل، ارتقا اور تقلیب کا عمل دوسری جانب تمام دوسرے حقائق پر فوقیت رکھتے ہیں۔

اقبالؔ کی شاعری میں 'لالہ' کی علامت

انتقادی بصیرت اور بے لاگ پن کا لازمی اقتضا ہے کہ یہ امر بلا تذبذب اور بغیر ذہنی پس و پیش کے تسلیم کرلیا جائے کہ اقبالؔ کے ہاں شعری ابلاغ اور ترسیل کی دونوں سطحیں موجود ہیں یعنی ان کے ہاں بیان کی شاعری بھی ہے جو اپنی جگہ حسن و خوبی، خطیبانہ رنگ اور فنی استحکام و انصرام بھی رکھتی ہے اور ایک طرح کی بدیہیت یعنی EXPLICITNESS بھی اور وہ بھی جسے بالعموم POETIC STATEMENT کہا جاسکتا ہے جو رمز و ایمائیت سے متصف ہے اور اسی کی بدولت وجود میں آتی ہے پہلی قسم کی شاعری میں بندھے ٹکے عقیدوں اور نظریاتی وابستگی کا انعکاس ملتا ہے کہیں انتہائی براہِ راست انداز میں اور بے لطفی اور سپاٹ پن کے ساتھ، جیسے شروع کی دو فارسی مثنویوں 'اسرارِ خودی' اور 'رموزِ بے خودی' میں جو زیادہ سے زیادہ ایک قسم کا نظریاتی چوکھٹا یعنی FRAMEWORK فراہم کرتی ہیں اور جنہیں اچھی شاعری کے زمرے میں بمشکل ہی لایا جاسکتا ہے کہ ان میں بس کہیں کہیں شاعری کی جوت جگائی گئی ہے اور کہیں کہیں کسی قدر معنی آفرینی اور متوازن لب و لہجے کے ساتھ۔ دوسری جانب ایسی نظموں کی تعداد بھی کم نہیں، جن کے سلسلے میں عقیدے اور علم کا سوال بنیادی اور اہم نہیں ہے۔ بلکہ جن میں ایک طرح کا اسطوری رنگ جھلکتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر یہ اس فنی شعور اور بصیرت کی آفریدہ ہیں، جس پر ابھی تجربے اور تفلسف کی پرچھائیاں نہیں پڑی ہیں۔ انسانی فکر کے دورِ آغاز میں شعریات کے سلسلے میں حکیم ارسطو نے اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ کسی بھی اہم اور ممتاز شاعر کی پہچان اور شناخت کا سب سے بڑا وسیلہ اس کے ہاں استعارے کا عمل ہے اور یہی ہمارے تنقیدی فیصلے کو بڑی حد تک متعین کرتا ہے۔ استعارہ، تشبیہ، رمزِ بلیغ، تمثیل اور مجازیہ، ان سب کی جڑیں موازنے کے عمل میں پیوست ہیں اور یہ سب ایک وسیع استعاراتی رقبے میں سلسلے وار ایسے دائرے بناتے

ہیں جو ایک دوسرے کو محیط بھی ہیں اور ایک دوسرے سے نقطۂ انقطاع بھی رکھتے ہیں۔ علامت ایک لحاظ سے ان سب سے بڑھ کر ہے۔ اس کی جامع و مانع تعریف یہ ہے کہ اس میں موجود یعنی GIVEN ہمارا نقطۂ آغاز ہوتا ہے لیکن ہم اس سے گذر کر زیادہ واقعی دنیا میں رسائی حاصل کر لیتے ہیں، جبکہ اس کے برعکس مجاز یہ میں ہم جہاں پہنچنا چاہتے ہیں اس پر لفظ حقیقت کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا علائم کے استعمال کے دوران مدرکات میں ٹھہراؤ اور انجماد بھی ہوتا ہے اور ایک طرح کی غنائیت بھی مفروضے کے طور پر موجود رہتی ہے انہیں بروئے کار لانے کا جواز بظاہر کفایت یعنی ECONO-MY کا حصول ہے۔ لیکن اس کے توسط سے دراصل ہم ان کیفیات کا ادراک اور احاطہ کر سکتے ہیں، جو اطلاع، علم، تجربے اور تفتیش کی سرحدوں سے ماورا ہیں اور اس لیے ان کی گرفت میں نہیں آسکتیں۔ اس سے قبل یہ کہا گیا تھا کہ اقبال کی بعض نظمیں ایک اسطوری فضا میں سانس لیتی ہیں۔ اس بیان میں یہ اضافہ شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ اس ڈھانچے کے اندر یہ علائم ایک تنظیمی اصول کا وظیفہ ادا کرتے ہیں۔ شاعری کی بعض اصناف کا سروکار 'واقعہ' سے بھی ہوتا ہے لیکن ایک اہم اور کھرے شاعر کا واسطہ 'واقعہ' سے اتنا نہیں جتنا اس حسِ معنویت SENSE OF SIGNIFICANCE سے ہوتا ہے، جسے اس کی دور رس نظریں وقوعات کے سلسلے کے پسِ پشت متعین اور منکشف کرتی ہیں۔ اس لیے کہ یہاں سارا معاملہ بظاہر متضاد اشیاء اور عناصر کے مابین مشابہتوں کی تلاش نہیں ہے، بلکہ امکان یعنی POSSIBLE کا ادراک کرنا اور ان موجودات یعنی PRESENCES اور ان توانائیوں یعنی POTENCIES کی نشان دہی کرنا، جو آغازِ کار میں پیشِ نظر تھیں اور جنہیں ممیز کرنا، شکل و صورت اور ہیولے عطا کرنا اور ان کے توسط سے اہم حقیقتوں سے ارتباط قائم کرنا شاعری کا ایک قابلِ لحاظ تفاعل ہے۔

اقبال نے اپنی شاعری میں جن علامتوں سے کام لے کر معانی اور مفاہیم کی تبلیغ اور ترسیل کا حصول مدِ نظر رکھا ہے، ان میں ایک اہم علامت یا کلیدی نشان 'لالہ' ہے۔ جس کی تکرار مختلف سیاق و سباق میں ملتی ہے۔ لالہ و گل ہمارے شعری روایت کے جانے پہچانے، مانوس، معروف اور مقبول نشان رہے ہیں۔ زیادہ تر ان سے مظاہرِ فطرت کی شادابی اور دلفریبی، تنوع اور گونا گونی اور نمو اور بالیدگی کے عمل کو ظاہر کرنے کا کام لیا گیا ہے یا پھر غزل کی شاعری میں

بالخصوص اور متواتر محبوب کے جمال و زیبائی کو متشکل کرنے اور نمایاں کرنے کے لیے بھی انہیں تسلسل کے ساتھ برتا گیا ہے۔ تاکہ حسن و عشق کے پُر پیچ روابط اور کیفیات کی صد رنگ نقش گری کا حق ادا کیا جا سکے۔ لیکن لالہ پر نظر اس طور پر مرکوز نہیں کی گئی جیسا ہمیں اقبال کے ہاں نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں یہ گہری رمزیت کا حامل معلوم ہوتا ہے۔ خصوصاً بعد کی شاعری میں اور اس کے استعمال میں ایک ذو معنویت پنہاں ہے۔ سب سے پہلے تو اُسے اقبال نے اپنے ہی لیے بطور ایک PERSONA کے استعمال کیا ہے۔ چنانچہ 'اسرارِ خودی' کے آخر آخر میں یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

من مثالِ لالۂ صحرا ستم! درمیانِ محفلے تنہا ستم!
خواہم از تو یارے ہمدمے از رموزِ فطرتِ من محرمے
ہمدمے دیوانۂ فرزانۂ از خیالِ ایں و آں بیگانۂ

یہاں اس امر کی صراحت ضروری نہیں کہ 'لالہ' تنہائی اور بیگانگی کی کیفیت کو ابھارتا ہے اور اس کا آئینہ دار ہے۔ اولین نظموں میں سے 'شمع اور شاعر' میں جہاں مقصود اپنے نجی اور انفرادی احساسات کو معروضیت بخشنا اور ان میں ترفع پیدا کرنا ہے۔ شاعر کے افسانوی کردار کا یہ خطاب توجہ طلب ہے:

در جہاں مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ستم نے نصیبِ محفلے، نے قسمتِ کاشانۂ
مدتے مانند تو ہم نفس می سوختم در طوافِ شعلہ ام بالے نہ زد پروانۂ
می طپد صد جلوہ در جانِ اجل فرسودِ من برنمی خیزد ازیں محفل دلِ دیوانۂ

اور اسی کے بالمقابل شمع کے طعنے میں یہ شعر بھی انہی اشعار سے منسلک معلوم ہوتا ہے:

یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں شعلہ ہے مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ترا

پہلے اقتباس میں 'چراغِ لالۂ صحرا' کی علامت کے استعمال سے ایک دہرا استعارہ پیدا ہو گیا ہے، جو برابر تہ نشین معانی کا انکشاف کرتا ہے۔ 'لالۂ صحرا' کے عنوان سے جو نظم 'بالِ جبریل' میں ملتی ہے، اس میں اس علامت کی فلسفیانہ ابعاد بہت گہری اور وسیع ہو گئی ہیں۔ غیر شخصی رنگ کی ایک جھلک ہمیں ان اشعار میں بھی ملتی ہے، جو 'رموزِ بے خودی' کے آغاز میں ملتِ اسلامیہ سے مخاطب ہو کر کہے گئے ہیں:

سوختن چوں لالہ پیہم تا کجا از سحر دریوزِ شبنم تا کجا

عشق را داغے مثالِ لالہ بس　　در گریبانش گلِ یک لالہ بس
من ہمیں یک گل بدستارت زنم　　محشرے بر خوابِ سرشارت زنم
تا زخاکت لالہ زار آید پدید　　از دمت بادِ بہار آید پدید

یہاں یہ اضافہ کرنا شاعر غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ اوّلین اردو مجموعۂ کلام 'بانگِ درا' میں جس میں اقبال کے بیشتر اہم محرکاتِ شعری کی سُن گُن ملتی ہے؛ لالہ کی علامت ایک طرح کی بدیہی معنویت کی حامل نظر آتی ہے اور ان کی شاعری کے پبلک تھیم سے اس کا گہرا علاقہ ہے۔ مجموعی طور پر لالہ علامت ہے شخصیت کی تب و تاب کا، اور اس سے رنگ و نور، حدت و حرارت، روشنی اور تابناکی کے حسی تلازمات اقبال کے ہاں تقریباً ہر جگہ وابستہ نظر آتے ہیں۔ 'لالہ' کے ساتھ 'چراغ' کا اتصال جو مختلف مواقع پر سامنے آتا ہے؛ قابلِ غور ہے۔ مثلاً نظم 'طلوعِ اسلام' کے اس شعر میں 'ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے / چمن کے ذرّے ذرّے کو شہیدِ آرزو کر دے'۔ اسی طرح 'بالِ جبریل' کی ایک غزل جو اس شعر سے شروع ہوتی ہے: 'پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن / مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن'؛ نہ صرف اعلان ہے نباتی کائنات کی بوقلمونی اور اس کے رنگ و نور سے شرابور ہونے کا، بلکہ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ حسیت رنگ و بو سے کہیں بڑھ کر روشنی اور حرارت سے اثر پذیر ہوتی ہے اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ روشنی رنگ سے زیادہ حواس کی لطافت پر دلالت کرتی ہے۔ یہاں اس غزل میں ہم رفتہ رفتہ رنگ و نور کی اس کائنات سے اندرونی دنیا کے غوامض اور اسرار کی طرف بڑھنے لگتے ہیں۔ 'اسرار و رموز' کے بعد 'بانگِ درا' کی شاعری میں لالہ کی علامت ایک معروضی منشا تو ضرور رکھتی ہے لیکن اس میں بہت سی تہیں نہیں ہیں۔ 'بالِ جبریل' کی مشہور نظم 'طارق کی دُعا' کے ان دو مصرعوں میں

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

ہمیں 'پیامِ مشرق' کی غزل کے اس شعر کی گونج سُنائی دیتی ہے:

عرب از سرشکِ خونم ہمہ لالہ زار بادا
عجم رمیدہ بو را نفسم بہار بادا

لالہ محض فرد کی ذات ہی کا نہیں بلکہ ایک پوری قوم کی تاریخ اور اس کے وجود معنوی کی علامت بن کر ابھرتا ہے۔ اشاریت کی یہ تہ اس بے مثل قطعے میں بھی جھلکتی ہے، جو اقبال نے حالی کے بارے میں لکھا تھا جس میں مسلمانوں کے ملی وجود کو حرارت و توانائی سے سرشار کرنے میں سرسید اور حالی کے کارناموں کی طرف بلیغ اشارہ کیا گیا ہے:

آں لالۂ صحرا کہ خزاں دید و بمیرد　　سید اورا نمے از اشکِ سحر داد
حالی ز نوا ہائے جگر سوز نیاسود　　تا لالۂ شبنم زدہ را داغِ جگر داد

بہ الفاظِ دیگر لالہ اس خونِ ناب کا رمز بن جاتا ہے جو فرد ہی کے لیے نہیں، بلکہ ملی شخصیت کے ارتفاع اور برانگیختگی، اس کے نمو اور پرداخت کے لیے ضروری ہے لیکن نظم 'ساقی نامہ' میں یہ مصرع 'شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن' علامت اور استعارے سے بڑھ کر اسطور کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ کیونکہ یہاں 'لالہ' زندگی کے سوز و ساز پر مستزاد ایک طرح کی آفاقیت کا حامل بن جاتا ہے اور انسان کے نفس میں مستتر توانائیوں کی طرف ذہن کو منتقل کر دیتا ہے جو پائمال ہونے کے باوجود از سرِ نو زندہ ہوتی رہتی ہیں۔

'لالہ' کی علامت کی شعلہ سے نسبت 'پیامِ مشرق' میں انگریزی شاعر بائرن کے بارے میں اس شعر میں نمایاں کی گئی ہے: 'مثالِ لالہ و گل شعلہ از زمیں روید / اگر بخاک گلستاں ترا دہد از جامش'، لالہ کے سینے میں جو داغ ہے، وہ برابر شاعروں کی توجہ اپنی جانب کھینچتا رہا ہے۔ عموماً اسے حرماں نصیبی اور دل گرفتگی کا ایک نقطۂ استشارہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ اقبال اسے جذبی زندگی یعنی PASSIONAL LIFE کا مرکز تصور کرتے ہیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ 'لالہ' کے خارجی حسن سے اس کے آتشیں قلب کی طرف ذہنی سفر ایک معنی میں رنگینی و رعنائی سے گذر کر جذبی زندگی کی تندی اور سرشاری سے سروکار رکھنے کے مترادف ہے۔ چنانچہ 'زبورِ عجم' کی ایک غزل میں یہ مفہوم اس طرح مترشح ہوتا ہے:

داغے بہ سینہ سوز کہ اندر شبِ وجود　　خود را شناختن نتواں جز بہ ایں چراغ
اے موجِ شعلہ سینہ بہ بادِ صبائے کشا　　شبنم بجو کہ می دہد از سوختن فراغ

جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا 'لالہ' کے لیے دو لفظی مناسبات 'چراغ'، اور 'شعلہ' اقبال برابر

لاتے ہیں۔ انہیں ہم سہولت کی خاطر COGNATE اشارے کہہ سکتے ہیں۔ 'بانگِ درا' میں مشمولہ نظم 'آفتاب' (ترجمہ گایتری) کے مندرجہ ذیل اشعار اسی شاعرانہ رویے کا مظہر ہیں:

وہ آفتاب جس سے زمانے میں نور ہے — دل ہے، خرد ہے، روح رواں ہے، شعور ہے
اے آفتاب ہم کو ضیائے شعور دے — چشمِ خرد کو اپنی تجلّی سے نور دے
ہر چیز کی حیات کا پروردگار تو — زائیدگانِ نور کا ہے تاجدار تو

یہ نظم بہت ابتدائی کلام میں ملتی ہے اور اردو ترجمہ ہے سنسکرت کی نظم کا۔ لیکن اس سے یہ ضرور آشکار ہوتا ہے کہ نور کے پیکروں میں اقبال کے لیے کشش ان کے شعری مزاج کا ایک قابلِ لحاظ عنصر ہے اور یہ آخر وقت تک باقی رہی۔ 'ضربِ کلیم' میں نظم 'شعاعِ امید' جو ایک علامتی نظم ہے۔ اس امر کا بین ثبوت فراہم کرتی ہے۔ نہ صرف یہ امر لائق توجہ ہے کہ مندرجہ بالا تینوں اشعار میں 'نور' کا لفظ برابر مستعمل ہوا ہے۔ بلکہ یہ بھی کہ یہاں صرف نور سے سروکار مدِ نظر نہیں ہے، بلکہ اس سے بڑھ کر اور اس پر مستزاد ضیائے شعور بھی۔

یہ نور اور شعلہ آفرینی ایک تکوینی قوت ہے جو کائنات کے رگ و پے میں سمائی ہوئی ہے اور یہ ایک ایسی توانائی یعنی POTENCY ہے۔ جو نہ صرف ازل سے موجود ہے، بلکہ جسے دوسری توانائیوں پر اولیت اور فوقیت حاصل ہے۔ چنانچہ 'پیامِ مشرق' کی نظم 'لالہ' میں اس کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے:

آں شعلہ ام کہ صبحِ ازل در کنارِ عشق — پیش از نمودِ بلبل و پروانہ می تپید
افزوں ترم ز مہر و مہ و ذرّہ تن ز تن — گردوں شرارِ خویش ز تابِ من آفرید

یہاں لالہ کا رشتہ عشق کی حرارت سے جو بلبل اور پروانے کے درمیان مشترک رہی ہے، جوڑا گیا ہے اور شرارِ گردوں پر بھی اسے ایک زمانی سبقت حاصل ہے کہ اس توانائی اور مخزنِ نور سے اس نے بھی اکتسابِ فیض کیا ہے۔ لیکن یہ عنصری توانائی، جس کا لالہ ایک خارجی پیکر یا طبعی معروض ہے، محض خلا میں معلق نہیں رہتی۔ فطری کائنات میں اس کا ھبوط یعنی DESCENT عمل تخلیق کا ایک لازمی جزو ہے اور اس ھبوط کا ایک منطقی طور پر لازمی نتیجہ اس کی شعلہ سامانی میں ایک نوع کی کمی کی شکل میں نمودار ہوتا ہے:

در سینۂ چمن چو نفس کردم آشیاں　　یک شاخِ نازک از تہِ خاکم چو نم کشید
سوزم ربود و گفت یکے در برم بائیست　　لیکن دلِ ستم زدۂ من نیآرمید

رنگ و بو کی کائنات میں لالہ کا ھبوط دو گونہ عمل کا سزاوار ٹھہرتا ہے۔ جس ماحول سے اسے سابقہ پڑتا ہے اسے استعاراتی زبان میں 'تنگنائے شاخ' سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لالہ میں جو توانائی مستتر ہے اُسے بہرکیف ایک خارجی ہیئت اور شکل اختیار کرنا ہے۔ مادی عالم کے معروض اس ہیئت کو ہاتھوں ہاتھ لیتے اور اس کا پُرجوش استقبال اور اس کی پذیرائی کرتے ہیں۔ شبنم اس پر گہر آبدار نچھاور کرتی ہے۔ صبح کی تازگی اور شادابی اس کے لیے اپنا آغوش وا کرتی ہے اور بادِ صبا اس کے ارد گرد پروانہ وار رقص کرتی ہے تاکہ یہ عنصری توانائی جو بہ شکلِ لالہ عالمِ آب و گِل میں در آئی ہے، اس کا ایک جزوِ لاینفک بن جائے اور اس ماحول میں اجنبی نہ رہے۔ عناصر کی کائنات میں اس کے ورود سے جو چہل پہل اور ہماہمی یکلخت پیدا ہو گئی ہے۔ اسے حسی طور پر اس طرح تشکل کیا گیا ہے:

در تنگنائے شاخ بسے پیچ و تاب خورد　　تا جوہرم بہ جلوہ گہِ رنگ و بو رسید
شبنم براہِ من گہر آبدار ریخت　　خندید صبح و بادِ صبا گردِ من وزید

لیکن اس ھبوط کا ایک لازمی اور ناگزیر نتیجہ اندرونی سوز و ساز اور وفور و وارفتگی میں کمی کا پیدا ہو جانا ہے۔ 'جامۂ ہستی' کی خریداری لالہ کے لیے خاصی گراں اور مہنگی پڑتی ہے۔ "بلبلِ زگل شنید کہ سوزم ربودہ اند / نالید و گفت جامۂ ہستی گراں خرید"۔ آب و گل کی کائنات میں ایک بار مقید ہو جانے کے بعد اب اس کے سوا چارۂ کار نہیں کہ لالہ خورشید سے اپنا تعلق اور رشتہ استوار کرے اور اس سے اکتسابِ نور کرتا رہے۔ تاکہ ازلی اور ابدی توانائی کی، جس کا وہ ایک آفاقی مظہر ہے، تجدید ہوتی رہے اور سوز و حرارت، جس کی کشید اس میں پائی جاتی ہے۔ اس کا تسلسل قائم اور باقی رہ سکے۔ 'وا کردہ سینہ منتِ خورشید می کشم / آیا بود کہ باز برانگیزد آتشم'۔ یہ اُمید کا مظہر بھی ہے اور امکان کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ اسی سے مماثل نظم 'شبنم' ('پیامِ مشرق') کے شروع میں

از خود نہ رمیدم / ز آفاق بریدم / بر لالہ چکیدم

میں لالہ مادی کائنات کی رنگارنگی اور دلفریبی و دلکشی کی ایک روشن علامت ہے۔ لیکن نظم کے آخر آخر میں اقبال کی اس محبوب شعری علامت میں ایک انتقال یعنی SHIFT کا تاثر بھی ملتا ہے

برخیز و دل از صحبتِ دیرینہ بہ پرداز
بالالۂ خورشید جہاں تاب نظر باز

یعنی یہ شخصیت کی تب و تاب کا رمز بن گیا ہے اور برخیز کے فعل میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ اب روح صعود یعنی ASCENT کی طرف خود بھی مائل ہے اور گل کو بھی اسی طرف لبھا رہی ہے۔

اس نظم لالہ کو پڑھ کر معاً انگریزی شاعر اینڈریو مارول کی مشہور نظم ON A DROP OF DEW حافظے میں تازہ ہو جاتی ہے جہاں قطرۂ شبنم انسانی روح کے ایک بلیغ اور دبیز اشارے کا حکم رکھتا ہے۔ اس نظم میں انسانی رُوح کی عالمِ بالا میں نمود اور سکونت، پھر آب و گل کی کائنات میں اس کا ھبوط اور بالآخر اپنے اصلی مستقر اور نقطۂ نمود کی طرف اس کی بازگشت یا مراجعت ایک حلقے میں گردش کی صورت میں دکھائے گئے ہیں اور پوری نظم ھبوط/صعود DESCENT/ASCENT کے مرکز کے گرد و پیش حرکت کرتی نظر آتی ہے انسانی جسم کے لیے جس کے زندان میں رُوح عارضی طور پر مقید نظر آتی ہے، نارنجی پھول PURPLE FLOWER اور نادمیدہ کلی BLOSSOM GREEN کی شعری علامات استعمال کی گئی ہیں۔ اقبال نے اپنی نظم میں جس کا کسی قدر تجزیہ سطورِ بالا میں کیا گیا، ان دونوں کا متبادل 'تنگنائے شاخ' تجویز کیا ہے۔ یہ فرق بہر کیف پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ مارول کی نظم کے پسِ پشت چونکہ نو افلاطونی تصورات سے اس کا شغف ایک شاعرانہ مفروضے کے طور پر موجود ہے اور مارول ان تصورات میں ڈوبا ہوا ہے۔ لہٰذا روح کے اس ھبوط کے بعد کائناتِ ازلی و ابدی کی طرف لوٹنا گویا اس کا مقدر ہے، جس سے کوئی مفر نہیں۔ اس نظم میں اس امر پر بھی زور دیا گیا ہے کہ جسم کے زندان میں پابستہ رہنا ایک طرح کی اذیت ناک سزا ہے اور اسی لیے قطرۂ شبنم مڑ مڑ کر عالمِ بالا کی طرف دیکھتا رہتا ہے اور اولین نقطۂ نمود سے تجدیدِ اتصال کا خواہاں رہتا ہے۔ بالآخر سورج کی شعاعیں اسے اپنی تحویل میں لے کر اس کا رشتہ ایک بار پھر عالمِ جاودانی سے استوار کرنے کی سعی کرتی ہیں۔ بعینہٖ اس خواہش کا اظہار اقبال کی نظم کے آخری شعر میں بھی کچھ کچھ نمایاں ہوتا ہے۔ اسی کے مثل انگریزی شاعر ولیم بلیک کی نظم بہ عنوان AH! SUNFLOWER ہے۔ جس میں سورج مکھی کے پھول کو انسان کا استعارہ قرار دیا گیا ہے جو وقت کی حدود میں مقید بھی ہے اور برابر اس سے چھٹکارا حاصل کرنے کی آس بھی لگائے بیٹھا رہتا ہے۔ سورج مکھی کا پھول، عام

مشاہدے کے مطابق سورج کی گردش کی مثال مشرق سے مغرب کی طرف اپنا رُخ تبدیل کرتا رہتا ہے اور وقت کے قدموں کی چاپ پر کان دھرے رکھتا ہے۔ وہ مقامِ آب و گل میں پیوست بھی ہے کہ اس سے قوتِ نمو حاصل کرتا ہے اور اس لحاظ سے دوران کا اسیر ہے، لیکن ٹکٹکی باندھے سورج کی کرنوں کو بھی دیکھتا رہتا ہے اور اس لحاظ سے ماورائیت کا جویا اور متلاشی ہے۔ بلیک کے اسطوری نظام میں مغرب آزادی، سالمیت اور طمانیت کے احساس کا جغرافیائی نشان ہے، اس کے ہاں چاروں سمتیں بڑی معنویت کی حامل ہیں۔ چنانچہ مغرب کی طرف سفر کی نیت دراصل وقت کے بندھنوں سے گلوخلاصی کی نشاندہی اور ضمانت کرتی ہے۔ آزادی کی اس اقلیم کو بلیک نے SWEET GOLDEN CLIME کا نام دیا ہے جو ازل اور ابد اور وقت کی بندشوں کے درمیان معلق انسان کا آخری مامن و مسکن ہے۔

'بالِ جبریل' میں ایک بہت اہم نظم 'لالۂ صحرا' کے عنوان سے ملتی ہے۔ اس میں جس تجربے کی تجسیم و تشکیل کی گئی ہے، وہ کئی لحاظ سے وجودی تجربے کے مماثل اور ہم رنگ ہے اور یہی اس کی تفہیم کے لیے بنیادی کلید فراہم کرتا ہے۔ اس تجربے میں حیرانی، استعجاب اور ان دونوں سے بڑھ کر اور نمایاں طور پر 'دہشت' غالب عناصر ہیں۔ یہ وہی 'دہشت' ہے جس کا احساس اور ادراک فرانسیسی مفکر پاسکل کو مظہرِ محض یعنی PURE PHENOMENA سے اس کے سارے جمال و جلال اور سرّیت کے ساتھ متصادم ہونے پر ہوا تھا۔ اس کا دور دور کوئی تعلق حسی یا جسمانی ڈر اور خوف سے نہیں ہے۔ بلکہ یہ اس ردِ عمل کی جانب اشارہ کرتا ہے، جو انسان کو ماورائیت سے مس سے لازمی طور پر ہوتا ہے، اور جس کے نتیجے کے طور پر اس کی روح کے سارے تار جھنجھنا اٹھتے ہیں۔ جب لالۂ صحرا کو ایک معروض ذہنی تصور کرتے ہوئے اقبال اس کی زبان سے یہ کہلواتے ہیں: 'مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی'، تو وہ دراصل انسانی سرشت میں پیوست اس حس سے اپیل کر رہے ہیں، جو انسان کے اندرون میں ایک ہمہ گیر، محیط اور مافوق حواس حقیقت سے دوچار ہونے پر بیدار ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں لالہ یکلخت انسانی رُوح کی ایک شفاف اور معنی خیز علامت بن جاتا ہے۔ بعینہٖ جس طرح ماردل کی نظم میں قطرۂ شبنم یہ رتبہ اور منزلت حاصل کر لیتا ہے، اور ذہن برابر اور ہمہ وقت

لغوی اور استعاراتی جہتوں کے درمیان سفر کرتا رہتا ہے۔ چنانچہ اگلے ہی شعر: 'بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو / منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی' ایک استعجاب انگیز تاثر سے ہمیں ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہ راہ گم کردہ مسافر وہی ہے، جس کا رشتہ ازلی اور ابدی کائنات سے یکسر منقطع ہو چکا ہے اور اب زمان و مکان کی کائنات کی حد بندیوں کے باہر وہ اپنی منزل کا متلاشی ہے۔ یہاں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ احساسِ دہشت مستقبل سے مربوط ہے۔ 'بھٹکا ہوا راہی' کی ترکیب اس وجودِ مختلف یعنی THE WHOLLY OTHER سے ہمارے افتراق کے احساس کو تازہ کرتی ہے، جس سے ہمارا رشتہ ایک غیر متناہی تناؤ سے عبارت ہے۔ منزل کے غیر متعین ہونے اور رشتے کے انقطاع سے وہ کیفیت پیدا ہوتی ہے: جسے تشویش یعنی 'ANGUISH' اجنبیت یعنی 'ESTRANGEMENT' اور بے خانمگی یعنی HOME LESS NESS کے مرکب سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اس نظم کے سیاق و سباق میں دہشت یعنی DREAD، عدم وجود یعنی NOTHING اور ماورائیت یعنی TRANSCEN DENCE بھی باہمدگر مربوط اور منسلک ہیں۔ استعاراتی معروض لالہ کی نسبت سے غریب الدیار ہونے اور رُوح کو کچلنے والی ہولناکی یعنی DREARINESS کا یہ وہی احساس ہے، جو انگریزی رُومانی شاعر ورڈزورتھ کے ہاں خصوصاً اس کی عظیم نظم THE PRELUDE میں اکثر مقامات پر اور دوسری نظموں میں بھی پایا جاتا ہے اور اس وجود یعنی EXISTENZ کی طرف جو انسان کی تمام تر آرزوؤں اور تمناؤں کا مرجع اور مورد ہے اس نے اپنے اندرون میں ڈوب کر اس طرح اشارہ کیا ہے:

OUR DESTINY, OUR NATURE, AND OUR HOME
IS WITH INFINITUDE, AND ONLY THERE

اس نظم کے تیسرے شعر میں 'لالہ' کے ساتھ شعلے کا لفظ منسلک کیا گیا ہے، اور اس کی طرف شروع میں بھی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ لیکن یہاں یہ معمولی شعلہ نہیں، بلکہ 'شعلۂ سینائی' ہے اور خود متکلم نے بھی اپنی شناخت کے متعین کرنے کیلئے 'شعلۂ سینائی' کی ترکیب استعمال کی ہے 'شعلۂ سینائی'، 'جذبۂ پیدائی'، اور 'لذتِ یکتائی' تینوں میں ایک لطیف اشارہ مظہریت کے

شدید جذبے یعنی PASSION FOR MANI FESTATION کی طرف مخفی ہے۔ یعنی حقیقتِ مطلقہ سے اپنے آپ کو ممیز کرنے کا جذبہ، جو اپنی تندی اور شدت اور بے محابا ہونے کے اعتبار سے مثل ایک شعلے کے ہے۔ لیکن اس خواہش کی تکمیل کے سلسلے میں جوابی تاثر پانے کی امید کسی سمت نظر نہیں آتی: 'پیامِ مشرق' کی نظم 'لالہ' میں 'تنگنائے شاخ' کی ترکیب لائی گئی تھی۔ جو مادی کائنات کا ایک غیر مبہم نشان ہے۔ یہاں 'شاخ سے ٹوٹنا' اپنی انفرادیت کو نمایاں کرنے کی خاطر مطمحِ نظر کی حیثیت رکھتا ہے۔ مظہریت کا اقتضا یہی ہے کہ محدود وجود اپنے اثبات پر اصرار کرے، لیکن غیر ممیز وجود یا ماہیت سے علیحدگی کے باوصف انسان اس وجود سے ملو بھی ہے اور اس سے اتصال قائم رکھنے کی خواہش بھی اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی اور یہ ایک ذو معنی یعنی AMBIVALENT کیفیت کا اشاریہ ہے: 'ہر قطرہ دریا میں دریا کی ہے گہرائی'، اور جو معروض ہم آہنگی کی خواہش سے کلیتہً مستغنی ہو جائے یا اُسے دل سے نکال دے اور تج دے، وہ اپنے آپ سے شرمسار نظر آتا ہے اور اسے اپنے آپ میں ایک نوع کی کمی یا محرومی کا احساس ہوتا رہتا ہے: 'اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ / دریا سے اُٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی'۔ اس منزل پر پہنچ کر یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ اب لالہ کی شعری علامت، جو درماندہ انسان کے لیے استعمال کی جاتی رہی ہے، ایک نوع کی شفافیت حاصل کر چکی ہے، یعنی اب اشارے اور مشارٌ الیہ کے درمیان کوئی تفریق اور بعد باقی نہیں رہا۔ اب انسان مرکزِ کائنات بلکہ خلاصۂ کائنات نظر آنے لگتا ہے اور فطری کائنات کے موجودات کی حیثیت ان سیاروں کی سی رہ جاتی ہے، جو سورج کے گرد و پیش رقصاں و پیچاں نظر آتے ہیں: 'ہے گرمیٔ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم / سورج بھی تماشائی، تارے بھی تماشائی'۔ جو چیز اس نظم کے پراسرار جدلیاتی ارتقاء کے دوران شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آتی ہے۔ وہ ہے خالص ہست یعنی ISNESS اور اس سے بھی زیادہ ماورائے ہست یعنی TRANSCENDENCE سے گہری دلچسپی اور اس میں مکمل انہماک۔ اور یہاں نفسِ محدود کا علامتی اظہار لالے کی شکل میں کیا گیا ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ مجموعی طور پر اقبال کی شعری کائنات خدا مرکز یعنی GOD-CENTRIC نظر آتی ہے۔ لیکن انکی اسطوری نظموں میں اسکا مرکزِ ثقل بدل جاتا ہے اور یہ انسان مرکز یعنی HOMO-CENTRIC ہو جاتی ہے اور وہ بنیادی توانائیاں جو اسکے پس پشت موجود ہیں، بہت سے دوسرے معروضوں کی طرح لالے کی صورت میں تجسیم کرتی ہیں اور اسطرح اپنا اعتبار قائم کرتی ہیں۔

اقبال کی اسطوری نظمیں

اقبال کے سلسلے میں ایک عام غلط فہمی جس کا ازالہ ضروری ہے، یہ ہے کہ ان کے ہاں ایک طرح کی مسلسل تکرار ملتی ہے: وہی عشق و خرد کی پیکار، وہی فقر و غنا کی قصیدہ خوانی، وہی خودی اور بے خودی کے اسرار و رموز کی نغمہ سنجی۔ ان سب پر زور از اول تا آخر نظر آتا ہے۔ اس کا ایک قابلِ قبول جواز تو یہ پیش کیا جا سکتا ہے کہ ہر بڑے اور باوقعت شاعر کے ہاں بعض کلیدی تصورات یا محرکات تواتر اور تسلسل کے ساتھ ملتے ہیں (اور اقبال استثنیٰ نہیں ہیں) جو اس کی فکر کے ساتھ ہم آہنگ ہوتے، اس کے ذہنی جھکاؤ کا انعکاس ظاہر کرتے، اور اس کے وجدانی نقطۂ نظر اور شعری مزاج کی خبر دیتے ہیں اور تکرار سے مقصود یہ ہوتا ہے کہ ان پر سے نظر ہٹنے نہ پائے، اور یہ ذہن پر پوری طرح مرتسم ہو جائیں۔ اس سلسلے میں یہ دیکھنا لابدی ہوتا ہے کہ مختلف سیاق و سباق میں یہ مرکزی اور ہمہ جہتی نقطہ ہائے نظر کس طرح سامنے لائے گئے ہیں اور ان سے زندگی میں شاعر کی بصیرت کا انکشاف کیوں کر ہوتا ہے۔ بے شک اقبال نے ہنگامی دلچسپی کے موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں: جو ایک معاشرتی مناسبت یعنی RELEVANCE رکھتی ہیں لیکن اب جن کی اہمیت اپنے وقت کی پابند معلوم ہوتی ہے، یعنی جنہیں DATED کہا جا سکتا ہے، اور ایسی نظمیں بھی ہیں، جنہیں بدقت تمام ہی شاعری کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً مثنوی 'اسرارِ خودی' اور مثنوی 'رموزِ بے خودی'۔ یہاں بعض خیالات اور نظریات کو نظم کر دیا گیا ہے اور بس۔ یعنی وہ بعض ایسے مقدمات کا بیان ہیں، جو نظم نگاری کے مطالبات کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ لیکن قطع نظر ان اہم ترین نظموں اور غزلوں کے، جن میں اقبال کی وجدانی بصیرتیں اور ان کا تفکر اور تخیل اعلیٰ درجے کی

شاعری کے قالب میں ڈھل گیا ہے، یعنی جہاں اقدار نہائی اور ان نظموں کے بیرونی ڈھانچے کے درمیان مکمل ارتباط، ہم آہنگی اور پیوستگی پائی جاتی ہے یا جہاں بصیرتوں کو لسانی ڈھانچے کی توانائی کے ذریعے متشکل کیا گیا ہے اور جہاں فکر و بصیرت کے غیر خالص پن یا عمومیت کو زبان و بیان کی شائستگی کے ذریعے ہموار کیا گیا ہے، یا اسے اختصاصیت بخشی گئی ہے۔ اقبال کے ہاں بعض ایسی نظموں کی نشان دہی بھی کی جا سکتی ہے، جن میں نہ فلسفے کا بہ اصرار گذر ہے، نہ کسی مخصوص عقیدے اور نظریے کا، جہاں نہ کردار سازی اور کرداروں کا تعامل مطمحِ نظر ہے، نہ خطابت اور بلند آہنگی، اور نہ جہاں جانی پہچانی مانوس اور معلوم دنیا کی پرچھائیاں پڑ رہی ہیں بلکہ ایک ایسی کائنات کے نقوش نمایاں ہیں، جسے آپ ماقبل تہذیب یعنی PRIMORDIAL کہہ سکتے ہیں۔ جہاں علائم حرکت اور تقلیب کے عمل سے گذرنے کی وجہ سے اسطور یعنی MYTH میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ مشہور اور اہم فلسفی CASSIRER نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ MYTH جو عرفان کا ایک معمول ہے، ایک پراسرار اولین کیفیت وجود کی زبان ہے۔ اس تجربے میں جسے یہ زبان گویائی عطا کرتی ہے، ایک نوع کی ہمہ گیریت ہوتی ہے، یعنی یہ تجربہ ایسا ہے، جو انسان کو مختلف سیاق و سباق میں پیش آ سکتا ہے اور جس پر صدیوں اور قرنوں کے تجربات کے دستخط موجود ہوتے ہیں۔ اسطوری نظموں میں بیانیہ ڈھانچہ ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ کیونکہ ایسا ڈھانچہ یک سمتی رفتار یعنی LINEAR MOVEMENT کو فرض کرتا ہے، اور اس کے پسِ پشت جو معنویت ہے، وہ ایک تکمیل یافتہ وجودِ کلی یا شکل ہے یہاں اذعانیت کے لیے بہر حال کوئی گنجائش نہیں ہے۔ یہاں سروکار ڈھلے ڈھلائے کرداروں سے نہیں، بلکہ توانائیوں یعنی POTENCIES سے ہوتا ہے۔ کردار یہاں بیش از بیش نقوش یعنی SHAPES کی مانند ہوتے ہیں۔ یہاں ایک ایسی فضا تعمیر کی گئی ہے، جس پر ابھی وقت کے سایے نہیں پڑے ہیں۔ یہاں ان محرکات سے سابقہ ہے، جو انسان کے تجربے میں پے در پے آتے رہتے ہیں اور اس لیے متعین وقت کی گرفت سے یکسر آزاد ہیں کہ ان میں ایک لازمانی کیفیت کا انعکاس ملتا ہے۔ اسطور کو مابعد الطبیعات کی اولین شکل مانا گیا ہے اور اس کی ضد سائنسی بیان یا مفروضات ہیں۔ اس معنی میں کہ سائنس کا تعلق ان

مقدمات سے ہوتا ہے جنہیں حقیقت کے وقائع یعنی EVENTS OF REALITY سے ہم آہنگ کیا جاسکے۔ بلکہ جن پر اس کی بنیاد رکھی گئی ہے، اور سائنس کا اساسی طریقِ کار توثیق اور توجیہ ہے اسطوری کائنات اس بار کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ اس کی اپنی نرالی منطق ہوتی ہے۔ سائنسی مقدمات یا بیانیہ شاعری میں اگر وقوع پذیر واقعات کی اکائیاں اساس فراہم کرتی ہیں، تو اسطوری کائنات میں شاعر کا تعلق اس حقیقت سے ہوتا ہے، جسے اقبال نے نظم 'محبت' (بانگِ درا) میں امکان کے لفظ سے ممیز کیا ہے۔ اس طرح کے ممکنات یعنی POSSIBLES ہی سے اسطوری شاعری کا تار و پود تیار ہوتا ہے۔

اس موضوع پر مزید پیش قدمی سے قبل یہ جاننا ازبس ضروری ہے کہ اسطور سے ہماری مراد فی الاصل کیا ہے؟ یہ محض ماقبل تاریخ واقعات اور ان میں ملوث کرداروں کی نشان دہی اور اس سے نتائج کے استنباط پر ہی منحصر نہیں ہے، بلکہ یہ ادراک اشیاء کا ایک وسیلہ ہے اور اس وسیلے کا اختصاصی وصف ایک نوع کی قطعیت یا جسمانیت یعنی CONCRETE-NESS کا ابھارنا ہے۔ یہ ایک ایسی کائنات کو خلق کرتا اور اسے ہمارے روبرو رکھتا ہے، جس کا تعلق ماورائیت یعنی TRANSCENDENCE سے ہے، یا ایک نوع کی سحر انگیزی اور فوق العادت قوتوں کے رول سے شیکسپیر کے درمیانی اور آخری ڈراموں میں ہمارے لیے ایک طرح کی طلسماتی فضا سے دوچار ہونا ناگزیر ہے۔ اسطور کا بنیادی تفاعل اور وظیفہ اعراض یعنی ATTRIBUTES اور اعمال یعنی PROCESSES کو HYPOSTATIZE کرنا ہے۔ خود مذہب اور ایک حد تک سائنس بھی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر ماورائیت میں ایقان کے مترادف ہو جاتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اسطور کا تعلق غیر ممیز یعنی UNDIFERENTIATED منظر یا فکر سے ہے، یعنی اس کی اساس تخیل کی کارفرمائی پر ہے۔ یہی عنصر کسی بھی ادبی تخلیق کو اس کا محاکاتی اسٹرکچر فراہم کرتا ہے۔ اور اس میں مجرد فکر یا استدلال کا کوئی شائبہ نہیں ہوتا۔ مجرد فکر بہر حال تخیلی فکر کے بعد ظہور پذیر ہوتی ہے جس طرح کی فکر اسطور میں سامنے آتی ہے۔ اسے ایک لفظ MANA سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس میں احساسِ حیرت، ہیبت، جلال اور دہشت، یہ سب عناصر شامل ہیں۔ جرمن مفکر VICO نے اس کے لیے متبادل اصطلاح شعری

منطق استعمال کی ہے۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ MYTHOS کا درجہ اور مقام LOGOS کے بعد آتا ہے۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ اسطوری فکر ایک منضبط اور کلی معاشرے کی فکر ہوتی ہے، اور مجرد فکر میں انفرادیت کا رنگ جھلکتا ہے۔ بظاہر تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسطور اور آئیڈیلوجی ایک دوسرے سے بمراحل دور اور ایک دوسرے کا تضاد ہیں، لیکن یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ بعض اوقات اسطور آئیڈیلوجی کو ہماری دسترس میں لاتا ہے۔ اس معنی میں کہ موخرالذکر تخیل اور جذباتی احساسات اور ارتعاشات کی خارجی تنظیم کا دوسرا نام ہے۔ اجمالی طور پر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اسطور ہمیں زندگی پر ایک ماورائی تناظر بخشتا ہے اور یہ آفاقیت اور ہمہ گیری سے بیش از بیش متصف ہے۔ اسی طرح اسطوری وقت سائنسی وقت سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ کیفی یعنی QUALITATIVE بھی ہوتا ہے اور محسوس اور مادی بھی؛ اور جہاں ایک طرف آئیڈیلوجی مدلل یعنی DISCURSIVE ہوتی ہے۔ وہاں اسطور میں تخیلی اور بیانیہ کا عنصر پایا جاتا ہے۔

'محبت' ایک مکمل اسطوری نظم ہے، جہاں اس عنصر کا عمل دخل صاف نظر آتا ہے جسے MANA کے نام سے پکارا گیا ہے۔ اس کا کوئی صحیح اور قطعی ترجمہ ہماری زبان میں ممکن نہیں۔ زیادہ سے زیادہ آپ اسے غیر ذاتی تسخیر کے لفظ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس نظم کی غیر معمولی اور حد درجے انوکھی فضا پر غور کیجئے، جو ماقبل زمان سے متعلق ہے اور اولین صورت حال کو سامنے لاتی ہے۔ اس سے تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

عروسِ شب کی زلفیں تھیں ابھی ناآشنا خم سے
ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذتِ رم سے
قمر اپنے لباسِ نو میں بیگانہ سا لگتا تھا
نہ تھا واقف ابھی گردش کے آئینِ مسلم سے
ابھی امکاں کے ظلمت خانے سے ابھری ہی تھی دنیا
مذاقِ زندگی پوشیدہ تھا پہنائے عالم سے

یہاں ایک ایسی قوت یا جذبے کو متشکل کیا گیا ہے، جو کائنات میں ہر طرف جاری و ساری

ہونے والا تھا۔ اسے ایک طرح کی تخلیقی توانائی سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس کا ایک گہرا لیکن مختلف نقش ہمیں آگے چل کر 'ساقی نامہ' میں نظر آتا ہے۔ بلکہ حق تو یہ ہے کہ وہاں پوری نظم ہی ایک نوع کی مجسم توانائی یا EMBODIED ENERGY سے عبارت ہے۔ لیکن یہاں اس نظم میں جو نقش ابھارا گیا ہے، اس میں اس عنصر کا عمل دخل نظر آتا ہے، جسے ایک طرح کی PRE-TERNATURAL FORCE کہا جاسکتا ہے۔ یعنی جس کی کوئی منطقی یا استدلالی توجیہہ ممکن نہیں۔ اس مرکب یعنی محبت کے اجزائے ترکیبی کی نشان دہی اس طرح کی گئی ہے، اور یہ لائقِ توجہ ہے:

چمک تارے سے مانگی، چاند سے داغِ جگر مانگا
اڑائی تیرگی تھوڑی سی شب کی زلفِ برہم سے
تڑپ بجلی سے پائی، حور سے پاکیزگی پائی
حرارت لی نفسہائے مسیح ابنِ مریم سے
ذرا سی ربوبیت سے شانِ بے نیازی لی
ملک سے عاجزی، افتادگی تقدیرِ شبنم سے
پھر ان اجزا کو گھولا چشمۂ حیواں کے پانی میں
مرکب نے محبت نام پایا عرشِ اعظم سے

آغازِ کار میں جس کا نقشہ یہاں کھینچا گیا ہے یعنی تخلیقِ کائنات کے لمحے سے پہلے ہم ایک ظلمت خانے کے روبرو تھے۔ وہ چاروں طرف سے انسانی روح کا احاطہ کیے ہوئے تھا۔ لیکن اس میں ایک نئی ان دیکھی شبیہ کو ابھارنے کا امکان مستتر تھا۔ 'امکان' کا لفظ اس سیاق و سباق میں بہت اہم اور معنی خیز ہے، اور اس کا حصول اس طرح ظاہر کیا گیا ہے: 'ہوئی جنبش عیاں، تاروں نے لطفِ خواب کو چھوڑا / گلے ملنے لگے اٹھ اٹھ کے اپنے اپنے ہمدم سے'۔ یہاں ایک طرح سے بیداری اور خواب، اور اس کے پہلو بہ پہلو روشنی اور تاریکی کے دائرے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک معنی میں یہ نظم ان تمام نظموں اور غزلوں سے مختلف ہے، جہاں عشق کو تخلیقی محرک یا مجرد تصور کی حیثیت سے اقبال نے جگہ جگہ برتا ہے۔ مثلاً 'محبت'، ہی کے عنوان سے ایک نظم 'بالِ جبریل' میں ہے، جس کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:

'شہیدِ محبت نہ کافر نہ غازی/ محبت کی رسمیں نہ ترکی نہ تازی'۔ یہ بالکل مختلف قسم کا تاثر ذہن پر قائم کرتی ہے۔ 'بانگِ درا' میں مندرج اس نظم میں شاعر کا سروکار محبت کے عملِ وجود یعنی GENESIS سے ہے۔ یہ اسطوری نظم ایک بیانیہ ڈھانچہ رکھتی ہے۔ یہاں کردار صرف ایک ہی ہے، یعنی کیمیاگر جو اپنی عمومیت میں ابہام اور اپنے ابہام میں عمومیت کا حامل ہے اور جس نسخے کے اجزائے ترکیبی کو اپنی گرفت میں لانے کی دھن اس کے سر پر سوار ہے، وہ اسمِ اعظم سے بھی ہوا ہے۔ یہ نسخہ جو عرشِ اعظم کے پایے پر رکھا ہوا اسے ملا ہے (یہاں نظم میں مافوق فطرت یعنی PRETERNATURAL عنصر قابلِ لحاظ ہے)، وہ واقعی ایک طرح کا اسمِ اعظم ہے؛ اور اسمِ اعظم اس عنصر کی موجودگی کو سامنے لاتا ہے، جسے سطورِ بالا میں MANA کہا گیا ہے۔ کیوں کہ اس کے ذریعے کائنات میں پھیلی ہوئی وابستگیوں اور رشتوں کے تانے بانے کی کنجی بھی حاصل کی جا سکتی ہے اور اس میں کارفرما حرکت کے محرک کا بھی علم ہو سکتا ہے۔ یہ اشارہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ خود کیمیاگر کا وجود اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ اس سارے منظر کے پسِ پشت تقلیب کا منشا یا موتیف کام کر رہا ہے۔

'محبت' سے ملتی جلتی ایک نظم 'سیرِ فلک' (بانگِ درا) ہے۔ یہاں بھی پہلے سے سوچے سمجھے، مرتب اور منضبط نظریے کی اشاعت اور تشہیر مقصود نہیں۔ بلکہ دو مختلف کیفیتیں پیشِ نظر کر دی گئی ہیں۔ ایک منظر 'ارم' کا ہے، اور اس کے برعکس اور تضاد کے طور پر 'جہنم' ہے۔ 'ارم' وفورِ مسرت، سرمستی اور سرشاری کا آئینہ ہے۔ جہاں سے یہ لہریں پھوٹ پھوٹ کر بہہ رہی ہیں۔ یہاں جنت کی نقش گری خارجی طور پر نہیں کی گئی ہے۔ بلکہ ذہن کو اس مخصوص کیفیت پر مرکوز کرنے کی کوشش کی گئی ہے، جو اس سے متعلق ہے:

کیا سناؤں تمہیں ارم کیا ہے — خاتمِ آرزوئے دیدہ و گوش
شاخِ طوبیٰ پہ نغمہ ریز طیور — بے حجابانہ حور جلوہ فروش
ساقیانِ جمیل جام بدست — پینے والوں میں شورِ نوشا نوش

'خاتمِ آرزوئے دیدہ و گوش' میں اس کیفیت کو پوری طرح سمیٹ لیا گیا ہے اور نغمہ ریزی اور 'شورِ نوشا نوش' میں آواز اور رنگ کی وساطت سے حواس کے لیے آسودگی فراہم کی گئی ہے

اس کے بالمقابل جہنم ایک خاموش، تاریک اور کرۂ زمہریر سے بھی زیادہ سرد اور خنک منطقہ ہے۔ اس کی تاریکی کا یہ عالم ہے کہ 'طالعِ قیس و گیسوئے لیلےٰ' / اس کی تاریکیوں سے دوش بہ دوش'۔ سب سے زیادہ ضروری انکشاف اس امر کا ہے کہ اس خطۂ زمین کی بیرونی اور خارجی حیثیت اور اس سے منسلک کیفیت دراصل ہمارے اپنے داخلی تاثرات اور ردِ عمل کا انعکاس ہیں۔ اقبال ہی کے مثل یہ خیال یا وجدانی احساس ملٹن اور بلیک دونوں کے ہاں پایا جاتا ہے۔ یہاں فضا یکسر وقت اور تاریخ سے پہلے کی ہے۔ یہاں سفر کا محرک یعنی QUEST MOTIF جو اسطور کا ایک جزو ہے یکساں طور پر اہم ہے: 'تارے حیرت سے دیکھتے تھے مجھے / رازِ سربستہ تھا سفر میرا'۔ 'ارم' اور 'جہنم' جیسا کہ اشارہ کیا گیا، مادی اور جغرافیائی خدوخال اور حدود نہیں رکھتے بلکہ ذہن اور تخیل ہی کے تراشیدہ معلوم ہوتے ہیں۔ وہی ان دونوں کے لیے ماخذ منبع اور سرچشمے کی حیثیت رکھتے ہیں اور انہی کی توسیع اور خارجی تجسیم ان میں نظر آتی ہے۔ بعد میں اپنے انگریزی خطبات میں اقبال نے اس امر کی مزید تصریح کی کہ جنت اور جہنم کیفیات ہیں، مقامات نہیں:

یہ مقامِ خنک جہنم ہے — نورِ سے نار سے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے — جن سے لرزاں ہیں مردِ عبرت کوش
اہلِ دنیا یہاں جو آتے ہیں — اپنے انگا ساتھ لاتے ہیں

'پیامِ مشرق' کی نظم 'تسخیرِ فطرت' میں ہمیں انسانی وجود کا ڈرامہ ایک وسیع کینوس پر دکھایا گیا ہے۔ یہاں مرکزی کردار دو ہیں یعنی آدم جو انسان کا آرکی ٹائپ ARCHETYPE ہے اور ابلیس جو الوہی قوت کے مدمقابل کی حیثیت سے سامنے لایا گیا ہے۔ بلکہ حق تو یہ ہے کہ ابلیس ہی کا کردار ایک حد تک انفرادیت کا حامل اور بڑی حد تک توانا اور فعال ہے۔ آدم بیشتر پسِ پردہ ہی رہتا ہے اور اس کا کردار ذرا دبا دبا سا معلوم ہوتا ہے۔ اس نظم میں ہمیں اس اولین صورتِ حال کی جھلک دکھلائی گئی ہے، جب انسان معرضِ وجود میں آیا تھا۔ میلادِ آدم کا ذکر بڑے ہی طمطراق کے ساتھ کیا گیا ہے، جس سے تخلیقِ کائنات اور کائنات میں انسان کی مرکزی اہمیت کو اجاگر کرنا مقصود ہے۔ میلادِ آدم ایک تہلکہ خیز

واقعہ ہے، جس کے اردگرد تمام اسطوری علامتیں اس طرح جمع کر دی گئی ہیں جس سے اس کی معنویت کا گہرا نقش قائم ہوتا ہے:

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد　　حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد

خبرے رفت زگردوں بہ شبستانِ ازل　　حذر اے پردگیاں، پردہ درے پیدا شد

اس نے پورے ماحول میں ایک زبردست ارتعاش اور تموج پیدا کر دیا ہے۔ کیونکہ اس کے خمیر میں وہ سارے عناصر بہ تمام و کمال اور بیک وقت موجود ہیں جو الگ الگ پوری کائنات میں حلول کیے ہوئے ہیں۔ انسان کو غالباً اسی لیے کائناتِ اصغر یعنی MICRO-COSM یا خلاصۂ کائنات کہا گیا ہے۔ حرکت اور تموج بھی انسانی وجود سے متعلق ہیں، بلکہ اس کی امتیازی خصوصیات میں سے ہیں؛ ماقبلِ تاریخ کائنات ایک خواب کی سی کیفیت میں ملفوف تھی انسان کی تخلیق نے اسے اس خواب سے چشم زدن میں چونکا دیا۔ وہ خود گرے، خود شکنے اور خود نگرے ہونے کی وجہ سے متضاد صلاحیتوں کا جامع اور مختلف ذہنی رویوں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے یا ان کا صدور اس مرکز سے ہوتا ہے۔ یہ تینوں صلاحیتیں انسانی شخصیت کا مجمل طور پر اور بڑی خوبی کے ساتھ احاطہ کرتی ہیں: اقبال کے قیاس کے مطابق انسان کا مابہ الامتیاز وصف اور اس کا شرف شعورِ ذاتِ خویش ہے، جو خود فراموشی اور کیفیت انفعال کی نفی کرتا ہے اور اس کا وجود سلسلۂ ارتقا کی ایک نہایت اہم منزل اور نہایت استوار کڑی ہے: 'زندگی گفت در خاک تپیدم ہم عمر/ تا ازیں گنبد دیرینہ درے پیدا شد'۔ 'ہمہ عمر' امتدادِ وقت کے لیے ایک بلیغ اشارہ ہے۔ شعورِ ذات ہمیں حرکت اور عمل پر اکساتا ہے، مادۂ محض پر فوقیت رکھتا ہے، اور زندگی کی تشکیلِ نو اور اسے نئی نئی جہتوں اور صورتوں میں ڈھالنے کا راستہ دکھلاتا ہے۔ آگے چل کر اقبال دو مختلف نوعیتوں کی کائنات اور ان میں جاری و ساری دو متضاد قسم کے محرکات کو سامنے لاتے ہیں۔ اس سے قبل ابلیس نے الوہی قوت کو للکار کر اور اسے چیلنج کر کے اس پر اپنا تفوق اور برتری اپنے مخصوص مقصد کے پیشِ نظر بڑی دیدہ دلیری کے ساتھ اس طرح جتلایا ہے:

از زمن موجۂ چرخ سکوں ناپذیر — نقش گر روزگار تب و تاب جوہرم
پیکرِ انجم ز تو گردشِ انجم ز من — جان بجہاں اندرم زندگیٔ مضمرم
تو بہ بدن جاں دہی شور بجاں من دہم — تو بہ سکوں رہ زنی من بہ تپش رہبرم

تخلیق شدہ کائنات اور اس کے موجودات میں اضافہ کرنے کی انسان کی یہی صلاحیت 'پیامِ مشرق' کی ایک اہم نظم 'محادرہ مابین خدا و انسان' میں بھی سامنے لائی گئی ہے 'یہاں 'تسخیرِ فطرت' میں ایک طرف جنت کی زندگی ہے، جس میں ایک ابدی سکون اور عافیت حاصل اور دستیاب ہے، ایک تحصیل شدہ اکملیت ہے، اور اس کے آگے کوئی دوسری شاہ راہ نہیں کھلتی یہاں عزائم اور مقاصد کا حصول اپنی انتہا کو پہنچ چکا ہے یہاں عمل کی راہیں مسدود ہیں، صرف خیال ہی خیال کی حکمرانی ہے۔ یہاں خواہشیں کچوکے نہیں دیتیں۔ یہاں خیال اور عمل کا تضاد ذہن کو کوئی جراحت نہیں پہنچاتا۔ یہاں ایک سرمدی نشے کی کیفیت ہر شے پر مستولی نظر آتی ہے۔ اس سکون و سکوت اور معزولیٔ عمل کی کیفیت کو خیرباد کہہ کر جب انسان مادی دنیا کے طوفان تلاطم میں داخل ہوتا ہے، تو اس کا واسطہ تنوع، اضطراب، تناقضات، ہماہمی، جستجو اور سوز و سازِ آرزو اور گردشِ مدام سے پڑتا ہے۔ اس کا سینہ آرزوؤں کی خلش اور کسک سے تپنے لگتا ہے۔ ہر خواہش اور آرزو اسے آتش زیر پا بنا دیتی ہے۔ وہ زندگی کی گوناگونی اور بوقلمونی کا مشاہدہ کرنا چاہتا ہے' اسے اپنے ذہنی جھکاؤ کے مطابق ڈھالنے کی سعیٔ پیہم میں لگا رہتا ہے، اور اس سے کسی نہ کسی طور پر مفاہمت بھی کرنا چاہتا ہے؛ حرکت عمل، تجسس، تخلیق مقاصد کی ازلی تڑپ اور امکانات کو حقائق میں تبدیل کرنے کا جذبہ اسے سیماب آسا اور بے چین رکھتا ہے۔ یہاں پھر شعور کی بیداری اور متوقع فروغ ہی اصل مطمحِ نظر ہے، اور یہ خارج سے عائد کی ہوئی کیفیت نہیں ہے۔ بلکہ انسان کے اندرون میں مستتر توانائیوں کا ایک خارجی اظہار، ان کے انعکاس اور ان کی تجسیم سے عبارت ہے۔ ابلیس اغوائے آدم کا ایک ذریعہ اور معمول یعنی MEDIUM ہے اور اسی میں اس کی اہمیت پوشیدہ ہے اور اغوائے آدم سے مراد ہے بہشت کی یخ بستہ زندگی سے فرار کی خواہش اور آدم کے سینے میں شوق کی آگ کو فروزاں کرنا۔ تحریص کا یہ منظر جزئیات کی مدد سے اس طرح

پیش کیا گیا ہے:

زندگی سوز و ساز بہ ز سکونِ دوام — فاختہ شاہین شود از تپش زیر دام
قطرۂ بے مایۂ گوہرِ تابندہ شو — از سرِ گردوں بیفت گیر بہ دریا مقام
تیغِ درخشندۂ جان جہانے گسل — جوہرِ خود را نما آے بروں از نیام
بازوئے شاہین کشا خونِ تدرواں بریز — مرگ بود باز را زیستن اندر کنام

تو نہ شناسی ہنوز شوق بمیرد ز وصل
چیست حیاتِ دوام؟ سوختن ناتمام

یہاں یہ اشارہ کرنا شاید نامناسب نہ ہو کہ اس سیاق و سباق میں فراق اور وصل اور سوختن ناتمام کے جو محرکات استعمال کیے گئے ہیں، وہ اقبال کی شاعری کے استعاراتی نظام میں بتدریج اہمیت اختیار کرتے گئے اور ان کا موردِ ذہنی نظم 'مسجدِ قرطبہ' اور نظم 'ذوق و شوق' میں بالخصوص اور بعد کی شاعری میں بالعموم گہری توجہ کا استحقاق رکھتا ہے مزید یہ کہ میلادِ آدم سے نظم شروع کر کے جنت اور اس کے بعد مادی زندگی میں آدم کی شرکت کے نقوش ایک بھرپور تصویر میں جو مسرت اور اہتزاز کے جذبات سے تھرتھرا رہی ہے، اس طرح پیش کیے گئے ہیں:

چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن
دل کوہ و دشت و دریا بہ دمے گداز کردن
ز قفس درے کشادن بہ فضائے گلستانے
رہِ آسماں نوردن بہ ستارہ راز کردن
بگداز ہائے پنہاں، بہ نیاز ہائے پیدا
نظرے ادا شناسے بحریمِ ناز کردن
گہے جز یکی ندیدن بہ ہجومِ لالہ زارے
گہے خارِ نیش زن را ز گل امتیاز کردن
ہمہ سوز ناتمامم، ہمہ دردِ آرزویم!
بگماں دہم یقیں را کہ شہید جستجویم!

یہاں آدم اپنی پرانی اور فرسودہ زندگی کی کینچلی کو، جو اکملیت اور اس لیے انجماد سے متصف ہے، اتار کر نئی اور دلکش زندگی کی قبا زیب تن کرنا چاہتا ہے اور اس صورتِ حال کا بھرپور توانائی اور سرشاری و بہجت آمیز مسرت کے ساتھ خیر مقدم کر رہا ہے۔

'پیامِ مشرق' کی اشاعت کے بہت عرصے بعد 'بالِ جبریل' میں نظم 'تسخیرِ فطرت' میں مستعمل بعض محرکات کے اعادے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ اقبال کے تحت الشعور میں برابر موجود رہے اور انہیں ان کے شعری اظہار پر برابر اکساتے رہے۔ یہ اظہار اس مجموعے کی دو نظموں 'فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں' اور 'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' میں خاص طور پر ملتا ہے۔ یہاں کردار تین ہیں، یعنی فرشتے، آدم اور روحِ ارضی، اور جیسا کہ اس سے قبل بھی اشارہ کیا گیا، یہ صرف موجودات یعنی PRESENCES کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن ان کی تخلیق کے پیچھے ایک واضح اساطیری منشا ہے۔ 'تسخیرِ فطرت' میں 'زندگی سوز و ساز بہ زسکونِ دوام' کے بالمقابل یہاں یہ کہا گیا ہے: 'عطا ہوئی ہے مجھے روز و شب کی بے تابی'۔ آدم خاکی اس لیے ہے کہ اس کا خمیر قرآن کریم اور بائبل دونوں روایتوں کے مطابق مٹی سے اٹھا ہے۔ لیکن وہ سیمابیت کا بھی اہل ہے اس لیے کہ اس کا سینہ متضاد جذبات کی آماجگاہ ہے، جو اسے کشمکشِ پیہم میں مبتلا رکھتے ہیں۔ اس کی سرشت میں 'کوکبی' اور 'مہتابی' کی موجودگی کو استعارۃً واضح کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا گیا ہے کہ فی الاصل خیر ہی وجودی حقیقت کا حامل ہے۔ جنت سے آدم کو رخصت کرنے میں جو مصلحت مخفی ہے اور جس کی کچھ جھلکیاں 'اغوائے آدم' میں نظر پڑتی ہیں وہ ہے آدم کو وسیع تر کائنات کی تفتیش و جستجو پر آمادہ کرنا اور اس کی طرف رغبت دلانا۔ بعد کے ارتقائے خیال کے بموجب، جس کا اظہار انگریزی خطبات میں کیا گیا ہے، یہ مقصد ہے شعورِ خویشتن کی افزائش اور نشو و نما اور پرداخت۔ اپنے اندرون میں 'کوکبی' و 'مہتابی' کی موجودگی کا احساس شاید انسان کو نہ ہو، اور اگر ہو بھی، تو اسے پرکھنے اور برتنے کے مواقع ازلی اور ابدی کائنات میں کہاں؟ اس کے علاوہ اس کائنات میں اسے اپنی مستتر صلاحیتوں پر بھروسہ کرنے کے علاوہ چارہ نہیں: 'گراں بہا ہے ترا گریۂ سحرگاہی / اسی سے ہے ترے نخلِ کہن کی سیرابی'۔ 'تسخیرِ فطرت' میں میلادِ آدم کی اہمیت کو اجاگر کرنے

کے لیے ایک انداز یہ اختیار کیا گیا تھا: 'حذر اے پردگیاں، پردہ درے پیدا شد'، اور یہاں اس پر اس طرح اضافہ کیا گیا ہے: 'تری نوا سے ہے بے پردہ زندگی کا ضمیر'۔ وہاں جو بات کنایہ میں کہی گئی تھی، اسے یہاں کھول کر اور بے دریغ بیان کیا گیا ہے اور 'زندگی کا ضمیر' میں بہت سے پوشیدہ امکانات کی خبر دی گئی ہے۔ دوسری نظم میں یوں تو روحِ ارضی آدم کا پرجوش خیر مقدم ان معنوں میں کرتی ہے کہ اس مادی کائنات میں اسے اپنی اندرونی صلاحیتوں اور امکانات کو فروغ دینے اور بروئے کار لانے کے بے شمار مواقع دستیاب ہیں، لیکن ایک لامحدود قوت سے افتراق کی خلش اور اس کا کرب بھی بہر حال روحِ آدم کا تعاقب کرتا رہتا ہے: 'ایامِ جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ، اور نالندہ ترے عود کا ہر تار ازل سے'، لیکن اس کے ساتھ ہی یہ دلاسہ بھی ہے کہ: 'بے تاب نہ ہو، معرکۂ بیم و رجا دیکھ'۔ اس کا صاف اور صریح مطلب یہ ہے کہ ازلی کائنات سے عناں گسیختگی کے دو پہلو یا اثراتِ مابعد ہیں۔ اول افتراق کا کرب و عذاب اور اس سے پیدا شدہ خستگی، اختلال اور پراگندگیٔ طبع اور دوسرے مادی زندگی کے چھپے ہوئے امکانات سے مستفیض اور بہرہ ور ہونا۔ اقبال نے نظم 'روحِ ارضی' میں ان امکانات کو بڑی خوبی اور لطافتِ اسلوب اور سلیقے کے ساتھ ٹٹولا اور بے نقاب کیا ہے۔ شروع کے دو بندوں میں ارض و سما کی تمام وسعتیں اس آزاد اور پرعزم روح کا استقبال کرنے کے لیے بے چین اور سراپا شوق و انتظار ہیں۔ اور اس کا ایک اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنا آغوش اس کے لیے بہ طیبِ خاطر اور پوری طرح وا کر دیا ہے:

کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ فضا دیکھ
مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک، یہ خاموش فضائیں
آئینۂ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ

یہ پیش کش اس آزاد روح کے لیے ہے، جو ان امکانات کو اپنے شعور کی افزائش اور نشوونما کے لیے برتنے کا جتن کر سکے، اور اپنے بال و پر کھولنے اور انہیں مائلِ بہ پرواز کرنے کا

ظرف، حوصلہ اور استطاعت رکھتی ہو۔ یہ روح خود لامحدود توانائیوں کی حامل ہے، اور بدرجۂ اتم اس امر کی صلاحیت رکھتی ہے کہ انفس و آفاق کو اپنے تصرف میں لائے اور زمان و مکاں کی پہنائیوں پر اپنا نقش مرتسم کر سکے:

سمجھے گا زمانہ تری آنکھوں کے اشارے — دیکھیں گے تجھے دور سے گردوں کے ستارے
ناپید ترے بحرِ تخیل کے کنارے — پہنچیں گے فلک تک تری آہوں کے شرارے

اقبال نے اس نظم میں کھل کر اور بالصراحت خودی کا لفظ استعمال نہیں کیا۔ یعنی نفسِ انسانی کے اندرونی وسائل اور توانائیوں کا۔ اس لیے کہ یہاں وہ اسطوری طور پر انسانی روح کے ھبوط یعنی DESCENT کا منظر نامہ پیش کر رہے ہیں لیکن یہ خیال ذہن کے افق سے چمٹا ہوا ضرور ہے اور وقتاً فوقتاً کوندے کی طرح لپکتا بھی رہتا ہے کہ یہ روح غیر خود کی رہین منت نہیں ہے، بلکہ بیش از بیش یہ استعداد رکھتی ہے کہ اپنا جہاں خود تعمیر و تشکیل کر سکے، یعنی یہ استعارہ ہے انسان کی تخلیقیت یا CREATIVITY اور بے اندازہ قوتِ کارکردگی کا۔ یہ پہلو 'پیامِ مشرق' کی ایک نظم جس کا حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے، یعنی 'محاورہ مابین خدا و انسان' میں بڑی ندرت اور لطفِ بیان کے ساتھ صاف جھلکتا ہے۔ یعنی یہ کہ انسان قوتِ تخلیق کی حد تک اور اس ضمن میں الوہی قوت کا ہمسر اور ہم پایہ اور اس کی شبیہ ہے۔ اس نقطۂ نظر کو یہاں اس طرح پیش کیا ہے: 'جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں / جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں'۔ 'خونِ جگر' کی اصطلاح اقبال کی جمالیات میں ایک کلیدی اہمیت کی حامل ہے۔ یہ موضوعیت یعنی SUBJECTIVISM کے لیے عمومی طور پر ایک بلیغ اشارہ ہے۔ تمام مثبت اور تخلیقی کارناموں کے پسِ پشت یہی سب سے بڑا محرک ہے اور فن کی نمود اس کے بغیر ممکن نہیں 'نگاہِ شوق'، 'خونِ جگر' اور 'ضربِ کلیم' تینوں ایک دوسرے سے ملحق بھی ہیں اور تینوں کے مضمرات گہرے اور دور رس بھی ہیں۔ نظم کے آخر آخر میں ازل کا لفظ بار بار لایا گیا ہے: 'جو اتفاقی نہیں، بلکہ بالقصد وارد ہوا ہے۔ اس سے نظم کے اساطیری منشا کی سن گن ملتی ہے، اور آخری مصرعہ جس پر نظم اپنے اختتام اور انجام کو پہنچتی ہے: 'ہے راکبِ تقدیر جہاں تیری رضا دیکھ'، پھر ازلی کائنات کے اولین مکین کا رشتہ زمان و مکاں کی حدود سے جوڑ دیتا ہے۔ بالفاظِ دیگر

جو تاثر نظم کے باطن سے ابھرتا ہے، وہ یہ کہ انسانی روح کا تعلق وقت سے بھی ہے اور ابدیت سے بھی؛ اور ان دونوں باتوں میں کوئی بین اور چونکا دینے والا تضاد نہیں۔ ابدیت سے رشتہ منقطع کر کے انسان وقت کے محیط گرداب میں داخل ہوتا ہے۔ اور وقت کے اسی گرداب سے رہائی پاکر اور اس سے بلند ہو کر وہ دوبارہ ابدی کائنات کا رُخ کرتا ہے کہ وہی بقول برطانوی شاعر ورڈزورتھ اس کے لیے مقامِ استراحت و سکون اور اس کا اصلی مسکن و مامن ہے۔ انسانی رُوح برابر اور مستقل طور پر اس دہرے سفر میں اٹکی ہوئی اور پا بجولاں رہتی ہے۔ ایک طور سے وقت اور ابدیت ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں اور ایک دوسرے کے لیے ناگزیر بھی۔ ان دو نظموں میں الگ الگ تفصیلات اتنی اہم نہیں ہیں، جتنی کہ کلی پیوستگی یعنی ایک طرح کی TOTAL CO-HERENCE یہ کہنا اور زیادہ صحیح ہوگا کہ ان دونوں خصوصاً "نظم روحِ ارضی" میں جس تجربے کی کارفرمائی اور تجسیم نظر آتی ہے۔ اسے لفظ NUMINOUS سے تعبیر کیا جاسکتا ہے؛ یعنی ایک بے اندازہ اور بے پایاں وسعت اور ہمہ گیریت۔ یہاں سروکار کرداروں سے اتنا نہیں ہے، جتنا ان قوتوں یعنی POTENCIES سے، جو چاروں طرف سے ہمارا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ اگر کوئی تعمیم اس نظم سے جائز طور پر اخذ کی جاسکتی ہے؛ تو وہ یہ کہ اس میں مظاہر کی کائنات اور اساطیری انسان کے درمیان ایک مقدس عقد کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ یہاں کرداروں کے مابین کسی نوع کا تعامل یعنی INTERACTION نہیں ہے۔ کیونکہ یہ سب ایک اسطوری ڈھانچے میں اپنی جگہ رکھتے ہیں اور ایک ایسی آفاقی صورت حال کو ہمارے روبرو کر دیتے ہیں، جو وقت کی قید سے ماورا ہے، اور اس لیے جہاں حقیقت نگاری کے ضابطوں کا اطلاق نہیں ہوتا۔

اسی قبیل کی لیکن قدرے مختلف دو اور نظمیں ہیں، یعنی "تنہائی" (پیامِ مشرق) اور "لالۂ صحرا" (بالِ جبریل)، اوّل الذکر میں تقریباً سب ہی کردار یعنی کائناتِ فطرت کے مختلف اجزا، بحر، کوہ اور ماہ، جو ایک اسطوری بعد یعنی DIMENSION رکھتے ہیں۔ ایک سرے پر ہیں، اور انسان اور حضرت یزداں دوسری انتہا پر۔ نظم کے قلب میں جو تاثر پیوست ہے یا جس سے

اس کا خمیر اٹھا ہے۔ وہ ان آفاقی توانائیوں یعنی POTENCIES کا انسان کی طرف سفاکانہ اور مجرمانہ بے اعتنائی کا رویہ ہے۔ یہ سب خاموش اداکار ہیں۔ اور ان کی خامشی اور سرد مہری اور بالقصد نظر اندازی اور گریز متکلم کے لیے بغایت صبر آزما اور شکیب طلب ہے۔ پوری نظم کی فضا ایک طرح کے SHADOW PLAY کی سی ہے۔ انسان اور ان توانائیوں کے مابین باہمی ارتباط کے فقدان کی وجہ سے تنہائی کا تاثر لازمی طور پر ابھرتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس تاثر کو جسمانیت عطا کرنے اور ذہن پر اس نقش کو بہ تمام و کمال ثبت کرنے ہی کے لیے یہ ساری محفل سجائی گئی ہے۔ اس بھری پری محفل میں تینوں مرکزی کرداروں کی مناسبت سے نہایت واضح اور روشن بصری پیکر تراشے گئے ہیں، مثلاً بحر کی نسبت سے

ہزار لولوئے لالہ ست در گریبانت　　درونِ سینہ چو من گوہرے دلے داری

کوہ کی نسبت سے:

گر بہ سنگِ تو لعلے ز قطرۂ خون است　　یکے در آبلخن با من ستم زدۂ

اور ماہ کی نسبت سے:

جہاں ز پرتو سیمائے تو سمن زارے　　فروغ داغ تو از جلوۂ دلے است کہ نیست

لیکن یہاں انسان اپنے آپ کو یکہ و تنہا محسوس کرتا ہے کہ اس کے محاورۂ گفتگو سے کوئی آشنا نظر نہیں آتا۔ انسان ہمہ تن شوق و اضطراب، ہمہ تن خلش و آرزو اور ہمہ تن وفور و سیمابیت ہے لیکن اس کے باوجود اسے کوئی جوابی تاثر یعنی RESPONSE حاصل نہیں ہوتا۔ اس کے لئے غالباً یہی مقدر ہے کہ وہ گھوم پھر کر چار و ناچار اور پایانِ کار اپنے ہی اندرونی وسائل پر تکیہ کرنا سیکھے۔ یہاں تک کہ ان دیکھی الوہی طاقت بھی اس کے اس اذیت ناک کربِ تنہائی میں اس کی شریک و سہیم بننے کے لیے تیار نہیں۔ یہ ایک عجیب و غریب صورتِ حال ہے اور اسے ایک طرح سے ماقبل وقت یعنی PRIMORDIAL کیفیتِ وجود کے متبادل تصور کیا جا سکتا ہے۔ یہ نظم ہمیں بعض انگریزی اور فرانسیسی نظموں کی یاد دلاتی ہے، جہاں انسان ایک وجودی تنہائی کا شکار اور ایک ایسے مخمصے یعنی PREDICAMENT میں گرفتار نظر

آتا ہے جو اس میں دل گرفتگی ہی کا نہیں بلکہ سراسیمگی کا احساس پیدا کرتا ہے۔ یہاں تنہائی ایک منفرد اور ممیز تصور نہیں ہے، بلکہ ایک کیفیت استمراری یا ایک غالب اور محیط نقش یا احساس ہے، جو لمحہ بہ لمحہ ہمارے وجود پر چھاتا چلا جاتا ہے؛ اور ایک غبار آلود فضا کی تشکیل کرتا ہے۔ نظم کے بالکل آخری مصرعے میں (اور اس نظم میں آخری مصرعے ٹیپ کے بند یعنی REFRAIN کی حیثیت رکھتے ہیں): 'تبسمے بہ لبِ او رسید و ہیچ نہ گفت' جس میں ضمیر 'او' حضرتِ یزداں کی طرف راجع ہے، یہ کیفیت اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتی ہے اور روح کو پگھلا دینے والا یہ احساس شدید طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں یہ اشارہ کرنا شاید غیر مناسب نہ ہو کہ 'حضرتِ یزداں' سے اس مخصوص سیاق و سباق میں ذہن اس بے چہرہ الوہی قوت کی طرف منتقل ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ جسے برطانوی شاعر ولیم بلیک نے OLD TESTAMENT کے JEHOVAH کا نام دیا ہے، اور جس کے سخت گیر اور تحکمانہ مزاج کے تناظر میں انسان کی طرف التفات کوئی معنی نہیں رکھتا۔

دوسری نظم 'لالۂ صحرا' اقبال کی اہم ترین نظموں میں سے ایک ہے اور کسی طرح بھی 'مسجدِ قرطبہ' اور 'ذوق و شوق' سے کم رتبے کی نہیں ہے۔ یہ ایک بے حد جدید ذہن کی کاوشِ شعری ہے۔ گو اس کا کینوس بھی 'نظم تنہائی' ہی کی طرح مختصر اور محدود ہے۔ یہاں تنہائی اور بے خانماں ہونے یعنی HOMELESS NESS کا احساس شروع ہی سے دامن گیر ہوتا ہے۔ پہلے مصرعے میں مستعمل ترکیب 'گنبدِ مینائی' ذہن کو ایک عریض و بسیط وجود سے، جو بعض پابندیوں کو محیط ہے، آشنا کراتی ہے۔ 'دشت کی پہنائی' ازلی اور ابدی کائنات کی بے اندازہ اور بے پایاں وسعتوں کا ایک بھرپور استعارہ ہے۔ یہاں لالۂ صحرا، دشتِ بے پایاں اور سمندر کی گہرائی (جس کے ساتھ بھنور کا پیکر منسلک ہے) یہ تینوں مل کر ایک اسطور کی تشکیل کرتے ہیں۔ اگر نظم 'روحِ ارضی' جس کا ذکر اس سے قبل کیا گیا، ایک طرح کی ادبی علم البشریات یعنی LITERARY ANTHROPOLOGY کے ضمن میں آسکتی ہے، تو یہ نظم ایک نوع کی وجودی مابعد الطبیعات یعنی EXISTENTIAL METAPHYSICS سے متعلق معلوم ہوتی ہے۔ دہشت کا تاثر وجودی فکر کے اجزائے ترکیبی سے ہم آہنگ ہونے کے باعث ایک بہت ہی جدید

موضوع کا احاطہ کرتا ہے۔ حقیقتِ آخری کے سلسلے میں انسان کی سعیٔ پیہم، جستجو اور کدو کاوش، استعجاب، دہشت اور بے گانگی کے زیریں لیکن انتہائی قوی اور شدید احساسات کو ابھارتی ہے۔ اس نظم کی تہ میں ایک خیال وہ بھی ہے جو 'بالِ جبریل' کی ایک مشہور غزل کے مطلعے میں موجود ہے: 'ہر چیز ہے محوِ خود نمائی / ہر ذرہ شہیدِ کبریائی'۔ اس کی ایک بعینہٖ شکل اس نظم میں اس طرح سامنے لائی گئی ہے: 'تو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا / اک جذبۂ پیدائی، اک لذتِ یکتائی'۔ یعنی ابدیت سے رشتہ منقطع کر کے وقت کے گرداب میں شامل ہونا ہی نہیں، بلکہ غیر ممیز وجود یعنی UNDIFFEREN TIATED BEING سے علیحدہ ہو کر اپنی ذات کے اثبات اور ادعا پر اصرار: 'بھٹکا ہوا راہی میں، بھٹکا ہوا راہی تو / منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی'۔ بھٹکا ہوا راہی، اس وجود کا استعارہ ہے، جس کا تعلق ازلی اور ابدی کائنات سے ٹوٹ چکا ہے جو اقدار متخالف یا تجربے کے خلفشار یعنی CHAOS OF EXPERIENCE میں سرگرداں و پیچاں ہے، جس کے سامنے اس کی منزل واضح نہیں، کیوں کہ یہ ہزار دھندلکوں میں چھپی ہوئی اور نظروں سے اوجھل ہے، اور غیر متعین ہے۔ لالۂ صحرا کی استعاراتی اہمیت ذہن کو فوراً ولیم بلیک کے سورج مکھی کے پھول AH! SUN FLOWER کی طرف منتقل کر دیتی ہے۔ دریا کا کنارا، دریا کی گہرائی، بھنور کی آنکھ کا رونا (اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ) اور وہ خلیج جو دریا کو خشکی سے علیحدہ کرتی ہے۔ (اور جس کی طرف برطانوی شاعر ورڈزورتھ نے اپنی ایک انتہائی معروف نظم میں اشارہ کیا ہے) یہ سب اس حقیقت کو منکشف کرتے ہیں کہ انسان ماورائیت کی راہ کا جویا ہے۔ لیکن اس سے واصل اور ہمکنار ہونے کی کوئی سبیل نظر نہیں آتی۔ قطرے اور دریا میں جو نسبتِ باہمی اور جو مناسبت ہے، اسے صوفی شعرا نے اپنی وا شگاف بصیرت کے ذریعے نمایاں کیا ہے۔ لیکن یہاں ان الفاظ کا مفہوم قدرے مختلف ہے۔ یہاں قطرہ استعارہ ہے انسان کی تگ و تاز اور سعی و جستجو کا۔ اور دریا وہ حقیقتِ حقہ یا ULTIMATE ہے، یا ابدیت کا وہ محور ہے، جسے یا تو وہ ظاہر کرنا چاہتا ہے، یا جس کی فرقت اور اس سے دوری اسے تڑپا رہی ہے، اور ہیجان و کشمکش میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔ اس نظم میں عمل ناپید اور غیر ضروری ہے۔ باہمی تعامل یعنی توافق یا تخالف بھی نہیں ہے۔ البتہ

آوازوں کی مستقل گونج سنائی پڑتی ہے اور ان آوازوں کا خروج ناقابلِ یقین اور ناقابلِ پیمو گہرائیوں سے ہو رہا ہے: 'غواصِ محبت کا اللہ نگہباں ہو / ہے قطرۂ دریا میں، دریا کی سی گہرائی'؛ دشت کا پیکر محض مکانی بعد نہیں رکھتا، یہ انڈریو مارول کی ایک نظم میں مستعمل SARTS OF VAST ETERNITY کے پیکر کو ذہن میں تازہ کرتا اور اسے گردش دیتا ہے۔ یہاں آوازوں کا سنگیت زیادہ اہم عنصر ہے؛ اور رنگ و بو کے محاکات سے یہ نظم خالی ہے یہ سنگیت جلال، ہیبت اور دہشت کے ارتعاشات کو جنم دے رہا ہے۔ دشت کے روبرو ہونے کا عمل دہشت کا تاثر پیدا کرتا ہے اور یہ اسی کے مماثل ہے، جس کا اظہار فرانسیسی مصنف PASCAL نے مظہر محض یعنی PURE PHENO MENA سے آنکھیں چار کرتے وقت کیا تھا۔ یا جس کا احساس شاعر ورڈزورتھ کو ان وجدانی لمحات میں ہوتا تھا، جب خود اس کا اپنا وجود اور مادی کائنات کا وجود اس درجے سکڑ اور سمٹ جاتا تھا کہ اسے کفِ دست میں اسیر کیا جا سکے۔ انہی لمحات بلکہ ان مخصوص اور نادر تجربات کو، جن سے اس کا سابقہ ان لمحات میں پڑتا تھا، اس نے SPOTS OF TIME کا نام دیا ہے اور جو کیفیت ان سے وابستہ اور مختص ہے، اسے دلگیری اور اداسی یعنی DREARINESS کہا ہے۔ اپنی ذاتی ڈائری کے مندرجات کے مطابق اقبال ورڈزورتھ سے گہرے طور پر متاثر تھے۔ اور اہلِ بصیرت سے یہ امر مخفی نہیں کہ ورڈزورتھ کی شاعری اوپری اور سطحی معنوں میں فطری مناظر کے رنگیں و رعنا نقوش کی شاعری نہیں ہے، جس سے محض حسی آسودگی کا حصول متوقع ہو، بلکہ یہ ادراک کے ان وسیلوں یعنی MODES OF PERCEPTION کی شاعری ہے، جو حقیقت آخری کے عرفان کے لیے اس نے استعمال کیے ہیں۔ یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ دہشت (جو خوف کے مترادف اور ہم معنی ہرگز نہیں ہے)، تنہائی اور نیستی یعنی NOTHINGNESS یہ تینوں باہمدگر پیوست کیفیات ہیں۔ آخرالذکر سے مراد ہست یا وجود کی نفی نہیں ہے، بلکہ یہ ماورائیت یعنی TRANSCENDENCE کے لیے ایک متبادل لفظ ہے اور لایعنیت یعنی MEANING LESSNESS کا احساس نظم کے قلب میں پیوست اور جاگزیں ہے۔ ان سب امور کے پیشِ نظر یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ تنہائی (پیامِ مشرق) بلکہ اس سے بھی بڑھ کر یہ نظم ایک

اسطوری نظم ہے۔

'پیامِ مشرق' میں ایک اور نظم بہ عنوان 'شبنم' خصوصی توجہ کی مستحق ہے۔ 'محبت' اور 'تنہائی' کی طرح یہاں بھی ہم چشم زدن میں ایک اسطوری کائنات میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں 'شبنم' اور 'گل' دو اہم کردار ہیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا، کہ یہ ڈھلے ڈھلائے یعنی WELL MADE کرداروں سے زیادہ موجودات یعنی PRESENCES ہیں، جو ایک اسطوری اہمیت سے گراں بار اور اس کے حامل ہیں۔ پہلے ہی مصرعے: 'گفتند فرود آز اوجِ مرد پرویز' میں گفتند کا فاعل ہر چند مذکور نہیں، لیکن بہر حال مفروضہ ضرور ہے یعنی یہاں حتمی طور پر اشارہ ان قوتوں یعنی POTENCIES کی طرف ہے، جو ابتدائے آفرینش یعنی تکوینِ کائنات کے وقت اپنا وجود رکھتی تھیں اور اس حد تک فعال کہی جا سکتی ہیں کہ یہ ساری بزم آرائی اور طرب انگیزی انہی کے طفیل ممکن ہو سکی ہے۔ یہاں جو تضاد متصور ہے، وہ ممکنہ کائنات اور تخلیق شدہ کائنات کے مابین ہے۔ یہاں 'شبنم' جو انسانی روح کا استعارہ ہے، اور جسے 'بابحر پر آشوب بیامیز' کی دعوت دی گئی ہے۔ اپنے ہبوط یعنی DESCENT کے ذیل میں تکوین شدہ کائنات میں اپنے وجود کے اثبات اور اسے ہر قیمت پر برقرار رکھنے پر مصر نظر آتی ہے: 'من عیشِ ہم آغوشیٔ دریا خریدم / آں بادہ کہ از خویش رباید نہ چشیدم، ز آفاق بریدم' کی ترکیب میں اشارہ ابدی کائنات سے افتراق کی جانب ہے، اور 'بر لالہ چکیدم' میں 'لالہ' خارجی کائنات کی بوقلمونی کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے اور نظم 'لالۂ صحرا' (پیامِ مشرق) کے اس مصرعے 'شبنم براہِ من گہر آبدار ریخت' کی یاد بھی تازہ کرتا ہے اور ہمیں برطانوی شاعر اینڈرو مارول کی معروف نظم ON A DROP OF DEW میں مستعمل PURPLE FLOWER کو بھی حافظے میں بے ساختہ طور پر ابھارتا ہے۔ 'انجم آراستہ بالائے شجر' میں گل کائنات میں ایک طبعی معمول یعنی OBJECT کی حیثیت رکھتا ہے۔ 'شبنم' اور 'گل' کے درمیان سوال و جواب کا سلسلہ از اول تا آخر جاری رہتا ہے اور اسی کے توسط سے بہت سی گتھیاں سامنے آتی ہیں۔ 'گل' خارجی کائنات میں پیوست ہونے کے باوجود استفسار کرتا ہے: 'ہنگامہ مرغانِ سحر' 'زیر و زبر' 'پایانِ نظر' اور 'خارِ تر' کے بارے میں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جستجو کے کانٹے اس کے دل میں چبھتے رہتے ہیں۔ اور اشیاء

کے بارے میں علم و آگہی حاصل کرنے کی پیہم خلش اسے برابر کچوکے دیتی رہتی ہے۔ 'مقصودِ نوا چیست؟/ مطلوبِ صبا چیست؟/ ایں کہنہ سرا چیست؟'، اور ان سب پر مستزاد اور زمانی اعتبار سے ان سب پر مقدم یہ سوال تو بہر صورت بنیادی نوعیت کا ہے ہی 'تو کیستی و من کیستم؟' ان سب منضبط سوالات کا ایک معنی خیز جواب شبنم کے پاس یہ ہے:

گفتم کہ چمن رزم حیات ہمہ جائی است بزمے است کہ شیرازۂ او ذوقِ جدائی است

یہ 'ذوقِ جدائی' 'بالِ جبریل' کی منزل تک پہنچتے پہنچتے اس مصرعے کی صورت اختیار کر لیتا ہے: 'ایامِ جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ'، اور اس مجموعے کی آخری نظموں میں سے ایک میں یہ آواز سنائی پڑتی ہے، اور اس میں کائنات کے دوسرے موجودات کے بالمقابل ایک طرح کا احساسِ تفاخر بھی جھلکتا ہے:-

دریا کہسار، چاند، تارے کیا جانیں فراق و ناصبوری

شاداں ہے مجھے غمِ جدائی
یہ خاک ہے محرمِ جدائی

چونکہ چمن یعنی مادی کائنات 'رزمِ حیاتِ ہمہ جائی' ہے، اسی لیے نقش یعنی دم کو گرم نوائی اور جان کو چہرہ کشائی کے ہم معنی قرار دیا گیا ہے۔ یعنی جو ان کا وظیفہ 'خاص ہے'، وہی ان کی ماہیت اصلی پر دلالت کرتا ہے۔ اور یہ نمود اور اظہار ہی کے لیے ایک دوسرا پیرایۂ بیان ہے۔ 'شبنم' جیسا کہ کہا گیا، انسانی روح کا ایک رمزِ بلیغ ہے، جو ہبوط یعنی DESCENT اور صعود یعنی ASCENT کے دوگونہ عمل سے گذرتی ہے۔ ماورل کی نظم کی طرح جہاں PURPLE FLOWER ہی کی طرح نادمیدہ پھول BLOSSOM GREEN مادی کائنات کی دلکشی اور دلربائی کے لیے ایک لطیف علامت ہے، یہاں بھی مادی کائنات کا حسن روح کو اپنی جانب ملتفت کرتا اور کھینچتا ہے۔ مگر روح اپنے آپ کو اس میں غرق کرنے پر کسی طرح آمادہ نظر نہیں آتی، بلکہ اپنا تشخص ہر قیمت پر برقرار رکھنا چاہتی ہے۔ ایک شے شبنم اور گل میں قدرِ مشترک کے طور پر پائی جاتی ہے۔ اور وہ ہے 'ذوقِ نمود': 'من از فلک افتادہ تو از خاک دمیدی/ از ذوقِ نمود است دمیدی کہ چکیدی'، ظاہر ہے کہ چکیدی اور دمیدی بالترتیب شبنم اور گل

کی رعایت سے لائے گئے ہیں۔ گل کی صلاحیتِ نمو اور اس کے مختلف مدارج کو 'در شاخ تپیدن' اور 'پردہ دریدن' کے افعال کے وسیلے سے ممیز کیا گیا ہے اور انجام کار ہے: 'بر خویش رسیدن'۔ نظم 'لالۂ صحرا' میں اسے یوں معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے: 'تو شاخ سے کیوں پھوٹا؟' میں شاخ سے کیوں ٹوٹا/ اک جذبۂ پیدائی، اک لذتِ یکتائی۔ ذوقِ نمود' اور 'لذتِ یکتائی' ایک ہی کیفیت یا عمل کے دو رُخ ہیں؛ اور اس کی طرف پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ 'لذتِ یکتائی' میں ایک کرب بھی شامل ہے یعنی افتراق کا۔ کائنات میں جتنی بھی اشیا ہیں یعنی رنگ، آوازیں خوشبو اور سانس، یہ سب امتدادِ وقت کی پابند ہیں، صرف 'شبنم' یعنی روح اس سے آزاد معلوم ہوتی ہے۔ یہاں شبنم کی فنا پذیری توجہ کا مرکز و محور نہیں ہے۔ بلکہ تقلیب یعنی TRANSFORMATION کا وہ عمل جسے وہ نمایاں کرتی ہے۔ وہ بیک وقت ظہور یعنی MANIFESTATION کی طرف بھی مائل ہے اور بازگشت کی طرف بھی۔ اس نظم میں کائناتِ فطرت کی اشیا، کو مافوق الفطرت اجزا کے ساتھ سرشار کرنے کی جانب میلان نمایاں ہوتا ہے۔ یہاں ایک طرح کا موضوعی نقطۂ نظر حاوی اور غالب نظر آتا ہے۔ یہ عالمِ رنگ و بو، یہ جلوہ ہائے نو بہ نو، انفرادی جھکاؤ ہی کی تجسیم خارجی معلوم ہوتے ہیں اور اشیا کی وقعت اور اہمیت ناپنے کا پیمانہ بھی وہی ہے، جسے فرد متعین کرتا ہے: 'نم در رگِ ایام زاشکِ سحر ماست' ایں زیر و زبر چیست؟ فریبِ نظر ماست'۔ یہ تقریباً وہی زاویۂ نگاہ ہے، جو 'زبورِ عجم' کی اس معروف غزل سے مترشح ہوتا ہے، جس کا مطلع ہے:

ایں جہاں چیست؟ صنم خانۂ پندارِ من است

جلوۂ او گرو دیدۂ بیدارِ من است

جس نظم کے دو مصرعوں کا ذکر ابھی موضوعی نقطۂ نظر کے سلسلے میں کیا گیا، اس کی توسیع تین مختلف مصرعوں یعنی 'انجمن بر بر ماست/ لختِ جگر ماست/ نورِ بصر ماست' میں صاف طور پر نظر آتی ہے: یعنی یہ ساری رنگا رنگی اور بوقلمونی، حتیٰ کہ یہ پوری کائنات، جو کائناتِ اکبر یعنی MACROCOSM کہلاتی ہے، دراصل ہماری اپنی ہی نظر کا فیضان ہے۔ یہاں ایک اور عنصر کا اضافہ کیا گیا ہے، اور وہ ہے: در پیرہنِ شاہدِ گل، سوزنِ خار است/ خار است

دلیکن زندیمانِ لنگار است، شروع میں بھی پوچھا گیا تھا: 'خارِ گلِ ترجیست؟' اس رنگارنگی دلفریبی اور ہم آہنگی میں ایک منفی پہلو 'سوزنِ خار' کا ہے، جو بمنزلے ایک کھٹک، خلش اور غیر متوازن کر دینے والی کیفیت کے ہے۔ لیکن وہ بھی کل کا ایک جزو ہونے کی وجہ سے قابلِ لحاظ ہے۔ اس لیے اسے 'زندیمانِ لنگار است' اور 'ایں ہم زیبا راست' جیسی ترکیبوں کے ذریعے آشکار کیا گیا ہے۔ جس ظہور اور بازگشت کا ابھی ذکر کیا گیا، اسی پر شبنم کی گفتگو تمام بھی ہوتی ہے: 'برخیز و دل از صحبتِ دیرینہ بپرداز / پالالۂ خورشید جہاں تاب نظر باز'۔ نظم کے آغاز میں لالہ اس مادی کائنات کی رنگارنگ دلفریبی اور دل ربائی کے لیے استعارہ تھا جس میں شبنم کا ہبوط وقوع پذیر ہوا تھا۔ یہاں اس استعارے میں جو اقبال کے محبوب ترین استعاروں میں سے ایک ہے ایک انتقال یعنی SHIFT نظر آتا ہے۔ لالہ اب شخصیت کی تب و تاب کا رمز بن گیا ہے اور اس لیے اس کی طرف 'لالۂ خورشید جہاں تاب' کی ترکیب کے ذریعے ذہن کو منتقل کیا گیا ہے۔ 'برخیز' میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ اب روح صعود کی طرف خود بھی مائل ہے، اور گل کو بھی لبھا رہی ہے: 'چوں من بہ فلک تاز / داری سر پرواز؟'، سطر کا آخری ٹکڑا استفہامیہ ہے۔ اس نظم میں ترنم کے آہنگ سے ایک ایسی فضا تیار کی گئی ہے۔ جس میں خیال کی کثافت یعنی IMPURITY اور بوجھل پن کے لیے کوئی گنجائش نہیں۔ مکالمہ جو گل اور شبنم کے درمیان وقوع پذیر ہوا ہے اس میں گل کا حصہ کم اور شبنم کا کسی قدر زیادہ ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ موخرالذکر ہی اس پر پوری طرح حاوی ہے اور اس کی گفتگو اس پورے مکالمے کی جان و جواز، شبنم اور گل دونوں اردو شاعری میں معروف اور مانوس اشارے ہیں، لیکن اقبال کے پیشِ نظر ان کے مروجہ اور تسلیم شدہ مفاہیم نہیں ہیں، کیونکہ ان کے ہاں ان کا سیاق و سباق بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اہم تر امر یہ ہے کہ جن مفاہیم کی طرف علامتی زبان میں اشارے کیے گئے ہیں اور جن کیفیتوں کو بے نقاب کیا گیا ہے ان کا اطلاق اور انطباق وسیع حدود میں کیا جا سکتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر اسطوری وقعتوں کو ایسے تجربے کی زبان میں ادا کیا گیا ہے، جو مختلف النوع صورتِ حال میں پیش آ سکتا ہے۔ نظم کے پورے ڈھانچے پر کسی متعین وقت اور تاریخ کے دستخط نہیں ہیں۔ کیونکہ یہ دونوں کردار ایک لازمانی صورتِ حال پر شہادت دے رہے ہیں۔

ان تمام نظموں میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا، کسی بندھے ٹکے عقیدے یا فلسفے کی پرچھائیاں نہیں پڑ رہی ہیں۔ یہاں خیال نظریے یا نظام سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ یہ کائنات جس میں یہ تمام توانائیاں اپنا وظیفہ ادا کرتی ہیں، کسی طرح بھی جامد اور متعین نہیں کہی جا سکتی۔ اس میں ایک طرح کا سیال پن یعنی FLUIDITY اور ایک نوع کی غیر متعین کیفیت یعنی INDETE-RMINACY پائی جاتی ہے۔ یہ ایک کھلی ہوئی اور غیر پابند کائنات ہے۔ یہاں کردار بھی جامد ورطے شدہ اکائیاں نہیں ہیں، بلکہ ان کا وظیفہ خاص بعض ایقانات یعنی INTUITIONS کی تجسیم اور ان کی صورت گری ہے۔ یہاں خطابت اور صناعی کا کچھ ایسا عمل دخل نہیں ہے۔ بلکہ ہر دم یہ احساس ہوتا ہے کہ ماقبلِ تاریخ اور ماقبل وقت بعض اہم محرکات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔

اقبال ۔ ایک وجودی مطالعہ

اگرچہ اقبال کی شاعری بنیادی طور پر شعری اظہار کے مروجہ اسالیب سے مرکب ہے اور بڑی حد تک اس میں پائے جانے والے تصورات کی زیریں لہر روایتی فکر سے مربوط ہے لیکن یہ کہنا صحیح ہوگا کہ ایک حیرت انگیز حد تک اس کی افہام و تفہیم میں جدید فکری تناظرات سے مدد لی جاسکتی ہے۔ خارجی شواہد کی عدم موجودگی میں یہ بات اعتماد سے نہیں کہی جاسکتی کہ اقبال کے شاعرانہ ذہن کے نشو و ارتقاء میں وجودی تصورات نے کس حد تک حصہ لیا ہے۔ اس امر کے باوجود اقبال کی نطشے (۱۹۰۰-۱۸۴۴) سے جذباتی وابستگی (نطشے میں وجودی فکر کے ابتدائی عناصر تلاش کیے جاسکتے ہیں) خود ان کی اپنے المیاتی وجودی محمضے میں شدید دلچسپی اور یہ حقیقت کہ وہ مارسل اور سارتر کے ہم عصر تھے ہم کو یہ تسلیم کرنے پر آمادہ کرتی ہے کہ وہ وجودی فکر کے بنیادی اصولوں میں پائے جانے والے دور رس مضمرات سے مکمل طور پر ناواقف نہ رہے ہوں گے۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ شعور، انسانی تشخص اور آزادیٔ انتخاب، موت، تشویش اور ماورائی دہشت، مجرد فکر کی نارسائی اور تجربی حقیقت کی طرف ایجابی رویہ جیسے موضوعات پر اقبال اور وجودی مفکروں میں نمایاں مماثلت پائی جاتی ہے اور یہ بات مذہبی اور نامذہبی دونوں ہی قسم کے وجودی مفکروں کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ یہ مماثلت اس لیے مزید معنی خیز بن جاتی ہے کہ مذکورہ صورت حال میں تہذیبی مشابہت یا براہِ راست اثر قبول کرنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ یہ امر بھی دلچسپی کا حامل ہے کہ اقبال کی شعری کائنات ایک الوہیتِ مرکوز کائنات ہے اگرچہ انسان اپنے بے مثال تخصیص کی بناء پر اس کائنات میں ایک کلیدی درجہ رکھتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ خدا، ابلیس اور انسان اقبال کی افسانوی دنیا کے بنیادی کردار ہیں درحقیقت اقبال کے نظامِ فکر میں انسان کا مقام خدا اور ابلیس کے قطبی تضادات کے

درمیان واقع ہوا ہے۔ انسان ایک مبہم اور مجرد اکائی یا غیر متحرک جوہر نہیں ہے، وہ قوت کے لاانتہا خزانے کا مرکزی نقطہ ہے اور اس نقطے سے جذبات اور احساسات کی پیچیدہ اور مرکب لہریں نمودار ہوتی ہیں۔ اسی نقطے سے خواہشات (جو شعور کی مرئی ہیئتیں ہیں) کی فطرت، اخلاقی انتخاب کا عمل، قوت محرکہ کا اصول (جو شخصیت کے بنیادی سانچوں کی تشکیل کرتا ہے) بھی مربوط ہیں۔

جس بنیادی مسئلے پر اقبال کی شعری فکر از اول تا آخر مرکوز رہی ہے وہ انسانی شعور کا مسئلہ ہے۔ شعور کوئی جامد، غیر تغیر پذیر اور مکمل شے نہیں ہے۔ کسی پورے کھلے ہوئے گلاب کی طرح۔ اس کے برخلاف یہ ایک عمل ہے اور اپنے آپ کو خود تخلیق کرتا ہے۔ اس کی بنیاد برجستہ کاری IMPROVISATION اور ماضی کی نفی پر قائم ہے۔ ذات آزادی کے اظہار کو وجود میں لانے سے مرکب ہے۔ سارتر نے وجود کی دو ہیئتوں کے درمیان ایک نازک فرق قائم کرنے کی کوشش کی ہے یعنی وہ شعور جو غیر خود کو مشخص کرتا ہے (POSITIONAL)، اور دوسرا وہ شعور جو اس کی ضد ہے (NON-POSITIONAL)۔ شعور کے ہر دو اقسام ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں اور ایک دوسرے پر منحصر بھی اور ہم رشتہ بھی۔ شعور اپنے کو اس طرح بھی ظاہر کر سکتا ہے کہ وہ ذات کا خود آگاہ شعور ہو۔ اس کے برخلاف شعور مکان میں واقع کسی ماورائی نوعیت کی حامل شے پر بھی مرکوز ہو سکتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادراک کا حامل شعور اور وہ شے جو ادراک کا معروض ہے ایک دوسرے سے قطعی مختلف اور ممیز ہیں۔ خود آگاہ شعور کو NON-POSITIONAL اور شے آگاہ شعور کو POSITIONAL کہا جا سکتا ہے۔ شے آگاہ شعور ذات سے خارج میں واقعی مشخص کی ہوئی شے کے تعلق سے اپنا وجود رکھتا ہے۔ خود آگاہ شعور کو بڑی حد تک "خالص داخلیت" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اگرچہ یہ شعور ایک وجودیاتی (ONTOLOGICAL) حیثیت کا حامل ہے۔ سارتر (اور اس سلسلے میں اقبال بھی ان کے ہمنوا ہیں) کو شعور کے اس عمل سے کوئی دلچسپی نہیں ہے جس کے ذریعے وہ تجریدی تصورات کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کے برخلاف اس کی نظر میں شعور کی اہمیت یہ ہے کہ وہ ہم کو اشیاء اور اشخاص کی دنیا کی آگہی دیتا ہے، یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کی نظر میں سارتر کا تصور "در خود" (EN SOI) یعنی وجود واقعہ برائے خود

(FOUR SOI) بن جاتا ہے تاکہ موخرالذکر کے بالقوۃ امکانات کو عمل میں لاسکے۔ کیر کے گارد (KIER KE GAARD) نے ذات کے ارتقار کے سلسلے میں وجود کے تین درجات یا حلقوں کا تصور پیش کیا یعنی جمالیاتی، اخلاقی اور مذہبی مدارج۔ جمالیاتی حلقہ "فطری" انسان پر مشتمل ہے جو اپنے حواس اور جذبات کے دائروں میں محبوس ہے۔ فطری انسانوں کی زندگی عدم التوائیت (IMMEDIACY) پر مشتمل ہوتی ہے اور اس کا محور بے ساختگی کی ایک حیات آفریں تحریک ہے جسکا تمام دارومدار عارضی قسم کی لذت اندوزی پر ہوتا ہے۔ اخلاقی دائرے میں ذات عارضی لذت اندوزی پر مرکوز اپنی کلی دلچسپیوں سے دست بردار ہو جاتی ہے اور "آفاقی" انسان کے حلقے کی طرف رجوع کرتی ہے۔ یہاں پہنچ کر انسان عملی زندگی کو اپنے دائرہ کار کا مرکز اور زندگی کو احساس فرض اور اخلاقی ذمہ داری کی روشنی میں ایک سنجیدہ عمل سمجھنے لگتا ہے۔ کیر کے گارد کا یہ تصور کانٹ (KANT) کے فرضِ مطلق (CATEGORICAL IMPERATIVE) کے تصور سے مماثلت رکھتا ہے۔ آخری دائرے میں شخصیت یا ذات زندگی کی روحانی اقدار کا ایک گہرا شعور پیدا کرلیتی ہے اور انسان میں خدا کے سامنے تنہا موجود ہونے کا احساس بیدار ہو جاتا ہے۔ وہ مذہبی فرائض کو اپنی اور الوہی ذات کے رشتے پر مبنی اور اسی کے ذریعے عائد کردہ جواز مطلق کی روشنی میں دیکھنے لگتا ہے۔ وجود کی یہ آخری دو سطحیں یعنی اخلاقی اور روحانی دائرے جو کیر کے گارد کی فکر کا حصہ ہیں اقبال کے تصور خودی میں خودی کے ارتقار کے تین اجزار سے مماثلت رکھتے ہیں۔ ان سہ اجزا یعنی اطاعت، ضبطِ نفس اور نیابتِ الٰہی کو اقبال نے "اسرارِ خودی" میں بیان کیا ہے۔ وجود کی جن دو ہیئتوں کا ذکر سارتر نے کیا ہے اس سے مشابہت رکھتا ہوا اقبال کا وہ تصور ہے جس میں انھوں نے شعور کی تین ہیئتیں بتائی ہیں۔ وہ "جاوید نامے" کے ایک اہم حصے میں کہتے ہیں:

زندہ یا مردہ یا جاں بلب — از سہ شاہد کن شہادت را طلب
شاہد اول شعورِ خویشتن — خویش را دیدن بہ نورِ خویشتن
شاہد ثانی شعورِ دیگرے — خویش را دیدن بہ نورِ دیگرے
شاہد ثالث شعورِ ذاتِ حق — خویش را دیدن بہ نورِ ذاتِ حق

اس اقتباس میں اقبال کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ہم سب سے پہلے اپنی ذات کا شعور حاصل کرتے ہیں یعنی اپنے داخلی امکانات اور ان وسائل کا احساس کرتے ہیں جن پر ہمارے وجود میں آنے کا انحصار ہے۔ اس کے علاوہ ہم ان تمام اشیاء کا شعور حاصل کرتے ہیں جو ہماری ذات سے باہر غیر خود کی حیثیت سے مشخص ہوتی ہیں۔ ہمارے شعور کا آخری معروض لامتناہیت یعنی خدا ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ ہر سہ اقسام کے شعور کے ذریعے شہادت ایک الوہی نظم کا حصہ ہے۔

وجودی مفکروں کی طرح اقبال بھی فکر مجرد کی ناتمامی اور بے مائگی کے قائل ہیں۔ ان کے کہنے کے مطابق ہمیں اشیاء کے بارے میں مجرد تفکر کے بجائے ان کی محسوس حقیقت پر اپنی توجہ مرکوز کرنا چاہیئے۔ ہماری فکر کا محور یا اشیاء کے بارے میں ہمارا وجدان مفروضہ اکائیوں کی صورت میں نہ ہو کر خالص اور ٹھوس حقائق کی صورت میں ہونا چاہیئے۔ یہی صورتِ حال انسانوں کے بارے میں ہماری آگہی اور ان سے ہمارے تعلقات کے سلسلے میں پیش آنی چاہیئے یعنی یہ تعلقات ایسے زندہ رشتوں پر مبنی ہوں جو ہر لحظہ تغیر اور نمو پذیر ہیں۔ یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ مغربی مفکروں میں ہیگل (HEGEL) اور قرون وسطیٰ کے دانشوروں میں رازی اقبال کی تنقید اور نکتہ چینی کا ہدف ہیں۔ حالانکہ ہیگل بھی اقبال کی طرح حقیقت کو اپنی بنیادی تشکیل میں روحانی مانتا ہے۔ اس مشابہت کے باوجود یہ امر بھی ناقابل تردید ہے کہ ہیگل اس بات پر مصر ہے کہ تمام اشیاء کی ماہیت تعقل کے ذریعے معلوم کی جا سکتی ہے نیز یہ کہ فکری عمل کا معروض فکر ہی ہے۔ اسی طرح رازی بھی اگرچہ ہمہ وقت ارسطو کے فلسفے کی فکری بنیادوں کی بیخ کنی میں مصروف نظر آتے ہیں اور اس کوشش میں افلاطون کے TIMAEUS کی مدد حاصل کرتے ہیں لیکن وہ بھی تعقل کے عمل کو ایک نہایت بلند مقام عطا کرتے ہیں۔ مسلم الٰہیات کو ان کا سب کا بڑا عطیہ یہ ہے کہ انھوں نے ایک نئی قسم کے علم کلام کی ترویج کی کوشش کی جس نے عقیدے اور ایمان کو علمی بنیادوں پر ہم آہنگ کر کے استوار کیا۔ اپنی زندگی کے آخری حصے میں وہ وہبی اور انکشافی علم کے قائل ہو گئے تھے لیکن ان کی فکر کے ذریعے ایک نوع کی جبریت کی تائید ہوتی ہے اور یہ عنصر اقبال کو ان سے ذہنی طور پر دور کرنے کا باعث ہے۔ اقبال کے فکر کی بنیاد اس امر پر قائم ہے کہ تعقل کا اصل مقصد اشیاء کا انفرادی تشخص ہے۔ وجودیت کے بارے میں کہا جا سکتا ہے

کہ وہ ہیگل کی تجریدیت اور افلاطون کے نظریۂ عینیت کے خلاف ردعمل ہے۔ ان دونوں مفکروں کا خیال ہے کہ اشیاء کا قابلِ فہم نظم ایک غیر مرئی مفروضہ ہے یا ایک قبل ادراکی حقیقت ہے۔ اقبال اس کے سخت مخالف ہیں: "ضربِ کلیم" میں شامل اپنی نظم "ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام" میں وہ ہیگل کے بارے میں اپنے تحقیر آمیز رویے کو پوشیدہ نہیں رکھ سکے اور کہتے ہیں:

ہیگل کا صدف گہر سے خالی
ہے اس کا طلسم سب خیالی

اسی طرح وہ رازی کو اپنے طنز کا ہدف بنانے کے کسی بھی موقعہ کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ کم از کم رومی کے مقابلے میں وہ رازی کو ہمیشہ کم تر ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاید اس لیے کہ رازی افلاطون کے مثالی اعیان کی طرف مائل ہیں اور اقبال کو افلاطونی فکر سے قطعاً کوئی ہمدردی نہیں۔

رومی کو ترجیح دینے کی وجہ شاید یہ تھی کہ رومی اور اقبال دونوں ہی عشق یا جذبے کے محرک کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں۔ عشق اس وہبی یا وجدانی عمل کے مماثل ہے جس کے ذریعے حقیقت اصلی کا انکشاف ہوتا ہے جبکہ منفی استدلال یا تعقل اپنے مربوط اور متاثر کن نظام کے باوجود ہم کو حقیقت کی روشنی سے محروم رکھتا ہے۔ جذبہ انکشاف ذات کی ایک مسلسل کوشش پر محمول ہے۔ "زبورِ عجم" کی ایک عمدہ غزل میں اقبال اپنے اس اہم عقیدے کا بھرپور اور اہتزاز آمیز اظہار اس طرح کرتے ہیں:

من بندۂ آزادم، عشق است امامِ من — عشق است امامِ من عقل است غلامِ من
ہنگامۂ ایں محفل از گردشِ جامِ من — ایں کوکبِ شامِ من ایں ماہ تمامِ من
جاں در عدم آسودہ بے ذوقِ تمنا بود — مستانہ نوا ہا زد در حلقۂ دامِ من
اے عالم رنگ و بو ایں صحبت ما تا چند — مرگ است دوامِ تو عشق است دوامِ من

وہ عشق میں اپنے مکمل عقیدے کا اظہار کرتے ہیں اور عقل کو جو زندگی کی تحدید اور نفی پر مشتمل ہے عشق کا مطیع سمجھتے ہیں۔ یہاں آزادی کی طرف مراجعت جو عشق کی مرہونِ منت ہے آزادی کے اس عمل کے مشابہ ہو جاتی ہے جو اشیاء کے وجدانی اور عدم التوائیت پر مبنی شعور سے غیر ممیز

ہے اور یہ فنا اور ابطال کے اس عمل سے بھی مختلف ہے جو تجریدی تعقل کا لازمی نتیجہ ہے ۔ اقبال عقل کی کارگذاری کے قطعی طور پر منکر نہیں ہیں اور مخصوص سیاق و سباق میں منطق (جو عقل کی آلۂ کار ہے) کی رہنمائی کو تسلیم کرتے ہیں۔ وہ اس بات سے بھی انکار نہیں کرتے کہ انسانی دلچسپی کے بعض دائروں میں عقل کا استعمال مفید نتائج کی طرف رہنمائی کر سکتا ہے۔ اشیاء کی تنظیم میں عقل ایک استقراری عنصر کے طور پر شامل ہو سکتی ہے اور خیالات کے تناظر میں ایک اہم معروضیت کا سبب بن سکتی ہے۔ ان وجوہ کی بنا پر "جاوید نامے" میں اقبال عقل کو زیرکی یا مشاقی کہہ کر موسوم کرتے ہیں اور یہ تسلیم کرتے ہیں کہ زندگی کے بارے میں ہمارا بنیادی وجدان جو عقل کی قوت سے استحکام حاصل کرتا ہے نہ صرف ہم کو توازن عطا کرتا ہے بلکہ عقل اور عشق کا باہمی اختلاط حقیقت اولیٰ کی طرف ہماری رہنمائی بھی کر سکتا ہے:

زیرکی از عشق گردد حق شناس
کار عشق از زیرکی محکم اساس

اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فارسی کے صوفی شعراء کی طرح اقبال بھی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ عشق یا وجدان ہمارے لیے اشیاء کی ایک زیادہ یقینی اور ہمہ گیر گرفت کا وسیلہ ہیں۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ تعقل کی تعمیمات عمدگی کی انتہا پر پہنچ کر وجدان میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اس لحاظ سے ہم وجدان کو انگریزی شاعر ورڈزورتھ کے "عقلِ برتر" کے تصور کے مشابہ سمجھ سکتے ہیں جو "ذہن کی فراوانی" (AMPLITUDE OF MIND) پر مشتمل ہے۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ اقبال کا تصور عشق اپنی ہمہ گیریت اور معنی خیزی میں "اراس" (EROS) کے یورپی اسطور سے کہیں بڑھ کر ہے "بالِ جبریل" کی ایک رباعی میں حیرت انگیز لفظیاتی ارتکاز سے کام لیتے ہوئے اقبال عقل کی نارسائی اور عشق کی انکشافی قوت کا تضاد اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

خرد سے راہرو روشن بصر ہے — خرد کیا ہے چراغ رہگذر ہے
درون خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا — چراغ رہ گذر کو کیا خبر ہے

مزید برآں عشق عقل کی معذوریوں کا احساس بھی دلاتا ہے یعنی یہ ظاہر کرتا ہے کہ حسی مدرکات کے ذریعے حاصل شدہ علم کافی نہیں ہے بلکہ اس کو ذہن کے اعلیٰ تر وسائل سے حاصل کیے

گئے، علم کی احتیاج رہتی ہے۔ عشق ہمیں تاریکی میں بے ساختہ جست پر آمادہ کرتا ہے اور یہ اہتزاز آمیز تجربہ ہم پر غیر معلوم کی مخفی گہرائیوں کو روشن کرتا ہے۔ عشق تمام انسانی اعمال میں پوشیدہ محرک کی حیثیت رکھتا ہے اور اسی کے ساتھ یہ ہمارے شعور اور ادراک کے معروضات کے درمیان ایک قریبی تعلق کا باعث بھی ہوتا ہے۔ یہ ایک سچے ابلاغ کا وسیلہ ہے اور ایک مستند خودی کی تعمیر و تشکیل میں مددگار ہوتا ہے۔ تجزیاتی تعقل کی بنیادی خرابی یہ ہے کہ یہ واقعات پر دور سے نظر ڈالتا ہے اور ایلیٹ کے بقول صرف "اشارات و قیاسات" (HINTS AND GUESSES) تک ہی ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ یعنی "مبہم سرحدی خط" (THE WIRY BOUNDING LINE) سے ہم کو واقف کراتا ہے۔ اس کے برخلاف عشق آگہی و عرفان کے نہاں خانوں کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ اقبال نے غیر معلوم کے اطراف میں عشق کی جست خیزی کا مقابلہ عقل کے منصوبہ بند اور مصلحت آمیز رویے سے اس طرح کیا ہے:

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لبِ بام ابھی

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی

یہاں اس امر کا اعادہ ضروری ہے کہ اگرچہ اقبال زندگی کے معمے کو سمجھنے کے لیے عشق اور وجدان کے یقینی اور قابل اعتماد وسیلے سے گریز نہیں کرتے لیکن وہ عشق اور عقل کے قطبی تضاد کے قائل نہیں ہیں وہ دونوں کو تجربی وحدت کے لازمی اور ناقابلِ تقسیم اجزاء خیال کرتے ہیں وہ اپنے اس عقیدے کا اظہار رمز آمیز بصیرت کے ساتھ اس طرح کرتے ہیں:

اک جنوں ہے کہ باشعور بھی ہے　　اک جنوں ہے کہ باشعور نہیں

اقبال خودی یا EGO کو ایک فعال اصول کے طور پر سمجھتے ہیں یعنی خودی ایسا مرکز ہے جس کے چاروں طرف ایک قوت آمیز اور حیات آفریں کائنات منظم ہوتی ہے "بانگِ درا" کی ایک اہم نظم ("انسان") میں وہ کہتے ہیں کہ مظاہر کی کائنات میں تمام اشیاء ایک قسم کی مجہولیت کا شکار ہیں صرف انسان کو یہ حیثیت حاصل ہے کہ وہ آگاہ، باشعور اور فعال ہے:

تسلیم کی خوگر ہے جو چیز ہے دنیا میں
انسان کی ہر قوت سرگرم تماشا ہے

خودی حیات آمیز عناصر سے مرکب ہے اور ایک لامتناہی فعالیت میں ملوث۔ اقبال کا "ساقی نامہ" اس فعالیت کا جو کائنات میں جاری و ساری ہے ایک بھرپور، پرجوش، رواں اور مترنم اظہار ہے۔ نظم کا بنیادی محرک "چشمۂ کہسار" ہے یعنی وہ بے کراں لہر جس کی روشنی میں کائنات کو قوت سے مملو دکھایا گیا ہے اور یہی حقیقت خودی کی ہے جس کو اس وسیع تناظر میں پیش کیا گیا ہے خودی کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ کوئی جامد اور ناقابلِ تغیر شے نہیں ہے بلکہ زندہ اور ارتقا پذیر ہے نیز تبدیلی اور بنیادی قلب ماہیت کی متحمل ہے۔ یہ ایک ایسی شے ہے جس میں بدلتی ہوئی ہیئتوں کے مطابق تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ خودی اپنے ابعاد و امکانات میں اضافہ کرتی رہتی ہے اور اس طرح روشن اور تہ دار ہو جاتی ہے۔ کائنات میں رواں تغیر مسلسل کا یہ نظریہ اور یہ خیال کہ خودی اپنی ماہیت میں تغیر پذیر ہے اور اپنی ظاہری شکل اور بنیادی ڈھانچے کو تبدیل کرتی رہتی ہے اس طرح پیش کیا گیا ہے:

زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی — ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی
تجسس کی راہیں بدلتی ہوئی — دمادم نگاہیں بدلتی ہوئی
سبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں — پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں
سفر اس کا انجام و آغاز ہے — یہی اس کی تقویم کا راز ہے

اقبال کی نظر میں خودی محدود بھی ہے اور لامحدود بھی:

وہ بحر ہے آدمی کہ جس کا
ہر قطرہ ہے بحر بیکرانہ

ہم اس دنیا کے مکین ہیں لیکن خودی وجود کی اس بنیاد کی تلاش میں رہتی ہے جو کہیں اور ہے ۔ وجود فکر سے پرے ہے اور وجود سے پرے ایک نوع کی ماورائیت ہے جو ذات کی جولانی کے لیے میدان فراہم کرتی ہے۔ سارتر نے ذات برائے خود اور ذات در خود کے درمیان ایک تضاد تلاش کیا ہے اور اس کا قول ہے کہ اول الذکر کے موخرالذکر میں تداخل سے قدر وجود میں آتی ہے بہ الفاظ دیگر برائے خود کی ناقابل حصول در خود سے ہم آہنگی کی طرف مراجعت ہی قدر کے وجود میں آنے کی ضامن ہے۔ موخرالذکر اپنی انتہائی کوششوں اور جدوجہد کے باوجود ایک "کمی" کے احساس کا شکار رہتی ہے اور اس "کمی" کو دور کرنے کے وسائل کا استعمال آدرشوں اور اعیان کو وجود میں لانے اور ان کے حصول کو بامقصد بنانے کا باعث ہوتا ہے۔ برائے خود کا فنا کر دینے کا عمل تاکہ اس کے امکانات واضح ہو سکیں دراصل جدائی یا فراق کو دور کرنے کا ایک وسیلہ ہے اور یہ اقبال کی اہم شاعری میں تواتر سے آنے والا ایک موضوع ہے ۔ فراق یا مہجوری کو دور کرنے کا احساس انسان کا مخصوص عطیہ ہے کیوں کہ انسان کے علاوہ تمام وجود اس خواہش سے عاری ہے :

دریا، کہسار، چاند، تارے — کیا جانیں فراق و ناصبوری
شایاں ہے مجھے غمِ جدائی — یہ خاک ہے محرمِ جدائی

"بالِ جبریل" کی ایک معنی خیز غزل کا مندرجہ ذیل بلیغ شعر قابلِ غور ہے :

تارے آوارہ و کم آمیز
تقدیرِ وجود ہے جدائی

دوسرے موجودات (EXISTENTS) میں یہ احساس معدوم ہے کیوں کہ ان کو اپنی نارسائی اور کم مائگی کا شعور حاصل نہیں ہے اس لحاظ سے وہ انسان سے مختلف ہیں کیوں کہ ان کو نہ تو وجودِ حقیقی (BEING) سے اپنی علیحدگی کا علم ہے اور نہ وہ اپنے مخفی امکانات کو بروئے کار لا کر وجودِ حقیقی (BEING) میں آسکنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ فراق یا علیحدگی کا احساس ارضی زندگی سے منہ موڑ لینے کے مترادف نہیں ہے اس کے برخلاف وجودِ مطلق (EXISTENZ) کی بنیاد کی تلاش سے مملو ہے:

خیالِ من بہ تماشائے آسماں بوداست — بدوش ماہ و بہ آغوش کہکشاں بوداست

گماں مبر کہ ہمیں خاکداں نشیمن ماست　　کہ ہر ستارہ جہاں است یا جہاں بود است

زندگی در صدف خویش گہر ساختن است　　در دل شعلہ فروزفتن و نگداختن است
عشق ازیں گنبد دربستہ بروں تاختن است　　شیشۂ ماہ ز طاق فلک انداختن است

ماورائیت علمیاتی (EPISTEMOLOGICAL) نہ ہو کر وجودیاتی (ONTOLOGICAL) مظہر ہے اور اسی لیے اسکا اختتام موجودات (EXISTENTS) اور وجود حقیقی (BEING) کے درمیان ایک قطعی رشتے کو استوار کرنے پر ہوتا ہے :

تو اے اسیر مکاں لامکاں سے دور نہیں　　وہ جلوہ گاہ ترے خاکداں سے دور نہیں
یہ ہے خلاصۂ علم قلندری کہ حیات　　خدنگ جستہ ہے لیکن کماں سے دور نہیں

حکیم و عارف و صوفی تمام مست ظہور　　کسے خبر کہ تجلی ہے عین مستوری

زمان و مکاں کی حدود سے اوپر اٹھنا اور ورڈزورتھ کے الفاظ میں "غیر معلوم وجودی ہیئتوں" (UNKNOWN MODES OF BEING) کا مبہم احساس پا سکتا اور وجود مطلق (EXISTENZ) سے تعلق کی نوعیت کو تلاش کر سکنا۔ یہی انسانوں کا غیر معمولی لمحات میں ظاہر ہونے والا مخفی اور داخلی رجحان ہے۔ اس پر یہ بھی اضافہ کیا جا سکتا ہے کہ انسان آزادی کے احساس کے ذریعے ماورائیت کی راہ تلاش کرتا ہے۔

اقبال موت کی طرف تشویش یا خوف کے بغیر دیکھ سکتے ہیں کیوں کہ موت ان کے لیے زندگی کا خاتمہ نہیں بلکہ اس کا تسلسل ہے۔ زندگی اور موت کو قطبی تضادات نہیں خیال کرنا چاہیئے کیوں کہ یہ دونوں فنا اور بقا کے دو نقطوں کے درمیان واقع تسلسل کی واضح اشکال ہیں۔ اقبال یقیناً غیر مرئی اور غیر حقیقی کائنات مظاہر کے پیچھے کسی قسم کی بقا کے قائل تھے۔ آخری تجزیے میں موت ایک ایسا واقعہ ہے جو اپنے آپ میں وجود اختصاصی (DASEIN) کی اضافیت اور وجودِ مطلق (EXISTENZ) کی مطلقیت کو ہم آہنگ کر لیتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ ایک ہی وقت میں دنیا سے ہماری واقعیت (FACTICITY) کو محو کر دیتا ہے اور وجود مطلق (EXISTENZ) میں ہم کو شریک کر لیتا ہے اگر نباتاتی

اور حیوانیاتی سطحوں پر زندگی کا تسلسل قائم رہ سکتا ہے تو اس عطیے سے انسان کو (جو کہ تخلیق کے انتہائی بلند نقطے پر فائز ہے) کیوں محروم رکھا جائے گا۔ اقبال کے طرزِ استدلال سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اس بات کے قائل تھے کہ موت انسان کو نہیں آتی بلکہ انسان خود موت کا انتخاب کرتا ہے اور اس طرح وحدت اولین (PRIMORDIAL MONAD) کے شکستہ ریزوں کی تشکیل نو کرتا ہے۔ اقبال کا یہ پختہ عقیدہ تھا کہ اگرچہ جسم انحطاط پذیر ہے لیکن وجود کے اصل مرکز تک موت کے بے بس ہاتھوں کی رسائی نہیں ہوتی:

فرشتہ موت کا چھوتا ہے گو بدن تیرا
ترے وجود کے مرکز سے دُور رہتا ہے

کارل یسپرس (KARLJASPERS) نے اس بات کو بڑی خوبصورتی سے اس طرح کہا ہے: "وہ شے جسے موت برباد کرتی ہے مظاہرات میں سے ہے، وجود حقیقی (BEING) ختم نہیں ہوتا۔" "بانگِ درا" کی ایک ابتدائی نظم "والدہ مرحومہ کی یاد میں" میں اقبال نے حیات بعد المرگ کے عقیدے کا اظہار ایک بظاہر منطقی اور تمثیلی اظہار سے مملو انداز میں کیا تھا۔ اپنے آخری دور کی ایک انتہائی فلسفیانہ اور پر اثر مرثیے میں جو سر راس مسعود کی وفات پر لکھا گیا تھا وہ قاری کو یہ یقین دلانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اپنے روایتی مفہوم میں حیات و مرگ کی کوئی اہمیت نہیں۔ اہمیت اس بات کی ہے کہ ہماری محدود خودی مستحکم ہو اور اس میں تسلسل ہو۔ نیز اہمیت ان اجزار کی ہے جو خودی کے استحکام اور تسلسل کو ممکن بنائیں۔ ان کے عقیدے کے مطابق زندگی مستحکم خودی کے کارناموں سے عبارت ہے اور اسی طرح موت اس کی ناکامی کا دوسرا نام ہے:

خودی ہے زندہ تو ہے موت اک مقامِ حیات
کہ عشق موت سے کرتا ہے امتحانِ ثبات
خودی ہے زندہ تو دریا ہے بیکرانہ ترا
ترے فراق میں مضطر ہے موج نیل و فرات
خودی ہے مردہ تو مانند کاہ پیش نسیم
خودی ہے زندہ تو سلطانِ جملہ موجودات

اگر ہم خودی کو عشق کے ذریعے فولاد کی طرح مستحکم کر سکیں تو موت ہم کو وجود کی ایک زیادہ فراوانی کی دہلیز کی طرف لے آتی ہے۔ موت ایک کسوٹی ہے جو ہماری خودی کے استناد کے حصول یا اس میں ناکامی کا فیصلہ کرتی ہے۔ اس آزمائش سے گذر کر ہماری خودی اپنے لا انتہا امکانات کو ممکن بناتی ہے اور اس طرح پوری کائنات کو محیط ہو جاتی ہے یا یہ کہا جا سکتا ہے کہ عالم مخلوقات پر فرمانروائی کرتی ہے۔ ایک دوسرے سیاق و سباق میں اقبالؔ نے اس خیال کو زیادہ قطعیت اور ژرف نگاہی کے ساتھ یوں ادا کیا ہے:

ہو اگر خود نگر و خود گر و خود گیر خودی
یہ بھی ممکن ہے کہ تو موت سے بھی مر نہ سکے

یہ خیال مارسل کے اس نظریے کے مطابق ہے جس میں اس نے موت کو اپنے عام مفہوم میں دہشت اور نا اُمیدی سے ممیز کر کے پیش کیا ہے۔ یہ ایک دلچسپ امر ہے کہ اسی خیال کو انگریز متصوفانہ شاعر ولیم بلیک نے اپنی ایک نظم " THE FLY " میں جو اس کے اندرونی کرب کی غماز ہے اس طرح پیش کیا ہے:

اگر زندگی خیال سے عبارت ہے
طاقت اور سلسلۂ انفاس سے
اور اگر معدومیٔ خیال
موت ہے
تو میں
ایک مسرور مگس ہوں
خواہ میں زندہ ہوں
یا مر جاؤں۔

یہاں اس امر کا اعادہ ضروری ہے کہ اس نظم میں "خیال" سے مراد خالص منطقی فکر یا غیر مرئی تجریدیت ہرگز نہیں ہے۔ اس کے برعکس اس مخصوص سیاق و سباق میں "خیال" کی تطبیق ذاتی شناخت کی آگہی سے کی جا سکتی ہے اور اس کی معدومی تشخص کے عدم حصول سے۔ اگر ذاتی تشخص کی آگہی

اور اس کی معدومی کو اپنے عام مفہوم میں زندگی اور موت کے بالترتیب مساوی خیال کیا جاسکتا ہے اور اگر یہ مساوات صحیح تسلیم کر لی جائے تو لفظی اور طبعی مفہوم میں موت اور زندگی میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ اگر اس مساوات اور اس کے منطقی نتیجے کا جواز بلیک کے سلسلے میں تسلیم کیا جاسکتا ہے تو پھر یہ اقبال کے ہاں بھی صحیح ہے۔ اس نظر سے دیکھنے پر موت اپنی عام دہشت انگیزی سے عاری ہو جاتی ہے اور محض ایک نفسی حالت کا دوسرا نام بن جاتی ہے جیسا کہ ایلن (ALLEN) نے کہا ہے :

"موت وہ آلہ نہیں جو پیڑ کو کاٹتا ہے بلکہ یہ وہ پھل ہے جو اس پر اگا ہوا ہے"۔

اقبال کا ایک مفروضہ جو وجودی فکر سے ہم آہنگ ہے ان کا وہ احساس آزادی ہے خودی جس کی حامل ہے اور جس سے وہ اپنی مخصوص مرئی صورت حال میں لطف اندوزی کرتی ہے اقبال بھی مختلف انواع کے وجودی مفکروں کی طرح یہ مانتے ہیں کہ وجود کو جوہر کے مقابلے میں اولیت حاصل ہے اور یہ کہ وجود ہی کسی حد تک حقیقت کا حامل ہے۔ جوہر نہیں۔ "بالِ جبریل" کی ایک غزل میں (اگرچہ اس پر زیادہ توجہ نہیں کی گئی ہے) شخصی وجود کی انفرادیت، اس کی فراوانی اور خود کفالتی پر اس طرح توجہ مرکوز کی گئی ہے :

تیری قندیل ہے ترا دل تو آپ ہے اپنی روشنائی
اک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں باقی ہے نمود سیمیائی !

انسانی خودی ان معنوں میں آزاد ہے کہ اس کی تحدید خارج کی کسی شے کے ذریعے نہیں ہوتی۔ یہ خود اپنی معمار ہے اور دنیا میں جن قوانین کے تحت خودی عمل پیرا ہوتی ہے وہ اس کے اپنے خلق کیے ہوئے ہیں۔ انسان اپنی آزادی میں خلاق ہے اور وہ ارضی کائنات میں پائی جانے والی دیگر اشیاء کے مقابلے میں خود اپنی ذات پر انحصار کرتا ہے :

ناچیز جہانِ مہ و پرویں ترے آگے
وہ عالمِ مجبور ہے تو عالمِ آزاد

اقبال کی اہم ابتدائی نظم "خضرِ راہ" اپنی تعمیری بندش میں کسی حد تک ناہموار ہے لیکن اس میں ہم کو چند ایسے اشعار ملتے ہیں جو ایک مرئی رویا کے حامل ہیں۔ یہ رویا ان مختلف محرکات پر روشنی ڈالتا ہے جن سے زندگی کی تطبیق کی جاسکتی ہے :

اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے
سرِ آدم ہے ضمیرِ کن فکاں ہے زندگی
زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ
جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی
بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب
اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی
آشکارا ہے یہ اپنی قوتِ تسخیر سے
ورنہ اک مٹی کے پیکر میں نہاں ہے زندگی

آزادی وجود کی بنیادوں میں پیوست ہے اور انسان کو جو خدا کی خلاقیت میں بالقوۃ شریک ہے مظاہرات کی لایعنیت کے درمیان اپنی راہ خود تلاش کرنا ہوتی ہے اور اس کام میں خارج کی کوئی شے اس کی مددگار نہیں۔ زندگی لحظہ بہ لحظہ ایسے نئے امکانات کو ممکن بناتی رہتی ہے جو ہمارے حاصل شدہ اور پہلے سے سوچے ہوئے خیالات سے کوئی تطابق نہیں رکھتے۔ ہماری قدر و قیمت کا اندازہ ان کوششوں اور اس جدوجہد سے ہی نہیں ہو سکتا جو اس عمل میں بروئے کار لائی جاتی ہیں بلکہ اس منزل سے بھی ہوتا ہے جہاں ان کا اختتام ہوتا ہے۔ یعنی وجودِ حقیقی (BEING) کی مختلف سطحوں کی رونمائی۔ انسان جس ازلی تخلیقی قوت (ELAN VITAL) کا بہترین آلۂ کار ہے وہ حقیقت کو قابلِ فہم بنا کر اپنی اصلیت کو حاصل کر لیتی ہے۔

انسانی خودی نہ صرف یہ کہ آزاد ہے اور نہ صرف یہ کہ زندگی بے ساختگی کے ساتھ نمو پذیر ہے بلکہ خودی انتہائی طور پر خلاقیت کی حامل بھی ہے۔ طبعی مظاہرات اپنی کثرت اور فراوانی کے باوصف کسی وجودی حقیقت کے حامل نہیں۔ ان کی لطیف دلکشی کا اصل منبع خودی کے داخلی وسائل ہیں۔ انسانی رویا تمام موجودات کو محیط ہے بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ عالمِ موجودات خودی کا خارجی اظہار ہے۔ رویا کے ساتھ ہی وہ تمام جذبات، وہ داخلی تحریکات اور محسوسات کا وہ محور بھی شامل ہوتے ہیں جو کائنات کو وجود میں لاتے ہیں۔ زمان و مکاں بھی کسی خارجی وجود کے حامل نہیں بلکہ انسانی ادراک کی ہیئتیں ہیں۔ خودی کے سلسلے میں جس امر کا اظہار یہاں کیا جا رہا ہے اسے

ایک ایسی تحریک سمجھا جاسکتا ہے جس کا اصل منبع داخلی گہرائیوں سے خارج کے مراکز قوت کی طرف مرجوع ہے۔ دیگر الفاظ میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ انفرادی خودی ایک وجودی دائرہ ہے یعنی وہ مرکزی نقطہ جو خارج میں مظاہرات کی دوسری ہیئتوں کی طرف حرکت کرتا ہے اور جن سے اس کا رشتہ شروع سے استوار ہے۔ عالم طبعی کے حسن اور اس کی شان کا ادراک ہی ایک ایسی سچائی ہے جس تک سائنسی مفروضات کے برخلاف ہماری وجدانی طور پر رسائی ہوسکتی ہے۔ اس نقطۂ نظر پر یہ اعتراض ہوسکتا ہے کہ یہ ایک داخلی عینیت پر مبنی ہے لیکن اس کی داخلی عینیت کی قدر و قیمت میں یہ کہہ کر اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ فرد کی بے مثالیت، اس کی انفرادیت اور اس کی مکمل اختصاصیت نیز فرد کے مخصوص رویاء کا احاطہ کرتی ہے۔ تخلیق کی ہوئی تمام کائنات جو آوازوں، رنگوں اور اشکال کے ہم آہنگ نظم پر مشتمل ہے انسان کی جذباتی فطرت کی صدائے بازگشت ہے۔ جس دنیا میں میں رہتا ہوں وہ میری مصروفیات کا دائرہ ہے۔ یہ وہ شیشہ ہے جس کے ذریعے میری دلچسپیاں منعکس ہوتی ہیں:

ایں جہاں چیست؟ صنم خانۂ پندار من است
جلوۂ او گرو دیدۂ بیدار من است
ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہے اورا!
حلقۂ ہست کہ از گردش پرکار من است
ہستی و نیستی از دیدن و نادیدن من
چہ زمان و چہ مکاں شوخیٔ افکار من است
از فسوں کاریٔ دل سیر و سکوں غیب و حضور
ایں کہ غماز و کشائندہ اسرار من است

خودی کا یہ اثبات تخلیق کے معجزے کی صحیح قدر و قیمت سمجھنے میں مددگار ہوتا ہے۔

یہ پہلے بھی کہا جاچکا ہے کہ اقبال کا ذہن اخلاقی انتخاب اور اس سے متعلق آزادی کے اتفاق کے مسئلے سے دوچار رہا تھا۔ آزادی کے بغیر اخلاقی انتخاب قطعاً بے معنی ہوجاتا ہے۔ ہم منصفانہ طریقے سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کے لیے بھی سارتر کی طرح وجود آزادی کے مترادف تھا۔ اقبال نے ابلیس کی (جو اقتدار الٰہی کے خلاف اپنی خودی کا اظہار کرتا ہے) جس طرح تصویر کشی کی ہے وہ اس بات کی

نہایت بین دلیل ہے۔ ابلیس ایک باغی اور انقلابی ہے جو اپنے ناقابل تردید موقف اور اپنی سالمیت پر مضبوط عقیدہ رکھتا ہے۔ جب جبریل اس کے مقابل پیش کیا جاتا ہے تو اس کی اہمیت معدوم ہو جاتی ہے ابلیس کی پہلی جھلک ہم کو "پیام مشرق" کی نظم "تسخیر فطرت" میں نظر آتی ہے یہاں وہ باغ عدن کی بے رنگ زندگی اور ابدی لیکن بے جان سکون کو ترک کر دینے کے ارادے پر قائم ہے۔ آگے چل کر "بالِ جبریل" میں شامل "مکالمۂ جبریل و ابلیس" میں اسی نقطۂ نظر کا اعادہ کیا گیا ہے:

آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے
کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو
اب یہاں میری گذر ممکن نہیں ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالم بے کاخ و کو

ابلیس قوت سے سرشار ہے اور اپنے گرد و پیش کی ہر شے کو سوالیہ انداز میں دیکھتا ہے اور اپنے اطراف کی رنگا رنگ طبعی دنیا نے اس پر جو سحر کر رکھا ہے اس سے اپنے آپ کو آزاد کرانا ناممکن پاتا ہے۔ وہ خطرات، کشاکش اور کش مکش کی زندگی کو ایسے بے جان وجود پر ترجیح دیتا ہے جس میں مبارزت طلبی اور اس کی اپنی قوت اختراع کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے۔ اس کی خودی ہمہ وقت خدا کی فرمانروائی اور قدرتِ کاملہ کے خلاف نبرد آزما ہے وہ اپنی داخلی اور بغیر سوچی سمجھی تحریکات کی رہنمائی میں تخلیق شدہ کائنات کے ناقابلِ فہم رازہائے سربستہ کو معلوم کرنے میں لگا ہوا ہے اس کے بجائے کہ وہ کسی بھی شے کو بے چون وچرا تسلیم کرے اور اپنی معروضی صورت حال کے مطابق اپنے آپ کو تبدیل کرے۔ خدا کی قدرت مطلق کے سامنے سرِ تسلیم خم نہ کر کے وہ خدا کے عتاب کا شکار بنا یہ امر اس کی ہمت اور خطرات سے دوچار ہونے کی صلاحیت کے ساتھ ہی اس کی خوش تدبیری کا بھی غماز ہے۔

"بالِ جبریل" میں شامل مکالمے سے دو متضاد شخصیتوں کے سانچے ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ایک متحرک اور فعال شخصیت اور دوسری غیر فعال، ایک کمزور اور فرمانبردار اور دوسری قوت اور خود اظہاریت سے مملو، ایک نرم مزاج اور دوسری تند خو۔ یہ دونوں شخصیاتی سانچے ولیم بلیک کے علامتی رویا میں پیش کیے گئے LAMB اور TIGER سے مشابہت رکھتے ہیں۔ ایک دوسرا عنصر جو ابھر کر سامنے آتا ہے وہ ابلیس کے جملوں کا بھرپور اور تیز ابی ماہیت کا حامل طنز ہے۔ خدا اور جبریل دونوں ہی اس کے

تمسخر آمیز مزاح کا نشانہ بنتے ہیں۔ "جاوید نامے" میں ایک قسم کے جھوٹے طرز استدلال کا سہارا لیتے ہوئے ابلیس کہتا ہے کہ وہ خدا کے عتاب کا شکار اس لیے ہوا کیوں کہ وہ چاہتا تھا کہ آدم عتاب الٰہی کی بھرپور شدت سے محفوظ رہ سکے:

من بلے در پردۂ لا گفتہ ام — گفتۂ من خوشتر از ناگفتہ ام
تا نصیب از درد آدم داشتم — قہر یار از بہر او نگذاشتم
شعلہ ہا از کشت زار من دمید — او ز مجبوری بہ مختاری رسید

اس جگہ ابلیس کا طرز استدلال خواہ کتنا ہی ناقص، پرفریب اور خطرناک طور پر موشگافی سے عبارت کیوں نہ ہو لیکن اقبال نے عموماً ابلیس کو ایسے ذاتی اور اخلاقی انتخاب کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے جو آزادی کے جوہر کا حامل ہے۔ آزادی کا مفہوم یہ ہے کہ ہم ایسے نقطۂ نظر کو اپنا سکیں جو ہمارے اپنے نظامِ اقدار سے ہم آہنگ ہو۔ سارتر نے کہا ہے کہ "انسان آزاد ہونے کے لیے مجبور ہے" اور اقبال پوری طرح اس قول کی تصدیق پر آمادہ ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ "مجبور ہونے" میں جو منفی عنصر شامل ہے وہ اس کو تسلیم نہ کر کے ایک اثباتی طرز فکر کے قایل ہیں اور اس پر اصرار کرتے ہیں کہ آزادی خارج سے عائد نہیں کی جاتی انسان آزاد ہونے کے لیے مجبور نہیں ہے بلکہ آزادی آزادانہ انتخاب کا عطیہ ہے۔ اقبال فطری اور شعوری دونوں ہی طرح سے ایسے وجود کے مخالف تھے جس کے خصائص میں مجہولیت، بے عملی اور خودی کے آزادانہ اظہار کی معدومیت شامل ہو۔

انتخاب کے مسئلے کے ساتھ ہی تقدیر کا پیچیدہ مسئلہ بھی شامل ہے۔ عام فکر کے برخلاف اقبال کے لیے تقدیر واقعات کا ایسا نظم نہیں ہے جو مقررہ اور ناقابل تنسیخ ہو اور جس میں تبدیلی ناممکن ہو۔ اس کے برخلاف ان کے لیے تقدیر پوشیدہ امکانات کے منظر عام پر آنے کے مترادف ہے۔ یہ امکانات خدا کے ازلی عمل ادراک کا حصہ ہیں لیکن اس بنا پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ انسانی ارادے کی آزادی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ عالم حادثات خود رونمائی کے عمل کے لیے مواقع فراہم کرتا ہے اور انسانی خودی کی طرح یہ بھی لاانتہا اور غیر محدود ہے کیوں کہ اس میں تبدیلی اور ارتقا ممکن ہیں۔ انتخاب کا عطیہ (انتخاب میں خیر و شر دونوں کا انتخاب شامل ہے) جو انسان کو ودیعت کیا گیا ہے تقدیر کے عام فہم تصور کی نفی کرتا ہے

گر زیک تقدیر خوں گردد جگر　　خواہ از حق حکم تقدیر دگر
تو اگر تقدیر نو خواہی رواست　　زانکہ تقدیرات حق لا انتہاست
رمز باریکش بحرفے مضمر است　　تو اگر دیگر شوی او دیگر است
شبنمی افتادگی تقدیر تست　　قلزمی پائندگی تقدیر تست

یہ خیال کہ انسان پہلے سے طے شدہ اور ابدی طور پر مقررہ اعمال کے لیے پابند نہیں ہے بلکہ اس کے برخلاف وہ اپنے ذاتی طرز فکر کی روشنی میں حالات کے سلسلے کو ایک فیصلہ کن موڑ دے سکتا ہے تقدیر کے مروجہ تصور سے انحراف کے مترادف ہے۔ انسان پستی یا زوال کی طرف مائل ہوتا ہے، اپنی زندگی کو بناتا یا بگاڑتا ہے۔ یہ سب کچھ وہ اپنی ذاتی ترجیحات اور اقداری فیصلوں کی روشنی میں کرتا ہے اس کی زندگی کی معمار کوئی مفروضہ، دور سے اثر انداز ہونے والی، ماورائی ہستی مطلق نہیں بلکہ وہ خود ہے۔ وہ اپنی تقدیر کا واحد مالک اور مختار کل ہے:

عبث ہے شکوۂ تقدیر یزداں
تو خود تقدیر یزداں کیوں نہیں ہے

اقبال کی فکری کائنات میں انسان کو ذاتی انتخاب کی مدد سے سمجھنا چاہیے اور دنیا کو کھلے ہوئے امکانات کے مساوی تسلیم کرنا چاہیے۔

تشویش (ANGST) یا دہشت محرکات کے اس پیچیدہ تانے بانے کا حصہ ہے جسے اقبال مختلف انداز سے اپنی شاعری میں وقتاً فوقتاً پیش کرتے ہیں۔ دہشت کسی ایسی شے کی زائیدہ نہیں ہے جو اپنے تاثر میں ارتفاع کی حامل ہو۔ اس کے مضمرات زیادہ وقیع ہیں۔ دہشت کا تعلق عدم (NOTHING) سے نہیں ہے۔ یہ وجود (BEING) کی ہیئت سے بالا ہے اور اس کو کم و بیش عدم وجود (NON-BEING) کے مساوی سمجھنا چاہیے۔ اس تصور کو سب سے پہلے قرون وسطیٰ کے جرمن مفکر اکہارٹ (ECKHART) نے پیش کیا تھا جس کا کہنا تھا کہ وجود (BEING) کے تصوراتی متعلقات میں مخلوق ہونے کا خیال شامل ہے اس لیے عدم وجود (NON-BEING) ایک بہتر اصطلاح ہے جس کے ذریعے وجود (BEING) سے ماوراء ہونے کا تصور پیش کیا جا سکتا ہے۔ وجودی مفکروں نے عام طور سے دہشت کو وجودی اظہار (MANIFESTATION) کے

تصور سے متعلق کر کے پیش کیا ہے تمام مخلوقات میں وجودی اظہار یا غیر تفریق شدہ حالت سے باہر آنے کی خواہش پائی جاتی ہے۔ اسی طرح یہ خواہش بھی عام ہے کہ اشیاء کی مانوس اشکال کو معدوم کر دیا جائے اور اس طرح اپنے آپ کو عدم وجود (NON-BEING) سے مربوط کر دیا جائے عدم وجود (NON-BEING) میں مکمل معدومیت مضمر نہیں ہے اور نہ ہی اس سے حادثی وجود مراد لینا چاہیئے۔ عدم وجود (NON-BEING) وجودِ احتیاجی یا لامحدودیت کے مساوی ہے۔ اقبال کا لالۂ صحرا ایک ایسی ذات کی علامت ہے جو ایک انجانی دنیا میں غریب الوطنی کے کرب کو محسوس کرتی ہے۔ وہ جدائی اور ہجر کے ایسے اندوہناک تجربے سے دوچار ہے جو انفرادی وجود کی تقدیر ہے لیکن اس کے ساتھ ہی اپنے وجودی اظہار کی خواہش مند بھی ہے۔ لالۂ صحرا ایک ایسی علامت بھی ہے "جو کائنات کی دہشت ناک خاموشی میں جواب کی طالب انسانی آرزومندی کی آئینہ دار ہے" جواب نہ پا سکنے کی صورت میں ("خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر...") اور ازلی خاموشی میں اپنے آپ کو محصور پا کر عدم وجود (NON-BEING) میں اپنے کو محو کرنے کی خواہش اور بھی زیادہ کرب ناک اور شدید ہو جاتی ہے۔ "پیامِ مشرق" میں شامل نظم "تنہائی" عالم مظاہرات میں انسان کے اکیلے پن کے موضوع سے متعلق ہے لیکن "لالۂ صحرا" کا مکمل شعری علامتی نظم اور اس کی مضبوط بندش ازلی بیگانگی کے محرک کی مدد سے حاصل کی گئی ہے نظم کا پہلا شعر جو ایک پراسرار اور مسحور کن لے کا حامل ہے اس تاثر کو مزید تقویت بخشتا ہے:

یہ گنبدِ مینائی یہ عالمِ تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

یہاں یہ کہنا ضروری ہے کہ دہشت خوف سے مختلف ہے کیوں کہ موخرالذکر کا تعلق کسی شے مخصوص سے ہوتا ہے اور اس کی نوعیت مقامی ہوتی ہے جبکہ اس کے برخلاف دہشت وجود (BEING) کے مضمر ارتعاشات سے معمور ہے "مسجدِ قرطبہ" کے ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تار حریر دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

سلسلۂ روز و شب ساز ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ نو منزل آخر فنا

ان اشعار سے دہشت کا بنیادی جذبہ (GRUMDBEFINDLICTIKIET) بیدار ہوتا ہے۔ کارل یسپرس (KARL JASPERS) کے الفاظ میں یہ وجودی دہشت ہے جو کہ حیاتیاتی (VITAL) دہشت سے مختلف ہوتی ہے اس کا تعلق وجود (BEING) کی قدر سے ہے۔ وقت اور دہشت کا تعلق بھی قابلِ غور ہے۔ وقت کی سہ گونہ تقسیم یعنی ماضی، حال اور مستقبل) اور علیحدہ اور ایک دوسرے سے ممیز لمحات (جو نہ علیحدہ ہوتے ہیں اور نہ ایک دوسرے سے ممیز) کی ایک تسلسل میں آمیزش باہمی کا تعلق تجربی اور متصور دونوں ہی حقیقتوں سے ہوتا ہے۔ بطور مجموعی وقت ایک ایسا حوالی مہیا کرتا ہے جس میں جوہر اپنے آپ کو خارجی تبدیلیوں کے ساتھ وجودی اظہار میں لاتا ہے اور اس طرح امکانات کی پوری وسعت ہمارے سامنے اپنے اقداری تعین کے لیے آجاتی ہے۔ دہشت بھی دنیا کو ہمارے سامنے ایک کلیت کی شکل میں پیش کرتی ہے اور یہی وقت اور دہشت کے تصوراتی تعلق کی بنیاد ہے۔ JEAN WAHL نے اس بات کو بڑی بصیرت کے ساتھ یوں پیش کیا ہے:

"تین غیر آہنگ طریقوں سے دہشت وقت سے تعلق استوار کرتی ہے: دہشت مستقبل کی طرف رخ کیے ہوتی ہے، یہ وقت کے گذرنے کی رفتار کو مدھم کرتی ہے اور یہ آنی اور لمحاتی ہے — فیصلہ کن طور پر آنی اور لمحاتی۔" وقت عدم وجود (NON BEING) سے اپنا استناد حاصل کرتا ہے اور بقول ہائیڈگر اس کو فنا یا معدومیت (NOTHINGNESS) کے حوالے سے بھی پیش کیا جاسکتا ہے کیوں کہ وہ بھی دہشت سے متعلق ہیں۔ "جاوید نامہ" کے مندرجہ ذیل اشعار جن میں زروان یعنی روح عصر و مکاں مخاطب ہے قابلِ غور ہیں:

گفت زروانم جہاں را قاہرم — ہم نہانم از نگہ ہم ظاہرم
من حیاتم من مماتم من نشور — من حساب دوزخ و فردوس و حور
آدم و افرشتہ در بند من است — عالم شش روزہ فرزند من است

در طلسم من اسیر است ایں جہاں　　از دمم ہر لحظہ پیر است ایں جہاں
گر تو خواہی من نباشم درمیاں　　لی مع اللہ باز خواں از عین جاں

یہ اشعار بھی دہشت کے جذبے کو بیدار کرتے ہیں کیوں کہ ان میں وقت آئندہ کی طرف مائل اور توقع کے حامل مظہر کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور وہ انسان کی تشکیل کرتا ہے اور اس کی محدودیت (FINITUDE) کو دُور کرتا ہے۔ روح عصر و مکاں ہمہ گیر ہے اور وجود کی کلیت کی نمائندہ۔ روح عصر و مکاں کو حادثاتی بھی تصور کیا جا سکتا ہے اور اس میں ایک نوع کی ذو جہتیت پائی جاتی ہے۔ اس کا فریضہ اپنے آپ کو دُور کرنے پر مشتمل ہے اور ساتھ ہی ان تناظرات کو دُور کرنے پر بھی جو مانوس انسانی دلچسپیوں اور وجود مطلق (EXISTENZ) کے درمیان حایل ہیں اور اس طرح انسان الوہی لمحات میں شریک ہو سکتا ہے۔

"لالۂ صحرا": ایک تجزیہ

تنہائی یا اجنبیت کے موضوعات سے گہری دلچسپی نہ صرف یہ کہ اقبال کی شاعری میں شروع سے ہی پائی جاتی ہے بلکہ مختلف سیاق وسباق میں تواتر کے ساتھ ظہور پذیر بھی ہوتی رہی ہے۔ اس امر سے اگر ایک طرف یہ پتہ چلتا ہے کہ بحیثیت شاعر ان کو اپنی یکتائی اور کشف حیات کے بارے میں پیمبرانہ شئون کا گہرا احساس تھا تو دوسری طرف یہ ان کی شاعری کے اصل مخاطبین کے بے بصیرت ہونے کا غماز بھی ہے۔ یہ احساس اقبال سے ہی نہیں بلکہ ایسے تمام لوگوں سے مخصوص ہے جو اپنے محسوس تجربات پر غور و تامل کے عادی اور فطرتاً دروں بیں واقع ہوئے ہوں۔ مزید برآں، احساس تنہائی اکثر حالات میں مخفی تخلیقی صلاحیتوں کی ثمر آوری کا باعث بھی بن جاتا ہے۔ ابتدائی مراحل میں اپنی بصیرت کو تخلیق کے منصۂ شہود پر لاتے ہوئے ہر تخلیقی فنکار کو تحسین شناس سامعین کی خلقی ضرورت ہوتی ہے جن کی عدم موجودگی اس کے لیے آزردہ خاطری اور مایوسی کا سبب بن جاتی ہے۔ اس کے ساتھ یہ بھی صحیح ہے کہ فنکار کے شدید تخلیقی جذبے کو خارجی حالات کی عائد کردہ علیحدگی میں پنپنے اور نمو پذیر ہونے کے لیے وافر مواقع ملتے ہیں۔ شاعرانہ رویے کے ان دونوں پہلوؤں کا ایک بلیغ اور شدت آمیز اظہار اسرار خودی ۱۹۱۵ء کے آخری حصے کے مندرجہ ذیل اشعار میں ملتا ہے:

در جہاں یارب ندیم من کجاست — نخل سینایم، کلیم من کجاست
موج در بحر است ہم پہلوئے موج — ہست با ہمدم تپیدن خوئے موج
بر فلک کوکب ندیم کوکب است — ماہ تاباں سر بزانوئے شب است
من مثال لالۂ صحرا ستم !! — درمیان محفلے تنہا ستم
خواہم از لطف تو یارے ہمدمے — از رموز فطرت من محرمے

تا بجان او سپارم ہوئے خویش　　باز بینم دردل او روئے خویش
سازم از مشت گلِ خود پیکرش　　ہم صنم او را شوم ہم آذرش

ان اشعار میں اس خواہش کا نہایت شدید احساس ملتا ہے کہ اپنے نجی نصب العینوں اور زندگی کے بارے میں اپنے کشف والہام کا اظہار کسی ہمدرد اور دمساز کے سامنے کیا جائے اور اس نوع کا ابلاغ ممکن بنایا جائے جس سے محبت کے رشتوں کی تعمیر ہوتی ہے۔ کلیم کی تلاش، اپنے نفس کا لالۂ صحرا کے ساتھ تشخص اور اپنے لیے ایک ہمزاد کو تخلیق کرنے کی خواہش۔ یہ تمام عناصر روح کے داخلی سفر کا حصہ ہیں۔ اقبال کا ہمزاد ان کی اپنی فنکاری کا زائیدہ ہے لیکن اسی کے ساتھ وہ ان کے شدید جذبۂ پرستش کا محور بھی ہے۔ اقبال ایک ایسے دروں بیں صاحب تامل ہیں جن کو عملی زندگی کے جبر اور کشاکش نے روحانی طور پر مجروح کر دیا ہے اور جو تمام وقت کسی ایسے نفس کے ساتھ تکلم کے آرزومند ہیں جو انھیں ذاتی اور داخلی تجربات کے بوجھ سے نجات دلا سکے۔ اپنی اس شدید آرزومندی کا اظہار وہ 'پیام مشرق' کے ایک قطعہ میں اس طرح کرتے ہیں:

ہنوز ہم نفسے در چمن نمی بینم　　بہار می رسد و من گل نخستینم
بہ آبجو نگرم خویش را نظارہ کنم　　بہ ایں بہانہ مگر روئے دیگرے بینم

انتہائی عالم یاس میں مجبور ہو کر وہ اپنے نفس کے لیے ایک ہم زاد کی تخلیق کرتے ہیں جس کو وہ اپنی ذات سے باہر فرض کر سکیں۔ آئینہ کا شعری پیکر جو مندرجہ بالا قطعے میں مخفی طور پر موجود ہے ہم کو 'بانگ درا' کی اکثر نظموں میں نظر آتا ہے۔ اس پیکر کی اثر آفرینی کا ایک سبب یہ ہو سکتا ہے کہ اس وسیلے سے شاعر اپنے اصل نفس کے شاہد اور مثنی کو دائرۂ تامل میں لا کر اپنے لیے تسکین کا سامان فراہم کر سکتا ہے۔ یہ امر اقبال کے عام رومانی میلانات سے ہم آہنگ بھی ہے کیوں کہ یہ ان کی اس خواہش کا مظہر ہے جس کے زیر اثر وہ اپنی تنہائی نفس کے کرب سے وسیع تر وابستگیوں کے ذریعے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں اس کو اوائلی نفسی کیفیت کے اختتام اور ایک نو تجسیم شدہ وجود کے ابتدائی مراحل سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

ابلاغ کی خواہش کا ایک اور پہلو 'پیام مشرق' میں شامل ایک مختصر لیکن قابلِ ذکر نظم "تنہائی" میں سامنے آتا ہے۔ یہ نظم جو بلاشبہ ایک سخت گیر تنظیم اور اعلیٰ درجے کے فن کارانہ

انضباط کا کارنامہ ہے ایک علامتی رسم تقدیس کی انجام پذیرائی کا مترادف کہی جا سکتی ہے۔ اس کا مرکزی خیال بیگانگیت (ALIENATION) کے اس شدید احساس پر مشتمل ہے جس سے انسان کائنات فطرت کے درمیان دوچار ہے۔ اس نظم میں عالم مظاہرات کے مختلف نمائندوں کو ایسے کرداروں کا درجہ عطا کیا گیا ہے جو ایک بے ہنگم اور تاریک عکسی تمثیل (SHADOW PLAY) میں حصہ لے رہے ہوں۔ اس نظم میں بظاہر ایسا لگتا ہے کہ نفس وجود (DASEIN) کے مختلف النوع اور متغیر ہیولوں سے ابلاغ کا رشتہ قائم کیے ہوئے ہے لیکن درحقیقت (اور یہ تاثر دیتے ہوئے کہ جیسے کسی مخفی مفاہمت کے زیر اثر) یہ مظاہر فطرت ایک بے رحمانہ اور حقارت آمیز انداز میں ان سب چیزوں سے قطعی طور پر لاتعلق ہیں جو انسان کے لیے اس کے محدود اور مقید وجود میں اذیت کا باعث ہیں۔

اس آسیبی پراسرار خاموشی کی وجہ سے جس میں یہ اداکار محصور ہیں اس عکسی تمثیل کا تمام عمل ایک بے رحم اور پست مذاق میں تبدیل ہو جاتا ہے اور ظاہر ہے کہ اس مذاق کا شکار انسان ہی ہے۔ مجموعی طور پر ایک نوع کی بے نیازی اور ماورائی بدطینتی اس نظم کا سب سے گہرا عنصر ترکیبی ہے۔ نظم کے شروع سے آخر تک ایک بڑا سوالیہ نشان قاری کے پیش نظر رہتا ہے اور نظم کے خاتمے پر اس کا ردعمل استعجاب آمیز خاموشی ہی ہو سکتی ہے۔ ایک ایسی خاموشی جو اذیت اور جستجو کے احساسات سے مرکب ہے۔ نظم کے دوران آہستہ آہستہ ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ جیسے اس میں آنے والے کردار یعنی سمندر، پہاڑ اور چاند محض علیحدہ وجود کی حامل اور انسان کی طرف تحقیر آمیز بے نیازی کا رویہ رکھنے والی وحدتیں ہی نہیں بلکہ اس احساس بیگانگیت کی ترسیل کا وسیلہ بھی ہیں جس کا شکار نظم کا متکلم ہے۔ یزداں کہ جس کے حضور مرکزی کردار نظم کے اختتام پر آتا ہے، اٹھارویں صدی کے انگریزی شاعر ولیم بلیک (WILLIAM BLAKE) کے JEHOVAH کے تصور سے مماثلت کا حامل ہے۔ یعنی ایک مخفی اور بے نام خدا جس کی مسکراہٹ متکلم کی روح کو پراسرار خوف سے منجمد کر دیتی ہے اور جو انسان کی وجودی آرزومندی، روحانی ارتعاش اور بے قراری کی مکمل تردید کر دیتا ہے۔ انجام کار نظم کا مرکزی کردار مجبور ہو کر، اور پہلے سے بھی زیادہ شدت کے ساتھ، اپنے تاریک تامل اور منتشر نفس کی

طرف مراجعت کرتا ہے۔ نظم کا علامتی عمل ایک ایسی منفیت پر مشتمل ہے جو قاری کو کسی حل کی طرف لے جانے کی بجائے ایک جذباتی عقدے سے دوچار کر دیتا ہے۔

جب اقبالؔ نے 'بالِ جبریل' میں شامل نظم "لالۂ صحرا" کی تخلیق کی (۱۹۳۶) تو اس وقت وہ اپنے روحانی سفر کی کئی منازل طے کر چکے تھے۔ شروع میں ان کی دلچسپی کا محور کائنات فطرت سے انسانی نفس کا نوعی اختلاف رہا تھا لیکن اب وہ فطرت ہی نہیں بلکہ خود "وجود" (EXISTENZ) سے ازلی علیحدگی کو دائرۂ تامل میں لا رہے تھے۔ نظم کے ابتدائی مصرعے ہی دہشت (جو ہمارے تمام جذبات کی بنیاد ہے) اور استعجاب کے جذبات کو اکساتے ہیں اور یہ کیفیت اس سے بہت مختلف نہیں جو پاسکل (PASCAL) نے مظاہر خالص (PURE PHENOMENA) پر غور و فکر کے درمیان محسوس کی تھی۔ "گنبد مینائی" اور "دشت کی پہنائی" کے شعری پیکر زمان و مکاں کے تسلسل کے علامتی پیکر بن جاتے ہیں۔ احساس دہشت — (DREAD) ایک مخصوص اہمیت کا حامل مظہر ہے اور یہ احساس اس نظم کے دوران اسی طرح ذہن پر حاوی ہو جاتا ہے جیسے انڈریو مارویل (ANDREW MARVELL) کی نظم "TO HIS COY MISTRESS" میں۔ شدید جذباتی تناؤ کی حامل مارویل کی اس عاشقانہ نظم میں اچانک دوران وقت اور ابدیت کو ایک دوسرے کے روبرو اس طرح رکھا گیا ہے:

BUT AT MY BACK I ALWAYS HEAR
TIME'S WINGED CHARIOT HURRYING NEAR
AND YONDER BEFORE US LYE
DESARTS OF VAST ETERNITY

اقبالؔ اور مارویل کی نظموں کے دو کلیدی فقرے (۳) "اس دشت کی پہنائی" اور "DESARTS OF VAST ETERNITY" ہمیں زندگی کے دائرے سے نکال کر "نیستی" (NOTHING NESS) کا احساس دلاتے ہیں جس کے ساتھ دہشت کے فنی محرک کا نہایت گہرا تعلق ہے۔ ماورائی بے چارگی کا احساس جو اس قدر نمایاں طور پر معنی خیز انداز میں "تنہائی" میں موجود ہے، ورڈز ورتھ (WORDS WORTH) کے اس تجربے سے خاصی مماثلت رکھتا ہے جس کے

دوران وہ اپنے آپ کو کائنات فطرت کی عنصری طاقتوں کے درمیان ماورائی افسردگی (DREA RINESS) کا شکار پاتا تھا۔ (اقبال نے خود ورڈز ورتھ سے متاثر ہونے کا اعتراف کیا ہے) اس نظم میں "لالہ" ایک طبعی وجود کی حامل شے بھی ہے اور ایک علامتی ہیئت بھی۔ ایک طبعی وجود کی حیثیت سے وہ جذبۂ شوق کا مظہر ہے اور اسی کے ساتھ وہ نفس محدود (FINITE SELF) کی علامت بھی ہے جو ایک راہ گم کردہ مسافر کی طرح زمان و مکان کے حصار کے باہر اپنی ازلی منزل کا متلاشی ہے یعنی وہ منزل جسے بلیک (BLAKE) نے انسانی تجربے کی منازل کی نشاندہی کرتے ہوئے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

THAT SWEET GOLDEN CLIME
WHERE THE TRAVELLER'S JOURNEY IS DONE

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

اس شعر کا مصرع ثانی ایک ایسے پریشان کن سوال کی حیثیت رکھتا ہے جو بار بار ہمارے سامنے آتا ہے اور جس کا جواب نظم کے دائرے کے اندر ہی موجود ہے۔ یہاں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ احساس دہشت مستقبل سے مربوط ہے اور یہ امر کائنات کی کلیت میں ہماری دلچسپی کی نمائندگی بھی کرتا ہے "بھٹکا ہوا راہی" کا فقرہ اس "وجود مختلف" (THE WHOLLY OTHER) سے ہماری جدائی کا احساس پیدا کرتا ہے جس سے ہمارا تعلق ایک غیر متناہی تناؤ سے عبارت ہے۔ جو چیز اس نظم کے پراسرار جدلیاتی ارتقار کے دوران شدت سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ وہ ہے خالص "ہست" (IS NESS) اور اس سے بھی زیادہ ماورائے ہست (TRANS-CENDENCE) سے گہری دلچسپی۔ نفس محدود جس کا علامتی اظہار لالے کی صورت ہوا ہے، ذہن میں "بے وطنی" (HOMELESSNESS) کا احساس پیدا کرتا ہے۔ یعنی یہ احساس کہ ہم اجنبی طاقتوں کے درمیان گھرے ہوئے زندگی بسر کر رہے ہیں۔ اس صورتِ حال میں درد آشنائی کا عمل ممکن نہیں: کیرکیگار (KIEP KEGAARD) کے الفاظ میں جس کے نام سے دہشت کا تصور مخصوص ہے نہ تو کوئی "معاندانہ ہمدردی اور نہ ہمدردانہ عداوت"۔

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

اس شعر میں اس مصرعے کی بازگشت سنی جاسکتی ہے جو 'اسرارِ خودی' کے اقتباس میں پہلے نقل کیا جاچکا ہے: "نخل سینایم، کلیم من کجاست"۔ یہاں "وجود" (EXISTENZ) سے وصل اور اس میں انجذاب کے تصور کو پیش کیا گیا ہے لیکن اس وصل کو ایک ایسی امکانی صورت کے طور پر ہی پیش کیا گیا ہے جو حقیقت میں منقلب نہیں کی جاسکتی۔ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ دراصل شاعر کے ذہن پر "وجود" (EXISTENZ) میں انجذاب کی بجائے انسانی تجربے کی ذومعنویت کا احساس ہی حاوی رہتا ہے اور تجربے کی اس ذومعنویت کا علامتی اظہار امکان (POSSIBILITY) کے تصور کے ذریعے کیا گیا ہے۔ بارِ کلیمی اُس کے شانوں کے لیے ہے جس کا وظیفہ یہ ہے کہ وہ سوالات کا جوابدہ ہو، اور شعلۂ سینائی جس کا براہِ راست تعلق کلیمی سے ہے اس روح کا علامتی مظہر ہے جو "نیستی" — (NOTHINGNESS) سے رشتہ استوار کرنا چاہتی ہے۔ یہاں یہ اعادہ کرنا ضروری ہے کہ اپنی اصل کے اعتبار سے اور تحدید (DETFRMINATION) کی تمام ہیئتوں سے آزاد ہو کر "وجود" یا "ہست" (BEING OR EXISTENZ) اور "نیستی" (NOTHINGNESS) ایک ہو جاتے ہیں۔ اس کے "غیر مطلقیت" (FINITNDE) کے تصور میں محدود ہونے کا احساس پایا جاتا ہے۔ یہ دہشت ہی ہے جو غیر مطلقیت کو ختم کر کے فرد کو مستند شخصیت کی تعمیر اور "نیستی" سے رشتہ استوار کرنے میں مدد دیتی ہے۔ نفس ذوجہتی محرکات کے تابع ہوتا ہے: ایک طرف اگر اس کی یہ آرزو ہوتی ہے کہ وہ غیر متمیز ہیئات وجود (UNDIFFERENTIATED MODES OF EXISTENCE) سے بالاتر ہو جائے تو دوسری طرف اس کے اندر ماورائیت کے حصول کے لیے ایک ناقابلِ تسکین خواہش بھی پائی جاتی ہے:

تو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا
اِک جذبۂ پیدائی، اک لذتِ یکتائی

اس سے قبل 'بانگِ درا' میں شامل ایک نظم "انسان" میں اقبال نے اس "جذبۂ پیدائی" کا ذکر ان الفاظ میں کیا تھا:

لذت گیر وجود ہر شے
سرمست مئے نمود ہر شے

'بالِ جبریل' اور 'زبورِ عجم' کی کئی غزلوں میں خواہشِ ظہور کے تصور کا فنی محرک ایک مختلف سیاق وسباق میں اس طرح آتا ہے:

تو اے اسیرِ مکاں لامکاں سے دور نہیں
یہ جلوہ گاہ ترے خاکداں سے دور نہیں

"لالۂ صحرا" میں "جذبۂ پیدائی" اور "لذت یکتائی" دونوں ایک ساتھ موجود ہیں۔ موخرالذکر تصور میں طبعی وجود کے "سیل لہو رنگ" (BLOOD - DIMMED TIDE) سے روح کی مراجعت اور "نیستی" (NOTHINGNESS) کے حصول کی خواہش دونوں ہی پائی جاتی ہیں۔

مفرد وجود (INDIVIDUAL EXISTENT) اور "ہست" (BEING) من حیثیت مجموعۂ اشیاء کے مابین محبت اور کشش، نیز نفرت اور تصادم دونوں ہی طرح کے تعلق پائے جاتے ہیں۔ محبت کے وسیلے سے بیگانگیت (ALIENATION) کے احساس سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے کیونکہ محبت ہی حقیقی اتحاد کے حصول کا ذریعہ ہے۔ محبت کے پرتو سے شئے شخص میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اس کی موجودگی میں ہم نفس کو ایک ایسے اثر پذیر نامیاتی عرض کی صورت متصور کر سکتے ہیں جو ایک داخلی حیات اور روانی کا حامل ہے۔ اسے "ہست" یا "وجود" کے لیے "موجود" کی خواہش کی ایک اچھی تمثیل سمجھا جا سکتا ہے:

غواصِ محبت کا اللہ نگہبان ہو
ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی

مصرع ثانی ذہن کو جذب کی کیفیت کی طرف لے جاتا ہے۔ اس کیفیت میں ہم خدا کے طالب ہوتے ہیں۔ اگلے شعر میں "بصور کی آنکھ" کا فقرہ گرداب وجود کا ہم معنی ہے یعنی یہ اس ابدی تشکیل پذیری کا اشاریہ ہے جو اشیاء عالم پر حاوی ہے۔ انسانی نفس (جس کو اقبال اکثر موج کی صورت خیال کرتے ہیں) اور "وجود" (EXISTENZ) کے درمیان خلیج کا پُر کیا جانا ضروری ہے کیونکہ ایسا نہ ہونے کی صورت میں "مقدس عمزدگی" ظہور پذیر ہوتی ہے: "وجود" (EXISTENZ) کے

نقطۂ نظر سے ماورا کی نایافت ایک پریشان کن احساس زیاں کو جنم دیتی ہے اور روحانی گم شدگی کا موجب بنتی ہے:

اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ
دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی

"دریا" کا شعری پیکر جو بے کرانیت (INFINITUDE) یا نیستی (NOTHINGNESS) کی علامت ہے اس شعر کو ایک داخلی تعلق کے وسیلے سے گذشتہ شعر سے منسلک کر دیتا ہے۔ جہاں پچھلے شعر میں ایک نوع کی خواہش پرستی پائی جاتی تھی، اس شعر سے ہمارے ذہن میں وہ عنصر آتا ہے جس کی تشخیص ورڈزورتھ (WORDSWORTH) نے مندرجہ ذیل مصرعوں میں کی ہے:

HENCE IN A SEASON OF CALM WEATHER
THOUGH INLAND FAR WE BE ....

یعنی یہ اشارہ ہے روحانی انقباض کی طرف۔ اس کے بالمقابل حیات کی فراوانی ہے جس کا منبع وہ سب ہے جو انسانی نفس کی گہرائیوں سے در آتا ہے۔ تمام اشیائے عالم، خواہ وہ افلاکی ہوں یا زمینی، تمثیل حیات کے خاموش لیکن متجسس تماشائی ہیں:

ہے گرمیٔ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم
سورج بھی تماشائی، تارے بھی تماشائی

اسی خیال کو 'بالِ جبریل' میں شامل بعد کی ایک نظم "روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ یہاں اسطوری مضمرات بہ آسانی دریافت کیے جا سکتے ہیں:

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

ازلی سکوت اور روحانی اہتزاز دونوں ہی اس دہشت کے مظہر ہیں جو ہمیں اپنے زمانی اور ماورائی پہلوؤں کا شریک بناتے ہیں۔ یہی عناصر "ہست" (BEING) سے ہماری بیگانگی کے احساس کو بھی زایل کرنے میں مددگار ہوتے ہیں:

اے بادیا پیمانی مجھ کو بھی عنایت ہو
خاموشی و دلسوزی سرمستی و رعنائی

اس شعر کے ساتھ ہی ہم ایک بار پھر مطلع کی طرف مراجعت کرتے ہیں جہاں وقت کی رفتار کے مدھم ہو جانے کے احساس سے پیدا شدہ تشویش (ANXIETY) کا اظہار کیا گیا تھا۔

"لالۂ صحرا" انسان کی جذبی اور آرزو مندانہ فطرت کا مظہر ہے اور اسی کے ساتھ یہ "نیستی" (NOTHINGNESS) کو بھی شدت تاثر کے ساتھ دائرۂ تامل میں لاتا ہے۔ یہ نظم ایک نوع کی وجودی دہشت کا احساس پیدا کرتی ہے جو آہستہ آہستہ گہرا ہوتا جاتا ہے اور ایک ایسے منظر کو منعکس کرتا ہے جو انسانی توقعات کی آماجگاہ ہے۔

جاوید نامہ میں منظر نامہ

اقبال کی شعری تخلیقات میں 'جاوید نامہ' (۱۹۳۲ء) کی حیثیت منفرد اور ممتاز ہے، اس حیثیت کا مدار اور انحصار بہت سے متنوع عناصر کی بہ یک وقت موجودگی پر ہے۔ اس نظم کا بیرونی ڈھانچہ، در و بست اور اس کی فنی ہیئت ایسی ہے جو اردو اور فارسی شعر و ادب میں مستعمل نہیں ہوئی تھی۔ اس کا فارم نہ رزمیہ نظم کا ہے اور نہ مثنوی کا۔ یہ ایک تخیلی خلائی سفر ہے جو حالتِ خواب میں کیا گیا ہے، لیکن اس میں بیانیہ یعنی NARRATIVE کا ربط اور تسلسل نہیں۔ رویائی ادب یعنی VISION LITERATURE میں تسلسل اور قطعیت کا التزام نہیں پایا جاتا، کہ یہ اس کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں۔ مرکزی کردار جو اس نظم کے عمل کو متعین کرتے، اسے برابر اپنی گرفت میں رکھتے اور اس میں از اول تا آخر جاری و ساری ہیں، فقط دو ہیں یعنی رومی اور زندہ رود، جنہیں چند برس بعد 'بالِ جبریل' میں مرشد رومی اور مرید ہندی کے ناموں سے یاد کیا گیا۔ زندہ رود ایک افسانوی یعنی FICTIONAL کردار ہے، اور اس سے ذہن 'پیامِ مشرق' میں اقبال کی نظم 'جوئے آب' کی طرف منتقل ہوئے بغیر نہیں رہتا موخر الذکر آزاد ترجمہ ہے، جرمن شاعر گوئٹے کی نظم MAHOMET SCESANG کا۔ گمان غالب ہے کہ گوئٹے کے پرشوق اتباع میں اقبال نے اپنے لیے یہ نام تجویز کیا ہو۔ رومی نے شروع ہی میں زندہ رود کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا ہے، 'شعلہ ہا در موجِ دودش دیدہ ام / کبریا اندر وجودش دیدہ ام'۔ اور فلکِ مریخ میں پھر کہا: 'مردے بے پروا نخامش زندہ رود / مستی' اواز تماشائے وجود'۔ ابتدا میں جس کردار کو زروان (جو ایک نامانوس اختراع ہے اور قدیم فارسی لفظ زرفان کا متبادل) کے نام سے پکارا گیا ہے، اس سے ایک طرح کی کہنگی اور قدامت کا تصور وابستہ ہے، بہ الفاظ دیگر یہ ایک طرح کا ARCHE TYPAL کردار ہے۔ زندہ رود اور زروان کے مابین تعلق زمان کے دھارے کے توسط سے ہے کہ یہ سارا کاروبار زمان و مکاں کے اندر محصور

بھی ہے اور اس سے ماورا بھی۔ اقبال کی شاعری کی تفہیم میں یہ امر ہمیشہ پیشِ نظر رہنا چاہیئے کہ ہم زمان و مکاں کے وسیلے ہی سے لازمانی اور لامکانی ابعاد تک پہنچتے ہیں۔ موخرالذکر سے اول الذکر کی نفی لازم نہیں آتی، بلکہ یہی اس کے لیے وسیلۂ وجود یا وسیلۂ امکان بنتا ہے۔ رومی اقبال کی رہنمائی اور قیادت زیرِ مطالعہ نظم میں اسی طرح کرتے ہیں، جیسے دانتے کی نظم طربیۂ خداوندی میں ورجل دانتے کی کرتے ہیں۔ جس کی معیت میں وہ دوزخ اعراف اور بہشت سے گزرتا ہوا، اپنے سفر کا اتمام کرتا ہے اور جسے انسانی دانائی کی علامت متصور کیا گیا ہے۔ رومی اور ورجل دونوں ہی آشنایانِ راز اور کاشف اسرارِ حقیقت ہیں اور دونوں اپنے اپنے پیرو کی دست گیری اور اعانت ایسے لمحات میں اور ایسے مواقع پر کرتے ہیں جب وہ کسی مخمصے سے دوچار ہو اور اس بھول بھلیاں سے نکلنے کی سبیل کا طلب گار۔ قیاس چاہتا ہے کہ اقبال دانتے کی نظم سے ایک حد تک متاثر ہوئے ہوں گے اور برطانوی شاعر ملٹن کی نظم 'فردوسِ گم گشتہ' سے بھی۔ لیکن فی الحقیقت ان دونوں سے بڑھ کر ان پر اثر گوئٹے کے فاؤسٹ کا ہے۔ اسلام کے علاوہ وہ جن تہذیبوں سے بہ طورِ خاص متاثر ہوئے وہ انگریزی اور جرمن تہذیبیں ہیں۔ بنیادی طور سے بہر صورت انہوں نے فیضان حاصل کیا ہے۔ نبی کریمؐ کے واقعۂ معراج سے اور اس تمام عربی اور فارسی ادب سے، جو اس واقعے سے متعلق وجود میں آیا، بالخصوص محی الدین ابنِ عربی کے عظیم کارنامے الفتوحات المکیہ سے۔ یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ دانتے کے رویا کی تین اطراف یا منزلیں ہیں یعنی جہنم، اعراف اور بہشت اور اس کے ہاں یہ روحانی سفر دائرہ در دائرہ انجام پذیر ہوتا ہے جبکہ اقبال کے ہاں ایسا نہیں ہے۔ اس پر مستزاد اطالوی اور فارسی زبان کی تاریخ اور منازلِ ارتقا میں بھی کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہے اس لیے دانتے اور اقبال کا مقابلہ اور موازنہ بوجہ دونوں نظموں کے کینوس کے فرق کے پیشِ نظر اپنے اندر کچھ بہت زیادہ جواز نہیں رکھتا۔

اقبال رومی کی معیت میں جن مقامات تک پہنچتے ہیں، انھیں سیارگانِ فلک کی صورت مشخص کیا گیا ہے یعنی فلک قمر، فلک عطارد، فلک زہرہ، فلک مریخ، فلک مشتری اور فلک زحل۔ اور آخر آخر میں آنسوئے افلاک پر یہ سفر اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ دورانِ سفر ان کی ملاقات جن روحوں سے ہوتی ہے وہ سب جلیل القدر شخصیتیں ہیں، جن کے کارنامے مذہب سیاست، تاریخ،

فلسفہ اور ادب کے میدانوں میں انتہائی وسیع اور ناقابلِ فراموش ہیں، ان سب شخصیتوں کے اندرونی محرکات، میلانات اور ان کے کارناموں کے اثرات مابعد کے تجزیے کے ذریعے ہمیں ان سے متعارف کرایا گیا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ فلک قمر میں چار طواسین کا ذکر کیا گیا ہے، یعنی طاسین گوتم، طاسین زرتشت، طاسین ٹالسٹائے اور طاسین محمدؐ۔ یعنی چار عظیم مذہبی رہنماؤں اور مفکروں کی، جن میں نبی کریم کو امتیازی خصوصیت اس وجہ سے حاصل ہے کہ آپ نے انسانی تاریخ کے دھارے کا رخ موڑ دیا، تعلیمات کوہِ قمر پر کندہ کی گئی ہیں۔ لفظ طاسین مشتق ہے، قرآن مجید کے پراسرار حروفِ مقطعات میں سے ایک سے جو سورہ نمبر ۲۷ کے آغاز میں آیا ہے۔ 'جاوید نامہ' میں تمثیلی طریقہ کار اختیار کرکے اقبال نے بعض اہم موضوعات پر اپنے معلوم اور مانوس خیالات و نظریات کی ترسیل و اشاعت کی راہ نکالی ہے۔ ان کا اظہار زندہ رود کی زبان سے براہِ راست بھی کیا گیا ہے (اور بعض جگہ اس میں خاصا سپاٹ پن بھی ہے) اور بعض دوسرے کرداروں کی زبان سے بھی، منفرد اشعار کے ذریعے بھی اور غزلوں اور نغموں کے روپ میں بھی۔ اقبال کی شاعری میں شعورِ خودی، فقر، عشق اور تخلیقیت اہم مرکزی موضوعات یا محرکات یعنی MOTIFS کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بنیادی طور پر جو امر خصوصی توجہ کا مستحق ہے، وہ ہے حواس اور عقل کے تابع بیرونی زندگی اور جذبے اور وجدان کی روٹی پر پلنے والی اندرونی زندگی کے درمیان فرق و امتیاز۔ اور ان دونوں کے گوناگوں مقتضیات جیسے جسم و جان، زیرکی اور عشق، جلوت اور خلوت، خبر اور نظر، دید اور شنید اور خلاقی اور مشتاقی اور ان جوڑوں کو جگہ جگہ پہلو بہ پہلو رکھا گیا ہے۔

'جاوید نامہ' کی مابہ الامتیازی خصوصیت، جس کا شروع میں ذکر کیا گیا، وہ تخیلی یا روحانی سفر ہے جو منزل بہ منزل طے کیا جاتا ہے اور جس میں وقت کی برق رفتاری پر کوئی بندش اور روک ٹوک نہیں۔ نظم کے عمل کو زمین اور اس کے ہنگامہ ہائے نو بہ نو کی سطح سے بلند کرکے اس میں ایک طرح کا ارتفاع پیدا کرنے سے جس مقصد کا حصول پیش نظر ہے، وہ ہے ایک ایسی فضا کی تشکیل و تعمیر جہاں نسبتاً زیادہ سکون اور دلجمعی میسر ہے اور اس طرح نقطۂ نظر اور ردِ عمل میں معروضیت کا در آنا اور اس اندرونی یا ذہنی زندگی کا احساس پیدا کرانا جو ہمیں ایک طرح

کا VANTAGE-POINT فراہم کرتا ہے بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مختلف تاریخی اور تہذیبی عوامل و آثار کی گرہ کشائی اور نفسی کوائف کی تحلیل و تجزیے کے ذریعے اقبال نے زیادہ تر حاوی محرکات یا تصورات سے، جنہیں آپ UNIVERSAL بھی کہہ سکتے ہیں۔ سروکار رکھا ہے اور کہیں کہیں بلاشبہ براہِ راست اور برہنہ اندازِ گفتار کا بھی خاصا عمل دخل نظر آتا ہے، لیکن اسے ایک حد تک متوازن کیا گیا ہے، ایک طرح کی فضا آفرینی یا منظر نامے یعنی LANDSCAPE کے ترتیب دینے سے۔ یہ سارا سفر ایک تصوراتی نہج بھی رکھتا ہے اور ایک طلسماتی فضا کا بھی اسیر نظر آتا ہے جسے اس نظم کے جدید پاکستانی ایڈیشن میں مصور کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس میں فطری منظر نامہ ہم آہنگ ہے، ذہنی اور جذباتی کیفیات سے۔ خواب کی کیفیت ایک ایسا غلاف ہے جس میں نظم کے آغاز و ارتقار کو ملفوف کیا گیا ہے اس میں ایک اہم عنصر سیال پن یعنی FLUIDITY کا بھی ہے اور ایک طرح کی تابندگی یعنی VIVIDNESS یا اصطلاحی زبان میں ENERGEIA کا بھی۔ نظم کا آغاز مناجات سے ہوتا ہے، یہ متبادل ہے، معرفت اشیار اور حق و صداقت کی طلب کے حصول کا، جسے نظم کا اصل موضوع قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ فضل یعنی GRACE کے بغیر ممکن نہیں۔ یہاں انسانی روح کی تنہائی اور اجنبیت کا تاثر بھی ابھارا گیا ہے اور یہ بھی اقبال کے محبوب موضوعاتِ شعری میں سے ایک ہے۔ چنانچہ 'پیامِ مشرق'، اور 'بانگِ درا' سے لے کر 'بالِ جبریل' تک اس کی بھنک کانوں میں اکثر پڑتی رہتی ہے۔ اقبال کے ہاں خلاؤں کی وسعت اور دشت و کہسار کی خاموشی اور بے پایانی ہیبت کا ردعمل پیدا کرتی ہے۔ اور انسان ان کے درمیان ایک بھٹکا ہوا راہی نظر آتا ہے مگر ان کے ہاں شعورِ خودی کے فروغ کا موضوع اس احساس پر فتح پانے میں ان کے لیے ممد اور سازگار ہوتا ہے، لیکن اس احساس کی ناگزیریت اور اس کی مسلسل موجودگی بھی اپنی جگہ کچھ کم اہم نہیں، کیونکہ یہ برابر انسان کی روح کا تعاقب کرتا اور اس پر مستولی رہتا ہے۔ شاید اس احساس سے چھٹکارا پانے ہی کے لیے اسے اپنی اندرونی توانائیوں کو یکجا کرنا اور انہیں انگیخت کرنا پڑتا ہے، یہ اشعار دیکھئے ؎

لیکن ایں عالم کہ از آب و گل است — کے تواں گفتن کہ دارائے دل است
بحر و دشت و کوہ و کہہ خاموش و کر — آسماں و مہر و مہ خاموش و کر

گرچہ بر گردوں ہجومِ اختر است ہر یکے از دیگرے تنہا تر است
ہر یکے مانند ما بیچارہ ایست در فضائے نیلگوں آوارہ ایست
کارواں برگِ سفر ناکردہ ساز بیکراں افلاک و شب ہا دیر یاز

اور اختتام اس مصرع پر ہوتا ہے۔ "ہم نفسِ فرزندِ آدم را کجا است؟" ان اشعار سے 'پیامِ مشرق' میں نظم 'تنہائی'، 'بانگِ درا' کی نظم 'انسان'، اور 'بالِ جبریل' کی نظم 'لالۂ صحرا' اور ایک حد تک دانتے کے 'سفرِ جہنم' کے آغاز میں خطا کے جنگل کی مہیب تاریکی جس میں دانتے اور درجل پا انداز ہوتے ہیں سب کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور ذہن کو اپنی مضبوط گرفت میں لے لیتی ہے، یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہیں پر 'روزِ جہانِ چار سوئے' اور 'آن روزے کہ از ایام نیست' کے درمیان فرق و امتیاز قائم کیا گیا ہے، یعنی وقت اور ابدیت کے درمیان اور یہ بھی کہا گیا ہے کہ 'علم بے روح القدس افسونگری است اور بے تجلی زندگی رنجوری است / عقل مہجوری و دیں مجبوری است' کے تضاد کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ تجلّی جسے آپ تنویر یا BEATIFIC VISION کہہ لیجئے، اس پوری نظم میں ایک کلیدی استعارہ ہے۔ 'تنہائی یا اجنبیت کا جو نقش یا امیج شروع میں ابھارا گیا تھا، اس کا اعادہ آغاز کار میں عالمِ آب و گل کی کیفیت کو نمایاں کر کے کیا گیا ہے۔ نے بکوہے آبجوئے در ستیز / نے بہ صحرائے سحابے ریز ریز / نے سرودِ طائراں در شاخسار / نے رمِ آہو میانِ مرغزار / بے تجلی ہائے بہاں بحر و برش / دود پیچاں طیلسانِ پیکرش / سبزہ بادِ فرودیں نادیدہ / اندر اعماق زمیں خوابیدہ۔ ابھی سفر کا آغاز ہونے ہی والا ہے اور اس کے لیے ضرورت ہے ایک ہادی اور رہنما اور دیدۂ بینا رکھنے والے واقف کار کی جو عواقب پر نظر رکھتا ہو اور جس کی قیادت اور رہبری پر مکمل اعتماد کیا جا سکے۔ عالمِ علوی کا مسافر اپنے آپ کو جس حال میں پاتا ہے، اسے اس طرح نمایاں کیا ہے: 'من کہ در یاراں ندیدم محرمے / بر لبِ دریا بیاسودم دمے / بحر و ہنگامِ غروبِ آفتاب / نیلگوں آب از شفق لعلِ مذاب / کور را ذوقِ نظر بخشد غروب / شام را رنگِ شفق بخشد غروب / با دلِ خود گفتگو ہا داشتم / آرزو ہا جستجو ہا داشتم'۔ محولہ بالا اشعار کے پہلے شعر کا دوسرا مصرع 'خضرِ راہ' کے اس شعر کو حافظے میں تازہ کر دیتا ہے: 'ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر / گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب'، اور پھر اس تخیلی سفر میں ہمدمِ دیرینہ مرشدِ معنوی کا جلوہ

اس طرح آشکار ہوتا ہے: 'رُوحِ رومی پردہ ہارا بردرید/ از پس کہ پارۂ آمد پدید/ طلعتش رخشندہ مثلِ آفتاب/ شیب او فرخندہ چوں عہدِ شباب/ پیکرے روشن ز نورِ سرمدی/ در سراپایش سرور سرمدی'۔ اس سے ہمارا ذہن پھر خضرِ راہ میں اس دیدہ زیب تصویر کی طرف منتقل ہوئے بغیر نہیں رہتا: 'دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر/ جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب'۔ مکالمہ 'جاوید نامہ' کی فنی ہیئت کی ایک بین خصوصیت ہے اور ڈرامائی عناصر میں سے ایک اہم عنصر۔ چنانچہ سوال و جواب کے سلسلے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے: 'گفتمش موجود و ناموجود چیست؟/ معنیٔ محمود و نامحمود چیست؟/ گفت موجود آنکہ می خواہد نمود/ آشکارائی تقاضائے وجود'۔ دوسرے شعر کا آخری مصرعہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اقبال کے ہاں غیر مظہر یعنی UNMANIFEST سے آگے قدم بڑھانا ہر طرح کے روحانی ارتقاء کی طرف لے جاتا ہے، چنانچہ زرتشت کی زبان سے یہ کہلوایا گیا ہے: 'خویشتن را وا نمودن زندگی است/ بالِ جبریل' میں ایک غیر معمولی غزل، اس طرح شروع ہوتی ہے: 'ہر چیز ہے محوِ خود نمائی/ ہر ذرہ شہیدِ کبریائی/ بے ذوقِ نمود زندگی موت/ تعمیرِ خودی میں ہے خدائی'، اور یہ ارتقاء شعور کی گرہیں کھلنے اور اس کے برگ و بار لانے ہی کے ذریعے ممکن الحصول ہے۔ اسی لیے شعور کے تین مراتب اور منازل کو اس طرح متعین کیا گیا ہے: 'شعورِ خویش، شعورِ دیگرے اور شعورِ ذاتِ حق'۔ اور ان تینوں کی شہادت طلبی الوہی تانے بانے یعنی DIVINE PATTERN کی تفہیم اور اسے گرفت میں لانے کے لیے ضروری قرار دی گئی ہے اور ذرا ہی آگے چل کر 'جاوید نامہ' میں یہ شعر بھی ملتا ہے: 'مردِ مومن در نسازد با صفات/ مصطفےٰ راضی نہ شد الّا بہ ذات'۔ ذات و صفات کا تضاد بھی اقبال کے ہاں جگہ جگہ ملتا ہے آپ چاہیں تو اول الذکر کو جوہر یعنی ESSENCE اور موخر الذکر کو اعراض یعنی ACCIDENTS بھی کہہ سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ بالآخر پہنچنا ذات تک ہی ہے، راستہ بے شک چاہے صفات کا اختیار کیا جائے۔

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ اس نظم کا عمل پایانِ کار لامکاں اور لازماں کو محیط ہے لیکن یہ رہ گذر زمان و مکاں ہی کی حد بندیوں سے ہو کر گزرتی ہے، چونکہ زروان یعنی روحِ زمان و مکاں کا تعارف کرانا ضروری تھا۔ اس لیے اس کے نمودار ہونے کے لیے جس فضا کی تشکیل کی گئی ہے وہ کچھ اس طرح کی ہے:

ناگہاں دیدم میانِ غرب و شرق　　آسماں در یک سحابِ نور غرق
زاں سحاب افرشتۂ آمد فرود　　باد و طلعت ایں چو آتش آں چو دود
آں چو شب تاریک و ایں روشن شہاب　　چشم ایں بیدار و چشم آں بخواب
چوں خیالِ اندر مزاجِ ادرے　　از زمین تا کہکشاں اورا دمے
ہر زماں اورا ہوائے دیگرے　　پرکشادن در فضائے دیگرے

یہاں زروان کی آمد پر فضائے بسیط کا سحابِ نور میں غرق ہو جانا، اور اس کے خیال کا اس کے مزاج میں ایک آن کی طرح گذر جانا، اس کی مافوق الحواس ماہیت پر دلالت کرتا ہے اور اس کا مختلف صورتیں اختیار کرنا بھی دراصل اس امر کا اظہار ہے کہ وہ کائنات میں جاری و ساری ہے، اور تمام مظاہر و شیونِ حیات اس کا خارجی پیکر ہیں۔ چنانچہ آخری شعر میں اس کی تیز نگہی اور دور رسی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ کائنات کا ہر ذرہ اس کا تابع فرمان ہے اور اس کی حکمرانی ہر شے کو محیط۔ بہ الفاظِ دیگر ہر شے وقت کے گرداب میں تیر رہی ہے، جیسا کہ قرآنِ کریم میں سورۂ یٰسین کے ایک بدیع و بلیغ مقام پر کہا گیا ہے، کہ نہ سورج چاند کو پکڑ سکتا ہے اور نہ چاند سورج کو، نہ رات دن پر غلبہ پا سکتی ہے کہ ان میں سے ہر ایک اپنے اپنے مدار ORBIT میں تیر رہی ہے۔ لا الشمس ینبغی لھا ان تدرك القمر ولا الیل سابق النھار وکل فی فلك یسبحون؛ وقت کا تفاعل خود زروان کی نظروں سے پوشیدہ نہیں؛ چنانچہ وہ اپنے بارے میں کہتا ہے: من حیاتم من مماتم من نشور/ من حساب و دوزخ و فردوس و حور/ آدم و افرشتہ در بند من است/ عالمِ شش روزہ فرزندِ من است/ ہر گلے کز شاخ می چینی منم/ ام ہر چیزے کہ می بینی منم/ در طلسم من اسیر است ایں جہاں/ از دمم ہر لحظہ پیر است ایں جہاں؛ اس سیاحت علوی کی پہلی منزل یا اس کا پڑاؤ فلکِ قمر میں داخلہ ہے یہاں ایک بار پھر ایسی فضا ہمارے روبرو لائی جاتی ہے، جو یخ بستہ اور انجماد یافتہ محسوس ہوتی ہے اور جس میں زندگی کے تمام آثار ناپید ہیں۔ فلکِ قمر کے کوہ ہائے آتش فشاں کو دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ یہاں روئیدگی کی کوئی علامت نہیں پائی جاتی۔ جن حسی پیکروں کے ذریعے اس فضا کو ابھارا گیا ہے، ان سے ایک طرح کی دل گرفتگی اور انقباض کا تاثر پیدا ہوتا ہے اور یہاں ہر شے پر سکون و سکوت چھایا ہوا ہے، لیکن اس راستے سے گزرنا بھی بہر حال ضروری ہے،

کہ یہ اس مہم کا پہلا قدم ہے۔

آں سکوت آں کوہسارِ ہولناک — اندروں پر سوز و بیروں چاک چاک
صد جبل از خاقطین و یلدرم — بر دہانش دود و نار اندر شکم
از درونش سبزۂ سر بر نہ زد — طائرے اندر فضایش پر نہ زد
ابرہا بے نم و ہوا ہا تند و تیز — بازمینِ مردۂ اندر ستیز
عالم فرسودۂ بے رنگ و صوت — نے نشانِ زندگی در وے نہ موت

اس آخری شعر کے پہلے مصرعے میں 'عالمے فرسودۂ بے رنگ و صوت' کہہ کر اس کے سپاٹ پن کو مجسم کر دیا گیا ہے اور فلکِ قمر پر زندگی کے عقیم و بنجر ہونے کے احساس کو بھی۔ غار ہائے قمر میں سے ایک میں زندہ رود کی ملاقات ایک عارفِ ہندی سے ہوتی ہے جسے اہلِ ہند جہاں دوست کے نام سے موسوم کرتے ہیں جس میں اشارہ اس کی بصیرت و آگہی، دردمندی و دل سوزی اور کشادہ طبعی اور انسان دوستی سب کی طرف ہے۔ شاید یہ اس کی روحانی شخصیت؛ 'وقتِ اور اگردشِ ایام نے / کار او با چرخ نیلی فام نے' ہی کا فیضان اور اعجاز ہے کہ اس مخصوص غار کی فضا میں مجموعی فضا کے برعکس ایک نوع کی کیفی تبدیلی کا احساس در آتا ہے اور ایسا لگتا ہے گویا تاریکی ہیبت اور انجماد نے اب اپنے بال و پر سمیٹ لیے ہیں اور اسی سبب تردد تکدر اور تشویش کے متضاد کیفیت کا رنگ ابھرنے لگتا ہے، 'در ہوائے او چو مے ذوق و سرور / سایہ از تقبیلِ خاکش عین نور / نے زمینش را سپہر لاجورد / نے کنارش از شفقہا سرخ و زرد / نور در بند ظلام آنجا نبود / دود گرد صبح و شام آنجا نبود'؛ اسی وادیٔ پر غمید میں (یہ نام تمام تر اقبال کی اپنی اختراع ہے) سنگِ قمر کی دیواروں میں سے ایک پر جسے ملائکہ نے وادیٔ طواسین کا نام دیا ہے چار عظیم روحانی پیشواؤں کی تعلیمات کندہ کی گئی ہیں۔ حکیم طالسٹائے کے رویائے سے تعارف کے دیباچے کے طور پر ان کی شخصیت کی نقش گری کی نیت سے فضا آفرینی کی ایک مثال اس طرح پیش کی گئی ہے: 'درمیان کوہسار ہفت مرگ / وادیٔ بے طائر و بے شاخ و برگ / تاب مہ از دود گرداد چو قیر / آفتاب اندر فضایش تشنہ میر / رود سیماب اندراں وادی رواں / خم بہ خم مانند جوئے کہکشاں / پیش او پست و بلندِ راہ ہیچ / تند سیر و موج موج و پیچ پیچ'؛ یہ دراصل امیج ہے،

اس مادیت کے پر پیچ مقتضیات اور دباؤ کا جس میں ٹالسٹائے نے آنکھیں کھولیں اور اپنے آپ کو ایک روح کش ماحول میں حصار بند پایا۔ چنانچہ اگلے دو اشعار میں اس حقیقت کی طرف اس طرح اشارہ کیا گیا ہے: 'غرق در سیماب مردے تا کمر / با ہزاراں نالہ ہائے بے اثر / قسمت او ابر و باد و آب نے / تشنہ و آبے بجز سیماب نے'۔ لیکن اپنی حیاتِ مستعار کے آخری دَور میں اور اپنی بیشتر تخلیقی زندگی گذار چکنے کے بعد یعنی لگ بھگ ۸۱-۱۸۸۰ء کے قریب ٹالسٹائے نے روحانی حقیقت کا ادراک کیا اور اس کی طرف مراجعت نے اس کی چشمِ جہاں بیں کو وا کر دیا یعنی مسیحی کلیسا کی طرف اور حضرت عیسیٰ مسیح کی دلنواز اور آفاق گیر شخصیت کی طرف مراجعت جن کے بارے میں کہا گیا ہے: 'پورِ مریم آں چراغ کائنات / نور او اندر جہات و بے جہات'، اور وہ اس نتیجے پر پہنچے بغیر نہ رہ سکا کہ اس معرکۂ خیر و شر میں جس سے کرۂ ارض پر انسانی زندگی عبارت ہے، انسان کی آخری اور معتبر پناہ گاہ سچی عبودیت کا اختیار کرنا ہے۔ اسے طعنہ دیا گیا تھا: 'قیمتِ روح القدس نہ شناختی / تن خریدی نقد جاں در باختی'۔ لیکن نجات کا راستہ ذمہ داریوں سے فرار کا نہیں، انھیں قبول کرنے اور ان سے بہ طریق احسن عہدہ برآ ہونے کا ہے، یعنی ناسوت اور لاہوت جسم اور روح کے متضاد تقاضوں میں ہم آہنگی کی تلاش و جستجو اور ذات کی تنگنائے سے نکل کر وسیع کائنات کے یم بیکنار میں داخل ہونا اور اس آئیڈیل کا صحیح طور پر مصداق بننا: 'مرگِ تو اہلِ جہاں را زندگی است'۔

فلکِ زہرہ کا آغاز بھی منظر نامے کی پیش کش سے ہوتا ہے۔ یہاں جانِ پاک اور اس وژن کے درمیان، جس کا حصول مقصد آخری ہے ایک پردہ حائل ہے، یہ پردہ ہماری اس نظر کا بھی ہے، جسے برطانوی شاعر ولیم بلیک نے SINGLE VISION اور NEWTON'S SLEEP کہا ہے اور خارجی موانعات کا بھی، اور دونوں فی الاصل ایک ہی ہیں کہ وہ دونوں منتج ہوتے ہیں بے بصری پر۔ انہی کی وجہ سے کم سوزی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور انہی کے اٹھ جانے سے 'عروقِ لالہ خون' میں برانگیختگی پیدا ہو سکتی ہے اور مقصد پایانِ کار ہے، 'سوئی' سے 'بے سوئی' کی طرف سفر۔ یہ 'بے سوئی' مترادف ہے، تعینات کے دور ہو جانے سے اور ایک UNITIVE VISION کے دستیاب ہو جانے سے۔ چنانچہ ان سب کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

درمیان ماہ و نور آفتاب — از فضائے تو بتو چندیں حجاب
پیش ما صد پردۂ آویختند — جلوہ ہائے آتشیں را بیختند
تا زکم سوزی شود دل سوز تر — سازگار آید بشاخ و برگ و بر
از تب او در عروق لالہ خوں — آبجواز رقص او سیماب گوں
ہم چناں از خاک خیزد جانِ پاک — سوے بے سوئی گریزد جانِ پاک

فلک زہرہ ہی میں ہم مجلس خدایانِ اقوام قدیم تک پہنچنے سے پہلے ایک ایسی فضا سے دوچار ہوتے ہیں، جو ہر لحاظ سے حوصلہ شکن ہے، اور اعصاب پر اس کا اثر خوشگوار نہیں ہوتا: "آں ہوائے تند و آں شبگوں سحاب / برق اندر ظلمتش گم کردہ تاب / قلزمے اندر ہوا آویختہ / چاک دامان و گہر کم ریختہ / ساحلش ناپید و موجش گرم خیز / گرم خیز و با ہوا ہا کم ستیز / زومی و من اندر آں دریائے قیر / چوں خیال اندر شبستانِ ضمیر"۔ اس کے فوراً ہی بعد اپنے بارے میں یہ کہا ہے: "آں دگر عالم نمی بینم کجا است"۔ لیکن نظریں ایک عالم دگر کے لیے محو انتظار ضرور ہیں اور زندہ رود چونکہ پیرِ رومی کی معیت میں سرگرمِ سفر ہیں جو نہ صرف آزمودہ کار اور صاحب بصیرت و ایقان ہیں، اس لیے جلد ہی فضا میں تبدیلی کا احساس ہونے لگتا ہے اور وہ نقشہ یکسر بدل جاتا ہے جو ابھی کچھ دیر پہلے ایک قطعی منفی تاثر پیدا کر رہا تھا۔

تا نشانِ کہسار آمد پدید — بوئبارد مرغزار آمد پدید
کوہ و صحرا صد بہار اندر کنار — مشکبار آمد نسیم از کہسار
نغمہ ہائے طائران ہم نفس — چشمہ زار و سبزہ ہائے نیم رس
تن ز فیضِ آں ہوا پائندہ تر — جان پاک اندر بدن بنندہ تر
از سرِ کہ و پارۂ کردم نظر — خرم آں کوہ و کمر آں دشت و در
وادیٔ خوش بے نشیب و بے فراز — آب خضر آرد بخاک او نیاز
اندریں وادی خدایانِ کہن! — آں خدائے مصر و ایں رب الیمن!

اس کے بعد دریائے زہرہ کا بیان، جس میں ارواحِ فرعون و کشنر کو غلطاں و پیچاں دکھایا گیا ہے توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے۔ اس دریا کے پس منظر میں برف سے ڈھکے ہوئے پہاڑ ہیں، جن پر

موت کی سی خاموشی اور سکوت طاری ہے:

آں کہستاں آں جبال بے کلیم — آنکہ از برف است چوں انبارِ سیم
درپسِ او قلزم الماس گوں — آشکارا ترجمہ درونش از بروں
نے بموج و نے بسیل اورا خلل — در مزاج او سکون لم یزل
ایں مقام سرکشانِ زور مست — منکرانِ غائب و حاضر پرست
آں یکے از شرق و آں دیگر ز غرب — ہر دو با مردانِ حق در حرب و ضرب

یہاں کہستانِ جبل بے کلیم ہے، قلزم الماس گوں سکونِ لم یزل کا مرقع ہے اور فرعون و کشنر کی روحیں، جنہیں بجا طور پر سرکشانِ زور مست اور منکرانِ غائب و حاضر پرست کہہ کر ان کی قوت و اقتدار کی ہوس پیہم اور مادیت پرستی کو بے نقاب کیا گیا ہے، مردانِ حق کے خلاف ستیزہ کار ہیں، اور ان دونوں کے بارے میں یہ اشارہ بھی مستتر ہے کہ یہ یونانی اسطورہ کا شبیہہ TANTALUS کے مثل ہیں: ہر دو در آغوشِ دریا تشنہ میر؛ اور ایک طرح کے عذابِ مسلسل میں گرفتار ہیں۔ اس کے بعد اس وادیٔ بے رنگ و بو میں ایک ڈرامائی تبدیلی بروئے کار آتی ہے: 'پیر رومی سورۂ طٰہٰ سرود / زیر دریا مہتاب آمد فرود'؛ دوسرے مصرعے میں جو روشن پیکر استعمال کیا گیا ہے، وہ لفظی صنعت گری یا ترصیع کے کمال پر دلالت کرتا ہے اور یہ ہمیں یاد دلاتا ہے، دانتے کے جہنم کے چوتھے قطع میں ان دو سطروں کی، جو اس کی بعینہٖ مماثل ہیں:

FAR, WHEN A RADIANT GLOW BEYOND US

WHICH OVERCAME A HEMISPHERE OF GLOOM

اس حلول سے فرعون کی آنکھیں چکا چوند ہو جاتی ہیں اور اس کے اعصاب پر بہجت و تحیر کا غلبہ طاری ہو جاتا ہے، لیکن وہ اس کی توجیہہ کرنے سے یکسر قاصر نظر آتا ہے اور اسی لیے فرعون و کشنر دونوں اس کی طرف استعجاب آمیز نظروں سے دیکھتے ہیں اور فرعون کا استفسار یہ شکل اختیار کرتا ہے: 'گفت فرعون، ایں سحر ایں جوئے نور / از کجا ایں صبح و ایں نور و ظہور؟' اور رومی کے پاس اس کا معنی خیز جواب بجز اس کے کچھ نہیں: 'اصلِ ایں نور از ید بیضا ستے، تاریکی کے تہ در تہ حجاب میں سے نور کے اس سوتے کا ابلنا ایک لطیف رمز ہے، درویش سوڈانی کے نمودار ہونے کا، جو فرعون اور کشنر کے

برعکس خیر کا ایک پیکرِ مجسم ہیں، یہی وہ ڈرامائی لمحہ ہے، جو غیر متوقع اور اسی لیے اچنبھے میں ڈالنے والا ہے، اور اسی کے ذریعے خیر و شر کے تضاد کے نقش کا ابھارنا مقصود ہے، یعنی ایک طرف درویش سوڈانی ہیں جو ہمہ تن خیر و فلاح اور نیکی و مرحمت ہیں، اور دوسری جانب فرعون و کشنر ہیں جن کی روحیں گناہ اور ضلالت کے بوجھ سے گراں بار اور جن کی گردنیں معصیت اور نکبت کے دباؤ سے خمیدہ اور سرنگوں ہیں۔ درویش سوڈانی کے منصۂ شہود پر آنے کا نقش اس طرح پیش کیا گیا ہے:

برق بے تابانہ رخشید اندر آب — موجہا بالید و غلطید اندر آب
بوئے خوش از گلشنِ جنت رسید — روحِ آں درویش مصر آمد پدید
در صدف از سوزِ او گوہر گداخت — سنگ اندر سینۂ کشنر گداخت
گفت اے کشنر اگر داری نظر — انتقامِ خاکِ درویشے نگر
آسماں خاکِ ترا گورے نہ داد — مرقدے جز دریم شورے نہ داد

آخری شعر کے دونوں مصرعے تاریخی واقعیت پسندی پر مبنی ہیں، یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم میں منظر نامے کی پے در پے تبدیلیاں مختلف کرداروں سے بھی ہم آہنگ ہیں اور تصورات کے پہلو بہ پہلو رکھے جانے یعنی ان کے JUXTAPOSITION سے بھی ارتباط رکھتی ہیں۔

فلکِ مشتری 'جاوید نامہ' کا اہم ترین حصہ ہے۔ رومی اور اقبال کاروان ایں دو بینائے وجود، جن سے عبارت ہے، اپنے سفر کی، اس منزل پر مشتری کو اپنا مستقر بناتے ہیں، یہاں پھر ہماری نظریں ایک مایوس کن اور اضطراب آشنا ماحول سے دوچار ہوتی ہیں۔ ان کے گرد و پیش جو فضا ہے اسے اس طرح منقش کیا گیا ہے: 'آں جہاں آں خاکدانے ناتمام/ در طوافِ او قمرہا تیز گام/ خالی از مے شیشۂ تاکش ہنوز/ آرزو نارستہ از خاکش ہنوز/ نیم شب از تابِ ماہاں نیم روز/ نے برودت در ہوائے او نہ سوز'۔ اس طرح کے منظر سے ہم نظم کے اس سے قبل کے حصوں میں بھی مانوس ہو چکے ہیں، یہاں اسے پیش کرنے کا مقصد شاید ایک طرح کے تضاد کا ابھارنا ہے کیونکہ جب نظریں اس منظر سے ہٹ کر آسمان کی طرف اٹھتی ہیں؛ تو وہاں اور ہی کاروبار روبرو ہو جاتا ہے: 'من چو سوئے آسماں کردم نظر/ کوکبش دیدم بخود نزدیک تر/ ہیبت نظارہ از ہوشم ربود' اور تب یہ راز کھلتا ہے کہ اس تبدیلی کا محرک ان نفوسِ قدسیہ کا نمودار

ہوتا ہے، جن کی طرف ایمائیت کے پردے میں اس طرح اشارہ کیا گیا ہے: 'کوکبش دیدم بخود نزدیک تر'۔ یہاں ہماری ملاقات جن ارواح جلیلہ سے کرائی جاتی ہے، وہ ہیں حلاج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ۔ ان سب کے درمیان جو عنصر مشترک ہے، وہ ہے اضطرابِ دروں اور خود آگہی۔ مجموعی طور سے ان کے بارے میں اجمالاً لیکن معنی خیز انداز میں کہا گیا ہے: 'غالب و حلاج و خاتونِ عجم/ شورہا افگندہ در جانِ حرم/ ایں نوا ہا روح را بخشند ثبات/ گرمیٔ او از درونِ کائنات'۔ حلاج سے اقبال کا ربط و تعلقِ خاطر ان معنوں میں ہے کہ وہ دونوں عشق کو تخلیقِ آدم اور تخلیقِ کائنات کا محرکِ اعلیٰ اور محرکِ غائی تصور کرتے ہیں۔ حلاج بلاشبہ قدیم اور حادث میں تفریق و امتیاز کرتے ہیں اور خدا کی ماورائیت کے قائل ہیں لیکن اضطراری عشق کے لمحۂ تنویری میں ان کے عقیدے کے مطابق خدا کا جوہر تخلیق کائنات کے سرِ اعظم کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ اقبال ہی کی طرح وہ بھی وحدۃ الشہود میں یقین و اثق رکھتے ہیں، لیکن یہ بھی سمجھتے ہیں کہ انسانی اور الوہی طبائع کا اتصال ممکن ہے اور اس کا تجربہ صوفی کو حالتِ قال میں ہوتا ہے۔ جب ان دونوں مظاہر کے درمیان کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ یہی حلول کا وہ غیر مقلدانہ نظریہ ہے جس نے حلاج کو قابلِ مذمت ٹھہرایا۔ حلاج نے اپنے نعرۂ انا الحق ('میں صداقتِ مطلق یا تخلیقی صداقت ہوں'، یہاں 'میں' فضلِ ربی کا استعارہ ہے) کے ذریعے خودیٔ مطلق یا ذاتِ حق کو اپنے اندر مدغم کرنے کی جسارت کی۔ ان کا خیال تھا کہ بالآخر اہم ترین شے یہ ہے کہ ذاتِ بے ہمتا انسان کو وحدت کی طرف راجع کر دے۔ اسی اندرونی تجربے میں، جسے اقبال کے الفاظ میں تجلیٔ جلال یا BEATIFIC VISION کا تجربہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ وحدت پر جتنا زور ہے، اتنا ہی عشق کی صعوبت اور اس سے منسلک ولولے اور شوق پر بھی ہے۔ کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ماورائیت اور حلول دونوں کو عشق کے تخلیقی وحدت آمیز UNITIVE تجربے کے ذریعے ملانا چاہتے ہیں۔ صعوبت ان کے لیے ایک مثبت قدر ہے؛ لیکن اس کا برملا اظہار اور اس کی تشہیر ایک طرح کا کفر ہے، جو صوفی کو مرتبۂ اعتبار سے گرا دیتا ہے۔ اقبال کا اصرار نہ خودیٔ مطلق میں انفرادی خودی کے ادغام پر ہے اور نہ اس کے برعکس، بلکہ وہ انفرادی انا اور انائے مطلق کو دو آزاد اکائیوں کی حیثیت سے متصور کرتے ہیں۔ حلاج کے نزدیک خالق و مخلوق اور عبد و معبود کی اصطلاحیں بے وقعت ہیں۔

ان کے نزدیک انسان اور فاطر السمٰوات والارض کے درمیان کوئی دوئی نہیں ہے کیونکہ ان کا خیال ہے کہ پایانِ کار سارے فاصلے سمٹ کر ایک غیر متمائز نقطے یا وجود میں گم ہو جاتے ہیں اور محدود و لامحدود کا امتیاز مٹ جاتا ہے، صرف ایک واحد اکائی باقی رہ جاتی ہے، جسے حلاج نے حلول کے تجربے کا نام دیا ہے: 'آں چناں رنگے کہ ارژنگی از دست/آنچناں رنگے کہ بے رنگی از دست'، برطانوی شاعر ایلیٹ کے قول کے مطابق اول الذکر کو PLENITUDE کے اور موخرالذکر کو VACANCY کے مترادف قرار دیا جاسکتا ہے۔ اقبال کے عقیدے کے مطابق انائے محدود، انائے مطلق سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہونے کے بعد بھی اپنے تشخص کو برقرار رکھنے پر اصرار کرتی ہے، اور یہ ساری کائنات بشمول ذاتِ حق آزاد خود مکتفی اناؤں کا مجموعہ ہے، لیکن عشق کا تصور جو ایک شدید، پرشور اور پر وفور جذبہ ہے، حلاج اور اقبال دونوں کے ہاں قدر مشترک کے طور پر پایا جاتا ہے اور وہ دونوں نظیری کے ہم نوا معلوم ہوتے ہیں: 'کسے کہ کشتہ نہ شد از قبیلۂ ما نیست'، عشق کے تجربے میں صعوبت یعنی SUFFERING کا جو عنصر ہے، وہی دراصل عبد کو معبود تک لے جاتا ہے اور اسی کے وسیلے سے وہ زندگیٔ نو کا حق دار ٹھہرتا ہے۔ نبیٔ کریمؐ کی حدیث قدسی 'موتوا قبل ان تموتوا'، میں یہی نکتہ مضمر ہے جس کا اظہار بعد میں گوئٹے نے ترکیب STIRB UND WERDE کے ذریعے کیا۔ حلاج کی زبان سے ادا کیے گئے یہ تین شعر لائق توجہ ہیں: 'جنت ملا خور و خواب و سرود/ جنت عاشق تماشائے وجود۔۔۔ علم ترساں از جلالِ کائنات/ عشق غرق اندر جمالِ کائنات/ عشق آزاد و غیور و ناصبور/ در تماشائے وجود آمد حبور۔ یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ حلاج ہی سے اقبال 'سرّ آں جوہر کہ نامش مصطفےٰ است' کے بارے میں استفسار کرتے نظر آتے ہیں کہ شاید کوئی دوسرا اس پر گفتگو کا ان سے بڑھ کر اہل نہیں ہو سکتا تھا۔ اس پورے بند میں مختصراً یہ چار شعر قابل توجہ ہیں:

عبدہ دہر است و دہر از عبدہ است — ما ہمہ رنگیم او بے رنگ و بوست
کس ز سرِ عبدہ آگاہ نیست — عبدہ جز سرِ الّا اللہ نیست
لا الٰہ تیغ و دم او عبدہ — فاش تر خواہی بگو ہو عبدہ
عبدہ چند و چگون کائنات — عبدہ راز درونِ کائنات

عبد اور عبدہ کے درمیان جو نقطۂ امتیاز ہے، وہ موخرالذکر میں تسلیم و رضائے کامل کا عنصر ہے۔ عبدہ میں VASSAL کے برعکس BONDMAN کا وہ تصور منعکس ہوتا ہے جس میں روحانیت اپنی خالص شکل میں نظر آتی ہے، عبدہ، خالق اور مخلوق کے درمیان تعلق کی ایک منزہ اور تطہیر شدہ صورت ہے۔ اس میں موانست یا وسیع ترین اور عمیق ترین مفہوم میں TENDERNESS کا جو عنصر مخفی ہے، وہ عبد میں نہیں ہے۔ حلاج کا تجربہ کسی قدر وجودی مفکر کرکیگار کے تجربے کے مماثل محسوس ہوتا ہے۔ دونوں کے لیے تنہائی کی اتھاہ گہرائیاں ان کا مسکن ہیں۔ دونوں کے محاورۂ گفتگو پر موضوعیت، قول محال اور تکرار کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ دونوں اس کے قائل ہیں کہ خدا بندے میں اور بندہ خدا میں ضم ہو سکتا ہے۔ دونوں اپنے اپنے آئیڈیل کے حصول کی خاطر جسمانی اور ذہنی اذیت اور صعوبت سے گذرنے اور اسے قبول کرنے کے لیے ہمہ تن آمادہ نظر آتے ہیں اور دونوں کے ہاں نجات کا دارومدار حق سے اپنے آپ کو مکمل طور پر ہم آہنگ کرنے اور اس کے روبرو پرجوش انقیاد و سپردگی پر ہے۔ دونوں کے نزدیک، برطانوی شاعر ولیم بلیک کی طرح مذہب اسی لمحے لایعنی ہو جاتا ہے جب اسے سسٹم میں تبدیل کر دیا جائے۔ چنانچہ حلاج اور کرکیگار، دونوں اسلام اور مسیحی کلیسا کو زندہ حقیقت کے طور پر اپنانے کے حق میں ہیں کیونکہ مذہب ایک ایسی حقیقت ہے جس کا زندگی سے مطالبہ بے پناہ نوعیت کا ہے اور اسے نبھانے کے لیے کامل یکسوئی اور گہرا انہماک لازمی ہیں۔ دونوں کی مجذوبیت پر اقبال کا یہ شعر جو انہوں نے حکیم نطشے کے بارے میں کہا ہے: 'مستی' ادہر ز جامے راشکست / از خدا ہر بید و ہم از خود ست' حیرت انگیز طور پر صادق آتا ہے اور انہیں ایک ہی صف میں لا کھڑا کرتا ہے۔

قرۃ العین طاہرہ کی موجودگی بھی کوئی ایسی پہیلی نہیں جو بوجھی نہ جا سکے۔ حلاج اور طاہرہ کے درمیان نقطۂ اتصال روحانی اضطراب ہے، حلاج کے لیے پرآشوب عشق یعنی SUFFERING LOVE اہم ہے اور مادی اور دنیوی اقتدار کو پرکاہ سے زیادہ اہمیت نہ دینا ہے، یہ اشعار اس سلسلے میں ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں ' در دلِ خویش طاہرہ گشت و ندید جز ترا / صفحہ بہ صفحہ لا بہ لا پردہ بہ پردہ توبہ تو؛ اور 'از گناہِ بندۂ صاحب جنوں / کائناتِ تازہ آید بروں'؛ البتہ اس مقام پر غالب کی موجودگی کا راز غالباً ان کی انا کا احترام ہے، اس پر مستزاد یہ کہ اقبال کی رائے میں غالب

کے ہاں ہنگامہ ہائے رہ گذر میں ملوث رہنے کے باوجود ایک طرح کی ماورائیت کا احساس ملتا ہے اور کشف و وجدان میں ایمان و ایقان کا بھی، اور یہ غالب اور اقبال کے ہاں مشترک رویے ہیں جو ذہنی ہم آہنگی کے سبب وجود میں آئے ہیں۔ غالب کی زبان سے عالم جذب و کیف میں نکلے ہوئے یہ تین اشعار توجہ کو اپنی جانب معطف کراتے ہیں: آنچناں رنگے کہ ارژنگی ازوست آنچناں رنگے کہ بیرنگی ازوست / تو ندانی ایں مقام رنگ و بو است / قسمت ہر دل بہ قدر ہائے ہو است / یا بہ رنگ آیا بہ بے رنگی گذر / تا نشانے گیری از سوزِ جگر!

آخر آخر میں ابلیس کے نمودار ہونے کے لیے جسے خواجۂ اہلِ فراق، کے لقب سے ملقب کیا گیا ہے، فضا کی تشکیل اس طرح کی گئی ہے: 'ناگہاں دیدم جہاں تاریک شد / از مکاں تا لامکاں تاریک شد / اندراں شب شعلۂ آمد پدید / از درونش پیر مردے بر جہید / یک قبائے سرمئی اندر برش / غرق اندر دود پیچاں پیکرش / گفت رومی خواجۂ اہل فراق / آں سراپا سوز و آں خونیں ایاق'۔ یہاں ابلیس کے لیے 'پیر مردے' کی ترکیب ہمیں برطانوی شاعر ولیم بلیک کے ہاں شر کے پیکر مجسم یعنی URIZEN کی اسطوری شبیہہ کے لیے FATHER OF THE ANCIENT MEN یا PRIMEVAL PRIEST کی ترکیب کی یاد دلاتی ہے۔ پھر اس کی سرشت میں آگ کے عنصر کی موجودگی کے لحاظ سے اسے شعلہ قرار دینا اور پھر اسی نسبت سے اسے سراپا سوز اور خونیں ایاق کہنا بھی اپنے اندر ایک طرح کی موزونیت رکھتا ہے اور دوسری طرف تاریکی اور دود پیچاں کے جو مرئی پیکر استعمال کیے گئے ہیں، وہ خاص طور پر جاذبِ نظر ہیں، اور ابلیس کی شخصیت سے کامل مطابقت رکھتے ہیں۔ اگلے تین اشعار میں اقبال نے ابلیس کی انفرادیت کا اجمالاً اس طرح احاطہ کیا ہے: 'فطرتش بیگانۂ ذوقِ وصال / زہد او ترکِ جمال لایزال / تا گسستن از جمال آساں نہ بود / کار پیش افگند از ترکِ سجود ... غرق اندر رزم خیر و شر ہنوز / صد ہمیر دیدہ و کافر ہنوز'۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ابلیس کو اقبال نے غیر مقلدانہ طور پر پیش کیا ہے اور اسمیں شر کے عنصر کی تجسیم کے علی الرغم اس کی شخصیت کے بعض عناصر جیسے ادعائے ذات، خود اعتمادی، تخلیقیت اور جدلیاتی منطق کی کارفرمائی کے لیے اپنی غیر شعوری تحسین کے جذبے کو جگہ جگہ آشکار کیا ہے۔ 'من بُلے' در پردۂ لا گفتہ ام / گفتۂ او

خوشتر از ناگفتہ ام / تا نصیب از دردِ آدم داشتم / قہر یار از بہر او نگذاشتم / شعلہ ہا از کشت زار من دمید / او ز مجبوری بہ مختاری رسید / زشتی خود را نمودم آشکار / با تو دادم ذوقِ ترک و اختیار۔

ابلیس کے اندر موجود تخلیقی توانائی اقبال سے اپنا خراج وصول کیے بغیر نہیں رہتی۔

فلکِ زحل میں ہمیں اس قلزمِ خونیں کی تصویر ملتی ہے جس میں دو طاغوتِ کہن، 'جعفر از بنگال' اور 'صادق از دکن' کی مردود روحیں جو غالباً احساس گناہ سے گراں بار اور افتادہ ہیں، منڈلا رہی ہیں۔ ان دونوں کے تشخص کو مختصراً یہ کہہ کر سامنے لایا گیا ہے: 'ننگِ آدم ننگِ دیں ننگِ وطن'۔ جس میں ان کے کرتوتوں کا جوہر سمٹ آیا ہے لیکن یہ صرف نثری سا بیان ہے، اور ان کی شخصیتوں کے تہہ در تہہ حجابات کو نمایاں نہیں کرتا۔ اس قلزم خونیں کا، جسے دانتے نے اپنی نظم میں جہنم کے ساتویں دائرے میں PHELE GETHON کا نام دیا ہے، ایک ہیبت ناک اور جاں گسل نقش اس طرح ابھارا گیا ہے:

من چہ دیدم؟ قلزمے دیدم زخوں — قلزمے طوفاں بروں طوفاں دروں
در ہوا ماراں چو در قلزم نہنگ — کفچہ شب گوں بال و پر سیماب رنگ
موجہا در زندہ مانندِ پلنگ — از نہیبش مردہ بر ساحل نہنگ
بحرِ ساحل را اماں یک دم نداد — ہر زماں گہ پارۂ در خوں فتاد
موجِ خوں با موجِ خوں اندر ستیز — در میانش زورقے در رفت و خیز

اور آخر آخر میں یہ کہا گیا ہے: اندراں زورق دو مرد زرد روئے / زرد رو عریاں بدن آشفتہ موئے۔ یہ پورا بند لفظی صناعی کا ایک ایسا نمونہ ہے جو خوف و ہراس کے جذبات کو انتہائی تندی اور تیزی کے ساتھ برانگیختہ کرتا ہے۔ یہاں خون کا پیکر بنیادی اور مرکزی ہے، جس سے مدام کشمکش اور پیچ و تاب وابستہ ہے۔ یہ قلزم خوں اتہاہ ہے اور اس میں ایک طوفانی کیفیت موجزن ہے اور یہ بے شعور بھی ہے۔ ماراں، نہنگ، پلنگ، شب گوں کفچہ، سیماب رنگ بال و پر اور وہ موجیں جو بلند ہو کر دبنا اور بیٹھنا نہیں جانتیں، بیم و اضطراب کے تاثر کو گہرا بنا رہی ہیں اور اسے امتداد بخش رہی ہیں۔ در ہوا ماراں، اور در قلزم نہنگ، انسانی روحوں کے لیے جو ابتلا اور آزمائش کے پھندے میں گرفتار ہیں، موت کی لٹکتی ہوئی تلواریں ہیں جو ایک لمحے کی بھی عافیت فراہم کرنے

کے لیے آمادہ نہیں۔ 'موجِ خوں باموجِ خوں اندر ستیز' کہہ کر اس خونیں منظر کو ایک طرح کی ابدیت دے دی گئی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہاں ہر اس کا یہ لمحہ اپنی جگہ پر ٹھہر گیا ہے اور سراسیمگی اور اضطراب کی یہ کیفیت ٹوٹنے والی نہیں بلکہ غیر مختتم ہے' یہ صرف جعفر و صادق ہی کا مقدر نہیں، بلکہ یہ ان سب طاغوتی قوتوں کا انجام اور ان کی تقدیر کا ایک اشارہ ہے' جو جادۂ حق و صداقت سے انحراف کر کے شر کے دامنِ بسیط میں پناہ ڈھونڈتی اور پھر اس کی مزید توسیع اور غلبے کے لیے اپنے آپ کو وقف کر دینا چاہتی ہیں۔ یہ دراصل انسانی صورتِ حال اور مخمصے کا ایک خارجی رمز ہے' جو اس طرح سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ اقبال کے مزاج اور ان کے فنی رویے سے مطابقت رکھتے ہوئے یہ تصویر حرکی ہے اس میں انجماد نہیں ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ ایک مجہول کیفیت نہیں، بلکہ ایک طرح کی COMPULSIVE FORCE یا قوت ہے۔ شاید اس میں یہ نکتہ بھی مضمر ہے کہ شر جو ایک منفی قوت ہے، انسان کی کائنات میں ایک دائمی اور مستقل حیثیت رکھتا ہے اور بھیس بدل بدل کر سامنے آتا رہتا ہے۔ اس بند کو پڑھ کر معاً ذہن میں دانتے کی نظم میں جہنم کے بارہویں قطعے میں ساتویں دائرے کے اندر کی یہ سطریں گونجنے لگتی ہیں:

BUT TURN THINE EYES TO THE VALLEY, FOR DRAWS NEAR
THE RIVER OF BLOOD, WHEREIN ARE BOILING THEY
WHO LIVE BY VIOLENCE AND ON OTHER'S FEAR

یہاں اس امر کی صراحت ضروری ہے' کہ دانتے کے پیش کردہ قلزم خونیں میں وہ لوگ غوطہ زنی کرتے ہیں جو شہوت پرست ہیں اور اقبال کے ہاں اس کے برعکس ملک و دین و وطن کے غدار ایک عذابِ الیم سے گذرتے ہیں۔ مزید برآں 'جاوید نامہ' میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ ایسی ارواح ہیں جنہیں جہنم بھی اپنے اندر جگہ دینے کے لیے تیار نہیں، بعینہٖ دانتے کے جہنم کے تیسرے قطعے میں بھی ایسی سرگشتہ روحوں کا ذکر کیا گیا ہے' جن کا استحقاق بھی اس سے زیادہ نہیں۔

یہ امر بھی کچھ کم دلچسپ اور قابلِ توجہ نہیں کہ قلزم خونیں کی تصویر کشی کے بعد اور شاید تضاد کے طور پر ہمارے روبرو ایک دوسرا نقش روحِ ہندوستان کا آتا ہے' جو مثبت، قطعی اور خوشگوار قسم کا ہے یعنی بہجت انگیز ہے اور جس سے پاکیزگی اور طہارت کا تاثر وابستہ

ہے۔ اس سے ہندوستان سے اقبال کے شغف اور دل بستگی کا ثبوت بھی ملتا ہے لیکن یہ بات اتنی اہم نہیں ہے جتنی کہ نظم کے پورے سیاق و سباق میں اور اس کی فنی تہذیب و تنظیم یا ECONOMY میں متضاد پیکروں کا ایک دوسرے کے بالمقابل رکھا جانا' اس قسم کے تضادات نظم کے مختلف حصوں میں اکثر نظروں کے سامنے سے گذرتے ہیں۔ اس نقش کی دلکشی میں ایک مسحور کن کیفیت پائی جاتی ہے: 'آسماں شق گشت و حورے پاک زاد/ پردہ را از چہرۂ خود برکشاد/ در جبینش نار و نور لایزال/ در دو چشم او سرور لایزال/ حلۂ در بر سبک تر از سحاب/ تار و پودش از رگ برگ گلاب/ با چنین خوبی نصیبش طوق و بند/ بر لب او نالہ ہائے دردمند/ گفت رومی روحِ ہند است ایں نگر/ از فغانش سوزہا اندر جگر'۔ لیکن روحِ ہندوستان کا یہ مثبت اور دل افروز نقش قلزم خونیں کے منفی وژن کو یکسر اور یک لخت معدوم نہیں کر دیتا۔ کیوں کہ شر انسانی فطرت کی گہرائیوں میں دور تک اور محکم طور پر پیوست اور جاگزیں ہے۔ اس قلزم خونیں میں جو زورق نشین ہیں ان میں سے ایک کی فریاد کے جواب میں جو ندائے سنائی پڑتی ہے' وہ خاصی تشویشناک اور دہشت انگیز ہے:

ناگہاں آمد صدائے ہولناک — سینۂ صحرا و دریا چاک چاک
ربط اقلیمِ بدن از ہم گسیخت — دم بہ دم کہ پارہ برکہ پارہ ریخت
کوہ ہا مثلِ سحاب اندر مرور — انہدام عالمے بے بانگِ صور
برق و تند را زتب و تاب دروں — آشیاں جستند اندر بحر خوں
موجہا پر شور و از خود رفتہ تر — غرق خوں گر دید آں کوہ و کمر
آنچہ بر پیدا و ناپیدا گزشت — خیل انجم دید و بے پروا گزشت

آخری شعر کے دوسرے مصرعے سے پیامِ مشرق میں نظم 'تنہائی' کے ٹیپ کے اس ایک مصرع کی یاد تازہ ہو جاتی ہے: 'تبسمے بہ لبِ او رسید و ہیچ نگفت' جس میں طنز کا ایک لطیف اور خفی عنصر موجود ہے۔ آنسوئے افلاک پر اقبال کے وژن کا اختتام ایک مثبت اور ہمت افزا لے پر ہوتا ہے۔ 'ندائے جمال یہ تھی: زندگی خواہی خودی را پیش کن/ چار سو را غرقِ اندر خویش کن' اور تجلیٔ جلال جو BEATIFIC VISION کے مترادف ہے، اس لے کو اوپر اٹھاتی ہے اور

اس نقطے پر اختتام کو پہنچاتی ہے: 'ناگہاں دیدم جہانِ خویش را/ آں زمین و آسمان خویش را/ غرق در نورِ شفق گوں دیدمش/ سرخ مانند طبرخوں دیدمش/ زاں تجلی ہا کہ در جانم شکست/ چوں کلیم اللہ فتادم جلوہ مست/ نور او ہر پردگی را وا نمود/ تاب گفتار از زبانِ من ربود'۔ یہ اختتام جو کسی قدر ناقابلِ قبول معلوم ہوتا ہے، 'ساقی نامہ' (بالِ جبریل) کے خاتمے کی یاد دلاتا ہے: 'فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس/ مگر تابِ گفتار کہتی ہے کہ بس/ اگر یک سرِ مو برتر پرم/ فروغِ تجلی بسوزد پرم'۔

'جاوید نامہ' کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس میں اقبال کا بیشتر سروکار اپنے مخصوص ایقانات اور موضوعات یا غالب محرکات کی تکرار، تشہیر، اور ترسیل سے ہے، اس لیے اس میں ایک طرح کی تجرید پائی جاتی ہے، اور ایک نوع کی برہنہ گوئی اور صراحت بھی۔ یہ نقطۂ نظر ایک حد تک درست ہے۔ مثلاً فلکِ عطارد میں محکماتِ عالمِ قرآنی، خلافتِ آدم اور حکومتِ الٰہی وغیرہ کے ضمن میں جو کچھ کہا گیا ہے، وہ بیانِ محض ہے۔ ان تصورات کو شعر کے محاورۂ گفتگو میں نہیں ڈھالا جاسکا۔ نظم میں اکثر مقامات پر ہمیں ایقانات کو حسی تجربے میں منتقل کرنے کے عمل کا فقدان نظر آتا ہے۔ البتہ عشق، شعور اور خودی کے بارے میں اقبال نے جہاں اور جو کچھ کہا ہے، اسے جذبے کی آگ میں تپا کر اور تخیل کو اس میں آمیز کر کے کہا ہے اور اس میں ذاتی لہجے یعنی PERSONAL ACCENT کی جھلک نظر آتی ہے اس نظم میں تخیل کی پر پیچ بناوٹ اور PHANTASY کے عنصر کی کمی بین طور پر نظر آتی ہے، لیکن اس کی تکنیک خواب یا رویا کی تکنیک ہے جس کی طرف اشارہ شروع ہی میں کیا جا چکا ہے۔ اس نظم کا عمل واقعاتی کائنات کے پسِ منظر میں سامنے نہیں لایا گیا ہے، بلکہ زندہ رود، پیرِ رومی کے ہمرکاب خلاؤں میں پرواز کرتے اور مختلف افلاک پر جا پہنچتے ہیں۔ یہاں جن ارواح سے ہماری ملاقات کرائی جاتی ہے۔ ان میں ایسے افراد ہیں جن میں سے بعض نے تاریخ کے دھارے کا رخ موڑنے کا جتن کیا۔ ان میں سے چند ایسے بھی ہیں جن کا مقام اور مرتبہ اقلیمِ ابد میں متعین اور محفوظ ہے۔ اقبال اپنی قوتِ متخیلہ سے کام لے کر ان کی بازآفرینی کرتے اور انہیں حیاتِ نو بخشتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر یہ سب شخصیتیں جن کے اپنے اپنے امتیازات اور ان امتیازات کے حدود ہیں، دراصل اس نظم کی بساط پر استعاروں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور بعض اہم محرکات اور ان کی افہام و تفہیم کا زندہ رود اور ان تمام ارواح کے مابین محاورہ کم و بیش اسی

طرح کا ہے جیسا کہ 'گلشنِ راز جدید' میں اختیار کیا گیا ہے جو محمود شبستری کی 'گلشنِ راز' کے جواب میں لکھی گئی تھی، 'فلک قمر میں' نہ تا سخن از عارف ہندی' اس کی ایک واضح مثال ہے اس کے علاوہ بھی مکالمے کے ذریعے نہ صرف بعض اہم مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے، بلکہ اس سے عمل کی رفتار کو تیز تر کرنے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ اس نظم میں تخیل اور جذبے کی تازہ کاری اور ڈرامائی عنصر کی موجودگی کی وجہ سے (جو یہاں ملٹن کی رزمیہ نظم 'فردوس گم گشتہ' کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہی ہے) اس کا تاثر ایک حد تک گہرا ہو گیا ہے۔ اس نظم میں اقبال کا سروکار مجردات سے بھی ہے اور ان موضوعات کی تکرار سے بھی، جو ان کی شاعری کی جان و جواز ہیں، انہیں آپ غالب شعری محرکات بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس سے قطع نظر فضا آفرینی اور 'منظر نامے' کی ترتیب و تنظیم بھی کچھ کم اہم عنصر نہیں ہے۔ اس سے ایک طرف تحیر و استعجاب کا تاثر ناگزیر طور پر سامنے آتا ہے اور دوسری جانب کہیں کہیں جیسے قلزم خونیں کی پیش کش کے دوران خوف و تشویش اور بے رحمی کا عنصر بھی دامن گیر ہو جاتا ہے۔ تاریکی اور روشنی، امید و بیم، تشویش، تناؤ اور فشار کے پیکروں کو ایک دوسرے کے بالمقابل رکھنے سے ایک طرح کے تضاد کا اجاگر کرنا مدِ نظر ہے، دراصل اقبال کے ہاں اس نظم میں تجریدیت یعنی ABSTRACTIONISM اور جسمانیت میں CONCRESCENCE دونوں کی کارفرمائی بیک وقت ملتی ہے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ منظر نامہ یعنی LAND SCAPE اس نظم کے اسٹرکچر کو متعین کرتا ہے اور اس میں فارم کی صورت گری کا اصول اور اس کی جذبی قوت دونوں کا مخزن اور منبع اس کی وہ تصوراتی اسکیم ہے، جو اقبال کے دل میں اپنی جگہ رکھتی اور انہیں ہر حال میں عزیز ہے۔ جن شخصیتوں سے وہ بغایت اور علی الخصوص متاثر نظر آتے ہیں، ان میں حکیم ٹالسٹائے، بھرتری ہری، حلاج، غالب، قرۃ العین طاہرہ، شرف النساء جمال الدین افغانی سید حلیم پاشا مہدی سوڈانی، سید علی ہمدانی اور غنی کاشمیری اور سلطان شہید قابلِ ذکر ہیں اور جن کے سلسلے میں وہ کراہیت اور نفرت کا جذبہ رکھتے ہیں۔ وہ ہیں فرعون و کشنر اور جعفر و صادق جیسے ننگِ انسانیت اور آبرو باختہ افراد۔ اقبال کے اعماق قلب و روح میں نبی کریمؐ سے جو شیفتگی اور نیاز و سپردگی جاگزیں ہے، اس کا اظہار حلاج کی زبان سے 'سرِ آں جوہر کہ نامش مصطفےٰ است' کی بابت استفسار اور اس کے جواب سے ظاہر ہوتا ہے۔ 'جاوید نامہ' کا کینوس بے شک اتنا وسیع

نہیں ہے جیسا کہ دانتے کی نظم کا۔ اس میں دوزخ، اعراف اور بہشت کے ایسے مناظر و احوال پیشِ نظر نہیں ہیں اور نہ عزم و ارادے کے راستے میں ایسی گرہیں پڑتی ہیں جیسی کہ اطالوی نظم میں۔ اس میں استعاراتی ابعاد اتنی ہمہ گیر اور دور رس نہیں ہیں اور نہ اندازِ بیان میں وہ ترصیع، وہ منحنی خطوط اور نہ وہ دبازت جو اطالوی شاعر کے کارنامے سے مختص ہیں اور نہ لغوی مفاہیم تخیل اور جذبے کے دباؤ کی وجہ سے علامتی شکلوں میں ایسے حیرت انگیز طریقے سے منقلب ہو جاتے ہیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں دانتے کی نظم کے تینوں حصوں کے پیشِ نظر ہم اس کے ہاں معانی سے گذر کر معرفت یعنی COGNITION کی اس اعلیٰ سطح تک پہنچ جاتے ہیں جہاں صرف الفاظ کے خالص فارم ہی باقی رہ جاتے ہیں وہاں اقبال کے ہاں معانی الفاظ کے ساتھ چمٹے رہتے ہیں۔ گو دانتے اور اقبال دونوں کے ہاں معانی اور الفاظ کی صنعت گری اور ندرت اپنا جادو جگائے بغیر نہیں رہتی۔ اقبال کے ہاں ایسے مواقع کی یکسر کمی نہیں ہے جب تخیل اور جذبے کی تشدید اور شفافیت ایک اعلیٰ شعری فارم اختیار کر لیتی ہے۔ یہاں دراصل مخصوص مواقع اور تصورات سے ہم آہنگ 'منظر نامے' کو ہنر مندی کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں محض لفظی صناعی ہی ہم سے خراجِ تحسین وصول نہیں کرتی، بلکہ معانی اور علامتوں کے ادغام اور اختصاصیت سے متصف فارم جو اس اختصاصیت ہی میں بلکہ اسی کے ذریعے آفاقیت اور لازمانیت تک پہنچتا ہے۔ ان دونوں کو بیک وقت گرفت میں لانا دراصل اس وژن کا کارنامہ ہے جو تخلیق کار کا امتیازی نشان ہے اور اسی لیے یہ کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ بڑی شاعری جس میں فارم کی تابندگی جزو لاینفک کے طور پر شامل ہے ہمیشہ ایک آفاقی وژن ہی کی پیداوار ہوتی ہے، کوئی دوسرا پیمانہ اسے متعین کرنے کا ہمارے پاس نہیں ہے اور اقبال کے آفاقی شاعر ہونے میں شبہ کی گنجائش کم تر ہے۔

اقبالؔ اور دانشِ حاضر

گفتگو کے نقطۂ آغاز کے طور پر 'بالِ جبریل' کے ان دو اشعار کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:
'اِسی کشمکش میں گذریں مری زندگی کی راتیں / کبھی سوز و سازِ رومی، کبھی پیچ و تابِ رازی' اور 'عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں / کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل'۔ متذکرہ دونوں شعر اقبالؔ کی روح میں مستتر پیکار کی غمازی کرتے ہیں، اس وارداتِ ذہنی و قلبی کو آشکار کرتے ہیں، جن سے انہیں خواہی نخواہی گذرنا پڑا۔ امام فخر الدین رازی ازمنہ وسطےٰ کے مسلمان فلسفیوں میں تعقل پسندی کے بہت بڑے علم بردار تصور کیے جاتے ہیں، جن سے سرسیدؔ بھی اپنے مذہبی فکر کے ارتقاء کے دورِ اوّل میں حد درجے متاثر ہوئے تھے اور جن کی عقلی موشگافیوں اور توجیہات اس تہمت کا ابطال کرتی ہیں کہ ازمنہ وسطےٰ 'تاریکیٔ محض' کا دور تھا۔ پیرِ رومی اس رہگذر کے دوسرے سرے پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ یہ رازی ہی ہیں، جن کے بارے میں اقبالؔ نے کہا ہے: 'علاجِ ضعفِ یقیں ان سے ہو نہیں سکتا / غریب اگرچہ ہیں رازی کے نقطہ ہائے دقیق'، اور 'کمالِ عشق و مستی ظرفِ حیدر / زوالِ عشق و مستی حرفِ رازی'۔ اس طرح پہلے شعر میں رومی و رازی علی الترتیب عشق و ایقان اور تعقل و تشکیک کی واضح علامات کے طور پر لائے گئے ہیں اور دوسرے شعر میں جو مجملاً ہم عصری زندگی کے تضادات کی چغلی کھا رہا ہے۔ 'مثلِ خلیل' کی مستعمل ترکیب سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ اس ناموافقت کو ہموار کرنے کے لیے جس کنجی کی ضرورت تھی، وہ ایک حد تک ان کے ہاتھ لگ گئی ہے۔ (خلیل کی تلمیح نارِ نمرود کو گل و گلزار بنانے کے لیے اقبالؔ نے بار بار استعمال کی ہے اور اس سے گہرے مطالب اخذ کیے ہیں) پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ 'عذابِ دانشِ حاضر' محیط ہے 'سوز و سازِ رومی' اور 'پیچ و تابِ رازی' کی بیک وقت موجودگی کو بھی اور اس سے ماسوا بھی

بہت کچھ ہے۔ بہ الفاظِ دیگر 'دانشِ حاضر' ایک ایسی ہمہ گیر اصطلاح ہے، جس کے ذریعے محض بیسویں صدی کے کارناموں اور کوتاہیوں ہی کو معرضِ اظہار میں نہیں لایا گیا ہے، بلکہ اس میں وہ پورا رویہ شامل ہے، جو تہذیبِ جدید کے عواقب اور مضمرات، اس کے مقتضیات اور ان سے وابستہ پیچیدگیوں سے متعلق ہے اور 'دانشِ حاضر' سے مراد یہ جتانے کی ضرورت نہیں، 'دانشِ برہانی' ہے، 'دانشِ نورانی' نہیں، ورنہ اس سے پہلے عذاب کا لفظ بہ طورِ صفت نہ لایا گیا ہوتا۔ ان دونوں کے مابین جو باریک اور نازک فرق ہے، اس کا اظہار اقبال نے ایک جگہ بالصراحت اس طرح کیا ہے: 'اک دانش نورانی، اِک دانشِ برہانی / ہے دانشِ برہانی حیرت کی فراوانی'۔ یعنی 'دانشِ برہانی' ہمیں ایک ایسے راستے پر ڈال دیتی ہے، جہاں حیرت ایک مخمصے کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور انکشافِ حقیقت کی سبیل 'دانشِ نورانی' فراہم کرتی ہے جو وجدان کی صلاحیت سے غیر ممیز ہے۔

انگریزی شاعر ولیم بلیک اور جدید روسی وجودی فلسفی نکولاس برڈیو کی طرح جنہوں نے اپنی خود نوشت سوانح حیات DREAM AND REALITY میں اپنے ذہنی ارتقا کے مد و جزر کی داستان بڑی بصیرت اور آگہی کے ساتھ قلمبند کی ہے۔ اقبال بھی زندگی کی اساس کو روحانی مانتے ہیں۔ یہ تینوں شاعر فلسفی وجود کی مادی حقیقت میں یقین نہیں رکھتے۔ بلکہ جائز طور پر یہ سمجھے یا کہ روحانی سطح مادے کی نسبت زندگی کی زیادہ گہری سطح ہے۔ وہ اس امر پر متفق نظر آتے ہیں کہ حقیقت کی کوئی قابلِ لحاظ اور تشفی بخش توجیہہ محض مادی بنیادوں پر نہیں کی جا سکتی۔ وہ روح کو مقدم اور مادے کو موخر تسلیم کرتے ہیں۔ اقبال نے اپنے مشہور و معروف انگریزی خطبات میں علم کے حصول اور اکتساب کے جن دو مآخذ کا ذکر کیا ہے، وہ تاریخ اور فطرت ہیں، لیکن فطرت کو علم کا منبع اور سرچشمہ سمجھنے کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ حواس کی دولت پر تکیہ کیا جائے اور وہ حواس سے حاصل شدہ علم کو وقعت کی نظروں سے نہیں دیکھتے۔ اٹھارویں صدی کے انگلستان اور فرانس میں فروغ یافتہ مادیت، مارکس کی جدلیاتی مادیت سے یکسر مختلف مظہر ہے۔ اوّل الذکر مادیت، معرفت کے دوسرے ذرائع پر عقل کی فوقیت اور بالادستی اور صنعتی انقلاب کے برپا ہونے کی وجہ سے وجود میں آئی تھی۔ اس دور کے انگلستان میں جس مادیت کے نقوش ابھر کر سامنے آئے۔ اس کی تشکیل نیوٹن کی طبیعات اور لاک کے فلسفۂ علم یعنی EPISTE MOLOGY نے کی تھی اور اس کے لیے ایک حد تک سترہویں صدی کے آغاز میں

بیکن کے استقرائی طریقِ کار نے داغ بیل ڈال دی تھی۔ اقبال مادیت کے سراسر منکر ہیں اور اسی طرح روح پر مادے کی برتری کے بھی خلاف ہیں۔ ان کی رائے میں شعورِ انسانی کو مادی احوال متعین نہیں کرتے، بلکہ مادی احوال و کوائف میں تبدیلیاں اس کی وجہ سے نمودار ہوتی ہیں۔ شعور ایک تخلیقی قوت ہے اور یہی قوت مادی حقائق کو وجود میں لانے کی ذمے دار ہے، وہ فی نفسہٖ کوئی وجود نہیں رکھتے۔ مادہ دراصل شعور ہی کی ایک یخ بستہ اور انجماد یافتہ مفروضہ شکل سے بڑی حد تک مماثل ہے۔ مادیت کے ساتھ میکانکیت کا رشتہ بھی جڑا ہوا ہے۔ یہ میکانکیت جو عضویت یعنی ORGANICISM کا تضاد پیش کرتی ہے، سائنس اور ٹیکنالوجی کے انقلاب آفریں کارنامے کی پیداوار ہے۔ ایک طرف اس کی ترقی نے انسانوں کے لیے طرح طرح کی آسائشیں فراہم کر دی ہیں، جنھوں نے زندگی کو آرام دہ اور فرحت انگیز بنا دیا ہے، لیکن اسی کے پہلو بہ پہلو اس میلان کو بھی جنم دیا ہے جسے ہم SCIENTISM کے نام سے پکارتے ہیں اور جس کی وجہ سے زندگی کے مزاج اور مذاق میں کیفیاتی فرق آگیا ہے چنانچہ اشیاء کے ادراک کے سارے ذرائع اور ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کے سارے پیمانے بدل گئے ہیں اور شعورِ انسانی کے ریشوں یعنی FIBRES میں ایک طرح کا کھردرا پن یعنی COA RSFNESS پیدا ہو گئی ہے۔ اٹھارویں صدی کی مادیت اور میکانکیت کے خلاف ردِ عمل کا اظہار سب سے پہلے انگریز اور جرمن شاعروں اور مفکروں نے کیا اور انھوں نے اس بے حرمتی یعنی DESECRATION کی طرف توجہ مبذول کرائی جس کی وجہ سے زندگی میں بالعموم خلفشار، شکست و ریخت اور عدم توازن راہ پا گئے تھے۔ 'لینن' کے عنوان سے ایک نظم میں اقبال نے کچھ اسی طرح کے رویّے کا اظہار کیا ہے:

یورپ میں بہت روشنیٔ علم و ہنر ہے — حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
وہ قوم کہ فیضانِ سماوی سے ہے محروم — حد اس کے کمالات کی ہے برق و بخارات
ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت — احساسِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

دوسرے شعر کا دوسرا مصرع: 'حد اس کے کمالات کی ہے برق و بخارات' صنعتی تہذیب کے طمطراق پر ایک بھرپور طنز کی حیثیت رکھتا ہے اور تیسرے اور آخری شعر میں 'قطعِ نظر اور دوسرے مضمرات کے' اس نفیٔ ذات یعنی DEPERSONALIZATION کا پہلو بھی نکلتا ہے، جو حد سے زیادہ صنعتی معاشرے

میں پیدا ہو جاتی ہے۔ جب انسانوں کی ایک دوسرے سے شناخت ناممکن بن جاتی ہے اور وہ سب ایک ہی مشین کے کل پرزے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ انگریزی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اس احساس کی ترجمانی بڑے ہی فن کارانہ انداز میں اپنی شہرۂ آفاق نظم خرابے THE WASTE LAND کے پہلے حصے کے اختتام پر اس طرح کی ہے:

UNDER THE BROWN FOG OF A WINTER DAWN

A CROWD FLOWED OVER LONDON BRIDGE, SO MANY

I HAD NOT THOUGHT DEATH HAD UNDONE SO MANY

یہاں اس امر پر زور دینے کی چنداں ضرورت نہیں کہ UNREAL CITY سے مراد لندن، پیرس، بون، برلن، روم، میڈرڈ ہر وہ شہر ہے جو صنعتی تہذیب اور اس کے عواقب کی زد میں آچکا ہے، اور جس نے بے نام انسانوں کے جمِ غفیر میں انسانی تشخص کے خدوخال کو محو کر دیا ہے۔ اعداد و شمار پر تکیہ، ذرائع پیداوارِ اشیاء کا فروغ، انسان کی تمام تر صلاحیتوں کا اس ایک مقصد پر مرتکز اور مجتمع ہو جانا، دولت کی فراوانی اور معمولاتِ زندگی میں یک رنگی اور یکسانیت کا در آنا، اس سے اکتاہٹ یعنی BO-REDOM کا پیدا ہونا اور مشین کو ایک TOTEM کا درجہ دے دینا، یہ سب علامتیں ہیں مغربی تہذیب کے زوال اور ہر اس تہذیب کے زوال کی، جو مادی ترقی اور آسودگی کو انسانی کوششوں کا منتہا اور مقصدِ آخری قرار دے: 'اک شور ہے مغرب میں اُجالا نہیں ممکن / افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش' اور 'تاریک ہے افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے / یہ وادیٔ ایمن نہیں شایانِ تجلّی'۔ ہندوستان میں اگرچہ سائنس اور ٹیکنالوجی کا وہ معیار اقبال کے زمانے میں نہیں تھا، جو رفتہ رفتہ پیدا ہوا، لیکن ان کی نظریں اس کی آمد آمد کے کچھ نہ کچھ آثار جو افق پر ہویدا ہو چلے تھے، صاف طور سے دیکھ رہی تھیں۔

مادیت کے خلاف احتجاج کے ضمن میں اقبال کا رویہ ایلیٹ کے رویے سے ایک حد تک مماثل ہے۔ دونوں کے خیال میں تہذیبِ جدید کا بحران اخلاقی اور مذہبی اقدارِ حیات میں یقین کے کمزور پڑ جانے کی وجہ سے نمودار ہوا ہے۔ باوجود ساری ترقیوں اور کارناموں کے ہم انتشار و

اضمحلال اور ذہنی اور روحانی پراگندگی سے اس لیے دوچار ہیں کہ روحانی حقیقتوں اور کوائف پر ہماری گرفت نا محکم اور غیر استوار ہو گئی ہے اور مرکزی انسانی اقدار کا شعور ہمارے اندر دھندلا ہو گیا ہے یا یکسر مٹ گیا ہے۔ بیسویں صدی کے مشہور ناول نگار ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی طرح اقبال بھی زندگی کی اصل کے مسخ اور مجروح ہو جانے کے مسئلے سے دست و گریباں نظر آتے ہیں؛ کہ ہم نے اس کی نمو پذیر کلیت اور یکتائی کو فراموش کر دیا ہے اور اسے الگ الگ خانوں اور نیم جان اکائیوں میں منقسم کر دیا ہے۔ تقسیم شدگی یعنی FRAGMENTATION کا یہ عمل اور زندگی کی کیفیت کو بہتر بنانے کی تشویق کے جذبے کا یہ فقدان، ان دونوں نے انسانی شعور کی نازک حسیت کے ریشوں میں ایک طرح کی سختی پیدا کر دی ہے اور اس کا بڑا سبب وہ اسیری ہے، جس کا مشین کی بالادستی کے سلسلے میں ہم شکار رہے ہیں۔ اس کا ایک حد تک احساس انیسویں صدی کے ناول نگار چارلس ڈکنز کے ہاں بھی ملتا ہے، خاص طور پر اس کے اعلیٰ شاہکار HARD TIMES میں، اور بڑے ہی واشگاف انداز میں بیسویں صدی میں لارنس کے ناولوں SONS AND LOVERS THE RAINBOW. اور WOMEN IN LOVE میں۔ اس کا مداوا اس میں نظر آتا ہے کہ ہم عقل کی فوقیت کے برعکس، احساسات اور جبلتوں کی اولین برگزیدگی کو تسلیم کریں۔ لیکن بیسویں صدی کی مادیت اور میکانکیت سے گلو خلاصی کی جو سبیل لارنس نے تجویز کی ہے یعنی ایک قسم کے IMPURE ARCHE TYPE کی تخلیق، اقبال اس کے قائل نہیں ہیں۔ کیوں کہ ان کے قیاس کے مطابق اس سے ایک نئے خلفشار کا دروازہ کھل سکتا ہے۔ اس کی واحد سبیل ان کے نزدیک اخلاقی اقدار کی بازیابی اور انہیں دوبارہ معمولاتِ زندگی میں موثر طریقے سے کارگر اور بار آور بنانا ہے۔

چند برس پہلے کی بات ہے، جب برطانوی سائنس داں اور ناول نگار سی۔ پی۔ سنو نے دو کلچروں کی بیک وقت موجودگی اور ان کے مابین امتیاز، تفریق اور مغائرت کی بحث چھیڑی تھی۔ دو باہم متضاد کلچروں سے ان کی مراد سائنسی کلچر اور لبرل یا انسان دوستی پر مبنی کلچر سے تھی جس کی بنیاد خود بقول ان کے ادب اور فلسفے سے آگاہی اور ان میں انہماک اور سائنسی اقدامات اور ان کے اثرات سے قطعی اور کلی عدم واقفیت پر تھی۔ واقعی کچھ عرصے تک ایسا لگتا رہا، گویا بیسویں صدی میں یہ دو کلچر جو ایک دوسرے سے متمائز ہیں، علیحدہ علیحدہ اپنا وجود رکھتے ہیں۔ اور ان کے

درمیان کچھ ایسی تفریق اور خلیج حائل ہے جو ناقابلِ پیمائش اور ناقابلِ عبور ہے اور ایک کا دوسرے میں ادغام ناممکن ہی نہیں غیر ضروری بھی ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت مناسب معلوم ہوتی ہے کہ جب ہم سائنسی کلچر کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس سے بالواسطہ طور پر دو نوع کے مظاہر مراد ہوتے ہیں، یعنی ایک تو وہ صنعتی انقلاب جو اٹھارویں صدی کے انگلستان میں رونما ہو گیا تھا۔ جس کی بنیاد پیدائشِ اشیاء میں مشینوں سے کام لینے، زرعی مزدوروں کے مقابلے میں صنعتی مزدوروں کے ابھرنے اور غیر زرعی آبادی کے مقابلے میں صنعتی آبادی کے وجود میں آنے پر تھی اور دوسرے جدید ترین عہد کا ٹیکنالوجیکل انقلاب جس میں ELECTRONICS کا استعمال، ایٹمی توانائی کی دستیابی اور اس سے کام لینا، اور ایک طرح کا AUTOMATON شامل ہیں، ان سب نے مل کر جس طرح کی مادیت کو جنم دیا ہے وہ بقول سی۔ پی۔ اسنو ایک طرح کا SOCIAL PLAZMA یا معاشرتی جرثومہ ہے، جس کا معاشرت کے سب افراد ایک حصہ بن گئے ہیں۔ پھر ہر چند کہ نظری یا خالص اور عملی سائنس دانوں کے درمیان بھی فرق ہے، لیکن سائنسی کلچر کے نمائندے دونوں کہے جا سکتے ہیں۔ مگر کچھ ایسا لگتا ہے کہ دراصل سائنسی کلچر کا یہ توفق محض ظاہری اور اوپری ہے اور سچ بات تو یہ ہے کہ اقدار کا بحران اسی کا پیدا کردہ ہے۔ دراصل بنیادی طور پر کلچر تو وہی ہے، جسے لبرل کلچر کے نام سے موسوم کیا گیا ہے اور اسی کے ذریعے سے متخالف اقدار کے درمیان مطابقت اور ہم آہنگی قائم کی جا سکتی ہے۔ دوسرا سائنسی کلچر نہیں بلکہ سائنسی رویہ یا سائنس کی طرف میلان یا سائنسی طرزِ عمل کہلائے جانے کا مستحق ہے۔

اقبال کے ہاں ایک اہم مسئلہ عقل اور وجدان یا خرد اور عشق کے درمیان باہمی تعلق اور تضاد کا بھی ہے اور یہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ عقل کی کلیتہً نفی نہیں کرتے: 'زیرکی از عشق گردد حق شناس / عشق از زیرکی محکم اساس'، کیوں کہ اس کے کارناموں سے بہر حال انکار اور انحراف ممکن نہیں۔ لیکن عقل جب تجرباتی طریقِ کار پر اصرار کرتی اور حسی شہادت سے اپنی سرخ روئی اور توثیق کا کام لینا چاہتی ہے، تو وہ اسے دانشِ برہانی کا نام دیتے ہیں۔ اس سے برتر مقام جیسا کہ کہا گیا 'دانشِ نورانی' کا ہے۔ جس کے لیے انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے عقلِ ارفع یعنی HIGHER REASON کی اصطلاح استعمال کی ہے اور جو وجدان کے قریب پہنچ جاتی اور اسی کی طرح بے خطا ہوتی ہے دوسرے بڑے شاعروں کی طرح اقبال عقل کی نارسائیوں اور کوتاہیوں کا بیش از بیش شعور رکھتے

ہیں؛ جو حقیقتِ آخری کے ادراک کی راہ میں رکاوٹ بن جاتی ہیں۔ معرفت یعنی GNOSIS کے مختلف مدارج ہیں اور مختلف النوع صلاحیتیں ان مختلف مدارج تک پہنچنے میں ہماری رہنمائی کرتی ہیں۔ اقبال کے ہاں عقل اور دل یا خارجی وسائلِ علم اور اندرونی یا باطنی محرکات کے درمیان تضاد 'بانگِ درا' کے آغاز سے ہی ملنے لگتا ہے، چنانچہ عقل، دل عقل سے یوں مخاطب ہے:

رازِ ہستی کو تو سمجھتی ہے — اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں
ہے تجھے واسطہ مظاہر سے — اور باطن سے آشنا ہوں میں
تو زماں و مکاں سے رشتہ بپا — طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں

لیکن بعد کے اردو اور فارسی کلام میں یہ تضاد اور بھی گہرا اور نمایاں ہو گیا ہے 'بالِ جبریل' میں مندرج ایک رباعی اس سلسلے میں خصوصی توجہ کی مستحق ہے:

خرد سے راہ رو روشن بصر ہے — خرد کیا ہے؟ چراغِ رہگذر ہے
درونِ خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا — چراغِ رہگذر کو کیا خبر ہے

یہاں راہ رو کو روشن بصر بنانے میں خرد کے تفاعل سے انکار نہیں کیا جا رہا ہے، لیکن اس 'چراغِ رہگذر' یعنی خرد کو ان ہنگاموں کا، جو انسان کے اندرون میں بپا رہتے ہیں، سان گمان بھی نہیں کہ وہ یکسر اس کی دسترس سے باہر ہیں۔ لیکن آخر آخر میں اقبال اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ عقل اور وجدان یا عشق دو ایسے قطبین یا POLARITIES ہیں جو کلی تجربے کی وحدت میں اپنا اپنا مقام اور جواز رکھتے ہیں۔ چنانچہ 'بالِ جبریل' میں انہوں نے کہا ہے: 'اک جنوں ہے کہ باشعور بھی ہے / اک جنوں ہے کہ باشعور نہیں'۔ اور اس کے بعد 'ضربِ کلیم' میں بھی اسی ضمن میں اس طرح اظہارِ رائے کیا: 'کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں / نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی'۔ وہ وجدان پر بہر حال عقل کی برتری کے سلسلے میں فرانسیسی فلسفی برگساں کے ہمنوا ہیں اور دونوں کے درمیان جو عنصرِ مشترک ہے، وہ ANTI-INTELLECTUALISM کا عنصر ہے۔ اٹھارویں صدی کے انگریزی شاعر ولیم بلیک کا کہنا تھا کہ عقل پرستوں اور تجربیوں نے ذہن کے اژدہے یعنی REPTILES OF THE MIND پیدا کر دیے ہیں جس کی وجہ سے حقیقت تک رسائی مسدود اور معدوم ہو گئی ہے۔ وہ بھی عقل پر وجدان کی سبقت کو تسلیم کرتا ہے۔

مغرب پر اقبال کی تنقید کہیں کہیں نامنصفانہ بلکہ معاندانہ بھی ہوگئی ہے اور سخت گیری کے ضمن میں وہ بسا اوقات حدِ اعتدال سے بھی متجاوز ہو گئے ہیں لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ وہ ہم عصری زندگی کی خامیوں کا پوری طرح احساس اور ادراک رکھتے ہیں۔ مغرب پر ان کی تنقید کا لب لباب یہ ہے کہ اس کے زیرِ اثر ہم ہمیشہ بیرون کی طرف دیکھنے میں اس حد تک محو رہتے ہیں کہ اندرونی محرکات اور وظائف اور احوال و کیفیات ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہیں اور اس طرح گو خارجی حقائق پر ہماری گرفت مضبوط سہی، لیکن اندرونی دنیا کے عجائبات کی ہمیں کچھ بھی خبر نہیں۔ 'ضربِ کلیم' میں عہدِ حاضر کے انسان پر ان کا تبصرہ کس درجے بلیغ ہے:

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گذرگاہوں کا — اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی حکمت کے خم و پیچ میں اُلجھا ایسا — آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا — زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا

لیکن اپنے آخری زمانے کے مجموعۂ کلام 'ارمغانِ حجاز' میں جو ان کی وفات کے بعد شائع ہو کر منظرِ عام پر آیا۔ انہوں نے یہ بھی اعتراف کیا: 'ضمیرِ مغرب ہے تاجرانہ، ضمیرِ مشرق ہے راہبانہ/ وہاں دگرگوں ہے لحظہ لحظہ یہاں بدلتا نہیں زمانہ' یعنی ایک کی عجلت پسندی بلکہ برق رفتاری اور دوسرے کا انفعال اور جمود پسندی متضاد رویے ہیں اور یہی تضاد اور تخالف، تاجرانہ ضمیر یعنی CAPITALIST ECONOMY کے برتنے والوں اور راہبانہ ضمیر یعنی دنیا کو تج دینے والوں کے درمیان ہے۔ اسی طرح حکمت کے خم و پیچ میں الجھنے رہنے اور فیصلۂ نفع و ضرر کی صلاحیت کے فقدان کے درمیان بھی ایک نقطۂ اشتراک موجود ہے۔ خارجی حقائق اور نفسی کیفیتوں کے درمیان خطِ امتیاز کھینچے جانے اور ان کے درمیان کشمکش کی صورت میں اقبال کا اپنا رجحان اور انتخاب کس کے لیے ہوگا، اس کے بارے میں دو ٹوک بات کہنا ایسا آسان نہیں ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ مغرب کی ہنگامہ خیز اور برق آساز ندگی کی طرف سے تو مشتبہ رہتے ہی ہیں، لیکن انہیں مشرق کے جمود اور اضمحلال کی طرف سے بھی کچھ کم تشویش نہیں ہے۔

ایک اور اہم مسئلہ جس سے اقبال برابر دوچار رہے اور جو تہذیبِ حاضر کا بھی ایک جزوِ لاینفک ہے، وہ ہے قومیت اور بین الاقوامیت کے درمیان تضاد اور کشمکش۔ اور موخرالذکر

تصور کا کسی نہ کسی صورت میں ابھرنا اور نمایاں ہونا۔ بحیثیت مسلمان وطن دوستی اقبال کے مزاج اور خمیر میں جاگزیں اور پیوست تھی، اور وہ اس سے کبھی دست بردار نہیں ہوئے! بانگِ درا، میں ایک سی زیادہ نظمیں ان کے اس نفوذ کردہ احساس کی غمازی کرتی نظر آتی ہیں۔ مثلاً 'تصویرِ درد'، 'ترانۂ ہندی' اور 'نیا شوالہ'۔ ان تینوں میں سے جستہ جستہ اشعار دیکھئے:

رُلاتا ہے ترا نظارہ اے ہندوستاں مجھ کو — کہ عبرت خیز ہے تیرا فسانہ سب فسانوں میں
نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے اے ہندوستاں والو — تمہاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں

بیابانِ محبت دشتِ غربت بھی وطن بھی ہے — یہ ویرانہ قفس بھی آشیاں بھی چمن بھی ہے
اُجاڑا ہے تمیزِ ملت و آئین نے قوموں کو — مرے اہلِ وطن کے دل میں کچھ فکرِ وطن بھی ہے

'تصویرِ درد'

اے آبِ رودِ گنگا وہ دن ہیں یاد تجھ کو — اترا ترے کنارے جب کارواں ہمارا
یونان و مصر و روما سب مٹ گئے جہاں سے — اب تک مگر ہے باقی نام و نشاں ہمارا
کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری — صدیوں رہا ہے دشمن دورِ زماں ہمارا

'ترانۂ ہندی'

پتھر کی مورتوں میں سمجھا ہے تو خدا ہے — خاکِ وطن کا مجھ کو ہر ذرہ دیوتا ہے
آغیریت کے پردے اک بار پھر اٹھا دیں — بچھڑوں کو پھر ملا دیں، نقشِ دوئی مٹا دیں
سونی پڑی ہوئی ہے مدت سے دل کی بستی — آ اک نیا شوالہ اس دیس میں بنا دیں

'ترانۂ ہندی'

شعری کیفیت کے معیار کے اعتبار سے یہ اشعار ایسے ہی ہیں جیسے انگریزی شاعر پوپ کی معروف نظم ESSAY ON MAN کی یہ دو سطریں جو اکثر اقتباساً پیش کی جاتی ہیں:

TRUE WIT IS NATURE TO ADVANTAGE DRESS'D

WHAT OFT WAS THOUGHT BUT NOT SO WELL EXPRESS'D.

یعنی دونوں شاعروں کی نظمیں POETRY OF STATEMENT کے ذیل میں آتی ہیں، لیکن اقبال کی تین

نظموں کی تہ میں جذبے اور احساس کی آنچ بلاشبہ محسوس کی جاسکتی ہے۔ البتہ قیام یورپ کے دوران اقبال کو قومیت اور وطنیت کے نظریے کی تنگ دامانی کا شدید طور پر احساس ہوا۔ پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے پر جرمنی، اٹلی اور اسپین میں مطلق آمرانہ ریاستیں وجود میں آئیں اور قومیت کے تصور کے ساتھ ہی جغرافیائی حد بندیوں کے تصور اور نسلی امتیاز و تفاخر کے جذبے کو ہوا دی گئی۔ اپنی وطن دوستی کے علم الرغم اقبال کے ذہن میں یہ خیال رفتہ رفتہ پختہ ہوتا جارہا تھا کہ وطنیت کا سیاسی تصور جو نسل اور فرقے کے امتیاز پر اپنی اساس رکھتا ہے اور ان کے لیے اس لیے قابلِ قبول نہیں تھا کہ یہ اسلامی تصورِ بین الاقوامیت سے متصادم ہے جس کا مدار ایک وسیع اور ہمہ گیر احساسِ اخوت پر ہے۔ وطن پرستی جو وطن دوستی سے بمراحل دور ہے، ایک ایسا بت ہے جس کی زد وسیع انسانی ہمدردیوں کے فروغ پر پڑتی ہے۔ چنانچہ انہوں نے اپنی ایک نظم بہ عنوان 'وطنیت' میں بہ بانگِ دہل کہا: 'ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے / جو پیرہن اس کا ہے وہ مذہب کا کفن ہے'۔ قومیت کے تصور کا جدید ارتقاء مغرب میں ہوا۔ اسلام کی لغت میں قوم کی بجائے ملت کا لفظ زیادہ معتبر اور موقر ہے اور بقول اقبال ملت نام ہے ایک دین کا، ایک شرع و منہاج کا، یہ کہنا کہ 'قومیں اوطان سے بنتی ہیں، جیسا کہ مولوی حسین احمد نے بڑے طمطراق کے ساتھ اور بہ زعم خود کہا تھا دراصل تصورِ قومیت کے لیے ایک غلط بنیاد کا فراہم کرنا ہے اقبال نے اس کے برعکس اس رائے کا اظہار کیا کہ 'ملت سب جماعتوں کو تراش کر ایک نیا اور مشترک گروہ بنائے گی۔ گویا امت یا ملت جاذب ہے، اقوام کی 'خود ان میں جذب نہیں ہوسکتی۔ (بحوالہ 'اسلام اور قومیت') اور یہی رائے صائب اور معقول ہے اور اسی لیے وہ یہ کہے بغیر نہ رہ سکے: 'نرالا سارے جہاں سے اس کو عرب کے معمار نے بنایا / بنا ہمارے حصارِ ملت کی اتحادِ وطن نہیں ہے'۔ وہ جائز طور پر یہ سمجھتے تھے کہ دورِ حاضر کے انسان کے قلب کا ایک روگ یہ بھی ہے کہ وہ تنگ وفاداریوں کے حلقے میں پابجولاں ہے اور قومیت کے گمراہ کن تصور کی آڑ میں تمام اقدارِ عالیہ کا منکر ہوتا چلا جارہا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اسے علاقائیت کی تنگنائے کو پھلانگ کر بین الاقوامیت کے دائرے میں داخل ہو جانا چاہیئے اور صرف اپنی قوم اور اپنے وطن کے محدود مفاد کو نہیں، بلکہ پوری نوعِ انسانی کے مفاد کو حرزِ جاں بنانا چاہیئے۔ مقامی ریاست یعنی CITY STATE کا

تصور ایک بہت محدود اور ناقص تصور ہے اور حد تو یہ ہے کہ ان کی وفاداریاں بھی، جو کرۂ ارضیاتی یعنی GLOBAL نظامِ تصورات کا دم بھرتے اور اس کی نشر و اشاعت کرتے رہتے ہیں، جیسے بالشویک روس، بالآخر ایک محدود نقطے پر مرکوز ہو کر رہ جاتی ہیں۔ اقبال نے واشگاف طور پر کہا: 'جو کچھ قرآن سے میری سمجھ میں آیا ہے۔ اس کی رو سے اسلام محض انسان کی اخلاقی اصلاح ہی کا داعی نہیں، بلکہ عالمِ بشریت کی اجتماعی زندگی میں ایک تدریجی گہرا اساسی انقلاب بھی لانا چاہتا ہے جو اس کے قومی اور نسلی نقطۂ نگاہ کو یکسر بدل کر اس میں خالص انسانی ضمیر کی تخلیق کرے' (بحوالہ اسلام اور قومیت')۔ انہوں نے مزید یہ بھی کہا "یہ اسلام ہی تھا جس نے بنی نوع انسان کو سب سے پہلے یہ پیغام دیا کہ دین نہ قومی ہے، نہ نسلی ہے نہ انفرادی نہ پرائیویٹ، بلکہ خالصتاً اسلامی ہے اور اس کا مقصد باوجود تمام فطری امتیازات کے عالمِ بشریت کو متحدہ و منظم کرنا ہے، ایسا دستور العمل قوم اور نسل کی بنا پر نہیں بنایا جا سکتا" (بحوالہ اسلام اور قومیت) اس 'خالص انسانی ضمیر' کی خارجی تجسیم کی شکل وہ ہے، جسے اقبال نے 'ہیئتِ اجتماعیۂ انسانیہ' کے نام سے موسوم کیا ہے۔ دورِ جدید کے بہت سے ممتاز مفکرین کی طرح جن میں برٹرینڈ رسل اور رادھا کرشن کا ذکر کیا جا سکتا ہے، اقبال کا ذہن بھی ایک عالمی نظم یعنی WORLD ORDER میں یقین کی طرف بڑھ رہا تھا۔ گو اس کا نقطۂ استشارہ یعنی POINT OF REFFRENCE دوسرا تھا۔ یہ تصور یقیناً پان اسلامزم کے تصور سے بڑھ کر ہے، جس کے پرجوش داعی اپنے زمانے میں سید جمال الدین افغانی تھے اور جس کا ترشح اقبال کے ان دو اشعار سے ہوتا ہے: 'ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے / نیل کے ساحل سے لے کر بہ خاکِ کاشغر'، اور 'درویشِ خدامست نہ شرقی ہے نہ غربی / گھر میرا نہ دلی، نہ صفاہاں، نہ سمرقند'۔ یہ بھی بہر حال ایک مبرم حقیقت ہے کہ عالمی نظم کا تصور محض ایک خواب یا آدرش کی حیثیت رکھتا ہے۔ البتہ خلافتِ راشدہ کے دور میں چاہے ایک محدود مدت ہی کے لیے سہی، یہ خواب شرمندۂ تعبیر ہوا اور ایک ٹھوس حقیقت میں بدلا، اور اقبال یہ سمجھتے ہیں کہ جس بہیمیت اور دراز دستی کا شکار جدید دور کا انسان قومیت کے تصور کی حلقہ بگوشی کی وجہ سے ہوا ہے، اس کا واحد علاج اس ذہن کی فراخی اور وسعت میں تلاش کیا جا سکتا ہے، جو مختلف اقوام کے وجودِ باہمی یعنی CO-EXISTENCE کے تصور کا محض زبانی وظیفہ ہی نہ پڑھے بلکہ اپنے عمل اور اپنی مثال سے اس کی تصدیق اور توثیق بھی کرے۔

یہاں ایک اور امر کی طرف بھی ضمناً اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اقبالؔ کے سلسلے میں کچھ عرصے سے یہ کہا جا رہا ہے کہ وہ نظریۂ پاکستان کے ہرگز موئد نہیں تھے اور اس کے ثبوت میں ٹامسن کے نام ان کے چند خطوط کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ اقبالؔ نے اپنے الہ آباد کے مشہور و معروف خطبۂ صدارت میں یہ واضح طور پر کہا تھا کہ وہ ہندوستانی مسلمانوں کے سیاسی مسئلے کے حل کے طور پر شمال مغربی ہندوستان میں غالب مسلم آبادی کے صوبوں کی ایک علیحدہ تنظیم کے حق میں ہیں۔ پاکستان کا لفظ اس خطبے میں بیشک استعمال نہیں کیا گیا تھا۔ لیکن آخر آخر میں ان کا موقف یہ ہو گیا تھا کہ کانگریس سے مفاہمت اور سمجھوتہ ہو جانے کی صورت میں یہ تنظیم وفاقِ ہند کا ایک حصہ ہو، بصورتِ دیگر ایک آزاد مملکت کی صورت وجود میں آئے۔ دراصل ایسا لگتا ہے کہ ۳۷ء میں مختلف صوبوں میں کانگریسی وزارتوں کی کارگزاریوں نے مسلمانوں کے مستقبل کے بارے میں ان کے دل میں خدشات پیدا کر دیئے تھے۔ مہاتما گاندھی کے پوتے راج موہن گاندھی نے اپنی حالیہ تصنیف میں اس صورتِ حال کا جو ذکر کیا ہے، وہ بلا تبصرہ درج ذیل ہے:

"کانگریس کی اس نااہلی نے کہ وہ ہندوستانی محاورے کی بجائے ہندو محاورے میں گفتگو کرے علیحدگی کی طرف رجحان کو شہ دی۔ ۳۷ء کے انتخابات میں کامیاب ہونے والے زیادہ تر کانگریس سے وابستہ تھے۔ بیشتر کانگریسی وزراء ہندو تھے۔ دیدہ و دانستہ یا غیر شعوری طور پر وہ اپنے ہندو چہروں کے ساتھ سامنے آئے۔ ان کے گرو مہاتما گاندھی کے برت، مستقبل میں ابھرنے والی نصب العینی سماج کے لیے ان کی رام راج کی اصطلاح، مدرسوں کو مشخص کرنے کے لیے ودیا مندر کی ترکیب، سرکاری تقریبات میں ایسے گانوں کا رواج جو ہندوؤں کے لیے چاہے حب الوطنی کے آئینہ دار ہوں، مگر مسلمان قوم کے کان کو وہ ہندووانہ معلوم ہوتے تھے اور وزراء کا سنسکرت آمیز ہندی کا استعمال، یہ سب ایک ایسے ہندو محاورے کا حصہ تھے، جس نے مسلم لیگ کی ہندو راج کی فریاد کو قابلِ یقین بنا دیا... کانگریس کے اس عمل کا مقصد ہندووانہ نقارے کا پیٹنا نہیں تھا۔ بلکہ ایک عام انسان

کو متاثر کرنا یا اکسانا۔ اس ہندووانہ استعارے یا نغمے میں اس کی صلاحیت تھی کہ وہ چار میں سے تین شہریوں کو متاثر کرے۔ ہندوستانی ہندو، ہندوستانی مسلمان کی طرح مذہبی رنگ لیے ہوئے پیغامات سے متاثر ہونے کی صلاحیت رکھتا تھا لیکن ان حرکتوں یا اعمال کا نتیجہ چوتھے شہری کو یہ باور کرانے میں نکلا کہ ایک شہری، ایک ووٹ ایک ہندو ریاست کے قیام کی طرف لے جائے گا۔" (مسلم ذہن کی تفہیم، ص ص ۳۱۴-۳۱۳)

اس صورتِ حال نے اقبال کے دل میں بھی شکوک و شبہات کے کانٹے بو دیئے، اور حالات کا رُخ یکسر پلٹ گیا اور انہیں بھی بالآخر ایک حتمی رائے تقسیمِ ہند کے بارے میں قائم کرنا پڑی۔ قائدِ اعظم محمد علی جناح کے نام ان کے دو تاریخی خطوط اس مسئلے میں اقبال کے رویے پر قولِ فیصل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں غلط فہمی پیدا کرنے کی جو کوششیں کی جا رہی ہیں وہ مخصوص نیت کے تابع اور حقائق کو مسخ کرنے کے مترادف ہیں۔ لیکن راقم الحروف کی رائے میں اس معاملے پر مزید گفتگو کی ضرورت اس سبب سے نہیں ہے کہ اقبال کے اس آخری سیاسی موقف کا کوئی عکس ان کی شاعری میں نظر نہیں آتا۔

زیادہ دلچسپ امر یہ ہے کہ اپنے سیاسی موقف کے علی الرغم اقبال کے رگ و ریشے میں ہندوستان سے محبت کا وہ جذبہ جو 'بانگِ درا' کی شاعری میں ملتا ہے، آخر وقت تک برقرار رہا۔ 'جاوید نامہ'، ۳۲ء میں شائع ہوا۔ جب اقبال بہت سے طوفانوں سے گذر چکے تھے۔ اس میں عالمِ رویا میں ہندوستان کی شبیہہ کے نمودار ہونے کا ذکر ایک جگہ اس طرح کیا گیا ہے:

آسماں شق گشت و حورے پاک زاد — پردہ را از چہرۂ خود بر کشاد
در جبینش نار و نورِ لایزال — در دو چشم او سرورِ لایزال
حلّہ در بر، سبک تر از سحاب — تار و پودش از رگِ برگِ گلاب

گفت رومی روحِ ہند است ایں نگر
از فغانش سوزہا اندر جگر!

یہاں روحِ ہندوستان ایک مرئی پیکر ہے، جسے اقبال نے انتہائی ہنرمندی اور لطیف جذبات کی آمیزش کے ساتھ پیش کیا ہے اور 'جاوید نامہ' کے آخر میں رود کاویری کو سلطان شہید (ٹیپو سلطان) سے متعارف کرانے میں بھی یہی ہنرمندی اور جمالیاتی احساس پوری طرح جھلک رہا ہے:

رود کاویری یکے نرمک خرام — خستہ شاید کہ از سیرِ دوام
در کہستاں عمرہا نالیدۂ — راہِ خود را با مژہ کاویدۂ
اے مرا خوشتر ز جیحون و فرات — اے دکن را آبِ تو آبِ حیات

ان کا آخری مجموعہ کلام 'ضربِ کلیم' غالباً ۳۷ء میں ان کے انتقال سے صرف ایک برس پہلے اشاعت پذیر ہوا۔ مسلمانوں کے مسائل کے سلسلے میں جو سیاسی حل بالآخر سامنے آیا، وہ ان کے ذہنی افق پر پوری طرح واضح ہو چکا تھا کہ وہ اس سے پوری طرح متفق اور ہم آہنگ تھے لیکن اس مجموعے میں معرکۃ الآرا نظم 'شعاعِ امید' خصوصی توجہ کی محتاج ہے، اس کے ان اشعار پر نظر ڈالیے:

اک شوخ کرن، شوخ مثالِ نگہِ حور — آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب
بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو — جب تک کہ نہ ہو مشرق کا ہر ذرہ جہاں تاب
چھوڑوں گی میں نہ ہند کی تاریک فضا کو — جب تک کہ نہ اٹھیں خوابِ سے مردانِ گراں خواب
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز — اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشمِ مہ و پروین ہے اسی خاک سے روشن — یہ خاک کہ ہے جس کا خزف ریزہ درِ ناب
اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غواصِ معانی — جن کے لیے ہر بحرِ پُر آشوب ہے پایاب
جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں — محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب

'تصویرِ درد' اور 'نیا شوالہ' کے برعکس یہ نظم POETRY OF STATEMENT نہیں بلکہ POETRY OF SUGGESTION کے ذیل میں آتی ہے۔ یہ وجد آور نغمہ جذبات کے صیقل شدہ وفور کا آئینہ دار ہے۔ اس کا آہنگ دل نشین اور مہذب ہے اور اس میں جذبے اور اس کے فنی فارم کے مابین مکمل تطابق اور توافق موجود ہے اس میں وہ پختگی اور ثمر رسیدگی ہے، جو جذبات کی تندی اور اضطراب کے پوری طرح فن کی گرفت میں آجانے کے بعد ابھر کر سامنے آتی ہے اور پھر یہ تندی اور

اضطراب ایک طرح سے جمالیاتی فارم میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ ان گڑھ جذباتی نظم نہیں ہے، بلکہ یہ ایک ایسا COSMOS ہے، جس میں مرتعش جذبہ زیرِ زمین آہنگ یعنی UNDERTONE کی حیثیت سے پہچانا جاسکتا ہے۔ یہاں 'نگہ' کا سمبل استعمال کیا گیا ہے جو اقبال کا محبوب استعارہ ہے یہ ایک لطیف رمز کا درجہ رکھتا ہے۔ ہندوستان کا ماضی تابناک رہا ہے اور حال ظلمت اور تاریکی میں لپٹا ہوا ہے۔ شعاعِ امید کا تفاعل وہ عملِ تقلیب یا عملِ تنزیہہ ہے جو اس تاریکی کو اجالے میں تبدیل کر دے اور محفل کے ساز کو بیگانۂ مضراب نہ رہنے دے۔

'دانشِ حاضر' کی اصطلاح ان تمام پہلوؤں اور عناصر کو محیط ہے، جن کا ذکر اوپر کیا گیا۔ اقبال ان سب کے مضمرات بلکہ ان خدشوں سے جو ان سے پیدا ہوتے یا ہو سکتے ہیں، پوری طرح آگاہ ہیں اور اپنے اعماقِ قلب میں ان کی نسبت ایسی ہی ناآسودگی محسوس کرتے ہیں، جیسی کہ مغرب کے بعض مفکرین اور تخلیقی فن کاروں کے ہاں پائی جاتی ہے۔ اس حقیقت کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ 'جلوۂ او بے کلیم و شعلۂ او بے خلیل / عقلِ ناپروا متاعِ عشق را غارتگر است'۔ انہوں نے تہذیبِ جدید کی زوال آمادگی کا ذکر طرح طرح سے اور مختلف سیاق و سباق میں کیا ہے۔ 'بالِ جبریل' میں انہوں نے 'لینن' کے عنوان سے نظم میں مغرب کے سرمایہ دارانہ نظام پر لے دے کی ہے اور اپنے ردِ عمل کو اس طرح ظاہر کیا ہے: 'کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ / دنیا ہے تری منتظرِ روزِ مکافات'، اور بین السطور سوشلزم کے نظریے سے ایک گونہ ہمدردی اور دلچسپی کا اظہار کیا ہے اقبال واضح طور پر اسے زیاں کاری سے تعبیر کرتے ہیں۔ لیکن ان کی حتمی رائے کا اظہار 'ارمغانِ حجاز' میں نظم 'ابلیس کی مجلسِ شوریٰ' میں ابلیس کے اپنے مشیروں سے خطاب میں اس طرح سامنے آیا ہے:

کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز، آشفتہ مو

ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو

خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو

جانتا ہے جس پہ روشن باطنِ ایام ہے
مزدکیت فتنۂ فردا نہیں اسلام ہے

یہ گویا اقبال کے موقف کا ڈرامائی لیکن بڑی حد تک برملا اظہار ہے۔ مغرب کے تحت الشعور میں یہ منفی قدریں بیسویں صدی کے آغاز ہی سے اپنی جگہ بنا رہی تھیں۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں 'بانگِ درا' میں اقبال نے یہ پیشن گوئی کی تھی: 'تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی'، بعد میں 'بالِ جبریل' میں انہوں نے اسے محتاط انداز میں دبے دبے لفظوں میں اس طرح آشکار کیا:

دبا رکھا ہے اس کو زخمہ ور کی تیز دستی نے / بہت نیچے سروں میں ہے ابھی یورپ کا واویلا۔ دانشِ حاضر کے کچھ مثبت پہلو بھی ہیں، جن سے اقبال نے دانستہ یا نادانستہ طور پر صرفِ نظر کیا ہے، یعنی تلاش و جستجوئے پیہم کا جذبہ، علم کی توسیع و اشاعت، معروضی نقطۂ نظر اور سائنٹفک رویے کا فروغ، انفس و آفاق پر سائنس کی فتح اور گرفت اور روزمرہ کی زندگی میں بڑی حد تک فراغت اور آسودگی کا مہیا کر دینا۔ شاید اس کی وجہ یہ بھی ہو کہ وہ یہ دیکھ رہے تھے کہ قلب و نظر کا جو فساد تہذیبِ جدید کے دامن میں پرورش پا رہا ہے، وہ بالآخر اسے اس کی تقدیر کے المیہ منطقی انجام تک لے جائے گا۔ سب سے پہلے شعری مجموعے 'پیامِ مشرق' کی اشاعت کے وقت بھی ان کے محاکمے کا انداز جیسا صحیح اور بے جھجک تھا، اسے ان اشعار کے پسِ پشت بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے:

از من اے بادِ صبا گوئے بہ دانائے فرنگ — عقل تا بال کشود است گرفتار تر است
برق را ایں بجگر می زند آں رام کند — عشق از عقل فسوں پیشہ جگر دار تر است
چشم جز رنگِ گل و لالہ نہ بیند ورنہ — آنچہ در پردۂ رنگ است پدیدار تر است
عجب آں نیست کہ اعجازِ مسیحا داری — عجب ایں است کہ بیمار تو بیمار تر است

دانش اندوختۂ دل از کف انداختۂ
آہ زاں نقدِ گراں مایہ کہ در باختۂ

اس کے برعکس وہ اپنی شاعری میں اسلامی اقدارِ حیات کو منعکس کرتے ہیں جن کی بنیاد مساوات، سماجی عدل، اخوت، بھائی چارگی اور ایک طرح کے ارسطوائی اعتدال و توازن پر ہے۔ یہاں انسان، نوعِ انسان کا شکاری نہیں، بلکہ اس کا امین اور محافظ ہے۔ یہاں خاندان کی اکائی کو برقرار رکھا گیا ہے۔ یہاں انفرادیت اور اجتماعیت ایک دوسرے کی نقیض نہیں، یہاں افراد پر ریاست کو مسلط نہیں کیا گیا۔ یہاں زمین چونکہ اللہ کی ملکیت ہے، اس لیے اس پر کسی کی اجارہ داری

نہیں۔ یہاں سرمائے کا ارتکاز نہیں، بلکہ قانونِ وراثتِ محدود کے ماتحت یہ برابر گردش میں رہتا ہے یہاں بیت المال کا تصور بھی ہے اور فلاح عامہ کی ریاست کا تصور بھی۔ یہاں نہ بادشاہت کے لیے گنجائش ہے، نہ پرولتاری آمریت کے لیے۔ یہاں جمہوریت بے لگام نہیں، بلکہ منضبط بھی ہے اور اس میں شوریٰ کو خصوصی اہمیت بھی حاصل ہے۔ یہاں خلیفہ خادم المسلمین ہے جس سے ہر وقت باز پرس کی جاسکتی ہے۔ یہاں انسان کی جبلی خواہشات کو شکنجے میں نہیں کسا گیا اور اس لیے رہبانیت پر اصرار نہیں کیا گیا بلکہ انسان کی نفسی اور اخلاقی اصلاح پر زور دیا گیا ہے۔ یہاں نہ عقل و فراست کے استعمال پر قدغن لگائی گئی اور نہ وحی و انکشاف کو وسیلۂ علم ماننے سے انکار کیا گیا اور اس لیے خرد اور عشق کی اپنی اپنی جگہ متعین اور محفوظ ہے۔ یہاں روحانیت اور مادیت دونوں کی اہمیت کو تسلیم کیا گیا ہے۔ یہاں روح اور بدن، دین اور دنیا، ایمان اور عملِ صالح کا ذکر بار بار اور ایک ساتھ کیا گیا ہے۔ یہاں کائناتِ فطرت کے مطالعے کی دعوت دی گئی ہے اور اسے مسخر کرنے کی بھی، لیکن انسان کو فطرت کا غلام نہیں بنایا گیا۔ یہاں دین اور سیاست کو الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کیا گیا۔ یہاں کلیسا کی بالادستی کا کوئی تصور نہیں ہے۔ یہاں مردوں اور عورتوں کے ایک دوسرے پر حقوق کو بار بار جتایا گیا ہے۔ یہاں ہر عقیدے کی کسوٹی عمل ہے یہاں اسرافِ بے جا سے بھی روکا گیا ہے اور استحصال سے بھی۔ یہاں مزدوروں اور کاشت کاروں کے مفادات بھی اتنے ہی اہم ہیں، جتنے معاشرے کے متمول لوگوں کے۔ یہاں معاشی سطح پر نفع اندوزی نہیں، بلکہ حاجت برآری کو اصل محرک تسلیم کیا گیا ہے اور اس لیے سود کو حرام قرار دیا گیا۔ یہاں قومیت ہر طرح کی حد بندیوں کو توڑ کر ہیئتِ اجتماعیۂ انسانیہ کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر اسلامی نظامِ حیات اعتدال، توازن اور سلامت روی کی بیش از بیش ضمانت کرتا ہے، جس سے فسادِ قلب و نظر پیدا ہونے کا دور دور کوئی اندیشہ نہیں۔

اقبال اور بلیک

ڈاکٹر اقبال جن مغربی مفکرین اور شعرا سے براہِ راست اثر پذیر ہوئے ان میں کہیں انگریزی شاعر ولیم بلیک کا ذکر نہیں آتا۔ نہ اس کا شمار ان شاعروں کے زمرے میں کیا جا سکتا ہے جن کے بارے میں اقبال نے انتہائی جامعیت اور دیدہ وری کے ساتھ مختصر طور پر بلکہ بسا اوقات صرف ایک مفرد شعر میں اپنے تاثر کو ڈھالا ہے۔ انگریزی شاعروں سے اکتسابِ فیض کے سلسلے میں انہوں نے اپنی نجی ڈائری میں ورڈزورتھ کا خاص طور سے نام لیا ہے اور اجمالاً بائرن اور براؤننگ کے بارے میں 'پیامِ مشرق' کے آخر آخر میں اپنے ردِ عمل کا اظہار مفرد اشعار میں نقش کیا ہے لیکن یہ حقیقت دلچسپ ہے کہ ان سب مفکروں اور شاعروں سے بڑھ کر جو ذہنی مماثلت موضوعات یا محرکاتِ شعری کے ضمن میں اقبال اور بلیک کے مابین نظر آتی ہے اور جو اختلاف اس مماثلت کو اور زیادہ روشنی میں لاتا ہے، اس کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا۔ گو اس کا بھی ثبوت کہیں موجود نہیں کہ انھوں نے کسی بھی مرحلے پر ولیم بلیک کی پر پیچ شاعری اور اس کے اسطوری نظام کے پسِ پشت افکار کا مطالعہ کیا ہو۔ یہ بات بعینہٖ ایسی ہی ہے کہ اقبال کی شاعری میں ہمیں وجودی تجربے کے بعض عناصر کا انعکاس بین طور پر نظر آتا ہے لیکن انہوں نے بذاتِ خود نہ ڈھکے چھپے طور پر اور نہ بالفرض کسی وجودی فلسفی کا ذکر اپنی تحریروں میں کیا اور یہ اس امر کے علی الرغم کہ ان میں سے بعض ان کے معاصرین میں سے تھے اور ان کے رویوں کی سن گن اقبال کے کانوں تک ضرور پہنچی ہوگی دراصل ہمیں دو امور کے درمیان امتیاز کرنا چاہیے یعنی براہِ راست اثرات اور مماثلتیں۔ اثرات کو حتمی طور پر متعین کرنے کے لیے تحریری شہادت اور اندراجات کی دستیابی ضروری ہے تاکہ ان سے استناد کا کام لیا جا سکے۔ مماثلتیں اتفاقی بھی ہو سکتی ہیں اور ذہنی اور مزاجی ہم آہنگی اور ہم رنگی کا نتیجہ بھی کہی جا سکتی ہیں۔ اقبال کے سلسلے میں موخرالذکر صورتِ حال ہی سے ہمیں

بیش از بیش سابقہ پڑتا ہے اور اسی کو بہرِ صورت معتبر اور قابلِ قبول طریقۂ کار کہا جاسکتا ہے۔

اقبالؔ اور بلیکؔ دونوں زندگی کی اساس کو روحانی مانتے ہیں اور اس معاملے میں وہ روسی وجودی مفکر NICHOLAS BERDYAEV کے مثل ہیں جس نے اپنی خود نوشت سوانح حیات DREAM AND REALITY (نیویارک ۱۹۵۱ء) میں اپنے ذہنی اور روحانی سفر کی سرگذشت قلم بند کرتے ہوئے اس روحانی اساس کی طرف بالتفصیل اشارے کئے ہیں۔ اس نے دنیا کے سیاق و سباق میں انسان کی بیگانگی یعنی ESTRANGEMENT اور انسان کے سیاق و سباق میں کائنات کی خارجیت یعنی EXTERIORIZATION کا ذکر کیا ہے۔ اقبالؔ اور بلیکؔ بھی وجود کی مادی حقیقت میں یقین نہیں رکھتے تینوں معروض کے مقابلے میں موضوع کی اوّلیت، تصوری علم کے بالمقابل وجدانی علم کے تفوق، جوہر کے برعکس وجود کی برتری اور عمومیت پر قطعیت اور انفرادیت کی ترجیح کے قائل اور جاننے والے موضوع اور موجود معروض کی ہم آہنگی پر مصر نظر آتے ہیں اور جائز طور پر یہ سمجھتے ہیں کہ روحانی سطح مادے کی نسبت زندگی کی زیادہ گہری سطح ہے۔ اقبالؔ اور بلیکؔ دونوں اس امر پر متفق نظر آتے ہیں کہ حقیقت کی کوئی بھی قابلِ لحاظ اور تشفی بخش توجیہہ محض مادی بنیادوں پر نہیں کی جاسکتی۔ علم کے جن دو مآخذ کا ذکر اقبالؔ نے اپنے انگریزی خطبات میں کیا ہے وہ تاریخ اور فطرت ہیں۔ بلیکؔ کائنات فطرت کو شیطان کی تخلیق سے تعبیر کرتا ہے اور اس کے لیے اس نے VEGETABLE GLASS کی ترکیب استعمال کی ہے اور اقبالؔ نے بھی اپنے انگریزی خطبات میں کم و بیش اسی قسم کی رائے کا اظہار کیا ہے:

WHAT WE CALL NATURE OR NOT-SELF IS
ONLY A FLEETING MOMENT IN THE LIFE OF GOD

بلیکؔ نے ایسے فن کو فیصلہ کن طور پر مسترد کیا ہے، جو فطرت کی غلامی پر تمام تر انحصار رکھتا ہو اور ایسا کرنا میل کھاتا ہے۔ اس کے اس تصور سے کہ انسان اصلاً ایک روحانی وجود ہے۔ جو زوال پذیر اور فنا آمادہ ہیولےٰ کے اندر محبوس ہمارے روبرو ہے۔ اقبالؔ نے 'ضربِ کلیم' میں 'اہرامِ مصر' کے عنوان سے نظم میں ڈنکے کی چوٹ حقیقت نگاری کو فطرت کی غلامی سے تعبیر کیا ہے اور کہا ہے: 'فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو'، اس معاملے میں وہ دونوں یعنی اقبال اور بلیک انگریزی رومانی شاعر ورڈزورتھ سے بمراحل دور ہیں، جس کی شاعری کا سارا تار و پود

انسان اور فطرت کے مابین ردعمل کی گوناگونی پر قائم ہے۔ فطرت کو علم کا ماخذ سمجھنے کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ حواس کی دولت پر تکیہ کیا جائے۔ اقبالؔ اور بلیکؔ دونوں حواس سے حاصل شدہ علم کو وقعت کی نظروں سے نہیں دیکھتے۔ حواس کے علاوہ علم کے حصول کے اور دوسرے ذرائع بھی ہیں۔ جیسے وجدان اور تخیل اور زیادہ معتبر اور قابل وثوق بھی۔ ان کے وسیلے سے جو علم حاصل ہوتا ہے، وہ ہمیں زندگی کی گہرائیوں میں لے جاتا ہے اور اس کے اسرار و رموز ہم پر منکشف کرتا ہے بلیک کی شاعری میں ہمیں اس ذہنی فضا کے خلاف احتجاج ہی نہیں بلکہ بغاوت کے آثار ملتے ہیں، جس کی اٹھارہویں صدی کے انگلستان میں نیوٹن کی طبیعیات اور لاک کے فلسفۂ علم نے تشکیل کی تھی اور جس کے لیے ایک حد تک سترہویں صدی کے آغاز میں بیکن کے استقرائی طریقۂ کار نے داغ بیل ڈال دی تھی۔ یہاں علم کا سارا انحصار علت و معلول کے سخت گیر قانون، عینی مشاہدات کی اکائیوں کی مفروضہ سچائی، ان سے نتائج کے استخراج و استنباط، ان کی تصدیق و توثیق اور ان سب کی بنیاد پر اطلاع و واقفیت کی پوری عمارت کے کھڑا کر دینے پر ہے۔ نیوٹن کی طبیعیات کا سلسلہ بڑی حد تک سترہویں صدی کے انگریز مفکر ہابس سے جا ملتا ہے جو کائنات میں صرف دو ہی عناصر یا قوتوں کی موجودگی کا قائل تھا یعنی مواد اور حرکت اور لاک کے فلسفۂ علم کی بنیاد بھی دراصل وہ تاثرات اور مدرکات ہیں جو حواس پر اشیاء کے تصادم یعنی IMPINGEMENT سے پیدا ہوتے ہیں (یعنی یہ پہلے سے کسی بھی شکل میں اپنا وجود نہیں رکھتے) اور پھر ایک میکانکی طریقے سے یہ تاثرات زینہ بہ زینہ ایک عمل تنقیح سے گذر کر تصورات کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور یہی دراصل ہمارے علم کی اساس فراہم کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کی اس مادیت کے خلاف، جو سائنسی طریقِ کار کے نقطۂ عروج تک پہنچ جانے کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوئی تھی۔ اقبالؔ کا ردعمل روسی مفکر BERDYAEV کے پہلو بہ پہلو جس کا ذکر شروع میں کیا گیا، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی یاد دلاتا ہے۔ یہ سبھی مفکر اور تخلیقی فن کار مادیت کی نفی کرتے اور مشینی زندگی کی لعنتوں کے خلاف احتجاج کرتے نظر آتے ہیں: "ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت / احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات"۔ ایلیٹ اور لارنس دونوں کے نزدیک مادیت کی طرف روز افزوں یہ رجحان زندگی کی برگزیدگی، اس کی تخلیقیت اور آزادی کے لیے تشویق کو، جو ایک قابلِ وقعت جذبہ ہے، مجروح اور داغ دار کر دیتا ہے۔

اقبالؔ اور بلیک دونوں کی شاعری میں مرکزی موضوع شعورِ انسانی ہے۔ اس شعور کی ابداع اور ارتقاء کو مادی احوال متعین نہیں کرتے بلکہ اس کے برعکس مادی احوال میں تبدیلیاں اسی کی وجہ رونما ہوتی ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ مسئلہ مارکسی نقطۂ نظر سے مختلف اور اس کے متضاد بلکہ اس سے متصادم ہے۔ 'جاوید نامہ' میں اقبالؔ نے اسے وقت سے ہم آہنگ قرار دیا ہے اور شعور کی تین شکلوں کی نشان دہی شہادت طلبی کی نسبت سے جو الوہی تانے بانے کے خدوخال کو متعین کرنے کے لیے لابدی ہے، اس طرح کی ہے:

شاہدِ اول شعورِ خویشتن — خویشتن را دیدن بہ نورِ خویشتن
شاہدِ ثانی شعورِ دیگرے — خویشتن را دیدن بنورِ دیگرے
شاہدِ ثالث شعورِ ذاتِ حق — خویشتن را دیدن بنورِ ذاتِ حق

بلیکؔ نے اپنی ایک مشہور نظم THE FLY میں لفظ THOUGHT کو شعور یا ذات یعنی IDENTITY کا متبادل قرار دیا ہے اور اس کے حصول کو منحصر سمجھا ہے، شعور کے نشو و ارتقاء پر نہ کہ جسمانی وجود یا عدم وجود کے مفروضے پر۔ اس کے ہاں مجموعی اور عمومی طور پر شعور ایک تخلیقی قوت کی حیثیت رکھتا ہے اور وہ مادی حقائق کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے، وہ فی نفسہٖ کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ اقبالؔ اور بلیکؔ دونوں کے نزدیک شعور مقدم اور مادہ موخر ہے بلکہ یہ کہنا بلا درست ہوگا کہ مادہ دراصل شعور ہی کی ایک یخ بستہ اور انجماد یافتہ مفروضہ شکل سے بڑی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ اقبالؔ کی طرح بلیکؔ نے بھی شعورِ انسانی اور وقت کے درمیان نقطۂ اتصال قائم کیا ہے۔ شعور میں چونکہ انجماد نہیں ہے بلکہ یہ ہر لمحہ توسیع، تبدیلی اور تنقیح کا اہل ہے اور نئی صداقتوں کو قبول کرنے اور مروجہ صداقتوں کو نئے انداز سے پیش کرنے کی صلاحیت سے متصف ہے۔ اس لیے اس کے اور وقت کے درمیان کوئی فرق و امتیاز نہیں ہے۔ وقت بھی ایک رواں دواں مظہر ہے اور شعور بھی پل پل میں اپنا چولہ بدلتا رہتا ہے۔ اس لیے ایک معنی میں شعور اور وقت دونوں ایک ہی حقیقت کے دو مختلف رُخ ہیں۔ حقیقت دراصل انہی دونوں کے وسیلے سے ممکن الاثبات بنتی ہے۔ 'جاوید نامہ' میں واقعۂ معراج نبیٔ کریم کے سیاق و سباق میں اقبالؔ نے شعور اور زمان و مکاں کی باہمی مطابقت پر اس طرح روشنی ڈالی ہے: "چشم بکشا بر زمان و بر مکاں / ایں دو یک حال است از احوالِ جاں"۔

یہاں 'احوالِ جاں' سے مراد یہ کہنے کی ضرورت نہیں، شعور ہی ہے اور پھر یہ بھی کہا ہے :

از شعور است ایں کہ گوئی نزد و دور　　چیست معراج ؟ انقلاب اندر شعور

انقلاب اندر شعور از جذب و شوق　　وارہاند جذب و شوق از تحت و فوق

اس کے ساتھ ہی 'بالِ جبریل' میں نظم 'زمانہ' کا یہ شعر بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے :

مرے خم و پیچ کو نجومی کی آنکھ پہچانتی نہیں ہے　　ہدف سے بیگانہ تیر اس کا نظر نہیں جس کی عارفانہ

یہاں وقت کے سلسلے میں دو تصورات کو پہلو بہ پہلو رکھا گیا ہے۔ ایک وقت وہ گردش مسلسل ہے جو زوال یافتہ اور اختلال زدہ کائنات کے بطن میں پیوست ہے۔ اسے ریاضیاتی یا ہیئتی وقت کہا جا سکتا ہے اور دوسرا وہ جسے عارفانہ یا وجدانی وقت کہہ سکتے ہیں۔ جسے صرف باطنی نظر گرفت میں لا سکتی ہے۔ یہ وقت کی دو متخالف اور متضاد ابعاد ہیں جنہیں ناپنے اور متعین کرنے کے پیمانے یکسر مختلف ہیں۔ ایک دیکھنا بلیک کے محاورۂ بیان میں VEGETATIVE EYE سے دیکھنا ہے اور دوسرا ایک طرح کا روحانی رویا ہے۔

اقبال کی شاعری میں ایک اور اہم موضوع خودی یا انا ہے اور اسے مرکزیت حاصل ہے۔ یہ انائے محدود دراصل ان کے نزدیک انسان کے اندر مستتر توانائیوں سے عبارت ہے یا یہ کہنا چاہیئے کہ یہ وہ مرکز ہے جس کے اردگرد نفسی قوتیں مجتمع کر دی گئی ہیں۔ یہ خود پرستی کے ہم معنی نہیں، بلکہ خود آگاہی اور خود شناسی کے مترادف ہے۔ اقبال تنقید میں اس کے لیے دو الفاظ مستعمل رہے ہیں یعنی ذات یا نفس یا ایغو۔ اقبال نے اپنے خطبات میں جگہ جگہ ایغو کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ بلیک کے ہاں اس کے لیے متبادل لفظ SELFHOOD نہیں بلکہ IDENTITY ہے لفظ SELF-HOOD کی تمام تر وابستگیاں وہی ہیں۔ جنہیں اردو زبان کے شاعر خود بینی، کبر و نخوت اور تعلی کے ذریعے مشخص کرتے رہے ہیں اور ان سب کے مضمرات میں ذم یا نفی کا پہلو ہے۔ بلیک کے ہاں PROPRIUM یا SELFHOOD اور عقل و خرد کے طریقہ ہائے کار باہم ملحق اور وابستہ ہیں۔ اول الذکر کے لیے متبادل اصلاح SATAN بھی ہے اور وہ چونکہ مذمت کا آلۂ کار ہے، اس لیے اس کا دوسرا نام ACCUSER بھی ہے۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ خود پرستی بالواسطہ طور پر تعقل ہی کی آفریدہ اور تراشیدہ ہے۔ اس پر فتح پا چکنے کے بعد ہی انسان حقیقتِ مطلقہ میں بصیرت حاصل کر سکتا ہے۔

عقل پرستی کاروبارِ زیست کے سرانجام دینے میں نوع بہ نوع پیچیدگیاں پیدا کرتی ہے اس پر فتح تخیل کو نظام اقدار میں اولیت دینے سے حاصل ہو سکتی ہے۔ بلیک کے ہاں عقل و خرد اور تخیل اسی طرح ایک دوسرے کی ضد اور مدِ مقابل ہیں جیسے اقبال کے ہاں خرد اور عشق۔ وہ دونوں عقل کے کلیتہً مخالف نہیں ہیں لیکن اس کے اکتسابات اور کارناموں کو حد درجہ محدود ضرور سمجھتے ہیں۔ اقبال کے ہاں خودی یا خود شناسی اور خود آگاہی اور بلیک کے ہاں IDENTITY تقریباً ہم معنی ہیں اور اسی طرح خود پرستی اور SELFHOOD بھی ایک دوسرے کے ہم رتبہ ہیں۔ بلیک کے ہاں IDENTITY کے حصول اور ارتقاء کا وسیلہ، کار تخیل ہے اور اقبال کے ہاں خودی، عشق اور فقر کی روٹی پر پلتی اور بڑھتی ہے۔ یہ امر بغایت دلچسپ ہے کہ اقبال اور بلیک دونوں زمان و مکاں کو کسی بھی نوع کی وجودی حقیقت کا حامل اور سزاوار نہیں سمجھتے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ دونوں انسانی ادراک کی میکانکیت یا عقل کے آفریدہ ہیں:

خرد ہوئی ہے زماں و مکاں کی زُنّاری　　نہ ہے زماں نہ مکاں لاالٰہ الاّ اللہ

(اقبال)

اسی طرح بلیک بھی زمان و مکاں کی منفرد اور مطلق حیثیت کو نہیں مانتا۔ اس کا خیال ہے کہ یہ دونوں PERCEIVING CONSCIOUSNESS یعنی شعور مدرکہ ہی سے عبارت ہیں اور ان دونوں میں تبدیلی شعور و ادراک میں تبدیلی پر انحصار رکھتی ہے۔ اس تصور اور یقین کا اظہار بین طور پر اس کی عظیم اسطوری نظم MILTON کے پہلے حصے میں بہ ایں طور ملتا ہے:

AND ALL THE GREATEVENTS

OF TIME START FORTH AND ARE CONCEIVED IN SUCH A PERIOD

WITHIN A MOMENT, A PULSATION OF THE ARTERY.

THE SKY IS AN IMMORTAL TENT BUILT BY THE SONS OF LOS,

AND EVERY SPACE THAT A MAN VIEWS AROUND HIS DWELLING PLACE

STANDING ON HIS OWN ROOF OR IN HIS GARDEN MOUNT

OF TWENTY FIVE CUBITS IN LENGTH. SUCH SPACE IS HIS UNIVERSE

اقبال اور بلیک دونوں بنیادی طور پر مذہبی شعور کے شاعر ہیں جیسے دانتے اور ملٹن بھی۔ دونوں کی شاعری میں یہ شعور از اول تا آخر اور اس کے رگ و پے میں سمایا ہوا ہے۔ البتہ یہ امر دلچسپ اور قابلِ ذکر ہے کہ تھوڑے سے اختلاف کے ساتھ دونوں ایک لحاظ سے راسخ العقیدہ ہونے کے باوجود علی الترتیب اسلام اور عیسائیت کے روایتی تصور سے ناآسودہ اور برگشتہ رہے اور اپنی ذاتی تعبیر و تفسیر ہی کو اس معاملے میں معتبر سمجھتے اور اس پر اصرار کرتے رہے۔ بلیک کا عیسائیت اور حضرت عیسیٰ مسیح کی شخصیت کا اپنا منفرد اور ایک حد تک عام ڈگر سے ہٹا ہوا تصور تھا۔ اس کی شاعری میں بہت سے شعری محرکات اور محاکات انجیل مقدس بالخصوص عہد نامۂ عتیق سے لیے گئے ہیں۔ لیکن اس نے انہیں اپنی اسطوری شاعری کے چوکھٹے میں اس طرح کھپایا اور پیوست کیا ہے جو صرف اسی کا حصہ ہے۔ حضرت مسیح کی شخصیت کا بھی وہ تصور اس کے ہاں نہیں ہے جو اکثر عیسائیوں کے ہاں ملتا ہے۔ چنانچہ خود ایک جگہ کہا بھی ہے:

THE VIEW OF CHRIST THAT THOU DOST SEE
IS MY VISION'S GREATEST ENEMY

یہاں تک کہ وہ ان کی مطہر ولادت کے عقیدے کو بھی تسلیم نہیں کرتا اور نہ کسر نفسی اور فروتنی کے اس تصور کو جو عموماً ان سے منسوب کیا جاتا رہا اور انہی سے مختص کر دیا گیا ہے۔ اس کے برعکس وہ انہیں ایک جری، حریت پسند اور روایت شکن فرد کے طور پر سراہتا ہے۔ اس نے ان کے لیے جہاں LAMB کا سمبل استعمال کیا ہے وہیں TYGER کا سمبل بھی۔ یہاں یہ اشارہ کرنا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ اقبال اور بلیک دونوں اداراتی مذہب کے قائل نہیں ہیں اور کلیسا کے شدید طور پر مخالف ہیں اور مذہب کی اجارہ داری کے بھی۔ اسلام میں تو خیر کلیسا کا وجود ہے ہی نہیں۔ البتہ مذہب کے نام نہاد ٹھیکے داروں کی نت نئی تنظیمیں آئے دن سامنے آتی رہتی ہیں۔ دونوں کا خیال ہے کہ انسان اپنے اعمال کے لیے براہِ راست خدا کے سامنے جواب دہ ہے اور انجیل مقدس اور قرآن کریم دونوں کی تفہیم اور تعبیر و تفسیر کا حق اسے آزادانہ طور پر حاصل ہے۔ عیسائیت میں PROTESTANT فرقے کے نظام عقیدہ یعنی VALUE SYSTEM کی اساس یہی ہے۔ اس معاملے میں نہ کسی کو اس کے راستے میں مزاحم ہونے کا اختیار ہے اور نہ وہ ہدایت اور رہنمائی کے لیے دوسروں کا دست نگر ہے۔ ایک قطعے میں اقبال

نے مذہب کی صحیح روح سے متصف اور اس کی طرف انفعالی اور میکانکی رویہ رکھنے والوں کے مابین فرق کو اس طرح واضح کیا ہے:

اندازِ بیاں گرچہ بہت شوخ نہیں ہے — شاید کہ ترے دل میں اتر جائے مری بات
یا وسعتِ افلاک میں تکبیر مسلسل — یا خاک کے آغوش میں تسبیح و مناجات
یہ مذہب مردانِ خود آگاہ و خدامست — وہ مذہبِ ملا و جمادات و نباتات

اور 'ضربِ کلیم' میں 'ملائے حرم' کے عنوان سے ان کے خطاب کا انداز یہ ہے:

عجب نہیں کہ خدا تک تری رسائی ہو — تری نگاہ سے پوشیدہ ہے آدمی کا مقام
تری نماز میں باقی جلال ہے نہ جمال — تری اذاں میں نہیں ہے مری سحر کا پیام

اور بلیک نے اپنی اہم اور معروف نظم THE HUMAN ABSTRACT میں یہ بلیغ نکتہ پیش کیا ہے کہ کلیسا کے نگہبانوں نے عیسائیت کی صحیح اور سچی تعلیم کو اپنی موشگافیوں اور تاویلاتِ بے جا سے ایک پراسرار شے میں، جسے اس نے TREE OF MYSTERY کا نام دیا ہے تبدیل کر دیا ہے اور کلیسا کے عہدے داران اور مذہب کے نام نہاد مدعی اور در پردہ ضمیر فروش اس سے اپنی غذا حاصل کرنے کے لیے اسے اندر اندر کھوکھلا کرتے رہتے ہیں۔ 'ملا' اور 'پادری'، اقبال اور بلیک دونوں کے ہاں بالترتیب ریاکاری اور مذہب کے نام پر استحصال کی غیر مبہم علامتیں ہیں اور دونوں کے ہاں زہر میں بجھے ہوئے اور جاں گسل طنز یہ واروں کے پے در پے مورد نظر آتے ہیں۔

اقبال اور بلیک دونوں ھبوط آدم کے بنیادی مسئلے سے بغایت دلچسپی رکھتے ہیں۔ بلیک کے ہاں یہ عالم زمان و مکاں FALLENNESS کی خارجی علامت تو ہے لیکن زوالِ آدم کے عیسوی تصور کی اس کے ہاں مطلق اہمیت نہیں ہے۔ اس کی شاعری اور مابعد الطبیعاتی نظام اور اسطوری رفکر میں زوال دراصل انسانی فطرت کے عناصر ترکیبی میں افتراق و اختلال پیدا ہو جانے کا براہِ راست نتیجہ ہے۔ ان چار عناصر یا بنیادی قوتوں کی اس کی اسطوری کائنات میں یہ چار کردار نمائندگی کرتے ہیں LUVAH, URIZEN, LOS اور THARMAS یعنی علی الترتیب تخیل، عقل، جذبات اور جبلتیں۔ پاسکل PASCAL اور بلیک دونوں کے نزدیک عدد، وقت اور ابعاد، یہ سب زوال کے نتائج کے طور پر معرضِ اظہار میں آئے ہیں۔ اس نظریے کی توثیق جدید دور

میں تحلیل نفسی کے عظیم ماہر یونگ کے نقطۂ نظر سے حیرت انگیز طور پر ہوتی ہے۔ ان میں باہمی افتراق کا ایک اہم سبب منجملہ اور دوسرے اسباب کے عقل کی باقی تین عناصر پر اپنا توفق اور بالادستی قائم کرنا ہے۔ بالادستی کے سلسلے میں یہ کوشش اس ہم آہنگی توازن اور نظم وضبط کو ملیا میٹ کر دیتی ہے جسے نصب العینی حالات میں ظہور پذیر ہونا چاہیئے۔ اس ازلی ہم آہنگی اور نظم وضبط کا اختلال میں بدل جانا ہی دراصل زوال آدم کا پیش خیمہ ہے۔ اقبال بھی جنت سے اخراجِ آدم کو اور کرۂ ارض پر اس کی سکونت کو زوال سے تعبیر نہیں کرتے بلکہ یہ ان کی رائے میں شعور کے ارتقاء کی پہلی سیڑھی ہے چنانچہ اردو مجموعۂ کلام 'بانگ درا' کی ابتدائی نظم 'سرگذشتِ آدم' میں یہ خیال اس طرح ادا کیا گیا ہے:

لگی نہ میری طبیعت ریاضِ جنت میں
پیا شعور کا جب جام آتشیں میں نے

یہ گویا حالتِ معصومیت سے تجربے کی کائنات کی طرف سفر کا نشانِ راہ ہے یا ازلی اور ابدی زندگی سے جو انجماد کا مظہر ہے ارضی زندگی کی ہماہمی اور شور وشغب میں شرکت کی طرف پہلا قدم جس کا اٹھانا انسان کے لیے لابدی ہے 'پیامِ مشرق' میں اس کا ذکر پر اہتزاز لہجے میں اسطرح کیا گیا ہے:

چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز وساز کردن — دلِ کوہ ودشت وصحرا بہ دمے گداز کردن
زقفس درے کشادن بہ فضائے گلستانے — رہِ آسماں نوردن بہ ستارہ راز کردن
بگدازِ ہائے پنہاں بہ نیازہائے پیدا — نظرِ ادا شناسے بہ حریمِ ناز کردن
گہے جز یکی نہ دیدن بہ ہجومِ لالہ زارے — گہے خارِ نیش زن را زگل امتیاز کردن

ہمہ سوز ناتمام ہمہ درد آرزو یم
بہ گماں وہم یقیں را کہ شہیدِ جستجو یم

اور 'بالِ جبریل' میں نظم 'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' میں کسی قدر بدلے ہوئے لہجے میں اس طرح:

کھول آنکھ زمیں دیکھ فلک دیکھ فضا دیکھ — مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
اس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ — ایامِ جوانی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ
بے تاب نہ ہو معرکۂ بیم ورجا دیکھ

اور اسی ضمن میں بلیک کا یہ قول بھی قابلِ توجہ ہے: EVERY THING THAT LIVES IS HOLY
لیکن اسی وقت جبکہ وہ تخیلی زندگی میں شرکت کرے نہ کہ اضمحلال اور عدم وجود کے مظہر ہیں۔ بلیک اور اقبال دونوں ہبوط آدم کے مروجہ تصور کو سراسر گمراہ کن جانتے ہیں۔ بلیک تو عیسائیت میں پختہ یقین رکھنے کے باوجود اور اس امر کے علی الرغم کہ یہ تصور یورپ کی مذہبی فکر اور اس کے شعر و ادب میں اس درجے دخیل رہا ہے اسے مسترد کرتا ہے۔ اسی طرح بلیک اور اقبال دونوں ہی جنت اور جہنم کے ضمن میں تسلیم شدہ روایتی تصور کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ وہ دونوں انہیں جغرافیائی مقامات نہیں بلکہ نفسی کیفیات سے تعبیر کرتے ہیں۔ ایک اکائی کی حیثیت سے بلیک کی خود ساختہ کائنات کا مدار جنت اور جہنم کو حیات بعد الموت سے ہم آہنگ کرنے پر نہیں ہے، بلکہ ایسی کیفیات پر جو ہر انسان مدام اپنے اندرون میں رکھتا ہے۔ جنت اور جہنم پہلے سے طے شدہ نقطے نہیں ہیں بلکہ ایسے نفسی احوال ہیں جن سے گزرنا ہر انسان کے لیے لابدی بھی ہے اور خود اختیاری بھی۔ ہم شاید خود ہی ان کے خالق بھی ہیں (یہی خیال ہمیں انگریزی شاعر ملٹن کے ہاں بھی ملتا ہے)۔ کیوں کہ ارادے کی آزادی ہمیں بڑی حد تک حاصل ہے اور ہم میں سے ہر ایک اپنے اعمال کے لیے جواب دہ بھی ہے اور ذمے دار بھی۔ بلیک کے ہاں زوال اور سقوط ایک ہمہ گیر اور ہمہ جہت محرک ہے اور اسی طرح حیاتِ نو بھی چونکہ اول الذکر نتیجہ ہے انسانی سائیکی میں انتشار و اختلال کا اس لیے حیاتِ نو یعنی REGENERATION منحصر ہے پارہ پارہ شدہ شعور میں اجتماعِ دگر کے حصول پر۔ اقبال بھی حیات بعد الموت کے بارے میں یہ تصور رکھتے ہیں کہ یہ کوئی پہلے سے طے شدہ امر نہیں ہے۔ نہ اس پر کسی انسان کا پہلے سے متعین حق ہے بلکہ اس حق کا اپنے آپ کو سزاوار ثابت کرنا ضروری ہے جس میں سعی و کوشش کو دخل ہے اور یہ سعی و کوشش لابدی ہے اور شعور میں تبدیلی اور افزونی لازم و ملزوم ہیں۔ 'جاوید نامہ' میں خاص طور سے اس مسئلے پر خطبات کے علاوہ کافی روشنی ڈالی گئی ہے۔ چنانچہ کہا ہے:

مردم اندر کائناتِ رنگ و بو — زادم اندر عالمِ بے ہائے و ہو
رشتۂ من زاں کہن عالم گسست — یک جہانِ تازہ آمد بہ دست
از زیانِ عالمے جانم تپید — تا دگر عالم ز خاکم بر دمید
تن سبک تر گشت و جاں سیار تر — چشم دل بنیدہ و بیدار تر

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ حضرت عیسیٰ کی شخصیت کے بارے میں بلیک کا تصور سراسر انفرادی اور غیر متوقع ہے۔ وہ ان کے سلسلے میں مروجہ معتقدات کا حامی نہیں ہے۔ وہ انہیں اضطراری کیفیت کی مخلوق سمجھتا ہے، ایک باغیانہ میلان کا حامل اور نتیجتہً انقلاب کی روح کا سمبل۔ ایک ایسی شخصیت جو مستند اور تسلیم شدہ عقائد پر کاری ضرب لگائے اور اشیاء کی طرف تشکیک کا رویہ رکھے۔ روایتی تصور کے حضرت عیسیٰ کو اس نے VEGETATED CHRIST کا نام دیا ہے۔ اسے سب سے زیادہ وحشت کفارے کے تصور سے ہوتی ہے گویا انھوں نے گناہ میں ملوث ساری انسانیت کا بوجھ اپنے سر لے لیا ہو، اور ان کی حیثیت ایک SURROGATE کی سی ہو۔ مصلوب کیے جانے یعنی CRUCIFIXION کا تصور بلیک کے ہاں ضرور ہے لیکن یہ دراصل نقش ہے اس وجدانی یا کشفی قوت کا جس کا رخ اس کائنات فطرت کی طرف موڑ دیا گیا ہے جس کی نمائندگی بلیک کے ہاں TR-EE OF MYSTERY سے ہوتی ہے اس کا یعنی مصلوب کیے جانے کا ایک مفہوم حضرت عیسیٰ مسیح کے شیطان کی مملکت میں ہبوط یعنی DESCENT سے بھی ہے اس نے جگہ جگہ حضرت عیسیٰ کا ذکر ایسے فنکار کی حیثیت سے کیا ہے، جس کے اندر تخیل کی قوت اپنی پوری ثروت اور ہمہ گیری کے ساتھ بروئے کار آئی ہے چنانچہ اس کی ایک نثری تحریر میں یہ جملے ملتے ہیں:

JESUS AND HIS APOSTLES AND HIS DISCIPLES WERE
ALL ARTISTS. THEIR WORKS WERE DESTROYED BY
THE ANGELS OF THE SEVEN CHURCHES IN
ASIA, ANTICHRIST, SCIENCE

حضرت مسیح کے لیے ایک متبادل ترکیب جو بلیک نے استعمال کی ہے GOD-MAN یا DIVINE HUMANITY کی بھی ہے یعنی ایک ایسی ہستی جو اکملیت کی تجسیم پیش کرتی ہے اور پوری انسانیت کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے، بلکہ جو الوہیت اور انسانیت کا نقطۂ انقطاع ہے۔ اسی طرح اقبال نبی کریم کو انسانِ کامل تسلیم کرتے ہیں یعنی ایک ایسی ہستی جس کے اندر تمام انسانی امکانات اور تمام ممکنہ توانائیاں بہ حدِ کمال بروئے کار آچکی ہیں۔ البتہ اسلامی نقطۂ نظر سے زور، نبی کریم کی انسانیت اور عبدیت پر ہے صرف آپ کی الوہیت پر نہیں یہاں یہ اضافہ کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ بلیک نے بچپن ہی میں جس دن خدا کی پیشانی کا اپنے گھر میں کھڑکی کے آر پار

مشاہدہ کیا تھا، اسی دن سے اپنے تخیلی رویا میں اسے اصل حقیقت اور خیر محض کا وجدانی احساس ہو گیا تھا۔ وہ جب حضرت عیسیٰ مسیح کو فن کار کے نام سے یاد کرتا ہے تو اس کا اشارہ تخلیقیت کی اسی قوت کی طرف معلوم ہوتا ہے جو ایک طرح کی ماورائیت یعنی TRANSCENDENCE کے مترادف ہے یعنی روح کی ایسی نقل و حرکت یا جنبش جو انفرادی نفس کی حد بندیوں سے آگے لے جائے اور خود بینی اور خود پرستی پر کاری ضرب لگائے۔ اقبال کا ذہن تمام تر انہی خطوط پر تو کام نہیں کر رہا تھا۔ لیکن مرد مومن کا تصور جو دراصل ARCHETYPAL MAN ہی کی ایک شکل ہے، ان کے تحت الشعور میں برابر موجود رہا۔ یہ تصور بہت سے مغربی مفکروں اور فن کاروں کے ذہنی افق پر کسی نہ کسی صورت میں مستولی رہا ہے۔ بہت سے نقادوں نے اقبال کے ہاں مرد مومن کے تصور کا سرچشمہ نطشے کی تحریروں میں متعین کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کا ربط و تعلق فوق البشر یعنی SUPER MAN کے تصور سے بھی ملایا ہے اپنے اسطوری نظام میں بلیک نے اسے ALBION کے نام سے موسوم کیا ہے۔ اس کی کچھ کچھ پرچھائیاں عبدالکریم جیلی اور محی الدین ابن عربی کے انسان کامل میں بھی ملتی ہیں۔ قرین قیاس یہ معلوم ہوتا ہے کہ زیادہ تر انہی دونوں کے تتبع میں یا غالباً آزادانہ طور پر اقبال کے پیش نظر اور ان کے اعماقِ قلب میں نبیٔ کریم کی ذاتِ اقدس جاں گزیں رہی ہے۔ جو اسلامی LOGOS یعنی کلمۂ ربانی کے قانون کی تفسیر بھی ہے اس اعتبار سے کہ آپ میں الوہیت یعنی DIVINI - TY اور انسانیت یعنی HUMANITY کے مابین نقطۂ ارتباط کو متعین کیا جا سکتا ہے یا عبدالکریم جیلی کے ہاں مستعمل اصطلاحات کے مطابق ہوویت یعنی HE-NESS اور انائیت یعنی I-NESS کے درمیان توافق اور ہم آہنگی یا ان دونوں کا انضمام۔ 'جاوید نامہ' میں اقبال زندہ رود کے علامتی کردار کے روپ میں 'سرِ آں جوہر' کی حقیقت کے بارے میں مشتاقانہ استفسار کرتے نظر آتے ہیں۔ حلاج بن منصور کی زبان سے ایک پورے بند میں 'عبد' اور 'عبدہٗ' کے مابین فرق کو بڑی معنویت اور دقتِ نظر کے ساتھ منکشف کیا ہے۔ اس خاص مقام پر حلاج کا تعارف اس لیے کرایا گیا ہے کیونکہ موصوف کے نزدیک ہستیٔ مطلق یا جوہر خالص کا راز محبت کے سوا اور کچھ نہیں 'عبد' اور 'عبدہٗ' (اور موخر الذکر اصطلاح یہ جتانے کی ضرورت نہیں نبیٔ کریم کی ذاتِ اقدس کے لیے ایک معنی خیز استعارہ ہے اور اس سے قرآنی محاورے میں آپ کے لیے حبِ الٰہی کا اظہار مقصود ہے) کے

مابین وہی فرق ہے جو علم اور حکمت، عقل اور عشق، فکر اور جذبے، ادراک اور احساس اور ابن الکتاب اور ام الکتاب میں ہے:

عبدہ از فہم تو بالا تر است — زانکہ او ہم آدم و ہم جوہر است
جوہر او نے عرب نے اعجم است — آدم است و ہم ز آدم اقدم است
عبد دیگر عبدہ چیزے دگر — ما سراپا انتظار او منتظر
عبدہ دہر است و دہر از عبدہ ست — ما ہمہ رنگیم او بے رنگ و بو ست
عبدہ با ابتدا بے انتہا است — عبدہ را صبح و شام ما کجا ست
لا الٰہ تیغ و دم او عبدہ — فاش تر خواہی بگو ہو عبدہ
عبدہ چند و چگونِ کائنات — عبدہ رازِ درونِ کائنات

'بالِ جبریل' کے آغاز میں انہوں نے نبیٔ کریم کی شان میں یہ بلیغ اشعار کہے ہیں:

وہ دانائے سبل، ختم الرسل، مولائے کل جس نے — غبارِ راہ کو بخشا فروغِ وادیٔ سینا
نگاہِ عشق و مستی میں وہی اول وہی آخر — وہی قرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسیں وہی طٰہٰ

'مسجدِ قرطبہ' میں یہ شعر بھی بہت پر وقعت ہے:

عشق دم جبریل عشق دل مصطفٰے — عشق خدا کا رسول عشق خدا کا کلام

اور پھر مثنوی 'مسافر' میں حکیم سنائی کی روح سے یہ بھی کہلوایا:

می ندانی عشق و مستی از کجا ست — ایں شعاعِ آفتابِ مصطفٰے است

راقم الحروف کی رائے میں بلیک کے ہاں قوتِ متخیلہ جو حضرت عیسٰی کی شخصیت میں مجسم ہو گئی ہے اور اقبال کے ہاں عشق و مستی جس کا جسمانی اور خارجی پیکر نبیٔ کریم کی ذاتِ اقدس ہے۔ بڑی حد تک مماثل ہیں۔ بلیک نے حضرت عیسٰی کے لیے خاص طور سے جو دو تراکیب استعمال کی ہیں وہ ہیں BODY OF IMAGINATION اور UNIVERSAL FORM بالفاظِ دیگر وہ بلیک کے لیے بہ حیثیت انسان اتنے وقیع نہیں ہیں (اور یہ کہا جا چکا ہے کہ بلیک کا حضرت عیسٰی کی تاریخی شخصیت سے زیادہ سروکار نہیں ہے) جتنے بہ حیثیت ایک اصول یا فارم کے۔ ان کی عظیم ترین نظم JERUSALEM میں سے یہ تراشہ جو حضرت عیسٰی کی شخصیت کو بے نقاب کرتا ہے، خاص طور پر قابلِ توجہ ہے:

THEN THOSE IN GREAT ETERNITY MET IN THE COUNCIL OF GOD
AS ONE MAN, FOR CONTRACTING THEIR EXALTED SENSES
THEY BEHELD MULTITUDE, OR EXPANDING THEY BEHELD AS ONE
AS ONE MAN ALL THE UNIVERSAL FAMILY AND THAT ONE MAN
THEY CALL JESUS THE CHRIST, THEY IN HIM AND HE IN THEM
LIVE IN PERFECT HARMONY, IN EDEN, THE LAND OF LIFE

اقبال کے تصور میں جو امر بنیادی اہمیت رکھتا ہے وہ عقیدے اور عمل کی ہم آہنگی اور اتحاد یا عشق و خرد کا اتصالِ باہمی اور انضمام ہے اور بلیک کے ہاں جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا GOD-MAN کا تصور برنارڈ شا کے برعکس ہے اقبال انسان کامل یا فوق البشر کے ظہور کے مستقبل میں منتظر نہیں ہیں جو زندگی کی توانائی یا قوتِ زیست یعنی ELAN VITAL کی گردش کے حیاتیاتی نقطۂ ارتقار پر نمودار ہوگا۔ بلکہ ان کے خیال اور عقیدے کے مطابق وہ نبی کریم کی ذاتِ اقدس میں پوری طرح مجسم ہو کر منصۂ شہود پر آچکا ہے۔

بلیک کے ہاں ایک نمائندہ رجحان زندگی کو اس کی تمام تر فراوانی اور ثروت و توقلمونی کے ساتھ قبول کرنے کا ہے۔ وہ رہبانیت کی زندگی کو ایک طور پر محرومی سے تعبیر کرتا ہے اور اس لیے اسے مسترد کر دیتا ہے۔ یہ رجحان ایک حد تک ہمیں اقبال کے ہاں بھی ملتا ہے۔ دراصل اسلام کے ضابطۂ حیات میں، جس کا انعکاس ہمیں اقبال کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ رہبانیت کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے نہ یہ کوئی امر احسن ہے۔ لیکن اقبال انسان کو بے لگام چھوڑ دینے کے حق میں بھی نہیں ہیں بلکہ اس پر اخلاقی پابندیاں عائد کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں تاکہ نفسی اصلاح کا مقصود حاصل ہو سکے اور فسق و فجور، افراتفری اور خلفشار اور بے ربطی فکر و عمل کی راہیں نہ کھل جائیں۔ بلیک کے ہاں یہ استبعادی یعنی PARADOXICAL صورتِ حال ملتی ہے کہ ایک طرف وہ اخلاقی قانون کی بالادستی اور قہرمانی کے بھی خلاف ہے، اور شدید طور پر، مگر دوسری جانب جبلی خواہشات اور محرکات کی حرمت یعنی DIVINITY کو بھی تسلیم کرتا ہے۔ لیکن کجروی اور بلا روک ٹوک حسی لذات کی غلامی بھی اسے کسی قیمت پر گوارا نہیں۔ شاید اس امر سے

واقفیت قاری کے لیے دلچسپی کا باعث اور خوش کن ہو کہ عیسوی رہبانیت اور نفس کشی کے مقابلے میں جس کے مطابق نفسی خواہشات کو تج دینا بلکہ انھیں شہید کر دینا لازمی اور مطبوع خاطر سمجھا جاتا ہے، بلیک اسلام کی جنسی اخلاقیات کو بہ نظر استحسان دیکھتا ہے۔

اقبال اور بلیک دونوں وجدان کو تعقل پرستی پر فوقیت دیتے ہیں کیوں کہ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، جہاں وجدان اور تخیل حقیقت کا ادراک براہِ راست طور پر اور چشم زدن میں کرتے ہیں وہاں عقل قدم قدم پر پابجولاں نظر آتی ہے۔ عقل کی کارکردگی ہر چند مسلم اور ناقابلِ انکار ہے لیکن وہ حسی مشاہدات کے سامنے سپر انداز ہو جاتی ہے اور ان کے تفوق، ناگزیریت اور صحت کو بے چون وچرا تسلیم کر لیتی ہے۔ وجدان اور تخیل کا تعلق مافوق الحسی کوائف سے ہے جہاں عقل کی رہنمائی مطلق کام نہیں دیتی، کیونکہ یہ ایک طرح کے جبر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ دونوں کے ہاں ورڈز ورتھ کے مثل ایک نمایاں رجحان متصوفانہ تجربے کی طرف بھی ملتا ہے یا کم از کم ماورائیت کی طرف۔ ورڈز ورتھ کا سروکار حسی تجربات سے بھی ہے لیکن اس کے ہاں پہلو بہ پہلو ایک واضح جھکاؤ ان سے بلند و بالا ہو جانے کا بھی ملتا ہے۔ یہی حال بلیک اور اقبال کا بھی ہے بلکہ بلیک تو حسی تجربات کو سراسر ناقص اور گمراہ کن تصور کرتا ہے۔ دونوں زندگی کو بنیادی طور پر ایک فعال توانائی جانتے ہیں اور دونوں ہی کے ہاں نطشے کے CULT OF ENERGY کے آثار بھی نظر آتے ہیں۔ بلیک کا یہ قول خاصا مشہور ہے۔

THE ROAD OF EXCESS LEADS TO THE PALACE OF WISDOM

اور یہ بھی کہ

ENERGY IS THE ONLY LIFE AND IS FROM THE BODY.

AND REASON IS THE BOUND OR CIRCUM FERENCE OF ENERGY.

اور مزید یہ کہ

ENERGY IS ETERNAL DELIGHT

یہاں یہ جتانا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ INTELLECT کی طرح ENERGY بھی بلیک کی قواعدِ استعارہ میں ایک کلیدی لفظ ہے اور یہ دونوں تخیل کے لیے متبادل اصطلاحات ہیں۔ اقبال اور بلیک دونوں کے ہاں دانش و بینش کا حصول اور زندگی میں مدام مسرت پانے کا راز اس کے وفور اور کثیر العناصری کو تسلیم کرنے اور اس کا احترام کرنے میں پوشیدہ ہے۔ زندگی کی افسردگی، ناتمامی

اور انجماد پر زور دینے میں نہیں۔ وہ دونوں زندگی کو دل سے قبول کرتے ہیں اور اس کی نعمتوں اور برکتوں کی توجیہہ کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کی نفی نہیں کرتے اور نہ ان میں ایسی تنسیخ جائز سمجھتے ہیں کہ وہ حظ و کیف سے خالی ہو کر ذات کے لیے ایک بوجھ اور وبال بن جائے۔ وہ دونوں وفور اور پرمائیگی کے بھی قائل ہیں اور قوت و شوکت کے بھی۔ زندگی کی طرف ان کا رویہ مثبت، ایجابی اور بہجت آمیز قبولیت کا ہے۔ انکار تردد اور بے کیفی کا نہیں اور ان کے ہاں ایک معروف شعری علامت جو مستعمل ہوئی ہے وہ شاہین یا عقاب کی ہے جس کے بارے میں اقبال نے کہا ہے:

کیا میں نے اس خاکداں سے کنارا — جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم — ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ
ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری — جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ
یہ پورب یہ پچھم چکوروں کی دنیا — مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ

عقاب اقبال کے لیے تخلیقی توانائی اور آزادی کی جبلت دونوں کی علامت ہے اور بلیک کے ہاں یہ فطانت کے رمز کے طور پر لایا گیا ہے۔ یہاں یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ فردوسی کے 'شاہنامے' میں بھی یہ رمز استعمال کیا گیا ہے ان متقی انسانوں کے لیے جو پہاڑوں کی چوٹیوں پر اپنے شب و روز گزارتے ہیں۔ اور اٹھارہویں صدی کے انگریزی شاعر جیمس ٹامسن نے شاعری کے دیوتا یعنی MUSE کو ایک پرندے کی صورت میں متصور کیا ہے۔ یہ طائر خوش الحان بھی ہو سکتا ہے اور بلند پرواز شاہین بھی۔ اول الذکر کی منقار سے دلکش اور دلربا نغمے پھوٹتے ہیں اور موخر الذکر کے قلب پر عارفانہ اور پرتجمل یعنی SUBLIME کیفیات کا پرتو پڑتا ہے۔

سطور بالا میں کئی بار تخلیقیت یعنی CREATIVITY کا ذکر آچکا ہے۔ یہ عنصر اقبال اور بلیک دونوں کے ہاں مشترک بھی ہے اور نمایاں بھی اور مستلزم ہے آزادی کے تصور کے ساتھ۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ بلیک جب حضرت عیسیٰ اور ان کے حوارین کا شمار فن کاروں کے زمرے میں کرتا ہے تو اس سے اس کی مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ ایسے عمل کے اہل اور سزاوار تھے جو محدود اور متعین کی سطح سے اوپر اٹھ کر لامحدود کی کائنات میں بار پا سکے اور خود پرستی اور انائیت یعنی I-NESS کی تکذیب اور نفی کر سکے۔ اقبال کے نزدیک نبی کریم کی ذاتِ اقدس اسلامی کلمۂ ربانی یعنی LOGOS

کی شبیہ اس لیے ہے کیوں کہ آپ کو نہ صرف وجود کی کنہہ کی پر تشویق جستجو تھی، بلکہ آپ نے تاریخ اور وقت کے تسلسل کے دھارے کو ایک غیر مشتبہ رخ اور سمت بھی عطا فرمائی اور انسانی روح کی آزادی اور برتری کا پرچم بھی بلند فرمایا۔ تخلیقیت آزادی سے وابستہ اور منسلک ہے اور اقبال اور بلیک دونوں کے ہاں آزادی کا انحصار ہے غیر وجود سے ابھرنے اور ممیز ہونے پر یعنی یہ محدود میں تنصیب یا INSERTION کا نام نہیں ہے بلکہ غیر محدود یا لامحدود یعنی INFINITE کی طرف پرواز سے عبارت ہے۔ تخلیقیت آزادی ہی کی وجہ سے ممکن الوجود بنتی ہے۔ اسے کوئی دوسری شے متعین نہیں کرتی۔ یہ غیر وجود سے خالی ہوتی ہے اور غیر مسبب ہوتی ہے یہ بات بارہا کہی گئی ہے اور بڑی حد تک درست ہے کہ اقبال کے بیشتر شعری محرکات کے اولین نقوش 'بانگِ درا' کی نظموں میں ملتے ہیں۔ 'خضرِ راہ' کے قلب میں جو ناہمواری کے باوصف ایک وقیع شعری کارنامہ ہے 'ہمیں زندگی' کے عنوان سے ایک پرکیف اور پراہتزاز نغمہ ملتا ہے، جس کی گونج یعنی RESONANCE غور طلب ہے کہ وہ ہماری حس سماع پر فوراً اثر انداز ہوتی ہے:

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی — ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی
تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ — جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی
اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے — سرِ آدم ہے ضمیرِ کن فکاں ہے زندگی
بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب — اور آزادی میں بحرِ بیکراں ہے زندگی
آشکارا ہے یہ اپنی قوتِ تسخیر سے — گرچہ اک مٹی کے پیکر میں نہاں ہے زندگی

یوں تو یہ پورا تراشہ ہی زندگی کو ایک سرجوش یا IMPETUS کے طور پر متصور کرتا ہے جو زمان و مکاں اور امروز و فردا کی بندشوں سے گزر کر ماورائیت کی حدوں کو چھو لینا چاہتا ہے لیکن یہاں چوتھا اور پانچواں شعر خاص طور پر جاذبِ نظر اور لائقِ توجہ ہیں۔ بحرِ بیکراں اقبال کے ہاں بھی اور دوسرے شاعروں کے مماثل لامحدود یا INFINITE کا اشاریہ ہے اور اس کی یافت آزادی کے تصور کے ساتھ منسلک و مربوط ہے۔ پانچویں شعر میں قوتِ تسخیر ایک تخلیقی قوت یا توانائی ہے جو زندگی کے ہیولے اور جوہر کو یکسر منقلب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ان اشعار میں بہت سے ایسے محرکات کا اولین عکس ملتا ہے، جو اقبال کی بعد کی شاعری میں زیادہ بلوغتِ فکر و نظر اور فنی ایجاز کے ساتھ ابھر کر سامنے آئے۔ تخلیقیت،

آزادی اور ماورائیت یہ تینوں محرکات باہمدگر پیوست اور مخلوط ہیں چنانچہ فارسی مجموعۂ کلام 'زبورِ عجم' کے مندرجہ ذیل اشعار اس کی شہادت مہیا کرتے ہیں:

سلیم مرا بہ جوئے تنک مایۂ مپیچ ! جولانگہے بوادی و کوہ و کمر بدہ
نگاہِ ما بہ گریبانِ کہکشاں می افتد جنونِ ما کجا و شورہائے و ہو کجاست
شایانِ جنون ما پہنائے دو گیتی نیست ایں رہگذر مارا آں رہگذرِ مارا
خیالِ من بہ تماشائے آسماں بوداست بدوشِ ماہ و بآغوشِ کہکشاں بوداست
بروں قدم نہ ازدورِ آفاق تو پیش از بینی تو بیش از بینی
من بندۂ آزادم عشق است امام من عشق است امام من عقل است غلام من

'بالِ جبریل' میں جو ہر لحاظ سے اقبال کی شاعری کا گلِ سرسبد کہلائے جانے کا مستحق ہے اس مسئلے پر نو بنو انداز سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ جو ان محرکات کو اور زیادہ نمایاں کرتی ہے:

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو یہ مری خودنگہداری مرا ساحل نہ بن جائے
اپنی جولانگاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں
کب تک رہے محکومِ انجم میں مری خاک یا میں نہیں یا گردشِ افلاک نہیں ہے
دل و نگاہ کا سفینہ نکال کر لے جا مہ و ستارہ ہیں بحرِ وجود میں گرداب
ترے مقام کو انجم شناس کیا جانے کہ خاک زندہ ہے تو تابعِ ستارہ نہیں
یہ ہے خلاصۂ علمِ قلندری کہ حیات خدنگ جستہ ہے لیکن کماں سے دور نہیں
اسی روز و شب میں الجھ کر نہ رہ جا کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں
عروجِ آدمِ خاکی کے منتظر ہیں تمام یہ کہکشاں، یہ ستارے، یہ نیلگوں افلاک
کھو نہ جا اس سحر و شام میں اے صاحبِ ہوش اک جہاں اور بھی ہے جس میں فردا ہے نہ دوش

اقبال اور بلیک کے فکری نظام اور شعری کائنات میں ایک سے زیادہ مماثلتوں کے علی الرغم ایک فرق ضرور ہے اور اسے ذہن سے محو نہیں کرنا چاہیئے۔ بلیک نے اپنے مابعد الطبیعاتی ادراک و فہم کو مجسم و معتبر بنانے کے لیے ایک اسطوری نظام اور فضا تخلیق کی ہے جس کا دور دور بھی کوئی تعلق کسی دوسرے

اسطوری نظام سے نہیں ہے۔ زندگی اور انسان کے مقدر کے بارے میں اس کی بصیرتوں کا اظہار اس نظام کو ڈرامائی شکل دینے میں ہے یعنی اس کے لیے اسطوری کرداروں اور اسطوری مواقع کی پیش کش میں جس کے ذریعے یہ بصیرتیں پڑھنے والوں پر منکشف ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس اقبال کے ہاں یہ اظہار بالعموم غیر اسطوری طور پر ہوا ہے۔ ان کے ہاں چند اسطوری نظمیں بھی ہیں جن میں ان کے ایقانات کو زیرِ سطح متعین کیا جا سکتا ہے لیکن ان کی حیثیت استثنائی ہے۔ اقبال کا تخیل اس طور پر اسطوری تخیل نہیں ہے بلکہ اس کا تفاعل ایک ٹھوس اور قطعی بنیاد پر ہوتا ہے۔ ایک اور فرق کا تذکرہ کر دینا بھی اس موقع پر بے محل نہ ہوگا اقبال کے ہاں زندگی کی نقش گری کے ضمن میں عزم و ارادے یعنی WILL کا ادعا ضروری ہے اور بلیک اس طرح کے ادعا کو تمام خرابیوں کی جڑ تصور کرتا ہے اور اسے حقیقت کے ادراک و انکشاف کی راہ میں بہت بڑی رکاوٹ سمجھ کر اس کا قلع قمع کر دینے کا حامی ہے، وہ اسے اس شعور کی، جس کی وحدت پارہ پارہ ہو گئی ہو، ایک علامتِ مرض یعنی SYMPTOM سمجھتا ہے۔ اس سے اس کا ذہن فوراً FEMALE WILL کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور OTHERNESS کی طرف بھی اور یہ دونوں اسے اس اختلال زدہ کائنات کی یاد دلاتے ہیں جس کی طرف کائناتِ لازمان و لامکاں سے اس کا سقوط ہوا ہے۔ اقبال اس کے برعکس اسے خودی کی تربیت کا ایک ناگزیر وسیلہ مانتے ہیں جس کے بغیر اس کی تربیت اور تکمیل کا مرحلہ سر نہیں ہو سکتا اور یہ دونوں شاعروں کے درمیان ایک اہم فرق ہے جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا بلیک کی شاعری کا پسِ منظر اٹھارویں صدی کے انگلستان میں وہ فکری ارتقا تھا جو ایک طرح کی بے روح مادیت اور میکانکیت پر منتج ہو چکا تھا۔ اس نے تخلیقی امکانات کے سرچشموں کو گدلا بلکہ خشک کر دیا تھا اور محض سائنس کے قضایا اور ریاضی کے فارمولے ہی حقیقت کے انکشاف کا واحد ذریعہ بن کر رہ گئے تھے۔ اقبال کے ذہن میں وہ پورا معاشرہ تھا اور وہ علمی رویے تھے جنہیں انیسویں اور بیسویں صدی کی مادی ترقیوں اور سائنسی مزاج یعنی SCIENTISM نے جنم دیا تھا۔ اس کے خلاف اپنی ناآسودگی کا اظہار وہ اسی شد و مد، بے صبری اور تندی کے ساتھ کرتے ہیں جیسا بلیک نے اپنے اسطوری تخیل کی آڑ لے کر کیا تھا۔ دونوں کے ہاں بلند آہنگی کے ساتھ نظر کی وہ شفافیت اور بصیرت و وجدان کی وہ نادرہ کاری بھی ہے جس کے ذریعے تخلیقی فن کار گرد و پیش کی فضا سے ماورا ہو کر زندگی کی سچائیوں کا ادراک کرتا ہے اور انہیں بے جھجک طریقے پر معرضِ اظہار میں لاتا ہے۔

اقبال، اسلام اور مغرب

اسلام اور مغرب کے مابین تعینِ راہ کا مسئلہ جن لوگوں کے لیے اہم رہا ان میں اقبال کا نام نمایاں ہے کہ ان کا مغرب سے رشتہ بدیہی طور پر رد و قبول کے متضاد رویے سے عبارت ہے ہر چند کہ حقیقت کے ادراک کے مغربی وسیلوں کا اقبال کے ذہن کی تشکیل پر اثر رہا تاہم اسلام اور قرونِ وسطیٰ کے اسلامی مفکرین سے ان کی وابستگی بڑی گہری تھی بلکہ شاید یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ یہ اثرات ان کے رگ و پے میں سرایت کر چکے تھے۔ اقبال نے جب اپنے شعری سفر کا آغاز کیا تو ہندوستان سمیت مشرق کے بہت سے دیگر ممالک سامراجی طاقتوں کے محکوم تھے۔ تاہم ان ملکوں میں جذبۂ قومیت ایک ہیجان انگیز طوفان کی صورت اختیار کر چکا تھا۔ سرسید احمد خاں نے حالات کے تقاضوں کے مطابق برطانیہ کی حمایت میں عملی مصالحانہ کوششیں بھی کیں مگر اس نوع کی کوششیں جلد ہی اپنی معنویت، اثر پذیری اور جواز سے محروم ہوگئیں اور ان کے خلاف ایک قسم کا ردِ عمل بھی پیدا ہوا۔ سامراجی تسلط یا ورثے کے خلاف عالم گیر پیمانے پر مزاحمتی تحریک شروع ہوئی اور سامراج مخالفین اپنی تمام تر جذباتی قوت کے ساتھ اس کے خلاف نبرد آزما ہوگئے۔ عالمی طاقتوں نے "نام نہاد قدیم اور تہذیب ناآشنا" عوام کو مہذب بنانے کے نام پر نہ صرف ان کا معاشی استحصال کیا بلکہ سیاسی جبر اور استبداد کا بازار بھی گرم رکھا۔ اس روش کی عالمی پیمانے پر مخالفت ہوئی اور اس کا پردہ چاک کیا گیا۔ ۱۹۳۶ء میں حبش پر اٹلی کی بلاسبب جارحیت اصلاً ابھرتی ہوئی فسطائی طاقتوں میں سے ایک کے صریح جارحانہ عزائم کا نقطۂ عروج ثابت ہوئی۔ اٹلی نے اپنے اس اقدام کا کوئی جواز بھی نہیں پیش کیا۔ موجودہ صدی کے آغاز میں عالمی سیاسی منظر نامہ نے اقبال کو مغربی تہذیب خصوصاً اس کے سیاسی و اقتصادی پہلوؤں کی برملا اور سخت مذمت کرنے پر مائل کیا۔ وہ میکانکی بنیادوں پر استوار عالمی نظام اور اس کی مادی اساس کے بھی شدید نکتہ چیں تھے۔ اقبال نے فلسفیانہ سطح پر انائے محدود کے تصور کو فروغ دینے کی کوشش کی جو نہ صرف شعور کا اعلیٰ ترین درجہ ہے بلکہ نفسیاتی قوتوں کا نقطۂ عروج

بھی ہے۔ گو کہ یہ تصور بہ اعتبار اہمیت و یکسانیت جزوی طور پر دو مغربی مفکروں LEBNIZ اور FICHTE سے ماخوذ ہے لیکن اقبال نے عوام کی اجتماعی انا کے تصور کو بھی اس سے آمیز کیا۔ مغرب اقبال کو بیک وقت جاذبِ نظر اور نفرت انگیز لگتا تھا اس کا بنیادی سبب ان کے متبائن رویے کی جدلیات ہے جس نے ان کی تخلیقی قوت کو اسلامی عقائد اور تصورِ حیات کی روشنی میں اپنے منفرد زاویۂ نظر کی تلاش کی طرف راغب کر دیا تھا۔

موجودہ صدی کے اوائل میں یوروپ میں اپنے قیام کے دوران اقبال کو مختلف ملکوں میں قومی حکومتوں کے تشکیلی عمل کے مطالعے کا موقع ملا۔ یہ تمام مملکتیں قومیت کے محدود تصور کی بنیاد پر منصۂ شہود پر آئی تھیں۔ یہ خود مختار مملکتیں پہلی جنگِ عظیم کے اثرات کے نتیجے میں وجود میں آئی تھیں اور ان کا انحصار تعین عمل داری اور خود کفالتی پر تھا۔ اس مرحلے پر ریاست کم و بیش HEGEL کے تصور مطلقیت کی عملی شکل تھی جو شہریوں کو آزادی کا پیدائشی حق تفویض کرنا تو کجا اسے غصب کر کے ان سے مکمل اور غیر مشروط وفاداری کی طالب تھی۔ نسلی برتری کے تصور پر مبنی مطلق العنان حکومتیں یوروپ میں ایک متجانس واحد کے طور پر منظر عام پر آئی تھیں۔ ان حکومتوں نے بنیادی انسانی حقوق مثلاً شخصی آزادی اور رضا کارانہ انتخاب کا حق وغیرہ سلب کر لیے تھے اگرچہ یہ حقوق خود نمو پذیر جمہوری طرز حکومت کے لیے لابدی ہیں۔ اقبال کے نزدیک سرحدوں کے تعین کا مسئلہ زیادہ اہم نہیں تھا بلکہ اس سے اہم تر پہلو وسیع المشرب انسانیت پر عقیدہ تھا۔ ان کا ذہن نسلی اور علاقائی تعصبات کے خلاف مسلسل سوچتا رہا اور وہ ایک ایسے عالمی معاشرے یا تنظیم کا خواب دیکھتے رہے جو مساوات، سماجی انصاف اور انسانی وحدت کے اسلامی تصورات پر استوار ہو۔ مغرب میں رائج پارلیمانی جمہوری نظام حکومت اقبال کی نگاہ میں اس باعث مشکوک تھا کہ اس کا تمام تر انحصار افراد شماری پر ہے نیز اہم امور سے متعلق فیصلے عددی اکثریت کی روشنی میں کیے جاتے ہیں اور انسان کی حیثیت محض ایک مقداری اکائی کی ہوتی ہے۔ آخر میں اقبال بین الاقوامیت کی طرف مائل ہوئے جس کی وضاحت انھوں نے اسلامی نظامِ اقدار کی روشنی میں کی۔ مزید برآں انہوں نے فلاحی ریاست کے تحت شخصی تحفظ کی بھی وکالت کی۔ فلاحی ریاست میں شہریوں کو بنیادی حقوق بغیر کسی تعصب اور تاخذ کے تفویض کیے جاتے ہیں نیز سیاسی اعتبارات

کی منبع ریاست کے دائرۂ عمل میں نظامِ مراتب باہمی فلاح کے حوالے سے مرتب ہوتا ہے۔ اقبال کے نزدیک مثالی عالمی ریاست نہ صرف مکمل مساوات پر مبنی ہونی چاہیئے بلکہ ہر شخص کو غیر مشروط طور پر حقوق اور مراعات حاصل ہونا چاہئیں۔ متنوع معاشرے میں باعزت بقائے باہم کے اصول پر عمل درآمد ہونا چاہیئے۔ اقبال کے ان تصورات کا ماخذ یہ اسلامی عقیدہ ہے کہ اس کائنات کا مالکِ حقیقی خدا ہے۔ اخوت، رواداری اور مساوات پر عمل پیرا ریاست جبر یا استحصال کا ذریعہ نہیں بلکہ تمام تر انسانی امکانات کو بروئے کار لانے کا ایک وسیلہ ہے۔ اسلامی تصور کے مطابق اقتدارِ اعلیٰ کا مالک خدا ہے اور تمام سیاسی ادارے اور مملکتیں اس کی ملک ہیں جو خدائی احکام سے کسبِ فیض کرتی ہیں نیز ان حکومتوں کے قیام کا مقصد یہ ہے کہ وہ اس پورے نظام کے ہر رکن کے حقوق کے تحفظ کو یقینی بنائیں۔

اسی طرح اقبال نے اپنے خطبات (۱) میں سیکولرزم کے جس تصور کی ترویج کی ہے وہ مذہب سے علاحدہ نہیں ہے کہ اسلام کے مطابق روحانیت اور مادیت نہ تو دو متضاد تصورات ہیں اور نہ اس مفروضہ اختلاف کی حوصلہ افزائی ضروری ہے۔ ابدیت کی جڑیں بھی زمان میں پیوست ہیں اور جسم بھی روح کا ایک جزو ہے اگر ہم اسے تخلیقی ہمہ گیریت سے علاحدہ کر کے نہ دیکھیں کہ جس میں وہ خود شریک و سہیم ہے۔ روحانیت مادیت کی نفی نہیں ہے بلکہ یہ اس کی ایک اظہاری صورت ہے۔ لہٰذا روح اور جسم میں کوئی تفاوت نہیں۔ اقبال کا خیال ہے کہ روح کی خاطر جسم کی نفی یا بلند تر روحانی مدارج کے حصول کے لیے مادیت کی تحقیر اصلاً حقیقت کی جانبدارانہ یا یک طرفہ تعبیر ہے (۲) روح اور جسم کے رشتے یا روحانیت اور مادیت کے باہمی ربط کا نقطۂ عروج ایک نوع کا اتصال ہے جس کے باعث تمام امکانات بروئے کار آجاتے ہیں۔ اسلام میں ترکِ دنیا کی گنجائش بہت کم ہے کہ اسلام میں اس طرح کی کوئی منضبط یا مستند خانقاہ (چرچ) نہیں ہے جہاں کسی ریاکار زاہد کو خدا اور بندے کے مابین ربط میں مداخلت کرنے کی اجازت ہو یا کوئی شخص اس سے ہدایات کا طالب ہو یا اس کا پوری طرح تابع ہو۔

اقبال بعض معاملات میں اپنے زاویۂ نظر کے باعث بہت جدید یا انقلابی نظر آتے ہیں یہ بھی اسی سبب سے ہے کہ ان کی فکر قرآنی تعلیمات سے بڑی حد تک مطابقت رکھتی ہے۔

اقبالؔ نے اس نقطۂ نظر کا بڑی شد و مد کے ساتھ اعادہ کیا ہے کہ قرآن اصلاً کلاسیکی فکر کا مخالف ہے (۳) کہ قرآن یونانیوں کے برخلاف حقیقت کے جامد تصور کی بجائے حرکی تصور کی وکالت کرتا ہے۔ اقبالؔ کے مطابق مادہ خدا کی طرح ابدی نہیں ہے۔ یہ زمان کا اسیر ہے اور خلا میں محوِ سفر ہے جبکہ خدا زمان اور تخلیق سے پہلے موجود تھا۔ اس سے پہلے ماہرینِ طبیعیات کا خیال تھا کہ مادہ، جامد اور مکاں کو محیط ہے اور اسے تلف نہیں کیا جاسکتا۔ مادے کے انہدام کی ظاہری شکل اصلاً تبدیلیٔ ہیئت کی ایک صورت ہے گو کہ اس معروض کے امتیازی عناصر میں تبدیلی آتی ہے تاہم اس کی پائیداری ناقابلِ تغیر اور مستقل ہے۔ جدید ماہرینِ طبیعیات کا خیال ہے کہ مادہ نہ تو سہل الحصول ذروں کا مجموعہ ہے اور نہ یہ ٹھوس ہے اور نہ مکاں کو محیط ہے۔ مادے کی خود کفالتی بھی اب قابلِ قبول اور بدیہی نہیں رہی ہے۔ مادے کو ELECTRONS، یا WAVE-LENGTHS یا WAVE MOTIONS کا مرکب سمجھا جاسکتا ہے اس ضمن میں زیادہ درست تو یہ تصور ہے کہ مادے سے پیدا شدہ کائنات واقعات کے باہمی ساختیوں کا مجموعہ ہے۔ توانائی اور مادہ اب ایک دوسرے کے مترادف لفظ بن چکے ہیں۔ توانائی بھی تلف نہیں کی جاسکتی اور یہ اپنی ہیئت مسلسل تبدیل کرتی رہتی ہے جس کی توثیق THERMODYNAMICS کی دوسری شق سے ہوتی ہے۔ اس ضمن میں یہ تذکرہ خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ قرآن میں خلا کو سیال قرار دیتے ہوئے کہا گیا ہے کہ یہ مسلسل تغیر اور تبدّل سے عبارت ہے نیز سیارے اس میں تیرتے رہتے ہیں (سورۃ یٰسین)۔ ہمارے عہد کے ایک ممتاز جغرافیہ داں نے قرآن میں مذکورہ سات آسمانوں کی تعبیر کرتے ہوئے کہا ہے کہ اس قول کا تعلق فضا کی مختلف پرتوں سے ہے۔ یہ بصیرت افروز تعبیر مزید معروضی اور تجربی تحقیق کی متقاضی ہے اور عین ممکن ہے کہ یہ تحقیق مذہبی اور شعری وجدان کو سائنسی استخراجات اور قیاسات کے بالمقابل پیش کرنے میں معاون ثابت ہو۔ نیوٹن نے اپنے مشہور زمانہ نظریۂ ثقل اور علت کے علاوہ زمان اور مکاں کی مطلقیت کا تصور بھی پیش کیا تھا۔ اقبالؔ دو وجوہ کی بنا پر آئن سٹائن سے اختلاف کرتے ہیں اولاً تو نظریۂ اضافیت جس کی رو سے نہ صرف نیوٹن کے طبیعیاتی تصورات کی نفی کی گئی۔ بلکہ زمان کو مکاں کی چوتھی جہت قرار دیا گیا۔ دوسرے آئن سٹائن نے اشیاء کی ماہیت کی تشریح تو کی مگر اس آخری

حقیقت پر، جس پر اس کی ساخت کا انحصار ہے، روشنی نہیں ڈالی (۴) نظریۂ اضافیت کے عالموں نے واضح کیا کہ آئن سٹائن زمان کا تعلق مکاں کی چوتھی جہت سے نہیں جوڑتے بلکہ وہ اسے زمان و مکاں کے تسلسل سے تعبیر کرتے ہیں۔ (۵) یہ تسلیم کہ مظہری کائنات حرکی ہے اور اس کا اظہار واضح طور پر زمان میں ہوتا ہے اس لحاظ سے زمان بھی حقیقی ہے اور اسے تخیلی غیر حقیقی شے نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ تاہم اسے ریاضی کے حوالے سے یعنی ماضی، حال اور مستقبل کے منطقوں میں منقسم کر کے نہیں سمجھا جاسکتا کہ یہ ایک مسلسل تخلیقی رو ہے جس میں ماضی، حال اور مستقبل مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ رسول اکرم کا یہ قول "زمانے کو برا مت کہو، زمانہ خدا ہے" اقبال کے لیے روحانی سرخوشی کا باعث ہے اور اس مقولے کی اقبال نے اپنی لفظیات میں تشریح کی ہے۔ اقبال کے مطابق زمان آزاد تخلیقی رو کو محیط ہے جو مسلسل تغیر سے عبارت نہیں ہے اور اسے اقبال انائے لامحدود یا خدا سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک شخصی انا محدود اناؤں کا مجموعہ ہے اور یہ چھوٹی اکائیاں اس شے کی تشکیل کرتی ہیں جسے "مادہ" کہا جاتا ہے۔ اقبال نے KANT اور BLAKE کے اس تصور کہ زمان و مکاں ہماری قوت مدرکہ کی اظہاری شکلیں اور MC. TAGGART (جو کیمبرج میں اقبال کے اتالیق تھے) کے اس نقطۂ نظر کہ زمان غیر حقیقی ہے، کے برخلاف زمان کا وجودی تصور پیش کیا ہے۔ وہ آئن سٹائن کے اس نقطۂ نظر کی بھی تشریح کرتے ہیں کہ مکاں میں محصور اشیاء کی حقیقت ادراک کرنے والے پر منحصر ہوتی ہے جیسے جیسے شاہد اپنی پوزیشن بدلتا ہے معروض بھی تبدیل ہو جاتا ہے نیز اس کی ہیئت اور جسم میں بھی تبدیلی آجاتی ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ اقبال کو شاید یہ معلوم نہ ہو کہ ۱۸ ویں صدی کے برطانوی شاعر WILLIAM BLAKE نے وجدانی طور پر آئن سٹائن کی بصیرت کا پہلے سے ادراک کر لیا تھا اور اس نے اپنی نظم ملٹن کی ان مشہور سطروں میں پیش گوئی کی تھی:

THE SKY IS AN IMMORTAL TENT BUILT BY THE SONS OF LOS,
AND EVERY SPACE THAT A MAN VIEWS AROUND HIS DWELLING PLACE
STANDING ON HIS OWN ROOF, OR IN HIS GARDEN ON A MOUNT
OF TWENTY FIVE CUBITS IN HEIGHT, SUCH SPACE IS HIS UNIVERSE
AND IF HE MOVE HIS DWELLING PLACE, HIS HEAVENS ALSO MOVE

WHERE'ER HE GOES AND ALL HIS NEIGHBOURHOOD BEWAIL HIS LOSS

SUCH ARE THE SPACES CALLED EARTH AND SUCH ITS DIMENSIONS

B.K. 128

ایران کے صوفی شاعر عراقی نے زمان کی دو متوازی جہتوں کی نشاندہی کی ہے یعنی انسانی وقت اور الوہی وقت۔ آخر الذکر کا ذکر قرآن میں بھی ہے۔ قرآن اقبال کے مطابق نہ صرف ام الکتاب ہے بلکہ اس میں تمام واقعات کی کنہ پر الوہی تخلیقی غیر متعین تناظر میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ تصور زمان عالمی سطح پر تسلیم کیا جا چکا ہے اور ریاضی داں CANTOR نے بھی اس پر صاد کیا ہے۔ اقبال نے اپنے خطبات میں ایک سے زائد بار اس کی طرف اشارہ کیا ہے، اور ٹی ایس۔ ایلیٹ نے اپنی مشہور فلسفیانہ نظم FOUR QUARTETS میں بھی اسی تصور کی حمایت کی ہے۔ روزمرہ کی زندگی سے متعلق تسلسل آمیز وقت اقبال کی نگاہ میں مخصوص بھی ہے اور متعین بھی کہ باصلاحیت و ہوش مند نفس اس کے امتیازات سے آگاہ ہو جاتا ہے لہٰذا یہ ضروری ہے کہ اسے تخلیقی تحریک یا زمان کے تناظر میں دیکھا جائے۔ برگساں کے تصورات پر دو وجوہ کی بنا پر اقبال نے نکتہ چینی کی ہے اولاً تو برگساں نے زمان کے مسلسل اور بے سمت بہاؤ پر اصرار کر کے اسے ایک لحاظ سے مسئلہ جبر سے منسلک کر دیا ہے دوسرے یہ تصور کہ اس بہاؤ کی عقل تحدید کرتی ہے۔ زمان پر عقلی اثرات کا تذکرہ اصلاً عقل کو ایک مکانی قوت میں تبدیل کر دیتا ہے اور الگ الگ جامد اکائیاں وجود میں آجاتی ہیں جو مادے کی نمائندگی کرتی ہیں اور اس باعث اس آزادانہ تخلیقی بہاؤ میں رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ اقبال نے اس نقطۂ نظر کا اثبات کیا ہے کہ خیال کی عملی شکل تخلیقی ہوتی ہے۔ برگساں زمان کو وجود پر مقدم اور صرف زمان حقیقی کو لائقِ اثبات قرار دے کر ایک سنگین غلطی کا ارتکاب کرتا ہے۔ اقبال کے مطابق اس تخلیقی بہاؤ کو تحدید سے ماورا رکھنے کے لیے اسے "مقصود اور منتہیٰ" کا اسیر سمجھنا چاہیے لیکن مقصدیت سے مراد لازماً کوئی پہلے سے موجود شے مثلاً یہ کائنات وغیرہ نہیں ہے بلکہ اس کا مفہوم مستقبل کے صحیح راستے پر گامزن ہونا ہے۔ مستقبل کا مطلب متعین وقوعہ نہیں بلکہ امکانات کی فراوانی کا اثبات ہے نیز خیال، ارادے اور مقصد میں مکمل آہنگی لازمی ہے۔ WHITE HEAD نے اس صورت کو حقیقی کی بجائے امکانی قرار دیا تھا۔ زمان نہ تو ماضی کے کابوس کے بوجھ سے

[illegible] ہے بلکہ یہ خدا سے ہم آہنگی رکھتا ہے جس کا اعتراف
خود رسول اکرم نے کیا ہے۔ تقدیر یا انسان کے لاحد حدود وجود ہی اپنے مرکز و تکمیل سے متشکل ہوتا ہے
انسان لاحد حدود کا [illegible] نہیں ہوتا بلکہ یہ خود تشکیل شخصیت کے مدار پر گردش کرتی ہے
WHITEHEAD کے مطابق حادث فانی یا حالت خود صرف خدا سے منسوب کی جا سکتی ہے۔ اقبال
[illegible] اسلامی تصور کی بالتفصیل وضاحت کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اس کا مقصد
[illegible] کے تحت واقعات کی پیدا کردہ کڑی پہلے ہی سے مرتب کرنا
[illegible] امکانات کے ظاہر ہونے سے قبل اسے وقت کا مترادف
[illegible] ہیں اور آدمی سے گراں بار دنیا میں انسانی ارادے کی کسی
[illegible] کرتا۔

OSWALD SPENGLER کا خیال ہے کہ ہر تہذیب اپنی مخصوص [illegible] سے عبارت ہوتی
[illegible] امکانات اپنی ارتقا ہوتے رہتے ہیں۔ ہر تہذیب اپنے مخصوص آغاز سے
[illegible] کے باوجود مستقل اندازوں کی اصلاحات پر [illegible] ہے اور اپنی مدت پوری کر لیتی
ہے۔ اس کے بعد اس کا تحقق نہ تو کسی [illegible] رہتے ہوتا ہے اور نہ اس کے بعد آنے
والی تہذیب پر اس کے کسی قسم کے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ تہذیبی نشوونما کا یہ عمل سلسلہ وار
[illegible] ہوتا ہے۔ ضرورت حاصل کرتا ہے اور انحطاط پذیر ہوتا ہے۔ اس تصور
کے پیش نظر [illegible] تبدیل اور غیر مستقل ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ مزید برآں SPENGLER
[illegible] تہذیب کی روح کو اصلاً کلی یکسانیت مخالف قرار دینے کے باوجود یہ تسلیم نہیں کرتا
کہ [illegible] ناقابل تغیر [illegible] تاریخ کا ورثہ ہے اور اس کی محرک ایک
[illegible] ہے جس کا براہ راست تعلق عالم عرب سے ہے اور جس پر
[illegible] کی تعبیر [illegible] کر دی ہے۔ SPENGLER کے یہ خیالات واضح طور پر تاریخی
[illegible] ہیں اور یہ بات [illegible] مغربی عالموں نے تسلیم بھی کی ہے۔ اس ضمن
میں ایک اہم نام ROBERT BRIFFAULT کا ہے جن کے مطابق

[illegible] اسلامی تہذیب کے نقوش واضح

اور فیصلہ کن طور پر مرتسم نہ ہوں اور یہ نشانات سب سے زیادہ واضح طور پر اس قوت میں مضمر ہیں جو موجودہ عہد کی سب سے امتیازی صفت ہے اور جو طبعی سائنس پر فتح اور سائنسی فکر کے فروغ پر منتج ہوئی۔"

مزید برآں

"ہم جسے سائنس کہتے ہیں وہ یوروپ میں ایک نئے تجسس آمیز رویے، تجربات کی تحقیق کے نئے ذرائع، مشاہدات اور ریاضی کے ارتقا کی پیمائش کی زائیدہ ہے اور جس سے یونانی تہذیب نابلد تھی۔ عربوں نے ان طریقوں سے مغرب کو متعارف کرایا۔"

اسلام یا عرب تہذیب (یہ دونوں اصطلاحیں SPENGLER نے بغیر کسی اختصاص کے استعمال کی ہیں) میں SPENGLER کے مطابق تصورِ جلال، اخلاقیات اور رسولِ اکرم (جو اس کے مطابق اسلامی متھ کا نشان ہیں) کی منزلت پر اصرار ملتا ہے۔ SPENGLER کا خیال ہے کہ یہ بالکل اتفاق ہے کہ اخلاقی تحریک جسے مجوسی دنیا قبول کرنے کے لیے تیار تھی، مکہ کے ایک شخص نے شروع کی۔ اس نے صراحت سے لکھا ہے کہ

"مجوسی تہذیب کی روح کا اصل اظہار اسلام میں ہوا اور یہ بعد میں عرب قالب میں ڈھل گئی لہٰذا اس پر جعلی تبدیلی ہیئت کا الزام بھی عائد نہیں کیا جا سکتا ہے۔"

اس کا یہ بھی خیال ہے کہ

"مجوسی تہذیب کے زائیدہ تمام مذاہب میں، جن کی تبلیغ عیسیٰ اور زرتشت نے کی اور یہ سلسلہ اسلام تک پہنچا، اس کائنات کے سروکاروں کی ایک مکمل داخلی اکائی کا احساس ہوتا ہے۔"

اصول تسلسل کی نفی کرنے کے باوجود SPENGLER نے مختلف تہذیبوں مثلاً صہونیت، عیسائیت، زرتشت اور اسلام میں ایک مشترکہ شے یعنی مجوسی عنصر کی نشان دہی کی ہے۔ اس نے اسلام کا بطور خاص ذکر کیا ہے اس کے مطابق یہ مشترکہ عنصر ان عقائد کا مرکب (۱) نیکی اور بدی کی ازلی کشمکش (۲) جھوٹے خداؤں کا وجود جس پر یقین کی یہ تہذیبیں حوصلہ افزائی کرتی تھیں (۳) نجات

گراں بار ہے اور نہ یہ نظریۂ علت سے متاثر ہے بلکہ یہ خدا سے ہم آہنگی رکھتا ہے جس کا اعتراف خود رسول اکرم نے کیا ہے۔ خدا یا انائے لامحدود خود ہی اپنے مرکز تکمیل سے متشکل ہوتی ہے انائے لامحدود کا سفر آگے یا پیچھے نہیں ہوتا بلکہ یہ خود تحصیل تکمیلیت کے مدار پر گردش کرتی ہے WHITE HEAD کے مطابق علتِ غائی یا علتِ خود صرف خدا سے منسوب کی جاسکتی ہے۔ اقبال نے تقدیر کے اسلامی تصور کی بالتفصیل وضاحت کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اس کا مقصد یہ باور کرانا نہیں ہے کہ متعین شدہ منصوبے کے تحت واقعات کی پیچیدہ کڑی پہلے ہی سے مرتب کرلی جاتی ہے بلکہ تقدیر کا مفہوم یہ ہے کہ امکانات کے ظاہر ہونے سے قبل اسے وقت کا مترادف سمجھا جائے (۶) تقدیر کا مذکورہ تصور "یہیں" اور "ابھی" سے گراں بار دنیا میں انسانی ارادے کی کسی طرح تحدید نہیں کرتا۔

OSWALD SPENGLER کا خیال ہے کہ ہر تہذیب اپنی مخصوص تنظیم سے عبارت ہوتی ہے جس میں خود اظہاری کے امکانات بیش از بیش موجود رہتے ہیں۔ یہ تہذیب اپنے لمحۂ آغاز سے منسلک ہونے کے باوجود مکمل آزادی کی فضا میں پروان چڑھتی ہے اور اپنی مدت پوری کرلیتی ہے۔ اس لحاظ سے اس کا تعلق نہ تو کسی پیش رو شے سے ہوتا ہے اور نہ اس کے بعد آنے والی تہذیب پر اس کے کسی قسم کے اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔ تہذیبی نشوونما کا یہ حرکی سلسلہ مکمل علاحدگی میں پروان چڑھتا ہے، فروغ حاصل کرتا ہے اور انحطاط پذیر ہوتا ہے۔ اس تصور کے بدیہی طور پر ناقابلِ قبول اور غیر منطقی ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ مزید برآں SPENGLER موجودہ مغربی تہذیب کی روح کو اصلاً کلاسیکیت مخالف قرار دینے کے باوجود یہ تسلیم نہیں کرتا کہ یوروپ کی یونان سے بغاوت مابعد قرونِ وسطیٰ تاریخ کا ورثہ ہے اور اس کی محرک ایک ایسی تازہ کار اور جاندار تخلیقی تحریک ہے جس کا براہِ راست تعلق عالم عرب سے ہے اور جس پر مغرب نے جدیدیت کی مہر چسپاں کردی ہے۔ SPENGLER کے یہ خیالات واضح طور پر تاریخی تناظر کو مسخ کرنے کے مترادف ہیں اور یہ بات بیشتر مغربی عالموں نے تسلیم بھی کی ہے۔ اس ضمن میں ایک اہم نام ROBERT BRIFFAULT کا ہے جن کے مطابق

"یوروپی نشوونما کا کوئی ایسا پہلو نہیں ہے جس پر اسلامی تہذیب کے نقوش واضح

اور فیصلہ کن طور پر مرتسم نہ ہوں اور یہ نشانات سب سے زیادہ واضح طور پر اس قوت میں مضمر ہیں جو موجودہ عہد کی سب سے امتیازی صفت ہے اور جو طبعی سائنس پر فتح اور سائنسی فکر کے فروغ پر منتج ہوئی۔"

مزید برآں

"ہم جسے سائنس کہتے ہیں وہ یوروپ میں ایک نئے تجسس آمیز رویے، تجربات کی تحقیق کے نئے ذرائع، مشاہدات اور ریاضی کے ارتقا کی پیمائش کی زائیدہ ہے اور جس سے یونانی تہذیب نابلد تھی۔ عربوں نے ان طریقوں سے مغرب کو متعارف کرایا۔"

اسلام یا عرب تہذیب (یہ دونوں اصطلاحیں SPENGLER نے بغیر کسی اختصاص کے استعمال کی ہیں) میں SPENGLER کے مطابق تصورِ جلال، اخلاقیات اور رسولِ اکرم (جو اس کے مطابق اسلامی متھ کا نشان ہیں) کی منزلت پر اصرار ملتا ہے۔ SPENGLER کا خیال ہے کہ یہ بالکل اتفاق ہے کہ اخلاقی تحریک جسے مجوسی دنیا قبول کرنے کے لیے تیار تھی، مکہ کے ایک شخص نے شروع کی۔ اس نے صراحت سے لکھا ہے کہ

"مجوسی تہذیب کی روح کا اصل اظہار اسلام میں ہوا اور یہ بعد میں عرب قالب میں ڈھل گئی لہٰذا اس پر جعلی تبدیلی ہیئت کا الزام بھی عائد نہیں کیا جا سکتا ہے۔"

اس کا یہ بھی خیال ہے کہ

"مجوسی تہذیب کے زائیدہ تمام مذاہب میں، جن کی تبلیغ عیسیٰ اور زرتشت نے کی اور یہ سلسلہ اسلام تک پہنچا، اس کائنات کے سروکاروں کی ایک مکمل داخلی اکائی کا احساس ہوتا ہے۔"

اصول تسلسل کی نفی کرنے کے باوجود SPENGLER نے مختلف تہذیبوں مثلاً صہونیت، عیسائیت، زرتشت اور اسلام میں ایک مشترکہ شے یعنی مجوسی عنصر کی نشان دہی کی ہے۔ اس نے اسلام کا بطور خاص ذکر کیا ہے اس کے مطابق یہ مشترکہ عنصر ان عقائد کا مرکب (۱) نیکی اور بدی کی ازلی کشمکش (۲) جھوٹے خداؤں کا وجود جس پر یقین کی یہ تہذیبیں حوصلہ افزائی کرتی تھیں (۳) نجات

دہندہ یا مسیح کا مسلسل انتظار۔ اس مرحلے پر یہ اشارہ کرنا بے جا نہ ہوگا کہ تاریخ کے وسطی ارتقائی مراحل میں بدی کی فتح کی توقع ظاہر کی گئی تھی اور سمجھا جاتا تھا کہ نیکی قیامت ہی کے دن بدی پر فتح حاصل کرے گی۔ اقبال ان کی توثیق کرنے کے خلاف ہیں کیوں کہ یہ عقائد اسلام سے متصادم ہیں۔ اقبال کے مطابق ان جعلی تاریخی واقعات کے تذکرے میں ان اساطیر اور واقعات سے اخلاقی اصولوں کا استخراج کرنے پر زور دیا گیا ہے۔ قرآن کا بنیادی سروکار افراد اور مقامات کے تذکرے سے نہیں بلکہ اس کا مقصد واقعات کی عمومیت کو آشکارا کرنا ہے۔ قوموں کے سلسلے میں اجتماعی فیصلہ اصلاً خدائی صفت ہے۔ سامی نسلوں کے تمام صحائف میں عقیدۂ جزم و سزا یا آخرت مشترکہ طور پر موجود ہے تاہم قرآن کا طرز بیان اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس نے نئی زندگی کی نشاندہی کرنے والے نقطے کی وضاحت پر زیادہ توجہ مرتکز نہیں رکھی بلکہ ان اساطیر کے عالمی مفاہیم یعنی اخلاقی تعلیمات اور ان کی روشنی میں فیصلوں کی صراحت کی ہے۔

اقبال نے اسلامی عقائد یا قرآنی تعلیمات پر اپنے پختہ یقین کو حقیقت زمان کے ادراک کا رہین منت قرار دیا اور یہ خیال ظاہر کیا کہ یہ کائنات نہ تو جامد ہے اور نہ مکمل۔ یہ محدود ہونے کے باوجود بے کنار ہے۔ یہ حرکی ہے جس کا اعتراف WHITE HEAD اور LEBNIZ نے کیا اور SIR JAMES JEANS کا یہ نقطۂ نظر بھی درست ہے کہ کائنات نمو پذیر اور وسعت پذیر ہے۔ مسئلہ تخلیق پر بائبل اور قرآن دونوں کا اس پر اتفاق ہے کہ خدا نے چھ دن میں اس کائنات کی تخلیق کی اور ساتویں دن اس نے آرام کیا یہاں اس دن وہ اپنے تخت سے اُترا۔ اس ضمن میں قرآن مزید وضاحت کرتا ہے اور اس کے مطابق یہ تخلیق شدہ کائنات خدائی ہاتھوں سے مکمل طور پر بنائی گئی کوئی ایسی شے نہیں ہے جس پر تکمیلیت کی مہر لگی ہوئی ہے۔ اس کے برخلاف خدا اپنی تخلیق میں اضافہ کرنے پر قادر ہے اور وہ نئی نئی دنیاؤں کی تخلیق کرتا رہتا ہے۔ یہ کائنات تغیر، نمو پذیری اور توسیع سے عبارت ہے INCREASE OF ENTROPHY کا تصور اب ایک مسلمہ سائنسی اصول کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ اگرچہ اس میں مضمر اچانک تغیر یا افراتفری کے عنصر کی نشاندہی بھی کی گئی ہے جو کروڑوں برسوں کے بعد اس کائنات کے لیے حقیقی خطرہ کا روپ دھار سکتا ہے۔ JAMES JEANS نے ماہرین فلکیات کے اس مفروضے کی درپردہ حمایت کی ہے کہ ستاروں

کی مسلسل تخلیق ہوتی رہتی ہے اور بے کنار بہاؤ کے باعث اس کائنات میں تخلیق اور فنا دونوں کا بازار گرم رہتا ہے۔ اقبال کے مطابق ادراک حقیقت کی انسانی کوشش اس لحاظ سے ہمیشہ جاری رہتی ہے کہ وہ اس ضمن میں کسی حتمی یا آخری نتیجے تک نہیں پہونچ سکا ہے۔ شاید اس کا سبب یہ ہے کہ اب بھی بہت سے پوشیدہ عوالم ہیں جن کا انسان اب تک سراغ نہیں لگا سکا ہے۔ قرآن میں بھی مختلف سیاق وسباق میں اس نقطۂ نظر کا اثبات کیا گیا ہے اور کہا گیا ہے کہ اس نامیاتی کائنات میں ہر شے کا جوڑا پیدا کیا گیا جس کے باعث اس کرۂ ارض پر حیرت انگیز تنوع اور تخالف نظر آتا ہے۔ ارتقا اور وسعت پذیری کے حدود کی نشان دہی کی گئی ہے اور یہ کہا گیا ہے "کُلَّ یَوْمٍ ھُوَ فِی شَانٍ" اقبال کے مذکورہ تصورات قرآن سے ماخوذ ہیں جن کا موجودہ سائنسی قیاسات نے نہ صرف اثبات کیا بلکہ ان کا جواز بھی پیش کیا ہے۔ اقبال کے ان نظریات سے قرآنی تصورات کا اثبات ہوتا ہے اور انہیں کو موجودہ سائنسی نظریات نے نہ صرف تسلیم کیا ہے بلکہ ان کا جواز بھی پیش کیا ہے۔

زمان کے ارتقائی تصور سے متعلق ایک حیرت انگیز اور داخلی تصور یہ ہے کہ اسے انائے محدود اور انائے مطلق کے اتصال کا زائیدہ سمجھا جائے۔ میکانکیت کے تصور کی نفی کرتے ہوئے اقبال اسے حیاتیاتی سطح پر سرگرم عمل قوتِ تخلیق (ELAN VITAL) سے تعبیر کرتے ہیں۔ کائنات کے غائیاتی تصور کے حامی اقبال ایک نوع کے رفاہی تصور کا بھی اثبات کرتے ہیں جس کے نقوش اگرچہ مخفی ہیں مگر کائنات بدیہی طور پر بتدریج اسکی طرف راجع ہے۔ ارتقار کے تصور کے درپردہ جراثیم کا اثبات نہ صرف رومی بلکہ الجیلی، ابن مشکوٰۃ اور ابن ماجہ نے بھی کیا ہے۔ اقبال کے مردِ کامل کا تصور (جسے انھوں نے مردِ مومن کہا ہے) آرکی ٹائپل انسان سے مماثلت رکھتا ہے اور ان کا یہ نظریہ عام تصور کے خلاف جو تواتر کے ساتھ پیش کیا جاتا رہا ہے، نطشے سے زیادہ قرونِ وسطےٰ کے بعض اسلامی مفکرین بالخصوص الجیلی سے قریب ہے جن کے مطابق جوہر حقیقی تین اجزا احدیت ہودیت، انائیت سے مرکب ہے اور اس جوہر حقیقی کا اظہار تقسیم ذات کی قوت کے وسیلے سے بھی ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنے خطبات میں واضح کیا ہے کہ جوہر روح سے مراد انائے محدود کی اکمل ترین شکل اور تقسیم ذات کی الوہی قوت ہے جو غیر منقسم حقیقت کے اظہار کے بھی

مترادف ہے۔ الوہی تمثیل کے مطابق اظہار خود نمائی انائے محدود کے داعیوں کو متحرک کرتا ہے اور اقبالؔ کے مردِ کامل میں صفاتِ مختلفہ یعنی ہودیت اور انائیت مجتمع ہو گئی ہیں۔ وہ اس کائنات کا نگہبان ہے اور اس کا وجود اس مظہری کائنات کے تسلسل پر دلالت کرتا ہے۔ الوہی جوہر خود کو منقسم کرنے کی قوت کے باعث مطلقیت سے کنارہ کش ہو گیا ہے تاہم اس مطلقیت کی طرف مراجعت مردِ کامل کی وساطت سے ہو سکتی ہے۔ اس کے بغیر نہ تو یہ دنیا وجود میں آتی اور نہ الوہی جوہر کو اپنی نیم شفاف مگر پرشکوہ قوت تخلیق کی ایک جھلک دیکھنے کا موقع ملتا۔ جس طرح عیسائی حضرت عیسیٰ کو گناہوں کا کفارہ ادا کرنے والا گردانتے ہیں اسی طرح اقبالؔ اپنے مردِ کامل کا اصل نمونہ رسولِ اکرم کی منفرد اور بیش بہا ذات کو ٹھہراتے ہیں جنہیں اسلامی متھ کا اولین نشان قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس کی طرف SPENGLER نے اپنی مذکورہ اہم کتاب میں بجا طور پر اشارہ کیا ہے SWEDENBORG اور بلیکؔ کے عیسیٰ کی طرح اقبالؔ نے رسولِ اکرم کو خدا اور انسان کے مابین رابطے کی کڑی قرار دیا ہے۔ اقبالؔ نے اپنے خطبات میں بالصراحت لکھا ہے کہ جہاں تک وحی کے محرک کا سوال ہے رسولِ اکرم قدیم کائنات سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں لیکن جہاں تک جوہر وحی کا سوال ہے آپ کا تعلق جدید دور سے ہے۔ خدا یا انائے لامحدود اقبالؔ کے مطابق قدرتِ کاملہ لامحدود علم اور اعلیٰ ترین تخلیقی امکانات سے عبارت ہے۔ خدا نظریۂ علت و معلول کی طبعی اور ہمہ گیر زنجیر اور زمان و مکاں کے حدود سے ماورا ہے۔ اقبالؔ کا مردِ کامل NIETZSCHE، SHAW اور واگز کے مافوق انسان سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ مطلق اخلاقی اصولوں کے حوالے سے اس کی قوت کی تحدید بھی کر دی گئی اور اسے قوت کے ساتھ ذہن بھی عطا کیا گیا ہے اقبالؔ نے مردِ کامل کا تصور رسولِ اکرم کی تابندہ ذات کے نمونے کے بطور پیش کیا جو بشری اور فانی وجود میں صفاتِ الٰہی کے مکمل انجذاب کا اکمل ترین نمونہ تھے۔ مزید برآں رسولِ اکرم کی ذات گرامی آزادی، تخلیقیت اور ماورائیت کا نقطۂ عروج بھی ہے۔ بہ الفاظ دیگر اس مقام پر انسان خدا سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے وہ ایک ایسی شے میں منقلب ہو جاتا ہے جہاں زمان اور ارضیت ابدیت سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ انسانی تاریخ کو ایک نئے موڑ سے روشناس کرانے والی ذات (رسولِ اکرم) میں قرآن کی استعاراتی زبان میں بشیری اور نظیری دونوں صفات مدغم

ہوگئی تھیں یا قولِ محال کی زبان میں ان کی ذات میں دل سوزی جلال کے ساتھ ہم رشتہ تھی۔ انائے محدود کا مقصد لازماً انائے لامحدود میں انضمام نہیں بلکہ اس کا بنیادی تفاعل فضلِ خداوندی کی روشنی میں امتیازی صفات کی شناخت برقرار رکھنا ہے۔ بلاشبہ مردِ کامل الوہی نقشے کے مطابق اپنی شخصیت کو مرتب کرتا ہے تاہم وہ ذاتِ مطلق میں جذب نہیں ہوتا۔ وہ اصلاً مادی، اخلاقی اور رومانی پہلوؤں سے متعلق الوہی صفات سے خود کو متصف کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جوہرِ روح اپنی تمام تر فراوانی کے ساتھ جوہرِ الوہی میں مدغم ہو جاتا ہے تاہم کائنات ارضی میں شخصی امتیازات برقرار رکھنا جوہرِ روح کے لیے لازمی امر ہے۔

اقبال اور جدید حسیت کے مابین نقطۂ اشتراک کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اقبال بیسویں صدی کی مکمل میکانکی زندگی اور اس کے تمام وسائل و لوازم کے خلاف نہ صرف غیر مشروط طور پر علم بغاوت بلند کرتے ہیں بلکہ اسے پوری قوت کے ساتھ مسترد بھی کرتے ہیں۔ موجودہ طرزِ حیات کے بغور مشاہدے کے بعد اقبال کو یہ پختہ یقین ہو گیا تھا کہ سائنسی کلچر نے (جو میکانکی وسائل کے استعمال سے عبارت ہے)۔ دورِ جدید کے انسان کو مسحور کر رکھا ہے جس کے باعث زندگی نہ صرف بے ہنگم ہو گئی ہے بلکہ یہ لازمی اخلاقی بحران کی طرف بھی گامزن ہے۔ میکانکی طرزِ حیات کو قبول کرنے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے غیر انسانی رویے، انسانی اقدار کی پامالی اور حسیاتی سطح پر اخلاقی زوال سے اقبال اپنے بعض معاصرین مثلاً T.S. ELIOT اور D.H. LAWRENCE کی طرح کماحقہ واقف ہیں۔ ایک روسی وجودی مفکر NICOLAS BERDYEAL نے بھی مشاہدۂ نفس کے حوالے سے اس تصور کی ترویج کی تھی کہ زندگی کی روحانی جہت مادی پہلوؤں سے اہم تر ہے۔ اس عالم نے حقیقت کو اپنے آخری تجزیے میں ماہیت کے اعتبار سے روحانی قرار دیا تھا۔ BERDYEAV اور اقبال دونوں نے یکساں طور پر مادیت کے مابعد الطبیعاتی اثرات کو مسترد کیا۔ ان دونوں مفکروں کا پختہ خیال تھا کہ مشین کو نشانِ اوّل تسلیم کرنے کے بعد زندگی کی صداقت بُری طرح متاثر ہوئی ہے۔ ایک طرف T.S. ELIOT عمرانی اسطور کو قدر کے طور پر پیش کر کے اس صورت حال کا ازالہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ دوسری طرف D.H. LAWRENCE لاشعور کی فنطاسی میں پناہ لے کر ایک آلودہ آرکی ٹائپ کی تبلیغ کرتا ہے اقبال اور BERDYEAV کے نزدیک اس مخمصے کا

حل مذہب کے لازمانی اساطیر میں مضمر ہے۔ جو نہ صرف سرّی بصیرت کے آئینہ دار ہیں بلکہ زندگی کی روحانی اور اخلاقی اساس کو بھی مضبوط کرتے ہیں۔ یہ سب مفکرین اپنی مخصوص بصیرتوں کے پیشِ نظر بندھے ٹکے میکانکی تصور کو بے ساختہ تحرک سخت رویے کو لچکیلے رویے اور مردہ و فضول شے کو زندہ اور حرکی پیکر میں بدل دینے کی وکالت کرتے ہیں کہ اشیاء کے مانوس نظام میں یقین اصلاً ایک غیر حقیقی اور بے حقیقت مفروضہ ہے۔ روزمرہ کی زندگی کو زیادہ بہتر، قابلِ قبول اور تیز تر بنانے کے سلسلے میں سائنس اور تکنالوجی کی خدمات سے صرف نظر کرنا محال ہے تاہم اقبال کا یہ قول درست معلوم ہوتا ہے کہ سائنسی کلچر یا "سائنسیت" نے زندگی کے سانچوں پر منفی نوعی اثرات مرتب کیے ہیں۔ انسانی زندگی کے احترام اور وقار پر پڑنے والے سائنسی اثرات کی جب تک بیخ کنی نہیں کی جائے گی اور ہم آہنگی اور توازن کو بحال نہیں کیا جائے گا تب تک ہم لوگ اپنے وجود کے کابوس کے مدار پر ایک برفانی تودے کی طرح گردش کرتے رہیں گے۔

انسانی سائیکی پر میکانکیت کے تسلط کے خلاف ردعمل غیر متوقع نہیں تھا۔ اس ردعمل کے نتیجے میں ایک فلسفیانہ رجحان 'وجودیت' منظر عام پر آیا۔ وجودیت عمیق سطح پر HEGEL کی تجریدیت اور PLATO کے نظریۂ وضع کے خلاف ردعمل کی ایک صورت ہے۔ ہر چند کہ اقبال کا SARTRE یا MARCEL یا KARL JASPERS سے شخصی رابطہ نہیں تھا لیکن وہ LEIBNIZ کے نظریات سے پوری طرح متاثر تھے۔ وہ KIRE KE GAARD سے واقف NIETZSCHE (۱۸۴۴ء سے ۱۹۰۰ء) کے پُرجوش حمایتی تھے۔ نطشے کی تحریروں میں وجودی عناصر بدیہی طور پر موجود ہیں۔ اقبال نطشے کے روحانی بحران سے بھی کماحقہ واقفیت رکھتے تھے اور وہ اس کے اذیت ناک انجام کے باعث اس سے گہری ہمدردی بھی رکھتے تھے۔ وجودیت کے تمام مبلغین خواہ وہ ملحد ہوں یا مذہبی دو اصولوں کو تسلیم کرتے ہیں اولاً تو یہ کہ وجود جوہر پر مقدم ہے اور دوسرے یہ کہ اعلیٰ اور منزّہ خیالات تجربی حقیقت سے زیادہ اہم نہیں ہیں۔ یہ تمام مفکرین سوچنے والے شخص، حیاتیاتی سطح پر زندہ آدمی اور مادیت کے اسیر انسان (جو محض مبہم اور مفروضہ شے نہیں ہے) کے برتاؤ کے متعلق یکساں طور پر سوچتے ہیں۔ اقبال ان تمام اشیاء کے اعلیٰ ٹھوس پیکر کے طور پر ادراک کرنے کے حق میں تھے۔ انہوں نے ذات کو تجربات کا آزاد مرکز سمجھنے پر اصرار کر کے

یہ باور کرایا ہے کہ ذات متعین شدہ صفات کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک قابلِ لحاظ شے اور شعور کی سیال کیفیت کا نام ہے۔ اقبال نے آزادی اور ماورائیت کی ہمیشہ پُرجوش حمایت کی اور یہ دونوں تصورات ان کے نظریات میں ربط کی بنیادی کڑی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آزادی انسانی ارادے کے طور پر اثباتِ وجود کرتی ہے اور یہ اقبال اور JASPERS کے مطابق لائقِ مشاہدہ شے سے زیادہ اہم ہے کہ اس کا تعلق وجود کی ابتدائی شکل سے ہے اور ماورائیت بھی وجود سے پوری طرح منسلک ہے۔ یہ نقطۂ نظر ایک لحاظ سے SARTRE کے تصورِ لاوجود یا DREAD کے مترادف ہے۔ 'بالِ جبریل' میں شامل متعدد اشعار اور ایک نظم 'لالۂ صحرا' میں اقبال نے لامحدودیت سے فراق کے کرب کا ہی اظہار نہیں کیا بلکہ اتصال کی خواہش بھی ظاہر کی ہے SARTRE نے وجود یا وجود در وجود کے مابین خطِ امتیاز کھینچتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اول الذکر کے ثانی الذکر میں ادغام کے نتیجے میں "قدر" منظرِ عام پر آتی ہے۔ اس مقولے سے یہ بھی احساس کیا جاسکتا ہے کہ وجود برائے وجود کے اپنے امکانات کی تلاش کا سفر دراصل اسی ازلی فراق پر قابو پانے کی ایک کوشش ہے اور یہ موتیف MOTIF اقبال کی لطیف اور حد سے زیادہ پیچیدہ نظموں میں تواتر کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ اقبال کے مطابق زندگی اور موت ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ تسلسل کی متعین کی ہوئی شکلیں ہیں جو ازلی اور ابدی ہے۔ اقبال کو یقین تھا کہ اس کائنات کی اتفاقی ظاہری شکلوں اور پرچھائیوں کے پرے ایک نوع کی پائیداری بھی موجود ہے۔ آخری تجزیے میں موت DASEIN کی اضافیت اور EXISTENZ کی مطلقیت کی مختلف کڑیوں کے باہمی اتصال کا نام ہے۔ اقبال کے مطابق زندگی اصلاً شعور یا تشخص کے حصول کے مترادف ہے بہ الفاظِ دیگر یہ زندگی میں سے ہماری حقیقت کے اخراج اور حقیقت میں ہمارے انضمام کا دوسرا نام ہے۔ مزید برآں اقبال کے لیے حقیقت شعور سے بہرہ ور ہونے اور اس کی عدم موجودگی موت کے مترادف ہے۔ حقیقی تقابل طبعی زندگی اور غیر طبعی وجود میں نہیں بلکہ شعور یا اس کی نفی اور اس کی نیستی میں ہے۔ اقبال نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ موت انسان کو اپنا لقمہ نہیں بناتی بلکہ انسان خود موت کا انتخاب کرتا ہے تاکہ اولین خود مکتفی اکائی کے منقسم ٹکڑے یکجا کیے جاسکیں۔ اقبال ماورائیت یا آزادی اور لاوجود یا نیستی سے بخوبی آگاہ ہونے کے علاوہ

تصورِ تخلیقیت کے بھی رمز شناس تھے۔ اسی تخلیقیت کے باعث انسان کو دوسری مخلوقات سے ممیز اور ممتاز کیا جا سکتا ہے۔ اقبال اور BERDYEAV کے نزدیک تخلیقیت سے مراد محض کسی شے کو عدم سے وجود میں لانا نہیں ہے یا فن کے معمول پر مکمل قدرت یا تیار شدہ مصنوعات پر دستگاہ کاملہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک نوع کی ماورائی تحریک ہے جو 'دوسری' (مقدس) شے کی طرف راجع ہوتی ہے۔ BLAKE کا یہ قول کہ حضرت عیسیٰ اور ان کے حوارین اور شاگرد سب فن کار تھے، ایک نوع کی پیش گوئی ہے۔ وجودیت کے بعض بنیادی تصورات اقبال اور ان کے ہم عصر مغربی مفکرین کے ہاں جلوہ گر ہوتے ہیں لیکن اس کا سبب تہذیبی ہم آہنگی نہیں بلکہ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ تمام حضرات کم و بیش یکساں انسانی صورت حال سے دوچار تھے۔ اقبال انقلابی وجودی نہیں تھے وہ JASPERS یا MARTIN BUBER کی طرح 'من' اور 'تو' کے باہمی رشتے کے مسئلے پر بہت زیادہ اصرار نہیں کرتے تھے۔ مزید برآں اقبال وجود کی مہملیت کے تصور کو بھی لائقِ اعتنا نہیں سمجھتے کہ وہ بالعموم تخلیق کی مقصدیت اور آئندہ کی زندگی کے قائل ہیں۔ اقبال کا تصور کائنات محض عقیدہ پر منحصر نہیں ہے بلکہ ہر شے تجربے اور عمل کی کسوٹی پر پرکھی گئی ہے اقبال کے مطابق عشق ہی اصل قوتِ محرکہ ہے جس سے یہ مظہری کائنات منور اور متشکل ہوتی ہے۔ اس مرحلے پر برگساں کا تخلیقی محرک کا تصور یاد آتا ہے، جس کے باعث کائنات میں حرکت اور ارتعاش کا جنم ہوتا ہے۔ اقبال کی نظم ساقی نامہ پر قوت، لطیف و مرتعش اظہار، پرجوش جذبات اور انتہائی متناسب گونج والی ایسی تخلیق ہے جو اس پوری کائنات میں سرایت کر جانے والی محسوس ہوتی ہے۔ یہ اعتراف مبنی بر حقیقت ہوگا اگر یہ کہا جائے کہ بہت سے اہم مغربی مفکروں علی الخصوص HEGEL، LEIBNIZ، BERGSON اور WHITE HEAD نہ صرف اقبال کے وجدانی نظریات کے ارتقاء اور تزئین بلکہ اس کے ایک منضبط اظہار میں معاون ثابت ہوئے تاہم اقبال کے بنیادی عقائد ابتداءً اور اصلاً قرآن اور قرونِ وسطیٰ کے اسلامی مفکروں سے ماخوذ ہیں اور اسی روشنی میں انھوں نے اپنی بصیرتوں کا جواز تلاش کیا۔ منفرد زاویۂ نظر، تیز فہمی اور دور رسی کے باعث اقبال نے دیگر نظام ہائے فکر سے متاثر ہوئے

بغیر اپنے نظام افکار کی تشکیل کی۔ ان کی عمیق نظری اور بصیرت کی تابندگی سے انکار ممکن نہیں اور یہی وہ مرکز یقین ہے جہاں سے وہ اپنے اصولوں کا استنباط کرتے ہیں۔ اقبال کی شگفتہ اور اولوالعزم نظریاتی مہم کا مجموعی طور پر محاسبہ کرتے ہوئے ان کے بعض پیش روؤں اور معاصرین کا ذکر نہ کرنا دراصل ان کے حق میں زیادتی ہے۔

حوالے:

۱۔ سر محمد اقبال: 'اسلام میں الٰہیاتی فکر کی تشکیلِ جدید'۔ مطبوعہ لاہور ۵۴ء

۲۔ ایضاً، ص ۴۲

۳۔ ایضاً ص ۴

۴۔ ایضاً ص ۳۸

۵۔ رضی الدین صدیقی: 'اقبال کا تصور زمان و مکاں' "اقبال بحیثیت مفکر" لاہور، ۵۲ء ص ۳

۶۔ سر محمد اقبال: ص ۴۹

۷۔ رابرٹ بریفالٹ، انسانیت کی تشکیل، لندن، ۹۱ء ص ۱۹۰

۸۔ ایضاً ص ۱۹۱

۹۔ اوسلوا سپنگلر، مغرب کا زوال، حصہ دوئم، لندن، ۲۹ء ص ۳۰۴

۱۰۔ ایضاً ص ۳۰۴

۱۱۔ ایضاً ص ۲۳۵

۱۲۔ سر جیمس جینز، پراسرار کائنات، کیمبرج یونیورسٹی پریس، کیمبرج، ۳۰ء ص ۱۲۲

۱۳۔ سر جیمس جینز، ہمارے گرد و پیش کی کائنات، کیمبرج یونیورسٹی پریس، کیمبرج ۳۰ء ص ۳۲

۱۴۔ سر محمد اقبال، ص ۱۲۶

اقبال کی شاعری میں تفکر کا عنصر

اقبال کی شاعری کے سلسلے میں بعض غلط فہمیاں رائج رہی ہیں۔ وہ صرف مسلمانوں کے شاعر ہیں۔ انہوں نے اپنی شاعری میں ایک مخصوص نظام اقدار کو جوں کا توں پیش کر دیا ہے۔ ان کی شاعری زیادہ تر خطیبانہ شاعری کے زمرے میں آتی ہے۔ ان کے ہاں بیانیہ موڈ MODE حاوی ہے۔ ان کے ہاں تخیلی تجربے کا انعکاس نہیں ملتا۔ ان کے ہاں دروں بینی یعنی INWARDNESS پیچیدگی اور گہرائی کی کمی ہے۔ ان کے ہاں پیغام رسانی ہے۔ لفظ و بیان کی بحیثیت لفظ و بیان کوئی اہمیت نہیں ہے اور اس کے برعکس یہ ادعا بھی کیا جاتا رہا ہے کہ انہوں نے جو کچھ کہا ہے، وہ بہ تمام و کمال قابلِ قبول اور قابلِ ستائش ہے۔ یہ سب ادھوری اور مغالطہ انگیز سچائیاں ہیں اور ان میں سے بعض کے وردِ زبان ہونے کے اقبال خود بھی ذمہ دار ٹھہرائے جا سکتے ہیں۔ مثلاً بظاہر کسرِ نفسی کے طور پر 'بالِ جبریل' کی ایک غزل میں انھوں نے کہا ہے: 'خوش آگئی ہے جہاں کو قلندری میری / وگرنہ شعر مرا کیا ہے، شاعری کیا ہے؟' اس سیاق و سباق میں لفظ 'قلندری' وسیع مضمرات کا حامل ہے۔ اس سے مراد عملی معاملات و مسائلِ حیات سے خود اختیاری اجتناب نہیں ہے، نہ وہ گم شدگی ہے، جو ایک ذاتی اور نجی کیفیت ہے اور نہ ایک بنیادی غیر ذمے داری کا رویہ۔ 'قلندری' سے مراد ہے نفس کی اتاہ گہرائیوں میں استغراق، تجربے کا ارتکاز اور خیال کو خیال کے عمل کا مورد اور موضوع بنانا۔ جو بڑی شاعری کی مابہ الامتیاز خصوصیت ہے اور جب وہ یہ کہتے ہیں: 'شعر مرا کیا ہے؟ شاعری کیا ہے؟' تو وہ دراصل اس بات پر زور دینا چاہتے ہیں کہ قلندری کو اس خاص مفہوم کے پیشِ نظر اولیت اور سبقت حاصل ہے اور فنِ شعر گوئی اس سے وابستہ اور ملحق اور اس کا نتیجہ یا اس کی BY-PRODUCT ہے۔ 'ضربِ کلیم' کی ایک معنی خیز

یہ مضمون اقبال کی ۱۱۶ ویں سال گرہ کے موقع پر غالب اکیڈمی نئی دہلی میں ۱۷ر نومبر ۱۹۹۳ء کو پڑھا گیا۔

نظم بہ عنوان 'اُمید' میں ہمیں یہ معنی خیز شعر ملتا ہے: 'مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور/ عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب و سرور'۔ قلندری کے ساتھ یہ چار عناصر جن کا ذکر اس شعر کے دوسرے مصرعے میں کیا گیا ہے، بہت اہم ہیں یہاں فنِ شاعری کی اہمیت کو مسترد نہیں کیا گیا، اسے QUALIFY کیا گیا ہے اور 'زبورِ عجم' میں یہ بھی کہا: 'نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست/ سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را'۔ یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیئے کہ اقبال کے ہاں اہم مقامات پر ہمیں استفسار بھی ملتا ہے، تفتیش و تفحص کا انداز بھی، ان کی شاعری میں جا بجا طنز کی آمیزش بھی ہے اور تفکر کی طرف وہ میلان بھی جو ہماری آج کی گفتگو کا براہِ راست موضوع ہے۔ فکر کی توضیح 'ضربِ کلیم' میں اس طرح کی گئی ہے: 'مقامِ فکر ہے پیمائشِ زمان و مکاں'۔ اور طنز کا لہجہ اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

کیا صوفی و ملا کو خبر میرے جنوں کی — ان کا سرِ دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے
اسی خطا سے عتابِ ملوک ہے مجھ پر — کہ جانتا ہوں مآلِ سکندری کیا ہے
علاجِ ضعفِ یقیں ان سے ہو نہیں سکتا — غریب اگرچہ ہیں رازی کے نکتہ ہائے دقیق
تیری خدائی سے ہے میرے جنوں کو گلہ — اپنے لیے لامکاں، میرے لیے چار سو
قلندر جز دو حرفِ لاالٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا — فقیہِ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا
لفظ اسلام سے یورپ کو اگر کد ہے تو خیر — دوسرا نام اسی دین کا ہے فقرِ غیور

سلیم احمد نے اپنی کتاب 'شاعر اقبال' میں یہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ اقبال کے تحت الشعور میں چونکہ خوف کا عنصر جاگزیں تھا، اس لیے اس کی مکافات کے طور پر یا اس کے اخراج اور اس پر فتح پانے کے لیے انھوں نے خودی کا سارا فلسفہ تراشا اور منضبط کیا۔ یہ اقبال کے تئیں ایک انتہائی ناتھ تنقیدی رویے کی چغلی کھاتا ہے اور ان کے کلام کے ایک یکسر غلط مطالعے پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کے ہاں جو مثبت فکری انداز ہے اس میں ان کے سوزِ یقیں، ان کی شفاف خرد افروز بصیرت اور فرد اور پوری قوم کی منجمد رگوں کو متحرک کرنے کا عزمِ صمیم ان سب کا حصہ ہے۔ مزید برآں اقبال کے ہاں اول تو اذعانیت ہے نہیں، اور اگر ہے بھی، تو وہ اس عزم و یقین سے پیدا ہوئی ہے۔ جو ان کی رگ و پے میں پیوست ہے اور جسے ان کے ہاں مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ یہ نفسیاتی گتھیوں اور دھندلکوں اور مکافات کے قانون کی شاعری نہیں ہے۔ یہ زاویۂ نظر بھی کہ شاعری محض لفظ کی معجز نمائی ہے۔

ایک خاص دور تک مقبول جمالیاتی مفروضہ رہا، لیکن اب اپنے اندر کوئی خاص موزونیت نہیں رکھتا۔ لفظ نہ صرف معانی کا پابند ہے، نہ صرف انفرادی تجربے سے متعلق ہے۔ بلکہ پوری تہذیب کے عمل اور غیر ذاتی محرکات اور عوامل سے بھی اس کا گہرا ربط ہے۔ یہ محض خلا میں وجود میں نہیں آتی اور نہ اس سے سروکار شاعر کا آخری تعہد ہے۔

اقبالؔ فلسفی بھی ہیں اور شاعر بھی۔ بلکہ کہنا چاہیئے کہ ایک فلسفیانہ شاعر۔ ان کے فلسفے کی افہام و تفہیم ان کی شاعری کے بعض پہلوؤں کو ادراک کی گرفت میں لانے میں بڑی حد تک ممد و معاون ہے اور اس پر روشنی ڈالتی ہے لیکن وہ ان معنوں میں بھی اہم ہیں، جن معنوں میں برطانوی شاعر اور نقاد کالرج نے یہ اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ کوئی شاعر اس وقت تک عظیم کہلائے جانے کا مستحق نہیں، جب تک کہ وہ ایک بڑا مفکر نہ ہو۔ لیکن یہاں ہمارا سروکار مجرد فلسفے سے نہیں ہے، بلکہ اس تفکر سے ہے جو اقبالؔ کے عمومی مزاج اور شعری مزاج کا جزو لاینفک ہے۔ یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اعلیٰ ترین سطح پر شاعری اور مابعد الطبیعات کی سرحدیں آپس میں مل جاتی ہیں اور مابعد الطبیعات سے مراد حیات انسانی کی علتِ غائی کے بارے میں اس کھوج اور تفتیش سے ہے جو غالبؔ اور اقبالؔ دونوں کے ہاں ایک مشترک شعری محرک ہے۔ یہاں پھر یہ سوال سر اٹھاتا ہے کہ اقبالؔ کے ہاں تفکر کے عنصر سے ہماری قطعی طور پر کیا مراد ہے؟ اور وہ کہاں اور کن مواقع پر نظروں کے سامنے آتا ہے؟ اگر ہم یہاں ایک لمحے کے لیے اپنے ذہن کو انگریزی زبان کے عظیم ترین ڈرامائی شاعر شیکسپیر کی طرف موڑ دیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچے بغیر نہیں رہ سکتے کہ اس کے تقریباً ہر ڈرامے کے قلب میں ایک یا ایک سے زاید ٹکڑے ایسے ملیں گے جہاں اس کی توجہ عمل یعنی ACTION کی باریکیوں یا پیچیدگیوں سے ہٹ کر محض خیال پر جم گئی ہے یا بہ الفاظ دیگر عمل کی برق آسائی خیال کی منجمد کائنات میں ضم ہو گئی ہے اور خیال سے مراد مجرد خیال نہیں۔ بلکہ وہ قیاس آرائی ہے جس کا مرکز و محور ہے وجود کی حقیقت، وقت اور ابدیت کی ماہیت، کائنات کا تار و پود یا اس کے اسٹرکچر یا ہیولے کی نوعیت، وحدت اور تعدد یا کثیر العناصری کا باہمی تعلق اور خود انسان کا ذہن اور روح جو محیر العقول ہیں اپنی گوناگوں پیچیدگیوں اور لطافتوں کی وجہ سے تفکر سے مراد ذہن کا وہ PROCESS ہے جو ہمیں حقیقت کی کنہ تک پہنچنے پر اکساتا ہے۔ اس سوال کا جواب دینے پر کہ مظاہر کائنات کے سلسلے میں 'کیوں' اور 'کیا' کی اہمیت

کیا ہے۔ اقبال کے سلسلے میں یہ پیش پا افتادہ مفروضہ زیادہ تشفی بخش نہیں ہے کہ ان کے ہاں صرف قبولیت یعنی ACCEPTANCE کا رویہ ملتا ہے۔ کھوج اور تفتیش کا نہیں۔ جیسا کہ غالب کے ہاں بلاشبہ اور حتمی طور پر موجود ہے۔ عمل تفکر کے پسِ پشت جو داعیہ ہے، وہ مظاہر کے چہرے پر سے پردہ اٹھانے کا داعیہ ہے۔ یہ جاننے کا کہ حقیقت اور التباس کا آپس میں کیا رشتہ ہے اور کیا دراصل اشیا ویسی ہی ہیں، جیسی کہ وہ ہمارے حواس کی زد پر ہیں۔ یا ان کی حقیقت مستور ہے، جسے آشکارا کرنے کے لیے باطن کی آنکھ کا کھلا رکھنا ضروری ہے۔ 'بانگِ درا' کی ایک ابتدائی نظم 'عقل و دل' کے یہ دو اشعار غور طلب ہیں: 'ہے بجھے واسطہ مظاہر سے / اور باطن سے آشنا ہوں میں / ..... تو زمان و مکاں سے رشتہ بہ پا / طائرِ صدرہ آشنا ہوں میں'، جس شاعر کے مزاج میں تفکر کا عنصر رچا بسا ہو، اس کا رویہ ان دو اشعار کے آخری دو مصرعوں کی روشنی میں ممیز کیا جا سکتا ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو فطرت سے سروکار کی حد تک دو انگریزی شاعروں یعنی ٹینی سن اور ورڈزورتھ کے درمیان متعین کیا جا سکتا ہے یا جوش اور اقبال کے مابین ٹینی سن اور جوش کے لیے فطرت صرف آنکھ اور کان کی عظیم کائنات پر مشتمل ہے۔ ورڈزورتھ اور اقبال کی نظریں فطرت کے روبرو اس پہلو پر مرکوز رہتی ہیں، جسے صوفیانہ اصطلاح میں ہم تجلی یا EPIPHANY کہہ سکتے ہیں جو ہمیں بالترتیب ورڈزورتھ کے ہاں اسکی عظیم نظم THE PRELUDE کے SNOWDON والے تراشے میں نظر آتی ہے:

THE UNIVERSAL SPECTACLE THROUGHOUT
WAS SHAPED FOR ADMIRATION AND DELIGHT
GRAND IN ITSELF ALONE, BUT IN THAT BREACH
THROUGH WHICH THE HOMELESS VOICE OF WATERS ROSE
THAT DARK DEEP THOROUGH FARE HAD NATURE LODG'D
THE SOUL, THE IMAGINATION OF THE WHOLE.

اور اقبال کی عظیم نظم 'ذوق و شوق' کے ان اشعار میں:

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

حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا تفکر کے عمل میں دو عناصر بنیادی حیثیت رکھتے ہیں یعنی دقتِ نظری یا ACUTENESS OF PERCEPTION اور کائنات میں اشیاء کے درمیان باہمی رشتوں کا احساس اور اس کے ساتھ یکتائی اور متنوع مظاہر کا آپس میں ربط و تعلق بھی۔ اقبال کے ہاں بیان کی شاعری بھی ہے اور اشاراتی یا رمزیاتی شاعری بھی۔ یعنی ان کے ہاں NARRATIVE اور SYMBOLIC MODES ملے جلے نظر آتے ہیں۔ اسی وجہ سے یہ کہنا بھی صحیح ہوگا کہ ان کی شاعری انہی مقامات پر ازبس ہماری توجہ کو اپنے اندر جذب کرتی ہے، جہاں ہم بیانیہ کے حد سے گذر کر اشاریت کی فضا میں داخل ہوتے ہیں اور اقبال کی تنقید بھی وہیں جائز اور قابلِ لحاظ نظر آتی ہے، جہاں وہ لسانیاتی ترصیع کے تجزیے پر مستزاد معنویتوں کو اجاگر کرتی ہے۔ 'بانگِ درا' کی پہلی ہی نظم 'ہمالہ' ایک انوکھی اور چونکا دینے والی نظم ہے۔ اس میں بیانیہ اور اشاراتی موڈ مخلوط اور باہمدگر پیوست ہیں۔ ان الگ الگ مصرعوں پر رک کر غور کیجیے 'تو جواں ہے گردشِ شام و سحر کے درمیاں'، 'سوئے خلوت گاہِ دل دامن کشِ انسان ہے تو'، 'تیری عمرِ رفتہ کی اک آن ہے عہدِ کہن'، 'یوں زبانِ برگ سے گویا ہے اس کی خامشی'، 'آئینہ سا شاہدِ قدرت کو دکھلاتی ہوئی'۔ ایسا لگتا ہے کہ یہاں ہمالیہ ایک خارجی معروض نہیں رہ گیا ہے بلکہ ایک طرح کی PRESENCE میں تبدیل کر دیا گیا ہے اور اس کا نقطۂ عروج ہے نظم کا یہ شعر: 'وہ خموشی شام کی جس پر تکلم ہو فدا / وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا'۔ اور یہ ہمیں ورڈز ورتھ کی شاعری کے بہترین لمحات کی یاد دلاتا ہے اور ان کا تقریباً ہم پلہ نظر آتا ہے۔ 'بانگِ درا' کی کئی اور نظمیں اقبال کے متفکرانہ لہجے کی بڑی خوبی کے ساتھ نشاندہی کرتی ہیں۔ 'سرگذشتِ آدم' کا آغاز توجہ کو فوراً اپنی طرف مبذول کراتا ہے۔

سنے کوئی مری غربت کی داستاں مجھ سے
بھلایا قصۂ پیمانِ اولیں میں نے

لگی نہ میری طبیعت ریاضِ جنت میں　　پیا شعور کا جب جامِ آتشیں میں نے
رہی حقیقتِ عالم کی جستجو مجھ کو　　دکھایا اوجِ خیال فلک نشیں میں نے

'محبت' ایک اسطوری نظم ہے۔ یہاں نہ جسمانی محبت سے سروکار ہے، جو غنائی شاعری کا موضوع رہی ہے، نہ روحانی محبت سے جو متصوفانہ شاعری کا محرک ہے، بلکہ محبت کے ایسے تصور سے جو جسم اور روح دونوں کے رشتوں سے ماورا ہے اور ان دونوں کا مخرج، منبع اور ماخذ ہے اور جس کی نمود ماقبلِ تاریخ یعنی ARCHETYPAL وجود کے آئینے میں دیکھی جا سکتی ہے۔ 'انسان' بھی ایک اہم نظم ہے جس کا آغاز اس نہج پر ہوتا ہے:

قدرت کا عجیب یہ ستم ہے

انسان کو راز جو بنایا　　راز اس کی نگاہ سے چھپایا
بے تاب ہے ذوقِ آگہی کا　　کھلتا نہیں بھید زندگی کا
حیرت آغاز و انتہا ہے　　آئینے کے گھر میں اور کیا ہے

یہ آخری شعر ہمیں میر کے مخصوص انداز میں اس شعر کی یاد دلاتا ہے:

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا　　حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

نظم 'گورستانِ شاہی' بظاہر ایک طرح کے غیر ذاتی مرثیے کے چوکھٹے میں جڑی نظر آتی ہے لیکن اس میں ایک زیریں لہر تفکر کی بھی ہے جو اس کی اہمیت پر دال ہے اور جو ہمیں زندگی کے انجام و منتہا پر غور کرنے کی دعوت دیتی ہے۔ ذرا یہ اشعار دیکھیے جو ہمارے اس دعوی کی تائید و توثیق میں پیش کیے جا سکتے ہیں:

سوتے ہیں خاموش آبادی کے ہنگاموں سے دور
مضطرب رکھتی تھی جن کو آرزوئے ناصبور
قبر کی ظلمت میں ہے ان آفتابوں کی چمک
جن کے دروازوں پہ رہتا تھا جبیں گستر فلک
کیا یہی ہے ان شہنشاہوں کی عظمت کا مآل
جن کی تدبیر جہاں بانی سے ڈرتا تھا زوال

رعب نغفوری ہو دنیا میں کہ شانِ قیصری
ٹل نہیں سکتی غنیمِ موت کی یورش کبھی

حیات و موت کے تسلسل یا گردش کا موضوع نظم 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' میں خاصی وضاحت اور تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ایک طرح کے MEDITATED EXPERIENCE کو اسکی اساس قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن راقم الحروف کا پھر بھی یہ خیال ہے کہ اِس نظم اور اقبال کی آخری نظم 'مسعود مرحوم' کے درمیان جو فرق و امتیاز ہے وہ اہلِ نظر سے مخفی نہیں رہ سکتا۔ نظم 'مسعود مرحوم' ہر لحاظ سے عظیم کہلائے جانے کی مستحق ہے۔ 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' جس میں جبریت اور لزوم کا شدید احساس ہوتا ہے، اس طرح شروع ہوتی ہے: 'ذرہ ذرہ دہر کا زندانیٔ تقدیر ہے / پردۂ مجبوری و بیچارگیٔ تدبیر ہے / آسماں مجبور ہے، شمس و قمر مجبور ہیں / انجم سیماب پا رفتار پر مجبور ہیں'۔ اب اس کا مقابلہ 'مسعود مرحوم' کے افتتاحیہ اشعار سے کیجئے: 'یہ مہر و مہ یہ ستارے یہ آسمانِ کبود / کسے خبر کہ یہ عالم عدم ہے یا کہ وجود / خیال جادہ و منزل فسانہ و افسون / کہ زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود'۔ دوسرے شعر کا دوسرا مصرع: 'زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود' زندگی میں بیچارگی کے احساس کو نہیں، بلکہ اس کی لایعنیت کے احساس کو سامنے لاتا ہے۔ جو ایک وجودی تصور ہے اور جدید مغربی ڈرامے اور شاعری میں اسکی جھلکیاں جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ 'والدہ مرحومہ' کا وہ بند جو اس شعر سے شروع ہوتا ہے: 'تخم گل کی آنکھ زیرِ خاک بھی بے خواب ہے / کس قدر نشو و نما کے واسطے بے تاب ہے' اور اس شعر پر ختم ہوتا ہے۔ 'موت تجدیدِ مذاقِ زندگی کا نام ہے / خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے'، ہمیں غالب کے اس معروف شعر کی یاد دلاتا ہے: 'سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں / خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں'۔ نظم 'مسعود مرحوم' میں اقبال کا تخیل جس طرح زقندیں بھرتا ہے اس کا اندازہ ان اشعار سے لگائیے جو بلاشبہ عظیم شاعری کے ضمن میں آتے ہیں:

نہ مجھ سے پوچھ کہ عمرِ گریز پا کیا ہے — کسے خبر کہ یہ نیرنگِ سیمیا کیا ہے؟
ہوا جو خاک سے پیدا وہ خاک میں مستور — مگر یہ غیبتِ صغریٰ ہے، یا فنا کیا ہے؟
غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال — خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے؟
دل و نظر اسی آب و گل کے ہیں اعجاز — نہیں تو حضرتِ انساں کی انتہا کیا ہے؟

یہاں تخیل کا عنصر بھی دخیل ہے اور لہجہ بھی پرشکوہ اور پرتجمل ہے اور پھر آخری شعر سے پہلے کے دو شعر اور دیکھئے: 'مقام بندہ مومن کا ہے ورائے سپہر / زمیں سے تا بہ ثریا تمام لات و منات / حریم ذات ہے اس کا نشیمنِ ابدی / نہ خاک تیرہ لحد ہے نہ جلوہ گاہِ صفات'۔ 'بانگِ درا' میں 'محبت' 'خضرِ راہ' اور 'طلوعِ اسلام' کی اہمیت اپنی جگہ مسلم، لیکن نظم 'ارتقا' جو اس بلیغ شعر سے شروع ہوتی ہے: 'ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز / چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی' بڑی وقیع نظم ہے۔ اس کا موضوع ارتقا کا سائنسی تصور نہیں۔ بلکہ وسیع ترین مفہوم میں تبدیلی ہیئت کا تصور ہے۔ یہاں مجردات کو محسوسات میں منقلب کیا گیا ہے جو تفکر کے وسیلے کے بغیر ممکن نہیں: 'کشاکشِ زم و گرما تب و تراش و خراش / ز خاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی / مقام بست و کشاد و فشار و سوز و کشید / میانِ قطرۂ نیساں و آتشِ عنبی'۔ اس کے ساتھ ہی ہمیں اس معروف غزل کو بھی نہیں بھولنا چاہئیے جس کا زبان زدِ عام مطلع ہے: 'کبھی اے حقیقتِ منتظر! نظر آ لباسِ مجاز میں / کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں'، جس کی اساس ہے قبل ابدیت کے اس عہد نامے پر جو SYMPATHESIS کا عہد نامہ ہے۔ یہ تمام تر ایک متصوفانہ غزل ہے، جس کی تہ میں ہمدمی و ہم سازی کا جذبہ محرک اعلیٰ کے طور پر موجود ہے۔ اس ہمدمی اور ہم سازی کو تصوف کی زبان میں DEVOTIO SYMPATHETICA کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا، اور بیت الغزل اس شعر کو کہنا چاہئیے: 'تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے، ترا آئینہ ہے وہ آئینہ / کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں'۔ یہاں آئینے کا رمز جو تجلی کا عکاس ہے۔ تجلی کے ماخذ کی طرف ذہن کو منتقل کر دیتا ہے اور شکستگی سے مراد ہے وحدت کا کثیر العناصری میں انتشار یا افتراقِ خود یعنی SELF-DIREMPTION۔ ایسا لگتا ہے کہ اس غزل میں موتیف اور آہنگ کی گرہیں ایک ساتھ کھل رہی ہیں کہ وہ ایک دوسرے میں گتھے ہوئے اور ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔

'پیامِ مشرق' میں تین نظمیں 'تسخیرِ فطرت'، 'تنہائی' اور 'شبنم'، اپنے شعری شیوۂ گفتار کے لحاظ سے اور دوسری نظموں سے یکسر مختلف ہیں اور ان میں تخیل و تفکر کا جو تعامل ہے وہ اسطوری انداز کا ہے۔ بعد میں یہ انداز ہمیں اردو مجموعۂ کلام 'بانگِ درا' کی نظم 'محبت' میں بھی ملتا ہے، جس کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ یہاں کردار ایک اسطوری حیثیت رکھتے ہیں۔ ان نظموں پر وقت اور تاریخ کے دستخط نہیں ہیں۔ یہ ہمیں ایک ایسی کائنات کی سیاحت کراتی ہیں جو ماقبلِ تاریخ ہے۔ یہاں ہم ایک

ایسی فضا میں سانس لیتے ہیں، جہاں خیالات اور تصورات اتنے اہم نہیں ہیں، جتنے محرکات یا موتیف اہم ہیں۔ یہاں ہم کرداروں سے زیادہ PRESENCES کے روبرو نظر آتے ہیں۔ تسخیر فطرت کا آغاز دیکھئے:

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد — حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد
فطرت آشفت کہ در خاکِ جہانِ مجبور — خود گرے خود شکنے خود نگرے پیدا شد
خبرے رفتہ بہ گردوں ز شبستانِ ازل — حذر اے پردگیاں پردہ درے پیدا شد
آرزو بیخبر از خویش بہ آغوشِ حیات — چشم وا کرد و جہانِ دگرے پیدا شد

اس نظم کی بساط جس پر ازل و ابد کے تناظر میں یہ ڈرامہ پیش کیا گیا ہے، بہت وسیع ہے، یہاں جو بھی ڈرامائی عمل ہے وہ ملفوف ہے ایک اسطوری فضا میں، یہاں تفکر کا جو عنصر ہے، وہ تخیل کی سطح پر اپنا تفاعل کرتا ہے اور ایک ایسی کائنات کی تشکیل کرتا ہے، جو مادی کائنات کے متوازی ہے اور عنصری توانائی کا اظہار چاہتی ہے۔ نظم 'تنہائی' بھی اسی قبیل کی نظم ہے۔ یہاں سمندر، پہاڑ، چاند، ستارے سب ہی خاموش کردار ہیں۔ یہ سب لب بستہ سائے ایک طرح کے BIZARRE SHADOW PLAY کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ متکلم بس پسِ پردہ ہی رہتا ہے۔ صرف اس کی آواز کی جھنکار برابر سنائی دیتی رہتی ہے۔ لیکن جن کرداروں تک وہ آواز پہنچائی جا رہی ہے، وہ اپنا کوئی مثبت ردِ عمل یا جوابی تاثر ظاہر کرنے سے اجتناب برتتے ہیں اور ایک طرح کی بے اعتنائی اور بے حسی کا رویہ اختیار کرتے ہیں نظم کا نقطۂ عروج آخری پانچ مصرعوں میں نظر آتا ہے:

شدم بہ حضرتِ یزداں گذشتم از مہ و مہر — کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنائم نیست
جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل — چمن خوش است ولے در خورِ نوائم نیست
تبسمے بہ لبِ او رسید و ہیچ نہ گفت

ان مصرعوں کو پڑھ کر حضرتِ یزداں کی جو شبیہہ ابھرتی ہے وہ برطانوی شاعر ولیم بلیک کی بے چہرہ الوہی قوت جسے JEHOVAH کہا گیا ہے۔ اس کی شبیہہ سے خاصی مماثل ہے کہ اس کے کان بھی انسان کی داد و فریاد کے لیے ناآشنائے محض ہی رہتے ہیں، 'ہیچ نگفت' کے ٹکڑے کی تکرار پوری نظم میں ٹیپ کے مصرعے کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہی اس نظم کے اجزار کو ایک وحدت میں ڈھالتی یعنی UNIFY

کرتی اور از اوّل تا آخر برابر HAUNT کرتی رہتی ہے اور انسان کے عنصری تنہائی کے احساس کو گہرا اور شدید بنا دیتی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ تنہائی، تفکر اور تخلیق کا آپس میں بہت قریبی رشتہ ہے کہ تفکر تنہائی سے قوتِ نمو حاصل کرتا، اسی کے بل بوتے پر پروان چڑھتا ہے اور اسی کی کوکھ سے تخلیق کی کونپل پھوٹتی ہے۔ نظم 'شبنم' میں مرکزی کردار شبنم اور گل ہیں اور پوری نظم کی اساس صعود یعنی ASCENT اور صبوط یعنی DESCENT کے دوگونہ تخیلی تصور پر قائم ہے اور ابدیت کی کائنات اور وقت کی یا مادی کائنات وہ دو نقطے ہیں، جن کے مابین روح گردش کرتی رہتی ہے۔ یہ نظم ہمیں بے اختیار سترہویں صدی کے انگریزی شاعر اینڈریو مارول کی معرکۃ الآرا نظم ON A DROP OF DEW کی یاد دلاتی ہے دونوں کے درمیان اتصال وارتباط کے کئی نقطے ہیں۔ نظم کے جمالیاتی اور صوتی حسن سے قطع نظر یہ امر بھی یکساں قابلِ غور ہے کہ کائنات کے ایک خارجی معروض شبنم پر نظریں جمائے رکھنے کے نتیجے کے طور پر فکر کو مہمیز ملی اور رفتہ رفتہ یہ حقیقت فکر و تامل کا مرکز و محور بنی کہ شبنم اور گل روح اور جسم کے استعارے ہیں اور انھیں نقطۂ استشارہ POINT OF REFERENCE بنا کر شاعر کو انسانی ڈرامے پر اظہارِ خیال کا موقع میسر آیا۔

'جاوید نامہ' اقبال کے شعری کارناموں میں ایک خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ اسے رویائی ادب VISION LITERATURE کا ایک قابلِ لحاظ نمونہ کہنا چاہیے۔ جس میں زندہ رود یعنی رومی کی رہنمائی اور قیادت میں متکلم ایک آسمانی سفر کا اہتمام وانصرام کرتا ہے۔ اقبال کے لیے زندہ رود کی وہی حیثیت ہے جو اطالوی شاعر دانتے کی نظم 'طربیۂ خداوندی' میں اس کے لیے شاعر ورجل کی۔ اقبال کی اس نظم میں دو مقامات غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں۔ اول حلاج کی زبانی، جنھیں محبت کے جذبے کی تجسیم یا INCARNATION کہنا زیادہ مناسب ہوگا، عبد اور عبدہ کے درمیان فرق پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہے:

عبدہ از فہم تو بالا تر است — زانکہ او ہم آدم و ہم جوہر است
عبدہ صورتِ گر تقدیر ہا — اندر و ویرانہ ہا تعمیر ہا
عبدہ ہم جانفزا ہم جانستاں — عبدہ ہم شیشہ ہم سنگِ گراں
عبد دیگر عبدہ چیزے دگر — ما سراپا انتظار او منتظر

عبدہ دہر است و دہر از عبدہ ست ماہم رنگیم او بے رنگ و بو ست
عبدہ با ابتدا بے انتہا ست ! عبدہ را صبح و شام ما کجا ست !
عبدہ چند و چگونِ کائنات ! عبدہ رازِ درونِ کائنات !

یہاں یہ صراحت شاید غیر ضروری نہ سمجھی جائے کہ عبدہ نبی کریمؐ کی ذاتِ اقدس کے لیے قرآنی استعارہ ہے۔ اقبال جب اس نازک فرق کو جو عبد اور عبدہ کے درمیان ہے اپنی فکر کا مورد بناتے ہیں تو وہ یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ لفظ 'عبدہ' میں بغایت محبت اور گہرے ذاتی تعلق کی جھلک نمایاں ہے اور عبد ایک ایسی اصطلاح ہے جس سے صرف ایک قانونی یا روایتی ربط کا اظہار ہوتا ہے۔ عبدہ کے لفظ ہی نے اس تعلق میں نئے ابعاد پیدا کر دیئے ہیں عبد اور عبدہ میں اقبال کے نزدیک وہی فرق ہے، جو علم اور دانائی، خرد اور وجدان، انس اور عشق اور ابن الکتاب اور ام الکتاب کے درمیان پایا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فرق محض درجے کا نہیں، بلکہ نوعیت کا ہے اور ربط و تعلق میں کیف و کم کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس فرق کا ادراک محض علم اور قیاس کی بنیاد پر نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ اس وجدان کے ذریعے ہی ممکن ہے جو تفکر کی اعلیٰ ترین سطح ہے جہاں تک پہنچ کر حقائق کے باطن سے پردہ اٹھ جاتا ہے۔ عبدہ میں دراصل وہ دو عناصر مجتمع ہو جاتے ہیں جنہیں تصوف کی زبان میں لاہوتی اور ناسوتی عناصر کہا گیا ہے اور انسانی شخصیت میں ان کا مجتمع ہو جانا اقبال کے مردِ مومن کے لیے ایک لازمی شرط ہے۔ مردِ مومن کے لیے اگر کوئی ایک ترکیب کفایت کرتی ہے تو وہ HUMAN FORM DIVINE ہے۔ یہ محض عمل ارتقار کا نقطۂ عروج نہیں ہے بلکہ ارتقار کے فطری، مادی اور حیاتیاتی مظاہر سے بڑھ کر ذہن اور روح کی افزونی کی طرف اشارہ کرتا ہے اسے الوہی اور انسانی عناصر کا لطیف ترین مرکب سمجھنا چاہیے۔ 'جاوید نامہ' میں دوسرا اہم مقام قلزم خونیں کی تصویر کشی ہے۔ جسے تخیلی فکر کا شاہکار سمجھنا چاہیے:

من چہ دیدم؟ قلزمے دیدم ز خوں قلزمے طوفاں بروں طوفاں دروں
در ہوا ماراں چوں در قلزم نہنگ کفچہ شب گوں بال و پر سیماب رنگ
موجہا در تندہ مانند پلنگ از نہیبش مردہ بر ساحل نہنگ !
بحر ساحل را اماں یک دم نداد ہر زماں کو پارۂ در خوں فتاد

موجِ خوں با موجِ خوں اندر ستیز　　درمیانش زورقے در افت و خیز

یہاں جو فکر تہ نشیں ہے، وہ مجرد فکر نہیں ہے بلکہ محسوسات میں تبدیل ہو گئی ہے اور اس فکر کا دباؤ محاکات یعنی حسی پیکروں کی تشکیل میں صرف ہوا ہے۔ دانتے کی عظیم نظم میں اس طرح کی مثالیں متعدد جگہوں پر ملتی ہیں۔ جہاں ہم اقبال کے ہاں اس مقام کی طرح سانس روکنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ یہاں خوف و ہراس کا غلبہ تخیل کو چھوٹ دیتا محسوس ہوتا ہے اور ایک طرح کا تخلیقی تناؤ پیدا کرتا ہے۔

اقبال کی بہترین غزلیں ان کے تین مجموعوں 'پیامِ مشرق'، 'زبورِ عجم' اور 'بالِ جبریل' میں ملتی ہیں۔ 'پیامِ مشرق' کی غزلوں پر حافظ کا گاڑھا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ وہی لب و لہجہ، وہی ربودگی اور گم شدگی اور ترنم و آہنگ کا وہی مرتعش احساس۔ 'زبورِ عجم' کی غزلوں میں تفکر کا عنصر نمایاں ہے۔ 'پیامِ مشرق' کی غزلوں کے برعکس ان کا لہجہ غنائی کم، متفکرانہ زیادہ ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ غزلیں تفکر کے عمل کا براہِ راست نتیجہ ہیں۔ یہ جذبے اور احساس سے زیادہ فکر کی شاعری ہے۔ لیکن مجرد فکر کی نہیں بلکہ محسوس فکر کی۔ پہلی غزل جو اس سلسلے میں منتخب کی گئی ہے۔ وہ اس سروکار کو ظاہر کرتی ہے جو انسان کی انا کا گرد و پیش کی اس کائنات سے ہے، جس میں وہ اپنا وجود رکھتا ہے۔ اس سے بڑھ کر شاید یہ مادی کائنات اپنے وجود کے لیے انسان کی فکر اور عزم و ارادے کے اظہار کی مرہونِ منت ہے اور قائم بالذات نہیں ہے۔ یہ ایک ایسا نقطۂ نظر ہے جو نصب العینی مفکرین کے ہاں پایا جاتا ہے، یعنی انسان کا ذہن ہی سب کچھ ہے۔ وہی خارجی کائنات پر اپنا نقش مرتسم کرتا اور اسے شخصیت عطا کرتا ہے۔ اس میں ایک بعید سا اشارہ قرآنِ کریم کی ان آیات کی طرف بھی نکلتا ہے، جن میں کہا گیا ہے کہ ہم نے زمین اور آسمان اور شمس و قمر کو تمہارے لیے مسخر کیا، سَخَّرَ لَکُمُ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ دَائِبَیْنِ (سورۃ ابراہیم) اور نیابتِ الٰہی کا درجہ حاصل ہو جانے کی وجہ سے انسان کا ان پر تسلط قائم کر دیا گیا۔ یہاں اس سے بڑھ کر یہ دعویٰ کیا جا رہا ہے کہ خود مادی کائنات کا وجود ہی انسان کے صنم خانۂ پندار پر انحصار رکھتا ہے۔ اسے ایک طرح کا SOLIPSISM بھی کہہ سکتے ہیں۔ جو موضوعی آئیڈلزم کی ایک ترقی پسندانہ یا انتہا پسندانہ توسیع ہے جس میں مادی وجود کو یا تو مسترد کر دیا جاتا ہے یا اسے نفسِ انسانی کے اس قدر تابع کر دیا جاتا ہے کہ وہ اس کا ایک شاخسانہ معلوم ہونے لگتا ہے۔

اب اس غزل کے چند اشعار دیکھیے:

ایں جہاں چیست؟ صنم خانۂ پندارِ من است
حلقۂ او گرو دیدۂ بیدارِ من است

ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہے او را
حلقۂ ہست کہ از گردشِ پرکارِ من است

ہستی و نیستی از دیدن و نادیدن من
چہ زمان و چہ مکاں شوخیٔ افکارِ من است

از فسوں کاریٔ دل سیر و سکوں غیب و حضور
ایں کہ غماز و کشائندۂ اسرارِ من است

سازِ تقدیرم و صد نغمۂ پنہاں دارم
ہر کجا زخمۂ اندیشہ رسد تارِ من است

یہاں پوری غزل پر 'زخمۂ اندیشہ' کا آہنگ از اول تا آخر مستولی ہے۔ ایک اور غزل میں جو اسی قدر اہم ہے، انسان اور خدا کے درمیان تعلق کی نوعیت کی چھان بین کی گئی ہے۔ مظاہر کی کائنات شعور کی دولت سے تہی مایہ تھی تا آنکہ اس میں انسان کا ظہور ہوا۔ یہی خیال 'پیامِ مشرق' کی ابتدائی نظم 'تسخیرِ فطرت' میں اسطوری سطح پر رنگ و آہنگ کی پوری رعنائی اور تابانی کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ شعورِ انسانی ہی دراصل وہ وسیلہ ہے، جس کے طفیل حقیقت کا عرفان یعنی COGNITION ممکن ہے لیکن اولین دور میں غالباً انائے مطلق نے اپنے آپ کو افتراقِ خود یعنی SELF-DIREMPTION کے مرحلے سے گذارا اور اس طرح مطلق اور اضافی نفس ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہو گئے اور اب انائے مطلق کو بھی انائے محدود کی ایسی ہی تلاش ہے جیسی کہ انسان کو خدا کی جستجو ہے۔ یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ مشہور جرمن ناول نگار ٹامس مان نے اپنے ناول JOSEPH AND HIS BROTHERS میں بعینہٖ یہی خیال پیش کیا ہے۔ اب اس غزل کے چند اشعار دیکھئے جن سے اقبال کی فکر کے یہ گوشے نمایاں ہیں:

ما از خدائے گم شدہ ایم او بجستجو ست — چوں ما نیاز مند و گرفتار آرزوست
گاہے بہ برگِ لالہ نویسد پیامِ خویش — گاہے درونِ سینۂ مرغاں بہ ہاؤ ہوست
در نرگس آرمید کہ بیند جمالِ ما — چنداں کرشمہ داں کہ نگاہش بہ گفتگوست

آہے سحر گہے کہ زند در فراق ما — بیروں و اندروں زبر و زیر و چار سوست
پنہاں بہ ذرہ ذرہ و نا آشنا ہنوز — پیدا چو ماہتاب و بآغوش کاخ و کواست
در خاکدانِ ما گہر زندگی گم است — ایں گوہرے کہ گم شدہ مائیم یا کہ اوست

اس غزل میں بھی پہلی غزل کی طرح متفکرانہ لہجے کی جھنکار از اول تا آخر سنائی پڑتی ہے اور خیال کی پرواز ازل سے ابد تک کو محیط ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ اقبال کو انائے محدود کا انائے مطلق میں ادغام کس طرح بھی مطبوع خاطر نہیں۔ ان کا اصرار اول الذکر کے موخر الذکر میں محو ہو جانے پر نہیں بلکہ اس کے برعکس ایک دوسرے کی پہچان اور شناسائی پر ہے۔ اور پہچان اور شناسائی حاصل کرنے کا یہ عمل ایک طویل مدت پر پھیلا ہوا ہے۔

'بالِ جبریل' کی پہلی ہی غزل اس گہرے تفکر کی آئینہ دار ہے، جو اقبال کے معتد بہ حصہ کلام میں ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ اپنی وجودی کائنات میں اپنے آپ سے محو گفتگو ہیں۔ اس کے ساتھ ہی خالقِ کائنات سے بھی ان کا معاملہ محض انقیاد و اطاعت کا نہیں۔ ہمدمی و دمسازی کا بھی ہے، جیسا کہ بانگِ درا' کی غزل 'کبھی اے حقیقتِ منتظر! نظر آ لباسِ مجاز میں' میں جھلکتا ہے، بلکہ یہاں خدا کی حیثیت ایک وجودِ کلی کی سی ہے اور متکلم بار بار ان حجابات کو اٹھانے کی فکر میں لگا ہوا ہے جو اس پر تہ بہ تہ پڑے ہوئے ہیں۔ یہاں ذات اور صفات کے باہمی تعلق کی نوعیت ایک موتیف کی سی ہے، اور وہ عنصر بھی قابلِ توجہ ہے جسے شروع ہی میں وحدت اور دوئی کے تصور سے تعبیر کیا گیا تھا۔ یہاں عمل تفکر کی ضربیں ذہن اور تخیل کے سندان پر جس طرح پڑ رہی ہیں۔ وہ بغایت جاذبِ نظر ہے اور اس جامد اور پرسکون کائنات میں تموج اور تلاطم پیدا کر رہی ہیں۔ جس میں محصور رہنے کو ہم بالعموم ترجیح دیتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ متکلم کی صاعقہ بردوش آواز نے پوری کائنات میں ایک ہیجان و اضطراب اور ہلچل سی ڈال دی ہے اور جمے جمائے مفروضات اور معتقدات کے ماحول میں ایک جوار بھاٹے کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں — غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں
حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں — میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں
گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقشبند — میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں

گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دلِ وجود　　گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا　　میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

پہلے تین اشعار کے آخری تین مصرعے: غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں، میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں، میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں، سے اندازہ ہوتا ہے اس منقلب کیفیت اور اس ردِ عمل کا، جو شاعر کے اندازِ تکلم نے پیدا کیا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر کائنات کے اسٹرکچر میں ایک نئے عنصر کا اضافہ کر کے اسے بڑی حد تک ایک نئی شکل و صورت دے دی ہے۔ اسی طرح حکیم سنائی کے مزار مقدس کی زیارت کے موقع پر جو اشعار اقبال نے کہے، ان کے آہنگ میں بھی ایک طرح کے تجمل اور شکوہ کے عناصر کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ تین افتتاحیہ اشعار دیکھئے جس سے پوری نظم کے تیوروں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا　　غلط تھا اے جنوں شاید ترا اندازۂ صحرا
خودی سے اس طلسم رنگ و بو کو توڑ سکتے ہیں　　یہی توحید تھی جس کو نہ تو سمجھا نہ میں سمجھا
نگہ پیدا کر اے غافل تجلی عین فطرت ہے　　کہ اپنی موج سے بیگانہ رہ سکتا نہیں دریا

یہاں جنوں، خودی، نگہ اور تجلی کلیدی الفاظ ہیں۔ انہی کے ذریعے حیات کے معمے کو حل کیا جا سکتا ہے اور پہنائے فطرت، طلسم رنگ و بو اور موج اور دریا عملِ تفکر کے مورد ہیں اور وجود کی گہرائیوں کے استعارے ہیں۔ یہاں گفتگو کسی مسلسل استدلال کی صورت میں نہیں کی جا رہی ہے۔ یہ عمل خرد کا نہیں بلکہ پوری شخصیت کا عمل ہے۔ جس پر ایک طرح کے متصوفانہ تجربے کی چھاپ لگی ہوئی ہے اور وہی اس کا محرک بھی ہے۔ یہ ایک ایسا تجربہ ہے جس کا تعلق باطنی حاسے سے ہے۔ 'سودا' اور 'جنوں' کے الفاظ اسی رعایت سے لائے گئے ہیں۔ تجلی بھی ایک اہم لفظ ہے جس سے مراد، جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے EPIPHANY سے ہے اور موج اور دریا کا تعلق انائے محدود اور انائے مطلق کا ربط باہمی ہے۔ طلسم رنگ و بو کو توڑنا دراصل مادی کائنات کی حد بندیوں سے گذر کر ایک طرح کی ماورائیت یعنی TRANSCENDENCE کا حصول ہے اور تجلی کو عین فطرت قرار دینا اس وجہ سے ہے کہ فطرت تجلی کی ایک علامت اور اس کا انعکاس ہے اور ان کے مابین وہی نسبت ہے جو موج اور دریا، انفرادی وجود اور وجود کلی کے درمیان متعین کی جا سکتی ہے۔ چھوٹی بحر کی 'بالِ جبریل' کی

ایک اہم غزل میں تفکر کا مرکز تین عناصر ہیں مظاہر EPIPHANIC FORMS جنہیں عالمِ رنگ و بو کہہ لیجیے وہ داعیہ جسے 'جاوید نامہ' میں زرتشت کی زبان سے اس طرح ادا کیا گیا ہے: 'خویشتن را دانمودن زندگی است' اور رومی کی زبان سے اس طرح ادا کیا گیا: 'گفت موجود آنکہ خواہد نمود / آشکارائی تقاضائے وجود' اور وہ بنیادی حزن جو حقیقت سے افتراق کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتا ہے:

ہر چیز ہے محو خود نمائی — ہر ذرہ شہیدِ کبریائی
بے ذوقِ نمود زندگی موت — تعمیرِ خودی میں ہے خدائی
رائی زورِ خودی سے پربت — پربت ضعفِ خودی سے رائی
تارے آوارہ و کم آمیز — تقدیر وجود ہے جدائی
یہ پچھلے پہر کا زرد رو چاند — بے راز و نیاز آشنائی

فارسی نظم 'شبنم' میں جس کا ذکر پہلے آچکا ہے دو موتیف اہم ہیں: یعنی اوّل صعود اور صبوط کا ناگزیر سلسلہ اور دوسرے ذوقِ نمود اور حزنِ افتراق، موخرالذکر دونوں عناصر اس نظم میں تشکیلی عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں اور اس کی فارم کو متعین کرتے ہیں۔ جن محرکات کی گونج چھوٹی بحر کی اس غزل اور 'پیامِ مشرق' میں 'تنہائی' اور 'شبنم' میں سنائی پڑتی ہے، وہ انتہائی ارتکاز اور پوری جامعیت کے ساتھ 'بالِ جبریل' کی ایک نادر نظم 'لالۂ صحرا' میں مستعمل ہوئے ہیں۔ یہ سرتاسر ایک وجودی نظم ہے۔ چند شعر درج ذیل ہیں:

یہ گنبدِ مینائی، یہ عالمِ تنہائی — مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راہی میں بھٹکا ہوا راہی تو — منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی
خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ — تو شعلۂ سینائی، میں شعلۂ سینائی
تو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا — اک جذبۂ پیدائی، اک لذتِ یکتائی
اس موج کے ماتم میں روتی ہے بھنور کی آنکھ — دریا سے اٹھی لیکن ساحل سے نہ ٹکرائی

انسان جس مخمصے میں گرفتار ہے اس کی بنیاد میں یہ استبعاد یعنی PARADOX موجود ہے کہ وہ وجودِ کلی سے علیحدگی بھی چاہتا ہے، جسے نظم 'شبنم' میں 'ذوقِ نمود'، چھوٹی بحر کی غزل میں 'شہیدِ کبریائی' سے اور اس نظم 'لالۂ صحرا' میں 'جذبۂ پیدائی'، اور 'لذتِ یکتائی' سے تعبیر کیا گیا ہے اور حالتِ افتراق سے

اس پر حزن و یاس اور افسردگی کی کیفیت بھی طاری ہو جاتی ہے۔ 'بھٹکا ہوا راہی' اس کیفیت کی ترسیل کے لیے ایک بہت ہی موثر استعارہ ہے۔ چونکہ اس بے خانماں راہرو کی آخری منزل ابدیت بھی ہے اور وجود کی وہ شکل بھی جو غیر ممیز یعنی UNDIFFRENTIATED تھی۔ وہ شعلۂ سینائی تو ہے، لیکن اسے جوابی تاثر پانے کی توقع بالکل نہیں۔ بھنور کی آنکھ WHIRLPOOL OF EXISTENCE کے لیے ایک بہت ہی دمکتا ہوا مرئی پیکر ہے۔ انفرادی نفس اور وجود کلی کے مابین جو خلیج حائل ہے اس کا پاٹا جانا لابدی ہے اور اس عمل میں ناکامی ہی دراصل غمگینی اور افسردگی کا ماخذ ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم میں ڈر سے مراد خوف یعنی FEAR نہیں ہے جو ایک نجی اور ذاتی کیفیت ہے۔ یہاں اشارہ اس DREAD کی طرف ہے، جو وجود کلی کے لیے ایک طرح سے متبادل لفظ ہے۔

تتمۂ کلام کے طور پر اب ہم اقبال کی شاہکار نظم 'مسجدِ قرطبہ' کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ جس کے چند افتتاحیہ اشعار یہ ہیں:

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات — سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ — جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں — جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم کائنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ — سلسلۂ روز و شب صیرفیٔ کائنات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا — ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات
اوّل و آخر فنا باطن و ظاہر فنا — نقش کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

سلسلۂ روز و شب کا تصور اقبال کی شاعری اور فکر دونوں میں ایک اہم موضوع رہا ہے اور اس موضوع پر ہر بڑے شاعر نے کسی نہ کسی نوع کا اظہارِ خیال کیا ہے۔ یہ بند وقت کے مسئلے سے اقبال کے سروکار اور اس پر ان کے تفکر و تامل کا نچوڑ پیش کرتا ہے۔ اقبال نے اسے اصل حیات و ممات بھی کہا ہے۔ صیرفیٔ کائنات بھی، تارِ حریرِ دو رنگ بھی، جس سے ذات قبائے صفات کی تزئین و تہذیب کا کام لیتی ہے، لیکن انہیں اس کا بھی بخوبی احساس ہے کہ شب و روز ایک تسلسلِ پیہم ہونے کے باوجود بالآخر فنا سے ہمکنار ہو جاتے ہیں اور یہی ان کی ULTIMACY ہے۔ مندرجہ بالا اشعار ہمیں بے اختیار جدید

برطانوی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی مشہور فلسفیانہ نظم FOUR-QUARTETS کے پہلے حصے BURNT NORTON کی ابتدائی سطروں کی یاد دلاتے ہیں:

TIME PRESENT AND TIME PAST
ARE BOTH PERHAPS PRESET IN TIME FUTURE
AND TIME FUTURE CONTAINED IN TIME PAST
IF ALL TIME IS ETERNALLY PRESENT
ALL TIME IS UNREDEEMABLE
WHAT MIGHT HAVE BEEN IS AN ABSTRACTION
REMAINING A PERPETUAL POSSIBILITY
ONLY IN A WORLD OF SPECULATION
WHAT MIGHT HAVE BEEN AND WHAT HAS BEEN
POINT TO ONE END, WHICH IS ALWAYS PRESENT.

یہاں ان دو بڑے شاعروں کے تصورِ زمان کے موازنے کا کوئی محل نہیں ہے۔ اقبال کے افتتاحیہ بند کے سلسلے میں دو امور البتہ قابلِ ذکر ہیں۔ اوّل متفکرانہ لہجے کا وہ جاہ و جلال جو وقت کے سیل کی ہیبت ناکی کو ذہن پر نقش کر دیتا ہے۔ اور دوسرے یہ کہ یہاں خیال کو خیال کے عمل کا مرکز و محور بنایا گیا ہے۔ یہ بیانیہ شاعری نہیں ہے اور نہ یہ محض رمزیاتی شاعری ہے، بلکہ ان دونوں سے ماورا شاعری کی وہ نوع ہے جسے مابعد الطبیعاتی شاعری کہا گیا ہے۔ جو ایلیٹ کے علاوہ دوسرے برطانوی شاعروں جیسے ماروِل، بلیک اور ورڈزورتھ کی بہترین شاعری کی یاد دلاتی ہے۔ اس سے محض تصورات کی شاعری مراد نہیں ہے۔ بلکہ ایسی شاعری جہاں وجدان اور خیال حواس کی زد سے اوپر اٹھ جاتے ہیں، لیکن ان سے یکسر مستغنی نہیں رہتے۔ اسے محسوس فکر کی شاعری بھی کہا گیا ہے جہاں خیال جذبے میں اور جذبہ خیال میں مدغم ہو جاتا ہے اور ان میں ایک طرح کا تناؤ پیدا اور قائم رہتا ہے۔ اس لیے ایسی شاعری کی اپیل محض رومانی احساس سے نہیں ہوتی، بلکہ وہ برابر ذہن کے دروازے پر دستک دیتی رہتی ہے اور شاعر کی بہترین صلاحیتوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ جیسا کہ شروع میں کہا گیا، تفکر کے لیے استغراق اور مراقبہ لازمی شرائط ہیں اور مظاہر کی کائنات سے عارضی طور پر علیحدگی اور اس کا تعطل بھی۔ علیحدگی اور تعطل کے انہی لمحات میں جب شاعر اپنے وحدت یافتہ اور تربیت یافتہ نفس کی

تمام تر توانائیوں سے بہ حد امکان کام لیتا ہے۔ اس قسم کی شاعری وجود میں آتی ہے۔ اس طرح کے متفکرانہ شاعر کا تعارف برطانوی شاعر ورڈزورتھ نے بڑی ہی پرکاری، ہنرمندی اور لطافت کے ساتھ کرایا ہے۔ اس کے ہر ہر لفظ کا انطباق اقبال پر بڑی حد تک ہوتا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

THERE ARE AMONG THE WALKS OF HOMELY LIFE
STILL HIGHER, MEN FOR CONTEAPLATION FRAMED,
SHY, AND UNPRACTIS'D IN THE STRIFE OF PHRASE,
MEEK MEN, WHOSE VERY SOULS PERHAPS WOULD SINK.
BENEATHTHEM, SUMMON'D TO SUCH INTERCOURSE
THEIRS IS THE LANGUAGE OF THE HEAVENS, THE POWER,
THE THOUGHT, THE IMAGE, AND THE SILENT JOY;
WORDS ARE BUT UNDER - AGENTS IN THEIR SOULS;

اقبالؔ اور فنونِ لطیفہ

اقبالؔ کی شعریات اور فنونِ لطیفہ کی طرف ان کا رویہ ان کے مرکزی وجدانِ حیات سے ہم آہنگ ہیں۔ بعض دوسرے ممتاز اور بڑے شاعروں کی مثل وہ بھی اسی یقین کی طرف مائل نظر آتے ہیں کہ تخلیقی فن کار اس امر پر قدرت رکھتا ہے اور اسی میں اس کا امتیاز بھی مخفی ہے کہ وہ اپنے تخیل کی قوت کے بل بوتے پر موجود اور معلوم حقائق سے بڑھ کر جو اس کی دسترس میں ہیں یا کم از کم اس کے روبرو ہیں، کسی اور حقیقت کو وجود میں لانے کا جتن کرے، تخلیقیت کی اسی شان کے بارے میں ایک جگہ اقبالؔ نے بے محابا انداز میں کہا ہے: ؎ ہر کہ او را قوتِ تخلیق نیست پیشِ ما جز کافر و زندیق نیست؛ موجود اور معلوم حقائق کا عرفان اور ادراک بیشتر حواس کے تفاعل اور اس کے ثمرات پر مبنی نظر آتا ہے اور ان پر انحصار رکھتا ہے۔ مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن کار کائناتِ اکبر کے بالمقابل اور اس کے متوازی ایک کائناتِ اصغر کی تشکیل کرتا ہے اور اس طرح گویا خالقِ حقیقی کا ہمسر اور اس معاملے میں اس کا سہیم و شریک بن جاتا ہے۔ اس اعتبار سے اسے ایک نوع کا DEMIOURGOS کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ 'پیامِ مشرق' کی ایک معروف اور خوبصورت نظم 'محاورہ مابینِ خدا و انسان' کے دوسرے بند میں انسان اپنی اس قوتِ تخلیق کے ذکر کے بین السطور اس پر مفتخر نظر آتا ہے اور خالقِ حقیقی سے اس محاورے کے دوران اس کا لب و لہجہ سرخوشی کا بھی ہے، بہجت و انبساط کا بھی اور یہ طنز خفی کی غمازی بھی کرتا ہے:

تو شب آفریدی، چراغ آفریدم — سفال آفریدی، ایاغ آفریدم
بیابان و کوہسار و راغ آفریدی — خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

برطانوی شاعر اور نقاد کالرج نے اپنی اہم تصنیف BIOGRAPHIA LITERARIA کے تیرہویں باب میں انسانی تخلیق کو الوہی تخلیقیت کی تکرار قرار دے کر انسان کے احساس تفاخر کو اس طرح نمایاں کیا ہے:

AS A REPETITION IN THE FINITE MIND OF
THE ETERNAL ACT OF CREATION IN THE INFINITE I AM

بہ الفاظ دیگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسان کی یہ خلقی صلاحیت ایک نوع کی تقلیبی یعنی TRANSFORMING قوت بھی ہے، جو اشیاء کی خارجی، بدیہی اور طے شدہ شکل و صورت کو بدل کر رکھ دیتی ہے اور ایک طرح کی تکوینی قوت بھی، جو وجود کے دوسرے شیون کو جنم دے سکتی ہے۔ اس سے یہ بخوبی ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا ذہن فطرت یا اشیاء کی نقالی یعنی MIMESIS کے نظریے کو جسے اولاً افلاطون نے اور اس کے بعد ارسطو نے بھی ایک حد تک پیش کیا، قبول کرنے سے احتراز ہی نہیں کرتا، بلکہ اسے مسترد کرتا اور باطل قرار دیتا ہے۔ اس کے برعکس وہ فن کے REPRESENTATIONAL نہیں بلکہ تخلیقی تفاعل پر زور دیتا ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے نقطہ ہائے نظر اختلاف کے باوصف ایک گونہ مماثلت ضرور رکھتے ہیں۔ بعض اہلِ بصیرت اور باخبر عالموں اور نقادوں نے جو یونانی فکر کے خوشہ چین اور اس سے گہرے طور پر متاثر تھے اور جنہوں نے بعض اہم یونانی متون کو عربی زبان میں منتقل کر کے اور ان پر مبسوط شرحیں لکھ کر یقیناً علمی روایت کے تسلسل کے ضمن میں ایک وقیع کارنامہ انجام دیا ہے۔ اسی نقالی کے نظریے کو حرزِ جاں بنائے رکھا۔ لیکن یہاں یہ کہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ کانٹ کیمز اور کالرج کے دور سے صدیوں پہلے ازمنہ وسطیٰ کے اہم مسلم فلسفی الکندی نے تخیل کو حسی ادراک اور عقل کے مابین بیچ کا راستہ نکالنے والی یعنی MEDIATING قوت تسلیم کیا تھا۔ کالرج نے اسے COADUNATIVE قوت کا نام دیا۔ ارسطو نے اپنے پیش رو افلاطون کے بعض بنیادی مقدمات اور مفروضات کا ابطال کر کے ادب کی تخلیقی اولیت پر کافی اور جائز طور سے زور دیا۔ اٹھارہویں صدی انگلستان کے بعض مفکرین تجربیت میں یقین رکھنے کے باعث انسانی ذہن کو ایک ایسی لوحِ سادہ تصور کرتے تھے جس پر خارج سے نقوش مرتسم ہوتے رہتے ہیں۔ تجربیت کے مشہور علمبردار فلسفی لاک نے اسی اساس پر اپنے علم الاشیاء یعنی

EPISTEMOLOGY کی عمارت کھڑی کی لیکن انیسویں صدی کے آغاز ہی میں اس نظریے کو یک قلم مسترد کر دیا گیا اور ذہن انسانی کی خلاقی، تازہ کاری اور اپج پر بین طور سے اصرار کیا جانے لگا۔ اس ردِ عمل کا سلسلہ برطانوی شاعر اور مصور ولیم بلیک جیسے نابغۂ روزگار کی فکر سے شروع ہوا جس نے تجرباتی علوم کے مفروضات اور غوامض کو کھلے بندوں چیلنج کیا اور بیکن، نیوٹن اور لاک جیسے قافلہ سالاروں کو ایک شیطانی تثلیث قرار دیا۔ بعد میں ورڈزورتھ، کالرج اور کیٹس جیسے شاعروں نے اپنی آواز اس کی آواز سے ملائی۔ بلیک کے مندرجہ ذیل تین اقوال اس تناظر میں گہری معنویت کے حامل ہیں:

TO CREATE A LITTLE FLOWER IS THE LABOUR OF AGES

WHERE MAN IS NOT, NATURE IS BARREN

WE OF ISRAEL WERE TAUGHT THAT THE POETIC GENIUS

(AS YOU CALL IT) WAS THE FIRST PRINCIPLE

(THE MAR RIAGE OF HEAVEN AND HELL).

ان تین اقوال میں بالترتیب یہ کہا گیا ہے کہ ایک ادنیٰ سے پھول کا نقش کاڑھنا ہزار فنی ریاض کا طلب گار ہے۔ دوسرے یہ کہ جہاں کہیں انسانی سعی کا عمل دخل نہیں ہے، وہاں فطرت عقیم اور بنجر ہے اور رعنائی و برنائی اور ثروت و نزہت سے عاری اور شعری فطانت بمنزلے تخیل کے ہے اور اس کی مترادف ہے۔ یہ اولین اصول اس لیے ہے کہ یہ ہم معنی ہے عنصری توانائی کی واگزاشت کے۔ ذہن کی اندرونی توانائی نہ صرف فطرت پر اضافہ کرتی ہے بلکہ یہی دراصل منبع اور مخرج ہے ہر طرح کی ہنرمندی اور فنی پیش رفت کا۔ اپنی اردو شاعری کے ابتدائی دور میں مرزا غالب پر اپنی بے مثل نظم کے دوران اقبال نے انہیں یہ کہہ کر خراج تحسین پیش کیا ہے:

'فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا / ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا' اور مزید یہ بھی کہا:

'تیرے فردوسِ تخیل سے ہے قدرت کی بہار / تیری کشتِ فکر سے اگتے ہیں عالم سبزہ وار'۔

یہاں زورِ تخیل کی ہمہ گیری، ثروت و ندرت اور زرخیزی پر بھی ہے اور قدرت یا فطرت کے بالمقابل اس کے تفوق پر بھی۔ یہ کم و بیش وہی بات ہے جسے ولیم بلیک نے یہ کہہ کر جتایا ہے:

WHERE MAN IS NOT, NATURE IS BARREN.:

'بانگِ درا' کے آخر آخر میں اپنی نظم 'شیکسپیر' میں فطرت اور تخیل کے باہمی ربط و تعلق اور ان کے مضمرات پر ایک انوکھے انداز سے اس طرح روشنی ڈالی ہے: 'حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن / دلِ انسان کو ترا حسنِ کلام آئینہ'.... اس بغایت دلکش اور معنی خیز نظم میں اعجازِ بلاغت کے ساتھ شیکسپیر کو اس کی فطانت کی ہمہ گیری، آفاقیت، تنوع اور دور رسی کے سبب در پردہ یونانی اسطوری کردار PROTEUS کے امیج کے طور پر پیش کیا ہے اور اس کے اپنے ڈرامے THE TEMPEST کے مرکزی اور غیر معمولی کردار PROSPERO کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس کی محیر العقول خلاقی کے پیشِ نظر اس کے مماثل قرار دیا ہے۔ اس سلسلے میں برطانوی رومانی نقاد اور انشائیہ نگار ہیزلٹ HAZLITT کا یہ قول بھی حافظے میں رکھنے کے قابل ہے، جس میں سورج، چاند اور شیکسپیر کے ڈرامائی شاہکاروں کو ہم رتبہ اور ہم پایہ ٹھہرایا گیا ہے:

'دلِ انسان کو ترا حسنِ کلام آئینہ'، کہہ کر یہ باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ شاعری یا ادبی فن کا براہِ راست تعلق جذبات کے انعکاس سے ہے۔ اس طرح گویا تخلیقی آرٹ یا شاعری، جو اس کی فصیح ترین ترجمان ہے، بالخصوص مظاہرِ فطرت پر ایک حیرت انگیز اضافہ بھی ہے اور انسانی فطرت کے گوناگوں پہلوؤں اور انسانی جذبات کے زیر و بم کا ایک مرتعش جلوہ بھی۔

شیکسپیر پر نظم کے علاوہ جو 'بانگِ درا' کے تقریباً اختتام پر ملتی ہے۔ اس مجموعے کے دوسرے حصے کی نظموں میں، جن میں اقبال کا مظاہرِ فطرت سے سروکار اپنی تمام تر داخلیت کے ساتھ نمایاں ہے اور جن میں رومانی وابستگی سرخوشی اور تشدید کا اظہار بڑے ہی دلکش اور دلپذیر انداز سے ہوا ہے۔ یہ امر اہم اور قابلِ غور ہے کہ شاعری میں تخیل کی کارفرمائی فطرت کے بدیع اور نادر حسن کو ایک اچھوتے موضوعی نقش میں ڈھالنے سے سامنے آتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر تخلیقی صلاحیت کو اکسانے اور بروئے کار لانے کی تحریک ایک طرف حسنِ انسانی کے مشاہدے سے ہوتی ہے، اور دوسری جانب فطری کائنات کے مظاہر کے حسن کی اداشناسی سے۔ اس صورتِ حال کی توجیہہ اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ اپنی شاعری کے ارتقار کے اس دور میں وہ نوافلاطونی نظریۂ جمال سے خاص طور پر متاثر تھے۔ جس کے مطابق انسانی حسن کا مبدار اور نقطۂ آغاز حسنِ مطلق ہے۔

اس بلندی سے زینہ بہ زینہ نیچے اتر کر ہم ایک طرف فطری کائنات سے دوچار ہوتے ہیں اور دوسری جانب انسانی حسن کی متنوع تجلیات سے بہرہ اندوز ہوتے ہیں۔ روحِ مطلق کے بالمقابل موخرالذکر کو NOUS کا نام دیا گیا ہے۔ تخیل کے تفاعل کا ادراک ان دونوں مظاہرِ حسن سے ان کا انقطاع کر کے نہیں کیا جاسکتا نو افلاطونی فلسفیوں جیسے پلوٹائی نس، پروکلس اور پورفری کے عمومی نقطۂ نظر کی پرچھائیاں بالخصوص ان کے فلسفۂ جمال کا پرتو، جس کا منبع اور مخرج حکیم افلاطون کے خیالات ہی تھے، برطانوی رومانی شاعروں کے ہاں بھی نظر پڑتی ہیں اور تقریباً تمام عینیت پسند مفکروں اور شاعروں کے ہاں اس کے ارتعاشات دیکھے اور محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ رومانیت کی اس تحریک کا اثر ہندوستان میں بڑے پیمانے پر مقبولِ عام رہا۔ اقبال کے ہاں بھی یہ اثرات فکر و تخیل کی نشو و نما کی ایک خاص منزل اور مرحلے تک ناقابلِ انکار صورت میں موجود اور متحرک رہے۔ ورڈزورتھ، بائرن اور براؤننگ کے لیے ان کی تحسین شناسی کا اظہار کافی معنی خیز ہے۔ 'بانگِ درا' کی شاعری اور اس سے قبل 'پیامِ مشرق' میں رومانیت کا ایک بڑا محرک بھی اسی کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس پر مستزاد ان کے ہاں جیسا کہ 'پیامِ مشرق' کے دیباچے سے اندازہ ہوتا ہے 'شیلنگ، شلیگل، ہرڈر اور بعض دوسرے جرمن شاعروں' اور ماہرینِ جمالیات سے اکتسابِ فیض کو بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ ہائنے اور اس سے بڑھ کر گوئٹے کا نام بھی اس ضمن میں قابلِ ذکر ہے۔ موخرالذکر اقبال اور حافظ کے مابین ایک اہم رشتۂ موانست اور ارتباط کی حیثیت رکھتا ہے یہ سب جرمن شاعر اقبال کے ذہنی ورثے کا ایک قابلِ لحاظ حصہ ہیں اور ان سب نے کم و بیش ان کے ذہن اور روح کی آبیاری میں اپنا اپنا رول ادا کیا۔

کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ 'بانگِ درا' کی شاعری کے دور سے گذر کر اقبال پر نو افلاطونی اثرات کا استیلا، نہ صرف کم ہوگیا، بلکہ وہ شعر و ادب اور فنونِ لطیفہ کو اپنے مخصوص گوشۂ چشم سے اور اپنی بصیرت کی روشنی میں دیکھنے لگے اور اس طرح ان کی اپنی انفرادیت اجاگر ہونے لگی۔ نقطۂ نظر اب بھی شاید کسی حد تک اسی رومانیت کا رنگ لیے ہوئے ہے جس کا اظہار 'پیامِ مشرق' کی نظم 'حکمت و شعر' میں وہ اس طرح کر چکے تھے:

بوعلی اندر غبارِ ناقہ گم　　دستِ رومی پردۂ محمل گرفت

ایں فروتر رفت وتا گوہر رسید　　آں بگرداب چو خس منزل گرفت

حق اگر سوزے ندارد حکمت است

شعر می گردد چو سوز از دل گرفت

لیکن اب اس کا تعلق ایک طرح کے علم الاشیاء اور موضوعیت سے زیادہ استوار ہو گیا۔ 'مسجد قرطبہ' اور 'ذوق وشوق' جیسی عظیم نظموں میں (اول الذکر کا تعلق فنِ تعمیر کے ایک شاہکار سے بھی ہے، اور تاریخ، ثقافت، وقت اور ابدیت جیسے موضوعات سے بھی اور آخر الذکر ایک گہرے متصوفانہ تجربے کی خارجی تجسیم سے عبارت ہے) اقبال کا رویہ بہت واضح طور سے سامنے آتا ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر ان کے اس تصور سے سروکار کا رنگ ابھرنے لگتا ہے، جسے اصطلاحاً EXPRESSIONISM کا نام دے سکتے ہیں۔ یہاں شاعری اور دوسرے فنونِ لطیفہ محض تفاعلی یعنی FICTIONAL حیثیت نہیں رکھتے۔ اطالوی مفکر اور ماہرِ جمالیات کروشے ایقان (جو عرفان یعنی COGNITION ہی کی ایک شکل ہے) اور اظہار کی وحدت کا قائل ہے۔ موخر الذکر سے اس کی مراد زبان ہے، اور اس طرح گو وہ فن میں خارجیت یعنی EXTERNALITY کے پہلو کو نظر انداز نہیں کرتا۔ تاہم وہ فنی اظہار کے معاملے میں ترسیل وابلاغ کو بنیادی عنصر کی بجائے محض ایک ضمیمہ یعنی APPENDAGE قرار دیتا ہے۔ اقبال جذبے کی کشید کو شخصیت کے تخلیقی اظہار کے لیے ایک لابدی عنصر سمجھتے ہیں اور اس کے لیے انہوں نے خونِ جگر کی روشن اور واضح اصطلاح وضع کی ہے۔ 'رنگ ہو یا سنگ وخشت، چنگ ہو یا حرف وصوت / معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود / قطرۂ خونِ جگر سل کو بناتا ہے دل / خونِ جگر سے صدا سوز وسرور وسرود'۔ یہاں وہ صرف شاعری ہی کے بارے میں گفتگو نہیں کر رہے ہیں (گو فی الوقت وہ تخلیقِ شعر کے عمل میں گرفتار اور اس میں ملوث ہیں) بلکہ انہوں نے اپنے دائرۂ کار کو وسعت دے کر اس میں فن کے مختلف اسالیب اور فنی اظہار کی متنوع صورتوں کے لیے گنجائش نکال لی ہے۔ ہر چند کہ اس نظم 'مسجد قرطبہ' میں ان کا نقطۂ آغاز فنِ تعمیر کا ایک بدیع اور دلکش پیکر لازوال ہے۔ لیکن جذبے کی نمود اور تھرتھراہٹ کو وہ اور دوسرے فنونِ لطیفہ کے لیے بھی لازمی قرار دیتے ہیں۔ صوتِ محض ومجرد کو جو شے سوز وسرور وسرود میں تبدیل کرتی ہے، وہ جذبے کا زیر وبم اور اسکا ارتعاش ہی ہے۔ موسیقی کی سماعت

کے ردِ عمل میں اہتزاز کا عنصر تو موجود ہے ہی لیکن یہ تاثر بھی کم اہم نہیں کہ اس ردِ عمل میں بھی اور موسیقی کے فن میں فی نفسہٖ بھی لہجے کا امتداد ابدیت میں تبدیل ہوا چاہتا ہے۔ ایک واحد مصرع: 'معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود' میں انہوں نے اپنے ادعا اور نقطۂ نظر کو انتہائی بلاغت اور جامعیت کے ساتھ سمیٹ لیا ہے اور نظم کے آخر میں ایک بار پھر پوری توانائی اور لہجے کے تیقن اور فصاحت کے ساتھ کہا ہے: 'نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر / نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر'۔ خونِ جگر سے بدیہی طور پر مراد خلاقِ نفس کی توانائی تشدید اور ارتکاز تینوں ہی ہیں اور ایقان کی وہ کارفرمائی بھی جس کی بدولت اور جس کے زیرِ اثر فنی مواد ایک آن واحد میں تجسیم خارجی کی سمت بڑھنے کی طرف میلان رکھتا ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ اس پورے بند کے سیاق و سباق میں نغمے سے مراد محض موسیقی نہیں ہے، بلکہ اس پر مستزاد پیش بینی اور پیش گوئی کی وہ اعلیٰ ترین صلاحیت، جسے PROPHECY کا نام دیا جا سکتا ہے، اور اقبال اور ولیم بلیک دونوں ہی کے نزدیک شاعری اور اس نوع کی پیغمبرانہ صلاحیت متبادل اصطلاحات ہیں۔ 'شاعری' جزو ایست از پیغمبری' ہونے کی بنا پر وہ ایک دوسرے کا تکملہ بھی کرتی ہیں۔ اسی بنا پر بلیک نے حضرت عیسیٰ اور ان کے پیروؤں اور حواریین کو فن کاروں کے معتبر اور نورانی حلقے میں پہلو بہ پہلو جگہ دے کر ان کے مرتبے اور توقیر میں بجا طور سے اضافہ کیا ہے۔ پھر نظم 'ذوق و شوق' میں جب انھوں نے کہا: 'خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش / ہے رگِ ساز میں رواں صاحبِ ساز کا لہو' تو یہاں بھی نوا سے مراد محض موسیقی نہیں ہے، جیسا کہ بادی النظر میں گمان ہو سکتا ہے، بلکہ وہ متصوفانہ تجربہ ہے جس کے ابلاغ سے یہ نظم بڑی حد تک عبارت ہے یعنی ایک داخلی ناقابلِ گرفت اور ناقابلِ ترسیل تجربے کی پرورش و پرداخت کے لیے صاحبِ ساز کے لہو ترنگ کی ضرورت ہے اور اس ضمن میں اولین تجربے اور وسیلۂ اظہار یعنی MEDIUM کے درمیان کوئی فرق و امتیاز باقی نہیں رہ جاتا۔ یہ فن کا وہی موضوعی پہلو ہے جسے اظہاریت کا نام بھی دیا گیا ہے۔ کروشے نے تو ایقان اور اظہار کی وحدت کو بہر حال تسلیم کیا تھا، لیکن برطانوی رومانی شاعر شیلے نے اس سلسلے میں کسی قدر مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے چنانچہ اس نے اپنی مشہور و معروف نثری تصنیف A DEFENCE OF POETRY میں اس خیال

کا اظہار کیا ہے کہ انشاء کے مرحلے تک پہنچتے پہنچتے اولین فیضان یا ایقان مضمحل اور نیم مردہ سا ہو جاتا ہے اور اس کے نقوش دھندلے پڑ جاتے ہیں۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

BUT WHEN COMPOSITION BEGINS, INSPIRATION
IS ALREADY ON THE DECLINE, AND THE MOST GLORIOUS
POETRY THAT HAS BEEN COMMUNICATED TO THE WORLD
IS PROBABLY A FEEBLE SHADOW OF THE ORIGINAL
CONCEPTION OF THE POET

لیکن اس کے برعکس نقطۂ نظر بھی لائقِ توجہ ہے کہ ترسیل و ابلاغ کے مرحلے سے گذر کر ہی ایقان و فیضان میں وضاحت، تنزیہ اور قطعیت پیدا ہوتی ہے۔ اقبال کی نظم 'ساقی نامہ' کے آخر میں حتمی طور سے جامۂ حرف یعنی وسیلۂ اظہار کی تنگ دامنی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، یعنی حرف و صوت پر کلیتہً بھروسہ، جن پر شاعری، صورت گری اور نغمہ انحصار رکھتے ہیں۔ شاعر کی بصیرت کے بالمقابل محض ایک 'فریب یا التباس ہے'۔ 'حقیقت یہ ہے جامۂ حرف تنگ / حقیقت ہے آئینہ گفتار زنگ' کیا اقبال دزدیدہ، غیر شعوری طور پر شیلے کی طرف نظر بھر کر دیکھ رہے ہیں؟

'ضربِ کلیم' میں اقبال نے تخلیق کے موتیف، شاعری اور فنون لطیفہ کے ضمن میں تواتر اور فصاحت و بصیرت کے ساتھ اظہارِ رائے کیا ہے اور اس شعری مجموعے کا ایک پورا حصہ ہی اس کے لیے وقف کر دیا ہے۔ اپنے بارے میں براہِ انکسار اور UNDER-STATEMENT کے طور پر یہ بھی کہا: 'مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور / عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب و سرور'۔ بہ الفاظِ دیگر وہ شاعری کے لیے ذکر و فکر و جذب و سرور کو لازمی اور اہم تشکیلی عناصر قرار دیتے ہیں۔ یعنی شاعری کا فن محض ترصیع کا فن نہیں ہے۔ جب تک کہ وہ ان سرچشموں سے اپنی غذا اخذ نہ کرے۔ کم و بیش فرق کے ساتھ اس سے پہلے ان عناصر کو 'خونِ جگر' کی اصطلاح کے ذریعے ممیز کیا گیا تھا۔ یہاں لفظ 'جذب' اضافے کی صورت رکھتا ہے اور اس سے مراد ECSTACY یا وجد کی وہ کیفیت ہے جسے 'جاوید نامہ' میں مشتاقی کہا گیا ہے۔ مزید برآں یہاں فکر و استغراق کو تخلیق کے عوامل اور محرکات میں شامل کر لیا گیا ہے۔ یہاں اس امر کا تذکرہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ غالب کے نزدیک (اور اس کی ترجمانی ان کی مثنوی 'ابرِ گہربار' میں ملتی ہے)، روان اور خرد،

یعنی فیضان اور قوتِ امتیاز یا فیصلہ شعری عمل کے بنیادی اجزائے ترکیبی ہیں یا یہ کہیئے کہ ان کے مابین توازن اور ہم آہنگی قائم ہو جانے ہی پر شاعری وجود میں آتی ہے۔ 'رواں و خرد باہم آمیختہ / ازیں پردہ گفتار انگیختہ'؛ اور اس کے لیے عالمِ استغراق کا غلبہ بھی ضروری ہے۔ جس کے دوران جذباتی اور تعقلی عناصر ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ شاعری ہی نہیں بلکہ سرود کی دلنشینی اور دلآویزی کے لیے بھی اقبال جذبے کے ارتعاش کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ کہا ہے: 'آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرورِ نے / اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نے'۔ اس استفسار کا جواب بین السطور موجود ہے کہ نالۂ نے کی جڑوں میں جو شے پیوست اور اس کے لیے قوتِ محرکہ کا کام کرتی ہے، وہ نے نواز کا قلبِ مضطرب و مرتعش ہی ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہ ایک طور سے آواز بازگشت ہے۔ رومی کے اس شعر کے مفہوم کی، جو اقبال کے تحت الشعور کی گہرائیوں میں جاگزیں رہا ہوگا: 'خشک مغز و خشک تار و خشک پوست / از کجا می آید آوازِ دوست'؟ اور سرود ہی نہیں، بلکہ جملہ فنونِ لطیفہ کے بارے میں اقبال کا یہی خیال ہے کہ وہ دراصل اندرونی جذباتی توانائی اور تشدید کی غذا پر پلتے ہیں اور اس کے اظہار کی لطیف شکلیں ہیں۔ چنانچہ نظم 'سرود' کے آخر میں اپنے استدلال کا اتمام اس طرح کرتے ہیں: 'جس روز دل کی رمز مغنی سمجھ گیا / سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے'؛ یہاں اندازِ بیان خاصی قطعیت لیے ہوئے ہے، اور دل کی رمز ایک کلیدی ترکیب ہے جو اس مسئلے پر دانشگاف انداز میں روشنی ڈالتی ہے۔ اس کے برعکس ایک دوسرا پہلو اس طرح سامنے لایا گیا ہے، یعنی پیرس کی مسجد کو دیکھ کر جو فنِ تعمیر کا ایک دلکش اور حیرت زا نمونہ ہے: 'مری نگاہ کمالِ ہنر کو کیا دیکھے / کہ حق سے یہ حرم مغربی ہے بیگانہ / حرم نہیں ہے فرنگی کرشمہ بازوں نے / تنِ حرم میں چھپا دی ہے روحِ بت خانہ'۔ یہاں ہمیں اس کلاسیکی اصول کا اطلاق ملتا ہے کہ حق ہی حسن ہے، اور صناعی کی باریکیاں اور لطافتیں فی نفسہٖ بہت اہم قدریں نہیں ہیں اور نہ جمالیاتی حس کی تسکین ردِ عمل کا آخری ہدف۔ روحِ بت خانہ سے مراد فن برائے فن سے سروکار ہے، اور اس کے اقبال کبھی بھی پوری طرح قائل نہیں رہے۔ شاید نظم کے آخری شعر: 'یہ بت کدہ انہی غارت گروں کی ہے تعمیر / دمشق ہاتھ سے جن کے ہوا ہے ویرانہ' نے اقبال کی رائے اور محاکمے کو گہرے طور پر متاثر کیا ہو اور ان کے ردِ عمل میں قطعیت پیدا کی

ہو۔ فنونِ لطیفہ کے سلسلے میں انہوں نے بالعموم تین عناصر کی نشاندہی اس طرح کی ہے:

مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے — یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو — جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں — جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

یہ ایک ہمہ گیر شعری محضر ہے، جو اس مسئلے کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ یعنی اولاً تخلیقی عمل کے دوران ایک ابدی لمحے کا ادراک و عرفان اور اس سے وابستہ جذبی کیفیت کا امتداد، دوسرے شعر اور موسیقی دونوں میں اہتزاز اور ربودگی کی دراز تر ہو جانے والی کیفیت کی موجودگی اور اس کا مثبت اور دلکشا ردِ عمل اور تیسرے حق شناسی اور اس کا جرأت مندانہ اظہار، جسے 'ضربِ کلیمی' کی اصطلاح کے ذریعے ممیز کیا گیا ہے اور جو صریحاً قرآنِ کریم سے ماخوذ ہے۔ یہی نہیں بلکہ حق کے روبرو ہونا، اور اسے تمثیلی انداز میں اقبال کے ہاں تاریخی/اسطوری کرداروں میں سے حضرت موسیٰ کی شخصیت سے مختص کیا گیا ہے۔ موسیقی کے بارے میں انہوں نے خاص طور سے کہا: 'وہ نغمہ سردیٔ خونِ غزل سرا کی دلیل/ کہ جس کو سن کے ترا چہرہ تابناک نہیں'/ نوا کو کرتا ہے موجِ نفس سے زہر آلود/ وہ نے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں'۔ چہرے کی تابناکی سے ردِ عمل کی وہ شادابی شگفتگی اور جذب و کیف مراد ہے، جسے آپ EXHILARATION کہہ لیجئے۔ شاعری کے بارے میں ان کا ادراک یہ ہے: 'وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے/ یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل'۔ یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ سرافیل یونانی اسطوری کردار ORPHEUS کا ہم رتبہ ہے، جس سے ایک طرح کی ہمہ گیر سحر انگیزی متعلق اور متصور کی جاتی رہی ہے۔ 'نغمۂ جبریل' اور 'بانگِ سرافیل' دونوں سے اس قوت یا صلاحیت کا تلازمہ ابھرتا ہے، جسے ایک طرح کی INCANTATORY POWER کہا جا سکتا ہے۔ 'زبورِ عجم' کے ایک واحد شعر میں ان سب مفاہیم کو اس طرح سمیٹ لیا ہے: 'نغمہ می باید جنوں پروردہ/ آتشے در خونِ دل حل کردہ'۔ اور فنِ رقص کے بارے میں، اپنی بصیرت اور اپنی منشار کو ایک مفرد شعر کی محدود بساط پر بڑی معنویت کے ساتھ اس طرح رکھا ہے: 'چھوڑ یورپ کے لیے رقصِ بدن کے خم و پیچ/ روح کے رقص میں ہے ضربِ کلیمِ اللہی'۔ جدید آئرستانی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ اے ٹیس کی ایک اہم اور معروف نظم AMONG SCHOOL CHILDREN کی آخری دو سطریں

اس طرح ہیں:

O BODY SWAYED TO MUSIC, O BRIGHTENING GLANCE
HOW CAN WE KNOW THE DANCER FROM THE DANCE

یہاں جس اہتزاز اور ربودگی یا کیفیتِ حضوری یا حالتِ وفور یعنی STATE OF PLENITUDE کی طرف اشارہ مخفی ہے، اور جس کے دوران، رقاص اور رقص یکجا ہو جاتے ہیں، وہ ہے جب جسمانی حرکت، شخصیت اور خیال اور جذبہ ایک وحدتِ کلی میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ نطشے کے لیے سرشاری، وارفتگی اور بدمستی وہ حالت ہے جسے اس نے DIONYSIAN کی اصطلاح کے ذریعے نشان زد کیا ہے۔ اقبال رقصِ بدن کے مقابلے میں روح کے رقص کو مرجح سمجھتے ہیں: 'صلہ اس رقص کا ہے تشنگیٔ کام و دہن/صلہ اس رقص کا ہے درویشی و شاہنشاہی؛ رقصِ بدن ان کے لیے تشنگیٔ کام و دہن پر منتج ہوتا ہے، اور روح کا رقص لے جاتا ہے حسی لذائذ سے اس اجتناب کلی کی طرف جسے درویشی یا روحانی شہنشائیت کہا گیا ہے۔ شاید انہوں نے رقصِ بدن کو ذرا محدود معنی میں استعمال کیا ہے اور نفس یا وجود کی کلیت یعنی WHOLENESS OF BEING اور اس سے وابستہ اہتزاز کو خاطر خواہ اہمیت نہیں دی۔ کیا اس سے اقبال کے نقطۂ نظر میں ایک طرح کی درشتی یا AUSTERITY پر استدلال کیا جاسکتا ہے؟ انہوں نے روح کے رقص کے لیے 'ضربِ کلیم اللہی' کو ایک لازمی عنصر قرار دیا ہے۔ اس سے مراد زیست یا وجود کا ترنم و تموج اور وہ جھنجھناہٹ ہے جو منزہ اور مطہر نفس کے تاروں سے برآمد ہوتی ہے اور جس میں قوتِ مقاومت اور قوتِ تسخیر دونوں عناصر بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔

پیرایۂ بیان کو بدل کر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ شاعری اور دوسرے فنونِ لطیفہ کی برگزیدگی کا انحصار اس امر پر ہے کہ وہ ہمیں محدود یا FINITE سے ماورا ہو کر لامحدود یعنی INFINITE سے ربط قائم اور استوار کرنے کی رغبت دلائیں یا موجودہ فلسفیانہ اصطلاح میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ ہم پر FACTICITY سے ماورائیت یعنی TRANSCENDENCE یا IDEALITY کی طرف سفر کا امکان واضح کریں۔ فنِ تعمیر کے محیّر العقول کارناموں کے سلسلے میں (یہ واضح رہے کہ اسلامی فن کی تاریخ میں فنِ تعمیر اور خطاطی ہی اہم ترین مظاہر ہیں) اقبال کا یہ نقطۂ نظر

بین طور پر ہمارے سامنے آتا ہے، مثلاً 'مسجد قوت الاسلام' کے بارے میں 'ضربِ کلیم' میں کہا ہے:
'ہے تری شان کے شایاں اسی مومن کی نماز / جس کی تکبیر میں ہو معرکۂ بود و نبود'۔ 'معرکۂ بود و نبود'
کی ترکیب میں رفعت یا علوئیت، لامتناہیت اور زمین کے ہنگاموں اور شور و غوغا سے سبکساری
یعنی ماورائیت، تینوں عناصر مجتمع کر دیئے گئے ہیں اور انہیں ایک غیر ممیز سماوی احساس میں ڈھال
دیا گیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ فنِ تعمیر کے ضمن میں قوتِ ارادی کا عمل اپنی انتہائی
پاکیزگی اور نزہت کے ساتھ معرضِ اظہار میں آتا ہے اور VOLITION پر یہ اصرار اقبال کے عمومی رویے
سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ 'اہرامِ مصر' کے عنوان سے نظم میں دو معنی خیز اشعار ملتے ہیں:
'اہرام کی عظمت سے نگونسار ہیں افلاک / کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر؟ / فطرت کی غلامی
سے کر آزاد ہنر کو / صیاد ہیں مردانِ ہنر مند کہ نخچیر'، اور اسی طرح 'زبورِ عجم' میں انہوں نے یہ بھی کہا:
آں ہنر مندے کہ بر فطرت فزود / رازِ خود را بر نگاہ ما کشود'۔ ان اشعار کی تہ میں جو مفروضہ کام کر رہا ہے
وہ یہ کہ شعر و ادب اور تمام دوسرے فنونِ لطیفہ کا منشا اور منتہا محض فطرت کی نقش گری اور ہو بہو نقالی
نہیں ہے۔ بلکہ مظاہرِ فطرت کی بوقلمونی کو اپنے تخیل کی رعنائی تازگی اور لطافت میں سمو کر یا اسے
ان میں ضم کر کے ابدی کائنات سے تعلق قائم کرنا۔ اسی لیے اہرامِ مصر کے بارے میں خاص طور سے
استفسار کیا گیا: 'کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر؟' فنِ تعمیر کے ایسے مسحور کن اور نفس پر چھا
جانے والے نمونوں کی تخلیق کے دوران انسان اپنی محدود انا کی بندشوں سے بے گانہ اور بلند ہو کر
وسیع تر یعنی لامحدود امکانات کی دنیا سے تعلق خاطر استوار کر سکتا ہے اور اپنے فنی شاہکار کو جمال
کے علاوہ جلال کا بھی حامل بنا دیتا ہے اور اس کے بارے میں اقبال نے خود ہی کہا ہے: 'نہ ہو
جلال تو حسن و جمال بے تاثیر / نزا نفس ہے اگر نغمۂ نہ ہو آتشناک'، بہ الفاظ دیگر حسن و جمال کے
پہلو بہ پہلو جلال یعنی SUBLIMITY کی موجودگی فنِ لطیف کا رشتہ ابدیت سے جوڑ دیتی ہے!
اور اسے امتیاز اور عظمت عطا کرتی ہے۔ چنانچہ 'بندگی نامہ' (زبورِ عجم) کے آخر آخر میں، جس کا
موضوع یہ ہے کہ فنونِ لطیفہ کے فروغ اور بار آوری کے لیے آزادی کی فضا از بس ضروری
ہے، یہ معنی خیز شعر ملتا ہے: 'دلبری بے قاہری جادوگری است / دلبری با قاہری پیغمبری است'۔
بدیہی طور پر دلبری سے مراد حسن و جمال، رعنائی اور برنائی اور قاہری سے مراد جلال و جبروت

اور قوت وشوکت ہیں۔ پہلی خصوصیت منتج ہوتی ہے سحر آفرینی پر اور دوسری کسی عظیم رویائے کے انکشاف پر۔ اسی لیے ڈبلو، بی، ایٹس نے فن کے ایسے شاہ کاروں کو اپنی معروف نظم۔ SAILING TO BYZANTIUM میں MONUMENTS OF UNAGEING INTELLECT کہہ کر ان کے استحقاقِ تحسین شناسی کو محکم بنیادوں پر قائم کیا ہے۔ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ جمال اور جلال میں کم وبیش وہی فرق ہے جو فن کے دو متضاد نمونوں یعنی APOLONIAN آرٹ اور DIONY-SIAN آرٹ کے مابین نطشے نے قائم کیا ہے۔ یہ رائے پوری طرح صحیح اور موزوں نہیں معلوم ہوتی۔ کیونکہ DIONYSIAN کی اصطلاح سے ایک نوع کی سرخوشی شوریدگی اور اضطراب وبدمستی کی کیفیت کا تاثر ابھرتا ہے۔ جبکہ جلال یعنی SUBLIMITY کے مضمرات میں قوت وجبروت، بلند آہنگی اور ماورائیت سب ہی عناصر شامل ہیں۔ تصوف کی اصطلاحات میں APOLONIAN کے لیے ایک حد تک صحو اور DIONYSIAN کے لیے سکر متبادلات کے طور پر لائے جاسکتے ہیں۔ یورپین ادب میں جلال کے تصور سے شناسائی کا آغاز پہلی صدی کے رومانی خطیب LONGINUS کے واحد غیر معمولی مضمون PERI HUPSOUS یا ON THE SUBLIME سے ہوا جس کا مخطوطہ سولہویں صدی میں دریافت کیا گیا تھا۔ اس کے مطابق تحریر میں تین عناصر یعنی رفعت، تشدید اور فصاحت کا ہونا ضروری ہے۔ لون جائی نس کا قول ہے کہ جلال ایک عظیم روح کی بازگشت ہے اور وسیع اور اعلیٰ وارفع تصورات اور متشدد یعنی VEHEMENT جذبات سے اس کا تانا بانا تیار ہوتا یا تشکیل پاتا ہے اس کے بعد اٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں آئرستانی سیاستداں اور مصنف ایڈمنڈ برک نے، جو زیادہ تر اپنے سیاسی مشاغل اور بلند آہنگ تقریروں کے لیے مشہور ہے، اپنے رسالے SUBLIME AND BEAUTIFUL, 1757 میں اس نقطۂ نظر کی توسیع کی۔ اس کی رائے کے مطابق بلند ترین دائرہ کار تو لامحدود کا ہے، جس کے نقوش واضح اور متمائز نہیں ہوتے۔ تخیل کا تعلق اس حقیقت سے ہے جس کی طرف صرف اشارے کیے جاسکتے ہیں۔ حسین معروض مختصر، سبک اور شفاف ہوتے ہیں اور جلال کا مشاہدہ طوفانی جھکڑوں، سمندر کے بے پناہ پھیلاؤ اور مہیب آوازوں میں کیا جاسکتا ہے۔ برک ہی کا قول ہے: —

BEAUTY ACTS BY RELAXING THE SOLIDS OF THE WHOLE SYSTEM. (III. XII) جلال کی

ہماری تحسین شناسی میں خوف کا عنصر غالب رہتا ہے۔ جو علم کی دخل اندازی سے پھیکا پڑ جاتا ہے ہمارے زمانے میں ممتاز امریکی فلسفی اور ادبی نقاد جارج سنتیانا[ے] نے بڑے ہی بلیغ انداز میں کہا ہے کہ حسن ہمیں کائنات سے ہم آہنگ کرتا اور جلال ہمیں اس سے اوپر اٹھاتا ہے۔ نہ صرف علوئیت اور نہ صرف خوف بلکہ جدید فلسفیانہ اصطلاح میں دہشت یعنی AWE یا DREAD جلال کے جوہر کا جزو لاینفک ہے۔ اس خاص ضمن میں لون جائی نس، برک، سنتیانا اور اقبال کے خیالات میں ایک گونہ مماثلت نظر آتی ہے جو حیرت خیز ہے۔ اقبال صرف ترصیع، تناسب اور رعنائی و زیبائی ہی کے دلدادہ نہیں ہیں جب تک کہ ان کے ساتھ قوت و شوکت اور ماورائیت کے احساس کو مجتمع نہ کیا جائے۔ چنانچہ انہوں نے نظم 'جلال و جمال' میں بالصراحت کہا ہے: 'مجھے سزا کے لیے بھی

ے نوٹ: جارج سنتیانا (۱۹۵۲-۱۸۶۳) کی کثیر التعداد تصانیف میں سے چند جو راقم الحروف کے مطالعے میں آئیں، یہ ہیں:

THE SENSE OF BEAUTY. 1896

INTER PRETATIONS OF POETRY AND RELIGION. 1900

THREE PHILOSOPHICAL POETS. 1910

WINDS OF DOCTRINE. 1918

THE FOUNDATIONS OF AESTHRTICS. 1921

INTERPRETATIONS میں سے ایک باب THE POETRY OF BARBARISM پر اردو نقاد پدم شری کلیم الدین احمد نے شب خون مارکر 'غزل نیم وحشی صنفِ سخن' کی اصطلاح گڑھی اور اردو قارئین کے سامنے اسے ایجاد بندہ بنا کر پیش کیا اور راتوں رات غزل کے سخت گیر مبصر بن بیٹھے۔ ان بیچارے معصوم قارئین کو اس حکمتِ عملی کا سان گمان بھی نہیں ہو سکتا تھا۔ نورتھروپ فرائی نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف THE CRITICAL PATH ۱۹۵۷ میں یہ کہا ہے کہ VERBAL ORAL CULTURE کا اظہار مسلسل شاعری اور غیر مسلسل نثر میں ہوتا ہے WRITING CULTURE اس عمل کو الٹ دیتا ہے اور اس کا اظہار مسلسل نثر اور غیر مسلسل شاعری میں ہوتا ہے۔ کاش کہ پدم شری کلیم الدین احمد کے دماغ میں یہ بات بیٹھ سکتی کہ غزل نیم وحشی نہیں بلکہ سوفسطائی آرٹ فارم ہے۔

نہیں قبول وہ آگ / کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بیباک؛ اور ہنروران ہند کے بارے میں جب انہوں نے اس رائے کا اظہار کیا: چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند / کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار / ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس / آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار؛ تو ان کا منشا فن پر حواسیت یعنی SENSUOUSNESS کے غلبے کے خلاف احتجاج کرنا تھا کہ اس کے نتیجے کے طور پر روح کی خوابیدگی اور جسم کی بیداری پیدا ہوتی ہے۔ جو انہیں مطبوع خاطر نہیں اور جسے وہ قوموں کی اجتماعی زندگی کے حق میں زہر ہلاہل سے کم ضرر رساں نہیں جانتے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ شیکسپیئر کا نقطۂ نظر اس سے متبائن ہے۔ اس کے ہاں فطرت اور آرٹ کا باہمی تعلق یا ان کے درمیان تضاد اس کے ڈرامائی کرداروں کے وسیلے سے بڑے ہی تنوع اور لطافت کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ خاص طور سے آخری دور کے طربیہ رومانوں میں سے ایک رومان THE WINTER'S TALE میں۔ اس رجحان کو کہ ہر چند آرٹ، فطرت پر ایک معنی خیز اضافے کی حیثیت رکھتا ہے لیکن فطرت ایک عنصری اور بنیادی مواد ہے، ڈرامائی میڈیم کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ آخری ایکٹ میں مرکزی کرداروں میں سے ایک کردار۔ HERMIONE کے مجسمے کو اس کے مرمریں حسن اور نزہت و نفاست کے ساتھ کمال ہنرمندانہ طور پر بے نقاب کیا گیا ہے۔ جس کا بظاہر مقصد فطرت پر آرٹ کے تفوق و برتری کو ثابت کرنا ہے کہ فن کی انتہائی معراج یہ ہے کہ وہ حقیقت کا ایک خیرہ کن اور نظر فریب التباس پیدا کر دے اس ڈرامے میں اس منظر کے تماشائی ہمہ وقت حالت تذبذب میں رہتے ہیں۔ لیکن بالآخر زندگی یا فطرت آرٹ پر فتح یاب ہوتی ہے۔ بہ حیثیت مجموعی اس منظر کی پیش کش سے جو تاثر ابھرتا ہے اسے ایک واحد ترکیب فن کے تمسخر یعنی MOCKERY OF ART سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ غالباً ڈرامہ نگار کا منشا یہ جتانا ہے کہ آرٹ کا مبدا اور مخرج فطرت کی بے پایاں ثروت اور فراوانی ہے۔ اقبال فطرت پر تسلط یا تصرف حاصل کر کے بہ الفاظ دیگر اس کی تقلیب کے وسیلے سے آرٹ کا تعلق ماورائیت سے قائم کرنا چاہتے ہیں۔ وہ کسی طرح بھی تخلیقی فن کار کی فطرت کی غلامی یا اس کے استیلا یا اس سے اکتساب فیض کے روادار نہیں ہیں اور اسے قبول کرنے پر رضامند نظر نہیں آتے۔ فطرت ایک ان گڑھ، لامتناہی اور مسلسل ذخیرۂ توانائی ضرور ہے، لیکن اسے ترتیب و

تہذیب یا تزئین و ترصیع سے آشنا کرنا فن کار کا لازمی تفاعل اور وظیفہ ہے اور پھر اس فن کو ماورائیت کی رفعتوں سے ہمکنار کرنا بھی اس تفاعل اور وظیفے کا ایک ناگزیر جزو ہے۔ اقبال کے نقطۂ نظر کی توثیق ولیم بلیک کے ان الفاظ میں ملتی ہے:

ONE WHO DOES NOT IMAGINE IN STRONGER AND
BETTER LINEAMENTS AND IN STRONGER AND
BETTER LIGHT THAN HIS PERISHING AND
MORTAL EYE CAN SEE, DOES NOT IMAGINE AT ALL
(THE DESCRIPTIVE CATALOGUE)

اقبال کا نظریۂ شعر و فن ان کے ہاں دو بنیادی محرکات یعنی حرکیت اور تخیل کی خلاقانہ اور تقلیبی قوت سے بنیادی طور پر ہم رشتہ اور منسلک ہے۔ وہ جمال و زیبائی کے پہلو بہ پہلو جیسا کہ اس سے قبل بالصراحت کہا گیا، قوت و جلال کے بھی بڑے شیدائی اور دلدادہ ہیں اور فطرت کے مظاہر سے گزر کر ابدیت کی کائنات کا سفر کرنا چاہتے ہیں اور اسی لیے فن کار کا فطرت کی غلامی کا جوا اٹھانا اور اپنے فن کو زمان و مکاں کی حد بندیوں تک محدود رکھنا انہیں گوارا نہیں۔ اس کے علاوہ ان کے ہاں کہیں کہیں فن کے تفاعلی یعنی FUNCTIONAL پہلو سے بھی ان کی دلچسپی ظاہر ہوتی ہے لیکن ان سب سے بڑھ کر اور ان پر مستزاد اپنے فکری اور تخیلی ارتقاء کے دوران انہیں بقائے ذات اور تحفظ خودی کے مسئلے سے بھی بغایت اور گہرا شغف رہا ہے۔ انہیں ہر وہ شے اور مظہر دلپذیر اور پرکشش نظر آتا ہے، جو خودی کے استحکام اور فروغ کا سبب بنے کہ یہی خیر سے عبارت ہے اور اس کے بالمقابل ہر وہ شے اور مظہر جو اسے ضعف اور صدمہ پہنچائے۔ ان کے نزدیک نامقبول اور ناپسندیدہ ہے کہ یہی شر کے مترادف ہے۔ 'دین و ہنر' کے عنوان سے نظم کے یہ دو اشعار خاص طور سے توجہ طلب ہیں: 'سرود و شعر و سیاست، کتاب و دین و ہنر/ گہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یکدانہ ..../ اگر خودی کی حفاظت کریں تو عین حیات/ نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ'۔ اور اسی طرح ذاتی ڈائری بہ عنوان STRAY REFLECTIONS میں یہ اندراج بھی اسی زاویۂ فکر کی توثیق کرتا ہے:

THAT IS GOOD WHICH HAS A TENDENCY TO

GIVE US THE SENSE OF PERSONALITY, THAT IS
BAD WHICH HAS A TENDENCY TO SUPPRESS AND
ULTIMATELY DISSOLVE PERSONALITY

اقبال کی فکر کا مخصوص اور منفرد مرکز و محور نہ صرف تطہیر ذات بلکہ انفرادی اور اجتماعی خودی کی بقا اور اس کا استحکام ہے اور دین و ہنر کا مقصود اعلیٰ اور پایانِ کار ان کا ہدف بھی ان کے نزدیک یہی ہے اور جیسا کہ دوسرے شعر کے دوسرے مصرعے سے مترشح ہوتا ہے، اس مقصد کے عدم حصول کی صورت میں دین و ہنر سراپا فسون و افسانہ یعنی کم وقعت اور بے حقیقت ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہاں یہ جتا دینا شاید باعثِ دلچسپی ہو کہ اقبال ہی کی طرح ناول نگار اور شاعر ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے بھی جو ولیم بلیک اور آئرستانی ڈرامہ نگار برنارڈ شا کی طرح ان سے ایک نقطۂ ارتباط رکھتا ہے، یہ کہا ہے کہ خیر وہ ہے جو ہمیں زندگی کی توانائی یا گردش میں زیادہ گہرائی تک لے جائے اور شر وہ ہے جو اس گردش میں رکاوٹ ڈالے یا اس میں تعطل یا انحطاط پیدا کرے۔ مزید یہ کہ اقبال فن کے جدید نقطۂ نظر کو جس کے مطابق آرٹ کا تفاعل التباسی اثرات کا پیدا کرنا قرار دیا گیا ہے۔ اپنے مخصوص زاویۂ نظر سے ہم آہنگ نہیں پاتے۔ 'ضربِ کلیم' ہی کی ایک اور نظم ہے 'اہلِ ہنر' سے، اس میں ایک شعر بڑی مرتکز معنویت کا حامل نظر آتا ہے: 'تری خودی کا غیاب معرکۂ ذکر و فکر/ تری خودی کا حضور عالمِ شعر و سرود'۔ معرکۂ ذکر و فکر سے مراد ہے فکری اور نظریاتی قیاس آرائیاں اور موشگافیاں اور گومگو اور تذبذب کی حالت جو نتیجتاً پیدا ہوتی ہے اور جس کی وجہ سے تصوف کی اصطلاح میں خودی غیب کے عالم میں رہتی ہے اور اس منزل سے گزر کر جب وہ عالمِ حضوری تک پہنچتی ہے تو ایسے شعر و سرود کا وجود ممکن ہو جاتا ہے جو تطہیر جذبات اور افزونیٔ حیات کا سبب بن سکے۔ ایک اور نظم بہ عنوان 'وجود' میں اس مفہوم کو دو اشعار میں ایک دوسرے انداز میں اس طرح پیش کیا گیا ہے: 'اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود/ کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقاماتِ وجود/ گر ہنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جوہر/ وائے صورت گری و نائے و سرود'۔ ایسے ہی ہنروروں کے بارے میں جن کی تخلیقات میں تعمیرِ خودی کا جوہر موجود نہیں، آگے چل کر دو ٹوک انداز میں یہ بھی کہا: 'عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا/ ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار/

موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں / زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بیزار، بہ الفاظ دیگر جملہ فنون لطیفہ ایک وسیع اجتماعی یا تہذیبی تانے بانے کا جزوِ لاینفک ہیں۔ یعنی نورتھروپ فرائی کے خیال کے بموجب ایک طرح کے MATRIX OF CIVILIZATION سے مربوط کہ اس سے منقطع کر کے ان کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اقبال ان سب مظاہر کو اسی نقطۂ نظر کے تابع جانتے ہیں، جو زندگی کے بارے میں مجموعی طور سے ان کا ہے۔ وہ آرٹ کے جدید التباسی نظریے کو قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے۔ بلکہ اسے کلیتہً مسترد کرتے ہیں کہ ان کی رائے میں اس سے زندگی کے نظام کی مرکزیت پر ضرب پڑتی ہے اور اس طرح وہ فن اداکاری کو بھی مع ان مفروضات کے، جو اس کے پسِ پشت پائے جاتے ہیں، خاطر میں نہیں لاتے۔ اس مقام پر پہنچ کر ان کی مختصر لیکن بہت اہم نظم 'تیاتر' کو بہ وجوہ اس کے مضمرات کے ٹٹول کر دیکھنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

اقبال کے نزدیک وجود کی کنہ اپنے آخری تجزیے میں خودی ہے۔ یعنی فرد کی اپنی مخصوص توانائیوں کا احساس اور شعور اور ان توانائیوں کو فروغ دینے اور بالیدہ کرنے اور بروئے کار لانے کا عزم اور جتن۔ یہی زندگی کا اصل وظیفہ اور اس کا انعام ہے۔ اسی میں اس کا سرور و سوز پوشیدہ ہے، جو ثبات اور پائندگی کی ضمانت کر سکتا ہے۔ تربیت یافتہ اور صیقل شدہ خودی جب انضباط کار اور دستورِ حیات کے مرحلے سے گزر کر پختگی اور ثمر رسیدگی حاصل کر لے، تو وہ مہ و پروین سے بلند تر مقام پر فائز ہونے کا شرف اور استحقاق رکھتی ہے اور یہ استحقاق بھی کہ وہ انفس و آفاق پر حاوی ہو جائے اور انہیں اپنی شرائط کے مطابق ڈھالنے کا حوصلہ کر سکے۔ وجود ذاتی یا انا کا تشخص دو طرح سے متعین کیا جا سکتا ہے، یعنی ذات اور صفات کے واسطے اور وسیلے سے۔ بہ الفاظِ دیگر ذات وہ اکائی ہے، جو صفات کے تنوع، اس کی گوناگونی اور کثیر الجہتی کو وحدت اور ترتیب سے آشنا کرتی ہے اور ذات و صفات کے مابین جتنے رشتے بھی قائم کیے جا سکتے ہیں۔ وہ کسی نہ کسی نہج پر خودی ہی کے توسط سے قابلِ فہم بنتے ہیں۔ اگر ہم بالفرض یہ بھی تسلیم کر لیں کہ صفات منجمد اعراض کا نام نہیں اور ذات ایک ٹھہری ہوئی اور سنبھلی ہوئی وحدت نہیں، بلکہ شخصیت کے تلون سے وابستہ اور اسی کا ایک مظہر ہے، یعنی وہ ہر آن متغیر کیفیات کا ایک اجتماع ہے، تب بھی وہ شے جو ان کیفیات کو مجتمع کرتی ہے، یا ان میں ایک ظاہری نظم و ضبط اور ارتباط اور پیوستگی

پیدا کرتی ہے، اسے ہم ذات کے نام سے ممیز کر سکتے ہیں اور ان سب پر روشنی کا جو پرتو نظر آتا ہے یا جو شعاع ان کے اردگرد روشنی کا ایک ہالہ کھینچ دیتی ہے، اسے ہم اقبال کی استعاراتی زبان میں خودی کے لفظ سے موسوم کر سکتے ہیں۔ یہ سب مسلمات نظم کے پہلے حصے میں کسی قدر واشگاف انداز میں اس طرح سامنے لائے گئے ہیں:

تری خودی سے ہے روشن ترا حریم وجود　　حیات کیا ہے؟ اسی کا سرور و سوز و ثبات
بلند تر مہ و پرویں سے ہے اسی کا مقام　　اسی کے نور سے پیدا ہیں تیرے ذات و صفات

اب مقدمات کے آئینے میں اقبال فن اداکاری پر جو تیاترے متعلق ہے، ایک نظر ڈالتے ہیں۔ اداکاری کی روایت بوجوہ ہماری معاشرتی زندگی کے آداب اور اس لیے فن کے دائرے میں نہایت کمزور مضمحل اور غیر پرورش یافتہ رہی ہے۔ اداکاری کا انحصار بیشتر اس امر پر ہے کہ ہم ڈرامے کے کرداروں سے اپنے آپ کو مکمل طور پر ہم آہنگ کر کے ان کے جذبات، احساسات اور رویوں کی اپنی حرکات و سکنات یعنی GESTURES کے ذریعے بعینہٖ ترجمانی کر کے انہیں ناظرین تک پہنچانے کا اہتمام و انصرام کریں اور ان کے لیے انھیں قابلِ فہم اور قابلِ وثوق بنائیں۔ یہ سارا عمل ظاہر ہے وقتی اور ہنگامی ہوتا ہے، یعنی جب تک کہ ڈرامہ اسٹیج پر دکھایا جا رہا ہے اور یہ طلسم بندھا ہوا ہے۔ یہاں اصل مسئلہ ترسیل و ابلاغ یعنی COMMUNICATION کا ہے، ویسے فن کی جڑیں عمومی طور پر بھی خواہ اس کا فارم کچھ بھی ہو، اسی میں پیوست ہیں۔ فن کار کا مقصد پایانِ کار اور فی الاصل اظہارِ ذات اس درجے نہیں جتنا کہ بعض سچائیوں کا ادراک و عرفان بعض نادر اور معنی خیز تجربات کی تنقیح یعنی CLARIFICATION اور اپنے ایقانات یعنی INTUI-TIONS کی تجسیم خارجی ہے اور تجسیم کے عمل کا اہتمام لازمی طور پر ابلاغ و ترسیل کے مقصد کو سامنے رکھے بغیر نہیں ہو سکتا۔ ایک طرح سے یہ دونوں لازم و ملزوم اور باہمدگر پیوست ہیں۔ اقبال جب یہ کہتے ہیں: 'حریم تیرا خودی غیر کی معاذ اللہ / دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات و منات'، تو وہ خودی کے اپنے تصور کو فن اداکاری کے لوازمات پر بہ تمام و کمال چسپاں کرنا چاہتے ہیں۔ گو اس اطلاقِ کلی کے لیے پوری طرح وجہ جواز موجود نہیں۔ ان کی آواز کے لہجے سے ایک نوع کا تیقن ٹپک رہا ہے۔ جو معاذ اللہ کی ترکیب سے عیاں ہے۔ اس میں اصرار کی کیفیت

بھی پائی جاتی ہے، ایک طرح کا احتجاج اور ایک نوع کی جھلاہٹ بھی۔ لات ومنات سے یہاں فن کے نقوش یا پیکر یعنی IMAGES OF ART کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ اور کاروبار سے مراد وہ تام جھام ہے، جو ان نقوش کی تجسیم اور انہیں گوارا بنانے کے لیے ناگزیر ہے اور اس میں ایک پوشیدہ کنایہ اس انہماک اور محویت کی طرف بھی ہے جو ایسا کرنے کے لیے درکار ہوتی ہے لیکن جس سے پہلوتہی کی دعوت درپردہ دی جارہی ہے۔ یا جس سے احتراز اور بے رغبتی ایک پسندیدہ طرزِ عمل ہے۔ اقبال کے اندازِ گفتار سے ایسا لگتا ہے کہ اولاً اداکار کی خودی کا کردار کی خودی میں ادغام آنی اور لمحاتی نہ ہو، بلکہ مستقلاً اور دائماً ہو اور ثانیاً ایسا کرنے سے خودی کے ثبات اور استحکام کے شیرازے کے بکھر جانے کا اندیشہ لاحق ہو۔ اس ضمن میں اگلے اور آخری شعر میں یکساں تیقن اور خوداعتمادی کے ساتھ یہ بھی کہا گیا ہے: 'یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ ہے / رہا نہ تو تو نہ سوزِ خودی، نہ سازِ حیات'۔ خودی اور زیست اقبال کے قواعدِ استعارہ یعنی GRAMMAR OF SYMBOLS میں باہمدگر پیوست غیر منقطع اجزائے لاینفک ہیں اگر کامیاب تمثیل یا اداکاری کا منشا یہ قرار پائے کہ اداکار اپنی خودی کو معطل یا مجروح کردے یا مستقل طور پر اسے نیست ونابود کردے، تو اس سے حیاتِ انسانی کی نفی اور اس کے فطری تقاضوں کا ابطال لازم آئے گا اور یہ اقبال کو کسی طرح منظور نہیں لیکن کیا واقعی ایسا ہونا ممکن ہے؟ مضبوط اور محکم خودی ہی اس امر کی ضمانت کرسکتی ہے کہ وہ غیر خود سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے کے علی الرغم اپنی انفرادیت کا تحفظ کرسکے۔ عارضی ہم آہنگی قائم کرنے سے لازماً اداکار کی اپنی خودی مجروح اور داغ دار نہیں ہوتی، نہ اس میں کوئی ضعف پیدا ہوسکتا ہے۔ عام طور پر اداکاری کے علاوہ، جس کے ذیل میں اس طرح کی لمحاتی لیکن کم وبیش مکمل ہم آہنگی شرطِ اولین ہے بعض کردار نقاب یعنی MASK کا استعمال اس پر مستزاد کرتے ہیں۔ جس کے ذریعے حقیقت اور اس کی گوناگوں پرچھائیوں کے درمیان ایک رشتہ اور تعلق پیدا کیا جاتا ہے، لیکن ایسا کرنے کے نتیجے کے طور پر حقیقت مسخ، معدوم یا محو نہیں ہوجاتی بلکہ پرچھائیوں کے تضاد اور تخالف کے پسِ منظر میں وہ اور زیادہ وقیع اور معنی خیز بن جاتی ہے، یعنی ناظر کو یہ جستجو ہوتی ہے کہ وہ ان پردوں کو ہٹا کر حقیقت سے زیادہ دلیری، خوداعتمادی اور تیقن کے ساتھ آنکھیں چار کرنے

کا حوصلہ کرے۔

خودی کے استحکام یا ضعف کے تناظر میں اقبال کے نقطۂ نظر کی تفہیم اور تحسین شناسی کے باوجود اداکاری کے فن کی طرف ان کا رویہ کچھ زیادہ قابلِ قبول نہیں معلوم ہوتا اور اس کا خاطر خواہ دفاع نہ ممکن ہے اور نہ امر معقول۔ کیونکہ اس فن کے اپنے تقاضے اور لوازمات ہیں جن سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بھی بڑی حد تک صحیح ہے کہ کسی ڈرامے کو محض پڑھ کر اسے بحیثیت ایک فن پارے کے ادراک کی گرفت میں لانا کافی نہیں ہے۔ اس طرح اس کی تفہیم اور تفسیر ادھوری اور نامکمل رہ جاتی ہے اور اداکاری کے توسط کے بغیر ابلاغ کا مقصد پوری طرح حاصل نہیں ہوتا چنانچہ جدید دور میں ڈرامے کی اسٹیج پیش کش پر خاصا زور دیا جا رہا ہے اور خاص طور پر شیکسپیئر کے ڈراموں کا محاکمہ قاری نقاد اور ناظر تینوں کے ردِ عمل کی روشنی میں کرنے کی طرف میلان بڑھتا جا رہا ہے۔ چنانچہ حال ہی میں ڈیلاویر یونیورسٹی کے پروفیسر مارون روزنبرگ نے شیکسپیئر کے چار عظیم المیہ کارناموں پر اس کی روشنی میں بڑا وقیع اور تاریخ ساز کام کیا ہے اور اسے علی الترتیب THE MASKS OF OTHELLO، THE MASKS OF FEAR اور THE MASKS OF HAMLET کے عنوان کے تحت شائع کیا ہے اور فی الوقت وہ اسی سلسلے کی ایک اور کڑی یعنی THE MASKS OF ANTONY AND CLEOPATRA لکھنے میں مصروف ہیں۔ یہاں ضمناً یہ جتا دینا غیر ضروری نہ ہوگا کہ MASK کے لیے اولین لاطینی اصطلاح PERSONA تھی جو تنقیدی تحریروں میں آج کل کافی مستعمل ہے۔ اداکار کا دوسروں کی خودی میں ادغام محض عارضی اور وقتی ہوتا ہے جس سے خودی کے استحکام، اس کی توانائی اور اس کے استقرار کو کوئی گزند نہیں پہنچ سکتی اور اس لیے اس سلسلے میں اقبال کے اندیشہ ہائے دور و دراز بے بنیاد معلوم ہوتے ہیں۔ اس امر کا تذکرہ بھی یہاں شاید بعض قارئین کے لیے دلچسپی کا باعث ہو کہ شیکسپیئر نے اپنے بعض ڈراموں میں اداکاری یعنی PLAY ACTING کا ایسے جگہ جگہ استعمال کیا ہے جس سے مراد یہ ظاہر کرنا ہے کہ زمان و مکاں میں مقید اور محصور زندگی سراسر تغیر اور تبدیلی کی زد پر رہتی ہے اور انسان کی ساری ہماہمی جست و خیز اور کد و کاوش بھی، جو بالآخر پرکاہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی فی الاصل ایک نوع کی اداکاری ہی ہے، یعنی وقت

کی گردش پیہم سے نبٹنے کا ایک بہانہ۔

اگر اقبال کے شعری ارتقار کے ادوار کو ذہن میں رکھا جائے تو اس میں مختلف مرحلوں پر مختلف رجحانات حاوی نظر آتے ہیں جن میں سے بعض کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ مثال کے طور پر نو افلاطونی فلسفۂ جمال کے اثرات، برطانوی رومانی شعرار سے اقبال کی اثر پذیری اور اس کے پہلو بہ پہلو جرمن شعرار اور ماہرینِ جمالیات کی طرف ان کا جھکاؤ۔ یہ بھی اجمالاً کہا گیا کہ اقبال فن برائے فن کے نظریے کے قائل نہیں ہیں۔ بلکہ فن میں ایک نوع کی FUNCTION-ALISM کو اہمیت دیتے ہیں۔ اور یہاں بعض اقدار کے انعکاس کا مسئلہ ہمارے سامنے آکھڑا ہوتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر فن کی مقصدیت کا مسئلہ۔ جرمن فلسفی کانٹ نے ایسی مقصدیت کی طرف اشارہ کرنے کے لیے جو اس کے بدیہی مفہوم سے متمائز، اس میں مستتر لیکن اس سے ماورار ہو ZWEEK MASSIG KEIT OHVE ZWEEK کی اصطلاح استعمال کی ہے جسے انگریزی زبان میں PURPOSIVENESS WITH OUT PURPOSE کہا گیا ہے۔ اقبال فن سے کام لینا چاہتے تھے اور انہوں نے آزاد اور محکوم قوموں کے فنونِ لطیفہ کے درمیان فرق پر زور دیا ہے اور خطبات میں ایک جگہ برملا کہا ہے ALL CREATIVE ACTIVITY IS FREE ACTIVITY خود ان کا علانیہ مقصد مسلمانوں کی اجتماعی خودی کی مرگ آسا یعنی MORIBUND زندگی میں تحرک اور تشویق پیدا کرنا اور ان کے اندر شرازِ جستجو کو ہوا دینا تھا اور وہ ایسے شعر و ادب اور فن کو لاحاصل سمجھتے تھے جو روح کی خوابیدگی اور بدن کے تلذذ پر منتج ہو۔ بہ الفاظِ دیگر ایسی حواسیت یعنی SENSUOUSNESS ان کے نزدیک ایک طرح کی انفعالیت کے ہم معنی ہے جو زندگی کے فروغ اور افزونی کے بجائے اسے اضمحلال اور انتشار سے ہمکنار کرے۔ انہوں نے فنونِ لطیفہ کے ضمن میں نگاہِ شوق، ذوقِ نظر، سوزِ حیات، جمال و زیبائی، جمال و جلال اور خونِ جگر جیسی تراکیب جگہ جگہ استعمال کی ہیں اور ان کا رشتہ فن کی خلاقی یا تخلیقیت سے جوڑا ہے اور یہ حد درجے خرد افروز ہے۔ کروشے کے برعکس جو صرف ایقان اور اظہار کی وحدت اور یکجائی پر زور دیتا ہے، وہ یہ ضروری سمجھتے ہیں کہ فن کار فطرت کی نقالی یا عکاسی سے بلند ہو کر ماورائیت یا تصوریت یعنی IDEALITY سے اپنا رشتہ استوار کرے۔ زندگی کے روزمرہ کے تقاضوں

یا اس کے COMPULSIONS کو فن میں ملحوظ رکھنے کو ہم FUNCTIONALISM کا نام دے سکتے ہیں اور انسانی روح کی تشدید اس کے وفور و تخلیقیت کے محرک کے اظہار کو اس کے برعکس EXPRESSIONISM کہہ سکتے ہیں۔ اول الذکر ایک معروضی نظریہ یا طریقِ کار ہے اور موخر الذکر ایک موضوعی سچائی۔ حسن و جمال کے بارے میں ایک متوازن نقطۂ نظر یہ ہے کہ وہ بیک وقت ایک معروضی رُخ بھی رکھتا ہے اور ایک موضوعی چہرہ بھی۔ یعنی وہ اس شے میں بھی مستور ہے جو مرکزِ نگاہ بنی ہوئی ہے اور اس وژن اور نظر میں بھی جو اس پر پڑ رہا ہے۔ یہ دونوں کے نقطۂ اتصال یا FOCUS کا نام ہے اور اسی سے ابھرتا ہے۔ فنونِ لطیفہ کے سلسلے میں اقبال کے رویے میں بھی ان دونوں عناصر کی کارفرمائی ملتی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ جس طرح کالرج، ورڈز ورتھ، کیٹس، شیلے اور ٹی ایس۔ ایلیٹ جیسے شاعروں کے شعر و ادب کے بارے میں مفروضات اور ان کے اپنے شاعرانہ عمل کے مابین ایک ایسا رشتہ ہے کہ اول الذکر موخر الذکر ہی کی بڑی حد تک تعبیر و تفسیر نظر آتے ہیں، اسی طرح فنونِ لطیفہ کے بارے میں اقبال کے نظریات اور تعمیمات اور ان کے شعری عمل کے درمیان بڑی حد تک مطابقت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ فن کے تفاعلی نظریے کے بارے میں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ یہ ایک طرح کے مواعظانہ یعنی DIDACTIC انداز نظر اور رویے کو جنم دیتا ہے۔ ممکن ہے عام طور پر یہ نتیجہ اور قیاس قرین صحت اور جائز ہو لیکن اس کا اطلاق اقبال پر نہیں ہوتا، کہ جو روحانی اور اخلاقی اقدار ان کی سرشت میں پیوست ہیں وہ ایک بڑی اور انقلاب آفریں تہذیب کی مثبت اقدار ہیں اور وہ ان کا ادراک اور احساس اپنی پوری شخصیت کی گہرائیوں میں ڈوب کر اور بڑی ہی شدت ارتکاز اور سرخوشی اور محویت کے ساتھ کرتے ہیں۔ اس شدتِ احساس کی بدولت وہ ان کے PERSONA کا ایک ناقابلِ تنسیخ حصہ بن جاتی ہیں۔ ان کے داخلی تجربے اور آفاقی شعور میں کوئی حد فاصل قائم نہیں کی جا سکتی۔ اسی سبب حق ان کے لیے حسن بن جاتا ہے اور حسن حق۔ ان کے شعری ایقان میں جس کی جڑیں ایک مخصوص اور منفرد عالم گیر تہذیبی میراث اور پس منظر میں گڑی ہوئی ہیں۔ تخلیقیت کے سارے اجزا اور عناصر موجود ہیں۔ یہ تخلیقیت آزادی کی فضا میں برگ و بار لاتی اور نمو اور ارتقا کے مراحل طے کرتی ہے۔ ان کے ہاں 'دلبری با قاہری'

ذہنی اور زمانی حقائق کا انکشاف بھی کرتی ہے اور ان کا رشتہ ابدی حقائق کی کائنات سے بھی مضبوط کرتی ہے:

مری نظر میں یہی ہے جمال و زیبائی
کہ سر بسجدہ ہیں قوت کے سامنے افلاک

اقبال کی نظم نگاری

اُردو میں نظم نگاری کا آغاز مروجہ غزل کی شاعری کے خلاف حالی کے شدید ردعمل سے ہوا۔ انگریزی زبان وادب سے جزوی واقفیت کے زیرِ اثر ان کے اور مولوی محمد حسین آزاد کے دل میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ غزل گوئی ترک کر کے اُردو میں ایسی نظمیں کہنے کا ڈول ڈالا جائے، جن میں متعین موضوعات پر اظہارِ خیال کیا جاسکے۔ اس مسلسل اظہارِ خیال کی روایت ایک طور سے مثنوی کے فارم میں پہلے سے موجود تھی لیکن حالی اور آزاد کو دراصل شبلی براہِ راست انگریزی نظموں سے شدید کی وجہ سے لیکن حالی نے جو نمونے نظم نگاری کے پیش کیے وہ بہت معمولی درجے کے تھے۔ بیانیہ یا NARRATIVE کے لیے محض تسلسل کی شرط کافی نہیں ہے۔ اور نہ صرف منطقی ترتیب، ارتقا، اور پھیلاؤ کا ہونا۔ آزاد کے سامنے کم لیکن حالی کے پیش نظر تمامتر مقصد مصلحانہ تھا، وہ اردو شاعری کے میدان میں ایک بدعت کے مرتکب ہونا چاہتے تھے۔ اور یہ خیال انھیں انگریزی سے واقفیت کے ماسوا سرسید کی ہمہ جہت اصلاحی تحریک سے پیدا ہوا۔ لیکن تعجب ہے کہ اپنی فطانت شعری کے باوجود اور بعض بڑی بھرپور غزلیں کہنے کے باوصف جن میں اندرونی جذبے کی شدت اور ارتکاز نمایاں ہے حالی نے نظمیں ایسی سپاٹ، بے کیف اور بے رس لکھیں۔ عبدالرحمٰن بجنوری اور عظمت اللہ خاں کے ساتھ دو اور نام جو اس ضمن میں لیے جاتے ہیں وہ چکبست اور سرور جہاں آبادی کے ہیں۔ ان سب شاعروں کی اختصاصیت یہ ہے کہ انہوں نے سامنے کے موضوعات پر اپنے محدود مشاہدے اور تجربے کی بنا پر منطقی ترتیب کے ساتھ اس طرح اظہارِ خیال کیا کہ مفہوم کی ترسیل میں کوئی رکاوٹ پیش نہ آئے اس کے پیچھے نہ آرٹ فارم کا کوئی تصور ہے نہ خارجیت اور داخلیت کے مابین امتزاج توازن اور ہم آہنگی کا کوئی احساس اور نہ ان کے پاس بڑا ذہن ہے۔ یہ سب شعری کاوشیں مبتدیانہ قسم کی

ہیں۔ ان سب میں بس ایک ہی داعیہ مشترک ہے کہ اس پرانی ڈگر سے ہٹ کر کچھ کرنا ہے اور صرف خارجی اشیاء کے مشاہدے اور ابلاغ و ترسیل کی سہولت پر زور دینا کافی ہے۔ ظاہر ہے کہ اچھی شاعری صرف ان عناصر کے بل بوتے پر وجود میں نہیں آتی۔ یہی وجہ ہے کہ حالی کے زمانے سے لے کر اقبال کی نظم نگاری کے دور سے پہلے ہمیں اردو شاعری میں کسی معتبر، منفرد اور وقیع نظم کا پتہ نہیں ملتا۔ ان نظموں کے موضوعات بالعموم یہ ہیں: مناظرِ فطرت کی تصویر کشی، سیاسی تحریکوں سے وابستگی، قومی اور وطنی حالات و حوادث سے سروکار اور ذاتی قسم کے محدود تجربات کا انعکاس۔ ان میں سے بیشتر کا تعلق اوپری تاثر اور ردعمل سے ہے اور یہاں آہنگ اور ترنم کا احساس بھی واجبی سا ہے۔ یہ کلیتہً بیان کی شاعری ہے اور بیان بھی ایسا جس کے پسِ پشت کوئی گہرا خیال، کوئی شدید جذبہ اور کوئی وژن ناپید ہے۔ بلکہ ہر بات دو ٹوک انداز میں کہہ دی گئی ہے جس کی حقیقت کو باور کرانے کے لیے قاری کو کسی ذہنی ریاض یا انتقادی عمل سے گذارنا ضروری نہیں۔ اقبال کے معاصرین میں اور ان کے ساتھ حضرت جوش ملیح آبادی کا نام بھی اکثر لیا جاتا ہے۔ ان کے ہاں متذکرہ بالا کم و بیش سب ہی عناصر افراط کے ساتھ ملتے ہیں ان کے ہاں انقلاب کے نعرے بھی ہیں، اور برطانوی حکومت کی پرجوش مزمت سے ہوتے ہوئے مذہب پر تنقیدی یاوہ گوئی سے لے کر جامن والیوں تک ایسا طومار خرافات ہے، جس پر شاید ہی کہیں نظر ٹھہر سکے۔ انہوں نے الفاظ کی بہتات اور ریل پیل سے اپنے قادرالکلام ہونے کا تاثر ابھارنا چاہا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اقبال پر گفتگو کے دوران ایسے معاصرین جیسے چکبست، جوش اور ظفر علی خاں کی شاعری کا ذکر اور اس کا محاکمہ ضمنی بھی ہے اور تضیع اوقات سے بڑھ کر کچھ اور نہیں۔

اقبال کی نظم گوئی کا آغاز 'بانگِ درا' سے ہوتا ہے۔ اس مجموعے کی پہلی ہی نظم ہمالہ، ایک چونکا دینے والی تخلیق ہے۔ اس میں ہمالہ کا وجود ایک خارجی معروض بھی ہے، اور ایک ایسا میڈیم بھی جس کے وسیلے سے اردگرد کے فطری ماحول کی عکاسی کی گئی ہے اور اس میں وقت کے بہاؤ یا امتداد کو IMMOBILIZE کر دیا گیا ہے۔ یہاں جو تشبیہیں اور استعارے استعمال کیے گئے ہیں۔ ان کا تفاعل محض آرائشی نہیں ہے بلکہ وہ موضوع کو آگے بڑھانے کے لیے یا اس کی گرہیں کھولنے کے لیے لائے گئے ہیں ان میں تابناکی اور شفافیت بھی ملتی ہے۔ اقبال کی نظریں زمین سے آسمان تک کی وسعتوں کو محیط ہیں۔ انہوں نے دو طرح کے محاکات استعمال کیے ہیں۔ ایک وہ جو ایک حرکی کردار رکھتے ہیں اور دوسرے

وہ جن سے ٹھہراؤ اور بستگی کا احساس ہوتا ہے اور ان سب سے ماسوا غور و تامل کی کیفیت کا۔ وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا۔ یہ مصرع اُردو نظم نگاری کے اولین تجربات میں ایک نئی حسیت کی آئینہ داری کرتا ہے۔ آگے بڑھیے تو گل رنگین، میں ان کا یہ کہنا مطمئن ہے تو پریشاں مثلِ بو رہتا ہوں میں / زخمیٔ شمشیرِ تیغ جستجو رہتا ہوں میں، عقل و خرد میں خرد اور عشق جیسے حاوی محرکات کی اولیں جھلک اور دونوں کے درمیان فرق کو یہ کہہ کر نمایاں کرنا تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا / طاہر سدرہ آشنا ہوں میں، جس میں طاہر سدرہ لطیف رمز ہے لامکانیت کا 'آفتاب' کے عنوان سے گایتری کے ترجمے میں یہ کہنا اے آفتاب ہم کو ضیائے شعور دے / چشم خرد کو اپنی تجلی سے نور دے، پھر 'آفتابِ صبح' کے آخر میں یہ کہنا کہ دردِ استفہام سے واقف ترا پہلو نہیں / جستجوئے رازِ قدرت کا شناسا تو نہیں، اور 'دردِ عشق' یہ بیان ہر دل مئے خیال کی مستی سے چور ہے / کچھ اور آج کل کے کلیموں کا طور ہے، یہ سب قابل لحاظ ہیں۔ ایک خوبصورت نظم ایک آرزو، میں جو محض بیانیہ یعنی NARRATIVE نظم نہیں بلکہ خالص یعنی PURE DESCRIPTION ہے، زندگی کی ہماہمی سے خلوت کی طرف فرار یا گریز کا اشارہ ہے۔ اس میں تفکر کی خوبی نہیں۔ بلکہ لہجے کی نرمی اور احساس کی عفت و زیبت دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ 'تصویرِ درد' میں خارجی اور داخلی پہلوؤں کی آمیزش اور ایک طویل بیانیہ میں انہیں سمو کر پیش کرنا قابل توجہ ہے۔ 'سرگزشتِ آدم' بھی ایک اچھی نظم ہے، جس میں ایک طرح کی PRIMORDIALITY کا عنصر بہت اہم ہے، جسے اس کا تشکیلی اصول کہہ لیجیے یہ نظم بہ عنوان 'محبت' میں ایک واضح اسطوری کردار اختیار کر لیتا ہے۔ اس میں محبت کا جذبہ جس کی نمود نسخۂ کیمیا کی مرہونِ منت ہے، تکوینِ کائنات کے داعیے سے ممزوج و مخلوط ہو جاتا ہے۔ 'خرام ناز پلا آفتابوں نے ستاروں نے / چٹک غنچوں نے پائی داغ پائے لالہ زاروں نے'۔ 'حقیقتِ حسن' 'چاند تارے'، 'ایک شام' اور 'تنہائی' یہ چاروں مختصر نظمیں، جن میں کسی طرح کی منطقی ترتیب اور تسلسل موجود نہیں ہے، ایک نوع کی تاثراتی یا IMPRESSIONISTIC نظمیں ہیں، جن کی تعمیر و تشکیل میں تخیل کی بیش از بیش کارفرمائی ملتی ہے۔ ان پر ان جرمن غنائی نظموں کا اثر نمایاں ہے، جو اقبال کے لیے ان کے زمانۂ قیام یورپ میں دل کشی کا موجب رہی ہوں گی۔ 'گورستانِ شاہی' کی حیثیت ایک غیر ذاتی مرثیے کی سی ہے، جس پر ایک حد تک برطانوی شاعر ٹامس گرے کے مشہور مرثیے 'گورِ غریباں' کا اثر واضح طور پر جھلکتا ہے اس پر خارجی جزئیات کے ساتھ ہی ذاتی تاثر کا گاڑھا رنگ بھی چڑھا ہوا ہے۔ جو اس شعر میں دیکھیے: 'رنگ و

آبِ زندگی سے گل بہ دامن ہے زمیں / سینکڑوں خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن ہے زمیں۔ اس مرثیے میں جو بینائی اور وسعت اور اندرونی مدوجزر اور تاب و توانائی در آئی ہے، اس کا اندازہ ان دو بندوں سے لگایا جا سکتا ہے:

سوتے ہیں خاموش آبادی کے ہنگاموں سے دور — مضطرب رکھتی تھی جن کو آرزوئے ناصبور
قبر کی ظلمت میں ہے ان آفتابوں کی چمک — جن کے دروازوں پہ رہتا تھا جبیں گستر ملک
کیا یہی ہے ان شہنشاہوں کی عظمت کا مآل — جن کی تدبیر جہاں بانی سے ڈرتا تھا زوال
رعبِ فغفوری ہو دنیا میں کہ شانِ قیصری — ٹل نہیں سکتی غنیم موت کی یورش کبھی

بادشاہوں کی بھی کشتِ عمر کا حاصل ہے گور
جادۂ عظمت کی گویا آخری منزل ہے گور

شورشِ بزم طرب کیا عود کی تقریر کیا — دردمندانِ جہاں کا نالۂ شب گیر کیا
عرصۂ پیکار میں ہنگامۂ شمشیر کیا — خون کو گرمانے والا نعرۂ تکبیر کیا

اب کوئی آواز سوتوں کو جگا سکتی نہیں
سینۂ ویراں میں جانِ رفتہ آ سکتی نہیں

آخری دو بندوں میں سے پہلے بند میں موت سے گریز پھر زندگی کی طرف ہے یعنی مسجودِ غم دیدہ میں ملت کی زبوں اور پریشاں حالی کی طرف۔ اور اس مفہوم کو نوحہ گری کے عام تھیم میں یہ کہہ کر سمو دیا ہے، دہر کو دیتے ہیں موتی دیدۂ گریاں کے ہم / آخری بادل ہیں اک گزرے ہوئے طوفاں کے ہم۔ 'شکوہ' کئی لحاظ سے ایک اہم نظم ہے۔ یہ ایک توسیع شدہ مرثیہ ہے جس میں انسان کا خدا سے وہ طرزِ تخاطب نمایاں ہے، جو زمانۂ مابعد میں ان کی شاعری کا ایک مخصوص موتیف بنا۔ یہ نظم ایک پبلک تھیم پر ہے۔ اس میں مسلمانوں کی تاریخ کے تناظر کو جو پہلے ہی جستہ جستہ نظموں میں نظر پڑا تھا، توجہ کا مورد بنایا گیا ہے۔ اس میں تسلسل بھی ہے اور لہجے کی بلند آہنگی بھی۔ ایک اور پہلو اس کا بیانیہ میں غنائی عنصر کی آمیزش ہے دو بند اس سلسلے میں دیکھئے:

بوئے گل لے گئی بیرونِ چمن رازِ چمن — کیا قیامت ہے کہ خود پھول ہیں غمازِ چمن
عہدِ گل ختم ہوا ٹوٹ گیا سازِ چمن — اڑ گئے ڈالیوں سے زمزمہ پردازِ چمن

ایک بلبل ہے کہ ہے محوِ ترنم اب تک
اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک

لطف مرنے میں ہے باقی نہ مزہ جینے میں
کچھ مزہ ہے تو یہی خونِ جگر پینے میں

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

اس گلستاں میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں
داغ جو سینے میں رکھتے ہوں وہ لالے ہی نہیں

آگے بڑھنے سے پہلے یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ 'جوابِ شکوہ' جو ایک طرح کی COMPANION POEM ہے ہر لحاظ سے ترقی معکوس کا حکم رکھتی ہے۔ اس میں نہ عینیت پسندی اور واقعیت پسندی کا امتزاج ہے، نہ داخلی اور خارجی آہنگ کا توازن، نہ بیانیہ کا تسلسل اور خطابت کا وہ قابو یافتہ لب ولہجہ اور انداز جو اقبال کی پبلک تھیم پر کہی گئی نظموں میں بالعموم پایا جاتا ہے۔

اقبال کی نظموں میں مکالمے کا جو عنصر 'شمع و پروانہ'، 'عقل و دل' اور 'رات اور شاعر' میں ملتا ہے وہ STYLIZATION کی ایک نئی آن بان اور نئے اصرار کے ساتھ 'شمع و شاعر' میں توسیع شدہ پیمانے پر نظر پڑتا ہے اور یہاں خالص بیانیہ اور غنائیت آپس میں شیر و شکر نظر آتے ہیں۔ اس میں اندرونی سطح پر ایک وحدتِ خیال اور وحدتِ احساس ملتی ہے۔ شمع و شاعر استعارے ہیں بیرونی اور اندرونی کائنات کے۔ یہاں اقبال بیش از بیش مسلمانوں کے ملی مسائل سے دست و گریباں نظر آتے ہیں اور ان کی حرماں نصیبی اور قنوطیت کی محیط تاریکی میں گھرے ہونے کے باوجود انہیں امید کے نئے آہنگ سے آشنا کراتے ہیں: 'آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش / اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی'۔ اس نقطے سے آغاز کر کے تقریباً آخر تک آواز میں دباؤ برابر بڑھتی چلی جاتی ہے۔ شاعر کے پرسونا اور مخاطب کے درمیان جس یگانگت پر زور دیا گیا ہے۔ وہ اس شعر میں صاف نمایاں ہے:

'راز اس آتش نوائی کا مرے سینے میں دیکھ / جلوۂ تقدیر مرے دل کے آئینے میں دیکھ'۔ یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ اقبال نے شمع و شاعر کے دو رسمی اشاروں کو گہرے اور اہم امکاناتِ شعری سے لبریز کر دیا ہے۔ یہاں تسلیم شدہ مفروضات یا مستعمل موتیف کی قلب ماہیت توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ آخری دو بند خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ جہاں اس سے پہلے کے بند:

آشنا اپنی حقیقت سے ہو اے دہقان ذرا / دانہ تو کھیتی بھی تو باراں بھی تو، حاصل بھی تو، میں متقابلات کی تکرار طبیعت کو ایک گونہ منغض کرتی ہے اور پرانے استعاروں کو جوں کا توں استعمال کرنے کی چغلی کھاتی ہے۔ آخری شعر میں اس کے برعکس، موضوعاتی پرواز اور تخیلی آزادی دونوں کا احساس ہوتا ہے۔ ان تینوں بندوں کے علاوہ پوری نظم سے بھی اس رست خیز کا اندازہ ہوتا ہے جس سے متکلم کی پوری اُمت گذر رہی ہے اور جذبے کی اس توانائی، شدت اور لبالب کیفیت کا بھی، جو اس کے رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے ہیں، بانگِ درا میں کچھ اور نظمیں بھی قابلِ ذکر ہیں۔ غلام قادر روہیلہ تاریخی مواد پر مبنی محض ایک بیانیہ نظم نہیں ہے، یہ ایک طرح کا MINIATURE DRAMA ہے جس کے مختلف نقطوں کو ایک جاذبِ نظر تصویر میں یکجا کر دیا گیا ہے۔ اس میں مختلف مواقع اور آنات کو ایک دوسرے میں اس طرح مدغم کیا گیا ہے کہ ہمیں خیال کے لمحہ بہ لمحہ آگے بڑھنے کا احساس نہیں ہوتا، بلکہ مختلف تصویروں کی آئینہ در آئینہ موجودگی ہمارے سامنے آتی ہے: 'رکھا خنجر کو آگے اور پھر کچھ سوچ کر لیٹا / تقاضا کر رہی تھی نیند گویا چشمِ احمر سے / بجھائے خواب کے پانی نے اخگر اس کی آنکھوں کے / نظر شرما گئی ظالم کی دردانگیز منظر سے'۔ ان دونوں اعمال کے درمیان جو فصلِ زمانی ہے، اسے کھول کر بیان نہیں کیا، اس کی طرف صرف اشارہ کر دیا گیا ہے، اور یہی اس کی بلاغت پر دال ہے۔ ارتقاء ایک غیر معمولی نظم ہے۔ جس میں مجردات کو محسوسات میں اس طرح ڈھالا گیا ہے کہ ارتقاء کا ایک مرئی اور لمسیاتی امیج ذہن پر قائم ہو جاتا ہے۔ یہاں بھی شاعری کی تخیلی منطق پر بھروسہ کیا گیا ہے اسے آپ ایک مابعد الطبیعیاتی نظم بھی کہہ سکتے ہیں، جس کے پسِ پشت تبدیلیٔ ہیئت کا موتیف کام کر رہا ہے۔ نمونے کے طور پر صرف دو اشعار درج کیے جاتے ہیں۔ کشاکشِ زم و گرماب و تراش و خراش / زخاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی / مقامِ لبت و کشاد و فشار و سوز و کشید / میانِ قطرۂ نیساں و آتشِ عنبی۔ 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' کو MEDIATED EXPERIENCE کا ثمرہ کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ یہ ولیم کوپر کی نظم ON THE RECEIPT OF MY MOTHER'S PICTURE کی یاد دلاتی ہے۔ دونوں نظموں کے درمیان فرق یہ ہے کہ جہاں کوپر کی نظم صرف خارجی اور معروضی تفصیلات ہی پر تکیہ کرتی ہے وہاں اقبال کے ہاں ذاتی تجربے پر تفکر اور فلسفۂ مرگ و زیست پر قیاس آرائی کا ایک دل پذیر نمونہ نظر آتا ہے۔ ان پانچ اشعار میں نظم کا لب لباب یا اس کا مرکزی موتیف اس طرح سامنے

لایا گیا ہے:

موت تجدیدِ مذاقِ زندگی کا نام ہے — خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے
جوہرِ انساں عدم سے آشنا ہوتا نہیں — آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے فنا ہوتا نہیں
رختِ ہستی خاکِ غم کی شعلہ افشانی سے ہے — سرد یہ آگ اس لطیف احساس کے پانی سے ہے
نورِ فطرت ظلمتِ پیکر کا زندانی نہیں — تنگ ایسا حلقۂ افکارِ انسانی نہیں
زندگی تھی تری مہتاب سے تابندہ تر — خوب تر تھا صبح کے تارے سے بھی تیرا سفر

شیکسپیئر پر اقبال کی نظم ایک انوکھی نظم ہے، اور سرتاسر اشارتی نظم پہلے بند میں آئینے کا رمز بڑی خوبصورتی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور اس کے وسیلے سے عالمی ادب میں اس عظیم شاعر اور ڈرامہ نگار کے کارنامے کو اقبال اس طرح سامنے لائے ہیں 'حسن آئینۂ حق اور حق آئینۂ حسن / دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ'۔ اور اس کی شاعرانہ شخصیت کی سحر انگیزی کی طرف اس طرح توجہ دلائی ہے: 'چشمِ عالم سے تو ہستی رہی مستور تری / اور عالم کو تری آنکھ نے عریاں دیکھا'۔ نامناسب نہ ہوگا اگر اس نظم کے ضمن میں قارئین کو مشہور رومانی نقاد اور انشائیہ نگار ولیم ہزلٹ کا یہ قول یاد دلا دیا جائے کہ اس نے شیکسپیئر کے ڈراموں کو دائمی مظاہرِ کائنات یعنی سورج، چاند اور ستاروں کے ہم رتبہ قرار دیا ہے۔ 'خضرِ راہ' کو ہم چاہے اقبال کی اہم نظموں میں شمار کریں، لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ اس کے قلب میں ایک طرح کا DISJUNCTION موجود ہے، نظم کے آغاز میں فطرت کا بدیع نقشِ جمیل جس میں ایک طرح کی بستگی یعنی STASIS . کا عنصر نمایاں ہے، ہمیں متاثر کرتا ہے۔ اس دوران خضر ایسے اسطوری کردار سے ملاقات کا احساس ان سے گفتگو کا ماحصل اور زندگی کی اہمیت کا رمزیاتی بیان آنے والے بندوں سے مطابقت نہیں رکھتے کہ ان کی حیثیت ایک طرح کے DISQUISITION کی سی ہے۔ بند بعنوان 'زندگی' ایک نغمۂ سرمدی ہے، پرکیف اور بہجت آفریں اور اس میں ان بہت سے محرکات کی پیش عکس افگنی یعنی FORE-- SHADOWING ملتی ہے۔ جو اقبال کی شاعری میں اساسی اور مرکزی حیثیت کے حامل ہیں۔ لیکن سلطنت اور سرمایہ و محنت کے عنوانات قائم کر کے جو کچھ کہا گیا ہے، وہ خاصے سپاٹ بیانات کو محیط ہے۔ اور آخر آخر میں دنیائے اسلام سے متعلق بندوں میں بھی اسی طرح کا بین پن یا صراحت EXPLICIT NESS ملتی ہے۔ جو اچھی اور قابلِ قدر شاعری سے لگا نہیں کھاتی۔ 'طلوعِ اسلام' بھی ایک اہم

نظم ہے، جس کی اہمیت کو کم کرنے کی کوشش یہ کہہ کر کی گئی ہے کہ یہ خطیبانہ شاعری کی مثال ہے۔ درحالیکہ خطابت کے اعلیٰ ترین نمونے دنیا کی ہر زبان کی شاعری میں موجود ہیں۔ اس سلسلے میں شیکسپیر کے مشہور المیہ ڈرامے 'اوتھیلو' پر برطانوی نقاد ولسن نائٹ کا معرکے کا مضمون THE OTHELLO MUSIC ملاحظہ کیجئے۔ جدید دور میں متھ تنقید کے موسس اور عظیم نقاد نورتھروپ فرائی نے اپنی مشہور کتاب THE CRITICAL PATH میں اس موضوع پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ اطالوی زبان میں دانتے کی شاعری اور انگریزی میں چاسر اور شیکسپیر کی شاعری میں خطابت یا RHETORIC کے عنصر کو نظر انداز کرنا، جیسا کہ کلیم الدین احمد نے کیا ہے، تنقیدی بے خبری اور معصومیت کی دلیل ہے۔ 'طلوع اسلام' بموترکی میں مصطفےٰ کمال پاشا کی قیادت اور سرکردگی میں اتحادی قوتوں پر فتح و کامرانی کے موقع پر لکھی گئی تھی ہمیں JERU-SALEM کے اس رویا کی یاد دلاتی ہے، جو JOHN OF PATMOS کو تفویض کیا گیا تھا۔ ہر نظم جو خطیبانہ ہو لازمی طور پر اچھی نظم نہیں ہو سکتی۔ لیکن ہر ایسی نظم جس میں خطابت کے عنصر کو سلیقے اور موزونیت کے ساتھ برتا گیا ہو، غیر معتبر نظم نہیں ہوتی۔ خطابت کو بھی فن کے قابو اور گرفت میں رکھنا ضروری ہے۔ یہ نظم اقبال کے جذبۂ ملی سے سرشار ہے اور اس کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ کیا یہ کوئی تحدیدی عنصر ہے؟ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ خطابت میں محاکات کا استعمال روزمرہ کی گفتگو میں گہرائی اور صراحت پیدا کرنے کے لیے نہیں کیا جاتا بلکہ اس میں توانائی پیدا کرنے کے لیے اور توانائی اقبال کی شاعری کو ممیز کرنے کے لیے ایک کلیدی لفظ ہے اس نظم میں جو LILT ہے، وفور و بلند آہنگی کے پہلو بہ پہلو اس میں جو صلابت و استحکام اور ارتعاش خفی و جلی ہے، وہ اسے 'بانگِ درا' کی نظموں میں ایک نمایاں مقام عطا کرتا ہے۔ جستہ جستہ اشعار دیکھئے:

گمان آبادِ ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا — بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی
ہوئے احرارِ ملت جادہ پیما کس تجمل سے — تماشائی شگافِ در سے ہیں صدیوں کے زندانی
حقیقت ایک ہے ہر شے کی خاکی ہو کہ نوری ہو — لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں
خودی میں ڈوب جا غافل یہ سرِ زندگانی ہے — نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہو جا
مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر — شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا
گذر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں میں — گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی　　یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری

اٹھی پھر ایشیا کے دل سے چنگاری محبت کی　　زمیں جولانگہِ اطلس قبایانِ تتاری ہے

نظم کا آخری بند تمام تر فارسی میں ہے۔ غالباً جذبات کے بغایت تحلیل ہو جانے کی جو صورت آخر آخر میں پیدا ہوئی اس کی ترسیل کے لیے فارسی کا غنائی لہجہ ہی موزوں ترین میڈیم ہو سکتا تھا۔ یہاں یہ امر دلچسپ اور قابلِ ذکر ہے کہ مندرجہ بالا تیسرے شعر میں 'ذرے کے دل' سے مراد ذرے کے مرکزئے یا NUCLEUS ہے۔ اسے چیرنے سے اشارہ SPLITTING یا FISSION کے عمل کی طرف ہے اور خورشید کے لہو سے کنایتہً مراد وہ لہریں ہیں جو اس عمل کے نتیجے کے طور پر سامنے آتی ہیں۔ حقیقت ایک ہے سے مراد وہ ارتباط باہمی ہے جو GRAVITATIONAL قوتوں اور ELECTRO-MAGNETIC قوتوں کے درمیان ظاہر ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ جدید طبیعیات کی رو سے مظاہر کی کائنات کو ممیز کرنے کے لیے BASIC BUILDING BLOCKS کی اصطلاح اب از کار رفتہ ہو گئی ہے۔ اس لیے کہ جامد اور سخت مادہ توانائی میں تحلیل ہو گیا ہے۔ جدید دور میں ایٹمی تھیوری نے کائنات میں اشیاء اور وقوعات کے ارتباطِ باہمی پر زور دیا ہے، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ارتباط کے ممکنات یعنی PROBA-BILITIES کے تانے بانے پر۔ خارجی اور داخلی کائنات کے درمیان جو وحدت مستتر ہے اس کی تصدیق اضافیت کے نظریے سے ہوتی ہے یہ بات حیرت انگیز ہے کہ اشیاء کے باہمدگر پیوست ہونے کا تصور قدیم مشرقی متصوفانہ اور جدید سائنسی فکر میں مشترک ہے۔ یہ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ اقبال ۳۰ء تک کی طبیعیات کے کارناموں سے بڑی حد تک واقف تھے۔

'لالۂ صحرا' ایک سرتاسر وجودی نظم ہے جس کی اس حیثیت پر کسی اقبال نقاد کی نظر اب تک نہیں پڑی تھی۔ اس میں تقریباً وہ تمام تصورات منعکس نظر آتے ہیں، جو وجودی فکر کے اجزائے لاینفک مانے جاتے ہیں۔ لالہ کا سمبل یوں تو اقبال کی فارسی اور اردو شاعری میں بہت سی جگہوں پر مستعمل ہوا ہے لیکن انھوں نے اس سے ایک مرکزی استعارے کے طور پر کام لے کر انسانی صورتِ حال کو بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مظہریت کے داعیے کا اور غیر مشخص یا غیر مظہر وجود یعنی UNDIFFERENTIATED BEING کے تعلق باہمی پر اس طرح روشنی ڈالی ہے۔ 'خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ/ تو شعلۂ سینائی میں شعلۂ سینائی/ تو شاخ سے کیوں پھوٹا میں شاخ سے کیوں ٹوٹا/ اک جذبۂ پیدائی اک لذتِ یکتائی؛

اور پھر اس عالمِ آب و گل میں انسان کی مرکزیت کو، جو ایک حد تک زمان و مکاں کی حد بندیوں میں اسیر ہے۔ اس طرح نمایاں کیا ہے "ہے گرمیٔ آدم سے ہنگامۂ عالم گرم / سورج بھی تماشائی تارے بھی تماشائی"۔ 'لالۂ صحرا' کے علاوہ تین بڑی نظمیں اور ہیں۔ یعنی 'مسجد قرطبہ'، 'ذوق و شوق' اور 'ساقی نامہ'، اور ان کی بڑائی میں کسی صاحب ذوق اور صاحبِ بصیرت پارکھ کو شبہ نہیں ہو سکتا۔ 'مسجدِ قرطبہ' کا افتتاحی بند جس کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے: 'سلسلۂ روز و شب نقشِ گرِ حادثات / سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات'؛ ایک پر تجمل اور مہتم بالشان بیان ہے جس میں جامعیت محکمی اور قطعیت تینوں کا اجتماع پایا جاتا ہے۔ اس بیان میں اور زمان کے مسئلے پر انگریزی خطبات میں اقبال کے نقطۂ نظر میں قریبی اور براہِ راست تعلق ہے اور دونوں ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔ نظم 'مسجد قرطبہ' یقیناً ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ اس بڑی نظم کے قلب میں چار موضوعات یا محرکات اہم ہیں، 'وقت، ابدیت، تاریخ اور عشق' یہ نقطۂ عروج ہے ان موضوعات کی تجسیم و تعبیر کا جو انہیں برابر شعری اظہارِ بیان پر اکساتے رہے۔ مسجدِ قرطبہ میں مسلمانوں کی تاریخ، ان کی ملی روایات اور ملی کردار اور اسلام کی آفاقیت کو مختلف پیراؤں سے اپنے عرفان و آگہی کے دائرے میں لائے ہیں۔ اندلسی مسلمانوں کی تاریخ کی بازدید مسلمانوں کی ہیئتِ اجتماعیہ کے نقش کو مرکزِ توجہ بنانے کا ایک بہت ہی لطیف حیلہ ہے تاریخ کے اس آئینے میں جس طرح مسلمانوں کی ثقافت اور اقبال کے نصب العینی انسان کی روح کو آشکار کیا گیا ہے، اس سے اقبال کی فنکارانہ ہنرمندی کا پتہ چلتا ہے۔ اقبال کے لیے فنونِ لطیفہ جو بھی اہمیت رکھتے ہوں وہ تاریخ اور ثقافت کے مسائل سے بے شمار نقطوں پر ارتباط رکھتے ہیں۔ اس نظم کو پڑھ کر ایک حد تک ڈبلو، بی ایٹس کی مشہور نظم SAILING TO BYZ ANTIUM کا خیال آنا ناگزیر ہے اس کے اندر تاریخ کے محرکات اور وقت کے سیل بے اماں یعنی اس کی مسلسل اور پیہم گردش ایک دوسرے کے اندر مدغم اور ملوث ہیں۔ زمان یا وقت کے سلسلے میں افتتاحی بند کا حوالہ دیا جا چکا ہے۔ عشق کے مضمرات کے بارے میں یہ تین اشعار دیکھئے:

عشق دمِ جبرئیل، عشق دمِ مصطفےٰ — عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک — عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہہِ حرم، عشق امیرِ جنود — عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام

اور فن کے بارے میں یہ اشعار:

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

قطرۂ خونِ دل، سل کو بناتا ہے دل　　خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

اور اسی طرح ہستیٔ مطلق سے خودی کے تعلق اور کائناتِ فطرت سے اس کے رشتے کے بارے میں کہا ہے: 'نقطۂ پرکارِ حق مردِ خدا کا یقیں / اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز' اور قوموں کی ہیئت اجتماعیہ میں کارفرما اصول پر اس طرح روشنی ڈالی ہے: 'جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی / روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب / صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم / کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب'، یہاں دو نکتے خاص طور پر قابلِ غور ہیں: اوّل اقبال کے لیے روایت اور تجربے کی جسے انھوں نے انقلاب کے لفظ سے تعبیر کیا ہے، یکساں اہمیت یا بہ الفاظِ دیگر وجود کے آہنگ میں PERMANENCE اور CHANGE دونوں کی شرکت اور دوسرے قوموں کی تقدیر کا انحصار احتساب خود کے عمل پر کہ اس کے بغیر نہ زندگی کی کنہ کی حقیقت کو پایا جا سکتا ہے اور نہ اس کے توازن کو قائم رکھا جا سکتا ہے۔ نظم 'ذوق و شوق' کا موضوع جیسا کہ عنوان ہی سے مترشح ہوتا ہے، ایک قلبی اور نفسی کیفیت ہے جسے آپ متصوفانہ تجربہ بھی کہہ سکتے ہیں، اس کے آغاز میں خارجی اور اندرونی تناظرات PERS-PECTIVES سامنے رکھے گئے ہیں قلب و نظر کی زندگی، دشت میں صبح کا سماں، اور 'حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود' سے پتہ چلتا ہے کہ نظم کا بیشتر سروکار ایک طرح کی THEOGONY سے ہے، عشق کی ماہیت پر 'مسجدِ قرطبہ' میں بھی روشنی ڈالی گئی تھی، یہاں ایجاز و اختصار کے ساتھ جس میں معنویت کی بہت سی تہیں مخفی ہیں، یہ کہا گیا ہے: 'صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق / معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق'؛ 'بانگِ درا' میں عقل و دل کے تحت تمام مفاہیم کو یہاں صرف ایک مصرعے میں اس طرح سمو دیا ہے: 'عشق تمام مصطفےٰ، عقل تمام بولہب' اور اس سے پہلے اسلام کے تصورِ وحدت UNITARY CONCEPT کی نقش گری سحر کارانہ انداز سے اس طرح کی گئی ہے 'لوح بھی تو، قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب / گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب'، فراق اور وصل کے درمیان فرق بھی نظم کے پیچیدہ تار و پود میں امتیازی حیثیت رکھتا ہے اور ان دونوں سے ملحق اور وابستہ مرگِ آرزو اور لذتِ طلب بھی، شوق کے محرک کو 'مسجدِ قرطبہ' میں اس طرح پیش کیا تھا 'شوق مری لے میں ہے، شوق مری نے میں ہے / نغمۂ اللہ ہو میرے رگ و پے میں ہے'، اس نظم 'ذوق و شوق' میں اُس وحدت الوجودی نغمے نے

یہ شکل اختیار کی شوق اگر نہ ہو میری نماز کا امام / میرا قیام بھی حجاب میرا سجود بھی حجاب، شوق کے لیے مناسب ترین مترادف ECSTASY سے بھی بڑھ کر BEATITUDE استعمال کیا جاسکتا ہے یہ نظم شروع سے آخر تک اقبال ہی کے استعمال شدہ لفظ قدوسی کے احساس یعنی SENSE OF THE SACRED سے مملو نظر آتی ہے، یعنی ایک ایسی حقیقت کے شعور سے جو غیر تغیر پذیر، ناقابلِ افتراق اور ماورائی ہے، اور مطلق سے دوری اور جُدائی کو اس طرح متشکل کیا گیا ہے: 'گرمیٔ آرزو فراق، شورش ہائے و ہو فراق / موج کی جستجو فراق، قطرے کی آبرو فراق' اور فراق کو وصال میں بدلنے ہی پر تمام انسانی مساعی مرکوز کہی جاسکتی ہیں۔ 'مسجدِ قرطبہ' اور 'ذوق و شوق' دونوں نظموں پر یہ اعتراض وارد کیا گیا ہے کہ ان دونوں میں کم و بیش تمام بند خالص بیانیہ کی بجائے متغزلانہ انداز رکھتے ہیں اور انہیں ایک دوسرے سے منقطع کرنے یا ان کی ترتیب بدل دینے سے مفاہیم کی ترسیل و ابلاغ میں کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ بہ الفاظِ دیگر ان میں شعری ناگزیریت کا عنصر نہیں ہے۔ متغزلانہ انداز کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ ہمارے شعرائے اردو کے مزاج کا ایک ناقابلِ تنسیخ حصہ ہے اسے ان کی شعری حسیت سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے تصورات کی شاعری میں بھی اس کی نمود کچھ لازمی سی ہے اور دونوں اعتراضات کے بارے میں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے نکتہ چیں اور معترضین جیسے پدم شری کلیم الدین احمد منطقی منطق اور تخیلی منطق کے مابین فرق کرنے سے قاصر نظر آتے ہیں اور اس کلیت کو بھی نظر انداز کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں جس سے ایک مکمل اور تشفی بخش نظم عبارت ہے۔ ہمیں بہر حال اس وحدت یعنی WHOLENESS کو ملحوظ خاطر رکھنا پڑیگا۔ جس کا وجود غزل اور نظم دونوں کے لیے لابدی ہے۔ اعلیٰ ترین سطح پر شاعری ایک استعاراتی اسٹرکچر کا دوسرا نام ہے۔ نظم 'ساقی نامہ' کو اگر مجسم اور منضبط توانائی کی ایک شکل قرار دیا جائے تو ناروا نہ ہوگا۔ اس کے خدوخال پر برگساں کا واضح اثر اور اس کی چھاپ کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ جوئے کہستان جو اس نظم کا بنیادی استعارہ ہے، برگساں کے ہاں IMMENSE WAVE کے امیج کی یاد دلاتا ہے۔ اقبال کا اصرار اس امر پر ہے کہ زندگی ایک مسلسل بہاؤ یا گردش سے عبارت ہے جسے انہوں نے 'یم زندگی' کہا ہے اور ہر شے اسی دوران یا گردش کی پابند اور اس میں اسیر ہے۔ اور اسی کے سیاق و سباق میں اس کی نمود ہوتی ہے: 'دمادم رواں ہے یمِ زندگی / ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی / اسی سے ہوئی ہے

بدن کی نمود / کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود'... 'یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر / مگر ہر کہیں بے چگوں بے نظیر / یہ عالم یہ بت خانۂ شش جہات / اسی نے تراشا ہے یہ سومنات'؛ چونکہ زندگی دوران کی پابند ہے اس لیے وہ ہمہ تن اور ہمہ جہت حرکت ہے۔ اس میں کہیں کوئی نقطۂ استقرار یا انجماد نہیں ہے۔ یہ ایک ایسی توانائی ہے، جس سے شیشۂ زندگی چھلک رہا ہے۔ زندگی کو وقت کے پیمانے سے ناپنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ ہم اس حقیقت کو قبول کریں کہ اس کا کردار ہر لمحہ منقلب ہوتا رہتا ہے اور اس کی نت نئی شکلیں سامنے آتی رہتی ہیں۔ وہ پرانی کینچلی کو اتار کر نیا جامہ زیب تن کر لیتی ہے اور اس میں ارتقار کا عمل برابر جاری رہتا ہے۔ ہم اسے کسی ایک حالت میں مقید نہیں کر سکتے ہیئت کی تبدیلی زندگی کے جلو میں رہتی اور اسی لیے اس کے نئے سے نئے جلوے پیش نظر رہتے ہیں اور سکون و ثبات یا انجماد کے تصور کی نفی اور تکذیب کرتے رہتے ہیں۔ 'فریبِ نظر ہے سکون و ثبات / تڑپتا ہے ہر ذرہ کائنات / ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود / کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود / سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی / فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی'۔ یہاں یہ اشارہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ 'ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود' قرآنِ کریم کی اس آیت سے براہِ راست ماخوذ معلوم ہوتا ہے: کل یوم ھو فی شان کہ کائنات کے بارے میں قرآنی نقطۂ نظر حرکی ہے۔ انجمادی نہیں، پھر آگے چل کر اس بند کا اختتام اس طرح ہے: 'سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات / ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات / بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس / ازل سے ابد تک رم یک نفس'۔ اقبال نے خودی کی پرورش کے لیے تیغ کا رمز استعمال کیا ہے۔ جو ہمارے لیے آئرستانی شاعر ڈبلو بی ایٹس کے ہاں روح کے لیے SWORD کے رمز کی یاد کو تازہ کرتا ہے۔ خودی اقبال کے لیے کائنات کا مرکزی نقطہ ہے۔ اسی خودی کے متعلق نہاں کہا ہے: 'خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات / خودی کیا ہے بیداریٔ کائنات / خودی جلوہ بدمست و خلوت پسند / سمندر ہے اک بوند پانی میں بند / اندھیرے اجالے میں ہے تابناک / من و تو میں پیدا من و تو سے پاک / ازل اس کے پیچھے ابد سامنے / نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے'۔ اقبال خودی کی پرورش و پرداخت کو فرد کی تمام تگ و تاز کا نقطۂ اعلیٰ تصور کرتے ہیں بلکہ یہ بھی کہ زندگی کی گردش مسلسل کا مقصد بھی انسان کی خودی کو اجاگر کرنا اور اس کی توسیع کرنا ہے، تاکہ انسان اس کائنات میں اپنی تکوین کے منشا اور منتہا کو حاصل کر سکے: 'یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار / کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار / تو ہے فاتحِ عالمِ خوب و زشت / تجھے کیا بتاؤں تیری سرنوشت'۔

نظم بہ عنوان 'زمانہ' ایک اہم لیکن بغایت عدم توجہی کی شکار نظم ہے۔ اس کا موضوع کم و بیش وہی ہے جسے 'مسجدِ قرطبہ' کے افتتاحی بند میں ایسی دھوم دھام شکوہ اور بلند آہنگی کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ وہاں اس کا جواز یہ ہے کہ وہ گہرے طور پر ان موضوعات سے مربوط اور منسلک ہے، جو اس نظم میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتے ہیں یعنی خودی، عشق، تاریخ، فن اور ابدیت۔ اس نظم کی بساط مسجدِ قرطبہ کے مقابلے میں بہت محدود ہے۔ یہاں ایک مجرد تصور کو محسوسات کی شکل میں پیش کرنے کے بعد اسے اور دوسرے موضوعات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی گئی ہے، زمانہ کو ایک طرح سے PERSONIFY کرنے کے بعد اس کے مضمرات کو اس طور سامنے لائے ہیں: 'مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں / میں اپنی تسبیح روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ / ہر ایک سے آشنا ہوں لیکن جدا جدا رسم و راہ میری / کسی کا راکب، کسی کا مرکب، کسی کو عبرت کا تازیانہ / مرے خم و پیچ کو نجومی کی آنکھ پہچانتی نہیں ہے / ہدف سے بیگانہ تیر اس کا نظر نہیں جس کی عارفانہ'۔ یہاں یہ حقیقت بہت واضح ہے کہ وقت ایک تسلسل یعنی CONTINUUM ہے۔ یہ محض SIDEREAL نہیں، یعنی اس کا عرفان و ادراک ریاضیاتی فارمولوں یا نجومی کے زائچوں کے ذریعے ممکن نہیں، بلکہ اس کے لیے عارفانہ نظر کی ضرورت ہے۔ جسے برطانوی شاعر ولیم بلیک نے ORGANICAL PERCEPTION کے برعکس SPIRITUAIL PERCEPTION کا نام دیا ہے۔ ایک اور نظم جو ہمیں ایک لمحۂ فکریہ سے دوچار کرتی ہے 'بالِ جبریل' میں بہ عنوان 'نپولین کے مزار پر' ملتی ہے۔ اس کا پہلا ہی شعر 'راز ہے راز ہے تقدیر جہاں تگ و تاز / جوشِ کردار سے کھل جاتے ہیں تقدیر کے راز'، ہمیں پہلے مصرعے میں کائنات کی سیرت کے راز سے روشناس کراتا ہے اور اس کے عقدے حل کرنے کے لیے جوشِ کردار کو اس کا وسیلہ جانتا ہے۔ جوشِ کردار کی ترکیب کی تکرار نظم میں شروع سے آخر تک ملتی ہے۔ اسلامی عقیدے کے مطابق ذہانت اور قوتِ عمل نصب العینی انسان کی بنیادی صفات ہیں جو اس کی سرشت میں پیوست ہیں اور ان ہی کی روشنی میں وہ اپنی تقدیر سازی کے عمل میں کامیابی سے ہمکنار ہو سکتا ہے اور زندگی کے رازہائے سربستہ کی گرہ کشائی کر سکتا ہے۔ گو پایانِ کار اس امر کا اعتراف بھی موجود ہے کہ فرصتِ کردار کی مدت نفس یا دو نفس سے زیادہ نہیں۔ پھر اس کے بعد وہی قبر کی تاریکی، عدمیت کی ہمہ گیری اور اس کا آہنی شکنجہ اور حیات بعد الموت کے تصور کا آسرا۔

ضربِ کلیم میں جو غالباً ۱۹۳۷ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ سب سے اہم نظم 'لا الٰہ الا اللہ' ہے۔ ارتقاء، لالۂ صحرا اور زمان کی طرح اس میں بھی مجرد تصورات کے حسی متبادلات فراہم کیے گئے ہیں اور اس اعتبار سے یہ ایک مابعد الطبیعاتی نظم کا درجہ رکھتی ہے، دنیاتی نظم کا نہیں، جیسا کہ بعض کم فہم اور بے شعور نقاد سمجھتے ہیں جو صریحاً کوتاہ اندیشی کا شکار ہیں۔ اگر راقم الحروف سے یہ استفسار کیا جائے کہ اس نظم کا موضوع کیا ہے؟ تو اس کا دوٹوک اور حتمی جواب ہوگا ABSOLUTE کا CONTINGENT سے ربط و تعلق۔ صنم کدہ، متاعِ غرور، بتانِ وہم و گمان اور نغمۂ فصلِ گل و لالہ، یہ سب CONTINGENT ہی کے مختلف آثار و شیون ہیں جو زمان و مکاں میں پیوست ہیں۔ مطلق ایک ماورائی حقیقت ہے۔ یہ قیاس و گمان کا مورد بھی ہے اور قطعیت سے ممیز بھی۔ لا الٰہ الا اللہ کے ٹکڑے کی تکرار اس مطلقیت کو ذہن میں محفوظ رکھنے اسے گردش دیتے رہنے اور تازہ رکھنے کی غرض سے ہے۔ اس نظم کے ایک شعر میں جو مطلق اور اضافی زمان و مکاں (بلیک، اقبال اور کانٹ تینوں کے ہاں اور دورِ حاضر میں آئن اسٹین کے ہاں یہ دونوں اضافی حیثیت رکھتے ہیں) کے مابین تعلق پر انحصار رکھتا ہے۔ عقل کی محدود رسائی پر بھی زور دیا گیا ہے، اور وہ شعر یہ ہے: 'خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زُناری / نہ ہے زماں نہ مکاں لا الٰہ الا اللہ'۔ ایک اور نظم جو اس سلسلے میں لائقِ توجہ ہے، اس کا عنوان ہے 'سلطان ٹیپو کی وصیت'، سلطان ٹیپو اقبال کے مردِ آہن کا ایک جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ اس نے جس طرح برطانوی استعمار کے خلاف بغاوت کی، اور جس جاں فروشی اولوالعزمی اور مجاہدانہ جوش و جذبے کے ساتھ اس نے مرتے دم تک مقاومت کا ثبوت دیا۔ وہ استعجاب انگیز ہے۔ اپنی انہی خصوصیات کی بنا پر سلطان ٹیپو کا نام ہندوستان کی جنگ آزادی کے شہیدوں میں بجا طور پر شمار کیا جاتا ہے۔ یہاں اس نظم میں سلطان ٹیپو کی حیثیت علامتی ہے۔ وہ علامت ہے: پیہم عمل، پیہم ادعائے خودی اور شر کے خلاف پیہم جنگ کی۔ اقبال کے ہاں مدام سعی و جہد کا جذبہ بہت قابلِ وقعت ہے۔ یہاں جنگ حق اور باطل کے درمیان ہے، محض ٹیپو سلطان اور برطانوی استعماریت کے درمیان نہیں۔ 'طلوعِ اسلام' میں اقبال نے کہا تھا: 'یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتحِ عالم / جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں'؛ ایک طور سے یہ نظم اسی کی توسیع معلوم ہوتی ہے۔ لیکن 'طلوعِ اسلام' کے اس شعر میں قطعیت اور للکار کا عنصر زیادہ دخیل ہے۔ یہاں بیان صرف بیان نہیں ہے بلکہ ایک طرح کی داخلی آرزومندی بھی ہے۔ ایک آئیڈیل کے لیے، اور اسے حاصل کرنے کے لیے رجھایا بھی جا رہا ہے۔ رہ نوردِ شوق

کہہ کر نظم کے پرسونا کو مشخص کر دیا گیا ہے۔ منزل نہ کر قبول، ساحل نہ کر قبول، گرمیٔ محفل نہ کر قبول۔ ان تینوں ترکیبوں سے محدود، معلوم اور متعینہ حدود سے آگے اور لامحدود اور لامتناہی امکانات کی طرف بڑھ جانے کی ترغیب دی جا رہی ہے۔ نظم 'طلوعِ اسلام' میں للکار کے بالمقابل یہاں سرگوشی اور ترغیب کا نغمہ ہے لیکن پسِ پشت وہ امتیاز بھی ہے جسے قرآن شریف کی زبان میں 'فرقان' کہا گیا ہے۔ نظم کا آغاز ہوا تھا، اس مشاہدے یا ادراک سے 'تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول' (اور شوق کے مضمرات اقبال کے ہاں بہت وسیع ہیں) اور اس کا اتمام ہوتا ہے اس ادعا پر: 'باطل دوئی پسند ہے حق لاشریک ہے / شرکت میانۂ حق و باطل نہ کر قبول'۔ بہ الفاظِ دیگر شروع کے چار اشعار میں جو ترغیب ہے وہ آواز کے حجم میں اضافے کے ساتھ ساتھ ایک طرح کے تیقن میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یعنی یہاں معاملہ صرف حق و باطل میں امتیاز کا نہیں رہ جاتا۔ بلکہ ان دونوں میں سے ایک کی قبولیت اور دوسرے کے استرداد کا ہو جاتا ہے یہاں گومگو اور تذبذب کی حالت کو ختم کر کے ایک طرح کی قبولیت کی جانب بڑھنے کا عزم و ارادہ پایا جاتا ہے اور آخر آخر میں 'رہ نوردِ شوق' الداعی الی الحق کی صورت میں نمودار ہوتا ہے اور اس طرح غیر محسوس طریقے پر یہ نظم بھی اقبال کے مرکزی نظامِ اقدار کا انعکاس پیش کرتی ہے۔ ایک اور تیکھی نظم 'شعاعِ امید' ہے اور یہ ایک رمزیاتی نظم ہے۔ یہاں شعاع جس کے لیے سورج مخزن و منبع نور ہے۔ کائناتِ فطرت میں پابجولاں رہی ہے۔ اس کا تفاعل روشنی کی لہروں کو جو چوراسی ہزار میل فی منٹ طے کرتی ہیں۔ زمین و آسمان کی وسعتوں کے درمیان بکھیرنا اور منتشر کرنا اور ان وسعتوں کو تابناک بنانا رہا ہے۔ انتشار اور تشہیر کے اس عمل کے بعد جو ایک مدت تک بساطِ ہستی پر سامنے لایا جا چکا ہے سورج ان شعاعوں کو دوبارہ اپنے دامن میں سمیٹنا چاہتا ہے، مگر ایک شوخ کرن، شوخ مثالِ نگہ، آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب، اس مراجعت کے لیے اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتی۔ کیونکہ اس کے نزدیک ضیا پاشی کا یہ عمل ابھی اپنے اتمام کو نہیں پہنچا ہے۔ اس کے عزم و حوصلے کو ڈرامائی انداز میں اس طرح پیش کیا گیا ہے: 'بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو / جب تک کہ نہ ہو مشرق کا ہر ذرہ جہاں تاب / چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو / جب تک کہ نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب'۔ مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر / فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر'۔

اب ہم دو اور نظموں کی طرف رجوع کرنا چاہتے ہیں، جو اقبال کے آخری مجموعۂ کلام 'ارمغانِ حجاز'

میں مندرج ہیں یعنی ابلیس کی مجلس شوریٰ اور 'مسعود مرحوم'۔ اول الذکر نظم میں ایک طرح کا نیم ڈرامائی انداز پایا جاتا ہے اور یہ ہمیں ایک حد تک برطانوی شاعر ملٹن کی شہرۂ آفاق نظم 'فردوس گم گشتہ' میں شیطان اور اس کے راندۂ درگاہ متبعین کی محفل کی یاد دلاتی ہے۔ اقبال کے ہاں بھی ہمیں ابلیس کے مشیروں سے واسطہ پڑتا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ یہ مشیر کوئی ڈرامائی وجود اور انفرادیت نہیں رکھتے۔ بلکہ یہ دراصل شاعر اقبال کے ہاتھوں میں محض کٹھ پتلی کی طرح ہیں۔ اس نظم میں ابلیس کی مجلسِ شوریٰ کی اہمیت اس لحاظ سے تو بے شک ہے کہ اس میں ان کے سیاسی رجحانات کا پرتو جھلکتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ ان کی تعریف و توضیح یا EXPOSITION بھی۔ لیکن ڈرامائی اعتبار سے اس نظم کی کامیابی مشتبہ ہے۔ مختلف کرداروں کے درمیان مکالمہ ہی کسی نظم کو ڈرامائی وقعت دینے کے لیے کافی نہیں ہے۔ جب تک کہ اس میں کشمکش اور تشویش کا واضح عنصر موجود نہ ہو اور کرداروں کا اپنا تشخص ابھر کر سامنے نہ آئے اور مشیروں ہی کا نہیں بلکہ ابلیس کا کردار بھی اپنے اندر پوری طرح ڈرامائی مناسبت نہیں رکھتا۔ یہ دراصل شاعر ہی کی ایک ایسی تخلیق معلوم ہوتا ہے، جو اس کے MOUTH PIECE ہونے سے فزوں تر نہیں ہے۔ اس نظم میں اس فضا کی بھرپور تشکیل نظر نہیں آتی، جس میں کردار سانس لیتے اور گفتگو کرتے ہیں۔ اس کے بالمقابل پیام مشرق میں مختصر سی نظم 'تنہائی' میں جو کردار سامنے آتے ہیں وہ ایک طرح کے SHADOW PLAY میں اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ ان میں ایک طرح کی پراسراریت بھی پائی جاتی ہے، اور وہ ایک طرح کی محیط بلگجی روشنی میں حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ ابلیس کی مجلس شوریٰ میں خطابت کا عنصر بھی کامیابی کے ساتھ نہیں برتا گیا ہے اور پوری نظم میں ایک طرح کی ناموزونیت یعنی INADEQUACY راہ پا گئی ہے اور ایک آنچ کی کسر محسوس ہوتی ہے۔ 'مسعود مرحوم' ہر لحاظ سے ایک مکمل نظم ہے۔ اس کی تنظیم، اس کا ارتقاء، اس کا آہنگ سب مل جل کر ایک ایسے شعری پیکر کو وجود میں لاتے ہیں جو سرچشمۂ تنویر و جودت ہے۔ نظم کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے: 'یہ مہر و مہ، یہ ستارے، یہ آسمانِ کبود / کسے خبر کہ یہ عالم عدم ہے یا موجود'، اور یہ ہمیں چشم زدن میں دہشت یعنی DREAD کے احساس سے لبریز کر دیتا ہے اور پھر یہ اضافہ بھی: 'خیالِ جادہ و منزل فسانہ و افسوں / کہ زندگی ہے سراپا رحیل و مقصد'۔ فوری طور پر یقین کی بنیادوں کو ہلا دیتا ہے اور لایعنیت کے احساس کو پوری طرح ہمارے اوپر

طاری کر دیتا ہے۔ اگلے تین اشعار میں غم و اندوہ کی کیفیت کی کشید اس طرح سامنے آتی ہے: "رہی نہ آہ زمانے کے ہاتھ سے باقی / وہ یادگارِ کمالات احمد و محمود / زوالِ علم و ہنر مرگِ ناگہاں اس کی / وہ کارواں کا متاعِ گراں بہا مسعود"۔ نہ کہہ کہ صبر میں پنہاں ہے چارۂ غمِ دوست / نہ کہہ کہ صبر مداوائے موت کی ہے کشود"۔ تیسرے بند میں ایسے سوالات قائم کیے گئے ہیں، جو فلسفیانہ نوعیت کے ہیں۔ کیا موت ایک عقدۂ لاینحل ہے؟ فنا کا کیا مفہوم ہے؟ اور غبارِ راہ کو ذوقِ جمال بخشا گیا ہے، تو زمان و مکاں کو محیط اس زیست کی پایانِ کار علت غائی کیا ہے؟ آخری بند میں اقبال ایک بار پھر خودی اور عشق کی موت پر بالادستی کی طرف اشارہ کرتے ہیں ان کی موجودگی میں موت کو آخری حقیقت ماننے میں تذبذب محسوس ہوتا ہے عشق ایک مثبت قدر ہے اور اس کے بالمقابل موت منفی، محض یہ صرف ایک مقام حیات ہے۔ برطانوی شاعر ولیم بلیک نے اپنی ایک مختصر نظم THE FLY میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اول شے شعور کی بالیدگی نمو اور اس کی بقا ہے اگر یہ نہ ہو تو بہ ظاہر زندگی اور بہ باطن موت کے درمیان کوئی حد فاصل قائم نہیں کی جا سکتی۔ اس کی موجودگی میں اس کے برعکس موت بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اسی کے مثل اقبال کے یہ تین شعر لائق توجہ ہیں ؎

خودی ہے زندہ تو ہے موت اک مقامِ حیات — کہ عشق موت سے کرتا ہے امتحانِ ثبات
خودی ہے زندہ تو دریا ہے بیکرانہ ترا — ترے فراق میں مضطر ہے موجِ نیل و فرات
خودی ہے زندہ تو مانندِ کاہ پیشِ نسیم — خودی ہے زندہ تو سلطانِ جملہ موجودات

یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ بلیک کے ہاں IDENTITY یا شعور اقبال کے ہاں خودی کے تصور کے مترادف ہے اور آخر آخر میں نظامِ کائنات میں انسان کی اولیت اور بڑائی کو یہ کہہ کر ثابت کرنا چاہا ہے ؎

مقام بندۂ مومن کا ہے ورائے سپہر — زمیں سے تا بہ ثریا تمام لات و منات
حریم ذات ہے اس کا نشیمنِ ابدی — نہ تیرہ خاکِ درون نہ جلوہ گاہِ صفات

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اقبال کے تمام دوسرے ذاتی مرثیوں میں جو انہوں نے مختلف اوقات میں لکھے، مسعود مرحوم کو اس کے مفکرانہ لب و لہجے، غم کی مرتکز نوعیت اور عمیق معانی کے حامل ہونے

کے سبب بڑا امتیاز اور تفوق حاصل ہے۔

اقبال نے اردو نظم نگاری کو حرف و معنی کی ایک نئی جہت سے آشنا کیا۔ ان کے ہاں بیانیہ کا تسلسل صرف چند ہی نظموں میں ملتا ہے۔ تسلسل کا تصور انیسویں صدی کا تصور ہے۔ آج کے دور میں تسلسل نہیں، بلکہ عدم تسلسل یعنی DISCONTINUITY زیادہ معتبر اور وقیع ادبی قدر کی حیثیت رکھتی ہے کیوں کہ یہ قیاس اب ایک تسلیم شدہ مفروضہ ہے کہ جس طرح وقت کی رفتار LINEAR نہیں ہے، اسی طرح انسان کا ذہن بھی ایک ہی سمت میں آگے نہیں بڑھتا، بلکہ اس میں جست و خیز کا عمل رونما ہوتا رہتا ہے اور اسی طرح خارجی ماحول میں بھی واقعات ایک بندھے ٹکے فارمولے کے ماتحت سامنے نہیں آتے۔ چنانچہ ادبی تخلیقات میں تدریجی یعنی SEQUENTIAL پیش کش کا فارمولا اب قابل التفات نہیں رہا ہے۔ اس کے علاوہ شعری منطق اور فلسفیانہ یا سائنسی منطق کے مابین فرق کو بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ اقبال کے ہاں عام طور سے تسلسل کے بجائے روبرو رکھنے جانے کا عمل جگہ جگہ نظر آتا ہے۔ عدم تسلسل کے ساتھ پیش کیے جانے والے اجزا بھی ایک وحدتِ کلی میں اپنی جگہ رکھتے ہیں اور اسی سے ادبی شہ پارے کے HOLISTIC ہونے کا تصور ابھرتا ہے۔ اقبال کی بڑی اور اہم نظمیں بیانیہ نہیں، بلکہ علامتی ہیں ان پر یہ اعتراض بے معنی ہے کہ ان میں بندوں کی ترتیب میں قاری اپنی منشا کے مطابق رد و بدل کر سکتا ہے یا بہ الفاظِ دیگر ان کے مختلف اجزا ایک دوسرے سے علیحدہ کیے جانے والے یعنی DETACHABLE ہیں۔ فی الحقیقت یہ ایک نظم کلی میں اپنی جگہ رکھتے اور شاعر کے ذہن میں تخیل اور وجدان کی لہروں کے دوش پر ہی نمودار ہوتے ہیں لہٰذا انہیں ایک دوسرے سے منقطع کرنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ یہ ریاضی کی اکائیاں نہیں ہیں۔ اقبال کی بڑی اور منتخب نظموں میں ہمیں آرٹ فارم کا اہتمام و انصرام نظر آتا ہے۔ دراصل فن کار کے ذہن میں جو کھچڑی پکتی رہتی ہے، اور خیال اور جذبے کے امتزاج باہمی اور تخلیقی شورش کے نتیجے کے طور پر اس سے جو تراوش ہوتی ہے اسے دو اور دو چار کے فارمولے کے تحت بیان نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ اس کا شعور قبل از وقت تیار کردہ اسکیم کے ماتحت کام نہیں کرتا۔ جہاں تک شعری لفظیات کا تعلق ہے اس کا انحصار ہر بڑے شاعر کے ہاں اس کی اپنی فطانت اور حسیت پر ہے۔ اس کے ذخیرۂ الفاظ اور محاورۂ سخن میں ایک حد تک روایت کو بھی دخل ہوتا ہے اور وہ اپنے مزاج اور ذوق و ظرف کے

مطابق اس میں تبدیلیاں کر کے انہیں اپنے ڈھب کا بھی بناتا ہے۔ غالب کی طرح اقبال بھی اپنی لفظیات کے خود ہی خالق ہیں۔ اقبال کی شاعری پر یہ اعتراض کہ یہ حسیات کی نہیں، تصورات کی شاعری ہے، بادرن نہیں ہے۔ فی الاصل عظیم شاعری بیشتر صورتوں میں تصورات ہی کی شاعری ہوتی ہے۔ اگر شاعر کا ذہن توانا اور مرتعش اور تفکر کی طرف مائل ہے تو تصورات سے رغبت اس کا ایک منطقی اور لازمی نتیجہ ہے اور ہم اس رغبت پر کوئی پابندی عائد نہیں کر سکتے۔ عموماً فکر اور جذبے کی آمیزش اور تعامل سے اچھی شاعری وجود میں آتی ہے۔ انگریزی میں ماروِل، بلیک اور ایلیٹ اس کی نمایاں مثالیں ہیں اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ شاعری کا مدار نہ تمامتر خیالات کی رفعت پر ہے اور نہ محض جذبات کی تندی اور شدت پر، بلکہ خیالات اور جذبات کے درمیان نقطۂ ارتکاز یعنی FOCUS پر۔ اس کے علاوہ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ اقبال کی شعریات میں FORMALISM کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ فن ان کے لیے ایک VALUE-CHARGED مظہر ہے۔ اپنے انگریزی خطبات میں انھوں نے ایک بنیادی بات کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا ہے ALL GREATIVE ACTIVITY IS FREE ACTIVITY لیکن ان کے ہاں یہ آزادی مربوط ہے ذمے داری سے۔ وہ ایسے شعر و ادب اور فن لطیف کو لاحاصل سمجھتے ہیں جو روح کی خوابیدگی اور بدن کے تلذذ پر منتج ہو۔ بہ الفاظ دیگر ایسی حواسیت یعنی SENSOUSNESS ان کے نزدیک ایک طرح کی انفعالیت کے ہم معنی ہے جو زندگی کے فروغ اور افزونی کے بجائے اسے اضمحلال اور انتشار سے ہم کنار کرے۔ انہوں نے نگاہِ شوق، ذوقِ نظر، سوزِ حیات، جمال و جلال اور خونِ جگر جیسی اصطلاحات جگہ جگہ استعمال کی ہیں اور ان کا رشتہ فن کی تخلیقیت سے جوڑا ہے اور یہ حد درجے خرد افروز ہے۔ وہ یہ ضروری سمجھتے ہیں کہ فن کار فطرت کی نقالی یا عکاسی سے بلند ہو کر ماورائیت یا تصوریت یعنی IDEALITY سے اپنا رشتہ استوار کرے۔ فن کے تفاعلی نظریے کے بارے میں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ یہ ایک طرح کے مواعظانہ یعنی DIDACTIC اندازِ نظر اور رویے کو جنم دیتا ہے ممکن ہے عام طور پر یہ نتیجہ اور قیاس قرینِ صحت اور جائز ہو لیکن اس کا اطلاق اقبال پر نہیں ہوتا کہ جو روحانی اور اخلاقی اقدار ان کی سرشت میں پیوست ہیں وہ ایک بڑی انقلاب آفریں تہذیب کی مثبت اقدار ہیں اور وہ ان کا ادراک اپنی پوری شخصیت کی گہرائیوں میں ڈوب کر اور بڑی شدت، سرخوشی اور

محویت کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہی اس انسان دوستی کا سرچشمہ ہیں جنہوں نے اقبال کی شاعری کی اپیل کو اس درجے وسیع کر دیا ہے اسی شدتِ ارتکاز کی بدولت وہ ان کے PERSONA کا ایک ناقابلِ تنسیخ حصہ بن جاتی ہیں۔ انہیں انکے داخلی تجربے اور حسیت کے مرکز سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اندرونی جمالیاتی تجربے اور ان کے مذہبی اور آفاقی شعور کے درمیان کوئی حد فاصل قائم نہیں کی جا سکتی اسی سبب حق ان کے لیے حسن بن جاتا ہے اور حسن حق، ان کے شعری ایقان میں جس کی جڑیں ایک مخصوص اور منفرد عالمگیر تہذیبی میراث اور پس منظر میں گڑی ہوئی ہیں، تخلیقیت کے سارے اجزاء اور عناصر موجود ہیں اور اس کی تجلیاں ان کی اہم اور عظیم نظموں پر بکھری ہوئی نظر آتی ہیں، یہ تخلیقیت آزادی کی فضا میں برگ و بار لاتی اور نمو اور ارتقار کے مراحل طے کرتی ہے۔ ان کے ہاں دلبری با قاہری زمینی اور زمانی حقائق کا انکشاف بھی کرتی ہے اور ان کا رشتہ ابدی حقائق کی کائنات سے بھی جوڑتی ہے۔ اسپنوزا کی اصطلاح میں ادبی فن پارہ اقبال کے لیے محض ایک MONAD نہیں ہے۔ بڑی شاعری ہر حال میں ایک بڑے وژن کی پیداوار ہوتی ہے۔

زمان سے اقبال کا سروکار

زمان کے بارے میں حکیم افلاطون نے کہا تھا کہ وہ ابدیت کی ایک متحرک پرچھائیں ہے، یعنی فی نفسہٖ غیر حقیقی ہے۔ ارسطو نے اسے رفتار کی پیمائش ہی تک محدود رکھا اور بس۔ حکمائے یونان میں سے رواقین کا رویہ بھی کم و بیش اسی کے مثل تھا۔ پانچویں صدی عیسوی میں ہیری کلیٹس کا، جو یہ سمجھتا تھا کہ زمان ایک حلقے میں گردش کرتا ہے، یہ قول بغایت معروف اور اہم ہے اور اکثر دہرایا گیا ہے، کہ ہم زمان کے دھارے میں دو بار داخل نہیں ہو سکتے، یعنی وقت عدم مراجعت IRREVERSIBILITY کے قانون کے تابع ہے۔ اسی خیال کی توثیق زمانۂ مابعد میں جرمن فلسفی کانٹ نے بھی کی۔ سینٹ آگسٹن نے چوتھی صدی عیسوی میں اس رائے کا اظہار کیا تھا، اور یہ رائے اس کی آفاق گیر شہرت کی حامل خود نوشت سوانح حیات، بہ عنوان 'اعترافات' کے گیارہویں باب میں صاف طور پر مندرج ہے کہ وہ زمان کی ماہیت کا عرفان تو بلاشبہ رکھتا ہے، لیکن اگر اس سے اس کی توضیح کے بارے میں استفسار کیا جائے تو وہ اپنے آپ کو تذبذب اور گومگو کی حالت سے دوچار پاتا ہے۔ اور اس کا کوئی حتمی اور تشفی بخش جواب اس کے پاس دستیاب نہیں ہے۔ تاہم وقت کی تقسیم ماضی، حال اور مستقبل کی اکائیوں یعنی MODALITIES کے بہ طور کی جا سکتی ہے۔ اسی سے قدرے ملتی جلتی بات زینو ZENO نے مکاں کی نوعیت کے ضمن میں کہی تھی کہ اس کی کوئی آزادانہ اور قائم بالذات حیثیت غالباً نہیں ہے۔ اور حرکت ناممکن اسی لیے ہے کہ مکاں کی حدود جہاں تک ذہنِ انسانی قیاس کر سکتا ہے، 'لاینجزیٰ' ہیں۔ اور مکاں کا مسئلہ مکاں میں حرکت کے مسئلے سے وابستہ ہے۔ مزید یہ کہ مکاں اور زمان کا تیر اپنی پرواز کے دوران کسی ایک نقطے یا آن میں سکون و ثبات کے ساتھ جڑا ہوا نہیں ہے۔ اسی سبب ایک مقام یا نقطے سے دوسرے مقام یا نقطے تک یا زمان کے گذرنے کی سمت کے ایک

جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونے کے دوران جو خلا متصور کیے جا سکتے ہیں اور جن کی بنا پر حرکت فی الحقیقت مشتبہ ٹھہرتی ہے، انہیں ازمنہ وسطےٰ کے مسلمان فلسفی نظام نے طفرہ یا جست کے نظریے کے تحت پُر کرنے کا خیال بعد میں پیش کیا۔ مسلمان مفکرین میں سے اشاعرہ کو، جو وقت کا جوہری تصور رکھتے تھے، یہ کامل یقین تھا کہ جواہر جن سے حقیقت مرکب ہے لاتجزیٰ نہیں ہیں۔ اور آغازِ کار میں یہ ہستیٔ مطلق کا ایک حصہ اور اس کی خودی میں مستتر تھے۔ عراقی نے مکانی نظامات یعنی SPACE ORDERS کا نظریہ بھی پیش کیا، اور زمانی نظامات TIME ORDERS کا تصور بھی۔ اول الذکر کی بنیاد، جیسا کہ قیاس کیا گیا ہے، اس نے قرآنِ کریم کی مندرجہ ذیل آیت پر رکھی، جس کا منشا اور مفہوم یہ ہے کہ خدا تعالےٰ کی ہستیٔ مطلق سے کسی نہ کسی قسم کا رشتہ تصور کرنا ضروری ہے:

اَلَمْ تَرَ اَنَّ اللّٰہَ یَعْلَمُ مَا فِی السَّمٰوٰتِ وَمَا فِی الْاَرْضِ مَا یَکُوْنُ مِنْ نَّجْوٰی ثَلٰثَۃٍ اِلَّا ھُوَ رَابِعُھُمْ وَلَا خَمْسَۃٍ اِلَّا ھُوَ سَادِسُھُمْ وَلَآ اَدْنٰی مِنْ ذٰلِکَ وَلَآ اَکْثَرَ اِلَّا ھُوَ مَعَھُمْ اَیْنَ مَا کَانُوْا (المجادلۃ)

(کیا تم نے نہیں دیکھا کہ اللہ تعالیٰ جانتا ہے، جو کچھ آسمانوں اور زمین میں ہے۔ جہاں کہیں تین آدمی سرگوشی کرتے ہیں، وہ وہاں چوتھا ہے، اور جہاں کہیں پانچ ہیں، وہ وہاں چھٹا ہے اور جہاں اس سے کم ہوں یا زیادہ، وہ ان کے ساتھ ہے، جہاں کہیں بھی وہ ہوں!)

بہ الفاظِ دیگر ہستیٔ مطلق کی ذات پوری کائنات میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ اور یہ راز رازِ سربستہ ہے اور حیرت زا۔ اس سیاق و سباق میں یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ جدید دور کے برطانوی شاعر ٹی، ایس، ایلیٹ نے اپنی شہرۂ آفاق نظم THE WASTE LAND کے پانچویں باب بہ عنوان WHAT THE THUNDER SAID میں جو روحانی کشف کے اسرار و معارف سے لبریز ہے، ایک جگہ قرآن کریم کی اس آیت سے مشابہ اسی طرح کی بات کہی ہے۔ یہ مطابقت استعجاب انگیز ہے، ایلیٹ کا ماخذ جو بھی ہو۔

WHO IS THE THIRD WHO WALKS ALWAYS BESIDE YOU ?
WHEN I COUNT. THERE ARE ONLY YOU AND I TOGETHER
BUT WHEN I LOOK AHEAD ABOVE THE WHITE ROAD

THERE IS ALWAYS ANOTHER ONE WALKING BESIDE YOU
GLIDING WRAPT IN A BROWN MANTLE HOODED
I DO NOT KNOW WHETHER A MAN OR A WOMAN
BUT WHO IS THAT ON THE OTHER SIDE OF YOU ?

فرق صرف اس قدر ہے کہ قرآن کریم میں رابعہم اور سادسہم سے اشارہ ہستیٔ مطلق کی طرف اور ایلیٹ کی نظم کی سطورِ بالا میں ANOTHER ONE کا مشارٌ الیہ حضرت عیسیٰ مسیح کی وہ شبیہہ مبارک ہے، جو ان کے متبعین کو EMMAUS کی طرف پیش قدمی کرتے ہوئے نظر پڑی تھی اور جس نے انھیں اپنے سحر میں اسیر کر لیا تھا۔ حضرت عیسیٰ کو عیسوی عقیدے کے عین مطابق خدا تعالیٰ کی تجسیم فرض کیا گیا ہے اور اس کے لیے دینیاتی اصطلاح LOGOS مستعمل ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو ایک جائز نقطۂ نظر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ رابعہم اور سادسہم میں جو ابہام پوشیدہ ہے۔ وہ مکاں کے وجود کی نفی اور عدمیت کو ثابت کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے؛ اور ہمیں الوہی وجود سے منقطع کر دیتا ہے۔ عراقی نے تین طرح کے زمانی نظامات کا ذکر کیا ہے۔ اوّل ٹھوس اجسام کا زمان جس کے لیے دن اور رات کی گردش مقدر ہے کہ جب تک ایک دن اختتام پذیر نہیں ہو جاتا، دوسرا دن شروع نہیں ہو سکتا۔ دوسرا ذی روح اور لطیف اجسام کا زمان، جو اس نوع کے مرور سے نا آشنا ہے، اور تیسرا ہستیٔ مطلق کا زمان، جو مرور، تسلسل اور ہر طرح کی گردش اور تغیر کی بندش سے آزاد اور مستغنی ہے؛ جس کے لیے نہ ابتدا ہے اور نہ انتہا۔ اس کا ایک دن ذی روح اجسام کے ایک ہزار برس کی مدت کو محیط ہے۔ ہستیٔ مطلق کے زمان سے ماورا ہونے کو قرآن کریم میں اس طرح پیش کیا گیا ہے: الحی القیوم لاتاخذہ سنۃٌ ولا نومٌ۔ یعنی اس پر نہ اکتاہٹ کا غلبہ ہوتا ہے اور نہ نیند کا۔ یہ ہستیٔ مطلق کی مطلقیت کا ایک استعاراتی بیان ہے۔ اور الوہی وقت کی ماہیت اعلیٰ کا۔ زینو کے نظریۂ عدم تسلسل کے برعکس، جس کا اوپر حوالہ گزر چکا ہے۔ ابن حزم نے تسلسل یعنی CONTINUITY کا نظریہ اپنایا، جس کی حیرت انگیز طور پر تصدیق و توثیق زمانۂ حال میں ڈاکٹر اقبال کے قیاس کے بموجب CANTOR اور اس کے بعد آنے والے سائنس دانوں نے کی۔ اٹھارویں صدی کے عظیم برطانوی سائنسداں نیوٹن نے مطلق مکاں کا جو تصور پیش کیا تھا، یا اس میں خلا کا، وہ تو بعد کی طبیعاتی تحقیق کی روشنی میں مطلق زماں

اور FORCE میں یقین کے پہلو بہ پہلو ناقابلِ قبول قرار دے دیا گیا، لیکن زمان کے بارے میں اس کے معروف بیان:

ITS SOMETHING WHICH OF ITSELF AND BY ITSOWN NATURE FLOWS UNIFORMLY, WITHOUT REGARD TO ANYTHING EXTERNAL.

میں حرکت کا جو جرثومہ پوشیدہ تھا، وہ آئندہ پیش رفت کی بنیاد ثابت ہوا۔

بیسویں صدی کے آغاز ہی میں جرمن سائنس داں آئنسٹائن نے مطلق مکان کے تصور کو بھی مسترد کیا، اور ۱۵ء کے لگ بھگ زمان و مکاں دونوں اکائیوں یا COORDINATES کے بارے میں اضافیت کا نظریہ پیش کیا، جس نے طبیعات کی دنیا میں ایک تہلکہ مچا دیا، اور پرانی بنیادوں کو بڑی حد تک مسمار کر دیا، ان معنوں میں کہ یہ نظریہ کائنات کے وسیع اسٹرکچر کو حاوی ہے، اور اس کے مطابق زمانی اور مکانی COORDINATES میں کوئی فرق و امتیاز باقی نہیں رہا۔ دراصل حکمائے یونان کائنات کے بارے میں بالعموم ایک سکونی نقطۂ نظر کے علم بردار تھے اور مادے کے ذیل میں ان کا تصور یہ تھا کہ یہ ایک ٹھہری ہوئی منجمد اکائی ہے جو مکاں میں ممتد ہے۔ مسلمان مفکرین نے جنہوں نے براہِ راست قرآنِ کریم سے استفادہ کیا تھا، اس خیال کو مسترد کیا، اور کائنات کے ہیولے میں حرکت اور توانائی کے عناصر پر زور دیا۔ سترھویں صدی کے فرانسیسی فلسفی اور ماہرِ ریاضیات ڈیکارٹ نے وجود یا حقیقت کو دو انواع میں منقسم کیا۔ یعنی ذہن اور مادہ، اور اس طرح ایک طرح کی ثنویت کا چرچا شروع ہوا۔ جدید طبیعات کی رو سے مادہ کوئی منجمد اور مکاں میں گسترده اکائی نہیں، بلکہ یہ توانائی ہی کی ایک شکل ہے۔ بہ الفاظ دیگر ذرے لہریں ہیں، اور لہریں ذرے۔ اور ان کی دوئی وحدت میں برابر تبدیل ہوتی رہتی ہے اور ذرے خود PARTICLE-EVENTS ہیں بحیثیت مجموعی یہ سہ ابعادی یا چہار ابعادی معروض نہیں، بلکہ اعمال یا EVENTS ہیں۔ یا امکانات یعنی POSSIBILITIES کے تانے بانے۔ گویا اب خود مکتفی مادیت کا مسئلہ پوری طرح ختم ہو گیا ہے۔ مادہ اور توانائی دونوں ہی منحنی بیں یا خم میں سفر کرتے ہیں۔ دراصل مادے کا قدیم تصور، جوہر، کی مابعد الطبیعات سے مسموم رہا ہے LEIBNIZ نے ایک بہت ہی انوکھا اور منفرد خیال یہ پیش کیا تھا کہ مادے کا ایک ٹکڑا دراصل روحوں کی ایک

نوآبادی یعنی COLONY ہے۔ آئنسٹائن اور وہائٹ ہیڈ دونوں کے نزدیک زمانۂ حال فطرت کے متعین عناصر کا مجموعہ یا مرکب نہیں، بلکہ یہ باہمدگر پیوست اور ایک دوسرے سے مطابقت رکھنے والے وقوعات کا ایک نظام یا بندھن ہے۔ حقیقت کی ماہیت کے سلسلے میں آئنسٹائن نے تین کی بجائے چار ابعاد یعنی DIMENSIONS پر زور دیا؛ یعنی طول، عرض، بلندی اور وقت؛ اور زمان و مکاں کے تسلسل پر بھی۔ مفکرینِ ماقبل کے برعکس اس نے زمان و مکاں کا معروضی نہیں، بلکہ موضوعی تصور پیش کیا اور وضاحت کے طور پر یہ بھی کہا کہ زمان و مکاں اس لحاظ سے اضافی ہیں کہ مکاں مشاہدہ کرنے والے کے مقام اور اس رفتار یعنی VELOCITY کی رعایت سے جس سے وہ حرکت کر رہا ہے، بدلتا رہتا ہے۔ اور اسی طرح زمان بھی ایک موضوعی اکائی ہے کہ ہر شخص کا زمان کا اپنا اندازہ منفرد ہوتا ہے اور وہ اپنی گھڑی علیحدہ ہی رکھتا ہے۔ اور ایک کی گھڑی دوسرے کی گھڑی سے جداگانہ ہوتی ہے۔ یہاں تین امور کی وضاحت فی الفور ضروری ہے۔ اول یہ کہ پیمائش شدہ MASS اور انرجی میں کوئی فرق نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ وقت یا + ایک ریاضیاتی اکائی ہے اور تیسرے یہ کہ روشنی اقلیدسی یعنی EUCLEDIAN جیومٹری کے مفروضے کے برعکس سیدھی سمت میں سفر نہیں کرتی، بلکہ اس کا سفر انحنائی یعنی CURVED ہوتا ہے۔ برگساں کے لیے بھی وقت ایک مضطرب لہر، ایک مسلسل سرجوش اور ایک رواں دواں جوئے آب کے مماثل ہے جس میں مختلف آنات کو بوجہ ادغام باہمی متمائز نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس جوئے آب کی حقیقت یا نوعیت کیا ہے؟ حال دراصل ایک بہت ہی مغالطہ انگیز یعنی SPECIOUS اکائی ہے اور یہ کوئی نام و نشان اس لیے نہیں رکھتا کہ یہ یا تو ماضی کی طرف لوٹتا رہتا ہے یا مستقبل کی سمت بڑھتا چلا جاتا ہے اور بیک وقت دونوں میں سے کسی ایک میں ضم ہوتا رہتا ہے۔ آن، نقطے کی نسبت، جیسا کہ ڈاکٹر اقبال نے اپنے خطبات میں بالصراحت کہا ہے، یقیناً زیادہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ تاہم زمان، مکاں کے اندر ہی اپنی نمود اور تفاعل کو ظاہر کرتا ہے اور یہی اس کا معمول یا میڈیم ہے۔ ممتاز فلسفی سیموئیل الیگزینڈر نے اپنی اہم کتاب SPACE, TIME AND DEITY میں زمان کو استعارۃً مکاں کا ذہن کہا ہے۔ یہاں یہ جتانا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ مشرقی صوفیاء زمان و مکاں کا وجدانی ادراک بیک وقت کرتے ہیں اور اس کا سب سے واضح اظہار ہمیں

مہایاں بودھ ازم میں ملتا ہے۔ اقبالؒ آئنسٹائن اور برگساں دونوں سے اپنی فکر میں ایک نقطۂ اتصال رکھتے ہیں کہ ان کے نزدیک زمان متحرک ہے اور یہ بنیادی طور پر قرآنی نقطۂ نظر ہے۔ بہ طور ایک سکونی اکائی کے اسلام نے اسے کلیتہً مسترد کیا ہے۔ بعد میں روسی سائنسداں ALEXANDAR FRIEDMANN نے ۲۲ء میں اور برطانوی ماہرِ طبیعات ایڈورڈ ہبل نے ۲۹ء میں اس قیاس کو ریاضیاتی بنیادوں پر مستحکم کرنے کی کوشش کی۔ اس مفروضے کے مطابق دُور کی کہکشائیں یعنی GALAXIES تیز رفتاری کے ساتھ ہم سے دُور بھاگ رہی ہیں اور یہ حقیقت، مشاہداتی ہے، مفروضہ نہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شروع میں مادے نے ہائیڈروجن گیس کی صورت اختیار کی، اور پھر یہی ستاروں، کہکشاؤں اور جھرمٹ یعنی CLUSTERS کے روپ میں بدلی۔ زمان ہی کی طرح کائناتِ مظاہر بھی ایک طور سے گردش اور استمرار کے اوصاف سے متصف ہے۔ جس میں ایک تخلیقی یا تکوینی عنصر کی موجودگی بنیادی ہے۔ تکوین کا عمل مسلسل افزونی پسند کائنات کے قیام پر دلالت کرتا ہے، جس کی طرف قرآنِ کریم کی اس آیت میں اشارہ مخفی ہے: 'کل یوم ھو فی شانٍ' خدا عوالم کی تخلیق پر قادر ہے۔ اس گردش اور استمرار کا عرفان و ادراک کسی ریاضیاتی فارمولے کے وسیلے سے نہیں، بلکہ شعوری تجربے کی تحلیل کی روشنی ہی میں ممکن ہے اس میں ماضی، حال اور مستقبل کی تمیز و تفریق نہیں کی جاسکتی؛ کہ بہ قول اقبالؒ یہ تینوں ایک عضوی کل میں برابر ڈھلتے رہتے ہیں اور قانونِ سببیت یعنی LAW OF CAUSALITY کا ان پر اطلاق نہیں ہوتا۔ اقبالؒ زندگی کی بنیاد کو روحانی مانتے ہیں۔ اپنے انگریزی خطبات میں انہوں نے یہ وضاحت کی ہے کہ خودی مرکز سے بیرون کی طرف سفر کرتی ہے۔ جو عنصر ان کی فکر کو برگساں کے نقطۂ نظر سے ممیز کرتا ہے۔ وہ یہ کہ مستقبل پہلے سے طے شدہ کوئی ایسا واضح ہدف نہیں جس کی سمت وقت کی گردش پر راجع ہو، بلکہ یہ کھلے ہوئے امکانات کا شیرازہ ہے وقت میں اس کے ظہور سے قبل۔ یہ ہر نوع کی جبریت اور لزوم سے یکسر آزاد اور مستغنی ہے اور اس کی غائیت یعنی TELEOLOGYY خارج سے مسلط کی ہوئی نہیں ہے۔ اقبالؒ زمان یا وقت کا ایک موضوعی تصور رکھتے ہیں اور اسے نفس کے شعوری تجربے کی تحلیل سے منسلک کر دیتے ہیں چنانچہ انگریزی خطبات میں انہوں نے اپنا یہ فارمولہ انتہائی جامعیت اور اختصار کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے:

NO PSYCHIC LIFE, NO TIME : NO TIME, NO MOTION

بہ الفاظ دیگر نفسیاتی تجربہ، زمان اور گردش و حرکت، سب ایک دوسرے پر انحصار رکھتے ہیں، اور ایک دوسرے میں ملوث اور پیوست ہیں۔ یہاں یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ آئنسٹائن کا نفسیاتی تجربے سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ البتہ MOTION کا تصور نیوٹن کے ہاں بھی تھا اور آئنسٹائن کے ہاں بھی ہے۔ کیوں کہ ہم دیکھتے ہیں کہ موخرالذکر نے وقت کے گزران یعنی LAPSE کو MOTION پر منحصر قرار دیا ہے اور MOTION ہی سے مادے یعنی MASS کی صورت یا کیفیت اور کمیت بدلتی رہتی ہے۔ شعور بھی وقت ہی کے تفاعل یا اس کے میڈیم میں اپنی کارکردگی آشکار کرتا ہے اور وقت اصولِ سبب و نتیجے کا پابند ہے۔ اقبال نے خودی کی دو انواع: موثر یعنی EFFECTIVE خودی اور قدر آفریں یعنی APRRECIATIVE خودی کے مابین فرق کو بطورِ خاص واضح کیا ہے کہ یہ ایک دوسرے سے متبائن ہیں۔ اول الذکر کا تعلق خارجی زندگی کے احوال و کوائف اور روزمرہ کی عملی زندگی سے ہے۔ طوالت اور اختصار دونوں کو ہم اس سے مربوط کر سکتے ہیں۔ یہ مثل ایک واضح خط کے ہے، جس میں مکانی نقطے ایک دوسرے سے ممیز اور الگ تھلگ ہیں۔ اس کے برعکس جب ہم مراقبے یا استغراق کے عالم میں ہوتے ہیں اور اپنے وجود کی پہنائیوں میں غوطہ زنی کا عزم کرتے ہیں، تو موخرالذکر یعنی قدر آفریں خودی کے امکانات کا ہمیں احساس ہوتا ہے۔ یہ دورانِ خالص کا مقام ہے، جو مکاں کے لمس سے آلودہ نہیں ہوتا۔ یعنی وہ منزہ رہتا ہے۔ اول الذکر کے ذیل میں ہم سبب اور نتیجے کے قانون کی پاس داری پر اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ موخرالذکر اس لازمی پاس داری سے ہمیں چھٹکارا دلاتی ہے۔ اس کا بیشتر انحصار ہم وقتی پن یعنی SIMULTANEITY اور نفوذِ باہمی کے احساس پر ہوتا ہے۔ قدر آفریں خودی کے واحد یا منفرد 'اب' کو موثر خودی مختلف آنات کے انتشار میں بکھیر دینے اور گم کر دینے کی طرف مائل نظر آتی ہے۔ اقبال کے الفاظ میں اول الذکر کا وظیفہ یہ ہے کہ وہ HERES اور NOWS کی شیرازہ بندی سے عبارت ہے۔ دورانِ خالص سے سلسلہ واری کی طرف سفر ایقان سے عقل کی جانب سفر کے مترادف ہے۔ آخرالذکر دورانِ خالص یا محض کی آزادانہ گردش پر نشانات مرتسم کر دیتا ہے۔ یہ شاید عقلِ سلیم کے ارتقا کے لیے ضروری بھی ہے۔ مجملاً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وقت کو ناپا جا سکتا ہے اور جس کی پیمائش نہ کی جا سکے اور جو ہمارے ادراک کی گرفت سے باہر ہوا جاتا ہے

وہی ابدیت یا ETERNITY کا دوسرا نام ہے۔

اقبال ماضی سے وابستگی کے باوصف اور اس کی تجدید یا احیاء کی خواہش کے علی الرغم مستقبل پر نظریں جمائے رکھنا چاہتے ہیں: 'طلوعِ فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ' مستقبلیت یعنی FUTURITY کے اس مفہوم کے پیشِ نظر انہیں زندگی کی کوئی ایسی تعبیر و تفسیر مطبوعِ خاطر نہیں ہے، جو صرف ماضی کے احیاء پر قناعت کرے اور بدلتے ہوئے احوال و ظروف میں اس کی تشکیلِ نو کی طرف ملتفت نہ ہو اور ماضی کا ایک کابوس بنا کر کھڑا کر دے۔ وہ برگساں سے اس امر پر اتفاق کرنے کے لیے آمادہ نہیں کہ زندگی جو مثل ایک جوئے آب کے ہے، ہمیں کسی متعین مقصد کی طرف لے جا رہی ہے۔ کیوں کہ اس مفروضے کو قبول کرنے سے اس پورے عمل میں ایک طرح کی میکانکیت کے در آنے کا خدشہ لگا رہتا ہے۔ جیسا کہ انھوں نے اپنے خطبات میں واضح طور پر کہا ہے کہ وقت ایک کھنچا ہوا خط نہیں ہے، بلکہ ایک ایسا خط ہے، جو کھینچا جا رہا ہے۔ اور اسی لیے وہ جس طرح کی غائیت میں یقین رکھتے ہیں، وہ زمان کی گردش میں اندرونی طور پر مضمر اور مستتر ہے۔ اسی طرح وہ برگساں کے برعکس تکوین کے کلی تناظر میں زمان پر نفس کی اولیت کے بلاشبہ قائل ہیں اور زمان کا آغاز ہوا تخلیق کے لمحے یا موجودہ طبیعات کی اصطلاح میں BIG BAN سے، اور موخر الذکر کے لمحے ہی سے ہم زمان کی پیمائش کرنے کے بھی مجاز ہیں۔ جدید دور کے ممتاز ترین ماہرِ طبیعات اسٹیفن ہاکنگ کا خیال ہے کہ یہ عین ممکن ہے کہ وقت کا آغاز ہوا ہو نامتناہی گھنے پن یعنی DENSITY اور زمان و مکاں کے انحنا یعنی CURVATURE کے نقطے سے۔ یہ CURVATURE جو کشش ثقل سے پیدا ہوتا ہے، سہ ابعادی مکاں تک محدود نہیں۔ بلکہ اس کی توسیع چہار ابعادی حقیقت تک ممکن ہے۔ مولانا سید سلیمان ندوی کے نام ایک خط مورخہ ۵ دسمبر ۳۳ء میں اقبال نے کہا ہے کہ اگر دہر ممتد اور مستمر ہے، اور حقیقت میں یہ اللہ تعالیٰ ہی ہے، تو پھر مکاں کیا چیز ہے؟ جس طرح زمان دہر ہی کا ایک عکس ہے، اسی طرح مکاں بھی دہر ہی عکس ہونا چاہیے یا پھر یوں کہیے کہ زمان و مکاں دونوں کی حیثیتِ اصلی دہر ہی ہے: (حوالۂ کلیاتِ مکاتیبِ اقبال، مرتبہ سید مظفر حسین برنی، جلد سوم، صر ۴۳۴)۔ بہ الفاظِ دیگر دہر جس میں زمان و مکاں دونوں شامل ہیں، صرف زمان یا صرف مکاں کی نسبت زیادہ جامع اور ہمہ گیر اکائی ہے، اور یہ دونوں

کو محیط ہے۔ اس کی بڑی حد تک تصدیق اس حدیثِ قدسی سے ہوتی ہے: لا تسبوا الدھر وان اللہ ھو، جس کا اس ضمن میں بار بار ذکر کیا گیا ہے۔ چنانچہ بیشتر صوفیائے کرام خصوصاً محی الدین ابن عربی دہر کو اسمائے حسنیٰ میں شمار کرتے چلے آئے ہیں۔ اپنے ایک خط میں اقبال نے یہ بھی کہا ہے: 'ایک یہودی عالم میمون کے مطابق خدا کے لیے کوئی مستقبل نہیں ہے کہ وہ ہر لمحہ زمان کو تخلیق کرتا رہتا ہے' (کلیات، ایضاً ص ۹۳۹)۔

اوپر یہ اشارہ کیا گیا کہ ایک طرف اقبال ازمنہ وسطیٰ کے مسلمان مفکرین اور فلاسفہ سے بغایت متاثر نظر آتے ہیں اور دوسری جانب آئنسٹائن، وہائٹ ہیڈ اور برگساں سے بھی انھوں نے کسی نہ کسی حد تک اکتسابِ فیض کیا ہے گو انھوں نے ان فیوض کو اپنی فطانت کے خمیر میں پوری طرح جذب کر لیا ہے۔ انہوں نے موثر خودی اور قدر آفریں خودی کے درمیان امتیاز کو بھی نمایاں کیا ہے اور سلسلہ واری وقت، دورانِ خالص اور الوہی وقت کے درمیان تفاوت کو بھی۔ آخر الذکر یعنی دورانِ خالص ایک واحد، یکلخت اور مدرکاتی عمل ہے: جو ایک لمحۂ گریزاں میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اقبال وقت کی تخلیقی گردش کی جہت کا ایک مرتعش احساس رکھتے ہیں اور اسے انسانی شعور کی ایک باوقعت کیفیت تصور کرتے ہیں۔ چنانچہ 'جاوید نامہ' میں انہوں نے بطورِ خاص معراجِ نبوی کے رویائے منفرد کا ذکر کیا ہے اور اسے شعورِ انسانی کے اندرون میں انقلاب کے مترادف قرار دیا ہے:

از شعورست کہ گوئی نزد و دور　　چیست معراج؟ انقلاب اندر شعور
انقلاب اندر شعور از جذب و شوق　　وارہاند جذب و شوق از تحت و فوق

یہ صوفیائے مشرق کی وہ غیر معمولی داخلی کیفیت شعور ہے، جس میں وہ روزمرہ زندگی کی سہ ابعادی کائنات سے ماورا ہو کر ایک کثیر الجہت حقیقت کا وجدانی عرفان حاصل کرتے ہیں۔ آئنسٹائن نے زمان و مکاں کی اضافیت کا جو نظریہ پیش کیا وہ خصوصی اور تاریخ ساز اہمیت کا حامل سمجھا جاتا ہے۔ قرآن کریم میں سات سونے والوں کا ذکر کیا گیا ہے جو غار کی کھوہ میں ایک مدت تک محوِ خواب رہے، لیکن جب بیدار ہوئے تو انہیں ایسا لگا، جیسے صرف ایک لمحے کے لیے ہی ان پر خوابیدگی مستولی رہی ہو۔ چنانچہ اس غیر معمولی واردات یا مظہر کے بارے میں یہ کہا گیا ہے۔

قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ ؕ قَالُوْا لَبِثْنَا يَوْمًا اَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ؕ قَالُوْا رَبُّكُمْ اَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ ؕ (الکہف: ۱۹)

(پس ان میں سے ایک نے پوچھا، تم کب تک اس حالت میں رہے؟ انھوں نے کہا ایک دن یا اس سے بھی کم۔ انھوں نے کہا تمہارا رب جانتا ہے کہ تم کب تک رہے)

اور آگے چل کر یہ بھی کہا گیا:

وَلَبِثُوْا فِیْ كَهْفِهِمْ ثَلٰثَ مِائَةٍ سِنِیْنَ وَازْدَادُوْا تِسْعًا ۝ (ایضاً: ۲۵)

(پس وہ اپنے غار میں تین سو سال تک پڑے رہے، اس پر نوے سال کا اور اضافہ کیا)

یہاں جو امر قابل غور ہے، وہ وقت کے اندازے کے سلسلے میں اضافیت کا عنصر ہے اور یہ شعور کی نامعلوم ممکنہ سطحوں کا پتہ دیتا ہے۔ وقت کے سلسلے میں جیسا کہ اقبال نے جابجا وضاحت کی ہے قرآن کریم میں ایک سے زائد بار اور بہ اصرار یہ کہا گیا ہے کہ دن اور رات کے تواتر میں، موسموں کے پے بہ پے تغیرات میں اور روئیدگی اور اضمحلال کے اعمال کے آگے پیچھے آنے میں ایسی ایسی نشانیاں مخفی ہیں، جو ہمیں ہر لمحہ فکر و تامل پر آمادہ کرتی رہتی ہیں؛ یعنی کائنات کی تنظیم اور اسٹرکچر کے بارے میں اور زمان کے گزران کے تناظر میں بھی ہمیں انھیں کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ اس کے علاوہ الوہی وقت کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ وہ تبدیلی کے قانون کا تابع نہیں ہے۔ بلکہ غیر مسلسل ہے اور اس کا کماحقہ ادراک انسان کے بس کی بات نہیں۔ انسانی تخمینے کے ہزاروں سال کی مدت ایک پلک جھپکنے سے زیادہ نہیں ہے۔ اسے قرآن کریم میں 'ام الکتاب' کہا گیا ہے۔ اس میں پوری تاریخ انسانی کا پھیلاؤ سببیت کی سلسلے واری سے آزاد ہو کر انتہائی ماورائی 'اب' میں سمیٹ لیا جاتا ہے۔ اپنے کیمبرج یونیورسٹی کے استاد میگ ٹیگرٹ کے خیال کے برعکس اقبال زمان کو حقیقی بھی سمجھتے ہیں اور موضوعی بھی، لیکن مطلق ہرگز نہیں جیسا کہ ارسطو اور نیوٹن مانتے ہیں۔ ان کے لیے زمان کا مسئلہ بنیادی طور پر اور بلاشک و شبہ شعورِ انسانی میں تغیر و تبدل کے مسئلے سے منسلک اور وابستہ ہے

اسٹیفن ہاکنگ نے اپنی مشہور و معروف کتاب A BRIEF HISTORY OF TIME میں وقت کی رفتار کی تین سمتوں کا ذکر کیا ہے اول THE SECOND LAW OF THERMODYNAMICS وقت کی رفتار یعنی سمت یا زمان کی وہ قسم جو نظم سے نراج کی طرف لے جاتی ہے اور ENTROPHY

کا مفہوم بھی یہی ہے۔ دوسرے نفسیاتی وقت کی سمت و رفتار یعنی زمان کی وہ نوع جس میں وقت کے دباؤ کو محسوس کیا جاسکتا ہے اور جس میں ہمارے پیشِ نظر مستقبل نہیں ہوتا، بلکہ ہم مڑ مڑ کر ماضی کی طرف دیکھتے رہنا پسند کرتے ہیں اور تیسرے COSMOLOGICAL وقت کی وہ سمت جس میں کائنات افزونی کی طرف مائل نظر آتی اور رغبت رکھتی ہے، سکڑنے، سمٹنے یا انہدام یعنی COLLAPSE کی طرف نہیں۔ اگر ہم اس تقسیم کا اطلاق شاعری یا افسانوی ادب پر کریں، تو یہ رائے ظاہر کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ اس میں سروکار نفسیاتی وقت سے ہوتا ہے۔ طبعی سائنس وقت کا ایک معروضی تصور اپنائے ہوئے ہے، یا یہ کہیے کہ وہ اسے معروضی نقطۂ نظر سے جانچتی اور پرکھتی ہے۔ شعر و ادب کے رسیا اسے ایک موضوعی اکائی تصور کرتے ہیں۔ اوّل الذکر کا سروکار تجربے کی ان اکائیوں سے ہوتا ہے جن کی ایک معروضی METRIC کے ذریعے ناپ تول کی جاسکتی ہے۔ تخلیقی فن کار کا زمان شعورِ انسانی کا ایک مفروضہ یعنی DATUM ہے۔ اس کی تحلیل اور اس کا تجزیہ احساس اور جذبے کی روشنی میں کیا جاتا ہے اور یہی اس کے لیے صحیح طریقۂ کار ہے۔ پلوٹائی نس PLOTINUS وہ پہلا فلسفی ہے جس نے کہا کہ وقت بنیادی طور پر ایک موضوعی مظہر ہے۔ ارسطو کے برعکس، جدید وجودی مفکر ہیڈیگر HEIDEGGER کا کہنا ہے کہ انسان ایک ایسی ذی روح مخلوق ہے جس کے سر پر وقت کا سایہ منڈلاتا رہتا ہے۔ وہ اسی دائمی آسیب کا مارا ہوا ہے اور زمان زیست یا وجود کی ایک لازمی شق ہے۔ بعض مشرقی حکما اور جدید ترین مفکرین کا بھی یہ اصرار ہے کہ فکر کا عمل وقت ہی کے معمول میں ظاہر ہوتا ہے اور اس لیے اس سے ماورا ہونے میں انسان سبب اور نتیجے کے قانون سے بھی جو کائنات میں ہر شے کو محیط ہے، ماورا ہو جاتا ہے۔ زندگی ایک پیہم اور مستقل گردش سے عبارت ہے، اور وقت اس کی حقیقت کو متعین کرنے کا ایک موثر وسیلہ ہے۔ وقت کا انسان کے نفس سے گہرا اور ناقابلِ انقطاع تعلق ہے؛ انسانی تجربے میں تین عناصر بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ تبدیلی، تواتر اور تغیر یا ناپائیداری یعنی TRANSIENCE ۔ اسی طرح انسانی نفس بھی کسی جمی جکڑی اور مستحکم اکائی کا نام نہیں، بلکہ یہ ایک معمول ہے، تاثرات، یادوں اور دم بہ دم کیفیات اور عوارض کے انعکاس کا۔ انسان کسی صورت بھی وقت کے گذران کے احساس سے خالی نہیں رہتا؛ کیوں کہ اس کے جملہ اعمال و افعال اسی پسِ منظر میں اپنی نمود دکھاتے ہیں۔ یادوں کا تعلق ماضی سے، مدرکات کا حال سے اور

آرزوؤں، امیدوں اور اندیشوں کا مستقبل سے ہے۔ اسی لیے اقبال نے اپنی معروف نظم بعنوان 'زمانہ' (بالِ جبریل) کا آغاز اس شعر سے کیا ہے: 'جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرفِ محرمانہ/ قریب تر ہے نمود جس کی، اسی کا مشتاق ہے زمانہ'۔ گو یہ صحیح ہے کہ انسانی زندگی کے سیاق و سباق میں ماضی، حال اور مستقبل ایک ہی قالب یا کوکھ یعنی MATRIX کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ بھی صحیح ہے کہ حال ایک گمراہ کن اکائی یا COORDINATE کا نام ہے کہ یہ ہر آن اپنی انفرادیت کھوتی رہتی ہے اسی لیے تخلیقی ادب خصوصاً شاعری اور ناول نگاری میں زیادہ تر زور ماضی کے خزانوں کو کھنگالنے پر دیا گیا ہے کہ وہ تخیل کی مہمیز کرتے ہیں۔ اسی طرح لاشعوری یا تحت الشعوری اعمال بھی، جو سلسلہ واری وقت کی بندشوں سے آزاد ہوتے ہیں، اس ضمن میں خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ یورپین ادب کی تاریخ میں اس سلسلے میں مارسل پروسٹ کا کارنامہ بغایت قابلِ ذکر ہے، جیسا کہ اس کی مشہور و معروف تصنیف A LARECHERCHE DU TEMPS PERDU سے پوری طرح عیاں ہے۔ اس میں نفس کے لاحاصل مجاہدے کا عکس بڑی خوبی اور لطافت کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے۔ وہ اپنے لاشعور کی گہرائیوں میں غوطہ زنی کرنے اور اس کے مواد کو شعور کی سطح پر لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس میں اس کی گذشتہ یادوں کی باز آفرینی میں تخیلی قوت کے کشودِ کار کی جو صلاحیت مستتر ہے، اسے بڑی خوبی اور کمالِ ہنرمندی اور پر پیچ طریقوں سے آشکار کیا ہے۔ پروسٹ کا تعلق وقت اور ابدیت سے، ماضی اور مستقبل سے، یادوں کے حسی محرکات سے اور شعور اور لاشعور کی پرتوں سے بہت رمز آشنایانہ ہے۔ لیکن دراصل انسانی فکر کی تاریخ میں سینٹ آگسٹن کا نام اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس نے یادوں کی ہیئت کو زمان اور نفس کے اسٹرکچر کی کنجی قرار دیا ہے۔ پروسٹ نے یادوں کی برانگیختگی اور تشکیلِ نو کو ایک ماورائی جوہر کا درجہ دے دیا ہے۔ کم و بیش یہی حال برطانوی رومانی شاعر ولیم ورڈز ورتھ کا ہے۔ میتھ کی بنیاد بھی انہی دو عناصر پر قائم ہے۔ یعنی بعض وقیع ترین انسانی تجربات اور صورت حال کی تکرار اور اس پر منحصر انسانی زندگی میں تسلسل کے عنصر کی کلیدی اہمیت۔ برطانوی ناول نگار جیمس جوائس کے فکشن کے فن کا سارا تار و پود میتھ کے اسی تصور سے ماخوذ ہے۔ اس کے ساتھ ہی امتداد، فعال نفوذِ باہمی اور انفرادیت یعنی IDENTITY بھی انسانی نفس کے اسٹرکچر کے ایسے اجزائے لاینفک ہیں، جنہیں تسلسل کے محرک کے علاوہ زمان کے تصور سے منقطع کر کے نہیں دیکھا

جاسکتا۔ انسانی زندگی کو ایک استبعادی یعنی PARADOXICAL حقیقت کے طور پر متصور کیا جاسکتا ہے، یعنی ایک طرف وہ لمحہ بہ لمحہ تغیر اور تبدیلی کی زد پر رہتی ہے اور دوسری جانب اسی کے پہلو بہ پہلو وہ انسانی زندگی میں شیرازہ بندی کی بھی جبلی قوت سے ناآشنا نہیں ہے جس کی بناء پر اسے سب سے بڑا INTEGRATOR کہا جاسکتا ہے۔ اسی طرح زمان کا تفاعل بھی دوگونہ ہے۔ یعنی ایک طرف تخلیق اسی کے فریم ورک میں سامنے آتی ہے اور دوسری جانب یہ تخریب کاری اور انحطاط، ضعف اور انہدام کے عناصر بھی اپنے اندر پوشیدہ رکھتا ہے۔ ایک طرف تاریخ کی وہ قوتیں ہیں، جنہیں MONOLITHIC کہا جاسکتا ہے اس معنی میں کہ وہ زندگی کے لایعنی اور ناقابلِ تفہیم مواد یا واقعات کے پراگندہ اور بے ترتیب انبار کو تسلسل، پیوستگی اور اسٹرکچر کے احساس سے آشنا کراتی ہیں، اور اسے معنویت عطا کرتی ہیں اور یہ واضح کرنے کی چنداں ضرورت نہیں کہ معنویت سے ہماری مراد VALUE-CHARGED اکائیاں ہیں اور دوسری طرف وہ ہر لمحہ انحطاط، انتشار اور بے چہرگی یعنی FORMLESSNESS کے لیے راہ ہموار کرتی ہیں۔ وقت کی فریب کاریاں یعنی DECEPTIONS اور اس کی کج ادائیاں یعنی VAGARIES انسان کے لیے ایک ناکشودہ معمہ ہیں۔ یوں تو متصوفانہ تجربے میں الوہی قوت سے اتصال کا احساس، صعوبت سے چھٹکارا پانے کی آرزومندی اور برکت، تقدیس اور سرخوشی و بہجت کی کیفیت کی فراہمی کا احساس، ایسے لازمی اجزا کے طور پر شامل ہیں، جن سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن موجودہ بحث کے ضمن میں ابدیت کا شعور خاص طور پر لائقِ التفات ہے۔ اس تجزیے میں جس کا پایانِ کار منشا اور منتہا حواس اور حوادثِ دنیا سے بے نیاز ہوجانا ہے؛ وقت سے زیادہ ابدیت پر اصرار ملتا ہے۔ ابدیت دراصل وقت کو ناپنے کا ایک پیمانہ ہے۔ جرمن وجودی فلسفی JASPERS کی رائے میں وقت اور ابدیت کا اتحاد و اجتماع EXISTENZ میں ہوتا ہے، جسے آپ وجودِ حقیقی کہہ لیجئے۔ وقت کا ایک مظہر وہ بھی ہے، جو مدارِ تاریخیت یعنی CYCLICAL HISTORICITY میں نظر آتا ہے؛ جہاں اندازۂ قدر سے احتراز کیا جاتا ہے۔ اور بہ ظاہر وقت کی لاتعلقی اور غیر جانبداری یعنی NEUTRALITY کو مرکزِ نگاہ بنایا جاتا ہے واقعہ یہ ہے کہ وقت کا جادو ہر شے پر چل کر رہتا ہے۔ اور اس سے کسی طرح بھی مفر یا پہلوتہی ممکن نہیں ہیری کلیٹس سے لے کر برگساں تک وقت کا احساس BECOMING کے احساس سے مربوط اور ہم رشتہ رہا ہے۔ گویا یہ دونوں ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں۔ برگساں نے یہ بات صحیح کہی ہے

کہ وقت اور نفس شعوری تجربے کا ایک حصہ ہیں۔ فی الاصل یہ نفوذِ باہمی کی دو وحدتیں ہیں۔ وہائٹ ہیڈ نے اپنی کتاب SCIENCE AND THE MODERN WORLD میں THE ROMANTIC REACTION کے عنوان سے تحریر شدہ باب میں، جس کا اصل موضوع اٹھارویں صدی انگلستان میں میکانکیت کے فروغ کے بالمقابل عضویت یعنی ORGANICISM کے تصور کو آشکار کرنا ہے؛ ورڈزورتھ کے مظاہرِ فطرت سے سروکار کے ضمن میں ENTWINED PREHENSIVE UNITIES کا ذکر کیا ہے، اور PREHENSIVE سے اس کی مراد وحدت آمیزی کا عمل ہے۔ اسی طرح اس نے ورڈزورتھ کے تئیں برٹرینڈ رسل کے حقارت آمیز اور مبنی بر ناواقفیت رویے کے بالمقابل اور جون اسٹوارٹ مل کے مثل اس کی خلاقانہ شعری فطانت کو پرجوش خراجِ عقیدت پیش کیا ہے، جو بجا طور پر اس کی ہر طرح مستحق ہے۔ اور ورڈزورتھ کے ہاں تخیل کے تفاعل کے ایک اہم پہلو کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی ہے۔ زمان کے معروضی اور سائنسی نظریے میں جو تصوراتی بھی ہے اور منطقی بھی، سببیت یعنی CAUS-ALITY کا عنصر لازمی طور پر شامل ہے اور اس کی پیمائش مقداری اعتبار سے اور خارجی اشیاء کے، جسے جرمن زبان میں VORHANDESEIN کہا گیا ہے، رویے یا BEHAVIOUR کی روشنی میں کی جاتی ہے۔ اس کے برعکس موضوعی نقطۂ نظر کے مطابق اس کا انحصار تمام تر اندرونی حاسے یا حسیت پر ہے۔ یہ حقیقت بھی کچھ کم دلچسپ نہیں کہ فاؤسٹی انسان کی ان تھک اور پیہم جدوجہد وقت کی گردش کے احساس کو بھلا دینے کا ایک بہانہ بن جاتی ہے۔ وقت اور نفس کے اس گہرے تعلق ہی کی وجہ سے اقبال نے اپنے انگریزی خطبات میں زمان کی اہمیت اور اس کے مختلف مظاہر کے بارے میں تفصیل سے گفتگو کی ہے؛ اور اقبال شاید وہ واحد شاعر ہیں جنہوں نے زمان کے فلسفیانہ رموز پر بھی شرح و بسط کے ساتھ اظہارِ خیال کیا ہے اور اس کے نفیس و لطیف مضمرات کو بھی اتنی فصاحت اور پرگوئی کو کام میں لا کر بے نقاب کیا ہے، جس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان کی نظر میں زمان و مکاں کے معروضی اور موضوعی دونوں پہلو بہت ہی واشگاف طور پر اجاگر اور روشن تھے اور ان کے ذہن کی رسائی خارج اور باطن دونوں تک تھی، اور وہ دونوں کی باریکیوں سے بخوبی واقف تھے۔

شعری سطح پر اقبال کے ہاں زمان کی گردش کا احساس ان کی اولین نظم 'ہمالہ' میں بڑی دیدوری

کے ساتھ منعکس نظر آتا ہے اور یہ نظم کئی اعتبار سے ایک اہم باوقعت شعری تخلیق کا درجہ رکھتی ہے:
'تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشاں / تو جواں ہے گردشِ شام و سحر کے درمیاں'۔۔۔ 'تیری عمرِ رفتہ کی اک آن ہے عہدِ کہن'۔۔۔ 'ہاں دکھا دے اے تصور وہ صبح و شام تو / دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو'۔ ہمالہ ایک مکانی معروض بھی ہے، اور یہ ایک امیج بھی ہے استمرارِ دوراں کا۔ لیکن یہ محض آرزومندیٔ بازگشت یعنی NOSTALGIA کے محرک کا عکسِ جمیل ہی نہیں ہے، بلکہ ماضی کی طرف مراجعت کا یہ رجحان دراصل تسلسلِ پائندہ کا وہ احساس ہے، جو وقت کے تصور کے وسیلے سے بامعنی بنتا ہے۔ ایلیٹ کی طرح اقبال بھی بڑی حد تک ماضی کی ماضیت کی طرف للچائی ہوئی اور حریصانہ نظروں سے دیکھتے ہیں اور اسے جائز حد تک درخورِ اعتنا بھی سمجھتے ہیں، اور لائقِ انجذاب بھی۔ نظم 'حقیقتِ حسن' (بانگِ درا) کے یہ دو شعر قابلِ لحاظ ہیں: 'ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دنیا / شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دنیا / ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اس کی / وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جس کی'۔ اور نظم 'ستارہ' کا یہ شعر بھی: 'سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں / ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں'۔ دونوں نظموں میں تغیر یا ناپائیداری یعنی TRANSIENCE ایک کلیدی لفظ ہے۔ تغیر، گذران اور ناپائیداری، وقت کا ایک خاص اور قابلِ لحاظ پہلو ہے۔ اس کے دستخط دونوں نظموں کی پیشانی پر جلی حروف میں مرقوم ہیں۔ وقت کی رواں دواں پرچھائیوں کا یہی وہ تاثر ہے، جو اقبال پڑھنے والے کے ذہن پر ابھارنا چاہتے ہیں، اور نقش کالحجر کی طرح۔ 'گورستانِ شاہی' میں نظم کے بنیادی تھیم کے پیشِ نظر سوگوارانہ فضا پر مستزاد وقت کے دوران کا تصور بڑی ہنرمندی اور سہولتِ اظہار کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے: 'زندگی انساں کی ہے مانندِ مرغِ خوش نوا / شاخ پر بیٹھا کوئی دم چہچہایا، اڑ گیا / آہ کیا آئے ریاضِ دہر میں ہم کیا گئے / زندگی کی شاخ سے پھوٹے، کھلے، مرجھا گئے'۔ دونوں اشعار میں جو حسی پیکر استعمال کیے گئے ہیں، وہ نمو، روئیدگی اور حرکیت کے پیکر ہیں۔ یہاں زندگی کی نامیاتی حسیت کا تصور تحت الشعور میں موجود ہے۔ زندگی کی پوری بساط، اور اس بساط پر ہنگامہ آرائی اور ہماہمی و طرب اندوزی ہر ہر لمحہ تبدیلی اور تغیر کے نشانے پر ہیں اور یہ تبدیلی اور تغیر وقت کی گردش کے آوردہ ہیں۔ ان اشعار کو پڑھ کر ذہن معاً 'بالِ جبریل' میں 'لالۂ صحرا' کے اس شعر کی طرف منتقل ہوئے بغیر نہیں رہتا: 'تو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا /

اک جذبۂ پیدائی، اک لذتِ یکتائی۔ گو یہ کہے بغیر بھی نہیں رہا جا سکتا کہ لالۂ صحرا کے مضمرات سرتاسر وجودیت کے فلسفے کی دین ہیں۔ جہاں تک پہنچنے کے لیے اقبال کو اپنے ذہنی ارتقاء کی بہت سی منزلیں طے کرنا تھیں 'اسرارِ خودی' میں جو ۱۵ء میں شائع ہوئی تھی، ایک باب کا عنوان ہے 'الوقتُ سیفٌ'۔ یہ امام شافعی کا قول ہے یا شیخ علی ہجویری کا، جو انہوں نے بعض صوفیائے کرام سے اخذ کیا تھا؛ یہ کہنا مشکل ہے۔ یہاں وقت کی بے پناہ، مبرم اور شقاوت آمیز طاقت کو تیغ کی کاٹ یا برش کے مثل متصور کیا گیا ہے؛ جو ہر شے کا بلا استثناء اور بلا امتیاز و تفریق صفایا کرتی چلی جاتی ہے۔ یہاں یہ کہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ اقبال نے نادانستہ طور پر یا عدم احتیاط کے سبب خلط مبحث کیا ہے۔ کہ امام شافعی سے جو خیالات انہوں نے منسوب کیے ہیں، وہ شاید ان کے ہاں موجود ہی نہیں ہیں غلط ماخذ یا حوالے کو استناد کے طور پر برتنے سے ذہن فوراً چودھویں صدی کے عظیم شاعر چاسر کی طرف جانا ناگزیر ہے، جس کے ہاں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن اس کے ہاں یہ سب ایک طنزیہ منشا رکھتی ہیں۔ اقبال کے ہاں ایسا نہیں ہے۔ البتہ یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ جدید آئرستانی شاعر ڈبلو۔ بی۔ ایٹیس نے وقت کے لیے تیغ یعنی SWORD کی علامت استعمال کی ہے۔ اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ وقت کا تصور حرکت، تبدیلی اور شعور کے تصورات سے وابستہ اور منسلک ہے۔ 'بانگِ درا' کی ابتدائی نظموں کے حوالے سے وقت اور تبدیلی کے مظاہر کی یکجہتی اور آپس میں خلط ملط ہونے کی حقیقت آشکار ہوتی ہے۔ 'اسرارِ خودی' میں وقت اور شعور کا باہمی تعلق بڑی قطعیت اور شفافیت کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ پہلے تو اس امر پر زور دیا کہ وقت کو مثل مکاں کے تصور نہیں کرنا چاہیے (یہاں یہ اضافہ کرنے میں کوئی ہرج نہیں کہ آئنسٹائن نے وقت کو مکاں زمان تسلسل یعنی SPACE-TIME CONTINUUM کی ایک اکائی یعنی COORDINATE تسلیم کیا ہے) اور آج اور کل کے درمیان امتیاز کرنا ناروا ہے کہ وقت ایک دورانِ مسلسل ہے، اور اسے سورج کے سایوں کے گھٹنے بڑھنے کے اعتبار سے متعین نہیں کیا جا سکتا کہ ایسا کرنا ایک من مانی کارروائی ہوگی، جسے اعتبار نہیں بخشا جا سکتا:

اُصلِ وقت از گردشِ خورشید نیست / وقت جاوید است و خور جاوید نیست / وقت را مثلِ مکاں گستردہ / امتیازِ دوش و فردا کردہ، اور پھر اس پر یہ اضافہ کیا: 'وقت کو اول و آخر ندید / از خیابانِ ضمیرِ ما دمید'۔ خیابانِ ضمیرِ ما، اس شعور کے لیے جو وقت کا ماخذ، منبع اور مخرج ہے، ایک بہت ہی

خوبصورت بصری پیکر ہے، جو فوراً دل میں اتر جاتا ہے۔ 'جاوید نامہ' کے ایک بہت ہی اہم حصے میں، طویل وقفے کے بعد اقبال نے 'عبد' اور 'عبدہ' کے مابین امتیاز کو حلاج کی زبان سے جو عمیق اور بے پایاں محبت کا رمزِ لطیف ہیں۔ بڑے ہی والہانہ اور پرشوق انداز سے ادا کرایا ہے۔ یہ یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ 'عبدہ' قرآن کریم میں مستعمل اصطلاح ہے اور نبی کریم کے سلسلے میں وارد ہوئی ہے۔ جو خدا کے محبوب ترین بندے ہیں اور اقبال کی تشویق بے نہایت کا راز یہی ہے۔ اس نغمۂ سرمدی کا اولین نقش یہاں 'مثنوی اسرارِ خودی' میں دستیاب ہے جس میں 'عبد' اور 'حر' کے فرق و امتیاز کو اس طرح معرضِ اظہار میں لائے ہیں:

دمبدم نو آفرینی کارِ حر — نغمۂ تازہ ریزد تارِ حر
فطرتش زحمت کشِ تکرار نیست — جادۂ او حلقۂ پرکار نیست
عبد را ایام زنجیر است و بس — بر لبِ او حرفِ تقدیر است و بس
ہمت حر با قضا گردد مشیر — حادثات از دستِ او صورت پذیر

عبد کے مقابلے میں 'حر' کو افضلیت اس لیے حاصل ہے کہ نو آفرینی موخرالذکر کا مسلسل اور مخصوص وظیفہ ہے۔ اس کے نظامِ کار میں تکرار کو دخل نہیں ہے اور وقت یا زمانہ اس کے لیے زنجیر یا نہیں ہے۔ جو اس کی مہم جوئی کی جبلت پر قدغن لگا دے۔ اس کے لب پر لفظ تقدیر رواں نہیں کہ وہ قضا کا مشیر یعنی تقدیر کی صورت گری میں شریک کار ہے۔ وہ 'راکبِ اشہبِ دوراں' ہے، اسکا مرکب نہیں۔ مزید برآں زمان کے موضوعی ہونے کی طرف اشارہ اس طرح کیا گیا ہے: 'نکتۂ غیب و حضور اندر دل است / رمزِ ایامِ دہر اندر دل است / نغمۂ خاموش دارد سازِ وقت / غوطہ در دل زن کہ بینی رازِ وقت'۔ یہ اشعار بہت اہم اس لیے ہیں کہ ان کی روشنی میں وقت کو ایک نجی یا ذاتی COORDINATE یا CONSTRUCT کہا جا سکتا ہے۔ جرمن فلسفی کانٹ اور برطانوی شاعر ولیم بلیک بھی اس سے پہلے یہ کہہ چکے تھے (اور مشرق کے صوفیا بھی) کہ زمان و مکاں انسانی شعور و ادراک یا مدرکات یعنی PERCEPTIONS کی آفریدہ اکائیاں ہیں؛ اس طرح دونوں فلسفیوں یعنی کانٹ اور اقبال اور دونوں شاعروں یعنی بلیک اور اقبال کے سوچنے کے انداز یا آگہی یعنی COGNITION کے سانچے میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے؛ باوجودیکہ ثقافتی سطح پر ان کے درمیان کوئی وجہِ اشتراک

نہیں پائی جاتی۔ تینوں اپنے اپنے دور کے علمی سازوسامان یعنی APPARATUS کے اختلاف کے باوجود اپنی دانش وبینش کی روشنی میں ایک واحد مفروضے یا نتیجے تک پہنچے ہیں۔ اقبال نے بھی وقت کے ادراک کا انحصار اندرونی حاسے پر رکھا ہے۔ چنانچہ 'جاوید نامہ' میں برملا کہا: 'چشم بکشا بر زمان و بر مکاں/ ایں دو یک حالے است از احوالِ جاں' اور آخر آخر میں 'ضربِ کلیم' میں کلیمانہ لب و لہجے میں حتمی طور سے یہ بھی کہا: 'خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زناری/ نہ ہے زماں نہ مکاں لاالٰہ الا اللہ'۔ عقل کی موشگافیوں اور نارسائیوں میں الجھے رہنے اور ان سے نبرد آزما ہونے کے بعد (اور یہ دونوں ریاضیات اور طبیعات سے مختص ہیں، اور منطق و فلسفے سے بھی) بالآخر یہ احساس ناگزیر ہے کہ آخری حقیقت ہستیٔ مطلق یا انائے مطلق ہی ہے۔ اسی باب کے شروع میں یہ اضافہ کیا گیا تھا: 'در دلِ خود عالمِ دیگر نگر' بلکہ دو اور باتیں بھی بالترتیب اس طرح کہی گئی تھیں: 'در دلِ خود تخمِ ظلمت کاشتی/ وقت را مثلِ خطے پنداشتی/ باز با پیمانۂ لیل و نہار/ فکرِ تو پیمود طولِ روزگار'۔ یعنی ایک تو وقت کو ایک لکیر کے مثل یعنی LINEAR تصور کرنا اور دوسرے اسے پیمانۂ لیل و نہار سے ناپنا۔ لیکن یہ دونوں امور دراصل پیش خیمہ ہیں دو اور اہم شقوں کے: اولاً وقت اور ابدیت یعنی دوران خالص کے مابین امتیاز اور دوسرے وقت پر ابدیت کی قوت کے وسیلے سے قابو پانا اور اسے مسخر کرنا۔ 'تو کہ از اصلِ زمان آگہ نۂ/ از حیاتِ جاودان آگہ نۂ/ تا کجا در روز و شب باشی اسیر/ رمزِ وقت از لی مع اللہ یاد گیر'۔ وقت اور زمان خالص یعنی PURE DURATION کے درمیان امتیاز اقبال کے ہاں زمانۂ مابعد میں تواتر کے ساتھ پایا جاتا ہے، خصوصاً خطبات میں۔ لی مع اللہ ایک صوفیانہ اصطلاح ہے، جس کے بموجب مرتبۂ اتحاد انسانِ کامل کے لیے مختص اور مقدر ہے۔ یہ ترکیب بعد میں 'جاوید نامہ' میں استعمال کی گئی ہے اور یہ کنایہ ہے تجربے کے اس مخصوص اور مرتکز لمحے کا جب انسان عرفانِ ذاتِ حق سے فیضیاب اور مفتخر ہونے کی منزل تک پہنچ سکتا ہے؛ یا ابدیت کا تصور زمان کی شکست کی صورت سامنے آتا ہے، اور ہم پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ وقت کا بالآخر ابدیت میں مدغم ہو جانا مقدر ہے۔ 'بانگِ درا' میں ایک بہت اہم اور معنی خیز نظم بہ عنوانِ 'ارتقا' ہے۔ اس کے بدیہی عنوان سے یہ قیاس کرنا کہ اس کا لازمی طور پر کوئی تعلق 'ارتقاء' کے ڈارونی تصور سے ہوگا، صحیح نہیں۔ لیکن اس سے قطعِ نظر زمان کے تصور سے اس کا ایک زیرِ زمین علاقہ ضرور ہے۔ اس نظم کا مرکزی خیال جسے آپ اس کا LEITMOTIF کہہ لیجیے، تبدیلیٔ ہیئت

ہے۔ ارسطوؔ محاورے میں اسے قوۃ سے فعل میں آنے، عدم تکمیل سے تکمیل کی طرف بڑھنے اور BECOM-ING سے BEING کی اقلیم کی طرف سفر کرنے کے مرادف قرار دے سکتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار غور طلب ہیں:

سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحر گاہی — ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی
کشاکشِ زم و گرما تپ و تراش و خراش — زخاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی
مقامِ بست و کشاد و فشار و سوز و کشید — میانِ قطرۂ نیساں و آتشِ عنبی

ارتقار کو آپ ایک ایسا معمول تصور کر سکتے ہیں جس میں انا کی ساری تخلیقیت کھنچ آتی ہے۔ تفاعل، کشاکش، بنیادی عناصرِ تکوین کے درمیان کشش و گریز، جس کے نتیجے کے طور پر تبدیلیٔ ہیئت یا BECOMING سے BEING تک کا عمل ظہور پذیر ہوتا ہے؛ ان سب کے لیے کارگاہ وقت ہی فراہم کرتا ہے۔ یہ سب اسی عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔ ایسی منضبط، مرتکز، گتھی ہوئی یا تنی ہوئی یعنی TAUT قسم کی نظم، جس کے سارے اجزائے ترکیبی محکم اور آپس میں بحد کمال مربوط اور پیوست ہوں، اقبال کے ابتدائی کلام ہی میں نہیں، بلکہ ان کے پورے CANON میں مشکل ہی سے ملے گی۔ اسی طرح 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' کے بارے میں یہ کہہ دینا کہ اس میں تجربے کو مراقبے کا ہدف بنایا گیا ہے، یا اس میں صرف یادوں کی بازآفرینی شاعر کا مطمحِ نظر ہے، کافی نہیں ہے۔ فی الاصل اس نظم کے پسِ پشت اور اس کے رگ و پے میں وقت کے دو ادوار یعنی ماضی اور حال کا باہم ملوث ہونا یعنی ان کی ENMESHING پائی جاتی ہے، اور اسی پر نظم کے ہیولے کا انحصار ہے: 'حیرتی ہوں میں تری تصویر کے اعجاز کا / رخ بدل ڈالا ہے جس نے وقت کی پرواز کا'؛ 'رفتہ و حاضر کو پایا جس نے کیا / عہدِ طفلی سے مجھے آشنا جس نے کیا'، اور اسی سے یہ تحیر آمیز احساس جنم لیتا ہے: 'آہ یہ دنیا، یہ ماتم خانۂ برنا و پیر / آدمی ہے کس طلسمِ دوش و فردا میں اسیر'۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کسی معنی میں بھی اور فکری ارتقار کی کسی منزل پر بھی عدمیت میں یقین رکھنے والے یعنی NIHILIST نہیں رہے اور اس ابتدائی نظم میں، جو ایک چھوٹا سا دلسوز مرثیہ ہے، بقائے روح کے تصور میں ان کے ایقان و ایمان کی پختگی صاف جھلک رہی ہے۔ چنانچہ یہ جستہ جستہ اشعار دیکھیے، جن پر اس یقین کی چھوٹ پڑ رہی ہے:

موت تجدیدِ مذاقِ زندگی کا نام ہے — خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے
جوہرِ انساں عدم سے آشنا ہوتا نہیں — آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے فنا ہوتا نہیں
وہ فرائض کا تسلسل نام ہے جس کا حیات — جلوہ گاہیں اس کی ہیں سینکڑوں جہانِ بے ثبات
مختلف ہر منزلِ ہستی کی رسم و راہ ہے — آخرت بھی زندگی کی ایک جولان گاہ ہے

اور 'خضرِ راہ' میں بہ عنوانِ 'زندگی' جو طرب انگیز، جاں افروز اور بہجت آگیں نغمہ نظم کے تقریباً وسط میں ملتا ہے، اس میں پہلے دو اشعار خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں:

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی — ہے کبھی جاں، اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی
تو لے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ — جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی

یہاں دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں زندگی کی لامحدود توانائی کو پیمانۂ امروز و فردا سے ناپنے پر قدغن لگائی گئی ہے کہ یہ ایک معروف اور عامیانہ رویہ ہے۔ اس کی حیثیت اور اہمیت کو متعین کرنے کا۔ لیکن در پردہ زور اس امر کے جتانے پر ہے کہ زندگی کے خمیر میں تجدیدِ خود کے جو امکانات مستتر ہیں، وہ اسے زمان و مکاں کی حد بندیوں سے بلند کر دیتے ہیں، اور اس پر ان پابندیوں کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ 'طلوعِ اسلام' میں ہمیں یہ شعر ایک اور قدم آگے لے جاتا ہے: 'خودی میں ڈوب جا غافل یہ سرِ زندگانی ہے / نکل کر حلقۂ شام و سحر سے بیکراں ہو جا!' 'پیامِ مشرق' کی ایک اہم اور بے مثل نظم بہ عنوان 'نوائے وقت' میں جسے ایک طور سے زمان کا مجاز یعنی ALLEGORY OF TIME کہنا ناموزوں نہ ہوگا، زمان پر اپنے تعمق و تامل کے ثمرات کو سحر آگیں ترنم کے ساتھ اس کے مختلف اور متنوع شیئون کے تناظر میں رکھ کر پیش کیا ہے، اور اس میں یہ اشارہ پوشیدہ ہے کہ فطری اور انسانی کائنات کے جملہ مظاہر کے بطن میں جو شے سرایت کیے ہوئے ہے، وہ آنات کی وہ تقسیم ہے جسے عام طور سے وقت کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے اور جو تعمیر و تخریب دونوں طرح کے اعمال کا آلۂ کار ہے، یعنی مثبت اور منفی پہلو رکھتا ہے:

خورشید بہ دامانم، انجم بہ گریبانم — در من نگری ہیچم، در خود نگری جانم
در شہر و بیابانم، در کاخ و شبستانم — من در دم و درمانم، من عیشِ فراوانم
من تیغِ جہاں سوزم من چشمۂ حیوانم

چنگیزی و تیموری مستی، ز غبارِ من — ہنگامۂ افرنگی یک جستہ شرارِ من
انسان و جہانِ او از نقش و نگارِ من — خونِ جگر مرداں سامانِ بہارِ من
من آتشِ سوزانم، من روضۂ رضوانم

آسودہ و سیّارم ایں طرفہ تماشا بیں — در پردۂ امروزم کیفیت فردا بیں!
پنہاں بہ ضمیرِ من صد عالمِ رعنا بیں — صد کوکبِ غلطاں بیں، صد گنبدِ خضرا بیں
من کسوتِ انسانم پیراہنِ یزدانم

اور پھر آخر آخر میں تان اس لے پر ٹوٹتی ہے:

آوارۂ آب و گل دریابِ مقامِ دل — گنجیدہ بہ جامے بیں ایں قلزمِ بے ساحل
از موجِ بلندِ تو سر بر زدہ طوفانم

اور یہ دو شعر بھی قابل التفات ہیں: 'جہانِ ما کہ پایانے ندارد / چو ماہی در یمِ ایام غرق است / یکے بر دل نظر کن کہ بینی / یمِ ایام در یک جام غرق است'، اس اچھوتی اور دلکش نظم میں شاعر کی نظریں آسمان کی رفعتوں کا بھی احاطہ کرتی ہیں، اور زمین اور اس کے ہنگاموں اور کشاکش پر بھی پڑتی ہیں اور تاریخ کے حوادث اور اس کی نیرنگیوں پر بھی۔ اور ہر جگہ وہ وقت کی چیرہ دستیوں اور حشر سامانیوں سے دوچار ہوتی ہیں۔ اس نظم کا صوتی آہنگ جو مترنم بحروں کا زائیدہ اور تشکیل کردہ ہے؛ اسے ایک خاص امتیاز عطا کرتا ہے۔ یہاں جو کچھ کہا گیا، اس کا لبِ لباب یہ ہے کہ اگرچہ زمان حیات و کائنات کی تمام وسعتوں اور پہنائیوں کو محیط ہے، اور ان میں ارتعاش اور تھرتھراہٹ پیدا کر رہا ہے۔ لیکن اس کی ماہیتِ اصلی کا راز اسی وقت آشکار ہوگا، جب انسان اپنے اعماقِ قلب میں اتر کر اس راز کو پہچاننے اور اس گتھی کو سلجھانے کی جد و جہد کرے گا۔

'جاوید نامہ' کے شروع ہی میں روحِ زمان و مکاں کو بہ طور ایک تمثیلی کردار کے متعارف کرایا گیا ہے اور اس کے لیے 'زروان' کا نام وضع کیا گیا ہے؛ جو زرتشت سے براہ راست اور بلاشبہ ماخوذ ہے۔ گاتھاؤں میں بعینہٖ یہی نام مستعمل ہوا ہے۔ نظم کے آغاز ہی میں ہمیں یہ دو شعر ملتے ہیں: 'گفت زروانم جہاں را قاہرم / ہم نہانم از نگہ، ہم ظاہرم / بستہ ہر تقدیر با تقدیرِ من / ناطق و صامت ہمہ نخچیرِ من'؛ 'جہاں را قاہرم' کہہ کر ایک طور سے زمان کی سلبی اور تخریبی قوت کو مشخص کیا گیا ہے، اور یہ ہمیں یونانی

اسطوری دیوتا CRONOS کی شبیہہ کی یاد دلاتا ہے، جو اپنی اولاد کو لقمۂ اجل بنایا کرتا تھا۔ کائنات اور انسانی شخصیت کے سارے اعمال و وظائف اور سارے مظاہر زمان و مکاں کی بندشوں میں جکڑے ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ حیات و ممات اور نشور ہر شے پر زمان کا تسلط اور استیلا محسوس کیا جا سکتا ہے اور آدم و افرشتہ اور عالمِ شش روزہ میں ملفوف ہر شے وقت ہی کے زیرِ نگیں نظر آتی ہے اور اس سے کسی طرح مفر نہیں:

من حیاتم، من مماتم، من نشور — من حساب دوزخ و فردوس و حور
آدم و افرشتہ در بندِ من است — عالمِ ششِ روزہ فرزند من است
ہر گلے کز شاخ می چینی منم — ام ہر چیزے کہ می بینی منم
در طلسم من اسیر است ایں جہاں — از دمم ہر لحظہ پیر است ایں جہاں
لی مع اللہ ہر کرا در دل نشست — آں جواں مردے طلسمِ من شکست
گر تو ... خواہی من نباشم درمیاں — لی مع اللہ باز خوانی از عینِ جاں

اس قطعی اور فیصلہ کن بیان کو پیامِ مشرق میں 'نوائے وقت' کے مجازیہ کے پہلو بہ پہلو رکھا جا سکتا ہے۔ یہاں بیان کی قطعیت اور اتمام نے اولین ترانۂ سرمدی کی جگہ لے لی ہے۔ زمان کی محیط اور ہمہ گیر گردش اور اس کے ناقابلِ شکست غلبے کا یہ بھرپور لسانیاتی اظہار ہے، اور ایسا لگتا ہے کہ انسانی تجربہ اور اس سے ماورا کوئی شے یا مظہر مشاہدے کی گرفت سے نہیں چھوٹا ہے۔ یہاں تقریباً وہی سب باتیں دہرائی گئی ہیں، جو 'نوائے وقت' میں سحر انگیز ترنم کے ساتھ کہی گئی تھیں۔ زمان و مکان کی بندشوں اور دار و گیر سے اگر کوئی شے چھٹکارا دلا سکتی ہے، تو وہ وہی حقیقت کبریٰ ہے، جسے آپ چاہیں تو ابدیت کہہ لیجئے یا السرمدیان یا انائے مطلق۔ اور اس کا عرفان و ادراک وجدانی طور پر اپنے اندرون میں غوطہ زنی کرنے ہی سے ممکن ہے۔ اسی لیے اقبال نے آگے چل کر 'بالِ جبریل' کی ایک نادر غزل میں انتہائی بلاغت اور ایجازِ بیان کے ساتھ کہا: 'اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی'۔ متذکرہ بالا اشعار میں سے آخری شعر 'اسرارِ خودی' کے اس مصرعے کی تکرار یا بازگشت معلوم ہوتا ہے: 'رمزِ وقت لی مع اللہ باز گیر'۔ یہاں بھی اسی خیال کا اعادہ کیا گیا ہے کہ وقت کے طلسم اور افسوں کو مع اللہ کے ورد یا بہ الفاظِ دیگر انائے مطلق یا ابدیت میں یقینِ محکم ہی کے ذریعے شکست

دی جاسکتی ہے۔ اقبال نے اپنے انگریزی خطبات میں بالصراحت کہا ہے کہ زمان کا ادراک کسی ریاضیاتی فارمولے کے انطباق کے ذریعے حاصل نہیں کیا جاسکتا کیونکہ علمِ ریاضی وقت کو ایک ایسے خطِ راست پر قیاس کرتا ہے جس پر ماضی، حال اور مستقبل ممیز اور متعین نشاناتِ راہ کی مانند اَن مِٹ طور پر مرتسم ہیں اور دو نقطوں اور دو آنات کے درمیان جو خلا رہے، اس سے صرفِ نظر کیا جاسکتا ہے۔ 'بالِ جبریل' کی ایک معروف نظم 'زمانہ' میں جس کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے، اس نقطۂ نظر کا بالواسطہ انداز سے اس طرح اظہار کیا گیا ہے: 'مرے خم و پیچ کو نجومی کی آنکھ پہچانتی نہیں ہے / ہدف سے بیگانہ تیر اس کا، نظر نہیں جس کی عارفانہ؛ وہ زمان یا وقت جس کے خم و پیچ کو صرف نجومی کی آنکھ ہی پہچان سکتی ہے (اور وہ حد درجے محدود ہے) وہی ہے، جسے ٹی ایس ایلیٹ نے اپنی نظم THE DRY SAL-VAGES میں TIME OF CHRONOMETERS کہا ہے، اور جسے SIDEREALTIME بھی کہا جاسکتا ہے، اور یہ نظر عارفانہ اس لیے نہیں ہے کہ یہ لطیف امتیازات کو اپنی گرفت میں نہیں لا سکتی؛ اور علم و آگہی کے حصول کے لیے وجدان کی درخشانی یا تابندگی پر بھروسہ کرنے کی بجائے اعداد و شمار پر تکیہ کرتی ہے۔ زمان کے بارے میں جو تواتر کے ساتھ آنات کے وقوع کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے، اسے نظم میں بڑے ہی دل نشین اور جچے تلے الفاظ میں اس طرح سامنے لایا گیا ہے: 'مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں / میں اپنی تسبیحِ روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ'۔ پہلے مصرعے میں 'ٹپک رہے ہیں' کی ترکیب بہت اہم ہے، کیوں کہ حوادث زمانہ وجود میں نہیں لائے جاتے، بلکہ از خود وارد ہوتے یا وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ ریاضی کے فارمولوں پر مبنی اندازوں کی مجبوری یہ ہے کہ وہ ہر آن کو پابند، متعین اور منجمد تصور کرتے ہیں۔ لیکن وجدان کی آنکھ وقت کے امتداد اور استمرار کو بلا تکلف پہچانتی اور تسلیم کرتی ہے۔ ولیم بلیک کے ہاں بھی خاص طور سے اس کی ابتدائی نظموں میں سے مشہور گروپ SONGS OF EXPERIENCE میں وقت اور ابدیت کے دو تصورات ذہنی پسِ منظر میں برابر موجود رہتے ہیں۔ وقت تجربے سے ملحق اور اس میں پیوست ہے، اور ماورائے تجربہ جو کچھ بھی ہے، وہ ابدیت کی اقلیم کے اندر اپنا وجود رکھتا ہے۔ بلیک کے ہاں روحِ انسانی کا سفر جو مدور یعنی CIRCULAR ہے، ابدیت سے شروع ہو کر وقت کے گرداب کو پایاب کرتا ہوا پھر معصومیت بازیافتہ یا ابدیت کی حدوں میں داخل ہو کر اپنے اتمام کو

پہنچتا اور ممکنات کی دنیا کی تفتیش کرتا اور اس کی کھوج لگاتا ہے۔ اقبال کی نظم 'ساقی نامہ' کو اگر خالص توانائیت یعنی PURE VITALISM کی ایک لافانی تجسیم کہا جائے تو یہ کسی طرح بھی مبالغہ نہ ہوگا۔ توانائیت اور زمان کی گردش کے مابین فی الاصل کوئی خطِ امتیاز نہیں کھینچا جا سکتا۔ کیوں کہ توانائیت کا یہ ذخیرہ جو زندگی کے ہر ہر خلیئے میں موجود ہے، وقت کے توسط ہی سے اپنی نمود کرتا ہے چنانچہ مندرجہ ذیل اشعار میں اس حقیقت کو بڑی آب و تاب اور دلکش اور دلنواز ترنم کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے:

دما دم رواں ہے یمِ زندگی — ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود — کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود
یہ ثابت بھی ہے اور سیار بھی — عناصر کے پھندوں سے بیزار بھی
یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر — مگر ہر کہیں بے چگوں، بے نظیر

اور اس یمِ زندگی یا گردشِ پیہم کے بارے میں آخر آخر میں انتہائی بلاغت کے ساتھ یہ بھی کہا:

بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس — ازل سے ابد تک رمِ یک نفس

اقبال نے زمان کی بحث کے سلسلے میں اپنے خطبات میں آئنسٹائن پر دو اعتراضات وارد کیے ہیں۔ اوّل یہ کہ اس نے وقت کی اکائی کو مکاں کی چوتھی بعد میں تبدیل کر دیا ہے اور دوسرے یہ کہ اس نے اشیاء کے نظم یا اسٹرکچر سے تو بحث کی، لیکن اشیاء کی پایانِ کار ماہیت سے، جس میں یہ اسٹرکچر ملفوف یا پیوست ہے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ اس کے برعکس طبیعات اور ریاضیات کے مختصین کا یہ کہنا ہے کہ یہاں اقبال کو کسی حد تک تسامح ہوا ہے۔ آئنسٹائن نے نیوٹن کے مطلق زمان و مکاں کے تصور کو مسترد بھی کیا، اور مکاں/زمان تسلسل کا نظریہ بھی پیش کیا جس میں وقت کی نمائندگی ہوتی ہے، اور جسے COORDINATE جیومٹری یا چہار ابعادی جیومٹری کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے۔ اسے آپ ایک طرح کی ریاضیاتی تکنیک کہہ لیجئے۔ البتہ آئنسٹائن نے کھل کر یہ نہیں کہا کہ وقت کی حقیقت توہماتی ہے یا اصل! اس طرح مکاں/زمان تسلسل کو چہار ابعادی جیومٹری کا نام بھی دیا جا سکتا ہے اس طرح حقیقت ہمیں کثیر الجہت نظر آنے لگی اور یہ اقلیدسی جیومٹری پر ایک بڑے اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

اس امر کا تذکرہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ شیکسپیر کی نظموں اور ڈراموں میں وقت سے پیہم سروکار کا اظہار بین طور پر اور بڑے پُرلطف طریقے سے مترشح ہوتا ہے۔ اس نے اپنی غنائیہ نظموں یعنی SONNETS میں اسے ایک مستقل اور نمایاں موتیف کی حیثیت سے بڑی خوبی، معنویت اور ہنرمندی کے ساتھ برتا ہے۔ یہاں نجی تعلقات کے تانے بانے میں محبت جیسے شدید جذبے کے مد و جزر اور تلاطم اور تہلکے کے پس منظر میں اور زندگی اور فطرت کے مظاہر میں بھی اس کے عمل دخل بلکہ دراندازیوں کا ذکر بڑی دلآویزی اور انوکھی بصیرت کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یہاں وقت کو ایک اژدہے کے تمثیلی رنگ میں بھی پیش کیا گیا ہے؛ جو انسانوں کی ساری کارکردگی کو ہضم کر لیتا اور انھیں نیست و نابود کر دیتا ہے۔ یہاں اس خیال کی سن گن بھی ملتی ہے کہ وقت کی یورش اور دراز دستیوں کے خلاف اگر کوئی شے مدافعت کر سکتی ہے، تو وہ محبت کے افسوں کی سحر کاری ہے، یا پھر تخلیقی کارناموں کا لازوال اور ان مٹ رنگ و آہنگ وقت کے سلبی تفاعل کی نفی کر سکتا ہے اور اس کے پشتوں یعنی DYKES کو ملامیٹ کر سکتا ہے اور انسان کی ایک حد تک لاج رکھ سکتا ہے شیکسپیر کے تاریخی ڈراموں میں جا بجا اس خیال کا پرتو جھلکتا ہے کہ سلطنتوں اور بادشاہتوں کے قیام اور پھر ان کے انہدام کے سلسلے میں وقت ایک جائز، ناگزیر اور مبرم قوت کی حیثیت رکھتا ہے اور انسان کی ساری تگ و دو، حکمتِ عملی، منصوبہ بندی اور عزم و ارادے کے بموجب وضع کردہ اور ترتیب دادہ پروگرام کو چشم زدن میں خاک میں ملا دیتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ڈرامائی کردار اور ڈرامائی مواقع، یہ سب وقت کی ڈور سے بندھے ہوئے ہیں؛ جو انہیں اڑ کائے رکھتی ہے۔ یہ سب ایک دائرے میں گردش کرنے کے پابند ہیں اور وقت کی گرفت ان پر مضبوط، اٹل اور ناقابلِ شکست ہے۔ وسطی دور کے طربیہ ڈراموں میں وقت کی کرشمہ سازیوں کا حوالہ طنز و مزاح کے ملے جلے پیراؤں میں دیا گیا ہے۔ لیکن ان میں بھی ایک گہری بصیرت اور معنویت پوشیدہ ہے۔ ایک معروف ڈرامائی کردار JAQUES قدرے لاتعلقی کے ساتھ لیکن عام سوجھ بوجھ کے بل پر اور دو ٹوک انداز میں وقت کی گردش اور اس میں پیوستہ صورتِ حال کا ذکر اختصار اور برجستگی کے ساتھ ہی نہیں بلکہ ایک معنی خیز انداز میں اس طرح کرتا ہے:

AND FROM HOUR TO HOUR WE RIPE AND RIPE

AND THEN FROM HOUR TO HOUR WE ROT AND ROT

(AS YOU LIKE IT, II, III, 262-263

وقت کی آہنی گرفت کے اظہار کے سلسلے میں اس کردار کا رویہ بڑی حد تک معروضی کہا جا سکتا ہے؛ لیکن سائنسی مفہوم میں نہیں۔ جرمن وجودی مفکر کارل یاسپرس کا یہ کہنا ہے (اور اسی میں کسی قدر استبعادی اندازِ بیان اختیار کیا گیا ہے) کہ موت وہ پھل ہے، جو زندگی کے درخت پر پکتا ہے۔ یہاں یہ اشارہ غیر ضروری نہ ہوگا کہ وقت کے تفاعل کا ایک لازمی پہلو وہ بھی ہے، جو ہمیں موت کی جانب لے جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں زندگی کی مختلف منازل کا وقت کے تناظر میں ذکر اور ان کے پس و پیش کی نشان زدگی سات مراحل والی تقریر میں بھی کی گئی ہے۔ ایک بہت ہی اہم اور تعقلی قسم کے ڈرامے TROILUS AND CRESSIDA میں زور دو عناصر پر دیا گیا ہے۔ اوّل یہ کہ وقت کی گردش کسی معنی و مفہوم کی طرف ہماری رہنمائی نہیں کرتی، بہ جز نسیان اور فراموش کاری یعنی OBLIVION کی طرف اشارے کئے جیسا کہ ان سطور سے ظاہر ہوتا ہے:

WHAT'S PAST AND WHAT'S TO COME IS STREW'D WITH HUSKS

AND FORM LESS RUINS OF OBLVION

اور دوسرے یہ کہ وقت کی کارگذاری تمام اقدار کو یکسر مٹا دیتی ہے۔ گویا غالب کی زبان میں: 'رفتارِ عمرِ قطع رہِ اضطراب ہے / اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے'۔ آخری دَور کے تخلیقی کارناموں' خاص طور پر THE WINTER'S TALE میں تو ڈرامے کی تمام تر پیش کش ہی وقت کے چوکھٹے کے اندر رکھ کر کی گئی ہے اور فطرت اور آرٹ کے مابین ربط و تعلق کے رمز کو بھی وقت کے آئنے میں بخوبی منعکس دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن سب سے زیادہ نظروں اور دل و دماغ میں کھبنے والی ایسے ڈرامے MACBETH میں مرکزی کردار کی شخصیت ہے۔ وہ اپنی پر آشوب اور تلاطم خیز زندگی کے آغاز میں اپنی ضرورت سے متجاوز حوصلہ مندی، بلند پروازی، مہم جوئی اور خود اعتمادی کے بل بوتے پر اپنے عزمِ راسخ کا اظہار اس طرح کرتا نظر آتا ہے:

BUT HERE UPON THIS BANK AND SHOAL OF TIME

WE'D JUMP THE LIFE TO COME.

لیکن اپنے آخری دورِ خود کلامی کے دوران جب قریب الوقوع موت کے روبرو وہ شکست خوردگی اور احساسِ لایعنیت سے پیدا شدہ حیرانی اور سراسیمگی سے دوچار ہوتا ہے، تو اپنے تاثر کی ترسیل ناقابلِ اتباع سہولتِ اظہار کے وسیلے سے حزنیہ انداز میں اس طرح کی ہے:

TOMORROW, AND TOMORROW, AND TOMORROW
CREEPS IN THIS PETTY PACE FROM DAY TO DAY
TO THE LAST SYLLABLE OF RECORDED TIME:
AND ALL OUR YESTERDAYS HAVE LIGHTED FOOLS TO DUSTY DEATH.

'ببیں تفاوتِ رہ از کجاست تا بہ کجا'۔ اس تراشے میں جدید وجودی فکر میں اجنبیت اور بیگانگی کے احساس کی، جو انسانی صورتِ حال اور اس کے مخمصے سے پرپیچ طریقے پر وابستہ ہے، ایک واضح اور غیر مشتبہ جھلک نظر آتی ہے اور یہ احساس وقت کے تناؤ کا پیدا کردہ ہے۔ انسانوں کو بوجہ ان کی بے بسی اور حرماں نصیبی کے استعارۃً FOOLS OF TIME قرار دینا ایک ایسا پرپیچ اور لطیف حسنِ بیان ہے، جس کی داد نہیں دی جا سکتی۔ سترہویں صدی کے برطانوی مابعد الطبیعاتی شاعر اینڈریو مارول کی ایک بجا طور پر مشہور اور تیکھی نظم TO HIS COY MISTRESS میں ہما ہمی اور حسی لذائذ میں شرابور زندگی پر موت کے شب خون مارنے سے پیدا شدہ خوف وہراس کے احساس کا، جو ایک طرح کی ذہنی اور روحانی کشاکش کا زائیدہ ہے، تاثر بھی ابھارا گیا ہے؛ اور اس کے پہلو بہ پہلو ماورائی کائنات کے دباؤ کا نقش بھی کاڑھا گیا ہے۔ ان دونوں کیفیات کی ہمہ وقت موجودگی یعنی SIMULTANEITY دیدنی بھی ہے اور قابلِ تامل بھی:

BUT AT MY BACK I ALWAYS HEAR
TIME'S WINGED CHARIOT HURRYING NEAR
AND YONDER BEFORE US LYE
DESARTS OF VAST ETERNITY

مارول کو بھی دوسرے بڑے شاعروں کی طرح یہ احساس تھا کہ وقت کی بے محابا اور دفعتہً یورش سے ماورا، ابدیت کی اقلیم کی سرحدیں شروع ہو جاتی ہیں؛ اور شاید اس اقلیم میں، جس کے سائے وقت کی کائنات پر غیر یقینی طور پر جھلملاتے ہیں، سکون اور تحفظ کے حصول کے امکانات مضمر ہیں۔ ولیم بلیک

نے اپنی مشہور اور طویل اسطوری نظم بہ عنوان THE FOUR ZOAS میں اس خیال کا اظہار کیا کہ کس طرح وقت کی لامتناہی گردش جس کا اندازہ شب و روز اور ماہ و سال کے عکس ریز محدب شیشوں کی وساطت سے کیا جاسکتا ہے؛ بالآخر ایک ایسے نقطے پر انجام پذیر ہوتی ہے؛ جسے ابدیت کا نام دیا جاسکتا ہے اور دونوں کے درمیان ایک ایسا مثبت اور لازمی تعلق ہے، جسے کسی قیمت پر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اسی حتمی اور ناگزیر تعلق کا اظہار سادہ طور پر نہیں، بلکہ بلیک کی شاعری کے پر پیچ اسطوری محاورے میں، جو بغایت تامل کا مطالبہ کرتا ہے، اس طرح کیا گیا ہے:

THEN ENO, A DAUGHTER OF BEAULAH, TOOK A MOMENT OF TIME

AND DREW IT OUT TO SEVEN THOUSAND YEARS WITH MUCH CARE

AND AFFLICTIONS

AND MANY TEARS IN (THE) EVERY YEAR(S) MADE WITH WINDOWS

INTO EDEN

AND ALSO TOOK AN ATOM OF SPACE & OPEN'D ITS CENTER

INTO INFINITUDE & ORNAM ENTLED IT WITH WONDROUS ART.

یہاں مختصراً شاید یہ وضاحت غیر ضروری نہ قرار دی جائے کہ بلیک کی شاعری کے اساطیری نظام میں ENO کی تخصیص یہ ہے کہ وہ BEAULAH کی بیٹی ہے۔ اور اس میں بیش از بیش یہ صلاحیت ودیعت کی گئی ہے کہ وہ وجدانی طور پر ہر شے اور ہر مظہر کے اندرون میں مستتر ابدی عنصر کی موجودگی کا بے جھجک مشاہدہ کر سکے۔ ویسے علی العموم بلیک کی بڑی پیغمبرانہ یعنی PROPHE-TIC نظموں میں، جنہیں یہ نام خود اس نے دیا ہے، زمان کی تجسیم خارجی کے لیے جو اسطوری کردار وضع کیا گیا ہے، وہ LOS کے تمثیلی نام سے پہچانا جاتا ہے اور اس کا نسائی ظہور یعنی EMA NATION اور اس کی ہمدم اور رفیق کار ENITHARMON ہے؛ جسے منزلے مکاں کے متصور کیا جاسکتا ہے۔ مزید برآں آئنسٹائن کے تاریخ ساز اور حیرت زاد نظریۂ اضافیت (۱۹۰۵-۱۹۱۵) کے انکشاف اور اس کی تشہیر سے تقریباً سو برس قبل ولیم بلیک نے اپنی طویل اور معرکۃ الآرا اسطوری نظم MILTON (۱۸۰۴ء) کے پہلے حصے میں اس رائے کا اظہار کیا تھا، کہ زمان و مکاں یکساں

طور پر اضافی اکائیاں ہیں کہ ہر شخص کا مکاں کا تصور موضوعی ہوتا ہے، اور اس کا انحصار اس امر پر ہے کہ وہ مکاں کے کس نقطے پر کھڑا ہے یا کسی نقطے سے دوسرے نقطے کی طرف حرکت کر رہا ہے۔ اس کا ذیلی نتیجہ یعنی اسکی COROLLARY یہ ہے کہ خارجی معروض مشاہدہ کرنے والے کی کمیت، ہیئت اور جسامت میں تبدیلی کے ساتھ تغیر پذیر ہوتا رہتا ہے۔ بعینہٖ زمان کا تصور بھی موضوعی اضافیت یعنی SUBJECTIVE RELATIVITY کے اصول کے پیشِ نظر تبدیلی کا طلبگار ہوتا ہے۔ یعنی زمان بھی مکاں کی طرح مطلق نہیں بلکہ آزمائشی یعنی TENTATIVE حیثیت رکھتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا شاید غلط نہ ہو کہ جن حقائق کا ادراک بڑے شاعر اور صوفیائے کرام اپنے اندرون میں غوطہ زنی کر کے کر لیتے ہیں، بعد میں سائنسداں اپنے تجزیاتی وسائل اور ظن و تخمین کی روشنی میں ان کی صداقت کو پایۂ استحکام تک پہنچاتے ہیں۔ یہ بات علاوہ نظریۂ اضافیت کے، ڈارون کے نظریۂ ارتقاء اور فرائڈ اور یونگ کے تحت الشعوری محرکات کے سلسلے میں بھی صحیح نظر آتی ہے۔ ارتقاء کا تصور ڈارون کے سائنسی انکشافات سے پہلے فارابی ابن مسکویہ رومی اور دوسرے فارسی شعراء کے ہاں موجود تھا، یعنی زندگی کی مختلف پرتوں پر نامیاتی نشوو ارتقاء کا باطنی ادراک و احساس اور فرائڈ اور یونگ کی طرح بہت سے برطانوی ناول نگاروں خصوصاً ڈی، ایچ، لارنس کو انسانی زندگی میں جنسی محرکات کی مرکزیت اور ان کے متنوع اظہارات کا احساس تھا۔ یعنی معاملہ صرف زمانی تقدیم و تاخیر کا تھا، اور وسائل ادراک کا۔ برطانوی شاعر ولیم ورڈزورتھ کے لیے وقت کی کائنات سے ابدیت کی کائنات تک رسائی متصوفانہ تجربے کے توسط ہی سے، جو تعریف و تفہیم کے لیے ایک بڑا چیلنج ہے، ممکن الحصول ہے، یعنی جب انسانی روح زمان و مکاں کی تنگناؤں کو پھلانگ کر ابدیت کی اقلیم میں داخل ہو جاتی ہے اور اس نادر تجربے کی تشدید اور تنویر کے زیر اثر اس کے نقوش ایک نئی اور حیرت انگیز معنویت حاصل کر لیتے ہیں۔ اپنی خود نوشت عظیم سوانحی نظم THE PRELUDE: (یہ نظم انسانی ذہن اور حافظے کے اعمال میں ژرف نگہی کا ایک بڑا کارنامہ ہے) کے چھٹے باب میں اس عمل تقلیب کو جس میں متصوفانہ اور جمالیاتی عناصر کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے، اس طرح معرضِ اظہار میں لایا گیا ہے یعنی جس امکانی حد تک بھی الفاظ غیر مرئی منشار کی ترسیل کا حق ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، اور شاعر انہیں

اپنے مصرف میں لاسکتا ہے:

THE SICK SIGHT

AND GIDDY PROSPECT OF THE RAVING STREAM
THE UNFETTER'D CLOUDS, AND REGION OF THE HEAVEN
THE TUMULT AND PEACE, THE DARKNESS AND THE LIGHT
WERE ALL LIKE WORKINGS OF ONE MIND, THE FEATURES
OF THE SAME FACE, BLOSSOMS UPON ONE TREE
CHARACTERS OF THE GREAT APOCALYPSE
THE TYPES AND SYMBOLS OF ETERNITY
OF FIRST AND LAST, AND MIDST AND WITHOUT END.

یہاں PREHENSIVE UNITIES کا وہ تصور سامنے آتا ہے، جس کی طرف جدید دور کے معروف سائنسداں اور مفکر وہائٹ ہیڈ نے اشارہ کیا ہے اور جس کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے۔ یہی وہ متصوفانہ تجربہ ہے، جو اشیا، کو ان کی ریزہ ریزہ کیفیت یعنی FRAGMENTARINESS کی بجائے انہیں بطور ایک عضوی اور نامیاتی کل کے متصور کرتا ہے۔ جدید دور کے عظیم برطانوی شاعر ٹی، ایس، ایلیٹ کے ہاں بھی زمان و مکاں کا بہت گہرا اور شفاف شعور پایا جاتا ہے۔ اس کی شاعری میں بالعموم اور اس کے آخری شاہکار FOUR QUARTETS کی چاروں نظموں میں خاص طور سے زمان کا شعور بہت رچا ہوا اور نکھرا ہوا ہے اور ان نظموں کی لطافتیں اور باریکیاں اسی شعورِ زمان کی ایک طور سے آفریدہ ہیں۔ اسے اگر ان نظموں کا LEITMOTIF کہا جائے تو یہ بالکل جائز ادعا ہوگا کہ ایلیٹ نے اس تصور کے مضمرات کو ہر ہر زاویے سے کرید کرید کر اور ٹٹول ٹٹول کر دیکھا اور انہیں آشکار کیا ہے۔ اس کے ہاں بھی ورڈزورتھ ہی کی طرح ایک زیریں لہر متصوفانہ تجربے کی ملتی ہے اور اس نے کائناتِ آب و گل اور انسانی تعلقات اور نفسیاتی اعمال کے تناظر میں یہ دکھانے اور جتانے کی کوشش کی ہے کہ ہم وقت کے گرداب میں، جسے کبھی دریا اور کبھی سمندر کے استعاروں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے، گھرے ہوئے ہیں اور یہ گرداب ماضی،

حال اور مستقبل کے آنات سے ہمرشتہ ہے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ اگرچہ ہم زمان کے بھنور یا MATRIX میں محصور اور مقید اور غلطاں و پیچاں ہیں، لیکن آغاز اور انجام یا انتہا ایک دوسرے میں اس طرح ممزوج اور ملوث ہیں کہ آغاز میں انجام اور انتہا اور انجام اور انتہا میں آغاز پر انگلی رکھی جا سکتی ہے یعنی اس تانے بانے کو ہم زمانی تقدیم و تاخیر کو ملحوظ رکھے بغیر کسی بھی نقطے پر کھڑے ہو کر دیکھ سکتے ہیں۔ اور اس کے لیے اقبال کے الفاظ میں عارفانہ نگاہ درکار ہے، نجومی کی آنکھ نہیں۔ مزید برآں زمان کی گردش کے صدر اور مرکز میں ایک نقطہ استقرار و انجماد پایا جاتا ہے۔ جو ابدیت کے مماثل اور اسی کا ہم معنی اور ہم رتبہ ہے اور جسے ایلیٹ نے سکونی نقطے یعنی STILL POINT کا نام دیا ہے یہ گردش اور رفتار سے مستغنی اور ماورا ہے۔ ہم بیرونی سطح سے مرکز تک اور مرکز سے بیرونی سطح تک کتنی ہی بار چکر لگائیں، اس سکونی نقطے سے چشم پوشی اور پہلو تہی نہیں کر سکتے کہ یہ ہمیں برابر گھورتا رہتا ہے۔ لیکن یہ نقطہ محض انجماد کے مترادف نہیں ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ بہتر ہوگا کہ یہاں حرکت اور سکون میں فرق محو ہو جاتا اور بے معنی ٹھہرتا ہے۔ اس مجموعے کی پہلی ہی نظم BURNT NORTON کے آغاز میں جس سے اس نظم کے متنوع شعری محرکات اور شاعری میں ترصیع یعنی CRAFT کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے، ہمیں یہ سطریں ملتی ہیں، جن میں مرعوب کن بلند آہنگی اور لہجے کے جلال یعنی SUBLIMITY کا احساس ہوتا ہے اور اس کی ضربیں ذہن کے سندان پر پے بہ پے پڑتی ہیں اور اس میں غیر معمولی تموج اور تحرک پیدا کرتی ہیں:

IF ALL TIME IS ETERNALLY PRESENT
ALL TIME IS UNREDEEMABLE.
REMAINING A PERPETUAL POSSIBILITY
WHAT MIGHT HAVE BEEN IS ANABSTRACTION
ONLY IN A WORLD OF SPECULATION.
WHAT MIGHT HAVE BEEN AND WHAT HAS BEEN
POINT TO ONE END, WHICH IS ALWAYS PRESENT

سطورِ بالا کو ایلیٹ کے ایقان و بصیرت کے محضر نامے یعنی CREDO سے تعبیر کیا جا سکتا ہے کہ اس میں بالواسطہ طور پر لیکن انتہائی جامعیت اور تقلیل الفاظ کے ساتھ ایک اشارہ ان محرکات

یعنی MOTIFS کی طرف کیا گیا ہے، جن سے ہمیں ان نظموں کے دوران سابقہ پڑنے والا ہے اور پھر ان چاروں نظموں میں فرداً فرداً اور یکے بعد دیگرے ان کی تہوں اور وسعتوں کو آہستہ آہستہ اور قدم بہ قدم ٹٹولا گیا ہے۔ ان میں آگے چل کر وقت اور ابدیت کی نسبتِ باہمی اور ایک دوسرے پر ان کے انحصار کو لسانی سطح پر اور سمبل اور امیج کے تعامل کے وسیلے سے سامنے لایا گیا ہے:

EXCEPT FOR THE POINT, THE STILL POINT
THERE WOULD BE NO DANCE, AND THERE IS ONLY THE DANCE
I CAN ONLY SAY, THERE WE HAVE BEEN BUT I CANNOT SAY
WHERE AND CANNOT SAY HOW LONG, FOR THAT WOULD HAVE BEEN TO
PLACE IT IN TIME.

گویا کسی وقوعے کو سمت اور رفتار کا پابند بنانا، اسے لازمی طور پر مکاں سے مربوط اور منسلک کر دینا ہے لیکن اسے زمان سے یکسر منقطع بھی نہیں کیا جا سکتا۔ اس پر یہ اضافہ لائقِ توجہ ہے کہ اس سے معنی کی ایک نئی بعد پیدا ہوتی اور سامنے آتی ہے:

TIME PAST AND TIME FUTURE

ALLOW BUT A LITTLE CONSCIOUSNESS.
TO BE CONSCIOUS IS NOT TO BE IN TIME
BUT ONLY IN TIME CAN THE MOMENT IN THE ROSE GARDEN
THE MOMENT IN THE ARBOUR WHERE THE RAINFALL BEAT
THE MOMENT IN THE DRAUGHTY CHURCH AT SMOKE FALL
BE REMEMBERD, INVOLVED WITH PAST AND FUTURE.
ONLY THROUGH TIME TIME IS CONQUERED

اس ضمن میں شروع ہی کی تین سطور سے ایلیٹ سے اقبال کی مماثلت کا نقش ذہن میں تازہ اور روشن ہو جاتا اور تادیر باقی رہتا ہے۔ کیوں کہ موخر الذکر کے نزدیک تکوین کے سلسلے میں آغازِ کار ہی میں شعورِ انسانی یا نفس کو وقت پر تقدم حاصل تھا اور اب بھی صورتِ حال ایسی ہی ہے۔ متردد اور تھکی ماندی خواتین وقت کی رفتار یا گزران کا اندازہ جس حسیت کے ساتھ کرتی ہیں اور اس سے

جو نتیجہ ایلیٹ نے اخذ کیا ہے، اسے اس طرح ضبطِ تحریر میں لایا گیا ہے، جس سے اس کے مرتعش احساس کا پتہ چلتا ہے:

TRYING TO UNWEAVE, UNWIND, UNRAVEL
AND PIECE TOGETHER THE PAST AND THE FUTURE,
BETWEEN MIDNIGHT AND DAWN, WHEN PAST IS ALL DECEPTION
THE FUTURE FUTURELESS, BETWEEN THE MORNING WATCH
WHEN TIME STOPS AND TIME IS NEVER ENDING.

یہاں ایک بات تو یہ کہی گئی ہے کہ ماضی سراسر التباس اور فریب ہے اور مستقبل غیر یقینی کے دبیز لبادے یا گہرے دھندلکے میں لپٹا ہوا اور ملفوف ہے اور دوسرے یہ کہ وقت بالآخر کالعدم ہو جائے گا۔ اس کے بالمقابل ابدیت ہے، جو ہمیشگی یا دوام کا دوسرا نام ہے اور جس سے تغیر یا تبدیلی کا احساس وابستہ نہیں ہے۔ آگے چل کر ایک اور مقام پر یہ وضاحت کی ہے کہ وقت اور دورانِ محض کے درمیان جو نقطۂ انقطاع ہے، اس کا عرفان اور ادراک انسان اپنے مشاہدۂ باطن کی جودت اور تنویر کے ذریعے ہی کر سکتا ہے۔ لیکن یہ روشنی اسے صرف اسی صورت میں تفویض کی جا سکتی ہے، جب وہ محبت، بہجت، بے نفسی اور انقیاد و اطاعت کے توسط سے اس پر اپنے استحقاق کو ثابت کر سکے اور سزا سکے۔ رسمی اور میکانکی طریقِ کار اس راستے میں ممد و معاون نہیں ہو سکتا کیونکہ ان تمام عناصر کا تعلق نفس کی تربیتِ باطنی سے ہے:

BUT TO APPREHEND
THE POINT OF INTER SECTION OF THE TIMELESS
WITH TIME, IS AN OCCUPATION FOR THE SAINT
NO OCCUPATION EITHER, BUT SOMETHING GIVEN
AND TAKEN, IN A LIFE TIME'S DEATH IN LOVE
ARDOUR AND SELFLESSNESS AND SELF SURRENDER

ذاتی بقائے روح کے ضمن میں اقبال نے بھی اپنے خطبات میں ایک جگہ اسی کے مثل کہا ہے کہ

دوام حاصل کرنا کسی بھی انسان کا پیدائشی اور لازمی حق نہیں ہے جس کے حصول کا وہ دعویٰ کر سکے اور اس پر اصرار کرے۔ اسی طرح ایلیٹ نے یہ اشارہ بھی کیا ہے کہ زمان اور لازمان کے درمیان نقطۂ انقطاع کا پالینا بھی از خود ممکن نہیں بلکہ یہ ایک ایسی نادر صلاحیت ہے، جس کے لیے ایک نوع کی روحانی تربیت، ذہنی تنظیم اور بستگی اور ریاضت نفس درکار ہے۔ بہ الفاظِ دیگر محویت، استغراق اور اپنے نفس کی گہرائیوں میں غوطہ زنی کے ضابطۂ کار سے گذرنا جس کے منطقی نتیجے کے طور پر نفس مطہر اور منزہ ہو جائے، اس قسم کی صلاحیت اور استعداد پیدا کرنے کے لیے لابدی ہے۔ اقبال اور ایلیٹ کے مابین عظمت کا جو عنصر مشترک ہے، اس کا انحصار ایک طرح کی قوت وصلابت اور ایک طرح کے LUMINOUS STATEMENT کے عطیے پر ہے۔ جو شاذ و نادر ہی میسر آتا ہے۔

اور اب تتمۂ کلام کے طور پر ہم ایک نظر اقبال کی شاہ کار نظم 'مسجدِ قرطبہ' پر ڈالیں، جو بہ سبب اپنے لسانیاتی دروبست اور ڈھانچے کے بلاشبہ ایک کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ مندرجہ ذیل افتتاحیہ اشعار کی مترنم لے اور اس کے تیور اور جھنکار میں جلال وجمال کے تمام اجزا اور آثار ایک دوسرے میں مکمل طور پر پیوست اور مدغم ہیں کم نظموں کا آغاز ایسے اہتمام و انصرام، بلند آہنگی، معنوی دباؤ اور پیغمبرانہ لب و لہجے کے ساتھ حسِ سماعت پر وارد ہوا ہوگا۔ ایسا لگتا ہے گویا حرف و معنی کے تمام خفتہ امکانات جو رفتہ رفتہ اپنے آپ کو نمایاں کیا چاہتے ہیں یکلخت ایک SONIC اسٹرکچر میں ڈھل گئے ہیں:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات — سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ — جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں — جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ کائنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ — سلسلۂ روز و شب صیرفیٔ کائنات
... تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا — ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

ایلیٹ کی نظم BURNT NORTON اور 'مسجدِ قرطبہ' دونوں میں قطعی قضایا کی ترسیل زندہ تجربے اور دمکتے ہوئے پیکروں کے گچھوں کی وساطت سے کی گئی ہے۔ اقبال کے ہاں فنِ تعمیر یعنی ARCHITECTONICS کا حسن بھی قابلِ لحاظ ہے، اور اس کے ساتھ اصوات کا مدوجزر بھی اور

یہ قرینِ قیاس ہے کہ مندرجہ بالا اشعار جن میں اقبال کی شعری فطانت بحدِ کمال جلوہ گر ہوئی ہے، صوتی اور معنوی دونوں اعتبار سے ایلیٹ کی سطور سے کسی طرح بھی کم وقیع نہیں ہیں گو یہ تسلیم کرنے میں کسی طرح کی قباحت نہیں کہ ایلیٹ کی AUSTERITY میں ایک طرح کی سرّی رمزیت سرایت کیے ہوئے ہے، اور اقبال کا آہنگ عہد نامۂ عتیق کے پیغمبرانہ لہجے سے میل کھاتا ہے۔ دونوں نظمیں پہلی ہی قرأت میں قاری کے جوابی تاثر کو برانگیختہ کرنے کی پوری صلاحیت رکھتی ہیں۔ 'سلسلۂ روز و شب' کے ٹکڑے کی مترنم تکرار ایک پراسرار قسم کی موسیقی کی تشکیل کرتی اور لہجے میں غیر معمولی تیقن اور جھنکار کی موجودگی کی غمازی کرتی ہے۔ وقت انسانی تجربے میں کلیۃً "نفوذ کیے ہوئے" ہے اور یہی اس کا معمول ہے کہ اس کے ذریعے تجربہ اظہار کی راہ پاتا ہے۔ طبعی کائنات میں بھی یہ سرایت کیے ہوئے ہے۔ چنانچہ اسے دونوں کا تفاعلی عنصر قرار دیا جاسکتا ہے۔ اسی کی ایک منزل یا پڑاؤ موت ہے۔ ذات کے حریرِ دو رنگ سے مراد وہ تانا بانا ہے، جس میں ٹھوس اور واضح تجربہ نہ صرف اپنے آپ کو PROJECT کرتا ہے۔ بلکہ اس میں اپنی تکمیل تک پہنچنے کا سامان بھی پاتا ہے۔ وقت ہی ذات کے لیے وہ پیکر تراشتا ہے، جس کے توسط سے وہ اپنے آپ کو آشکار کرتی ہے۔ یہ ایک تسلسل یعنی CONTINUUM ہے جس میں انفرادی آنات کو علیحدہ علیحدہ متعین نہیں کیا جاسکتا۔ زمان ہی انفرادی اناؤں کے خوب و زشت کو پرکھنے کا ایک وسیلہ ہے کہ اسی غربال سے چھن کر کھرے اور کھوٹے کے درمیان امتیاز قائم کیا جاسکتا ہے۔ اسی کٹھالی سے گذر کر یہ انائیں تنقیح کے درجے تک پہنچتی ہیں۔ وقت کے سازِ سرمدی میں ابدیت کا نغمہ بھی سنائی پڑتا ہے۔ جسے 'روزِ ازل کی فغاں' سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اسی سے زیر و بم کائنات کا ظہور ہوتا ہے۔ جس میں ایک جزو PRIMORDIALITY کا بھی موجود ہے۔ یہاں وقت کو ایک ایسی نامعلوم قوۃ کے طور پر متصور کیا گیا ہے، جو موت و حیات کے ریشے ریشے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہ ابدیت کو ناپنے کا پیمانہ بھی ہے، لیکن اس کے ذریعے نہ صرف عملی زندگی سے انسان کا رابطہ قائم ہے بلکہ اس پر مستزاد اسی کے طفیل امکانات کی دنیا کی پرچھائیاں بھی نظر پڑ جاتی ہیں۔ برگساں کے محاورۂ گفتگو میں زمان ایک مدوجزر یعنی FLUX ہے، اور ڈیکارٹ کے الفاظ میں ایک طرح کا بھنور یعنی VORTEX۔ اگر ہم کسی قدر ماضیٔ بعید میں جاکر کلاسیکی شعراء سے رجوع کریں اور اپنا ناطہ جوڑیں، تو ہم پر یہ حقیقت واضح

ہوگی کہ ہومر HOMER کے ہاں وقت کا تصور ایک نوع کا تسلسل یعنی CONTINUUM بھی ہے جو متدائر یعنی CYCLICAL ہے کہ اس میں تجربے کے سارے خم و پیچ ظاہر ہوتے اور پھر رفتہ رفتہ نظروں سے اوجھل ہو جاتے بلکہ نابود ہو جاتے ہیں اور یہ بے معنی بھی ہے کہ اس میں کسی نوع کی غائیت کے لیے گنجائش نہیں۔ اس کے برعکس ورجل VIRGIL کے ہاں وقت غائیت کی طرف راجع بھی ہے اور ایک واحد سمت میں بڑھنے والا یعنی LINEAR بھی گویا LINEARITY اس کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ اقبال اور ایلیٹ کے ہاں وقت غائیت کی طرف راجع تو بے شک ہے لیکن ورجل کے برعکس یہ نہ اقبال کے ہاں LINEAR ہے اور نہ بلیک کے ہاں۔ اقبال اور ایلیٹ دونوں کے ہاں جو عنصر مشترک ہے، اور انہیں ایک حد تک ایک دوسرے کے قریب لاتا ہے، وہ یہ ہے کہ ہم شعورِ انسانی کے طفیل وقت کی فریب کاریوں اور کج ادائیوں سے نجات پا سکتے ہیں۔ وہ دونوں ایک طرح کی ثبوتیت یعنی POSITIVISM میں یقین رکھتے ہیں۔ 'مسجد قرطبہ' میں زمان سے سروکار اس لیے اہم ہے (اور اسی سبب ہم اس افتتاحیہ بند کو نظم کا مقدمہ یعنی EXORDIUM کہہ سکتے ہیں) کیوں کہ اس کا تعلق مسلمانوں کی تاریخ کی حد تک تجربے کے پے در پے نمودار ہونے اور کالعدم ہونے والے سانچوں یعنی PATTERNS سے ہے اور اسی میں وقت کے پہلو بہ پہلو تاریخ کا شعور بھی منعکس نظر آتا ہے اور نہ صرف مسلمانوں کی تاریخ کا، بلکہ ہم عصری تاریخ عالم کے اہم ترین نقطوں اور ابواب اور مراکز کا بھی؛ جیسے انگلستان میں اصلاحِ دین کی تحریک، انقلاب فرانس کا جلوس اور جرمنی، اٹلی اور اسپین کی سیاسی اور ثقافتی رستاخیز۔ اقبال کی نظریں برابر مستقبل پر جمی رہتی ہیں جو ماضی اور حال میں اکتساب شدہ تجربات ہی سے ابھر سکتا اور جنم لے سکتا ہے۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے نزدیک مستقبل واقعات اور حوادث کا ایسا نظام نہیں، جس کے آثار و نقوش پہلے سے واضح، کشیدہ اور متعین ہوں۔ بلکہ یہ ایک طرح کی پیش بینی یعنی ANTCIPATION کے ہم رتبہ ہے؛ جو انائے مطلق کے خلاقانہ عمل کی کلیت میں موجود اور مستتر ہے۔ 'مسجدِ قرطبہ' میں اسپینی مسلمانوں کی تاریخ، جسے نقطۂ استشارہ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے ہمیں ٹی ایس ایلیٹ کی آخری نظم LITTLE GIDDING کی مندرجہ ذیل سطور کی بے اختیار اور جائز طور پر یاد دلاتی ہے کہ دونوں کے درمیان حوالہ جاتی مطابقت نظر آتی ہے:

A PEOPLE WITHOUT HISTORY

IS NOT REDEEMED FROM TIME. FOR HISTORY IS A PATTERN OF

TIMELESS MOMENTS.

یہاں یہ اضافہ کرنا ازبس ضروری ہے کہ ایلیٹ کے لیے اقدار کی میزان صرف وہ پیٹرن نہیں ہے، جو متنوع اور گوناگوں تجربات کی کوکھ سے ابھرتا لیکن بہرحال تبدیلی کی زد پر رہتا ہے۔ بلکہ وہ LOGOS ہے، جو زمان کی پابندیوں اور سلاسل سے ماورا رہے اور جو انسان کو خواہش اور صعوبت دونوں کے جنجال اور دباؤ سے رہائی دلاتا ہے۔ اقبال کے لیے اس کے بالمقابل اقدارِ حیات کا سرچشمہ انائے مطلق یا لا الٰہ الا اللہ ہے۔ 'بانگِ درا' کے دور ہی سے زمان سے اقبال کا سروکار مابعد الطبیعاتی تصور کی حیثیت سے بھی رہا ہے، اور وہ اسے مسلمانوں کی ہیئت اجتماعیہ کے پسِ منظر میں دیکھنے کی طرف مائل اور آرزومند بھی رہے ہیں۔ اپنے خطبات میں جب انھوں نے کہا تھا کہ زمان کا مسئلہ مسلمانوں کے لیے حیات و موت کا مسئلہ ہے، تو اس کے ان کی مراد قطعی طور سے یہی تھی کہ وہ وقت کے تفاعل کو جو ناگزیر، مبرم اور اٹل ہے، مسلمانانِ عالم کی تاریخ کے آئینے میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ یہ ان کا پہلا تقدم یعنی PRIORITY تھی۔ یہ ان کی خلقی مجبوری بھی تھی اور ایک مقدس فریضہ اور ذمے داری بھی۔ ملائیت اور کٹر پسندی کے زعم میں اس میں فیہ نکالنا اور انگریزی محاورے کی عدم تفہیم کی بنا پر اقبال کے خلاف کفر کا فتوے صادر کر دینا، جیسا کہ شبیر احمد خاں غوری نے کیا ہے، کہاں کی عقلمندی اور سمجھ داری ہے؟ اقبال کو قوموں کی اجتماعی خودی کی دیکھ ریکھ اور پرداخت سے بھی اسی قدر دلچسپی اور دل بستگی تھی، جتنی کہ فرد کی خودی سے، اور وہ قوموں اور ملتوں کی حیات و مرگ کی گردش کو متدارک تصور کرتے تھے۔ اسی لیے وہ اسپنگلر جیسے مفکر کی طرف بھی نظر بھر کر دیکھ لیتے ہیں جس کی رائے میں ہر تہذیب، خواہ اس کا تعلق مشرق سے ہو یا مغرب سے، ایک مخصوص حیاتیاتی کل کے مثل ہے۔ جو نشو و ارتقا، بالیدگی اور پایانِ کار انتشار و اضمحلال کے عمل سے گذرتی ہے ایسا ہونا ناگزیر ہے اور یہ سارا عمل وقت ہی کے توسط سے سامنے آتا ہے۔ مگر وہ اسپنگلر کے اس خیال سے، جس کا اظہار اس نے اپنی مشہور کتاب THE DECLINE OF THE WEST میں کیا ہے، متفق نہیں ہیں کہ مختلف تہذیبیں ایک دوسرے سے مطلقاً غیر اثر پذیر رہتی ہیں،

اس کا کہنا ہے کہ جدید مغربی تہذیب، کلاسیکی یونانی تہذیب کے خلاف بغاوت کے نتیجے کے طور پر نمودار ہوئی، لیکن اس کے ساتھ وہ یہ تسلیم کرنے کے لیے کسی طرح آمادہ نظر نہیں آتا (اور یہ اقبال کا بنیادی مفروضہ یعنی DATUM ہے) کہ تجرباتی طریقِ کار پر اصرار اور کلاسکیت کی نفی عربوں کے توسط ہی سے مغرب کی علمی اور تہذیبی میراث کا جزو بنی۔ اسپینگلر جن MAGIAN تہذیبوں کے حلقے میں اسلامی تہذیب کو رکھنا چاہتا ہے، وہ اس میں راست نہیں بیٹھتی۔ در پردہ اس کی نیت ان اثرات کو نظر انداز کرنا ہے، جو اسلامی تہذیب کی ہمہ گیری اور آفاقیت نے بالعموم اور اندلسی مسلمانوں کی قوت و اقتدار اور علمی برتری اور تفوق نے یورپی تہذیبوں پر تاریخ کے ایک خاص مرحلے پر مرتب کیے، جس کا نقطۂ آغاز صلیبی جنگوں کے دوران عربوں اور مغربی قوموں کے درمیان تصادم و تعامل سے ہوا، اور جس نے ان تہذیبوں کی کایا پلٹ دی اور جس نے یونانی کلاسیکل سکونی نقطۂ نظر کو حرکت کے عنصر سے آشنا کیا۔ اس کا اعتراف و اقرار اب بعض یورپین اہلِ علم دبی زبان سے بدرجۂ مجبوری اور طوعاً و کرہاً کرنے لگے ہیں۔ اقبال کے لیے زمان کا مہتم بالشان مسئلہ قوتِ ارادی کے ادعا سے بھی منسلک اور وابستہ ہے۔ اس ضمن میں ایک حد تک اقبال پر نطشے کے اثرات کی بھی نشان دہی کی جا سکتی ہے اور کی گئی ہے۔ لیکن اس کا جواز صرف ایک حد تک ہی ہے۔ تقدیر کے مروجہ مفہوم کی، جس نے مسلمانوں کے اندر حد درجے کی انفعالیت اور بے عملی پیدا کر دی تھی، اقبال نے پرزور تردید کی؛ اور اس کی جو نادر اور بلیغ توجیہ انھوں نے کی، وہ بھی اسی رویے کا ایک شاخسانہ ہے۔ تقدیر ان کے نزدیک پہلے سے طے شدہ اور متعین زمامِ کار یا لائحۂ عمل نہیں ہے، جس سے سرِ مو انحراف ممکن نہ ہو، بلکہ یہ دراصل کھلے ہوئے امکانات کا شیرازہ ہے، وقت میں اس کے انکشاف سے قبل۔ اسی نقطۂ نظر کی روشنی میں تقدیر پر بھروسہ عمل کے تعطل، مجہولیت اور خود سپردگی کی طرف نہیں لے جاتا؛ بلکہ یہ شعور کی گرہیں کھولنے اور وقت پر تصرف حاصل کرنے کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ وقت کو شکست دے کر اور اسے NULLIFY کر کے ہی یا اس کی نارسائیوں پر فتح پا کر ہی ہم فی الحقیقت ابدیت کی طرف گامزن ہو سکتے ہیں اور ابدیت دوام کے مرادف ہے یا جدید فلسفیانہ اصطلاح میں BEING کے۔ اقبال کی اس بھرپور بصیرت کا، جو ہمیں ان کے خطبات میں ملتی ہے، ان کے آخری دور کے کلام میں بھی پرتو نظر آتا ہے۔ 'مسجد قرطبہ' میں انھوں نے کمالِ ہنرمندی کے ساتھ زمان اور ابدیت، تاریخ اور ماورائے تاریخ یعنی METAHISTORY کے تصورات کو

انتہائی ایجاز و بلاغت اور پرسوز یقین کے ساتھ اور لسانی وسائل پر اپنی حیرت انگیز قدرت کو کام میں لاکر اپنے قارئین تک پہنچایا ہے۔ یہاں صرف یہ اضافہ کرنے کو دل چاہتا ہے کہ اقبال نے زمان کو جس طرح متصور کیا تھا، اس پر جدید علم الفلکیات اور ASTRO PARTICLES PHYSICS کی روشنی میں نظر ثانی کرنا اس ضمن میں نئے افق کھولنے کی راہ دکھلا سکتا ہے۔

مصنف کی دوسری کتابیں

ادب اور تنقید

نقش غالب

اقبال کی تیرہ نظمیں

نقش اقبال

نذرِ منظور

اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں

اطراف رشید احمد صدیقی

نقش ہائے رنگ رنگ (مطالعات غالب)

ولیم بلیک (انگریزی)

اقبال: مضامین اور مطالعات (انگریزی)

سر والٹر رولے (انگریزی)

مصنف کی تازہ ترین کتابیں :

اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں

غالب اکیڈمی نئی دہلی ۹۴ء

اس کتاب میں اقبال کی سولہ اردو اور فارسی نظموں اور دس اردو اور فارسی غزلوں کے متون کا تجزیہ بڑے شرح وبسط اور نکتہ رسی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یہ کتاب ان تجزیاتی مطالعات کی، جن کا سلسلہ مصنف نے 'اقبال کی تیرہ نظمیں' ۷۷ء میں شروع کیا تھا ایک طرح سے توسیع ہے۔ اور یہاں اقبال کے محرکات شعری اور اقدار حیات وکائنات کو تعمیمی انداز میں نہیں، بلکہ شعری کائنات میں ان کے Enactment کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

✪ ✪ ✪ ✪

اطراف رشید احمد صدیقی

یونیورسل بک ہاؤس علی گڑھ ۹۷ء

اس کتاب میں مایۂ ناز انشاء پرداز اور طنز ومزاح نگار رشید احمد صدیقی کی شخصیت اور فن کے گوناگوں پہلوؤں کا بیک وقت شیفتگی اور معروضیت کے ساتھ محاکمہ کیا گیا ہے۔ رشید صاحب پر اپنی نوعیت کی یہ پہلی مفصل اور معتبر کتاب ہے۔ جس میں مصنف نے دیدہ وری کا ثبوت بھی دیا ہے اور توازن فکر اور اصابت رائے کا دامن بھی ان کے ہاتھ سے نہیں چھوٹا ہے۔

✪ ✪ ✪ ✪

نقش ہائے رنگ رنگ (مطالعات غالب)

ایوان غالب نئی دہلی ۹۸ء

اس کتاب میں عظیم اردو شاعر مرزا غالب کی اردو اور فارسی شاعری اور اردو خطوط کے متنوع رنگارنگ اور دلآویز پہلوؤں کو شعر وادب کے مسلمات اور فلسفیانہ افکار کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ غالب کی پیدائش کی دو سو سالہ مدت کے اختتام پر ان کا یہ محاکمہ مصنف کی بلوغت فکر اور محکم اور مثبت تنقیدی اپروچ کی آئینہ داری کرتا ہے۔ امید ہے کہ ایوان غالب کی اس پیش کش کو غالب تنقید کے canon میں ایک اہم اضافے کی حیثیت حاصل ہوگی۔

Universal Book House

3, Abdul Qadir Market, Aligarh - 202001