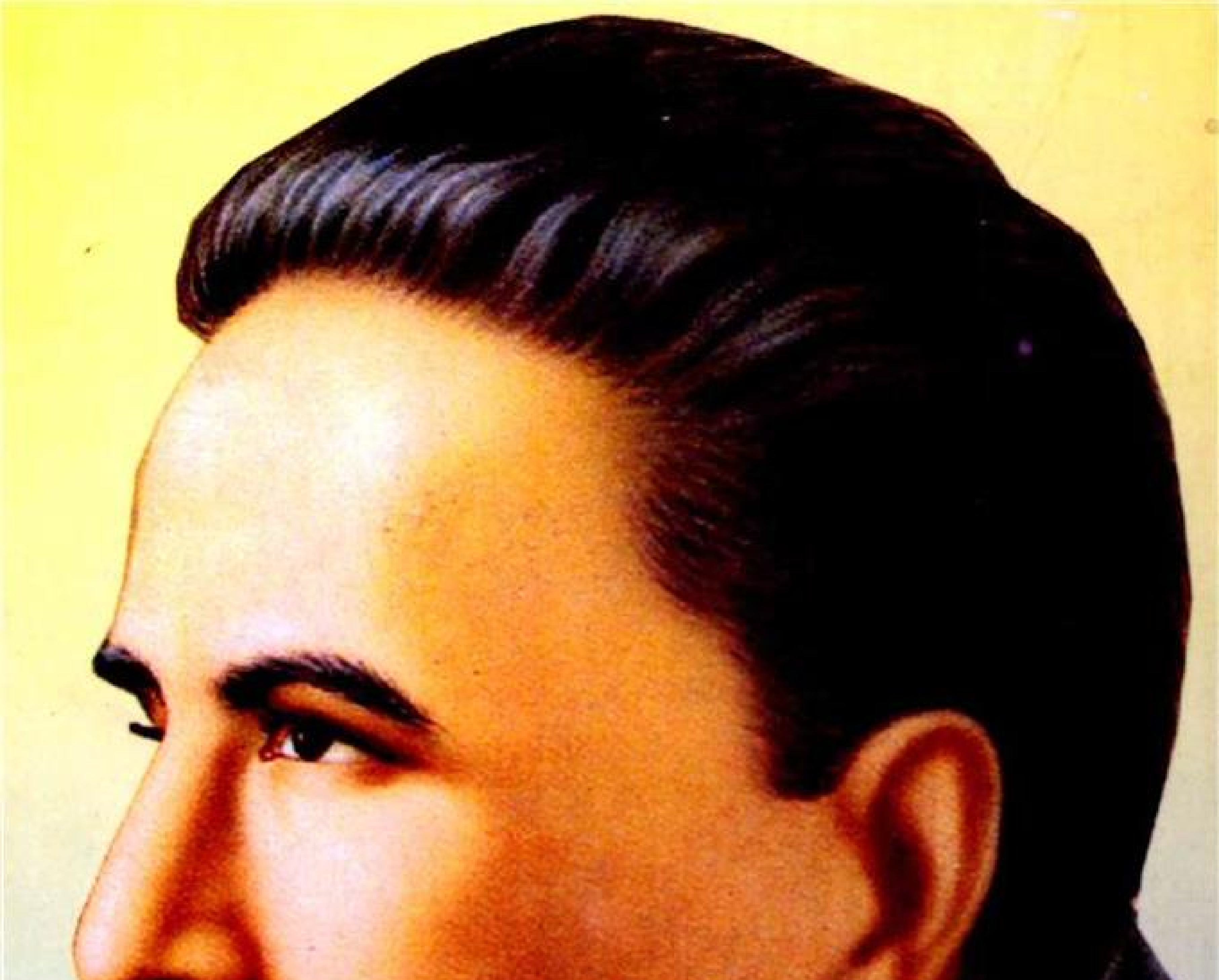


اقبال: جدید تنقیدی تناظرات

مرتب: اسلوب احمد انصاری

بی اے آنرز (آکسن)

اقبال:
جدید تنقیدی تناظرات

مرتب:

اسلوب احمد انصاری

بی اے آنرز (آکسن)

یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ،

© [جملہ حقوق بحق مصنف]

اشاعت : فروری ۲۰۰۵ء

قیمت : ۴۰۰ روپے

مطبوعہ : انٹرنیشنل پرنٹنگ پریس، علی گڑھ

تقسیم کار : **ایجوکیشنل بک ہاؤس**

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔۲۰۲۰۰۲

طابع و ناشر

یونیورسل بک ہاؤس

۲؍عبدالقادر مارکیٹ، جیل روڈ، علی گڑھ۔۲۰۲۰۰۱

بسم الله الرحمن الرحيم

انتساب :

محبّ مکرم سید حامد صاحب

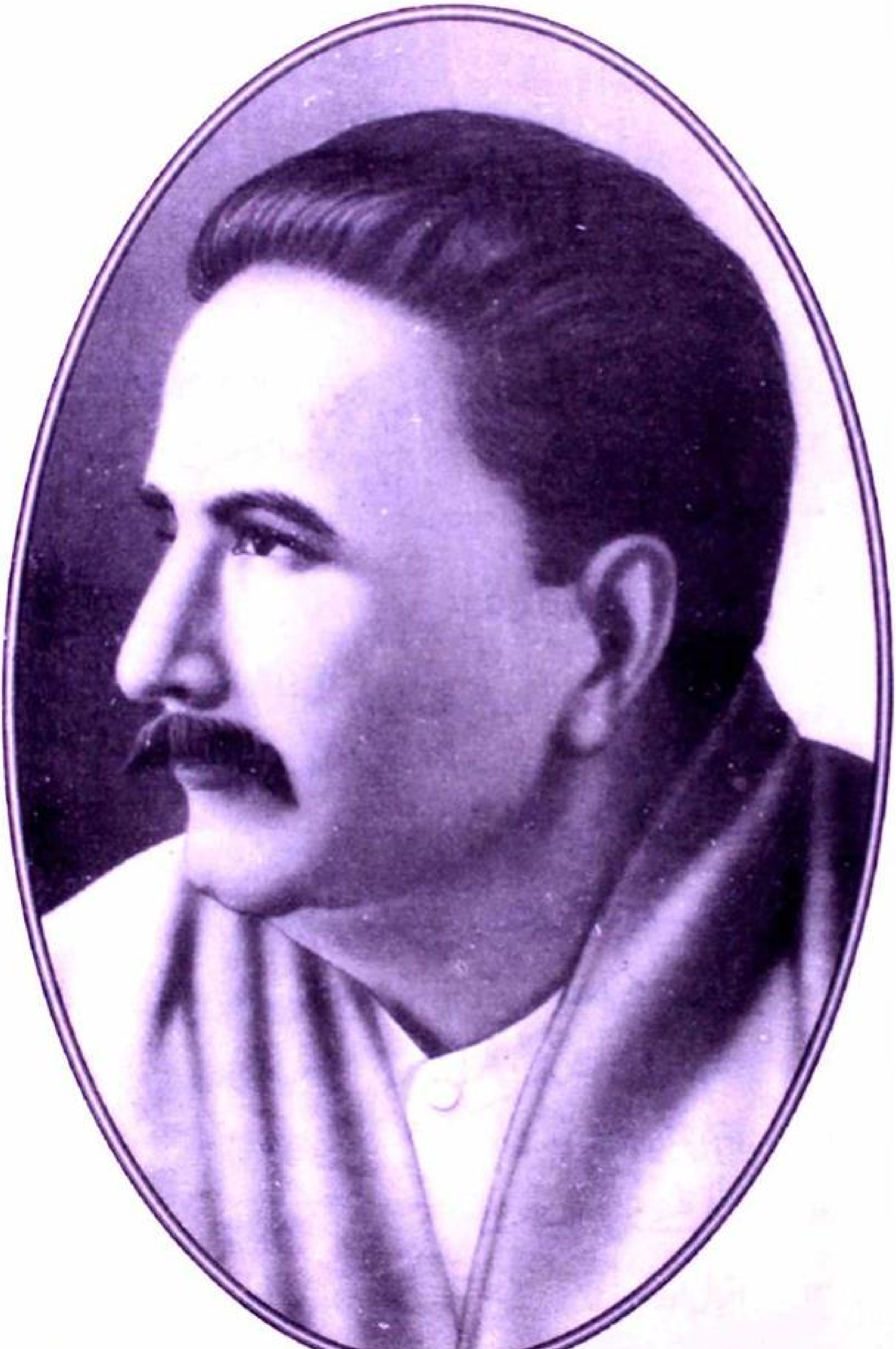
کے نام

لا الہ الا اللہ

خودی کا سرِ نہاں لا الہ الا اللہ
خودی ہے تیغ، فساں لا الہ الا اللہ
یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں لا الہ الا اللہ
کیا ہے تو نے متاعِ غرور کا سودا
فریبِ سود و زیاں! لا الہ الا اللہ!
یہ مال و دولت دنیا یہ رشتہ و پیوند
بتانِ وہم و گماں! لا الہ الا اللہ!
خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زنّاری
نہ ہے زماں نہ مکاں! لا الہ الا اللہ!
یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند
بہار ہو کہ خزاں، لا الہ الا اللہ!
اگرچہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکمِ اذاں، لا الہ الا اللہ

the Absolute alone 'is' the
contingent is not

Frithjof Schuon
(Shayak Isa Nuruddin Ahmad)



اگر ہوتا وہ مجذوب فرنگی اس زمانے میں
تو اقبال اس کو سمجھاتا مقام کبریا کیا ہے

فہرست

۱	افتتاحیہ	اسلوب احمد انصاری	۱
۲	ڈاکٹر محمد اقبال مرحوم	رشید احمد صدیقی:	۵۱
۳	الجیلی کا تصورِ مطلق	اقبال:	٦٦
۴	بیدل، برگساں کی روشنی میں	اقبال:	۸۹
۵	اقبال	ای۔ایم فاسٹر	۱۱٦
٦	اسرارِ خودی	آر۔اے نکلسن	۱۲۱
۷	قارئین اور مصنفین	ہربرٹ ریڈ	۱۳۲
۸	اقبال کے چند شعری نشان	خواجہ منظور حسین	۱۳۹
۹	اقبال کی شعریات	اسلوب احمد انصاری	۱۵۴
۱۰	خطبات: اسلام میں مذہبی فکر کی تشکیل نو	یوسف امین	۱۸۴
۱۱	اقبال تنقید: تناظر کا مسئلہ	سید عاصم علی	۲۱۱
۱۲	مسلم فلسفے میں زمان کا مسئلہ	تحسین فراقی	۲۴۲
۱۳	اقبال اور تصوف	سید عاصم علی	۲۵۵
۱۴	اقبال اور قصہ آدم وحوا	اقبال احمد انصاری	۲۹۰
۱۵	اقبال کا تصورِ عشق	زیڈ۔اے عثمانی	۳۰۸

۱۶	آں سوئے افلاک	سید نقی حسین جعفری	۳۴۱
۱۷	اقبال اور مغربیت کے اثرات	وزیر آغا	۳۵۰
۱۸	اقبال کا نظریۂ ثقافت	وزیر آغا	۳۵۸
۱۹	اقبال کی اسطوری نظمیں	اسلوب احمد انصاری	۳۶۹
۲۰	اقبال کا تصورِ فقر	سید امین اشرف	۳۹۳
۲۱	ضربِ کلیم کی احتجاجی شاعری	سید وقار حسین	۴۰۸
۲۲	اقبال کی لفظیات	قاضی افضال حسین	۴۲۲
۲۳	اقبال کے علائم	شمیم حنفی	۴۳۷
۲۴	کلامِ اقبال میں علامات و تلمیحات کے جھرمٹ	سہیل احمد خاں	۴۵۵
۲۵	اقبال کا نظریۂ غزل اور اس کی تعبیر	شان الحق حقی	۴۶۶
۲۶	اقبال کی فارسی شاعری میں خدا سے خطاب	زیڈ، اے۔ عثمانی	۴۸۵
۲۷	غزل کی روایت میں اقبال کی انفرادیت	ابوالکلام قاسمی	۵۱۰
۲۸	اقبال کی غزل کا مسئلہ	انور صدیقی	۵۲۸
۲۹	خضرِ راہ: ایک مطالعہ	ابوالکلام قاسمی	۵۶۴
۳۰	مکالمۂ جبریل و ابلیس	قاضی افضال حسین	۵۹۲
۳۱	شعاعِ امید	اسلوب احمد انصاری	۶۰۳

افتتاحیہ

نادر انکسار میں ڈوبے ہوئے اقبال کے اس Disclaimer

خوش آ گئی ہے جہاں کو قلندری میری
وگرنہ شعر مرا کیا ہے، شاعری کیا ہے؟

کے علی الرغم ان کی شعری فطانت اتنی تہہ در تہہ ہے کہ اس تک رسائی اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ ان کی شاعری کے منابع اور مآخذ تک رسائی حاصل نہ ہو۔
اور در پردہ مولوی حسین احمد مدنی کو ذہن میں رکھتے ہوئے انھوں نے یہ بھی کہا:

قلندر جز دو حرفِ لا الہ کچھ بھی نہیں رکھتا
فقیہہ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

لفظ 'قلندری' میں خود محویت یعنی Self-Effacement کا اشارہ اور وجدان پہ تکیہ کرنے کے طفیل خود آگہی، بلوغتِ فکر و نظر اور وہ رویائے حیات و کائنات شامل ہے جو ان کے لیے نقطۂ آغاز بھی ہے اور نقطۂ انجام بھی یعنی 'دو حرفِ لا الہٗ'۔ اس شاعری کا براہ راست، غیر منقطع تعلق اور اس کی جڑیں روحِ قرآن میں بھی پیوست ہیں اور روحِ عصر سے بھی ہم آہنگ اور گہرا علاقہ رکھتی ہیں۔ موخر الذکر جدید فلسفے اور سائنسی افکار اور طریقِ کار دونوں کو محیط ہے بعینہٖ جیسے اول الذکر اسلامی اقدارِ زندگی اور اسلامی تصوف کے مضمرات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ نوامیس فطرت سے اقبال کا تعلق خاطر اور ان سے وابستگی آغازِ کار ہی سے ان کے کلام میں نمایاں ہے اور اس میں فکر و تامل اور استغراق کے عناصر اور اجزا گندھے ہوئے ہیں۔ غنایت، تفکر اور خود آگہی، ان کی شخصیت اور شاعری کے رگ و پے میں

پوری طرح سرایت کیے ہوئے ہیں۔ فلسفی سائنسداں اور تخلیقی و ادبی فنکار کی تمام تر مسائی کا مرکز ومحور وجود یعنی Being سے سروکار بھی ہے اور حقیقتِ مطلقہ کے اسرار کی جستجو اور ان کی گرہ کشائی کا داعیہ بھی۔ ان تک پہنچنے کے راستے البتہ مختلف النوع ہیں۔ شاعر اور تخلیقی فن کار کی غائت کی شناسائی کے لیے جو امر کلیدی اور مقدم ہے وہ وقوعاتِ حاسہ اور حقیقتِ مطلقہ کے درمیان فرق و امتیاز کا تعین کرنا ہے یا یہ کہہ لیجیے کہ اس طریق کار کو ادراک کی گرفت میں لانا جس کی وساطت سے وقوعات کو حقیقت میں منقلب کیا جاسکتا اور کیا جاتا ہے۔ بلاشبہ خودیٔ عشق فقر اور ایقانِ باطنی اقبال کے لیے اساسی محرکات اور مسائل ہیں۔ ان کی شاعری بڑی حد تک، اور یہی اس کی وقعت کی ضمانت کرتی ہے، ہم عصری زندگی کے گونا گوں کوائف اور کارناموں اور اس کے سوز و ساز سے بھی اپنی قوتِ نمو حاصل کرتی ہے۔ اور اس کا سروکار انسان کی سائیکی اور انسانی صورتِ حال اور مخمصے کے مختلف پہلوؤں سے بھی ہے۔ خدا انسان اور شیطان (جسے وہ ابلیس کہتے ہیں) ان کے روبرو اور ہمہ جہت کائنات میں بنیادی کرداروں کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے متغیر اور متنوع سیاق وسباق یعنی Contexts بھی۔ اعتراضاً اور خردہ گیری کی نیت سے یہ کہا گیا ہے کہ یہ تینوں ان کے لیے تسلیم شدہ Datum ہیں۔ لیکن فی الاصل ان کی شاعری میں اس Datum کے عناصر اور اجزائے ترکیبی کو جس طرح عملِ تفکر اور تجزیے کا مورد بنایا گیا ہے اس سے کسی قیمت پر صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا۔ ان کے ہاں بے پایاں تجسس اور تفتیش یعنی Exploration کی جبلت اپنا اظہار کیے بغیر نہیں رہتی۔ خدا سے شاعر کے تخاطب (خصوصاً فارسی شاعری میں) کے متنوع اطراف جن میں طنز واستہزاء کی خاصی آمیزش راہ پاگئی ہے جبریل اور ابلیس کے مابین نوک جھونک اور کائنات خارجی میں انسان کے مرتبے کا تعین ان سب موضوعات پر ان کے ذہن کا انکشاف ان کی جرأت فکر پر دلیل محکم کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ اس امر کا ثبوت بھی فراہم کرتا ہے کہ اقبال نے مروجہ تصورات کو من وعن قبول

کرنے کے بجائے انہیں اپنی فہم وادراک کی روشنی میں پرکھنے اوران کے گونا گوں پہلوؤں کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے لیے نہ ان کے سامنے شاعری کی روایت میں کوئی نمونہ یا ماڈل موجود تھا اور نہ ان کی مثبت اورانقلابی فکر اور بیان کی طرفگی اور بلاغت کسی مزاحمت کو اپنی راہ میں حائل ہونے دینا چاہتی تھی۔ خدا سے خطاب میں اقبال کے لہجے کی کاٹ اور برش پرلطف بھی ہے اور لائقِ التفات بھی، کہ یہ اندازِ گفتگو کا ایک بالکل نیا پیرایہ ہے۔ براہِ راست خطاب کے علاوہ جو جگہ جگہ دستیاب ہے، بالواسطہ طور پر اپنے سیاق وسباق میں بڑی اہمیت کے حامل یہ چار شعر بھی دیکھیے:

گر کبھی فرصت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کرگیا کس کا لہو

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ

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

مزی اندر جہانِ کور ذوقے
کہ یزداں دارد و شیطان نہ دارد

اور 'پیامِ مشرق' میں نظم میلادِ آدم میں آخری بند بڑی توجہ کا مستحق ہے

شدم بہ حضرتِ یزداں گزشتم از مہ ومہر
کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنائم نیست
جہاں تہی ز دل ومشتِ خاکِ من ہمہ دل

چمن خوش است و لے درخورِ نوائم نیست
تبسمے بہ لب او رسید وہیچ نگفت

آخری مصرعے میں ملفوف جذبے کو آپ ایک طرح کی Subtle Apathy یا Polite Disdain کہہ لیجیے۔ یہاں حضرتِ یزداں کی بے چہرگی یعنی Facelessness برطانوی شاعر ولیم بلیک کے ہاں Jehovah کی بے چہرگی کے مماثل نظر آتی اور بے اختیار اس کی یاد تازہ کرتی ہے۔ دونوں کے ہاں یزداں اور Jehovah کی ادائے بے نیازی یا در پردہ شقاوتِ قلبی جو ایک مشترک عنصر ہے نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ اسی طرح ابلیس کے مقابلے میں جبرئیل ایک سادہ لوح شر میں غیر ملوث اور تجربے کی دوئی یعنی Duality سے نا آشنا اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ البتہ اقبال کو ایک متحرک کائنات میں ایک فعال اور خود آگاہ انسان کی نوع بہ نوع سرگرمیاں بہت عزیز ہیں۔ انھوں نے خدا اور انسان دونوں کو بہ طور منفرد ایغو متصور کیا ہے۔ انسان ایک محدود اور مرموز ایغو ہے۔ اس کی کائنات بیکرانی کی طرف راجع اور بلندیوں اور رفعتوں کی متلاشی رہی ہے۔ خدا اس کے بالمقابل لامحدود طاقتوں کا حامل اپنی ذات میں مطلق اور بے نیاز ایغو ہے۔ تصوف کی اصطلاح میں اول الذکر سے غیریت، اور موخر الذکر سے عینیت کا تصور مختص اور وابستہ ہے۔ انسان کے لیے اپنی خودی کی پرورش و پرداخت کے دوران ذاتِ مطلق کی صفات پیدا کرنے پر تو بے شک زور دیا گیا ہے کہ وہ آغاز کار اور روزِ آفرینش میں خدا ہی کے امیج میں ڈھالا گیا تھا۔ لیکن اقبال کو انسان کا اس مطلق ایغو میں حلول اور انضمام کسی طرح بھی مطبوع خاطر نہیں۔ اسے اپنی خودی کی آزادانہ نشو ونما پر اصرار ہے۔ اسی طرح انھوں نے عشق اور خرد کے تصورات کو جو ایک Seminal حیثیت رکھتے ہیں، نوع بہ نوع انداز سے تجزیے اور تحلیل کا عنوان بنایا۔ انھوں نے انسانی زندگی کے سیاق وسباق میں فرد کی اہمیت اور کارناموں سے صرفِ نظر نہ کرنے کے باوجود اس کی نارسائیوں اور محدودیت کی

طرف جا بجا اشارے کیے ہیں۔ مزید یہ کہ وہ حقیقت کی مادی بنیاد کو کلیتاً مسترد کرتے ہیں۔ حقیقت کا ادارک اور اس کی خاطر خواہ تفہیم عشق اور وجدان کے طریق کار کے وسیلے ہی سے ممکن ہے اور مادی کائنات کے مقتضیات سے ماوراء ہو جانے کے بعد۔ گو اس روحانیت میں مادیت کی آمیزش کسی نہ کسی حد تک ایک قابل لحاظ عنصر کی حیثیت سے موجود رہتی ہے۔ خرد اور علم کے اندازے اور تخمینے ہمیں ایک ناتمام اور غیر تسلی بخش تناظر فراہم کرتے ہیں۔ 'بالِ جبریل' کی ایک غزل میں اپنے دوگانہ سروکار کی طرف جس سے ایک طرح کا خلجان اور اضطراب پیدا ہونا ناگزیر ہے اس طرح اشارہ کیا ہے:

اسی کشمکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز وسازِ رومی، کبھی پیچ وتاب رازی

یہ ایک Ambivalent اور Tantalizing صورتِ حال ہے۔ یہاں رومی اور رازی بالترتیب وجدان اور عشق اور اس کے برعکس عقل وخرد کے دو بنیادی استعارے ہیں اور عشق اور خرد کے بظاہر تضاد اور تلون سے جو بے اطمینانی اور ہیجان پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار بے محابا انداز میں کیا گیا ہے۔

اقبال کے کلام میں ہماری ملاقات بہت سی اہم اور تاریخی شخصیتوں سے ہوتی ہے جن کے اپنے اپنے امتیازات اور کارنامے تاریخ عالم کے صفحات پر مرتسم اور نقش ہیں۔ جیسے ابدالی، تیمور، ٹیپو سلطان، نپولین، مسولینی کارل مارکس اور شاہ ہمدان وغیرہ وغیرہ۔ ان سب کے بارے میں مختلف زاویہ ہائے نظر کی روشنی میں اختلاف رائے کی وافر گنجائش نکل سکتی ہے۔ اور یہ سب شخصیتیں بحث وتمحیص کا موضوع اور حسنِ ظن یا بے رغبتی کا ہدف بھی رہی ہیں۔ یہاں جس امر کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے اور جس کی طرف اقبال تنقید میں کبھی کوئی اشارہ نہیں کیا گیا وہ یہ کہ ان مہتم بالشان تاریخی افراد کے علاوہ اقبال کے ہاں ہماری ملاقات اور شناسائی ایسے کرداروں سے بھی ہوتی ہے جنھیں ان کی شاعری کے سیاق وسباق میں انسانوی

کرداروں کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اور جو شاعری کی بساط پر اپنے غیر مبہم وتشخصوں سے بخوبی پہچانے جا سکتے ہیں مثلاً 'بانگ درا' میں خضر،'بال جبریل' اور دوسری جگہوں پر ابلیس 'پیامِ مشرق' اور 'بال جبریل' میں یزداں اور 'جاوید نامہ' میں زندہ رود اور زروان۔ یہ سب کردار اپنی اپنی انفرادیت اور اپنا اپنا تشخص رکھتے ہیں۔ ہم ایک حد تک ان کی طرف ہم نشینی اور ہمدمی کا داعیہ بھی محسوس کرنے لگتے ہیں، وہ اقبال کے مفہوم کی وضاحت میں بھی ممد ہوتے ہیں۔ انہیں آپ ایک طرح کا اسطوری یا Archetypal کردار بھی قرار دے سکتے ہیں یہ بڑی حد تک اقبال کی اپنی اختراع ہیں۔ نظم 'خضر راہ' میں خضر کے کردار کو ایک کلیدی اہمیت حاصل ہے جس سے ہم نظم کے Exordium میں ہی متعارف کرائے جاتے ہیں اور وہ برابر ہمارے روبرو رہتے ہیں۔ انہیں آپ عرفان یا دانائی یعنی Sapience کا استعارہ کہہ لیجیے کہ انھی کے توسط سے بیشتر موضوعات کی غایت ہم پر آشکارا ہوتی ہے۔ یہ ایک ہمہ جہت کردار ہے اور نظم کے مختلف اجزا اور سمت ورفتار کو اپنی گرفت میں رکھتا ہے۔ اسے آپ ایک طرح کا Integrator بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں یہ کہنا برمحل ہوگا کہ اگر ایک طرف حضرت موسیٰ قانون یعنی Law کا اشاریہ ہیں تو ان کے برعکس خضر آفاقی حق نبی Universal Truth کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یزداں کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے۔ اور اس سے نبرد آزما ہونے کے لیے انسان کی قوت ارادہ کی مہمیز کی گئی ہے۔ ابلیس کے مقابلے میں جبریل ایک منفی اور بے آب ورنگ کردار ہے۔ اس کی اندرونی توانائیاں محدود ہیں اور شر سے غیر ملوث ہونے اور کاروبار جہاں سے پہلوتہی کرنے کا اشارہ اس میں پنہاں ہے۔ ابلیس اس کا تضاد پیش کرتا ہے اور اسے ایک طرح کا Counter Symbol متصور کیا جا سکتا ہے۔ اقبال اس سے ایک طرح کی رغبت رکھتے ہیں کیوں کہ وہ مقاومت اور ادعائے خودی کا بار بار اور بھرپور مظاہرہ کرتا رہتا ہے۔ اگرچہ آخری دور کی نظم ابلیس کی مجلس شوریٰ، میں اس کے طنطنے اور دبدبے کے باوجود اس کا Deflation بھی سامنے لایا گیا ہے۔ اور یہ نظم مذکورہ

کی غایت اور منشا سے مطابقت رکھتا ہے۔ 'جاوید نامہ' میں زروان زمان و مکاں کا استعارہ ہے۔ اس تخلیقی بلکہ رویائی سفرنامے کے ادلتے بدلتے تناظر میں اسے ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ اس کا ماخذ زرتشتی روایات سے اقبال کی کسی نہ کسی حد تک واقفیت ہے۔ لیکن اس سے بڑھ کر اس نظم میں جو Vision ادب کی مقتضیات سے پوری طرح ہم آہنگ ہے زندہ رود کا کردار پوری طرح حاوی نظر آتا ہے یہ افسانوی کردار نہ صرف مختلف منازل اور مراحل پر اقبال کی رہنمائی اور دست کشائی کا فریضہ انجام دیتا ہے، جیسے کہ اطالوی شاعر دانتے کی رویائی نظم Divina Commedia میں ورجل Virgil اس کے لیے قدم قدم پر مشعل راہ ہے اور بیش از بیش اس کی قیادت کا وسیلہ۔ اسے ایک طور سے دانتے کا نفسِ ناطقہ کہہ لیجیے۔ 'جاوید نامہ' میں سفر کا موتیف غیر مشتبہ ہے اور زندہ رود کے توسط سے ہم فلک الافلاک پر مختلف ارواح سے جو اپنے اپنے دور میں غیر معمولی اہمیت کی حامل رہی ہیں شناسائی حاصل کرتے ہیں اور ان کے باطن میں جھانکنے کا موقع ہمیں میسر آتا ہے۔ ان چھ کرداروں یعنی خضر، یزداں، جبریل، ابلیس، زندہ رود اور زروان میں اپنی ایک کشش اور توانا حسن بھی ہے اور وہ ایک افسانوی ڈھانچے یعنی Fictional Structure میں اپنی مخصوص جگہ اور مقام بھی رکھتے ہیں۔ ان سب کے درمیان جو امر مشترک ہے وہ یہ کہ وہ ایک طرح کی Primordiality کے حامل کہے جاسکتے ہیں۔ جس سے انکار کرنا ممکن نہیں۔ ان کا تعلق اور واسطہ زمینی اور زمانی یعنی Spatio-Temporal کائنات سے نہیں ہے۔ یہ ہر طرح کی دار و گیر اور حد بندیوں یعنی بہ الفاظ دیگر ہر نوع کے Constraints سے بے نیاز اور ماوراء ہیں۔ صرف یہ کردار ہی نہیں بلکہ جس وضع کی کائنات میں وہ اپنا وجود رکھتے ہیں۔ اور جس میں وہ سانس لیتے ہیں وہ بھی بڑی حد تک Unsubstantial سی محسوس ہوتی ہے یعنی کوئی جسمانیت یا مادیت یعنی Concreteness نہیں رکھتی۔ لیکن اس کے باوصف بعض محرکات موضوعات اور ایقانات کی ترسیل اور ابلاغ کا کام

بھی ان سے لیا گیا ہے اس سے اقبال کی فنی ہنرمندی اور بصیرت بھی ہم پر منکشف ہوتی ہے۔ اور اس سے یہ بھی پہ چلتا ہے کہ کرداروں اور مواقع کے درمیان توازن اور دربست قائم رکھنے سے بعض اقدارِ نہائی کی کشود اور پیش کش کیسے عمل میں لائی جاتی ہے۔ اسے آپ ایک طرح کی Tactic یا Strategy کہہ لیجیے جسے آپ مواد کی اہمیت سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ یہ ایک دہرا عمل ہے جس میں موضوع اور فن کی باہمی وابستگیاں ایک دوسرے کے اندر گتھی ہوئی ہیں۔

اقبال کے ہاں تصوف کا مسئلہ بغایت غور و فکر کا مستحق اور اس کا مطالبہ کرتا ہے۔ وہ تصوف کے فی نفسہ مخالف نہیں ہیں کہ یہ بلاشبہ ایک اہم داخلی اور موضوعی تجربہ ہے اور شاعری کے تخلیقی عمل سے اس کا رشتہ گہرا ہے۔ اس کی دو شقوں کے بارے میں اقبال کا ذہن بہت صاف اور روشن ہے یعنی غیر مبہم، اور اس میں کسی طرح کے مغالطے کی گنجائش نہیں۔ تصوف کی بنیاد ایک گہرے، تند و تیز، آنی یعنی Instantaneous، غیر منفصل انفرادی تجربے پر ہے جس کی اصلیت اور کھرے پن یعنی Authenticity سے مجالِ انکار ممکن نہیں۔ لیکن اسے کسی معاشرے کی تنظیم کے لیے اساس کار نہیں بنایا جا سکتا۔ یہ بھی خاطر نشیں رہے کہ اسلامی ضابطۂ حیات میں معاشرتی اور اجتماعی زندگی کی اہمیت اور وزن کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔ بلکہ اس پر بڑا زور دیا گیا ہے۔ اقبال تصوف کے مختلف شیوٴن اور سلسلوں کو شک و شبہ کی نظروں سے اس لیے دیکھتے ہیں کہ یہ انسان کو بے عملی، انفعالیت اور دنیاوی زندگی کے پیچ در پیچ مسائل اور ذمے داریوں سے پہلوتہی کی طرف رغبت دلاتے ہیں۔ یہ سب ایک طرح سے Self-Renunciatory ہیں اور خودی کی نشو و نما اور پرداخت کو غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ اور اس پر منفی انداز سے اثر ڈال کر اس کی منفعت کی تکذیب کرتے ہیں۔ یہ سب گوشہ گیری کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں:

سکوں پرستی راہب سے فقر ہے بیزار
فقیر کا ہے سفینہ ہمیشہ طوفانی

پسند روح و بدن کی ہے وانمود اس کو
کہ ہے نہایت مومن خودی کی عریانی

اقبال بے عملی کے بجائے عمل پیہم تگاپوئے دمادم اور جہدِ مسلسل کے پرزور داعی اور علمبردار ہیں۔ اسلام میں رہبانیت، ایذا رسائی خود اور جائز اور فطری خواہشات اور جبلتوں کی تکذیب امتناع اور پامالی کی ہمت افزائی نہیں کی گئی ہے۔ تصوف کے سیاق وسباق میں اتنی فلسفیانہ موشگافیاں کی گئی ہیں اور اتنے فروعی مسائل اس میں درآئے ہیں کہ اس کی اپنی صورت پہچانی نہیں جاتی ۔ یہ اپنی سرشت سے بمراحل دور چلا گیا ہے اس میں نو افلاطونی، ایرانی اور ویدانتی عناصر جذب ہوجانے کی وجہ سے یہ کچھ کا کچھ ہوگیا ہے۔ اقبال فی الحقیقت مجازی الاصل تصوف کے قائل ہیں اور اسے اسلام کے مستحکم، غیر متزلزل اور منضبط اقدارِ زندگی سے الگ کر کے دیکھنے کا ان کے ہاں سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ ان کے نزدیک یہ کسی طرح بھی جائز اور درست نہیں ہے چنانچہ انھوں نے علی الاعلان کہا بھی ہے:

ہمت ہو اگر تو ڈھونڈ وہ فقر
جس فقر کی اصل ہے حجازی
اس فقر سے آدمی میں پیدا
اللہ کی شانِ بے نیازی
یہ فقر غیور جس نے پایا
بے تیغ وسناں ہے مرد غازی

یہاں یہ اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فقر کے لیے متبادل لفظ Non-Attachment ہے۔ تصوف کا لب لباب اس کا مغز اور نچوڑ قرآنِ کریم کی اس آیت میں بڑی بلاغت اور جامعیت کے ساتھ سمٹ آیا ہے۔

''قد افلح من زکھا وقد خاب من دسھا''
فلاح پائی تو اس نے جس نے اپنے نفس کا تزکیہ کیا۔ اور

گھاٹے میں رہا وہ جس نے اسے گرد و غبار میں آلودہ کیا‘‘۔

اسی سے متعلق نبی کریم کی اس کی نوعیت کے بارے میں یہ حدیث قدسی بھی قابل تامل ہے۔

’’ان تعبداللہ کانک تراہ فان لم تکن تراہ فاللہ یراک‘‘

یعنی خدا کی عبادت اس طرح کرو کہ تم اسے دیکھ رہے ہو، اور اگر تم اسے نہ دیکھ پاؤ تو وہ تو تمہیں دیکھ ہی رہا ہے۔

پس تصوف کے تشکیلی عناصر یا اجزاء بس دو ہی ہیں یعنی تطہیر یا تزکیۂ نفس اور اخلاص فی العمل۔ باقی جو کچھ ہے اس کی حقیقت زیادہ تر قیاسی یعنی Speculative ہے۔ یہاں یا اضافہ کرنا غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ تزکیہ کے لیے Adoration جسے آپ اسلامی اصطلاح میں ’ذکر‘ یعنی Remembering Divinity کہہ لیجیے اور جو براہِ راست قلب کی طرف راجع ہے، ایک لازمی عنصر بھی ہے اور اس کا وسیلہ بھی۔

جو آیت اس سے پہلے دی گئی اور جو ’محکمات‘ کے ذیل میں آتی ہے اس کے بالمقابل ’متشابہات‘ کا بھی ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے:

اللہ نور السموات والارض مثل نورہ کمشکوٰۃ
فیہا مصباح، المصباح فی زجاجۃ کانہا
کوکب دری" یوقد من شجرۃٍ متبرکۃٍ زیتونۃٍ

یہ ایک استعاراتی بیان ہے۔ یہاں حقیقتِ کبریٰ یا وجودِ مطلق کی افہام و تفہیم کے لیے تحدیدیت کے اصول یعنی Principle of Limitation یا Determ ination کا اطلاق کیا گیا ہے۔ اولاً اس کے لیے نور کا امیج استعمال کیا گیا، جو جوہر کی اعلیٰ ترین اور ارفع ترین شکل ہے۔ اور جس کی رفتار یعنی Velocity حد قیاس سے باہر ہے۔ نور خود ایک ایسا تصور ہے جسے متشکل کرنا محال ہے۔ لیکن قرآن کریم نے اپنے بدیع اور نادر اسلوب میں اسے ممیّز یا Particularize کرنے کے لیے تہ در تہ ذرائع یا صورتیں خلق کی ہیں۔ مشکوٰۃ، مصباح، زجاجۃ کوکب دری وغیرہ۔ اور اگرچہ یہ بھی کہا گیا ہے کہ ’’لیث کمثلہٖ شئی‘‘ لیکن قرآن کریم میں جگہ جگہ تفکر

وتامل کی تاکید بھی کی گئی ہے۔ اور اشیا اور احوال کے ادراک کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ وجودِ مطلق سے وجودِ محدود کے ربط و تعلق کو سمجھنے اور سمجھانے سے بہتر اور کون سا موضوع ہوسکتا ہے۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ تزکیہ نفس اور تطہیر عمل کے ساتھ ہی یہ مسئلہ بھی بہت اہم ہے۔ اور اسی سے ملحق اور وابستہ وہ عمل بھی ہے جسے وجودِ مطلق کی نسبت سے ہیگل کے الفاظ میں Self-Diremption کا عمل کہا گیا ہے۔ ہیگل نے وجودِ مطلق یا واجب الوجود کے لیے ding an sich کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ جس کے نتیجے کے طور پر کائناتِ فطرت وجود میں آئی۔ اس کا ظہور یعنی Manifestation ہوا۔ اور اسے قرآن نے نور کہا ہے۔ بعد میں اشراقیہ مکتبۂ فکر نے بھی نور کے مشتقات پر اپنی بنیاد رکھی۔

اگر یہ استفسار کیا جائے کہ انسانی معاشرے کے تناظر میں اس تصوف کے اصل سرچشمے کہاں متعین کیے جاسکتے ہیں تو اس کا قطعی اور دوٹوک جواب یہ ہرگا کہ اس کے سرچشمے ہیں غارِ حرا میں نبی کریم کے مراقبات یعنی Meditations اور حضرت علی کرم اللہ وجہہ اور حضرت ابوذر غفاری کے ایقاناتِ باطنی اور اعمالِ حسنہ۔ دور اور نام جو اس سلسلۃ الذہب میں جائز طور پر لیے جاسکتے ہیں وہ ہیں اسلامی تصوف کی تاریخ میں حضرت رابعہ بصری اور مغربی تصوف کی تاریخ میں Madame Julian of Norwich کی ارواحِ قدسیہ۔ قارئین کے لیے یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ جدید برطانوی شاعر ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے شاہکار شعری کارنامے Four Quartets میں موخر الذکر سے اپنے فیضان اور اخذ واکتساب اور اپنی والہانہ عقیدت کے اظہار کی طرف اشارہ بڑی خوبی اور ذوق وشوق کے ساتھ کیا ہے۔ ہر بڑے شاعر کی طرح ایلیٹ کی سرشت میں بھی تصوف کے عناصر کی آمیزش ہر دیدہ ور کی آنکھ دیکھ سکتی ہے۔ نامناسب نہ ہوگا اگر یہاں ان چند نفوسِ پاک کا بھی ذکر کردیا جائے جن کے عارفانہ اور سری احوال اور تجربات کی سن گن مختلف النوع ذرائع سے ہم تک پہنچی ہے جیسے St. Augustine، St. Bernard of، Scotus Erigina، St.Anselm 'John

،St. Francis of Assisi ،'Joachim of Flora ،Clairvox St. John of ،St. Thomas Aquinas،St Bonaventura ، Meister Eckhart،Rolle of Hamrpole،the Cross Jacob Boehme حضرت جنید بغدادی بایزید بسطامی، امام غزالی اور حلاج، انگریزی شاعروں میں Henry Vaughan, Thomas Traherne ولیم بلیک اور ورڈزورتھ، فارسی شعراء میں رومی، عطار، جامی اور حافظ اور اردو میں ہمارے خواجہ میر درد، جو صرف انیس سال کر عمر میں مادی زندگی کی تمام رنگینیوں اور کثافتوں سے مجتنب اور دامن کشاں ہو کر کلیۃً فنا فی اللہ ہو گئے تھے۔ ان سب کے ہاں ان کے لمحات تنویری یعنی Moments of Ilumination کے دوران من وتو کے درمیان حجابات اٹھ اٹھ گئے ہیں۔ تصوف کے سلسلے میں قیاسی یعنی فلسفیانہ موشگافیوں کا بیش از بیش سرمایہ یقینی طور پر قابل وقعت والتفات بھی ہے اور خیال انگیز اور خرد افروز بھی۔ لیکن یہ تمام مباحث جیسے واجب الوجود اور ممکن الوجود کی نسبت باہمی اور تعلق فنا اور بقا کے مضمرات، قبض اور بسط کے درمیان امتیاز، روح کی ماہیت اصلی، تجلیات یعنی Epiphanies کی نوعیت اور تنزلات ستہ (احدیت، وحدیت وحدانیت: (روح مثال اور جسم) کی تشریح وتوضیح، اعیانِ ثابتہ یعنی صور علمیہ حق اور اعیانِ خارجیہ کے درمیان امتیاز اور وراء الوراء کے بارے میں قیاس آرائیاں، سماع اور رقص سے پیدا شدہ ارتعاشات کا قلب پر طاری اور اثر انداز ہونا اور ان سے روحانی اہتزاز کا حصول جو رفتہ رفتہ مقصود بالذات بن جاتا ہے یہ سب امور عمل کی دنیا میں بسنے والوں کے لیے کوئی خصوصی جاذبیت نہیں رکھتے بہ الفاظِ دیگر ان کا اخلاص فی العمل سے کوی براہِ راست علاقہ ہے اور نہ سروکار۔ معمولاتِ دنیوی پر ان کی کوئی Bearing نہیں ہے اسی لیے اقبال نے پوری بصیرت کے ساتھ یہ بھی کہا:

یہ حکمتِ ملکوتی، یہ علم لاہوتی
حرم کے درد کا درماں نہیں تو کچھ بھی نہیں

ان کے لیے 'حرم کا درد' جان سے زیادہ عزیز اور اولیت اور فوقیت و برتری یا ایک لفظ میں Primacy کا حامل ہے۔ خدا اور انسان، معبود اور عبد، خالق اور مخلوق یا امر اور خلق کے درمیان فرق و امتیاز فاصلہ اور دوری باقی رہتی ہے اور رہنی بھی چاہیے۔ بہ الفاظِ دیگر غیریت اور عینیت کے درمیان یا ذات حق اور ذات خلق کے مابین بعد اور لاہوت اور ناسوت کے درمیان فصل۔ یہ اسلامی فکر کے عین مطابق ہے۔ حلاج کا نعرہ انا الحق کتنا ہی Authentic سہی لیکن اس کی Authenticity کی تشہیر کیا ضروری تھی۔ اقبال حلول اور انضمام و انجذاب کے بالکل روادار نہیں ہیں گو وہ اس حدیث قدسی پر ایمان رکھتے ہیں تخلقوا باخلاق اللہ۔ وحدتِ وجود اور وحدتِ شہود کے سلسلے میں ساری بحثیں جن کی بنیاد 'ہمہ اوست' اور 'ہمہ از وست' کے درمیان فرق وامتیاز پر مدار رکھتی ہیں۔ اور گرمیَ بزم کا باعث بنی رہی ہیں۔ ہمیں کسی مثبت نتیجے کی طرف نہیں لے جاتیں۔ حضرت شاہ ولی اللہ دہلوی نے دونوں کے درمیان مصالحت یا تطبیق کی جو راہ نکالنا چاہی تھی اس کی لاحاصلی پر استہزاء شیخ علی حزیں کا یہ قول 'تصوف برائے شعر گفتن خوب است' صادق آتا ہے۔ تصوف کا سارا مسئلہ تو پایان کار انسانی ایغو اور حقیقتِ کبریٰ کے درمیان ربط و تعلق ہی کا ہے۔ اور وجود یعنی Being کی جستجو اور اس کی طرف ایک طرح کا Exploratory رویہ۔ اس کے لیے کیا سبیل نکالی جائے۔ اس میں کہنے سننے کی کافی گنجائش ہے۔ انسانی فکر و عمل کی ساری منتشر توانائیاں اسی پر صرف ہوتی رہی ہیں۔ ہم یہ کہنے میں بہر صورت حق بجانب ہیں کہ اسلامی تصوف کا مرکز و محور وحدانیت نہیں بلکہ توحید ہے اور اسی کی روشنی میں آپ اقبال کی فکر کو اسلامی فکر سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ ان کا یہ کہنا بڑا معنی خیز معلوم ہوتا ہے۔

تہی وحدت سے ہے اندیشۂ غرب
کہ تہذیب فرنگی بے حرم ہے

عرب کے سوز میں ساز عجم ہے
حرم کا راز توحیدِ امم ہے

برسبیل تذکرہ یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اسلامی شریعت اور طریقت ایک دوسرے کو Nullify نہیں کرتے۔ یہ Anti-thetical نہیں ہیں۔ بلکہ ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔ امام غزالی کے معنی خیز الفاظ میں 'دنیا منزلے است از منازلِ راہ دین' عبدیت کسی حال میں مرتفع نہیں ہوتی، اور انبیاء کے طریقِ کار اور اولیاء کے معمولات اس امر پر شاہد عادل ہیں کہ احکام عبودیت کہیں بھی ساقط نہیں ہوتے۔ اور کسی حال میں ان کی تنسیخ ممکن نہیں۔ ہندوستان کے صوفیائے کرام آدابِ شریعت کا بدرجہ کمال احترام اور التزام کرتے اور انہیں پوری طرح برتتے تھے۔ ان کے دستورِ حیات میں شریعت اور طریقت ایک دوسرے کے نقیض نہیں ہیں۔ ان کے معمولاتِ زندگی اس کی وافر شہادت فراہم کرتے ہیں۔ اور اس پر انگشت نمائی نہیں کی جاسکتی۔ صوفیانہ زندگی میں جو Rituals داخل ہوگئے ہیں اور جو بیرونی اثرات کی نشان دہی کرتے ہیں ان کا روح تصوف سے فی الاصل کوئی علاقہ نہیں ہے۔ یہ سب اضافی اور فروعی امور ہیں جنہوں نے اسے ایک حد تک Distort کردیا ہے۔ تصوف کے صحیفۂ اخلاق میں رواداری، کشادگیٔ قلب ونظر، عفوودرگذر، صلح وآشتی، اور خیر سگالی کے برتنے پر جو زور دیا گیا ہے اس کا مصدر، مخزن اور مخرج بھی آئینِ شریعت ہی ہے۔ یہ سب وہ اقدار ہیں جو اسلامی شریعت کے چشمۂ صافی سے پھوٹی ہیں۔ انہیں تصوف سے مختص کرنے کا عمل مخصوص نیت کے تابع یعنی Tendentious ہے۔ تاکہ اس طرح شریعت کی وقعت اور اہمیت کو کم کر کے دکھایا جاسکے۔ کہ آئینِ شریعت میں جو ایک طرح کی استواری اور سخت گیری ہے۔ اسے نظر بھر کر دیکھنا نہیں چاہیے۔ کیوں کہ اصل شے طریقت کے معمولات ہیں اور ان معمولات کو اور دوسرے معمولاتِ زندگی سے ہم آہنگ ثابت کر کے شریعت اسلامی سے اجتناب اور عدم توجہی کی راہ ہموار کی جائے۔ اور بالآخر

اس کا استرداد عمل میں لایا جائے ۔ یہ بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ زندگی کے دو مقامات اور احوال ہیں۔ ایک کو ہم Exoteric کہہ سکتے ہیں اور دوسرے کو Esoteric۔ اول الذکر کا تعلق ظواہر سے ہے۔ اور موخر الذکر کا تعلق ایک طرح کی سریت سے۔ قرآنِ کریم کی سورہ البقرہ میں ان دونوں کے سلسلے میں نازل شدہ آیات کو بالترتیب محکمات اور متشابہات سے تعبیر کیا گیا ہے۔ سری مفہوم کی تشریح وتوضیح کے لیے فہم وادراک کی زیادہ گہرائی اور دوررسی درکار ہے۔ یہ کہنا بھی بڑی حد تک درست ہے کہ ظواہر اور باطن کی زندگی دراصل ایک ہی حقیقت کے دورخ ہیں۔ اشاعرہ اور معتزلے کے درمیان فرق بھی دراصل دو راستوں اور سمتوں ہی کا فرق ہے ۔ مشاہد مشہود اور مشاہدہ ایک ہی واحد مرکب کے اجزا ہیں۔ اقبال کے ہاں Monism پر زور نہیں ہے۔اس کے برعکس ان کے یاں ایک طرح کی Plurality برابر مدِ نظر رہتی ہے۔ مروجہ تصوف شریعت کی پابندیوں سے چاہے جتنا ہی گریزاں اور دامن کشاں نظر آئے۔ لیکن یہ بھی ذہن میں رکھنا ازبس ضروری ہے کہ اسلام کے ضابطۂ اخلاق میں معاشرتی اور اجتماعی زندگی کے مقتضیات پر جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا قرار واقعی اصرار کیا گیا ہے۔ اس کے نظم وضبط اور توازن وصلابت کو نبھانے کے لیے کانٹ کے ایسے Categorical Imperatives کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اور ان سے کسی حال میں مفر نہیں۔ ورنہ زندگی لازماً اختلال وانتشار کا شکار ہو کر رہ جائے گی۔ یہاں کوئی انتخاب یعنی Option دستیاب نہیں ہے۔ انفرادیت کی پرورش اور پرداخت اپنی جگہ کتنی ہی ضروری اور قابلِ احترام سہی لیکن اجتماعی زندگی کے تقاضوں اور مطالبات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان دونوں کے درمیان اعتدال اور توازن قائم رکھنا بغایت ضروری ہے۔ ورنہ نتیجتاً نزاع کی صورت کا پیدا ہو جانا ناگزیر ہے۔

اقبال کے تئیں ترقی پسندوں کا رویہ طویل مدت تک مخاصمانہ اور معاندانہ رہا۔ پھر جیسے ہی پارٹی پالیسی میں تبدیلی واقع ہوئی تو اقبال کو بھی کسی حد تک انگیز کیا

جانے لگا۔ یہاں تک کہ از راہِ سرپرستی انہیں ایشیا کا شاعر کہا جانے لگا کہ انھوں نے اپنی شاعری میں ایشیائی بیداری کی آہٹ سن کر اسے لبیک کہا یا یہ کہنا چاہیے کہ اس بیداری کو خود ان کے کلام کے انقلاب آفریں آہنگ نے پیدا کیا تھا۔ ترقی پسندوں نے بڑی حد تک خلط مبحث بھی پیدا کیا۔ شروع کے دور میں اقبال کے سلسلے میں خاص طور پر اختر حسین رائے پوری کی تحریریں شدید قسم کی جارحیت' عدم توازن اور بے بصری یعنی Impercipience کی غماز اور اسی لیے انتہائی ناپسندیدہ اور قابلِ مذمت ہیں۔ دوسرے اور ناقدین کی طرح اقبال کے سلسلے میں ترقی پسندوں کا مخمصہ یعنی Dilemma یہ رہا کہ ایک طرف وہ اقبال کی شاعرانہ عظمت کے منکر نہیں ہو سکتے تھے۔ اور ان کی فکری اور فنی علوئیت اور سحر انگریزی کی تکذیب اور اس کا ابطال نہیں کر سکتے تھے اور دوسری جانب اسلام ان کے حلق کے نیچے نہیں اترتا تھا اور اس طرح وہ شش و پنج میں مبتلا اور ایک طرح کے Paradox کا شکار نظر آتے ہیں یعنی ایک طرف وہ فنی ادب پارے کو ایک مخصوص سیاسی لائحہ عمل یا Ideology کی تشہیر و اشاعت کے موثر حربے کے طور پر استعمال کرنا چاہتے ہیں اور دوسری جانب اسلام کے رویائے حیات و کائنات' اقبال کے اس سے گہرے تعہد اور ان کی شاعری میں اس کے لطیف یعنی Subtle انعکاس اور اس کے Enactment کو ایک غیر ترقی پسندانہ رویہ قرار دینے میں انہیں کوئی باک نہیں محسوس ہوتا۔ یہ ایک غیر منطقی اور فتنہ انگیز رویہ اور اپروچ ہے۔ وہ بقول ڈاکٹر یوسف حسین خاں مرحوم ادب کے مقصدی (انھوں نے اقبال کے ہاں 'مقصدی عشق' کی بے معنی اصطلاح بھی استعمال فرمائی ہے) اور افادی کردار میں یقین واثق رکھتے ہیں۔ ان کا موقف یہ ہے کہ ادب کی تخلیق میں پیداواری رشتوں کا تفاعل لابدی اور بنیادی ہے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم کا جو ترقی پسندوں کے دستے کے ہر اول اور سرخیل تھے یہ کہنا ہے کہ' وہ (مارکسی ادب) آرٹ اور سائنس کی ترقی کا حامی ہے۔ وہ روحانی قدروں اور دماغی لطف اندوزی کا مخالف نہیں، وہ تو صرف

ماورائیت کا دشمن ہے'۔ آخری جملہ بے معنی ہونے کے ساتھ ہی قاری کی حس مزاح کو بھی اکساتا ہے۔ انھوں نے اس سلسلے میں جو قضایا قائم کی ہیں وہ مجملاً یہ ہیں: تاریخ کی مادی توجیہہ، طبقاتی سماج میں کشمکش کی آئینہ داری کا ادب کا مقدس فریضہ جسے حقیقت نگاری سے تعبیر کیا گیا ہے۔ داخلی تجربے اور شعور کی نفی اور تکذیب اور ادیب کا سماج میں انقلاب کا صور پھونکنے کا فرض واجبی۔ یہ ایک بہت ہی سہل پسندانہ یعنی Simplistic ، Naive اور سطحی اپروچ اور طریق کار کی آئینہ داری کرتا ہے۔ ترقی پسند ادیب اور نقاد بلا استثناء تخلیقی عمل کے پرپیچ، منحنی، ماقبلِ منطق زیرسطح حیاتیاتی عمل یعنی Gestation کی باریکیوں کا کوئی احساس نہیں رکھتے۔ فی الحقیقت بیرونی اور خارجی حقائق سے ماورائیت یعنی Transcendence کی طرف سفر ہی تخلیقی فن کار کا اصل تفاعل ہے۔ ٹروٹسکی نے برملا اور ڈنکے کی چوٹ یہ کہا ہے کہ آرٹ اعلیٰ درجے کی Autonomy کا ضامن اور حق دار ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کے ترقی پسند اسے اس کا یہ حق دینے کے روادار نہیں ہیں۔ یہ ایسے متبعین ہیں، جو اپنے قائدین سے آگے نکل جانے پر مصر نظر آتے ہیں: وہ ہم سے بھی زیادہ کشتۂ تیغ ستم نکلے، ترقی پسندوں کے بشمول ڈاکٹر عبدالعلیم، احتشام حسین اور سجاد ظہیر وغیرہ حاشیۂ خیال میں یہ بات کبھی جمی ہی نہیں کہ ادبی فن پارہ بنیادی طور پر ایک استعاراتی ڈھانچہ یعنی Metaphorical Structure ہوتا ہے جس میں حقیقت کے وقوعات یعنی Events of Reality جو معنویت کے حامل یعنی Value-Charged ہوں، لسانی ابہامات یعنی Verbal Ambiguities کے وسیلے سے اظہار کی راہ پاتے ہیں اور اس عمل میں تخلیقی فن کار کی اپنی نادر بصیرت اور اس کا رویائے حیات وکائنات نہ کہ پارٹی کا اشارہ اور منصوبہ اولین اہمیت رکھتا ہے۔ فی الحقیقت ہر ادب ترقی پسند ہوسکتا ہے کہ ترقی پسندی مارکسزم کا اجارہ نہیں ہے۔ تخلیقی فن کار علی سردار جعفری جیسے Versifier کے برعکس انقلاب کا ڈھونڈروچی نہیں بلکہ انقلاب کا مغنی ہوتا ہے وہ کسی بھی

Pattern of Values کو خارج سے پڑھنے والوں پر مسلط نہیں کرتا اور ایسا کرنے کے لیے شور و غوغا اور طبل وعلم کا سہارا نہیں لیتا۔ انہیں بالواسطہ ترغیب دلاتا اور اپنے وژن اور اپنی تخلیق کی طرف مائل کرتا اور ان کی رضا مندی حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اور ایسا وہ اپنی اندرونی Authenticity کے بل بوتے ہی پر کرسکتا ہے۔ فنی ادبی تخلیق کسی حال میں بھی Social Energies کی پیداوار نہیں ہوتی۔ یہ اس کے Gestation کے لیے Determinants کی حیثیت نہیں رکھتیں۔ بڑا ادب لامحالہ طور پر زندگی میں ایک بڑے وژن سے پھوٹتا اور برگ و بار لاتا ہے۔ تخلیقی فن کار کی فطانت پیداواری رشتوں سے بڑھ چڑھ کر موثر اور سرگرم عمل ہوتی ہے۔ یہی اسے اکساتی یعنی Motivate کرتی اس کی تنظیم کرتی اور اس کی جمالیاتی Pattrerning کے خدوخال متعین کرتی ہے۔ اس امر پر بھی زور دینے کی ضرورت ہے کہ شعور مادے پر مقدم ہے اور پہلے سے وجود رکھتا ہے نہ کہ اس کے برعکس، جیسا کہ ترقی پسند گمان کرتے چلے آئے ہیں بلکہ دعویٰ کرتے چلے آرہے ہیں بیچارے ڈاکٹر عبدالعلیم اور احتشام حسین 'مسجد قرطبہ'' ذوق وشوق، لاالہ الا اللہ' اور 'لالہ صحرا' جیسے اعلیٰ درجے کے شاہکاروں کی تفہیم اور تحسین Social Determinants کی روشنی میں بھلا کیسے کرسکتے تھے۔ وہ غالباً ان میں اور Commnunist Manifesto کے درمیان فرق و امتیاز کرنے کے قطعی اہل نہیں تھے۔ عجب نہیں کہ وہ موخر الذکر کو اول الذکر کے مقابلے میں مرجح سمجھتے ہوں، فوقیت اور برتری کا حق دار۔ اسے تنقیدی بے بصری یعنی Critical Purblindness یا Impercipience ہی کہا جاسکتا ہے۔ جو ترقی پسندوں کی ہاں بہت عام ہے۔ علیم صاحب اور احتشام حسین صاحب دونوں سائنٹفک زبان اور ادبی زبان کے درمیان پہچان کا کوئی شعور نہیں رکھتے تھے۔ اس لیے وہ ادب میں ایسی زبان کو ترجیح دینے کے حق میں تھے۔ جو استعاروں اور علامات سے یکسر خالی ہو اور بالصراحت معنی و مفہوم کی وضاحت کرتی چلی جائے۔ الفاظ کے نازک

اور لطیف امتیازات یعنی Nuanecs کا وہ مطلق کوئی احساس نہیں رکھتے تھے۔ لیکن اب اسے کیا کیا جائے کہ اعلیٰ درجے کی شاعری اور ادب زبان کے ایسے ہی استعمال اور چلن کی گرویدہ ہے اور ایک طرح کی Obliquity بھی فنی علویت کا نشانِ خصوصی ہے اور اس سے ان دونوں کو بڑا اخلجان ہوتا تھا۔ وہ دونوں سائنسی صداقت کے تو قائل تھے لیکن شعری صداقت کا کوئی ادراک نہیں رکھتے تھے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اور یہ اس بحث سے لازمی طور پر وابستہ اور متعلق ہے کہ اول الذکر کا انحصار مطابقت یعنی Correspondence پر ہوتا ہے اور موخر الذکر کا Coherence پر۔ یہ بھی ذہن میں رکھنا از حد ضروری ہے کہ فن کا مقصد خیالات یا واقعات کی ترجمانی کرنا نہیں، بلکہ اقدار کا انکشاف ہے۔

شاعری کا فلسفے سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں ہے لیکن عمل تفکر سے یقینی طور پر ہے۔ اقبال کے فلسفیانہ تصورات ہمیں ان کے انگریزی خطبات بہ عنوان The Reconstruction of Religious Thougnt in Islam میں ملتے ہیں، اپنی پوری عمق اور انضباط اور دروبست کے ساتھ۔ اور فکر کی تنظیم کا عمل جسے دور جدید کے عظیم برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے Discipline of thougnt کہا ہے۔ ان کی شاعری میں از اول تا آخر سرایت کیے ہوئے ہے۔ غالب اور اقبال دونوں کی شاعری میں ایک نوع کا منطقی استدلال بھی ملتا ہے۔ لیکن یہ وہ استدلال نہیں۔ جو مقدماتِ کبریٰ وصغریٰ کو ترتیب دینے پر اپنا مدار رکھتا ہے۔ اسے ایک طرح کی جذباتی Emotive یا ملتبس منطق یعنی Psuedo Logic کہہ سکتے ہیں۔ یہ تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اقبال کا دائرہ کار یعنی Range غالب کی نسبت وسیع تر اور متنوع ہے۔ اس کا ایک بڑا اور اہم سبب یہ ہے کہ ان کی فکر وفن کے منابع اور مآخذ بڑے گوناگوں اور دور رس ہیں۔ وہ مشرقی اور مغربی کلاسیکل سرمایۂ شعر وادب کو اپنی شخصیت کی گہرائیوں میں سموئے ہوئے تھے اور اس پر مستزاد وہ جدید علوم پر بھی بڑی گہری اور مبصرانہ نظر رکھتے تھے۔ انھوں نے افلاطون اور ارسطو

سے لے کر کانٹ ہیگل، سپونزا ڈیکارٹ، برگسان، جیمس وارڈ، فسختے، نطشے، شوپن ہاور، اور وہائٹ ہیڈ کے افکار سے استفادہ بھی کیا تھا۔ اور انہیں اپنی فہم وفراست کی میزان پر رکھ کر تولا اور پرکھا بھی تھا اور ان سب کے ہاں وہ انہی عناصر سے فیضیاب بھی ہوئے تھے۔ اور انہیں قبول بھی کیا تھا۔ جو ان کے اپنے بنیادی عقائد اور وجدان سے ہم آہنگ اور ہم رشتہ تھے۔ اور تطابق رکھتے تھے۔ اسی طرح وہ ازمنہ وسطیٰ کے مسلم فلاسفہ ابنِ رشد، الفارابی، الکندی، امام فخر الدین رازی، بوعلی سینا، محی الدین ابن عربی، ابن تیمیہ، امام غزالی، حضرت شاہ ولی اللہ دہلوی اور حضرت مجد دالف ثانی سرہندی کے افکار میں بھی رمز آشنایانہ بصیرت اور آگاہی رکھتے تھے۔ ان کا تخیل اور تفلسف غالب ہی کے مثل ہمہ جہت اور آفاق گیر تھا۔ یہ اضافہ کرنا بہر صورت ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کا سروکار کسی حال میں بھی مجرد فکر سے نہیں بلکہ محسوس فکر سے ہوتا ہے جو اس کے خونِ جگر میں روشن ذرات کی طرح حل ہو کر اپنی نمود کرتا ہے اور اس طرح ایک نیا تخلیقی پرسونا وجود میں آتا ہے۔ نقد وانتقاد کا آغاز تو بے شک فن پارے کی ادبی حیثیت ہی سے ہوتا ہے۔ لیکن پایانِ کار اس کی خوبی اور وقعت کا انحصار ان ایقانات یعنی Intuitions پر ہے۔ اس نظر، دانائی یا رویاء پر جو اسے توانائی بخشتے یعنی Energize کرتے ہیں۔ خردہ گیری اور عدم ادراک کی وجہ سے یہ کہا گیا ہے کہ اقبال کی فکر ان کی اپنی نہیں ہے بلکہ یہ وابستہ اور منحصر ہے اس رویائے حیات وکائنات کی تفتیش پر جس کا دوسرا نام اسلام ہے۔ یہ نقطہ نظر حد درجے محلِ نظر بھی ہے، اور معاندانہ یعنی Hostile بھی۔ اور نقادوں کی کم ظرفی اور بے بضاعتی پر دال بھی۔ اقبال کی شاعری کی وقعت متعین کرنے کے لیے یہ ایک تحدیدی عنصر نہیں ہے، اقبال کے انگریزی خطبات کا اگر بہ امعانِ نظر مطالعہ کیا جائے تو ہم یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ یہاں ایک ایسا ذہن سرگرم عمل ہے جو حقیقت کی گرہوں کو کھولنے اور انہیں فلسفیانہ عمق اور دروبست کے ساتھ ایک Terse انداز میں پیش کرنے کی صلاحیت سے بدرجہ اتم بہرہ مند ہے۔ اگر اقبال کو ایک جامع فکری نظام

قرآن کریم کی صورت میں دستیاب ہے تو اس پر واویلا کرنے اور سینہ کوبی کرنے کا کیامقام اوراس کا کیا جواز ہے۔ اس کی تعبیر وتوجیہ جدید اعمالِ ذہنی یعنی Processes of thought کی روشنی میں اوراس کی افہام وتفہیم اور پیش کش قائل کرنے والے انداز میں کرنا خود ایک بڑا کارنامہ ہے۔ یہ اقبال کی قوتِ مدرکہ اورحس امتیاز ہی ہے جو انہیں گہرے اور ادق مفاہیم کو پوری مہارت کے ساتھ پیش کرنے میں ممد ومعاون ہوتی ہے۔ اقبال کی شاعری جن موضوعات یا محرکات یعنی Motifs کی تجسیم سے عبارت ہے۔ یعنی خودی، عشق، فقر، خرد، وجدان اور فقیری و شہنشہی، (جس سے مراد روحانی ارتفاع یعنی Spiritual Exaltation کے علاوہ کچھ اور نہیں)۔ ان سب رموز کی تفہیم وادراک کے لیے علمی سطح پر ان کے خطبات کا مطالعہ ازبس ضروری بلکہ لابدی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کی توجیہ ہمیں ان کے خطبات میں ملتی ہے اور ان کی تخلیق وتجسیم یعنی ان کا Enactment ان کی شاعری میں ہمارے روبرو آتا ہے جس کے لیے انھوں نے نوع بہ نوع اشارات علامات اور استعاروں کے گچھے وضع کیے ہیں۔ یہ ایک دہرا عمل ہے۔ شاعری کے صفحات پر ان کا تفاعل اور باہمی ردِ عمل اور وابستگیوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ اس کے بغیر معنی ومفہوم کی باریکیوں اور نفاستوں کا انکشاف اورانعکاس ممکن نہیں۔ اس سازوسازماں کی فراہمی کی بدولت یعنی ان کے جذباتی متبادلات Equivalents فراہم کرنے کے وسیلے سے یہ ہمارے اندر جوابی تاثر کو بیدار کرتے ہیں۔ معانی کے اسرار ورموز کو لفظ کا قفلِ ابجد ہی کھولتا ہے۔

اقبال کو بالعموم بیانیہ نظموں کا شاعر سمجھا جاتا ہے۔ یہ ایک اکہری سچائی ہے۔ 'بانگ درا' کی حد تک بھی یہ اندازہ یا Perception صحیح نہیں ہے۔ ساری نظمیں اور پوری حد تک یہ نظمیں بھی محض بیانیہ نظمیں نہیں ہیں۔ اس مجموعے میں ایسی نظمیں بھی مل جائیں گی جو ایک حد تک علامتی شاعری کے زمرے میں آتی ہیں۔ پھر 'پیامِ مشرق' میں 'میلادِ آدم' 'تنہائی' اور شبنم'، 'بانگ درا' میں محبت، 'سیر فلک'

'شمع اور شاعر'، 'خضر راہ'، 'طلوع اسلام' اور ارتقا'، بال جبریل' میں 'مسجد قرطبہ'، 'ذوق وشوق'، 'ساقی نامہ'، 'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' لالہ صحرا' (جو سرتاسر ایک وجودی نظم ہے) 'ضرب کلیم' میں لا الہ الا اللہ'، 'زمانۂ حاضر کا انسان'، 'شعاعِ امید' اور 'ارمغانِ حجاز' میں 'مسعود مرحوم' بڑی اہم اور معرکے کی نظمیں ہیں کہ ان میں خود بقول اقبال 'ارتباطِ حرف و معنی' بمنزلے 'اختلاط جان وتن' بدرجہ کمال پایا جاتا ہے۔ یہ محض بیانیہ نہیں ہیں کہ ان میں بین طور سے ماوراء ہو جانے کی طرف ایک واضع میلان پایا جاتا ہے۔ اور 'جاوید نامہ' کو دیکھیے جو اپنے منظر نامے کے مد نظر اور فلک الافلاک میں سیاحت کے اعتبار سے Vision Literature کے ضمن میں آتی ہے اور ایک اہم مقام رکھتی ہے اور یہاں اقبال ایک حد تک Divina Commedia کے خالق شاعر دانتے کے ہم رتبہ نظر آتے ہیں یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ اسرار ورموز جیسی نظمیں، بانگِ درا میں شامل وطنی نظمیں 'شکوہ' اور 'جواب شکوہ' اور 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' جہاں مختلف کردار کسی انفرادیت کے حامل نظر نہیں آتے بلکہ مرکزی کردار ابلیس ہی کی آواز بازِ گشت معلوم ہوتے ہیں، بڑی حد تک اعلیٰ ادب کے معیار پر پوری نہیں اترتیں یہاں نہ بڑی شاعری کی توانائی اور Luminosity ہے اور نہ زندگی کا وہ وژن جو ایسی شاعری کو جنم دیتا اور اس کی تشکیل وتعمیر کا ذمے دار ہوتا ہے۔ اقبال کی شاعری تصورات کی شاعری تو نہیں ہے لیکن اس میں زندگی اور زمانے کے بارے میں بعض تصورات اور ایقانات ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان میں ان کے رویاء کا انعکاس ملتا ہے۔ اقبال کی انفرادیت کی بڑی پہچان یہ ہے کہ وہ غالب ہی کے مثل جذبے اور کیفیات کے ارتعاشاتِ پیہم کو تعقلی رنگ دینے اور فکر کی اکائیوں یعنی Categories کو محسوسات کے قالب میں ڈھالنے کے ہنر سے بخوبی واقف ہیں اور اس پر حیرت انگیز قدرت رکھتے ہیں۔ مزید یہ کہ وہ جتنے بڑے نظم گو ہیں اتنے ہی بڑے غزل کے شاعر بھی ہیں۔ ان کی غزلوں میں بالخصوص 'پیامِ مشرق'، 'زبورِ عجم'، 'بال جبریل'

اور 'ضرب کلیم' کی مٹھی بھر غزلوں میں وہی جذباتی توانائی اور متنوع ذہنی اور فکری ارتفاع اور صوتی آہنگ اور شادابی ملتی ہے جو ان کی نظموں کے لیے بھی مابہ الامتیاز اور وجہ فوقیت ہے۔ ان میں فارسی اور اردو غزل کا جوہر اور عطر کھینچ آیا ہے۔ اور اس پر مستزاد جدید حسیت کا نقش ان پر 'لوح سے تمت' تک مرتسم ہے۔ یہ نئی ذہنی بیداری اور نئے شعور کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان میں جدید شعور اور لسانی حسیت نے ایک نئی کروٹ لی ہے بعض لوگوں نے اپنی اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ اقبال کی نظموں کے بند کے بند غزلوں کے ٹکڑے معلوم ہوتے ہیں یہ قیاس آرائی اور محاکمہ سراسر مغالطہ انگیز ہے۔ یہ ایک طرح کا غلط اندازہ یا Misperception ہے جن لوگوں نے اس طرح کا خیال ظاہر کیا ہے انھوں نے اقبال کی نظموں کی Architectonics پر دلجمعی کے ساتھ اور مرتکز انداز میں غور وخوض نہیں کیا۔ اقبال کے ہاں بعض حاوی موضوعات اور محرکات کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے۔ جو ان کی شاعری کے بطن میں رگِ جاں کی حیثیت رکھتے ہیں غزلوں میں انھوں نے بہ تکرار ادا کیے جانے والے ان موضوعات اور محرکات کے لیے بہ قول ٹی ایس ایلیٹ جذباتی متبادلات یعنی Emotional Equivalents فراہم کر کے قارئین کے جوابی تاثر کو ابھارنے کی سعی بلیغ کی ہے اور حد درجے کامیابی کے ساتھ۔ اردو شاعری کے Canon میں اقبال کی غزلیں ایک نہایت اہم اور امتیازی درجہ رکھتی ہیں۔ یہی بات ان کی فارسی غزلوں پر بھی بلاشک وشبہ صادق آتی ہے۔ اپنی اعلیٰ شعری فطانت اور تخلیقیت کے بل بوتے پر انھوں نے غزل کے رنگ وآہنگ میں ایسی نمایاں تبدیلی پیدا کردی جس کا سان گمان بھی نہیں ہوسکتا تھا۔ ان کی نظموں اور غزلوں میں اگر ایک گونہ مماثلت نظر آتی ہے تو اس کا بدیہی سبب یہی ہوسکتا ہے کہ وہ ایک واحد غیر منقسم شعور اور حسیت کی ساختہ پرداختہ ہیں۔ یعنی ان کا مخرج ایک ہی ہے۔ ان کی غزل کی شاعری ان کے پروازِ تخیل، فکری وفور، ثروت اور ژرف نگاہی یعنی Perspicacity اور شخصیت

کے ترنم وتموج کی آفریدہ ہے۔ اس کی شناخت اور کردار کو متعین کرنے کے لیے بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ نجی واردات کے پیچ وخم اور زیر و بم کی نہیں بلکہ ماروائی نسبتوں کی شاعری ہے۔ ان میں جذباتی کیف وکم سوز وگداختگی اور لمحاتی تجربات کے اتار چڑھاؤ نہیں بلکہ جذبہ اور خیال دونوں کی آئینہ بندی بیک وقت ملتی ہے جس پر ایک مرتعش احساس کا صیقل چڑھا ہوا ہے۔ برطانوی شاعر ورڈز ورتھ کے مماثل اقبال کے ہاں بھی جنسی محبت اور اس کے تلذذ کا گذر نہیں البتہ عشق ایک لازوال تخلیقی اور آفاقی قوت کی حیثیت سے ان کی غزل میں از اول تا آخر موج تہ نشین کی طرح ہر دم رواں دواں ہے۔ اس کے باوجود اس میں تجریدیت نہیں، بلکہ حرکیت اور جسمانیت عیاں ہے۔ نمونے کے طور پر پیامِ مشرق میں سے صرف دو غزلوں کے مطلعے دیکھیے۔

نہ تو در حرم گنجی نہ دربت خانہ می آئی
ولیکن سوئے مشتاقاں چہ مشتاقانہ می آئی

خاکیم وتندسیر مثال ستارہ ایم
در نیلگوں یمے بہ تلاشِ کنارہ ایم

اور پھر 'بانگ درا' میں شامل اس غزل کو زیر لب دہرایئے جس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

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

یہ سرتاسر ایک متصوفانہ غزل ہے جس میں جذبات کی نظافت یعنی Finesse بھی قابل غور ہے۔ ان کی تہذیب معنویت اور دبازت بھی اور وہ غیر معمولی آہنگ یعنی Lilt بھی جس میں یہ غزل از اول تا آخر ڈوبی ہوئی ہے۔ اس میں موڈ یعنی حاوی کیفیت میں ایک جنوں انگیز سپردگی اور ربودگی بھی ہے۔ اور ایک دراز تر ہو جانے

والی بہمت انگیز کیفیت بھی ۔ اوراب 'زبورعجم'، کی دوغزلوں کے مطلعوں پر نظر ڈالیے۔

ایں جہاں چیست ، صنم خانہ ، پندارِ من است
جلوهٔ او گرد دیدهٔ بیدارِ من است

از خدائے گم شدہ ایم او بہ جستجو است
چوں مانیازمندو گرفتارِ آرزو است

یہاں بھی راز ونیاز کی حکایت لذیذ ودلپذیر دہرائی جارہی ہے لیکن اس کا سیاق وسباق زمینی وزمانی نہیں آفاقی اورلازمانی ہے بہ الفاظ دیگر یہاں غزل کی فارم اورمحاورے یعنی Idiom کو ایک نئے لباس میں پیش کیا جارہا ہے جس میں ہنر مندی، بہجت وانبساط اور برجستگی کے ساتھ اقبال نے غزل کے روایتی Context میں ایک بنیادی تبدیلی کی طرح ڈال کراس میں ایک نئی جہت کا آغاز کیا، اورلب ولہجے کوایک نئے ذوق سے آشنا کیا جو بغایت غوروتامل کا مستحق اور سزاوار ہے۔غزل کی برسوں کی رہ ورسم عاشقی، اس کی تہذیب وثقافت میں یہ ایک نئی آواز سنائی پڑتی ہے 'بال جبریل' کی غزلوں سے یہ منتخب اور چیدہ چیدہ اشعار بڑی اہمیت کے حامل ہیں اوراس امر کا ثبوت کہ ان کا کہنے والا عشق ومحبت کے ایک نئے سر سے آشنا اوراسے پیش کرنے پرکمال قدرت رکھتا ہے۔

گرچہ ہے میری جستجو دیروحرم کی نقشبند
میری فغاں سے رستخیز کعبہ وسومنات میں

تو ہے محیط بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

اے صبحِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر
مجھے معلوم کیا وہ راز داں تیرا ہے یا میرا

کس کی نمود کے لیے شام و سحر ہے گرمِ سیر
شانۂ روزگار پر بارِ گراں ہے تو کہ میں

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

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی
متاعِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یارب لامکاں تیرا ہے یا میرا

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو
کھٹک سی ہے جو سینے میں غمِ منزل نہ بن جائے

مرے ہم سفر اسے بھی اثرِ بہار سمجھے
انہیں کیا خبر کہ کیا ہے یہ نوائے عاشقانہ

کارواں تھک کر فضا کے پیچ وخم میں رہ گیا
مہر وماہ ومشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں

کیا صوفی وملا کو خبر میرے جنوں کی
ان کا سرِ دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے

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

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

خردمندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے
کہ میں اس فکر میں رہتا ہوں میری انتہا کیا ہے

توڑ ڈالے گی یہی خاک طلسم شب و روز
گرچہ الجھی ہوئی تقدیر کے پیچاک میں ہے

ایک سرتی وحیرت ہے سراپا تاریک
ایک سرمستی وحیرت ہے تمام آگاہی

ایسا لگتا ہے کہ یہ آوازیں عاشق جگر سوختہ کے قلب سے نہیں نکل رہی ہیں بلکہ ان کا ارتعاش پوری فضایا پوری Cosmos میں سمایا ہوا ہے۔ ان کی گونج اور گمک یعنی Resonance زمان ومکاں کی وسعتوں سے ہم آہنگ ہے اوراب 'ضرب کلیم' میں سے بھی کچھ شعر سن لیجیے اورانہیں اپنی روح میں سرایت کرجانے کا موقع دیجیے۔

تو ضمیرِ آسماں سے ابھی آشنا نہیں ہے
نہیں بیقرار کرتا تجھے غمزۂ ستارہ

(یہ شعر طلوعِ شعور یعنی Dawn of Consciousness سے پہلے کی زندگی کی نہج پر روشنی ڈالتا ہے)۔

ملے گا منزلِ مقصود کا اسی کو سراغ
اندھیری شب میں ہے چیتے کی آنکھ جس کا چراغ

ایسا جنوں بھی دیکھا ہے میں نے
جس نے سیئے ہیں تقدیر کے چاک

تیری متاعِ حیات علم وہنر کا سرور
میری متاعِ حیات ایک دلِ ناصبور

ترے دشت ودر میں مجھے وہ جنوں نظر نہ آیا
کہ سکھا سکے خرد کو رہ ورسم کارسازی

یہ رنگ و آہنگ، یہ سوز و ساز یہ لہجہ اور تیور، عرفان اور آگہی میں ڈوبی ہوئی یہ آواز روایتی غزل کی تو یکسر نہیں ہے۔ اسے آپ زیادہ سے زیادہ غالب کے رنگِ سخن اور کمالِ فن کی توسیع سمجھ لیجیے۔ یا اس پر ایک حیرت انگیز، نادیدہ غیر متوقع اضافہ۔ یہ غیر معمولی فطانت کے وسیلے سے عملِ تقلیب کی ایک نوع کی کرشمہ سازی ہے جس میں ذہن اور قلب یا فواد کی ساری قوتیں بیک وقت مجتمع ہوگئی ہیں۔ جیمس جوائس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس نے انگریزی ناول کو جہاں سے اٹھایا تھا اس کا شاہکار ناول Ulysyess ختم کرنے پر یہ اندازہ ہوا کہ اس نے اس صنفِ سخن کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ اقبال کا بھی غزل کی روایت سے انحراف اور انقطاع کا کم و بیش یہی عالم ہے۔ اس میں فکر اور جذبے کا جو امتزاج، جو بلند آہنگی اور گہرائی اور گیرائی ہے اور موجود مواد کو جس بصیرت اور رعنائی و دلکشی کے ساتھ Formalize کیا گیا ہے اس کی کسی طور پر بھی پیش بینی نہیں کی جاسکتی تھی۔ اس کے ماورائی Undertones، 'حقیقت منتظر' والی غزل ہی سے نمایاں ہونے شروع ہوگئے تھے اس کا راز جذب و شعور کے وہ سرچشمے ہیں جو شاعر کے بطن سے پھوٹتے ہیں اور تخلیق کے پرپیچ عمل سے وابستہ ہیں۔ ان پر کسی طرح کا کوئی لیبل چسپاں نہیں کیا جاسکتا۔

اقبال پر ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی کتاب ''روح اقبال'' جو ۱۹۴۱ء میں اشاعت پذیر ہوئی تھی۔ اپنے استحقاق سے کہیں بڑھ کر مقبول ہوئی۔ اس میں انھوں نے آرٹ، تمدن اور مذہب کے تصورات اور شیئون سے اپنے مطالعے کی روشنی میں تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔ لیکن یہ سب پس منظر کے طور پر ہے۔ اقبال کی شاعری میں ان کی کشید کو متن کے حوالے سے مستحکم کرنے یا ان کی تصدیق و توثیق کرنے یعنی Corroborate کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی۔ اقبال کے اشعار کی نثری توضیح یعنی Paraphrasing کر کے جس طرح خاں صاحب مطلب برآری کی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں اور کلامِ اقبال کی گہرائیوں میں غوطہ زنی

کرنے سے جس حد تک پرہیز کرتے ہیں اس کا ادبی تنقید سے دور دور کوئی علاقہ نہیں ہے۔ اس مطالعے میں بصیرت کا کلیتاً فقدان ہے۔ بس یہاں ایک طرح کی Padding ملتی ہے۔ بے مغز جملوں کی پیہم تکرار سنتے سنتے طبیعت عاجز آجاتی ہے۔ اوراس سے ایک طرح کی کبیدہ خاطری پیدا ہوتی ہے۔ یہ ان کے ذہنی افلاس کی چغلی کھاتی ہے۔ اقبال پر گفتگو کے سیاق وسباق میں ''مقصدی ادب'' اور 'مقصدی عشق' جیسی تراکیب کا استعمال حد درجے Irritating معلوم ہوتا ہے۔ عزیز احمد کی کتاب 'اقبال: ایک نئی تشکیل' بھی ایسا لگتا ہے کم وبیش انہی خطوط پر لکھی گئی ہے۔ ان معنوں میں کہ اس میں اقبال کے سیاسی اور ثقافتی نظریات اوران کے قومی اور بین الاقوامی مضمرات سے تو بحث کی گئی ہے۔ لیکن فن کی کائنات میں ان کا Enactment کس طرح ظہور پذیر ہوتا ہے اس سے تمام تر صرفِ نظر کیا گیا ہے۔ محض مجرد تصورات سے بحث کرنا اور انہیں مرکز نگاہ بنانا ادبی نقاد کا وظیفہ نہیں ہے۔ اس سے کسی بصیرت کا راز نہیں کھلتا۔ خلیفہ عبدالحکیم کی کتاب ''فکرِ اقبال'' بھی اسی نوعیت کا تیسرا کارنامہ ہے اس میں علم اور اطلاع تو وافر مقدار میں فراہم کی گئی ہے لیکن اس بھاری بھرکم تصنیف میں سارا زور اقبال کے فلسفیانہ افکار سے قاری کو باخبر کرنے پر ہے۔ ادبی تنقید کا اس پر اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تینوں حضرات تاریخ علم، سیاست المدن اور فلسفے کے میدانوں میں ضرور بہت رسائی رکھتے ہوں گے لیکن اس امر کا مطلق کوئی شعور نہیں رکھتے کہ منابع علمی سے واقفیت کے ساتھ ہی یہ پتہ لگانا بھی ضروری ہے کہ اس مواد کی فنی ادب پارے میں تقلیب کس طرح عمل میں لائی گئی ہے۔ ادبی تنقید کا تفاعل اور وظیفہ محض خیالات کی تشریح وتوضیح سے بڑھ کر اوراس سے مختلف ہے۔ اس کے اپنے آداب اور ضوابط ہیں۔ یہ تینوں فاضل ادبی تنقید کی ابعاد سے کوئی واقفیت نہیں رکھتے تھے۔ اور نہ ان میں کسی طرح کی ادبی حسیت تھی۔ مولانا عبدالسلام خاں کی کتاب 'افکارِ اقبال' بھی بظاہر بڑی مرعوب کن نظر آتی ہے اس میں اقبال کے فکری نظام کو ذہن میں رکھتے ہوئے بعض دوسرے

علماء اور مفکرین کے خیالات کا خلاصہ بڑی شرح وبسط کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے اپنی واقفیت کا ثبوت بڑے تبحر علمی کے ساتھ دیا ہے۔ لیکن اس کا تعلق بھی توضیح سے زیادہ اور تنقیدی محاکے سے کم کم ہی ہے یہ ایک Omnibus قسم کی تصنیف ہے جس میں اقبال کا سوانحی Data بھی کافی تفصیل کے ساتھ فراہم کیا گیا ہے۔ اسی طرح حمید نسیم کی کتاب 'ہمارے عظیم شاعر' بھی والہانہ تحسین شناسی کے زمرے میں آتی ہے۔ اس میں تنقیدی طریق کار سے کوئی سروکار نہیں رکھا گیا۔ افہام وتفہیم کی کوشش اس میں ضرور کی گئی ہے۔ لیکن بہت ہی جذباتی انداز سے اور یہاں بہت سی چیزوں کو گڈمڈ کر دیا گیا ہے۔ یہ ایک طرح کی تشریح یعنی Explication کا نمونہ بھی ہے اور اس سے بڑھ کر ایک نذرانۂ عقیدت جو بڑی گرم جوشی اور اخلاص کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ سلیم احمد نے اپنی کتاب 'اقبال ایک شاعر' میں اپنے محاکے کی بنیاد ایک نہایت ہی مضحکہ خیز اور گمراہ کن مفروضے پر رکھی ہے۔ ان کا بنیادی موقف یہ ہے کہ اقبال کی سائیکی میں ایک غالب عنصر موت سے خوف کا تھا۔ جس پر قابو پانے کے لیے انہیں نفسیاتی مکافات یعنی Psychological Compensation کی تدبیر کی سوجھی اور انھوں نے اس خوف کو دبانے کے لیے اس کے بالمقابل قوتِ ارادی کی تعمیر وتشکیل پر زور دینا شروع کر دیا۔ اور مسلسل جدوجہد، سخت کوشی اور خاراشگافی کے موتیف کو اپنا مستقل موضوع اور مطمحِ نظر بنالیا۔ سلیم احمد صاحب غالباً اس امر کا قطعی کوئی شعور نہیں رکھتے کہ اقبال کی ایسی برگزیدہ اور آفاقی بعد رکھنے والی شاعری محض ردعمل پر اپنا انحصار نہیں رکھتی۔ یہ نفسیاتی مکافات یا منفی ردعمل کی شاعری نہیں ہے۔ بلکہ اس کے برعکس یہ مثبت اقدار کی شاعری ہے۔ یہ زندگی میں ایک بڑے وژن سے مشتق اور اس سے اپنی قوتِ نمو حاصل کرتی ہے۔ اور اپنے بال وپر مستعار لیتی ہے۔ اقبال کے دل میں موت کے خوف کو کسی طرح کے قابل قبول استدلال سے ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ اور اقبال نے یہ بھی کہا ہے:

نشانِ مرد مومن باتو گویم
جو مرگ آید تبسم برلب اوست

معلوم نہیں سلیم احمد صاحب اس کی کیا توجیہ فرمائیں گے؟ اور اقبال میں جنس کی کمی کی طرف اشارہ بھی بڑی مبتذل سی بات ہے۔ یہ ایک سراسر غیر عقلی مفروضہ قائم کیا گیا ہے۔ اس طرح کے Hypotheses اس لیے پیش کیے جاتے ہیں تاکہ قارئین کو چونکا کر یا انہیں مرعوب اور متوحش کر کے ان سے اپنی جدت طرازی کی داد طلب کی جا سکے۔ اور ایسی نفسیاتی پیچیدگیوں کی طرف اشارہ کیا جا سکے جن کا کوئی وجود ہی نہیں ہے۔ فی الاصل اقبال کے ہاں توانائی کا سرچشمہ تفکر کا وہ عمل ہے جو زندگی اور زمانے کے حقائق اور فوق الحسی مدرکات اور ایقانات پر اپنی اساس رکھتا ہے یہ Positives کی شاعری ہے اور Affirmation کی، یہ Negation یا Negatives کی شاعری نہیں ہے یہ اسلامک وژن کے چشمہ حیات سے پھوٹی ہے، نفسیاتی الجھنوں اور ان کی گرہ کشائی سے اس کا دور دور تک کوئی تعلق نہیں ہے۔
ظ، انصاری نے اپنی کتاب 'اقبال کی تلاش' میں اپنی کوتاہ چشمی اور علمی کم مائیگی کا ثبوت اس طرح فراہم کیا کہ اقبال کی فکر کے منابع اور مصادر کی نشان دہی کے سلسلے میں بجز اسلام تاریخ کی بہت سی دوسری ذہنی اور علمی تحریکوں اور ضابطہ ہائے حیات سے ان کے اخذ و اکتساب کا جائزہ بڑی سرخ روئی کے ساتھ پیش کر دیا۔ اور آخر آخر میں اس لچر اور بچکانہ خیال کا بھی اظہار کر دیا کہ اقبال اپنی حیاتِ مستعار کے آخری دور میں سوشلزم کی طرف بغایت مائل ہو گئے تھے اور اس کے مفروضات اور مسلمات کو انھوں نے بہ طیب خاطر قبول کر لیا تھا۔ جب کہ اپنی وفات سے ایک سال قبل یعنی ۳۷ء میں اپنے ایک خط میں وہ بالصراحت اور بہ بانگ دہل یہ اعلان واظہار کر چکے تھے کہ وہ کسی طرح کے ISM میں یقین نہیں رکھتے کہ ان کے لیے اسلام ہی سب سے بڑی اور آخری حقیقت ہے۔ اسلام اور سوشلزم میں بعض مشترک عناصر تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً مزدور طبقے کے استحصال کے خلاف ایک

شدید اور غیر مشتبہ جذبۂ سرمایہ داری نظام کی مخالفت اور ارتکازِ زر پر قدغن لگانے کی حمایت، لیکن اسلام میں سوشلزم کی پیوندکاری کی کوشش حد درجے نادانی اور بے بصری کی دلیل بھی ہے اور ایک مذموم حرکت بھی۔ یہ صاف طور سے نیت کے کھوٹ کی چغلی کھاتی ہے۔ کہ اسلام اور سوشلزم بنیادی طور پر دو متضاد نظامہائے فکر و عمل ہیں۔ اسلام کا اپنا ایک اخلاقی اور مابعد الطبیعاتی اسٹرکچر اور نظامِ معیشت و ثقافت ہے۔ اور یہ سب اسی سے مختص ہیں۔ اس کے اقدارِ حیات کی اپنی ایک میزان ہے اس سے کلی یا جزوی طور سے صرفِ نظر کر کے ہم اسلام کے Distortion ہی کے مرتکب ہو سکتے ہیں۔ اکتوبر ۱۷ء کے انقلابِ روس کا خیر مقدم کرنے کو جیسا کہ اقبال نے کیا، آپ ان کے سوشلزم کے نظام کو کلیتاً قبول کرنے کے مرادف قرار نہیں دے سکتے۔ اور ان دونوں کے درمیان کسی طرح کی مساوات قائم نہیں کر سکتے۔ کاش ظ، انصاری اقبال کے آخری عمر میں کہے گئے اس شعر کو وردِ زبان کر لیتے جس کا مرجع مولوی حسین احمد مدنی کے فرموداتِ عالیہ ہیں اور جس میں بعض بنیادی رجحانات جیسے متحدہ قومیت اور مخلوط کلچر یا موجودہ اصطلاح میں سیکولرزم کی طرف ایک لطیف اشارہ موجود ہے۔ اقبال کا طنز خفی بھی ہے اور جلی بھی۔

سرود بر سر منبر کہ ملت از وطن است
چہ بے خبر ز مقام محمد عربی است

'تصوراتِ عشق و خرد' اقبال کی نظر میں' ڈاکٹر وزیر آغا کی ایک جامع تصنیف ہے شروع ہی میں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ گو اقبال نے 'دانش برہانی' اور 'دانش نورانی' کی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ لیکن انھوں نے صاف طور سے یہ بھی کہا ہے کہ 'زیرکی از عشق گردد حق شناس' کارِ عشق از زیرکی محکم اساس'، یعنی یہ ایسے متضادات نہیں ہیں جیسا کہ وزیر آغا نے انہیں فرض کر کے اپنی گفتگو کا آغاز کیا ہے۔ ان میں وہی فرق ہے جو عقلِ جزوی اور عقلِ کلی کے درمیان متعین کیا جا سکتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر اول الذکر ایک طرح کی استثنائیت سے مختص اور موخر الذکر ایک

طرح کی کلیت یعنی Inclusivess کا حامل ہے۔ وزیر آغا نے اپنے موقف کے حق میں جدت طرازی کا ثبوت یہ کہہ کر پیش کیا کہ عقل سیدھی لکیر میں حرکت کرتی ہے۔ اور عشق دائرے میں رہ کر۔ لیکن انھوں نے اس پر غور نہیں کیا کہ عشق اپنی گرمیٔ رفتار کی بدولت اس دائرے سے باہر نکل کر وجود بسیط سے تعلق قائم کرلیتا ہے۔ اور یہ حرکت کی معراج ہے۔ اسلامی فکر کی اصطلاح میں یہ 'لا' سے 'الا' کی طرف ایک انقلابی حرکیت کے مترادف ہے۔ اس کا ایک وسیلہ فرد کا عزم آزاد ہے۔ وجودِ محدود اور وجود لامحدود کے درمیان تعلق ہی میں عشق کی کارفرمائی کا راز مضمر ہے۔ وزیر آغا نے مرعوب کن فلسفیانہ Apparatus کا استعمال بھی کیا ہے۔ اور آئن سٹائن کے نظریہ اضافیت اوران کی رفتار کے موتیف سے بھی استفادہ کیا ہے۔ لیکن اقبال کے فکر کی جو بنیاد ان کے اسلامی مابعدالطبیعاتی اور دینی نظام میں موجود ہے اس کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی۔ ناانصافی ہوگی اگر اس ضمن میں عالم خوندمیری کی تنقیدی تحریروں، علی الخصوص ان کے تحقیقی مقالے، کا جو اقبال کے تصور زمان سے متعلق ہے ذکر نہ کیا جائے جو گہری علمیت اور دیدہ وری کی نشان دہی کرتا ہے۔ اقبال کے ہاں ایک اہم موضوع یعنی Vitalist Thought پر بھی انھوں نے اظہارِ خیال کیا ہے۔ مرحوم خلیفہ عبدالحکیم کی طرح عالم خوندمیری بھی فلسفے کے استاد تھے۔ ان کی ہر تحریر سے اقبال شناسی کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے اور وہ متن کے مطالعے سے بھی پورا سروکار رکھتے ہیں۔ اسلم انصاری کی کتاب 'اقبال عہد آفریں' بھی اس سلسلے میں ایک سنجیدہ اور متوازن کوشش ہے۔ اس میں انھوں نے بہت سے متعلقہ موضوعات پر کشادگیٔ ذہن اور صلابت رائے کے ساتھ اپنے مافی الضمیر کو پیش کیا ہے اور بہت سے اہم نکات اٹھائے ہیں جو مزید غور وفکر کی دعوت دیتے ہیں۔ انھوں نے اپنی گفتگو کا اتمام اور لب لباب یہ کہہ کر پیش کردیا ہے کہ 'فکر انسانی کی تنقید اور ایمان ویقین کی قوتوں کی دریافت' یہ ہیں وہ دو بنیادی خصوصیات جن میں عصرِ حاضر میں اگر کوئی مولانا روم کا شریک ہوسکتا ہے تو وہ اقبال ہیں۔

شکیل الرحمٰن کی کتاب ''محمد اقبال' میں جسے ان کی ماقبل تصنیف 'روشنی کی جمالیات' کا ایک Sequel کی کہہ لیجیے زیادہ تر تعمیمات پر تکیہ کیا گیا ہے۔ جن کی متن کے حوالے سے خاطر خواہ اور قائل کرنے والے یعنی Convincing انداز سے تصدیق نہیں کی گئی۔ یہاں سارا زور اقبال کی شاعری میں جمالیاتی عناصر کی موجودگی پر دیا گیا ہے کہ جمالیات سے شغف مصنف کا Primary Passion رہا ہے۔ لیکن یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ مصنف کی پہلی بھاری بھرکم تصنیف 'مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات'، کے مقابلے میں یہ کتاب کافی دبتی ہوئی سی ہے اور کم وزن ہے۔ مصنف کی دوسری تصانیف کی طرح یہاں بھی ان کا افسانوی طرزِ نگارش (جو تنقید کے لیے کسی طرح موزوں نہیں ہے) تکرارِ بیان کی عادت اور ایک ہی بات کو پہلو بدل بدل کر دہرانا بہت کھلتا ہے کہ اس کے ذریعے تنقیدی بے بضاعتی کی پردہ پوشی کی کوشش کی گئی ہے۔ مصنف کو اقبال سے یہ شکایت ہے، جس کا انھوں نے برملا اظہار بھی کیا ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں ہندوستانی تہذیب کے عناصر کے انضمام کے لیے کیوں گنجائش نہیں رکھی۔ اور مزید یہ کہ تصوف کے مختلف مکاتیب اور سلسلوں سے اخذ واکتساب کیوں نہیں کیا۔ یہ دونوں ایسے موضوعات ہیں جن پر بہت کچھ کہا سنا جا سکتا ہے۔ اور ان پر اظہارِ خیال کے لیے الگ سے فورم Forum ترتیب دینے کی ضرورت ہے۔ غالباً شکیل الرحمٰن صاحب نے اقبال کے ذہن، شعری مزاج اور فطانت کے افہام کی خاطر خواہ کوشش نہیں فرمائی بلکہ یہ چاہا ہے کہ انہیں اپنے تجویز کردہ فریم ورک میں رکھ کر دیکھا جائے۔ یہ مطالبہ جائز اور صحیح نہیں ہے کہ ایسا کرنے سے اقبال کی شاعری اور فکر کا Distortion ہی ہوگا۔ ہمیں کوئی حق نہیں کہ ہم اقبال جیسے نابغہ روزگار شاعر کے تخلیقی اظہار کے لیے اپنے پسندیدہ خطوط کھینچ کر رکھ دیں۔ اور در پردہ یہ مطالبہ کریں کہ وہ انہی خطوط کا پاس ولحاظ کرے۔ 'دانشور اقبال' پروفیسر آل احمد سرور کی صحافتی تنقید کا ایک کامیاب اور نمائندہ نمونہ ہے۔ یہ ادبی

تنقید نہیں ہے۔ اقبال جیسے برگزیدہ اور آفاقی سطح کے شاعر کو اس خطاب سے نوازنے کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ راقم الحروف کی نظر سے کوئی کتاب ایسی نہیں گذری، جس کا عنوان مثال کے طور پر دانشور شیکسپیئر یا دانش ور ٹی ایس ایلیٹ، تجویز کیا گیا ہو۔ یہ تینوں شاعر ایسا مقام اور Stature رکھتے ہیں کہ ان کے کمالات اور محاسنِ شعری کا اندازہ اور احاطہ کرنے کے لیے یہ لفظ غیر ضروری ہے۔ اس کتاب میں وہ تمام عناصر اور اجزاء موجود ہیں جو آل احمد سرور صاحب کی تنقید نگاری کا طرۂ امتیاز ہیں، یعنی تعمیمات کی فراوانی، لفاظی کا فراڈ، تحریر میں تزئین و آرائش کا بغایت التزام، بیشتر پامال تراکیب یعنی Cliches کے استعمال پر بھروسہ، اور ادبی متن کے تجزیے سے بے رغبتی اور اجتناب کلی۔ اس کے برعکس اس میں جو کچھ ہاتھ آئے گا۔ وہ ہے سیاسی اور سماجی پس منظر کی فراہمی، کچھ سوانحی مواد اور آخر آخر میں مختصراً اشعار کا من مانا انتخاب، جو لازماً معنی خیز اور اہم اشعار پر مشتمل نہیں۔ یہ کتاب ڈاکٹر اقبال پر لکھی گئی صحافی اقبال سنگھ کی کتاب The Ardent Pilgrim کی یاد دلاتی ہے جو اک طویل مدت گزری، شائع ہوئی تھی اور جس کے سرور صاحب بڑے مداح تھے کہ اس میں غالباً انہیں اپنا عکس جمیل بلا کم وکاست نظر پڑا تھا۔ سرور صاحب کا اختصاص یا مضبوط پہلو یعنی Forte ہے: چٹخارے دار زبان کا استعمال اور سرسری اور اچٹتے ہوئے تنقیدی اشارے، ان کا انداز اور اپروچ حد درجے سہل پسندانہ یعنی Simplistic ہے۔ ان کے ہاں نظر کی دراکی کا کوئی شائبہ نہیں ہے ان کی نثر کسی طور بھی Measured prose کہلائے جانے کی مستحق نہیں ہے۔ اقبال کے ان 'جلوہ صد رنگ' نقاد کے چند رشحاتِ قلم ملاحظہ کریں۔

(۱) اقبال کی حکیمانہ شاعری میں ان کا ایک چمن گل، ایک نیستان نالہ، ایک خم خانہ مے لیے پر شور شعر رہ رہ کر یاد آتا رہیگا۔

(۲) اقبال کی شاعری میں وہ بڑائی ہے جو ذوقِ یقین کا قطب مینار بنانے سے

پیدا ہوتی ہے۔

(۳) ہمیں فن کے اس تاج محل کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے، جو اقبال کے ہاں ملتا ہے۔

(۴) اس (بال جبریل) میں اقبال کی شاعری کا بدرِ کامل ہی نہیں اردو شاعری کی صدیوں کی چمن بندی کا حاصل مل جاتا ہے۔

(۵) جس طرح حسن ہزار شیوہ ہے چمن بھی ہزار شیوہ ہے۔

اس سے پہلے وہ یہ بھی فرما چکے تھے:

(۱) میر کے رنگ کو اگر چاہیں تو شبنمی رنگ کہہ سکتے ہیں۔

(۲) ان (غالب) کا ذہن وجدان کی پسی ہوئی بجلیوں سے بنا ہے

(۳) ہمارا ادبی سرمایہ ہمالیہ کے ہندوستان کی طرح نظر آتا ہے جس میں غالب ایورسٹ کی طرح ہیں۔

یہ پوری کتاب بہ عنوان 'دانشور اقبال' Cliches کا ایک Document یا پشتارہ ہے۔ سرور صاحب کی تنقیدی تحریروں سے جو تاثر ابھرتا ہے وہ شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے کے برعکس دانشوری کا نہیں بلکہ Intellectual Nullity کا تاثر ہے۔ اقبال پر راقم الحروف کی اب تک چار کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ 'نقشِ اقبال' (مکتبہ جامعہ، نئی دہلی) 'اقبال کی تیرہ نظمیں'، (مجلس ترقی اردو لاہور، اور غالب اکیڈمی نئی دہلی) 'اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں' متون پر مبنی تنقیدی محاکے (غالب اکیڈمی، نئی دہلی) 'اقبال حرف و معنی' (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ) اور اب پانچویں کتاب انگریزی میں Iqbal: The Visionay بہت جلد منصۂ شہود پر آنے والی ہے۔ اس کے علاوہ راقم الحروف نے ۷۸ء میں انگریزی میں اقبال پر تنقیدی مضامین کا ایک مجموعہ بہ عنوان Iqbal: Essays and Studies مرتب کر کے غالب اکیڈمی نئی دہلی کے زیر اہتمام شائع کیا تھا جو بے حد وقیع مضامین پر مشتمل تھا اور جس کی علمی اور ادبی حلقوں میں بہت پذیرائی کی گئی۔ ابھی

حال ہی میں اس کا دوسرا ایڈیشن اقبال اکیڈمی لاہور نے شائع کیا ہے۔

اقبال پر سب سے زیادہ ناقص اور پوچ پدم شری کلیم الدین احمد کی کتاب (جس کے ناشر کے بقول وہ دنیائے ادب کے مستند نقاد ہیں) بہ عنوان اقبال: ایک مطالعہ، عرصہ دراز ہوئے شائع ہوئی تھی اس میں سے بالترتیب دو تراشے ملاحظہ کیجیے جن میں اقبال کے کلام پر دست درازی کی گئی ہے:

'میں نے کہا ہے کہ اقبال شاعر تھے اچھے شاعر تھے' اور وہ زیادہ اچھے شاعر ہو سکتے تھے اگر وہ شاعر ہونے پر قناعت کر لیتے اور پیغمبر بننے پر مصر نہ ہوتے۔ اس پیغمبری نے ان کی شاعری پر کاری ضرب لگائی۔ (ص:۷)

یہ جو کہا گیا ہے کہ 'شاعری جزو ایست از پیغمبری' اس کی بھنک یقیناً پدم شری کے کانوں میں نہیں پڑی ہوگی۔ وہ بہر صورت اس کے مضمرات کو گرفت میں لانے سے قاصر تھے۔ میں نے کہا ہے۔ میں یہ نکتہ مستتر ہے کہ میں اقبال پر اپنا Verdict پہلے ہی دے چکا ہوں۔ اور پھر 'اقبال شاعر تھے' وغیرہ کا Sequence بھی دلچسپ اور غیر غور طلب ہے۔ موصوف پٹنہ میں انگریزی زبان وادب کے استاد تھے لیکن ان کی بے بضاعتی کا کچھ کچھ اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ انہیں اس کا بھی علم نہیں تھا کہ انگریزی زبان میں شیکسپیئر کے بعد سب سے بڑے شاعر ولیم بلیک نے Poetry اور Prophecy کو ہم پلہ قرار دیا ہے۔ اس کی تین مہتم بالشان طویل نظمیں یعنی Milton The Four Zoas اور Jerusalem کو Prophetic Books کہا جاتا ہے اور ان کی نسبتاً مختصر نظمیں Minor Prophecies کہلاتی ہیں جن پر راقم الحروف کی کتاب William Blake's Minor Prophesies مطبوعہ نیویارک ۲۰۰۱ء ملاحظہ کیجیے۔ اقبال بھی شاعری کی اعلیٰ ترین فارم کو Prophecy سے غیر ممیز سمجھتے ہیں۔ یہ کہنا اور سمجھنا کہ اقبال پیغمبر بننے پر مصر تھے نہایت ہی احمقانہ جملہ ہے ایک روحانی اور مابعد الطبیعاتی رویائے حیات وکائنات اقبال کے تخلیقی شعور کا ایک غیر منقطع حصہ تھا۔ اور اس کا

ان کی ضرورت تھی۔ جسے وہ رد نہیں کر سکتے تھے یہ Verbal Articulation کہنا کہ پیغمبری نے ان کی شاعری پر کاری ضرب لگائی نہ صرف یہ کہ پدم شری کے غبی پن کی چغلی کھاتا ہے بلکہ غیر ثقہ انداز گفتگو کا ایک نمونہ بھی ہے۔ اب دوسرا تراشہ دیکھیے۔

'ان کی نظموں میں عشق کا ذکر بار بار آتا ہے...... ہر جگہ عشق عشق چلانے سے کیا فائدہ ہے۔ چاسر کی نظم The Canterbury Tales میں ایک کردار ہے Pardoner۔ اس کی تقریر کا بس ایک ہی موضوع ہے اور وہ Cupidity ہے اور وہ اس کی مزمت کر کے لوگوں سے روپیہ اینٹھا کرتا تھا۔ اقبال عشق عشق کا نعرہ لگا کر جذبات کو بھڑکانا چاہتے ہیں'۔ (ص:۳۲۲)

دونوں تراشوں سے پدم شری کے علم و فضل کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ پہلے تو یہی دیکھیے، کہ موصوف اردو نثر کے دوصاف اور ہموار جملے لکھنے پر بھی قادر نہیں ہیں یہ استعداد ان کے اندر مفقود ہے۔ اقبال کے سلسلے میں ان کا یہ فرمانا کہ وہ 'عشق عشق چلاتے رہتے ہیں' انتہائی بدتہذیبی اور دریدہ دہنی کی بات ہے یہ سوقیانہ لب ولہجہ ہے جسے تہذیب کا صیقل چھو بھی نہیں گیا۔ اس سے زیادہ احمق پن یہ کہ ایک افسانوی کردار Pardoner کو اقبال کے لیے Analogue قرار دے دیا اور ان پر بے حجابی کے ساتھ یہ الزام بھی لگا دیا کہ وہ عشق عشق کا نعرہ لگا کر جذبات کو بھڑکانا چاہتے ہیں۔ Pardoner کی Cupidity کا اقبال کے ایک مرکزی اور مہتم بالشان موضوع اور موتیف یعنی عشق سے کیا علاقہ۔ دونوں کے درمیان مساوات یا Equivalence پدم شری کی ایسی ذہانت ہی قائم کر سکتی ہے۔ ازمنہ وسطیٰ کے عظیم برطانوی شاعر چاسر کی شاہکار تصنیف The Canterbury Tales کی طرف اشارہ کرنے کی نیت غالباً یہ رہی ہوگی کہ اس طرح موصوف اردو قارئین کو دھونس میں لے سکیں گے اور ان پر اپنی قابلیت کا سکہ جما سکیں گے۔

کہ وہ بے چارے چاسر ایسے شاعر سے جس کے شعری کارنامے جدید انگریزی زبان میں نہیں بلکہ ازمنہ وسطیٰ کی انگریزی میں ہیں کیا واقف ہوں گے۔ انہیں اس کا سان گمان بھی نہیں ہوسکتا تھا کہ ان کے قارئین میں راقم الحروف بھی ہوگا۔ جو چاسر کی Tales کے علاوہ اس کی دوسری تصانیف سے بھی اور قدیم انگریزی ادب سے بھی جس کا آغاز ساتویں آٹھویں صدی میں ہوا تھا اور جسے اینگلو سیکسن ادب کہا جاتا ہے اور جس میں Beowulf جیسا شاہکار وجود میں آیا کماحقہ واقفیت رکھتا ہے۔ پدم شری کا ایسا اندازِ گفتگو کسی بھی مہذب تنقید نگار کو زیب نہیں دیتا کہ یہ اسے پایۂ اعتبار و استناد سے گرا دیتا ہے اور ایسے جملے کہنے والے کی طرف پلٹتے یعنی Rebound کرتے ہیں۔

اگر پدم شری کلیم الدین احمد عقلِ سلیم سے ذرا بھی بہرہ مند ہوتے تو شاید یہ پتہ چلا سکتے تھے کہ اقبال کے ہاں عشق سے مراد جنسی جذبہ اور اس سے حاصل شدہ تلذذ نہیں ہے۔ بلکہ یہ ایک لازوال تخلیقی قوت ہے۔ ان کے ہاں یہ ایک سادہ سا لفظ نہیں ہے بلکہ اس کی حیثیت ایک تصور کی ہے یہ ایک Complex of thought بھی ہے۔ اور ایک آفاقی داعیۂ روح بھی، اس کا احضار کرنے کے لیے جو مرادفات ہمیں ان کی شاعری میں دستیاب ہیں وہ ہیں: فقرِ غیور، قلندری، خونِ جگر، ذوق وشوق، جذب و مستی، وجنون (اک جنوں ہے کہ باشعور بھی ہے) تعمیرِ خودی کا جوہر، خلاقی ومشتاقی وآفاق گیری، قلب ونظر کی زندگی، حقیقتِ غیر محدود، تخلیقِ فن، انقلاب اندر شعور، یا معراج، عزمِ آزاد، شہادتِ نقشِ حق کے جلوہ ہائے تازہ بہ تازہ کی جستجو، آرزوئے پیہم، سوزِ حیات ابدی وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب ایک دوسرے میں پیوست اور ایک دوسرے کو Reinforce کرتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا بے حد ضروری معلوم ہوتا ہے کہ لفظ 'ذوق' جو اقبال نے استعمال کیا ہے در اصل ایک باطنی حاسہ ہے، جو وجود کی لازمانی اور لامکانی سطحوں کا انکشاف کرتا ہے۔ 'بالِ جبریل' کے یہ دو اشعار جو عشق کی قوتِ تکوینی پر روشنی ڈالتے ہیں،

غور طلب ہیں:

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دمبدم
آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق
شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحر گاہی کا نم

یعنی عشق وہ قوتِ محرکہ ہے جو کاروانِ وجود کو لحظہ بہ لحظہ آگے بڑھاتی رہتی ہے۔ اقبال کے ہاں عشق، خودی اور شعور متحد الاصل ہیں۔ عشق کا تفاعل ہی یہ ہے کہ وہ فرد کی انا کو تقویت پہنچائے اور اس کے اندرونی اور مستتر امکانات کو روبہ کار آنے کا موقع فراہم کرے۔ فرد کی خودی جب انائے مطلق کی طرف بڑھتی اور اس سے ہمکنار ہونا چاہتی ہے اور یہ ایک شخصی تعلق ہے۔ تب ہی اس کے اصل جوہر کھلتے ہیں۔ ابن سینا کی رائے کے مطابق جب حسن عشق کی طرف بڑھتا ہے تو اس کا یہ سفر اسے دراصل تکمیل کے حصول کی طرف لے جاتا ہے۔ فرد کا مقصد صرف صفاتِ الٰہی سے آگاہی حاصل کرنا ہی نہیں ہے بلکہ صفات سے بڑھ کر ذات کا شعور حاصل کرنا ہے۔ من وتو کے درمیان یہ اتصال اور انجذاب نہ صرف تطہیر کا ذریعہ بنتا ہے بلکہ اس بابرکت زندگی کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔ جس کا حصول مقصد اولین ہے۔ یہ لا سے گزر کر الا تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے۔ جو کلمۂ طیبہ کا جوہر اور اس کا نصب العین ہے۔ یہی خودی کا وہ سرِ نہاں ہے جس کی طرف اقبال نے 'ضربِ کلیم' میں اپنی لافانی نظم بہ عنوان 'لا الہ الا اللہ' میں بڑے والہانہ طور سے اشارہ کیا ہے۔ انسان کی زیرکی کے اہتمام کے لیے حق شناسی ضروری ہے اور اس کے حصول کا راستہ عشق ہی ہے۔ 'جاوید نامہ' میں اقبال نے شعور کی تین اوضاع کا ذکر کیا ہے۔ شعور خویشتن، شعورِ دیگرے اور شعورِ حق۔ ان تینوں اوضاع کی شہادت درجۂ تکمیل تک پہنچنے کی شرائط ہیں۔ انھوں نے یہاں تک کہا ہے کہ معراج دراصل شعور میں انقلاب کے ہم معنی ہے۔ اور شعور میں یہ انقلاب اس کی تکمیل پر منحصر ہے۔ اسی سے وہ نظر پیدا

ہوتی ہے جو ہمیں زندگی کی کلیت کا علم بخشتی ہے۔ خرد اس کلیت کو زمان و مکاں کی معروضی دنیا میں تقسیم کر دیتی ہے۔ جو علم اور تفتیش کی آماجگاہ ہے۔ رومی نے عشق کے لیے عقلِ کلی کی ترکیب استعمال کی ہے، برطانوی شاعر ورڈز ورتھ نے اسے Higher Reason کہا اور ولیم بلیک نے اسے Spiritual Perception کا نام دیا ہے۔ مقصود تینوں کا ایک ہی ہے یعنی وہ مخفی صلاحیت جس کے وسیلے سے ہم پر اشیاء کے اسٹرکچر کی حقیقتِ اصلی واضح ہوتی ہے اور ان کی Relatedness کا تصور ابھرتا ہے۔ ان کی Dichotomy یا Compartmentalization کا نہیں۔ یہاں استثنائیت یا Reductionsm کا کوئی شائبہ نہیں۔ اشیاء یا معروض کے مجموعے کو اسلامی اصطلاح میں 'آیات' کہا گیا ہے۔ ان کا مطالعہ یا ان سے ربط خصوصی ہمیں پایانِ کارانائے مطلق تک پہنچاتا ہے جس کا وجود حقیقی ہے۔ عارضی یا اضافی نہیں اور یہ کسی دوسری شے پر انحصار نہیں رکھتا کہ یہ خود مبدائے حقیقت خارجیہ ہے۔ اسی لیے اقبال نے 'ضرب کلیم' میں کہا:

یہ نغمہ فصلِ گل ولالہ کا نہیں پابند
بہار ہو کہ خزاں لا الہ الا اللہ

یہ وہ نغمۂ بہجت انگیز ہے جس کی شنوائی میں کوئی شے حائل نہیں ہو سکتی۔ اضافیت، وحدانیت اور استثنائیت یہ سب غیر اسلامی تصورات ہیں۔ اور اقبال کے ہاں ان کے لیے کوئی گنجائش نہیں۔ عشق کا تجربہ ایک متواتر اور مسلسل تجربہ ہے۔ اور یہ شخصیت کی پرورش و پرداخت کے لیے ایک تجربہ گاہ فراہم کرتا ہے۔ جس میں اس پر برابر صیقل ہوتا رہتا ہے۔ تعطل اور انفعالیت جیسی کیفیات کے لیے یہاں کوئی گنجائش نہیں کہ انفرادی خودی کے تناظر میں عزم آزاد ایک بہت بامعنی عنصر ہے۔ شخصیت میں تابناکی اور قوت اسی سے پیدا ہوتی ہے حتی کہ ادبی فن پاروں کے لیے بھی ایک طرح کی Purposiveness ضروری ہے۔ کہ اس کے ذریعے ان میں

ابدیت پیدا ہوتی ہے۔ اقبال کے ہاں ہر حال میں میزانِ اقدار کا انکشاف ضروری ہے جو ایک لمحۂ تنویری میں حاصل ہوتا ہے۔ ان کے ہاں خیر حسن، اور حق باہمد گر پیوست ہیں اور ماورا ء سے مراد ایک نوع کی ابدیت ہے جس کا حصول عشق کے داعیے کے بغیر ممکن نہیں۔ اسی سے ملحق ایک غیر معمولی عنصر سوز کا ہے، ایک طرح کی آرزوئے ناصبور جس کا مخرج ایک قلب گداختہ وتپاں ہے۔ ایک طرح کا اندرونی سر جوش یا Impetus جس کے بغیر کوئی کام انجام نہیں پا سکتا۔ اسے اگر آپ فیضان کہیں تو کوئی مضائقہ نہیں۔ اس مسئلے کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ 'بال جبریل' کے شروع ہی میں یہ دو اشعار ملتے ہیں:

وہ دانائے سبل، ختم الرسل، مولائے کل جس نے
غبار راہ کو بخشا فروغِ وادیٔ سینا

نگاہِ عشق و مستی میں وہی اول وہی آخر
وہی قرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسیں وہی طاحا

اور آخری مثنوی 'پس چہ باید کرد' میں یہ شعر ملتا ہے:

نمی دانی کہ عشق و مستی از کجا است
ایں شعاعِ آفتابِ مصطفیٰ است

یہاں یہ امر غور طلب ہے کہ اقبال کے ہاں عشق کے ساتھ مستی کا لفظ بھی مستعمل ہوا ہے جو ہم معنی ہے جذب وکیف کے۔ یہ تینوں الفاظ عشق، جذب، مستی ایک ہی واحد مفہوم کی ادائیگی کے لیے لائے گئے ہیں۔ عشق کی تکمیل کے لیے مستی کا ہونا ضروری ہے جس کے بغیر اس کی تشدید یعنی Intensification ممکن نہیں۔ جب یہ تشدید حاصل ہو جاتی ہے تو یہ عشق اس نظر میں تبدیل ہو جاتا ہے جس کے طفیل غبارِ راہ کو فروغِ وادیٔ سینا حاصل ہو جاتا ہے یہ وہ وجدان، عرفان اور آگہی ہے جس کی تکمیل نبی کریم کی ذاتِ اقدس میں ہوئی ہے۔ 'وہی اول وہی آخر میں' یہی نکتہ مستتر

ہے۔ اور آپ کی ذات اسلامی کلمہ ربانی یعنی Logos کی تعبیر و تفسیر ہے۔ جس کی شہادت اس امر سے ملتی ہے کہ جب حضرت عائشہ سے آپ کی ذاتِ اقدس کے بارے میں استفسار کیا گیا تو آپ نے فرمایا کہ وہ لوحِ محفوظ کے صفحات میں منقش ہے۔ جس کے لیے اقبال نے عشق و مستی کو شعاعِ آفتابِ مصطفیٰ کہا ہے۔ اور اب دیکھیے مسجد قرطبہ کے مندرجہ ذیل تین اشعار جو ایک دوسرا بعد رکھتے ہیں:

عشق دم جبرئیل عشق دم مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام
عشق کی گرمی سے ہے پیکر گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہہ حرم، عشق امیر جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

یہ اشعار بسیط معانی کو محیط ہیں۔ دم جبریل اور دم مصطفیٰ کہہ کر عشق کو فیضان الٰہی کی آخری شکل قرار دیا گیا۔ یہی وحی الٰہی میڈیم ہے ذاتِ محدود اور ذاتِ لامحدود کے مابین ارتباط اور ابلاغ کا۔ بہ الفاظ دیگر عشق اور عارفانہ تجربات Collatral ہیں انہیں اقبال نے اپنے انگریزی خطبات میں Unitary Experiences کا نام دیا ہے۔ یہی وہ قوتِ محرکہ ہے جس سے پیکر گل تابناک بنتا ہے یعنی اس میں حیاتیاتی عملِ نمو Gestation کا راز بھی پنہاں ہے۔ یہ بیک وقت ظرف بھی ہے اور مظروف بھی۔ یہ زندگی کے معرکوں میں راہبر بھی ہے اور رہنما بھی اور اس کے شیوٴن اور مقامات اتنے ان گنت اور متنوع ہیں کہ انسانی فہم پوری طرح ان کا احاطہ اور ادراک کرنے سے قاصر ہے۔ اس کے مضراب سے نغمہ تارِ حیات نکلتا ہے۔ نور اور نار کا منبع اور مخرج بھی یہی ہے۔ جس کے ذریعے زندگی برابر اپنا اثبات

کرتی رہتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر زندگی کے کثیر الجہتی مظہر کے رگ و پے میں جو شے سرایت کیے ہوئے ہے اوراس کے تموج کو قائم رکھتی ہے وہ یہی پراسرار شے ہے۔ جسے برگسان نے Elan vital کا نام دیا ہے۔ جسے رومی اور اقبال عشق کہتے ہیں اس میں نور اور نار دونوں طرح کے متضاد یعنی Antithetical عناصر کی کارفرمائی ملتی ہے۔ یہ کثرت میں وحدت کا جلوہ پیدا کرتی اور ایک قوتِ وابستگی یعنی Intergrating Force کا درجہ رکھتی ہے۔ اور آخر آخر میں ذوق وشوق میں سے یہ شعر دیکھیے:

صدقِ خلیل بھی ہے عشق صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکہٗ وجود میں بدر وحنین بھی ہے عشق

یہاں اقبال نے اپنی گفتگو کے دائرے یا تناظر یعنی Perspective کو وسعت دے کر صدقِ خلیل اور صبر حسین کو بھی عشق کی کرشمہ سازی میں شامل کرلیا ہے۔ صدقِ خلیل یعنی حضرت ابراہیم علیہ السلام نے خدا کی وحدت کا اعلان جس جذبے کے ماتحت کر کے اسلام کی خشتِ اول رکھی اور حضرت امام حسین نے جبر واستبداد کا مقابلہ جس بے جگری کے ساتھ کیا اور صبر واستقامت کا ثبوت جس طرح فراہم کیا، اس کے محرکات بھی عشق صادق ہی تھے۔ اور اسی طرح معرکہٗ وجود کے نقشے پر غزاوات بدر وحنین، نے جو خطوط وضع کیے اس میں خدا کی راہ میں سرفروشی کا محرک بھی عشق ہی کا جذبہ پایاں کارفرما نظر آتا ہے۔ ان اشعار پر پدم شری کلیم الدین احمد کی نظر تو پڑی ہوگی لیکن ان کی تفہیم ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ چنانچہ انھوں نے اپنے ردعمل کا اظہار بس یہ کہہ کر کردیا کہ اقبال عشق عشق چلاتے رہتے ہیں اور ایسا کر کے جذبات کو بھڑکانا چاہتے ہیں انہیں امر کا بھی قطعی کوئی شعور نہیں تھا کہ اعلیٰ فن کا مقصد جذبات کو بھڑکانا نہیں بلکہ ان کی تہذیب اور تنقیح کرنا ہے۔ اقبال کی شاعری ایک مابعد الطبیعاتی وژن کی شاعری ہے، جس میں مذہب تاریخ اور فلسفہ سب کا امتزاج اور جوہر موجود ہے۔ جو ہمارے تصور میں ترفع پیدا کرتی اور اسے

شگفتہ وشاداب کرتی ہے۔ یہ نہ Poetry of Statement ہے اور نہ اس میں ایسا تسلسل ہے جو پدم شری کو اس درجے مطبوع خاطر تھا۔ یہ گہرے شعور اور مرتعش حسیت کی آفریدہ ہے۔ بہترین آرٹ کا مخزن اور مخرج بھی یہی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ پدم شری شعر وادب کے طریق کار سے عمومی طور پر بھی اور اقبال کی Grammar or Symbols سے ناواقف محض ہیں اور تنقیدی محاورہ گفتگو پر بھی انہیں کوئی عبور نہیں ہے۔

اقبال پر تا حال جتنی کتابیں لکھی گئی ہیں ان میں خواجہ منظور حسین صاحب کی کتاب 'اقبال اور بعض دوسرے شاعر' ایک امتیازی حیثیت کی حامل ہے۔ اس میں اقبال کے کلام کو اس نظر سے کنگھالا گیا ہے کہ 'ان کے تخلیقی انتقادی عمل' طور طریقوں جذب وفکر کی گوناگوں کیفیتوں اور ماضی حال اور مستقبل کے بارے میں ان کے مخصوص تصورات کو سمجھا اور سمجھایا جا سکے، اس میں بعض اہم شعری محرکات اور موضوعات کو اقبال اور ان کے ہم رتبہ فارسی اور انگریزی شاعروں نے جس طرح برتا اور نبھایا ہے انہیں ایک طور سے روبرو رکھا گیا ہے۔ تقابلی مطالعہ کا یہ طریقِ کار اقبال کے اندازِ قد کو متعین کرنے کا ایک معتبر اور Legitimate وسیلہ ہے۔ جس کی طرف اس سے پہلے کسی کی نظر نہیں گئی تھی۔ خواجہ صاحب نے فارسی اور انگریزی شعر وادب کے اپنے وسیع مطالعے سے جو اثرات قبول کیے انہیں بڑی شائستگی، نظم وضبط اور توازن اور دیدہ وری کے ساتھ اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا ہے۔ فارسی کے عظیم المرتبت شاعروں اور انگریزی اور مغربی شاعروں اور مفکروں سے جو تعلقِ خاطر ایک عرصہ دراز تک انہیں رہا اور ان میں جو درک اور دوررسی انہیں حاصل تھی وہ حیرت انگیز ہے، اپنے نتائج فکر کو محکم بنانے کے لیے انھوں نے ان کے وقیع خیالات اور بصیرتوں سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن مسلم فلاسفہ سے کسی رغبت کے آثار یہاں نظر نہیں آتے۔ اپنے تبحر علمی کے باوجود ایک کمی یہ محسوس ہوتی ہے کہ اس کتاب میں متن زیادہ اور حاشیہ کم ہے۔ سب پر نہ سہی لیکن کچھ موضوعات

پر سیر حاصل گفتگو کی ضرورت تھی۔ جو پوری نہیں ہوئی۔ اور اس لیے ان مباحث کے سیاق وسباق میں کسی قدر تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً نطشے کے سلسلے میں جس کے بارے میں اقبال نے کہا تھا: 'قلب او مومن دماغش کافر است' خواجہ صاحب نے اس کے ہتھوڑی سے فلسفہ طرازی کے طریقے، کی طرف تو اشارہ کیا لیکن اقبال کے ان لاجواب اشعار کا کوئی حوالہ نہیں دیا۔

اگر ہوتا وہ مجذوب فرنگی اس زمانے میں
تو اقبال اس کو سمجھاتا مقامِ کبریا کیا ہے

حریف نکتۂ توحید ہوسکا نہ حکیم
نگاہ چاہیے رمز لاالہ کے لیے

مختلف شعرائے مشرق ومغرب سے موازنے کے دوران بہ شمول اول ودوم درجے کے شعرا کے خواجہ صاحب نے بڑے اہم نکات اٹھائے ہیں اور ان مقامات کی بھی بڑی جرأت اور حوصلہ مندی کے ساتھ نشان دہی کی ہے جہاں اقبال کا زاویہ نظر یا طرزِ تکلم ذرا دبتا ہوا نظر آتا ہے۔ تصوف کے سلسلے میں اقبال کا رویہ اور جن معاشرتی اور سیاسی امور کی طرف خواجہ صاحب نے مختصراً اشارہ کیا وہ اسی ضابطہ حیات اسلامی کی دین ہیں۔ جو اقبال کے لیے فیضان کا اصل سرچشمہ ہے۔ حد ادب میں رہتے ہوئے اور بہ تامل راقم الحروف یہ کہنا چاہے گا کہ اقبال کے ہاں بصیرتوں کے شعشہ ہائے برق بالآخر ایک Ultimate Substance کا حصہ ہیں اور Leibniz کی اصطلاح میں ایک Monad کی تشکیل کرتے ہیں۔ خواجہ صاحب کی تمام تر توجہ حرف وصوت کی ہم آہنگی اور دروبست پر رہی ہے۔ لفظ کی اہمیت اپنی جگہ لیکن لفظ اور وژن متحد الاصل ہیں۔ مثال کے طور پر بالِ جبریل میں اقبال کا یہ شعر دیکھیے:

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

اور شیکسپیئر کے شہرہ آفاق المیہ ڈرامے کنگ لیئر King Lear میں عمل کے تقریباً
نقطۂ عروج پر یہ تین الفاظ:

Ripeness is All

یہاں دونوں میں انتہائی شفافیت یعنی Transparency کا عنصر بہت واضح اور نمایاں ہے۔ الفاظ اپنی اصلی پاکیزگی یعنی Pristine purity میں موجود ہیں۔ ہر طرح کی تزئین وتراش سے منزہ۔ وژن تہہ نشیں اور دوررس ہے، اور لفظ اور وژن دونوں باہمد گر ممزوج۔ اردو اور انگریزی کے ماسوا شاید ہی کسی اور زبان میں ایسا امتزاج اور ادغام ایسی لطافت یعنی Subtletyاور نظافت یعنی Finesse کے ساتھ نظر پڑ سکے۔ اور ان کے ادغام کے بغیر فن کی عظمت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔

یہ تو ممکن ہی نہیں کہ کسی بڑے شاعر اور مفکر کے ہاں کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی عدم مطابقت اپنا نشان نہ چھوڑے، کیوں کہ انسان کا ذہن بہر صورت ایک ارتقاء پذیر اکائی ہے اور کمال کا حصول بھی ایک مسلسل عمل ہے۔ جس کی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ لیکن یہ دیکھنا ضروری ہے کہ اپنی تخلیق کے کن لمحات میں اس شاعر اور مفکر نے کس حد تک اپنے آئیڈیل کو پالیا ہے۔ وجود یعنی Being کی تفتیش و تحقیق ہی تخلیقی فن کار کی ابتدا بھی ہے اور انتہا بھی۔ اور منزل مقصود تک پہنچنے کے راستے بڑے پر پیچ، اور تہ در تہ ہیں۔ خود فن کار کا ذہن اور اس کے ارد گرد بدلتے ہوئے تناظرات اسے لبھاتے بھی رہتے ہیں اور للکارتے بھی رہتے ہیں۔ ادبی تنقید نگاری سے عہد برآ ہونے کے لیے تین چیزوں کی موجودگی ضروری ہے۔ حسیت یعنی Sensitivity، فہم وادراک یعنی Understandingاور محاکمہ یا فیصلہ یعنی Judgment خواجہ صاحب کے ہاں یہ تینوں عناصر بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ ان کی اس کتاب میں اقبال کے سلسلے میں جو ملی جلی عقیدت اور لاتعلقی ہے جو دیدہ وری، حزم واحتیاط اور جزالت اور محکمی ہے وہ انتقادی فریضے کی بجا آوری کے لیے موزوں ترین ہیں۔ تنقیدی محاورہ گفتگو یعنی Idiom پر ان کی دسترس بہت روشن

ہے۔ ہر اعتبار سے ان کی تحریریں مثالی تحریریں ہیں۔ اقبالیات کے ضمن میں اس کتاب کو اگر گلِ سرسبد کہا جائے تو ہرگز کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔

تمۂ کلام کے طور پر یہ عرض کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری کارنامے کو وجودی فلسفے کی اصطلاح میں Factity سے Trenscendence کی طرف سفر کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ غالب اپنی عظمت کے باوجود اپنے آپ کو Factity ہی تک محدود رکھتے ہیں۔ اور ایک طرح کے Dasein میں گھرے رہتے ہیں۔ مزید یہ کہ جدید دور کے عظیم برطانوی نقاد ایف، ڈبلو، بیٹسن (آکسفورڈ یونیورسٹی میں راقم الحروف کے استاد) نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ بڑے ادب کے معیار کو متعین کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ وہ وقت کی تنسیخ یعنی Abrogation of Time کی طرف کس حد تک راجع ہے۔ یہ دونوں یعنی ماورائیت کا لپکا اور Infinitude یعنی بیکرانیت کی طرف میلان اور وقت کی تنسیخ ایسی ابعاد ہیں جن کے پیش نظر اقبال اپنے عظیم پیش رو شاعر غالب پر ایک گونہ فوقیت اور برتری رکھتے ہیں۔ مزید یہ کہ اقبال دانتے ملٹن اور ایلیٹ کے قبیلے کے شاعر ہیں اور جس طرح ان تینوں کے لیے عیسائیت ایک Substratum اور غیر منفصل سیاق یعنی Immediate context فراہم کرتی ہے اسی طرح اقبال کی شاعری کو اسلامک متھ Myth کی تجسیم یا اس کا Objectivation فرض کرنے میں قطعاً کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ دل چاہتا ہے کہ اقبال کے لیے وہی الفاظ دہرائے جائیں جو انھوں نے عظیم ترین شاعر اور تخلیقی کار کے بارے میں اپنی فقید المثال نظم بہ عنوان 'شیکسپیئر' (بانگ درا) میں بھرپور جذبے اور صحتِ امتیاز کے ساتھ استعمال کر کے اسے نذرانہ عقیدت پیش کیا ہے۔ اور اسے فطرت کا ایک لافانی عجوبہ متصور کیا ہے۔

حفظِ اسرار کا فطرت کو ہے سودا ایسا
رازداں پھر نہ کریگی کوئی پیدا ایسا

'رازدانی' اس عرفان اور آگہی یا Gnosis کے لیے ایک صحیح مرادف ہے جس میں اقبال دنیا کے دوسرے عظیم فن کاروں کے ساتھ برابر کے شریک ہیں اور جس کی مکمل شہادت اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں ان کے اعلیٰ شعری کارناموں میں دستیاب ہے۔

اسلوب احمد انصاری

۱۰رفروری ۲۰۰۵ء

راقم الحروف ان تمام دوستوں اور رفقائے کار کا رہین منت ہے جن کی نگارشات اس کتاب میں شامل ہیں۔ جنھوں نے اقبال کے فکر وفن پر اپنے تبحر علمی سے کام لے کر ان پر اظہار خیال کیا ہے اور اقبالیات کے مطالعے کے لیے ایک نیا تناظر فراہم کیا ہے، راقم الحروف اپنے عزیز شاگرد پروفیسر عبدالرحیم قدوائی کا جو انگریزی ادب کے علاوہ اسلامیات سے بھی گہرا شغف رکھتے ہیں مرحون منت ہے جنہوں نے اقبال کے دو مضامین اور تین بلند پایا برطانوی مصنفین کے اقبال کے بارے میں مضامین کا انگریزی سے اردو میں کمال مہارت اور خوش اسلوبی کے ساتھ ترجمہ کیا۔ اس جہد وسعی اور کاوش ذہنی میں ہم سب نے حصہ لے کر ایک مستحسن اقدام کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی راقم الحروف محب گرامی عبدالوہاب سلیم صاحب کا بھی حد درجے ممنون احسان ہے۔ جنھوں نے اس ضخیم کتاب کی طباعت، واشاعت کے کثیر اخراجات برداشت کرنے میں بہ طیب خاطر شریک غالب بن کر اسے سرخ رو اور مفتخر ہونے کا موقع عنایت فرمایا۔ یہ علمی اور ادبی کارناموں سے ان کی بغایت دلچسپی کا مظہر اور ان کی فراخ دلی اور کرم گستری پر دلیل محکم ہے۔

الف الف الف

رشید احمد صدیقی

ڈاکٹر محمد اقبال مرحوم

جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفاں

بڑی گرمی پڑ رہی تھی۔ دور دراز کے سفر سے واپس آرہا تھا۔ علی گڑھ اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر اترا ہی تھا کہ ایک عزیز نے کہا ڈاکٹر اقبال کا انتقال ہوگیا۔ تھوڑی دیر کے لئے کچھ ایسا معلوم ہوا جیسے پلیٹ فارم کی ہر چیز موجود تو ہے لیکن اس کی نہ کوئی آواز ہے اور نہ اس میں کوئی حرکت۔ یہ بات صرف ایک آن کے لیے تھی، آسیائے گردشِ ایام ایک آن کے لیے رک سی گئی لیکن فوراً ہی پھر رواں ہوگئی۔ زندگی اپنے تمام ہنگاموں کے ساتھ رواں دواں نظر آنے لگی۔ مکان واپس آیا۔ نہ نہانا اچھا معلوم ہوا نہ کھانے کا جی ہوا جیسے نفس اپنے مطالبات چھوڑ بیٹھا تھا۔ تھوڑی دیر کے لیے کمرہ بند کر کے لیٹ رہا۔

ذہن نے ماضی کے اوراق یک، ایک کر کے پلٹنے شروع کر دیئے۔ طفلی کا زمانہ یاد آیا۔ جب اقبال کے اشعار چھٹ پنے کی دوستی کی طرح مزیدار اور جاں نثار معلوم ہوتے تھے اور خود اقبال کا یہ تصور تھا کہ وہ جو اشعار کہتے ہیں انہی میں رہتے بستے ہیں، اقبال کی صورت وہی ہوگی جو میرے اپنے تصورات کے عمل سے پیدا ہوئی تھی، بہت اچھی سی، بہت چاہی جانے والی۔ جادوگروں جیسی، کچھ عجیب سی۔

یہ بات بھی کچھ کم عجیب نہیں کہ اب بھی جبکہ ادراک وشعور ایک حد تک

مکمل ہو چکا ہے۔ اچھے اشعار کا مجھ پر وہی اثر ہوتا ہے جو بچپن میں ہوتا تھا۔ اچھا شعر ذہن میں آیا نہیں کہ تھوڑی دیر کے لیے معلوم نہیں کیا چیز تصورات کو کہاں کہاں لیے پھرتی ہے۔ وہی فسانہ وافسوں، وہی روشنی وتاریکی، لذت واذیت، خوف وامید جو بچپن میں پیدا ہوتے اب بھی بیدار ہو جاتے ہیں۔ جہاں چاہتے ہیں، لیے پھرتے ہیں اور جہاں چاہتے ہیں چھوڑ دیتے ہیں۔

۱۹۲۵ء میں میں مرحوم سے ملنے لاہور گیا تھا۔ اقبال کے کلام میں جو باتیں بچپن کے تجسس میں دلچسپ معلوم ہوتی تھیں۔ اب تجزیہ وتجربہ کی زد میں ناقابل فہم معلوم ہونے لگی تھیں۔ میں صرف پڑھنے اور اپنے طور پر لطف لینے کی منزل سے گذر چکا تھا۔ اب پڑھانے کو پُر فکر و پُر لطف بنانے کا فرض عائد ہوتا تھا۔ شعر میں شاعر غالب نظر آتا تھا اور ہر دل آویزی تاثرات پر ہی نہیں بلکہ فکر و تجربے کی صحت وصداقت پر منحصر معلوم ہوتی تھی۔ یہ وہ مرحلہ تھا جہاں میں نے محسوس کیا کہ خود شاعر کو دیکھا جائے۔ اس کے اشعار ہی سے نہیں بلکہ اس کی شخصیت سے بھی ربط پیدا کرنے کی کوشش کی جائے۔ شاعر اپنی ترنگ میں جو چاہتا ہے کر دکھاتا ہے۔ یہ تو نسبتاً آسان ہے۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ وہ دوسرے کی ترنگ یا تذبذب سے کس طرح عہدہ برآ ہوتا ہے۔ وہ اپنے ہی جذبات کی ترجمانی کرسکتا ہے یا دوسروں کی تشفی بھی۔

غالباً دن کے نو دس بجے ہوں گے میں مرحوم کی کوٹھی پر پہنچا، کپڑے پہن کر کسی مقدمے کی پیروی میں جانے کے لیے تیار ہو رہے تھے۔ سیاہ عُقدہ (بو) باندھتے، کالر درست کرتے ہوئے برآمد ہوئے۔ گٹھا ہوا جسم، چوڑی چکلی ہڈیاں، مردانہ انداز، آنکھوں کی ساخت اور مونچھوں کی وضع کسی قدر تورانیوں جیسی، سوٹ بڑا اچھا معلوم ہوتا تھا۔ مسکرانے میں آنکھوں کے گوشوں میں جھریاں پڑتی تھیں جن سے ذکاوت وملاطفت کا اظہار ہوتا تھا۔ بڑی خوش دلی اور شفقت سے ہاتھ ملایا اور کسی قدر دیر تک ہاتھ میں ہاتھ لیے رہے، بھاری بھرکم لہجے میں بولے،

’’آپ ہیں. جی صدیقی صاحب‘‘ ’’میں اقرار کرتا ہوں کہ مرحوم کا ڈیل ڈول اور ان کا حلیہ دیکھ کر متحیر اور مرحوم کے اندازِ تخاطب اور لہجے سے کسی قدر دل گرفتہ ہوا۔ اتنے میں نوکر کو آواز دی اور پنجابی میں قلم لانے کو کہا۔ قلم کا تلفظ سن کر میں گھبرا اٹھا۔ علی گڑھ میں پنجابی تلفظ سے آشنا ہو چکا تھا۔ ذہن میں معلوم نہیں، کیوں یہ بات جم گئی تھی کہ ڈاکٹر اقبال اس طرح کی معذوریوں سے مستثنیٰ ہوں گے۔

لیکن میں کیا بتاؤں کہ اپنی پہلے سے بنائی ہوئی بہشت کو یوں درہم برہم ہوتے دیکھ کر مجھ پر جو اثر جس درجے ہونا چاہیئے تھا وہ نہ ہوا۔ مرحوم کچھ اس انداز سے ملے اور اب میں محسوس کرتا ہوں کہ خود ان کے تلفظ میں کچھ ایسا خلوص اور ان کے ہاتھ ملانے میں وہ شفقت اور ناقابلِ بیان مروّت و مرحمت تھی کہ میں سب کچھ بھول گیا۔ ایسا معلوم ہوا کہ اقبال ایسے نہ ہوتے تو کچھ بھی نہ ہوتے۔ جیسے ایک نیا تجربہ بڑا اچھا تجربہ حاصل ہوا۔ جس کا میں مستحق ضرور تھا گو اس کا منتظر نہ تھا جیسے مجھے ایک نئی حس تفویض ہوئی جس کو چھین لیا جاتا تو میں کوئی بڑی کمی محسوس کرنے لگتا۔

تھوڑی دیر کے لیے کمرے میں آ بیٹھے۔ علی گڑھ کا حال دریافت فرماتے رہے۔ آواز بھاری تھی لیکن بلند ہونے کے ساتھ ساتھ زور اور صفائی بڑھتی جاتی۔ میں نے اس خود اعتمادی کے ساتھ جس میں عالمانہ اور والہانہ دونوں انداز متوازی و متوازن ہوں کم لوگوں کو گفتگو کرتے سنا ہے۔ یہی بات مجھے ذاکر صاحب میں ملتی ہے، علامہ مرحوم کی باتیں سنئے۔ بشرطیکہ وہ بات کرنے پر آمادہ ہو جائیں تو فوراً محسوس ہوگا کہ ان کی باتیں صرف زبان سے نہیں ادا ہوتی تھیں اور وہ صرف اپنے الفاظ اور فقروں پر نہیں بھروسہ کرتے تھے بلکہ وہ باتیں کہیں دور سے اور بڑی گہرائی سے آتی تھیں۔ ان کی گفتگو حشو و زوائد سے قطعاً پاک ہوتی تھی۔ ان کی بحث اتنی واضح اور جامع ہوتی تھی کہ وضاحت و جامعیت بجائے خود صنائع و بدائع معلوم ہونے لگتی تھی۔ گفتگو کرنے میں ان کی آنکھیں

نصف سے بھی کچھ کم کھلی رہتی تھیں۔ البتہ جب گفتگو میں گرمی اور روانی پیدا ہو جاتی تھی تو آنکھیں پوری کھل جاتی تھیں اور چہرے پر گرمی و روشنی جھلکنے لگتی تھی۔

اسی دن شام کو دوسری ملاقات ہوئی۔ اتفاق سے اس وقت ایک نوجوان شاعر آ گئے جو کچھ دیر تک اپنا فارسی کلام سناتے رہے۔ ان کی شاعری اور لہجہ دونوں پر جدید ایرانی رنگ غالب تھا۔ کچھ اور لوگ بھی آ گئے۔ نوجوان کی گفتگو میں تعلّی زیادہ تھی۔ ڈاکٹر صاحب کی مسلسل خاموشی کسی قدر بیزاری میں تبدیل ہونے لگی تھی۔ کچھ دیر تو بیٹھے رہے اس کے بعد اٹھ کھڑے ہوئے صحبت ختم ہو گئی۔ صرف دو چار اصحاب بیٹھے رہ گئے، اندر سے دیر میں برآمد ہوئے چہرے پر اب بھی انقباض طاری تھا تھوڑی دیر تک حقے کا ٹھہر ٹھہر کر کش لیتے رہے۔ اس کے بعد فرمایا، نعمت کے مطابق انسان کو ظرف نصیب نہ ہو تو نعمت لعنت بن جاتی ہے۔ اس کے بعد کچھ اور لوگ آ گئے۔ اب طبیعت بحال ہو گئی تھی۔ ہر ایک سے پرسش حال کرتے وہ بھی اس طور پر نہیں کہ موسم اچھا ہے یا برا۔ رسمی باتیں تو وہ کرنا نہیں جانتے تھے۔ ہر ملنے والے سے اس کے مشاغل اس کا مخصوص دکھ سکھ سنتے۔ لوگ مرحوم کے حلقے میں معتقدین کی حیثیت سے ڈرے سہمے ہوئے نہیں بیٹھتے تھے۔ بلکہ محبت اور بے تکلفی کی فضا ہوتی تھی۔ ہر شخص مرحوم کی باتیں بڑی گہری توجہ سے سنتا اور خود بھی بے تکلفی سے اپنی سناتا۔

دوسرے دن پھر مرحوم کی خدمت میں حاضر ہوا۔ آج کہیں جانا نہ تھا۔ اس لیے بڑے اطمینان اور بے تکلفی سے باتیں شروع کیں۔ اس زمانے میں اقبال کے نظریۂ فوق البشر کا بڑا چرچا تھا۔ بعض باتیں میری سمجھ میں نہیں آتی تھیں۔ اس پر میں نے خاص طور پر اپنے شبہات کا اظہار کیا۔ مرحوم نے بڑے عالمانہ انداز سے اور انتہائی خوش دلی اور خود اعتمادی کے ساتھ جوان کی سیرت کا بڑا ہی گراں قدر پہلو تھا، اظہار خیال کرنا شروع کیا۔ مجھے اس وقت جو چیز سب سے عجیب اور خوش آیند معلوم ہوئی وہ یہ تھی کہ مشکل سے مشکل مسئلے کو مرحوم کس

خوبی سے واضح کرتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا جیسے متنازعہ فیہ مسئلہ میں کوئی پیچیدگی تھی ہی نہیں۔ عالمانہ ومخلصانہ نقطۂ نظر کی یہ کرامت ہے کہ ناگہانی پیچیدگیوں اور نامعلوم مسائل کا حل بڑی آسانی سے سامنے آجاتا ہے۔ اسی صحبت میں عورتوں کا درجہ، فوق البشر، بعثت نبوی کا وقت اور مقام، فقہہ اسلامی میں اجتہاد کے مسائل پر تقریباً تمام دن گفتگو فرماتے رہے۔ میں نے اس بحث کا خلاصہ اپنے بعض گزشتہ مضامین میں جہاں تہاں کیا ہے لیکن ایک بات جس کا اعادہ میں بار ہا کرتا رہا وہ یہ ہے کہ مرحوم کو صرف شاعر سمجھ لینا یا یہ کہ ان کے خیالات یا تصورات تمام کے تمام ان کے کلام میں مقید ہو چکے ہیں، بڑی غلطی ہے۔ مرحوم کی فکر ونظر کا بہت کم حصہ ان کے کلام میں منتقل ہوا ہے۔ وہ بہت کچھ جانتے تھے اور یہی نہیں بلکہ اکثر کچھ ایسا بھی محسوس ہوا جیسے بعض بالکل ہی نئی باتیں دورانِ گفتگو میں ان پر کسی کوشش کے بغیر منکشف ہوگئیں۔

فقہہ اسلامی میں اجتہاد کے مسئلے پر وہ انگریزی میں بہت کچھ لکھ چکے تھے مسودہ بھی ٹائپ ہو چکا تھا اور کافی ضخیم تھا۔ فرمایا ان مسائل پر میں بعض مستند علماء سے تبادلۂ خیالات کرنا چاہتا ہوں۔ تمہارے نزدیک کون لوگ ایسے ہیں جن سے رجوع کرنا سودمند ہوگا۔ میں نے عرض کیا کہ میں اس کوچہ سے نابلد ہوں اس کے علاوہ میں کچھ ایسا محسوس کرتا ہوں کہ ہمارے بیشتر علما علم دین سے تو پورے طور پر واقف ہوتے ہیں لیکن موجودہ عہد کے اکثر مسائل کچھ ایسے پیچ در پیچ ہیں اور ماہرین فن ہی کے پیدا کئے ہوئے ہیں۔ اس لیے ان پر ہمارے علماء کرام مناسب رائے قائم کرنے سے معذور ہیں۔ جب تک متنازعہ فیہ مسئلہ کی ماہیئت نہ معلوم ہو اس وقت تک ان پر صحیح حکم لگایا کیسے جاسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ آپ کے سامنے مسائل کی جو اہمیت ہے اس پر اگر مولانا ابوالکلام آزاد صاحب اور مولانا سید سلیمان ندوی صاحب سے رجوع کیا جائے تو بہتر ہوگا۔ مجھے ٹھیک یاد نہیں کہ مرحوم نے یہ فرمایا کہ وہ ان دونوں بزرگوں سے تبادلۂ خیالات کر رہے

ہیں یا کریں گے۔ اتنا البتہ یاد ہے کہ دونوں کے بارے میں مرحوم نے اچھے خیالات کا اظہار کیا تھا۔

ڈاکٹر صاحب مرحوم کا ایک خاص وصف یہ تھا کہ وہ خطوط کا جواب جلد سے جلد دیتے اور جب تک بینائی نے ساتھ دیا ہر خط کا جواب اپنے ہاتھ سے لکھ کر بھیجتے۔ ان خطوط میں رسمی تکلفات کو بالکل دخل نہ ہوتا اور ہر بات کا جواب نہایت واضح اور جامع ہوتا۔ وہ مشکل سے مشکل اور نازک سے نازک مسئلے میں بھی بڑی صاف گوئی سے کام لیتے۔ بڑے آدمیوں کی طرح ان میں یہ کمزوری نہ تھی کہ جوابات ایسے ہوں کہ موقع بے موقع کترا کے نکل جانے کا امکان باقی رہے ان کو اپنے جوابات پر بڑا اعتماد ہوتا۔ اس کا سبب میں سمجھتا ہوں یہ ہے کہ وہ فلسفی مفکر اور مقنن ہونے کے علاوہ بڑے اچھے وکیل (بیرسٹر) بھی تھے وہ جو کچھ کہتے یا لکھتے اس میں جذبات کو اتنا نہیں جتنا کہ فکر و تدبر کو دخل ہوتا۔ چنانچہ ان کی تحریر و تقریر دونوں میں ایک اچھے قانون داں اور اچھی وکالت کرنے والے کا منطقی ربط ہوتا۔

ان کی شاعری کا امتیازی پہلو بھی یہی تھا۔ جس طرح مسائل کی توضیح میں تدبر کی ضرورت ہوتی ہے اور یہی تدبر حکیم یا فلسفی کی بڑائی اور کامیابی کی دلیل ہے ٹھیک اسی طور پر جذبات کا احتساب کرنا اور ان کو مناسب و موزوں اسالیب میں ڈھالنا شاعر کی بڑائی کی دلیل ہے۔ اقبال کی شاعری خود شاعری کی معراج ہے۔ انھوں نے جذبات کو فکر کا درجہ دے دیا ہے اور فکر کو جذبات کا آب و رنگ بخشا۔ دونوں صورتوں میں اقبال کا آرٹ اور ایقان دوش بدوش کارفرما ملتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کا کلام پڑھ کر ہم کو یہ محسوس نہیں ہوتا کہ اقبال کہاں اور کہاں تک حکیم اور کہاں اور کس حد تک شاعر ہیں۔ بلکہ حکیم اور شاعر البتہ کہیں حکیم پہلے اور شاعر بعد میں اور کبھی اس کے خلاف لیکن بالآخر دونوں ایک دوسرے میں ممزوج یا ایک دوسرے سے مربوط نظر آتے ہیں۔ اس کا سبب میرے نزدیک یہ ہے کہ اقبال نے فطری ملکات کو بشری ریاضتوں اور ماورائی بصیرتوں سے ایک

نئ حسین اور لازوال صورت یا نوعیت بخشی۔ شاعر کا طبعاً شاعر یا مفکر کا طبعاً مفکّر ہونا میرے نزدیک کوئی بہت بڑی نعمت نہیں ہے۔ نعمت تو وہ توفیق ہے جو فطری استعداد کو بشری نعمت بناتی ہے اور غالباً یہی توفیق الٰہی ہے جو انسانیت کو نہ صرف انسانوں کے ہاتھ ہلاک ہونے سے بچاتی رہتی ہے۔ بلکہ انسانوں ہی کے ہاتھ انسانیت کو فوزِ عظیم پر فائز کرتی ہے۔

علی گڑھ میں ایک دن، دوستوں کی علمی صحبت میں حافظ کے مشہور شعر ؎

صد باد صبا ایں جا بے سلسلہ می رقصد
ایں است حریف اے دل تا بادیہ پیمائی

پر گفتگو ہونے لگی۔ اپنے اپنے نقطۂ نظر سے ہر ایک نے خوب خوب موشگافیاں کیں۔ بالآخر یہ طے ہوا کہ ڈاکٹر اقبال سے رجوع کیا جائے چنانچہ مرحوم سے استصواب رائے کیا گیا مرحوم نے فوراً ہی جواب لکھ کر بھیجا۔ ہر رائے پر محاکمہ کیا اور آخر میں لکھا کہ شاعر کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ اپنے مطالب کو ریاضیات کے اصول مدِ نظر رکھ کر پیش کرے۔ اس لیے شعر کے مطالب جداگانہ بھی ہوسکتے ہیں۔ البتہ متضاد نہ ہوں آگے چل کر لکھا تھا کہ کبھی کبھی شاعر اپنی واردات کا پورے طور پر خود استقصا نہیں کرسکتا۔ ایسی حالت میں اس کے سوا چارہ نہیں کہ وہ واقعہ بیان کرنے کے بجائے ایسی فضا کی طرف رہبری کردے جس میں اس واقعے کے پیش آنے کا قوی امکان ہو اور جہاں ہر شخص اپنی اپنی استعداد کے مطابق اپنے مطلب کی چیز ڈھونڈ لے۔ آخر میں لکھا تھا کہ شاعر کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ وہ اپنے مخاطب کو منطق سے نہیں بلکہ ان رموز سے اپنا لے جو اس کے شعر میں دھوپ چھاؤں کی کیفیت پیدا کر رہے ہوں۔ شاعرانہ رموز نہ منطقیانہ ہوتے ہیں نہ فلسفیانہ وہ شاعرانہ رموز ہی ہوتے ہیں۔

۱۹۳۰ء میں میں بہت بیمار تھا۔ ڈاکٹر صاحب انہی دنوں یاد نہیں آتا کس سلسلے میں علی گڑھ تشریف لائے تھے۔ ایک دن صبح مکان تشریف لائے اس روز

مجھے خاص طور پر بڑی تکلیف تھی۔ مشکل سے باہر آیا میں نے بڑی مایوسی کے ساتھ رُک رُک کر کہا ڈاکٹر صاحب کاش میں اتنا بیمار نہ ہوتا کہ آپ کے دوسری جگہ قیام کرنے کی شرمندگی اٹھانی پڑتی۔ ہائے ان کا وہ چونک کر لیکن فوراً ہی مسکرا کر بڑے وقار اور شفقت سے اپنے مخصوص لہجے میں فرمانا نہیں جی صدیقی صاحب کوئی بات نہیں اللہ اپنا فضل کرے گا، اچھے ہو جاؤ گے، پھر لاہور آنا۔ مایوس کیوں ہوتے ہو، مایوس ہونے سے جانتے ہو، ایمان میں خلل پڑتا ہے۔

اس کے بعد دیر تک اس انداز سے گفتگو کرتے رہے کہ میں ان کی موجودگی میں یہ بھول گیا کہ بیمار بھی تھا۔ اس وقت میرے ذہن میں یہ بات آنہیں سکتی تھی کہ میں تو اچھا ہو جاؤں گا اور ڈاکٹر صاحب اس جہان سے اٹھ جائینگے۔ اکثر یہ خیال آتا کہ ڈاکٹر صاحب جس تکلیف میں مبتلا رہ کر عالمِ بقا کو سدھارے کاش کسی وقت میں حاضرِ خدمت ہو کر ان کے لیے وہ کر سکتا جو انھوں نے میرے لیے کیا تھا۔ پھر سوچتا ہوں ڈاکٹر صاحب بہت بڑے شخص تھے۔ ان کو مجھ جیسا معمولی شخص کیا تسکین یا تشفی دے سکتا تھا وہ خاصانِ بارگاہ سے تھے۔ ان کا خدا سے خاص تعلق تھا لیکن اس بات سے طبیعت مطمئن نہیں ہوئی۔ میں خوب سمجھتا ہوں کہ گو معجزے کا زمانہ نہیں رہا۔ لیکن محبت وخلوص میں اب بھی بڑی کرامتیں پوشیدہ ہیں۔ دوسروں کی وہ کونسی تکلیف ہے جس کو میں یا آپ محبت سے کچھ اور نہیں تو تھوڑی دیر کے لیے زائل نہیں کر سکتے۔

زندگی کے آخری عہد میں مرحوم کا توسل دربار بھوپال سے ہو گیا تھا۔ اس تعلق کے پیدا کرانے میں سر سید راس مسعود مرحوم کی کوششوں کا بڑا دخل تھا اقبال کو جن مالی دقتوں کا سامنا تھا اب اس سے نجات ہوگئی تھی۔ دورِ آخر کی بیشتر مشہور نظمیں مرحوم نے بھوپال ہی میں لکھیں۔ بھوپال کا تنہا یہ کارنامہ میرے نزدیک ان کارناموں میں سے ہے جن کو آئندہ آنے والی نسلیں کبھی فراموش نہ کر سکیں گی۔ اگر افراد کی مانند اداروں کی بھی کوئی معاد ہے تو اسی نیک کام کے

صلے میں بھوپال کی نجاتِ اُخروی متقین ہے۔ اقبال کو غمِ روزگار سے نجات دلانا میرے نزدیک بہت بڑی سعادت ہے۔ چنانچہ اقبال کے بعض عقیدت مند سر راس مسعود مرحوم اور نواب محمد حمید اللہ خاں بالقابہ کی اس فرض شناسی اور علم دوستی کو ان عزیز وگرامی ہستیوں کی اور بہت سی منزلتوں پر مافوق رکھتے ہیں۔ اگر انگریز قوم کے بارے میں یہ بتایا جاتا ہے کہ وہ برطانوی سلطنت سے محروم ہونا پسند کرے گی لیکن شیکسپیئر کو چھوڑنا گوارا نہ کرے گی تو میرا خیال ہے کہ ہندوستان کے مسلمان بھی گراں سے گراں قیمت پر اقبال سے جدا ہونا گوارا نہیں کریں گے۔

مرحوم کو سید راس مسعود مرحوم سے بڑی شیفتگی تھی اسی طرح سر راس کو بھی اقبال سے بڑا شغف تھا۔ لیڈی مسعود کو اقبال مرحوم سے جو عقیدت تھی اور جس طور پر ڈاکٹر صاحب کی صحت و آرام کا موصوفہ خیال رکھتی تھیں۔ اس کا اندازہ اس سے ہوسکتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب مرحوم نے بھوپال میں بڑے اصرار کے ساتھ ایک خوش الحال قاری مقرر کرادیا جو ہر صبح آدھ گھنٹے تک لیڈی مسعود کو کلام پاک سناتے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب لیڈی موصوف کی دوسری بچی نادرہ پیدا ہونے والی تھی۔ موصوف فرماتے تھے کہ ایامِ حمل میں کسی خوش لہجہ قاری سے اگر ماں کلام پاک سن لیا کرے تو بچے پر اس کا بہت اچھا اثر پڑے گا۔ ممکن ہے یہی خیال ہو جس کی بناء پر اقبال نے 'ارمغانِ حجاز' میں دخترانِ ملت کو یوں مخاطب کیا ہے ؎

زشام ما بروں آور سحر را
بہ قرآں باز خواں اہلِ نظر را
تو می دانی کہ سوز قراتِ تو
دگرگوں کرد تقدیر عمر را

مرحوم کا ملازم علی بخش اس پر مامور تھا کہ قاری صاحب آئیں تو لیڈی مسعود کو کلام پاک سننے کے لیے فوراً آمادہ کرے۔ مرحوم خود بھی دیکھتے رہتے کہ یہ فریضہ پورا ہوتا رہتا ہے یا نہیں۔ ایک دن کا واقعہ ہے کہ مرحوم نے علی بخش کو آواز دی کہ

قاری صاحب آئے ہوئے ہیں۔ لیڈی مسعود کہاں ہیں۔ علی بخش نے کسی قدر آزردہ اور تلخ ہو کر اپنی زبان میں کہا۔ قرآن کیا سنیں گی، وہ تو صبح ہی صبح باغ میں پھول کاٹنے چلی جاتی ہیں وہاں سے فرصت ملے تو آئیں میں کیا کروں، مرحوم خاموش ہو گئے پھر فرمایا صبر، علی بخش صبر، یہ کام بھی اتنا ہی ضروری ہے۔

اہل نظر جانتے ہیں اقبال کی نظر کہاں تھی۔ میرے نزدیک تو اقبال کا یہی فیصلہ اور اتنا ہی سا جملہ ان کی فکر و فرزانگی، شاعری و شخصیت اور اس کا مجموعہ ان کی آفاقی بصیرت کا پورے طور پر ترجمان ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اقبال ہم سے آپ سے اور بہت سے دوسرے لوگوں سے جو ہم سے آپ سے بڑے ہیں، منفرد ملتے ہیں اور جدا ہو کر پہنائیوں میں داخل ہو جاتے ہیں جن کی تشریح تو درکنار ان کا تصور بھی دشوار ہوتا ہے۔

بے موقع نہ ہوگا اگر یہاں ایک واقعہ مولانا محمد علی مرحوم کا بھی بیان کر دیا جائے۔ مولانا تحریکِ خلافت کے سلسلے میں یورپ جا رہے تھے ایک الوداعی صحبت میں کسی صاحب نے مولانا سے سوال کیا، اور کیوں جناب راستے میں دل بہلانے کی خاطر کوئی کتاب بھی ساتھ لے جا رہے ہیں۔ مولانا نے فرمایا کیوں نہیں دوسرے صاحب نے پوچھا۔ معاف فرمایئے گا کیا میں دریافت کر سکتا ہوں کس کس قسم کی اور کونسی کتابیں ہیں۔ مرحوم نے فرمایا دو کتابیں کافی ہیں۔ اور وہی میں نے رکھ لی ہیں۔ حاضرین ان کتابوں کا نام سننے کے لیے سراپا اشتیاق بن گئے۔ مرحوم نے اپنے خاص انداز میں فرمایا ایک تو کلام پاک ہے اور دوسری دیوانِ داغ۔

اسے محض ایک لطیفہ ہی کیوں نہ سمجھا جائے لیکن یہ بیانِ واقعہ ہو تب بھی میرے نزدیک اس سے مولانا کی پرتجمل شخصیت کی دلربائی کچھ بڑھ جاتی ہے۔ یہاں میں کسی طویل نفسیاتی مذاکرہ کو راہ دینا نہیں چاہتا۔ اصل مقصد دو عظیم المرتبت شخصیتوں کی ذہنی پرواز و پرداخت کی طرف اشارہ کرنا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے لیڈی مسعود کے پہلے بچے کی شیر خوارگی میں وفات

پا جانے پر رنجور ماں کو تسکین و تشفی کا بڑا اچھا خط لکھا تھا اور آخر میں یہ شعر لکھا تھا۔

در چمن بود دلیکن نتواں گفت کہ بود

آہ! ازاں غنچہ کہ بادِ سحر او را نہ کشود

اس کے بعد نادرہ پیدا ہوئی تو ڈاکٹر اقبال بھوپال میں تھے اور لیڈی مسعود اندور میں۔ نادرہ کی ولادت سے اقبال بے انتہا مسرور تھے اور اس کو دیکھنے کے بے حد مشتاق۔ تھوڑے ہی دنوں بعد لیڈی مسعود اطلاع دیئے بغیر بھوپال آ گئیں۔ اتفاق سے سر راس مسعود اور سر اقبال دونوں یکجا تھے۔ سر راس مسعود نے فرطِ اشتیاق سے آگے بڑھ کر بچی کو آغوش میں لینا چاہا۔ اقبال نے آواز دی نہیں پہلا حق شاعر کو پہنچتا ہے۔ چنانچہ ماں نے نادرہ کو ڈاکٹر صاحب کی گود میں دے دیا۔

مجھے اکثر خیال آتا ہے کیا نادرہ بڑی ہو کر کبھی اس پر بھی غور کرے گی یا نہیں کہ وہ صرف بڑے باپ کی بیٹی ہی نہیں ہے بلکہ جب وہ ماں کے پیٹ میں تھی اس کی نفسیاتی پرداخت کا اہتمام اپنے زمانے میں اسلام کے سب سے بڑے اور برگزیدہ شاعر نے کیا تھا اور آغوشِ مادر سے سب سے پہلے براہِ راست وہ اسی شاعر کے آغوش میں آئی۔

ڈاکٹر صاحب نے جاوید اور بانو کی تربیت و نگہداشت کے لیے ایک شریف جرمن خاتون کی خدمت حاصل کر لی تھیں۔ یہ خاتون میرے ایک عزیز دوست کی رشتہ دار ہیں اور کچھ عرصے تک میری بیوی بچوں کے ساتھ گھر کے ایک عزیز رکن کی حیثیت سے رہ چکی تھیں۔ میں نے ہی ڈاکٹر صاحب سے تحریک کی تھی کہ یہ خاتون بچوں کی نگرانی و تربیت و تہذیب میں بہت مفید ثابت ہونگی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر صاحب سے کچھ عرصے تک خط و کتابت ہوتی رہی۔ میں نہیں بتا سکتا کہ مرحوم ان بچوں کی تعلیم و تربیت کی طرف سے کتنے فکرمند تھے۔ ان کو معاوضے کی کمی بیشی پر مطلق اصرار نہ تھا۔ لیکن وہ خاتون کی سیرت و عقائد کی چھان بین میں اس درجے کاوش کرتے تھے کہ بالآخر میں نے کسی قدر تھک کر لکھ

دیا کہ آپ کا نقطۂ نظر میں پورے طور سے سمجھ چکا ہوں۔ مزید گفتگو سے کہیں بہتر یہ ہوگا کہ آپ امتحاناً انھیں دو ایک ہفتہ کے لیے اپنے ہاں بلالیں اور ان کے انداز و اطوار کو نظر میں رکھیں۔ اس کے بعد فیصلہ کرنے میں آسانی ہوگی کہ ان کا رکھا جانا مناسب ہے یا نہیں۔

ڈاکٹر صاحب اس تجویز کو مان گئے اور جرمن خاتون جن کو ہمارے ہاں کے چھوٹے بڑے سب آپا جان کہا کرتے تھے۔ لاہور پہنچ گئیں۔ ان کے پہنچنے کے بعد مرحوم کے جو خطوط آتے ان میں ہر ایک میں ان خاتون کی شرافت و قابلیت دیانت و امانت، محبت و مروّت کا ذکر ہوتا۔ چنانچہ ڈاکٹر صاحب کو ان پر اتنا اطمینان و بھروسہ ہوا کہ رحلت کے وقت مرحوم نے ان دونوں بچوں اور سارے گھر بار کو خاص طور پر ان کے سپرد کیا۔ ڈاکٹر صاحب کی وفات پر بہت سے لوگوں نے ان جرمن خاتون کا بڑے اچھے الفاظ میں اپنے مضامین اور بیانات میں تذکرہ کیا۔

مرحوم کے انتقال کے کچھ ہی دن بعد میں لاہور گیا۔ یہ پہلا موقع تھا جب میں نے جاوید اور بانو کو دیکھا۔ جاوید کسی قدر سیانا تھا۔ ایک حد تک خاموش اور کم آمیز، کھل کر ملنے یا بات کرنے میں بھی تکلف کرتا تھا، مجھے معلوم تھا کہ مرحوم کو جاوید کس درجے عزیز تھا اور وہ اس کو کیا دیکھنا چاہتے تھے اور جاوید ان کے کلام میں کہاں کہاں اور کس کس طرح جاری و ساری تھا لیکن میں نے کچھ ایسا محسوس کیا کہ خود جاوید پر اس کا وہ اثر نہیں ہے جو ہونا چاہیئے تھا۔ لیکن بانو! مشکل سے ٦ چھ برس کی عمر ہوگی تندرست، چنچل، ذہین، خوبصورت بھولی بھالی بچی، ایسی لڑکی جو صرف ڈاکٹر اقبال کی لڑکی ہو سکتی تھی۔

جرمن خاتون نے بتایا کہ ڈاکٹر اقبال کی وفات کے بعد ایک رات بانو حسب معمول میری چارپائی پر لیٹی ہوئی تھی، باتیں کرتی اور خاموش ہو جاتی۔ پھر باتیں کرنے لگتی لیکن رہ رہ کر کسی ذہنی الجھن میں مبتلا ہو جاتی۔ میں نے پوچھا بانو

آج کیا بات ہے تم اچھی باتیں نہیں کرتیں، بانو نے کہا، آپا جان، ابا موجود تھے تو یہ چاند اور ستارے کتنے چمک دار اور اچھے معلوم ہوتے تھے اب یہ کیوں نہیں چمکتے۔

جرمن خاتون نے یہ بھی بتایا کہ خود مرحوم کو بانو سے عشق تھا۔ چنانچہ بالکل آخری زمانۂ حیات میں ڈاکٹر اقبال کا جی صرف بانو سے بہلتا اور بانو بھی مرحوم سے اس طور پر وابستہ ہوگئی جیسے مرحوم اس کی ماں، اس کے ہمجولی اور اس کا کھلونا سب ہی کچھ تھے۔ اسی سلسلے میں خاتون کا بیان ہے کہ جب مرض نے نازک صورت اختیار کرلی اور مرحوم پر ضعف کی وجہ سے اکثر غفلت طاری ہو جاتی تو ڈاکٹروں نے مریض کے کمرے میں بانو تک کا آنا بند کردیا ایک بار ایسا اتفاق ہوا کہ بانو نہیں معلوم کیسے ڈاکٹر صاحب کے کمرے میں آگئی جہاں کوئی اور نہ تھا۔ میں پہنچی تو کیا دیکھتی ہوں کہ بانو ڈاکٹر اقبال کے سینے پر بیٹھی ہوئی بے تکلف بات کیے جارہی ہے۔ میں گھبرا اٹھی، سر اقبال کی بینائی تقریباً زائل ہوچکی تھی۔ میں نے دبے پاؤں قریب جاکر بانو کو بہلا کر جدا کرنا چاہا۔ سر اقبال بول بھی نہیں سکتے تھے۔ بڑی ہی نحیف آواز میں کچھ ایسا کہا اور ان کی تقریباً بند آنکھوں میں کچھ ایسی جنبش ہوئی جیسے وہ چاہتے تھے کہ بانو کو ذرا دیر کے لیے جوں کا توں رہنے دیا جائے۔ بانو کے اس طرح موجود ہونے سے جیسے ان پر ایک گونہ اطمینان سا طاری تھا اور زندگی کی ڈوبتی بجھتی ہوئی قندیل کو وہ اپنے جذبہ امتنان و مسرت سے ایک لمحہ کے لیے اور ابھارے اور روشن کیے ہوئے رکھنا چاہتے تھے۔

یہ خاتون اب بھی جب کبھی سر اقبال کا تذکرہ کرتی ہیں تو ان کا گریہ گلوگیر ہوجاتا ہے۔ ان کا بیان ہے کہ میں نے ایسا مخلص اور شریف انسان نہ دیکھا۔ جب میں پہلے پہل پہنچی تو کھانے پر ڈاکٹر صاحب پورے کپڑے پہن کر آئے اور انھوں نے دسترخوان کے وہ آداب ملحوظ رکھے جو یورپ میں اونچے سے اونچے گھرانوں میں نظر آتے ہیں لیکن ان کو مجھ پر کچھ ایسا اعتماد ہوا کہ انھوں

نے بڑی صفائی اور بڑے ہی لطف سے یہ خواہش ظاہر کی کہ ان کو اس تکلیف سے مستثنیٰ کر دیا جائے۔ یہاں تک کہ وہ صرف بنائن اور تہمد پہنے کھانے پر چلے آتے۔ جب تکلیف اور ضعف زیادہ بڑھا تو کمرے ہی میں کھانا کھا لیتے۔ ان میں بھروسہ کرنے کا عجیب مادّہ تھا۔ میری کسی تجویز کو انھوں نے کبھی رد نہیں کیا اور گھر کے معاملات میں مطلق دخل نہیں دیا۔ وہ اپنے عزیزوں سے کہیں زیادہ میرا اعتبار کرتے تھے اور مجھے اس بات کا فخر ہے کہ ڈاکٹر صاحب نے اکثر فرمایا کہ تمہارے ہونے سے مجھے گھر اور بچوں کی طرف سے ایسا اطمینان و آرام ہے جس کا میں بڑا متمنی تھا اور جس کی مجھے بڑی ضرورت تھی۔

دوسرے دن ایک عزیز کے ساتھ مرحوم کے مزار پر حاضر ہوا شاہی مسجد کی پائیں سمت اس مردِ قلندر کو آسودہ خاک پایا مجھے یقین نہ آیا کہ یہ اس اقبال کی آرام گاہ ہے۔

سکھلائی فرشتوں کو آدم کی تڑپ جس نے
آدم کو سکھاتا ہے آدابِ خداوندی

میں نے محسوس کیا کہ بادشاہی مسجد کی پُر اسرار و پروقار ضخامت وقدامت اور اس کی مخصوص فضا اور روایات ذہن و دماغ پر اس درجے اور اتنا جلد مستولی ہو جاتی ہیں کہ ذہن کسی دوسری طرف منتقل ہونے کے قابل ہی نہیں رہ جاتا۔ چنانچہ میرے دل میں بے اختیار اور بار بار یہی خیال آیا کہ اقبال کا مزار مستقل حیثیت سے کہیں اور ہونا چاہیئے تھا۔ جہاں اقبال کے تصور میں مزاحم ہونے والی کوئی اور چیز نہ ہوتی۔

اقبال زندہ تھے تو اطمینان رہتا تھا کہ کوئی نہ کوئی موقع نکال کر ان سے مل آؤں گا اور اس کا یقین تھا کہ ان سے کوئی نہ کوئی بات ایسی ضرور معلوم ہو گی جو میرے ذہن کی استعداد کو شگفتہ کرے گی اور دل کے ولولوں کو بڑھائے گی۔ ذہن کی کچھ الجھنیں تھیں جن کے بارے میں یقین تھا کہ ڈاکٹر اقبال انھیں

سلجھا دیں گے۔ کبھی محنت و مطالعے سے بچنے کے لئے دل کو بہلا لیا کرتا کہ دماغ پاشی کیوں کی جائے کسی دن ڈاکٹر اقبال سے جا کر اطمینان کر لوں گا۔

جس وقت وفات کی خبر ملی تو معلوم ہوا کہ وہ تمام ذہنی تصورات جن میں بعض دھندلے تھے اور بعض گریز پا اور جن پر تعمیر کھڑی کر لینا میری زندگی کی کرامات میں سے ہوتا، اقبال کے اُٹھ جانے سے سب کے سب درہم برہم ہوگئے۔ اب نہ وہ ولولہ رہا کہ ان کا پھر سے تعین کیا جائے اور نہ یہ امید کہ اقبال جیسا رفیق و رہبر ملے گا جو ان کی تشکیل و تزئین میں مدد دیگا۔

اقبال کا ایک خاص وصف یہ بھی تھا کہ وہ اکثر ایسی باتیں بتا دیتے تھے اور اس طرح سے بتا دیتے کہ اس ایک بات سے بے شمار نئی اور عجیب باتیں از خود برآمد ہونے لگتی تھیں اور کم سے کم مجھے تو ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے میں ان کی اس ایک بات سے بہت سی دوسری باتیں نکال سکتا تھا۔ پھر لطف یہ کہ دوسری باتیں اصل بات سے کوئی واسطہ براہِ راست نہیں رکھتی تھیں ان کی بتائی ہوئی باتیں نہ صرف نئے راستے کھول دیتی تھیں بلکہ ان راستوں پر مجاہدانہ انداز سے گرم رفتار ہونا بھی آسان اور دلچسپ ہو جاتا تھا۔

اقبال دوسروں کے نزدیک کیسے ہی کچھ نہ ہوں میرے لیے تو وہ بہت کچھ تھے۔ میں تو یہاں تک سمجھتا ہوں کہ ایسے مقامات پر وہ خود اپنے آپ کو بہت پیچھے چھوڑ گئے ہیں۔ اگر یہ شاعری ہے تو پیمبری کیا ہے؟ اور پیغمبری ہے تو شاعری کا کیا درجہ ہے۔؟

ڈاکٹر محمد اقبال

اقبال: الجیلی کا تصور مطلق

مغربی محققین نے جہاں قدیم ہندو فلسفے کا مطالعہ بڑی لگن اور دلچسپی سے کیا ہے وہاں مسلم فلسفے کو وہ افلاطون اور ارسطو کے نظریات کی تکرار محض پر محمول کرتے آئے ہیں۔ اگر چہ حال میں عربی ادب کے فلسفیانہ سرمائے پر توجہ کی گئی ہے لیکن ان مطالعات سے جو نتائج برآمد ہوئے ہیں وہ اس سرمائے کی اصل وقعت سے کوئی مناسبت نہیں رکھتے۔ ابھی بہت کچھ تحقیق طلب ہے۔

فلسفۂ عرب کی طرف یہ نسبتاً بے اعتنائی سنسکرت ادب کی بازیافت کے بعد ہی سے نمایاں طور پر دیکھنے میں آتی ہے۔

فلسفیانہ ژرف نگاہی کے اعتبار سے ہمیں ہندو ذہن کی برتری کا اعتراف ہے لیکن اس سے لازم نہیں آتا کہ ہم مسلم فلسفیوں کی آزادیِ تفکر و تعقل کو نظرانداز کر دیں۔

قبول اسلام کے بعد عربوں کی تاریخ میں عظیم الشان فوجی کارناموں کا ایک طویل سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جس کے زیر اثر ان کی زندگی اس طرح ڈھل جاتی ہے کہ ان کو فلسفہ اور سائنس کے میدانوں میں کارنامے انجام دینے کا موقع نہ مل سکا۔ عربوں میں یقیناً کپل اور شنکراچاریہ نہیں پیدا ہو سکے اور نہ ہو سکتے تھے لیکن انھوں نے علوم کی گرتی ہوئی عمارت کی ازسرنو تشکیل کی اور اس میں کچھ نئی منزلوں کا اضافہ بھی کیا۔ ان عرب مصنفین کے طبع زاد ہونے کا احساس فوری

---

۱ یہ مضمون جس کا اصل مسودہ برٹش میوزیم لائبریری لندن میں موجود ہے، الجیلی کی 'الانسان الکامل' پر اقبال کا تبصرہ ہے، جو ۱۹۰۰ء میں لکھا تھا، جب اقبال کی عمر تقریباً بائیس تئیس سال سے زیادہ نہ تھی۔

طور پر نہیں ہوتا اس لئے کہ اس عہد کے غیر سائنسی مزاج کے پیش نظر ان کو آزادانہ تفکر کے بجائے تشریح کا انداز اختیار کرنا پڑا ہے۔

یہاں ہمارا مقصد مسلم فلسفیوں کی جدت طرازی کو واضح کرنا ہے جس کے لئے ہم ان کے فلسفے کے اس حصے کی طرف توجہ دلانا چاہتے ہیں جسے عموماً حقارت آمیز انداز میں ''تصوف'' سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مگر ہمارا خیال ہے کہ تصوف دراصل مابعد الطبیعات ہے جو درپردہ مذہبی محاورۂ بیان کے مافی الضمیر میں کارفرما ہوتی ہے، اور نظام مابعد الطبیعات کے بغیر تصوف کی عمارت کھڑی نہیں کی جاسکتی کہ یہ نظام ہی اس عمارت کی اساس ہے۔ ہمارے خیال میں تصوف اصلاً ایک نظامِ توثیق ہے، ایک روحانی طریقۂ کار ہے جس کے ذریعے انا بطور حقیقت ادراک کرتی ہے اس بات کا جسے عقل نے نظریے کے طور پر سمجھ لیا ہو۔ ہمارا نظریاتی علم اچھا خاصا وسیع ہے اور اس علم پر ہمارا عقیدہ اس کی تائید میں لائے جانے والے دلائل کی تعداد سے تقویت حاصل کرتا ہے۔ اگر ہمیں یہ سراغ مل جائے کہ ہمارے دلائل میں کوئی منطقی نقص ہے یا متخالف نقطۂ نظر کی تائید میں دلائل زیادہ قوی ہیں تو ہم اپنا نظریہ ترک کرنے پر آمادہ ہو سکتے ہیں، لیکن اگر انا نے اس نظریہ کا بطور ایک تجربی حقیقت کے ''ادراک'' کر لیا ہو، یعنی اگر یہ نظریہ ہمارے لئے ایک روحانی تجربہ بن چکا ہو تو کوئی بھی متخالف دلیل خواہ وہ کتنی ہی قوی کیوں نہ ہو، کوئی بھی منطقی نقص جو ہمارے نظریے میں دکھائی دیتا ہو، ہمیں اس بات پر آمادہ نہیں کر سکتا کہ ہم اپنا موقف تبدیل کر لیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصوف ہمیں اس سطح پر متاثر کرتا ہے جو عقل سے ماوراء ہے۔ صوفی کی زبان میں یہ سطح، قطع نظر اس کے کہ اس کا کوئی معروضی وجود ہے کہ نہیں، ''دل'' یا ''قلب'' کی سطح ہے۔ اس متصوفانہ اصطلاح کی وضاحت آگے پیش کی جائے گی لیکن میرا مقصد عقدۂ انسانی کے حل کی خاطر تصوف کی سائنسی ضرورت پر توجہ مرکوز کرنا نہیں ہے۔ میں صرف اسلام کے اس مابعد الطبیعاتی تصوف کا مختصراً تذکرہ کرنا چاہتا ہوں

جو شیخ عبد الکریم الجیلی کی مشہور تصنیف 'الانسان الکامل' میں پیش کیا گیا ہے۔

مفکر عظیم عبد الکریم الجیلی کی ولادت ۷۶۷ھ میں جیلان میں ہوئی، جیسا کہ اپنی ایک نظم میں انھوں نے خود تذکرہ کیا ہے اور ان کی وفات ۸۱۱ھ میں ہوئی۔ شیخ محی الدین عربی کی طرح کہ جن کے طریق فکر سے وہ بہت متاثر معلوم ہوتے تھے الجیلی بسیار نویس نہیں تھے۔ ان کے ذہن میں شاعرانہ تخیل اور فلسفیانہ نابغہ کی آمیزش پائی جاتی ہے لیکن ان کی شاعری ان کے متصوفانہ اور مابعد الطبیعاتی نظریات کی ترجمانی کا محض ایک وسیلہ ہے۔ ان کی دیگر تصانیف میں ابن عربی کی فتح المکیہ کی شرح، بسم اللہ کی تفسیر اور الانسان الکامل شامل ہیں۔ یہاں موخر الذکر تصنیف کو دائرہ تامل میں لانا ہمارا مقصود ہے۔

یہ مشہور تصنیف دو جلدوں پر مشتمل ہے۔ مابعد الطبیعاتی نظریات کا تذکرہ پہلی جلد میں ہے جبکہ دوسری جلد مسلم دینیات کی مروجہ اصطلاحات کی توضیح سے متعلق ہے۔ اپنے نظریے کی سہل پسند تفہیم کے لئے شروع میں مصنف نے چند مبادیات کی وضاحت کی ہے اور اس امر کا اعادہ کیا ہے کہ حقیقت نہائی پر گفتگو کرنے کے لئے ہمیں عام زبان کی سطح پر نہیں اترنا چاہیئے جو اس مقصد کے لئے بالکل ناموزوں ہے۔ وہ اعتراف کرتے ہیں کہ وجود کے حیرت انگیز حقائق نطق انسانی کے احاطے میں آنے والے نہیں اور خود ان کے اپنے آئینۂ بیان میں حقیقت عظمیٰ کے جلوہ ہائے ریز ریز ہی دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس مختصر عذر خواہی کے بعد الجیلی اپنے ایک ذاتی تجربے کا ذکر کرتے ہیں کہ کس طرح انھیں تلاش حق کی شدید آرزو محسوس ہوئی اور کس طرح بالآخر انھیں یہ معرفت ایک ایسے شخص کے وسیلے سے نصیب ہوئی جو روحانی عظمت کے تمام اوصاف سے مستنیر تھا۔ الجیلی اپنی کتاب کے اس تعارفی باب کا خاتمہ جس بیان پر کرتے ہیں اس میں ان کے نظریات کی روح کھنچ آئی ہے:

الوہی فطرت کا میلان رفعت کی طرف ہے اور انسانی فطرت کا

میلان پستی کی طرف لہٰذا کامل انسان کی فطرت ان دونوں انتہاؤں کے بین بین ہونا چاہیئے۔ اس میں الوہی اور انسانی دونوں صفات مشترک ہونا چاہئیں مختصراً یہ کہ انسان کامل کو انسان خدا صفت (God - man) ہونا چاہیئے۔

مصنف نے کتاب کے پہلے باب میں ''ذات'' یا ''جوہر'' کی تشریح کی ہے۔ سادہ و خالص جوہر وہ ہے جس کی تعریف اسماء اور صفات سے کی جاتی ہے۔ خواہ وہ جوہر موجود ہو یا ''عنقاء'' کی طرح غیر موجود۔ موجود کے اصناف دو ہیں:

(۱) موجود جس کا وجود مطلق یا خالص ہو جیسے خدا۔

(۲) وجود جو عدم وجود سے پیوستہ ہو جیسے خلقت یا فطرت۔

جوہر خداوندی یا فکر محض کی تفہیم ممکن نہیں۔ الفاظ اس کی تعریف نہیں کر سکتے، کیونکہ یہ تمام علائق سے ماورا ہے اور علم علاقہ ہی تو ہے۔ عقل خلائے بیکراں میں پرواز کرتی ہوئی اسماء وصفات کا پردہ چاک کرتی ہے، پہنائے زماں کو عبور کرتی ہے، عالم عدم میں قدم رکھتی ہے اور جوہر یا فکر محض کا جب پتہ لگاتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایسا وجود ہے جو عدم ہے۔ گویا کہ جوہر مجموعۂ اضداد ہے۔ اس اقتباس کا موازنہ ہیگل کی اس فکری کاوش سے کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جس کے دوررس اثرات جدید سائنسی فکر و تحقیق پر نظر آتے ہیں۔ اس سے یہ تعجب خیز بات سامنے آئے گی کہ ہیگل کے طریقۂ کار سے مدد لئے بغیر الجیلی جدید جرمن فلسفے کے اخذ کردہ نتائج کی کس طرح پیش بینی کرتے ہیں محض اس وجہ سے کہ انھوں نے ہیگل کا طریقہ کار استعمال نہیں کیا ہے۔ الجیلی کا نظام فکر کچھ ادعائی سا معلوم ہوتا ہے۔

اپنی کم مائیگی علم کے اس اعتراف کے بعد مصنف یہ نظریہ پیش کرتے ہیں کہ ہستی محض کے دو اعراض (حوادث) ہیں: کل ماضی پر محیط ابدی زندگی اور کل مستقبل میں پنہاں ابدی زندگی۔ اس کے دو اوصاف ہیں: خدا اور تخلیق۔ اس کی

دو تعریفات ہیں: نا قابل تخلیقیت اور قابل تخلیقیت۔ اس کے اسماء بھی دو ہیں: خدا اور انسان۔ اس کے دو رخ ہیں: عالم ظاہر شدہ (دنیائے رنگ و بو) اور عالم غیر ظاہر شدہ (دوسری دنیا)۔ اس کے دو اثرات (حکمان) ہیں: لزوم اور امکان۔ اس سے متعلق دو نقطہ ہائے نظر (استبار ان) ہیں: اول الذکر کے مطابق یہ خود اپنی ذات کے لئے غیر موجود ہے مگر ماسواذات کے لئے موجود، موخر الذکر نقطۂ نظر کے مطابق یہ خود اپنی ذات کے لئے موجود ہے لیکن ماسواذات کے لئے غیر موجود۔ ان حقائق پر جنہیں ہیگلی حقائق کہا جا سکتا ہے مصنف اپنی دقیق فکر کو انجام تک پہونچا دیتے ہیں اور کتاب کے دوسرے باب کا آغاز کرتے ہیں۔ اس باب میں اسم پر بحث کی گئی ہے۔

مصنف کے بقول اسم موسوم کو ذہن میں متعین اور متشخص کرتا ہے۔ یہی اسم موسوم کا ایک نقش تخیل پر مرتسم کرتا ہے اور اسے حافظے میں قائم رکھتا ہے۔ اسم موسوم کا حریم خارجی یا پوست ہوتا ہے جب کہ موسوم خود ایک باطنی حقیقت یا مغز ہے۔ بعض اسماء معروضی حقیقت کی حیثیت سے وجود نہیں رکھتے جیسے ''عنقا'' (ایک خیالی پرندہ) یہ محض ایک اسم ہے جس کا معروض کوئی حقیقی وجود نہیں رکھتا۔ جس طرح ''عنقا'' مطلقاً غیر موجود ہے اسی طرح خدا مطلقاً موجود ہے، حالانکہ اسے چھوا یا دیکھا نہیں جا سکتا۔ ''عنقا'' کا وجود محض خیالی ہے جبکہ ''اللہ'' کا معروض حقیقی ہے اور ''عنقا'' کی طرح اس کا علم بھی صرف اسماء اور صفات کے ذریعے ہی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اسم ایک ایسے آئینہ کی مانند ہے جو وجود مطلق کے تمام اسرار و رموز کو آشکار کرتا ہے۔ یہ ایک نور ہے جس کی مدد سے خدا خود اپنی ذات کا ادراک کرتا ہے۔

اس اقتباس کی تفہیم کے لئے ہمارے ذہن میں یہ نکتہ رہنا چاہیئے کہ ہستی محض کے مدارج ارتقاء تین ہیں جن کا تذکرہ مصنف نے اس باب میں کیا ہے جو تجلیات ذات سے متعلق ہے۔ اس باب میں انھوں نے یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ ہستی

محض کا مطلق وجود جب اپنی مطلقیت کو ترک کرتا ہے تو وہ تین مراحل سے گذرتا ہے:

(۱) وحدت (Oneness) (۲) ہوئیت (He- ness) اور (۳) انائیت (I-ness)۔ پہلے مرحلے میں صفات اور علائق نہیں پائے جاتے۔ پھر بھی اسے واحد سے تعبیر کیا جاتا ہے لہٰذا وحدت مطلقیت سے ایک قدم دور ہے۔ دوسرے مرحلے میں ہستیٔ محض ہنوز تمام مظاہر سے پاک ہے جب کہ تیسرا مرحلہ یعنی انائیت (I-ness) ہوئیت (He-ness) ہی کا ایک خارجی مظہر ہوتا ہے یا اگر ہیگل کی زبان میں کہا جائے تو یہ مرحلہ خدا کی خود افتراقی (Self-Diremption) ہے۔ یہ تیسرا مرحلہ اسم ''اللہ'' کا حلقۂ کار ہے۔ اس مرحلے میں ہستیٔ محض کی تمام تاریکی تنویر میں بدل جاتی ہے۔ فطرت سرگرم نمود ہوتی ہے اور وجود مطلق شعور سے متصف ہو جاتا ہے۔ مصنف آگے چل کر کہتے ہیں کہ اسم ''اللہ'' کے مختلف کلمات الوہیت کے کمالات کو محیط ہیں اور ہستی محض کے ارتقاء کے دوسرے مرحلے میں الوہی خود افتراقی کا تمام تر نتیجہ امکانی طور پر اس اسم کے زبردست قبضہ قدرت میں تھا جو ارتقاء کے تیسرے مرحلے میں معروضی واقعیت اختیار کر گیا۔ اور ایک ایسا آئینہ بن گیا جس میں خدا نے خود اپنی تجلی منعکس کی۔ اسی شکل پذیری کے باعث ہستیٔ مطلق کی تمام تاریکی دور ہو گئی۔

ہستیٔ مطلق کے ان تین مدارج ارتقاء سے مطابقت رکھتے ہوئے انسان کامل بھی روحانی ریاضت کے تین مراحل سے گزرتا ہے لیکن اس کے معاملے میں ارتقاء کا عمل معکوس سمت میں ہونا چاہیئے۔ اس لئے کہ انسان کے لئے عمل عمل صعود ہے جب ہستیٔ مطلق دراصل عمل سقوط سے گزری ہے۔ اپنے روحانی ارتقاء کے پہلے مرحلے میں انسان اسم کو مرکز غور و فکر بناتا ہے اور اس فطرت کا مطالعہ کرتا ہے جس پر اسماء حسنیٰ کا نقش مرتسم ہے۔ دوسرے مرحلے میں وہ دائرہ صفات میں قدم رکھتا ہے اور تیسرے مرحلے میں حریم ذات میں۔ اسی مقام پر پہونچ کر انسان خدا صفت بن جاتا ہے۔ چشم انسانی چشم الٰہی اور کلمۂ انسانی کلمہ الٰہی ہو جاتا ہے اور

حیات انسانی حیات الٰہی بن جاتی ہے۔ وہ فطرت کی حیات عامہ میں شریک ہو جاتا ہے اور اشیاء کی حیات درون میں بصیرت پیدا کر لیتا ہے۔ یہ بات فوری طور پر واضح ہو جائے گی کہ مصنف نے ہیگلی جدلیات کے مرکزی تعمل کی کیسی حیرت انگیز پیش بینی کی ہے اور کتنے پر زور طریقے سے انھوں نے کلمۂ خداوندی (Logos) کے عقیدے کی تائید کی ہے۔ کلمۂ خداوندی کا نظریہ تمام اہل نظر مسلم فلاسفہ میں مقبول رہا ہے اور حال ہی میں اس کی ازسرنو تائید غلام احمد قادیانی نے کی ہے جو غالباً جدید ہندی مسلمانوں میں سب سے زیادہ گہرے عالم دین ہیں۔ لفظ ''اللہ'' کے مختلف حروف کی معنویت پر ایک دلچسپ بحث کے ساتھ اس باب کا خاتمہ ہوتا ہے۔ مصنف کا کہنا ہے کہ اس لفظ کا ہر حرف ایک جداگانہ الوہی تجلی کی تعبیر ہے۔

تیسرا باب صفت کی ماہیئت پر ایک مختصر بحث پر مشتمل ہے۔ اس دلچسپ موضوع پر مصنف کے خیالات اس اعتبار سے بہت اہم ہیں کہ یہی وہ مقام ہے جہاں وہ ہندو عینیت پسندی سے مکمل انحراف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کے خیال میں صفات اشیاء کی ماہیئت سے ہمیں مطلع کرنے کا ایک وسیلہ ہیں۔ ایک دوسرے سیاق و سباق میں انھوں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ حقیقت مطلق کی صفات کا امتیاز صرف عالم مظاہر کی حد تک اطلاق پذیر ہے کیونکہ ہر صفت اس حقیقت کا غیر ہے جس میں وہ پنہاں ہے۔ یہ غیریت عالم مظاہر میں اجتماع اور انتشار کے ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ لیکن صفات کا امتیاز عدم مظاہر کے عالم میں اطلاق پذیر نہیں کیونکہ وہاں انتشار نہیں ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ الجیلی اور ''مایا'' کے عقیدے کے پیروؤں میں کتنا عظیم بعد ہے۔ الجیلی مادی کائنات کے حقیقی ہونے پر یقین رکھتے ہیں۔ یہ مادی کائنات بے شک وجود حقیقی کا خارجی پرتو ہے لیکن یہ پرتو بہر حال حقیقی ہے۔ ان کے خیال میں حوادثی کائنات کی علت محض وہ حقیقی سالمہ نہیں جو مجموعۂ صفات کے پس پردہ ہے بلکہ دراصل یہ ذہن کا پیدا

کردہ ایک تصور ہے تاکہ مادی کائنات کی تفہیم میں کوئی دشواری نہ ہو۔اس حد تک برکلے اور فختے الجیلی کے نظریات سے اتفاق کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔لیکن الجیلی کا نظریہ آگے چل کر فکر اور ہستی کی یکسانیت کے اس عقیدے کا پتہ دیتا ہے جو ہیگل سے مختص ہے۔اس تصنیف کی دوسری جلد کے سینتسویں باب میں الجیلی نے واضح طور پر کہا ہے کہ خیال (Idea) وہ عنصر ہے جس سے اس کائنات کی تشکیل ہوئی ہے۔فکر، خیال یا ذہن قبائے فطرت کا تاروپود ہے۔اس عقیدے پر زور دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں: ''کیا تم خود اپنی ذات کا مشاہدہ نہیں کرتے؟ وہ حقیقت کہاں ہے جس میں تمام نام نہاد صفات الٰہی پنہاں ہیں؟ وہ محض خیال ہے۔'' چنانچہ فطرت ایک ڈھلے ہوئے خیال کے سوا کچھ نہیں۔وہ کانٹ کی تصنیف ''تنقید عقل محض'' (Critique of Pure Reason) کی دل سے تائید کرتے لیکن کانٹ کے برخلاف عقل ہی کو کائنات کی روح قرار دیتے ہیں۔ کانٹ کی شے بالذات (Dingan sich) ان کے نزدیک محض عدم ہے۔صفات کے اس مجموعے کے پس پردہ کچھ بھی نہیں ہے صفات اصل اشیاء نہیں ہیں۔مادی کائنات ہستی مطلق کی معروضی شکل ہے۔یہ ہستی مطلق کا غیر نفس ہے۔فطرت خدا کا خیال ہے؛ یہ ایک ایسی چیز ہے جو خدا کو خود اپنی ذات کا علم پیدا کرنے کے لئے درکار ہے۔ہیگل اپنے نظریہ کو فکر اور ہستی کی یکسانیت سے تعبیر کرتے ہیں، لیکن الجیلی اپنے نظریہ کو صفات اور حقیقت کی یکسانیت کا نام دیتے ہیں۔یہ امر قابل غور ہے کہ الجیلی کی اصطلاح ''عالم صفات'' جو انھوں نے مادی کائنات کے لئے استعمال کی ہے تھوڑی سی غلط فہمی میں مبتلا کرسکتی ہے۔ان کی دراصل مراد یہ ہے کہ صفت اور حقیقت کا امتیاز محض عالم مظاہر کی بات ہے اور اشیاء کی اصل حقیقت کے اعتبار سے ناپید ہے۔یہ امتیاز کارآمد اس لئے ہے کہ اس سے ہم کو اپنے اردگرد کی کائنات کی تفہیم میں مدد ملتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ یہ امتیاز حقیقت پر مبنی ہے۔اس سے یہ بات سمجھ میں آجائے گی کہ الجیلی اس بات کو

صرف آزمائش کی خاطر مانتے ہیں کہ تجربی عینیت (Empirical Idealism) کا جنم ہو سکتا ہے مگر وہ مذکورہ بالا امتیاز کی مطلقیت کے قائل نہیں۔

ان مشاہدات سے یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ مصنف کسی شئے کی بالذات معروضی حقیقت کو تسلیم نہیں کرتے۔ وہ اس امر کے بلا شبہ قائل ہیں لیکن وہ اس کی وحدت کی تلقین کرتے ہیں اور یہ اضافہ کرتے ہیں کہ مادی کائنات بالذات شے ہے وہ ایک ''غیر'' بھی ہے اور بالذات شے کا خارجی ترشح بھی۔

ان کے خیال میں ''شے بالذات'' اور اس کا خارجی اظہار یا اس کی خود افتراقی درحقیقت یکساں ہیں۔ وہ ایک دوسرے کی ترجمانی کیسے کرسکتی ہیں؟ یا اجمالاً یوں کہیں کہ ''شے بالذات'' یا ''ذات'' سے ان کی مراد ہستی محض یا ہستیٔ مطلق ہے اور وہ اس کا مشاہدہ اس کے جلوؤں یا خارجی اظہار کے واسطے سے کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ جب تک ہم صفت اور حقیقت کی یکسانیت کو تسلیم نہیں کرتے مادی کائنات یا عالم صفات ایک حجاب معلوم ہوگا لیکن جوں ہی ہم یکسانیت کے نظریے کو تسلیم کرتے ہیں یہ حجاب اٹھ جاتا ہے۔ ہمیں ذات کا جلوہ ہر طرف نظر آتا ہے اور ہم کو پتہ چلتا ہے کہ تمام صفات ہم خود ہی ہیں۔ چنانچہ فطرت اپنے اصلی روپ میں ظاہر ہوتی ہے؛ تمام دوئی مٹ جاتی ہے اور ہم اس میں مدغم ہو جاتے ہیں؛ جستجو کی خلش مٹ جاتی ہے اور ہمارے ذہن میں متلاشی رویے کی جگہ ایک نوع کا فلسفیانہ قرار پیدا ہو جاتا ہے۔ جس شخص کو اس یکسانیت کا ادراک ہو جاتا ہے اس کے لئے سائنسی اکتشافات کسی نئی بات کی خبر نہیں دیتے اور مذہب اپنے مافوق الفطری اقتدار کے باوجود کوئی پیغام نہیں لاتا۔ یہ روحانی آزادی ہے۔

اس فکر انگیز تبصرے کے بعد مصنف ان تمام اسمائے الٰہی اور صفات کا جو فطرت یعنی شکل گرفتہ الوہیت میں ظاہر ہوئے ہیں ترتیب وار ذکر کرتے ہیں۔ اور یہ ترتیب ویدانتی ترتیب سے مشابہ ہے۔ ترتیب اس طرح ہے:

(۱) الذاتیہ : اللہ، الاحد، الواحد، الفرد، الوتر، الصمد

(۲) الجلالیۃ: الکبیر، المتعال، العزیز، العظیم، الجلیل، القہار،

(۳) الکمالیۃ، الرحمان، المالک، الرب المہین، الخالق، السمیع

(۴) الجمالیۃ: العلیم، الرحیم، السلام، المومن، الباری، المصور

ان میں سے ہر اسم اور ہر صفت کا ایک مخصوص اثر ہوتا ہے جس سے انسان کامل کی روح تنویر پاتی ہے۔ مصنف نے اس بات کی وضاحت نہیں کی ہے کہ یہ تنویریں کیونکر پیدا ہوتی ہیں اور روح تک کس طرح رسائی حاصل کرتی ہیں۔ ان نکات کے بارے میں مصنف کا سکوت ان کی فکر کے متصوفانہ عنصر کو اور زیادہ نمایاں کرتا ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ روحانی معاملات میں شیخ کی رہنمائی ضروری ہے۔

اسماء وصفات الٰہی کے بارے میں الجیلی کے خیالات کا جائزہ لینے سے قبل ہمارے لئے یہ بات قابل غور ہے کہ مندرجہ بالا ترتیب سے الجیلی کے خدا کے تصور کا جو پتہ ملتا ہے وہ بہت کچھ شلائرمیخر (Schleiarmacher) کے تصور خدا سے مماثلت رکھتا ہے۔ اس جرمن عالم دین کے خیال میں تمام صفات الٰہی کا منبع قوت کی صفت ہے لیکن الجیلی کے خیال میں ایک ایسے خدا کا تصور خطرے سے خالی نہیں جو ان مختلف انسانی زاویہ ہائے نظر سے اس کے بارے میں تصورات کے علاوہ کچھ نہ ہوں، جو صرف وہ مظاہر ہوں جنہیں بے علل علت واحد نے ہماری محدود عقل کے سامنے پیش کیا ہو اور جو اس بات پر منحصر ہے کہ روحانی کائنات کے مختلف گوشوں سے ہم اس علت واحد کو کس انداز نظر سے دیکھتے ہیں۔ اپنے وجود مطلق کے اعتبار سے خدا، اسماء اور صفات کی حد بندیوں سے ماوراء ہے لیکن جب وہ خارجی طور پر سرگرم نمود ہوتا ہے، جب وہ اپنی مطلقیت کو ترک کر دیتا ہے، جب فطرت معرض وجود میں آتی ہے تو اسماء وصفات اس کی قبائے رنگارنگ پر نقش ہو جاتے ہیں۔"

آیئے اب ہم یہ دیکھیں کہ مخصوص اسمائے الٰہی اور صفات کے بارے میں مصنف کے خیالات کیا ہیں؟ پہلا اسم ذاتی ''اللہ'' یا ''الوہیت'' ہے جو کتاب کے چوتھے باب کا موضوع ہے کہ جس مجموعے میں یہ حقیقتیں درجہ بدرجہ شامل ہیں یہ اسم خدا کے لئے استعمال کیا جاتا ہے کہ صرف خدا ہی واجب الوجود ہے۔ الوہیت ہستی محض کا مظہر ارفع ہے۔ الوہیت اور ہستی محض میں فرق صرف یہ ہے کہ ہستی محض دیکھی جاسکتی ہے لیکن اس کا مخرج نہیں دیکھا جا سکتا، جب کہ الوہیت کے نقوش تو دیکھے جاسکتے ہیں لیکن خود الوہیت نا قابل دید ہے اسی بات کے باعث کہ فطرت شکل گرفتہ الوہیت ہے، فطرت حقیقی الوہیت نہیں۔ الوہیت دیکھی نہیں جاسکتی، اس کے نقوش فطرت کی صورت میں ہماری آنکھوں کو نظر آتے ہیں۔ بات کی وضاحت کے لئے الجیلی یہ مثال دیتے ہیں کہ الوہیت گویا کہ آب ہے اور فطرت شکل گرفتہ آب یا برف ہے، لیکن برف آب تو نہیں ہے۔ ہماری آنکھ ذات کا تماشا کرسکتی ہے لیکن اس کی تمام صفات ہمارے علم میں نہیں (یہ نظریہ مصنف کی فطری حقیقت پسندی یا مطلق عینیت کی مزید دلیل ہے) ہمیں تو یہ بھی علم نہیں کہ یہ صفات اپنے آپ میں کیا ہیں، صرف ان کی پرچھائیاں یا اثرات ہمارے علم میں آتے ہیں۔ مثال کے طور پر فیاضی فی نفسہٖ غیر معلوم ہے لیکن اس صفت فیاضی کی تاثیر یعنی غریبوں کی مدد کرنا ایک ایسی بات ہے جسے ہم جانتے اور دیکھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ صفات اس اصل میں سمائے ہوئے ہیں جسے ذات کہتے ہیں۔ اگر صفات کا اصلی اظہار ممکن ہوتا تو یہ بھی ممکن ہوجاتا کہ ذات سے آزاد ہوکر صفات اپنا اظہار کرسکیں۔

الوہیت پر اس تبصرے کے بعد مصنف نے خدا کے دیگر اسمائے ذاتی پر بھی بحث کی ہے، مثلاً وحدت مطلق اور وحدت سادہ پر۔ وحدت مطلق بے بصری (جو ویدانت کی اندرونی یا اصلی ''مایا'' ہے) کی تاریکی سے جلوہ نمائی کے نور کی طرف فکر محض کا پہلا قدم ہے۔ حالانکہ اس پیش رفت سے کوئی خارجی مظہر وابستہ

نہیں ہے لیکن یہ پیش رفت تمام خارجی مظاہر کو اپنی خالی اور بے رنگ آفاقیت میں سمیٹ لیتی ہے۔ مثال دیتے ہوئے الجیلی کہتے ہیں کہ ذرا دیوار پر نظر ڈالو۔ تمہیں پوری دیوار نظر آتی ہے لیکن مواد کے ان مفرد ٹکڑوں کو جو دیوار کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں، تم نہیں دیکھ سکتے۔ دیوار ایک وحدت ہے مگر ایسی وحدت جو کثرت کو گرفت میں لئے ہوئے ہے اسی طرح ذات یا ہستیٔ محض ایک وحدت ہے مگر ایسی وحدت جو کثرت کی اصل یا روح ہے۔

وجود مطلق کی تیسری پیش رفت ''واحدیت'' یا وحدتِ سادہ ہے۔ یہ ایسا قدم ہے جو خارجی مظہر سے وابستہ ہے۔ وحدت مطلق تمام اسمائے معرفہ اور صفات سے مبرا ہے لیکن وحدت سادہ اور وحدت مطلق میں امتیاز اس لئے نہیں ہوسکتا کہ یہ دونوں ایک دوسرے کی اصل ہیں۔ الوہیت وحدت سادہ کے مماثل ہے لیکن الوہیت کے اسماء اور صفات ایک دوسرے سے ممیز ہیں، بلکہ اس حد تک ممیز ہیں کہ متضاد ہیں مثلاً فراخ دلی یا فیاضی انتقام پروری کی ضد ہے۔

تیسری پیش رفت یا بقول ہیگل ہستی کے سفر کا دوسرا نام ''رحمانیت'' ہے۔ الجیلی کے مطابق رحمانیت اولیٰ یہ ہے کہ ذاتِ الٰہی سے کائنات کا ارتقاء ہوتا ہے اور ذاتِ الٰہی کی خود راہ نمودگی (Self-direction) کے نتیجے میں اس ذات کی جلوہ گری ہر ذرہ میں پائی جاتی ہے۔ مصنف اس نکتے کی وضاحت ایک مثال سے کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں فطرت گویا آب منجمد ہے اور خدا آب۔ فطرت کا حقیقی اسم ''اللہ'' ہے اور برف یا آبِ منجمد رحمت خداوندی ہے، جو کہ ایک ماخوذ لقب ہے۔ ایک اور مقام پر مصنف نے آب کو علم، عقل، شعور، فکر اور خیال کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔ یہ تمثیل مصنف کو اس غلطی میں پڑنے سے متنبہ کرتی ہے کہ خدا فطرت میں نافذ یا مادی وجود کے دائرے میں زندہ ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ نفوذ (Immanence) کا مطلب یہ ہوگا کہ ہستی تفاوت پذیر ہے۔ خدا نافذ نہیں ہے، کیوں کہ وہ خود وجود ہے۔ ابدی وجود خدا کا نفسِ غیر ہے۔ وہ ایک نور ہے

جس کے ذریعہ خدا خود اپنی ذات کا مشاہدہ کرتا ہے۔ جس طرح کسی خیال کا مبدا اس خیال میں موجود ہوتا ہے اسی طرح خدا فطرت میں موجود ہے۔ خدا اور انسان کے مابین فرق (گویا) یہ ہے کہ خدا کے خیالات از خود واقعیت اختیار کر لیتے ہیں لیکن ہم انسانوں کے خیالات ایسا نہیں کرتے۔ یہاں اس نکتے کو ملحوظ خاطر رکھنا چاہیئے کہ عقیدۂ وحدۃ الوجود کے الزام سے بچنے کے لئے ہیگل اسی راہ اعتدال کو اختیار کریں گے۔

رحمانیت پر تبصرے کے بعد مصنف نے ربوبیت کا اجمالی جائزہ لیا ہے۔۔ وہ ربوبیت کی تعریف اس طرح کرتے ہیں کہ ربوبیت مجموعہ ہے ان تمام ضرورتوں کا جو وجود کے لئے لازم ہیں۔ نباتات کو پانی فراہم ہوتا ہے تو اسی اسم الٰہی کی قدرت ہے۔ ایک نیچری فلسفی اسی بات کو مختلف انداز میں کہے گا۔ وہ اس مظہر فطرت کو فطرت کی کسی قوت کی کارفرمائی کا نتیجہ قرار دے گا۔ الجیلی اسے ربوبیت کا مظہر کہیں گے۔ لیکن نیچری فلسفی کی طرح وہ اس بات کی وکالت نہیں کریں گے کہ اس قوت کو جانا نہیں جا سکتا۔ وہ یہ کہیں گے کہ اس مظہر فطرت کے پیچھے کچھ نہیں ہے اور یہ خود ہستی محض ہے۔ اس مختصر باب کا خاتمہ مصنف کے چند اشعار پر ہوتا ہے۔ ایک شعر درج ذیل ہے، گو ترجمے میں شعر کا اصل حسن برقرار نہ رہ سکا ہے: ''وہ سب جو ہے اس کا وجود تمہارا رہون منت ہے، اور تمہارا وجود مرہون منت ہے اس سب کا جو ہے۔'' اسی مضمون کو ایک دوسرے صوفی نے زیادہ بے باکی کے ساتھ اس طرح ادا کیا ہے: ''میں خدا کا اتنا ہی محتاج ہوں جتنا کہ خود خدا میرا محتاج ہے۔''

خدا کے تمام اسمائے ذاتی اور صفات کا تذکرہ ختم ہوا۔ اب ہم یہ غور کریں گے کہ تمام اشیاء کے ہونے سے پہلے جو کچھ تھا اس کی ماہیئت کیا ہے۔ مصنف کا کہنا ہے کہ ایک مرتبہ کسی نے رسول عربیؐ سے تخلیق سے قبل خدا کے مقام کے بارے میں دریافت کیا۔ اس کے جواب میں آپؐ نے فرمایا کہ تخلیق سے قبل

خدا ''عمیٰ'' (بے بصری) میں موجود تھا۔ اس بے بصری یا ظلمت اولیٰ کی ماہیت پر ہی مصنف نے آگے چل کر غور کیا ہے۔ یہ باب خاص طور پر دلچسپ ہے۔ اس لئے کہ جدید اصطلاح میں اگر ''عمیٰ'' کا ترجمہ کیا جائے تو ''نا آگہی'' ہوگا۔ یہ ایک لفظ ہی ہمیں الجیلی کی اس بصیرت کا قائل کر دیتا ہے جس کی وجہ سے وہ جدید جرمنی کی مابعد الطبیعاتی فکر کے پیش رو ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ نا آگہی تمام حقیقتوں کی حقیقت ہے، یہ وہ ہستی محض ہے جو حرکت سقوط کے بغیر وجود رکھتی ہے۔ یہ خدا اور اس کی خلقت کی صفات سے مبرا ہے۔ اس کو کسی اسم یا صفت کی حاجت نہیں کیونکہ یہ علائق کے حدود سے ماوراء ہے۔ یہ نا آگہی مطلق بے بصری سے اس طور پر ممیز ہے کہ موخر الذکر اصطلاح کا اطلاق ہستی محض کی اس حالت پر کیا جاتا ہے جس میں وہ آشکارائی یا مظہر کی طرف مائل نزول کرتی ہے۔

اس مختصر مگر حد درجے دلچسپ باب کا اختتام ایک تنبیہ پر ہوتا ہے جو بہت اہم ہے۔ الجیلی ہمیں خبردار کرتے ہیں کہ جب ہم خدا کے تقدم اور خلقت کے تاخر کی بات کرتے ہیں تو ہمارے الفاظ سے یہ مراد ہرگز نہیں لی جانی چاہیئے کہ یہ تقدم وتاخر زمان ومکاں کے اعتبار سے ہے۔ ذات یا ہستی حقیقی انسانی ذہن کی گرفت سے ماوراء ہے۔ زمان اور مکاں کے اعتبار سے تطابق کا ہونا خود خلقت کے ضمن میں آتا ہے، اور ایک خلق شدہ شے خدا اور اس کی خلقت کے درمیان بھلا کیسے حائل ہوسکتی ہے؟ لہٰذا پہلے، بعد، کہاں اور کہاں سے، وغیرہ جو ہمارے الفاظ ہیں ان کا استعمال جب اس مابعد الطبیعاتی دائرہ فکر میں کیا جائے تو ان سے مراد زمان ومکاں نہیں ہونا چاہیئے۔ ذات یا ہستی حقیقی انسانی ذہن کی گرفت سے ماوراء ہے۔ مادی وجود کی کسی بھی صنف کا اس پر اطلاق نہیں ہوسکتا، کیونکہ، جیسا کہ کانٹ کی فکر کا انداز ہے، مدرکات فطرت کے قوانین کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ غیر مدرکہ اور نا قابل ادراک حقیقتوں (noumena) کے ضمن میں بھی کارفرما ہوتے ہیں۔ البتہ افسوس اس بات پر ہوتا ہے کہ اس مقام پر مصنف خدا کے انسانی

تشبیہ سے متعلق ان تصورات کو زیر بحث نہیں لاتے جن کی اثبات انگیز مذاہب نے تلقین کی ہے، بلکہ اس باب کو چند اشعار درج کر کے ختم کر دیتے ہیں۔ ان اشعار کا ترجمہ حسب ذیل ہے: ''اے واحد مگر دوئی کا تاثر پیدا کرنے والے، تو اکملیت کے تمام حسین نقوش کو محیط ہے۔ مگر ایک دوسرے سے اختلاف رنگا رنگ کے باعث یہ نقوش متضاد اکائیاں بن گئے جس سے وحدت میں تثلیث پیدا ہو گئی۔'' تیرہویں، چودہویں اور پندرہویں باب محض فلسفیانہ محاورات کے خلط ملط مجموعے ہیں۔ جیسا کہ اس سے پہلے کہا گیا کہ اکملیت کے حصول کے لئے انسان تین مراحل سے گذرتا ہے۔ سب سے پہلا مرحلہ اسم الٰہی پر تفکر کا ہے جسے مصنف نے تنویر اسماء کا نام دیا ہے۔ ان کا قول ہے کہ ''جب خدا کسی انسان کو اپنے اسماء کے نور سے مستنیر کرتا ہے تو وہ انسان ان اسماء کی خیرہ کن تابانی سے فنا ہو جاتا ہے اور جب کوئی دوسرا شخص خدا کو پکارتا ہے تو اس کو جواب یہی انسان دیتا ہے۔'' شوپنہار کے الفاظ میں تنویر کا یہ اثر مرتب ہوتا ہے کہ ''فرد کا ارادہ فنا ہو جاتا ہے، تاہم اس فنا کو جسمانی موت سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیئے، کیونکہ فرد زندہ رہتا ہے اور جیسا کہ کپل کا انداز فکر ہے، پراکرتی سے متحد ہونے کے بعد چرخے کے پہیئے کی مانند برابر متحرک رہتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں وحدت الوجودی جذبے کے تحت فرد پکار اٹھتا ہے: ''وہ میں تھی اور میں وہ تھا اور ہم دونوں کو کوئی جدا کرنے والا نہ تھا۔''

روحانی تنویر کا دوسرا مرحلہ وہ ہے جسے الجیلی تنویر صفت سے موسوم کرتے ہیں۔ اس تنویر کے باعث انسان کامل خدا کی صفات کو ان کی اصل ماہیت میں اپنی قوت انجذاب کے مطابق جذب کرتا ہے۔ اسی بنا پر انسانوں کی تقسیم نور کی اس مقدار کے لحاظ سے کی جاتی ہے جو صفات الٰہی کی تنویر سے مختلف انسان اخذ کرتے ہیں۔ بعض انسان حیات کی الوہی صفت سے تنویر اخذ کرتے ہیں اور اس طرح کائنات کی روح میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اس حصول تنویر کی بدولت فضا میں پرواز کرنے، پانی پر چلنے اور اشیاء کے کم و کیف میں تغیر برپا کرنے کی قدرت

پیدا ہوتی ہے (جیسا کہ حضرت عیسیٰ نے اکثر کیا) ۔محولہ بالا [آیت] کے مطابق انسان کامل تمام صفات الٰہی سے تنویر حاصل کرتا ہے اور علم وصفت کے دائرے سے نکل کر ذات، جوہر یا وجود مطلق کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے۔

جیسا کہ اس سے قبل ذکر کیا گیا، ہستی مطلق جب اپنی مطلقیت ترک کرتی ہے تو اسے تین سفر کرنا پڑتے ہیں اور ہر صفت ذات مطلق کی بے رنگ آفاقیت کی تخصیص کا ایک عمل ہے۔ان تینوں حرکات میں سے ہر حرکت ایک نئے اسمِ ذاتی کے تحت ظاہر ہوتی ہے اور روح انسانی پر اس کا ایک مخصوص تنویری اثر ہوتا ہے۔ اس مقام کی نشاندہی کے ساتھ مصنف کی روحانی اخلاقیات پایۂ تکمیل کو پہونچتی ہے۔یہاں پہنچ کر انسان درجہ کمال حاصل کر لیتا ہے اور اپنے آپ کو وجود مطلق سے ہم آمیز کر لیتا ہے، یا وہ علم وعرفان حاصل کر لیتا ہے، جسے ہیگل نے ''فلسفۂ مطلق'' کا نام دیا ہے۔''وہ اکملیت کا نمونہ، پرستش کا مقصود اور کائنات کا امین و نگہدار بن جاتا ہے''۔وہ ایسا نقطۂ اتصال بن جاتا ہے جہاں ''عبدیت'' (صفت بشری) اور ''الواحدیت'' (صفت الٰہی) مل کر ایک ہوجاتی ہیں اور انسان خدا صفت (God-man) کی نمود پر منتج ہوتی ہیں۔

حالانکہ اس تصنیف کی دوسری جلد میں مصنف نے انسان کامل پر ایک علیٰحدہ باب قائم کیا ہے لیکن ان کے نظریات کا مسلسل تناظر برقرار رکھنے کے لئے یہاں ہم اس باب کا جائزہ لینا چاہیں گے۔اس باب میں مصنف خود افتراق کے اپنے نظرئے کو ایک نئے پیرائے میں پیش کرتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ انسان کامل ایسا محور ہے جسکے گرد وجود کے سارے ''افلاک'' گردش کرتے ہیں اور مادی وجود کی ساری حقیقتوں کا اجتماع انسان کامل کی ہستی کی وحدت سے مطابقت رکھتا ہے۔ ''عرش معلیٰ'' انسان کامل کے قلب کے مطابق ہے، اور ''کرسی'' اس کی انائیت کے، ''سدرۃ المنتہیٰ'' اس کے روحانی مقام کے، ''قلم'' اس کی عقل کے، ''لوحِ محفوظ'' اس کے ذہن کے، عناصر اس کے مزاج کے، مادہ اس کے قوتِ ادراک

کے اور اس مکان کے جس کا وہ خود احاطہ کرتا ہے، ''عطاس'' (Heaven) یعنی فلک الافلاک اس کے خیال کے، کرۂ سیارگانِ ثابت (Starry heaven) اس کی ذکاوت کے، ساتواں آسمان اس کے ارادے کے، چھٹا آسمان اس کے تخیل کے، پانچواں آسمان اس کی صفت صبر کے، چوتھا آسمان اس کی فہم کے، تیسرا آسمان اس کی قوت واہمہ کے، دوسرا آسمان اس کی فکر واندیشے کے اور پہلا آسمان مذکورہ بالا مطابقتوں کی یادداشت کے مطابق ہیں۔ مصنف اسی انداز میں خاصی مبہم تاویلات پیش کرتے ہیں، اور اس حقیقت کو واضح کرنے کی خاطر کہ انسان کامل دراصل ایک کائنات اصغر ہے اور وہ ہستی وفکر کے ہر دائرہ کار میں متحرک اور فعال ہوتا ہے، مادی وجود کی تمام اشکال ومراحل کا شمار کرڈالتے ہیں۔

ملائکہ

مصنف کے فلسفے سے اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ ملائکہ کا کوئی جداگانہ وجود نہیں۔ ان سب کا منبع انسان کامل کی صلاحیتیں ہیں۔ بالفاظ دیگر، ملائکہ انسان کامل کی صلاحیتوں کا تشخص ہے۔ انسان کامل کا ''قلب'' اسرافیل (سرچشمۂ حیات) اور اس کی عقل جبرئیل (سرچشمہ الہام) کا ماخذ ہیں، جب کہ اس کی فطرت کا وہ گوشہ جو واہماتِ خوف کی زد میں رہتا ہے عزرائیل (خوف کا فرشتہ) کا، اس کا ارادہ میکائیل کا اور اس کی صلاحیتِ تفکر بقیہ تمام فرشتوں کا ماخذ ہیں۔ ان بیانات کی جو تفسیر کی جائے گی وہ مشکوک ہوگی لیکن ایسا گمان ہوتا ہے کہ جنہیں ہم فرشتے کہتے ہیں وہ محض انسان کامل کی فطرت کی مختلف قوتوں کے تفاعل کے مراحل ہیں۔ روحانی ارتقاء کے اس ارفع مقام پر انسان کامل کیسے فائز ہوتا ہے، اس امر کے بارے میں مصنف نے کوئی وضاحت نہیں کی ہے لیکن وہ کہتے ہیں کہ ہر منزل پر انسان کامل کو ایک ایسا مخصوص روحانی تجربہ ہوتا ہے جس میں شک یا آشفتہ حالی کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ اس تجربے کا معمول وہی ہے جسے وہ ''قلب'' سے موسوم کرتے ہیں اور یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جس کی تعریف بہت مشکل ہے۔

الجیلی قلب کا ایک انتہائی متصوفانہ نقشہ پیش کرتے ہیں اور اس کی تشریح اس طور پر کرتے ہیں کہ یہ وہ چشم بینا ہے جو اسماء صفات اور ہستی مطلق کو تواتر کے ساتھ دیکھتی ہے اور اس کا وجود منحصر ہے نفس و روح کے مرموز امتزاج پر یہ اپنی ماہیت کے اعتبار سے ایک ایسا آلہ بن جاتا ہے جس سے وجود کے حقائق غائی کی شناخت ہوتی رہے۔ مصنف نے اس لفظ کو جس مفہوم میں استعمال کیا ہے غالباً اس مفہوم کے قریب ڈاکٹر شینکل کی اصطلاح ''ضمیر'' آجاتی ہے۔ قلب یا وہ جسے ویدانت نے علم عالیہ کا مبداء کہا ہے جو کچھ آشکار کرتا ہے اس کو فرد اپنے آپ سے علیحدہ اور غیر متجانس حقیقت کے روپ میں نہیں دیکھتا۔ قلب کے معمول سے جو فرد پر آشکار ہوتا ہے وہ اس کی اپنی حقیقت، اس کی اپنی عمیق ہستی ہے یہی مخصوص صفت اس معمول کو عقل سے ممتاز کرتی ہے کہ عقل کا معروض ہمیشہ مختلف اور علیحدہ ہوتا ہے اس فرد سے جو عقل سے کام لیتا ہے۔ لیکن روحانی تجربہ، جیسا کہ اس عقیدے کو ماننے والے صوفیاء کا کہنا ہے، دائمی نہیں ہوتا۔ میتھیو آرنلڈ کے بقول روحانی رویاء کے یہ لمحات ہمارے اختیار میں نہیں ہیں۔ خداصفت انسان وہ ہے، جو اپنے وجود کے راز سے آشنا ہو چکا ہو اور جسے اپنے خداصفت ہونے کا بھی احساس ہو۔ لیکن جیسے ہی یہ مخصوص احساس روحانی ختم ہوتا ہے انسان، انسان رہ جاتا ہے، اور خدا خدا ہی رہتا ہے اگر یہ روحانی تجربہ دائمی ہوتا تو ایک زبردست اخلاقی قوت سے محرومی رہتی اور سماج تہ و بالا ہو جاتا۔

اب ہمیں مصنف کے عقیدۂ تثلیث کا اجمالی طور پر تذکرہ کرنا چاہیئے۔ اس امر کی نشاندہی کی جا چکی ہے کہ وجود مطلق تین ادوار سے گذرتا ہے یا یہ کہ ہستی محض کے تین مرحلے ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ تیسرے مرحلے سے خارجی مظہر کا تعلق ہے اور یہ خارجی مظہر ذات کی وہ خود افتراقی ہے جس سے خدا اور انسان الگ الگ نمودار ہوتے ہیں۔ اس افتراق سے جو خلیج پیدا ہوتی ہے اسے انسان کامل (پُر) کرتا ہے کہ اس میں الوہی اور بشری دونوں صفات مشترک ہیں۔

الجیلی کا عقیدہ ہے کہ انسان کامل کائنات کا امین ونگہدار ہے۔لہٰذا ان کے خیال میں انسان کامل کا ظہور فطرت کے تسلسل کے لئے ایک لازمی شرط ہے۔اس طرح یہ بات آسانی سے سمجھی جاسکتی ہے کہ وہ ہستی مطلق جو اپنی مطلقیت کو ترک کر چکی تھی انسان کامل میں دوبارہ اپنی مطلقیت کی طرف لوٹ آتی ہے۔انسان کامل کے بغیر اس کا لوٹنا ممکن نہ ہوتا، کیونکہ بغیر اس کے نہ فطرت ہوتی اور نہ ہی نتیجے کے طور پر وہ تجلی ہوتی جس کے ذریعہ خدا خود اپنا نظارہ کرتا ہے۔یہ تجلی جس کے ذریعے خدا خود اپنا نظارہ کرتا ہے خود ہستی مطلق کی ماہیئت میں تخالف کے اصول کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔الجیلی اس اصول کا اثبات مندرجہ ذیل شعر سے کرتے ہیں:

''اگر تم یہ کہتے ہو کہ خدا ایک ہے تو تم ٹھیک کہتے ہو، لیکن اگر تم یہ کہتے ہو کہ وہ دو ہے، تو یہ بھی سچ ہے۔اگر تم کہتے ہو کہ نہیں، وہ تین ہے تو بھی تم ٹھیک کہتے ہو کیونکہ یہ انسان کی حقیقی فطرت ہے۔''

غرضیکہ انسان کامل ایک درمیانی کڑی ہے کہ ایک طرف وہ خدا کے تمام اسمائے ذاتی سے تنویر حاصل کرتا ہے اور دوسری طرف تمام صفات الٰہی اس کی شخصیت میں دوبارہ نمودار ہوتی ہیں۔یہ صفات مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔آزادانہ زندگی یا وجود۔

۲۔علم جو زندگی کی ایک نوع ہے جیسا کہ مصنف نے ایک قرآنی آیت سے استدلال کیا ہے۔

۳۔ارادہ جو ہستی کی مظہریت یا تخصیص کا اصول ہے۔مصنف نے اس کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ ذات کے تقاضوں کے اعتبار سے خدا کے علم کی تنویر ہے۔اسی لئے یہ ایک مخصوص نوع کا علم ہے۔اس کے نو مظاہر ہیں جو سب کے سب عشق کے مختلف نام ہیں۔سب سے آخری مظہر اس عشق کا ہے جس میں عاشق اور محبوب، عارف اور معروف ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔مصنف کہتے ہیں کہ اس نوع کا عشق جوہر مطلق یا ذات مطلق ہے۔چنانچہ عیسائیت کی بھی یہی

تعلیم ہے کہ خدا عشق ہے۔ اس مقام پر مصنف اس غلطی کے امکان سے آگاہ کرتے ہیں کہ ارادے کے انفرادی عمل کو بے علل نہ سمجھنا چاہیئے صرف ارادہ آفاقی ہی جو خدا کا ارادہ ہے بے علل ہے چنانچہ مصنف کے اس نظریے میں ہیگل کا نظریۂ آزادی مضمر ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انسان آزاد بھی ہے اور پابند لزوم بھی۔

۴۔قوت جو اپنے آپ کو خود افتراقی کے ذریعہ ظاہر کرتی ہے۔ یعنی تخلیق۔ مصنف شیخ محی الدین ابن عربی کے اس موقف کی تردید کرتے ہیں کہ تخلیق سے قبل کائنات علمِ خداوندی میں موجود تھی۔ یہی نظریہ Hamilton کا بھی ہے۔ مصنف کہتے ہیں کہ اس تصور کا مطلب یہ ہوگا کہ خدا نے کائنات کو نیست سے تخلیق نہیں کیا۔ ان کا عقیدہ ہے کہ کائنات معرض وجود میں آنے سے پہلے خدا کے نفس میں مضمر تھی۔

۵۔کلمہ یا منعکس وجود۔ ہر امکان خدائی کلمہ ہے۔ اس طرح فطرت کلمۂ الٰہی کی معروضی واقعیت ہے اس کے مختلف نام ہیں۔ حواس کائنات، انسان کے حقائق کا مجموعہ، الوہیت کا نظم، وحدت کی تکثیر یا گسترش، غیر معلوم کی آشکارائی، حسن ازلی کے مراحل نمود، اسماء واشیاء کے نقوش اور علمِ خداوندی کا معروض۔

۶۔قوت سماعت

۷۔قوت بصارت

۸۔حسن۔ وہ جو فطرت میں نسبتاً کم حسین (انعکاس شدہ حسن) دکھائی دیتا ہے اپنے حقیقی وجود میں حسن ہے۔ شر محض اضافی ہے۔ اس کا کوئی حقیقی وجود نہیں۔ یہ ایک اضافی بدہیتی ہے۔

۹۔شان تجمل یا حسن اپنی شدت کے ساتھ۔

۱۰۔اکملیت جو خدا کی نا قابلِ ادراک ذات ہے اور اسی باعث نا قابل شمار اور غیر محدود بھی ہے۔

اس طرح انسان کامل کا تصور مکمل ہو جاتا ہے، اگرچہ اپنے دلائل کی

تائید کے لئے مصنف جا بجا آیات قرآنی اور مختلف احادیث رسولؐ کی طرف رجوع کرتے ہیں جن کے مستند ہونے پر انھیں کبھی شک نہیں ہوتا۔ حالانکہ وہ عیسائی عقیدۂ تثلیث کا اعادہ پیش کرتے ہیں۔ بجز اس بات کے کہ ان کے خدا صفت انسان حضرت عیسیٰ کے بجائے حضرت محمدؐ ہیں۔ وہ اس بات کی طرف کبھی اشارہ بھی نہیں کرتے کہ وہ عیسائی الٰہیات سے متاثر ہوئے ہیں۔ ان کی نظر میں عقیدۂ تثلیث اسلام اور عیسائیت دونوں مذاہب میں مشترک ہے، اور وہ قائم شدہ عیسائیت پر اس عقیدے کی ناسزا و کفر آمیز تفسیر کا الزام رکھتے ہیں۔ یعنی اس تفسیر کا الزام جس کے مطابق خدا کی شخصیت علٰیحدہ علٰیحدہ شخصیتوں میں منقسم سمجھی جاتی ہے۔ بہر کیف ہمارا اپنا خیال یہ ہے کہ تثلیث کے اس عظیم الشان عقیدے کو عیسائی اور مسلم مفکرین کی اکثریت نے مناسب طور پر نہیں سمجھا ہے۔ یہ عقیدہ اسی بیان کی ایک دوسری شکل ہے کہ خود وحدت مطلق میں ایک اصول تخالف کارفرما ہونا چاہیئے۔ تاکہ وہ خود سے کثرت کی نشو و نما کر سکے۔ مسلم علمائے دینیات کے تقریباً تمام اعتراضات صرف عیسائیوں کے عامیانہ اور متبذل عقائد کے خلاف ہیں جب کہ حقیقی عیسائیت کی اصلیت کو مناسب طور پر پہچانا نہیں گیا ہے۔ میرے خیال میں کوئی بھی اسلامی مفکر عقیدۂ تثلیث کے اس گہرے معنی پر معترض نہ ہوگا جو الجیلی نے واضح کئے ہیں یا کوئی بھی اسلامی مفکر نجات کے نظریے کی اس تفسیر کو ماننے میں پس و پیش نہ کرے گا۔ جو کانٹ نے پیش کی ہے۔ شیخ محی الدین ابن عربی نے کیا خوب بات کہی ہے کہ عیسائیت کی غلطی یہ نہیں ہے کہ اس نے عیسیٰؑ کو خدا بنا دیا بلکہ عیسائیت کی غلطی یہ ہے کہ اس نے خدا کو عیسیٰ بنا دیا۔

عقیدۂ تثلیث سے متعلق مصنف کے ان تبصروں کے جائزے کے بعد ہمیں الجیلی کے بقیہ مقالے کا جائزہ لینا چاہیئے۔ ان کا اساسی نظریہ مکمل صورت میں ہمارے پیش نظر ہے، لیکن انھیں مزید کچھ اور کہنا ہے۔ وہ ہوّیت کے موضوع پر جو ہستیٔ مطلق کی دوسری پیش رفت ہے ایک پورا باب صرف کرتے ہیں، لیکن

اس میں کوئی نئی بات نہیں کہتے۔اس کے بعد وہ انائیت پر غور کرتے ہیں، جو ہستی مطلق کی تیسری پیش رفت ہے، اور اس کی تعریف اس طرح کرتے ہیں کہ یہ خدا اور خود اس کے مظہر کا تقابل ہے۔وہ کہتے ہیں کہ ''من'' اور ''او'' ایک ہی حقیقت کے خارج اور باطن ہیں۔بقیہ تین ابواب میں مصنف ابدیت اور نا قابل خلقیت (Uncreatableness) پر غور کرتے ہیں، اور اس غلطی سے کہ کہیں ان کا مفہوم زمان کے اعتبار سے نہ لیا جائے بچ نکلنے کی صورت نکال لیتے ہیں۔آخری باب کا عنوان ''ایام خدائی'' (The Days of God) ہے۔جس سے مصنف کی مراد ہستی مطلق کے مختلف مظاہر ہیں۔ہستی مطلق کے دو ادوار ہیں۔فی نفسہٖ وہ واحد اور تغیر ناپذیر ہے لیکن دوسرے دور میں وہ تمام کثرت کی علت ہے، بلکہ وہ خود کثرت ہے۔مظہر غیر حقیقی نہیں بلکہ بذات خود ہستی مطلق ہے۔یہ امر دلچسپی سے خالی نہیں کہ اس ضمن میں مصنف نے Tahul کا لفظ استعمال کیا ہے جس کا مطلب ارتقاء ہے اور جس سے مراد یہ ہے کہ کسی شے کی اصل ماہیت (Identity) اس کے مختلف النوع مظاہر میں قائم رہتی ہے۔کتاب کی جلد اول کا خاتمہ قرآن شریف 'عہد نامہ عتیق' زبور اور انجیل کے مختصر حوالہ جات پر ہوتا ہے۔ان کتب سماوی پر مصنف کے تبصرے بہت دلچسپ ہیں لیکن جو نظریہ وہ پیش کرتے ہیں وہ ان سے براہ راست تعلق نہیں رکھتا۔لہٰذا ہمیں مصنف کی فلسفیانہ کاوش کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنا چاہیئے انسان کامل کے بارے میں مصنف کے تصورات کا اجمالی طور پر جائزہ لیتے ہوئے ہم نے اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ حالانکہ مصنف نے جدید جرمن فلسفے کے نظریات اور بالخصوص ہیگلیت کی پیش بینی کی ہے وہ ایک باقاعدہ مفکر ہرگز نہیں ہیں۔حقیقت کا ادراک ان کے ہاں بے شک پایا جاتا ہے لیکن ایک مضبوط فلسفیانہ طریق فکر سے لیس نہ ہونے کے باعث وہ اپنے موقف کی تائید میں مثبت دلیل پیش نہیں کر سکتے، بلکہ یوں کہیں کہ وہ اپنے نظریات کو کسی مربوط شکل یا منظم وحدت کی صورت میں پیش نہیں کر سکتے۔وہ

فلسفیانہ تدقیق وتشریح کی ضرورت سے خوب باخبر ہیں، لیکن اپنے متصوفانہ مزاج کے باعث وہ برابر ایسی مبہم وغیر صریح باتیں کہتے ہیں جو فلسفے سے زیادہ افلاطونی شاعری معلوم ہوتی ہیں۔ ان کی تصنیف ۔ مابعد الطبیعیات مذہب، تصوف اور اخلاقیات کا ایک خلط ملط مجموعہ ہے، جو اکثر تجزیے کے تمام امکانات کو خارج از بحث بنا دیتا ہے۔ ان کے اسلامی اداروں کے دفاع سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ مذہب مابعد الطبیعات سے بالکل الگ چیز ہے، لیکن عام طور سے اس معاملے میں ان کا یقین محکم یہ ہے کہ یہ دونوں اپنی ماہیئت میں ایک ہیں اور یہ کہ مذہب عملی مابعد الطبیعات ہے۔ اس طرح ان کے نظریات بڑی حد تک انگلستان کی جدید نو ہیگلی فکر کا پتہ دیتے ہیں۔ بہر حال بے قاعدگی اور عمومی طور سے صراحت کی کمی کے علی الرغم ان کا اساسی نظریہ بالکل واضح ہے۔ یہ نظریہ ہی ان کی سب سے بڑی خوبی ہے، اور اسی کی مدد سے عقیدۂ تثلیث کے گہرے مابعد الطبیعاتی معنی کو وہ فاتحانہ طور پر اپنے تصرف میں لے آتے ہیں۔ تصوف کے زیر اثر انھوں نے ایسی باتیں کہہ دی ہیں جن کا ابلاغ کیا جائے تو ایک فلسفیانہ نظام مرتب ہو سکتا ہے لیکن افسوس اس بات کا ہے کہ بعد کے اسلامی مفکرین نے اس طرح کے معنوی تفکر سے مساعدت نہیں کی اور اسے پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا۔

مترجم : عبدالرحیم قدوائی

ڈاکٹر محمد اقبال

بیدلؔ، برگساں کی روشنی میں

اکبر آباد کے مرزا عبدالقادر بیدلؔ اعلیٰ ترین رجحان کے مالک ہیں۔ شنکر کے زمانے سے اب تک ہندوستان میں پیدا ہونے والے عظیم ترین شاعر مفکر شنکر ایک ایسے ذکی الحس منطقی ہیں جو ہمارے ٹھوس حواسی تجربے کا بے لاگ تجزیہ کرتے ہوئے اس میں پنہاں آفاقیت کو بے نقاب کرتے ہیں۔ بیدلؔ جن کے لئے تجزیاتی عمل قدرتی طور پر دشوار بھی ہے اور غیر فنکارانہ بھی مجسم اشیاء سے انتہائی لطیف پیرائے میں عہدہ برآ ہوتے ہیں اور اس پر صرف ایک مناسب طائرانہ نظر ڈالتے ہوئے اس میں پنہاں آفاقیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

زموج پردہ بروئے حباب نتواں بست
توچشم بستۂ اے بے خبر نقاب کجاست

" The Wave cannot screen the face of the Ocean

O heedless observer; thou hast closed thine eyes,

where is the veil?"

درج ذیل شعر سے فرد (جیو آتما) کے بارے میں شاعر کے ادراک کا اندازہ ہوتا ہے:

می کشم چو صبح از اسباب ایں وحشت سرا
تہمت ربطے کہ نتواں بست براجزائے من

"The conditions (of life) in this wilderness of a world

have fastened upon me like the Dawn, the false

charge of a concrete combination which my nature

does not admit."

صبح روشنی کے چند منتشر ذروں کے ایک پریشان مجموعے کے بجز اور کچھ نہیں لیکن ہم صبح کے بارے میں اس طرح گفتگو کرتے ہیں گویا وہ کوئی مجسم شے ہے یا کوئی منفرد وحدت یا مواد ہے۔ لیکن بیدلؔ کے ہاں سب سے زیادہ قابل ذکر نکتہ ان کے ذہن کا محیر العقول حد تک کثیر الاصواتی کردار ہے جو دنیا کے تمام عظیم مفکرین کے بشمول برگساںؔ روحانی تجربات کو اپناتا ہے۔ بیدلؔ کی شعری فکر کے اسی برگسانی دور کی جانب میں فلسفۂ مغرب کے طلباء کی خصوصی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ بیدلؔ کی شاعری کی چھان بین کے دوران ہمیں اس حقیقت کو بہر کیف فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ ایک ایسے شاعر کے ہاں کسی منظم مابعد الطبیعات کی توقع کرنا ہی نامناسب ہے جس کا صبر نا آشنا ذہن حقیقت نارسا کے گوناگوں اور لامتناہی پہلوؤں کا صرف سرسری سا ادراک ہی کر پاتا اور اسے نظم میں ڈھالنے کا دشوار عمل انجام نہیں دیتا۔ اپنے روحانی ارتقا کے دوران بیدلؔ جن نظریات سے متاثر ہوئے ہیں ان میں سے ایک نظریہ حقیقت عظمیٰ کا برگسانی تصور بھی ہے۔

برگساں کے نزدیک حقیقت عظمیٰ ایک سیل رواں یا مسلسل Becoming کا عمل ہے اور خارجی اشیاء جو بظاہر ہمیں منجمد نظر آتی ہیں، دلچسپی کے ان خطوط کے سوا کچھ اور نہیں جو ہمارے ذہن نے اس روانِ مسلسل کے آر پار کھینچے ہیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ اشیاء ایسا مجموعہ نجوم ہیں جو ہماری حرکت کی سمت کو متعین کرتی ہیں اور حیات کے اس بحر زخار کو عبور کرنے میں ہمارے لئے ممد ثابت ہوتی ہیں۔ غرضیکہ حرکت اصل شے ہے اور خارجی اشیا کی شکل میں ہمیں بظاہر جو انجماد یا قرار نظر آتا ہے وہ حرکت میں تعویق ہے۔ ریاضی سے مناسبت رکھنے والا ذہن جو زندگی کے عملی پہلوؤں سے زیادہ متعلق ہوتا ہے وہ اس

روانی کو بہ حالت سکون پیش کرتا ہے۔ ایسی ریاضیاتی فکر اپنی فطرت کے عین مطابق اشیا کا صرف سطحی مشاہدہ کرنے کی اہل ہوتی ہے۔ اسے اس اصل تبدیلی کا کوئی ادراک ہی نہیں ہوتا جس سے اشیاء کا صدور ہوتا ہے۔ اس طرح طبیعی علوم میں مستعمل طریقۂ کار، مکانی مقولات تک محدود ہونے کے سبب، حقیقت کے علم حصول میں ہمارا دور تک ساتھ نہیں دیتا۔ اگر کسی کا مقصود حقیقت عظمیٰ کی اصل کیفیت کی ایک جھلک دیکھنا ہو تو اس کے لئے ایک نیا طریقۂ کار لابدی ہے۔ اور یہ طریقہ وجدان فراہم کرتا ہے جو برگساں کے بقول فکر کی ایسی عمیق شکل ہے جو ہمارے لئے زندگی کی حقیقت کو آشکار کرتی ہے اور یہ اس لئے ممکن ہوتا ہے کہ ہمیں اس ضمن میں ایک برتر مقام حاصل ہے۔ اس طریقۂ کار کی بدولت ہمیں یہ علم ہوتا ہے کہ زمانی عنصر جسے طبیعی علوم میں خارجی اشیاء کے مطالعے کے دوران نظر انداز کر دیا جاتا ہے تمام ذی حیات موجودات کا اصل الاصول ہے۔ وقت ہی زندگی کا دوسرا نام ہے۔ غرضیکہ اصل حقیقت وقت ہے اور اسی مواد سے تمام اشیاء تشکیل پاتی ہیں۔ عمل ارتقاء، یعنی Becoming حرکت، زندگی اور وقت محض مترادف الفاظ ہیں۔ لیکن برگساں جسے دورانِ خالص کہتا ہے اسے وقت کے اس غلط تصور سے ممیز کرنا چاہیے جسے ہمارا ریاضیاتی ذہن وضع کرتا ہے۔ ہم وقت کو ایک لامتناہی خط مستقیم متصور کرتے ہیں جس کا کچھ حصہ ہم بسر کر چکے ہیں اور کچھ حصہ ابھی بسر کرنا باقی ہے۔ یہ تصور وقت کو صرف ایک جہت میں محدود کر دیتا ہے اور اس کی رو سے لمحات وقت کے اجزائے ترکیبی قرار پاتے ہیں۔ وقت کا یہ سرتاسر مکانی تصور بالکل غلط اور غیر حقیقی ہے۔ اصل وقت یا دوران خالص میں آج اور کل جیسے انجماد زدہ تصورات کا کوئی گزر تک نہیں ہوتا۔ یہ واقعتاً ہمہ موجود ''اب'' ہوتا ہے جو ماضی کو پیچھے نہیں چھوڑتا بلکہ اسے اپنے آغوش میں لئے اسی میں سے مستقبل کی تشکیل کرتا ہے۔ اس طرح برگساں کے مطابق حقیقت عظمیٰ ایک پیہم مائل بہ ترقی تخلیقی قوت ہے جس کی فطرت میں اضداد پنہاں ہیں اور Becoming

کا عمل اس کی نمو کے ساتھ ساتھ واضح تر ہوتا جاتا ہے۔ یہ کوئی تکمیل شدہ کل نہیں جس سے ہم ایک مکمل نظامِ حق حاصل کر لیں۔

آیئے! اب ہم بیدلؔ کی شاعری میں برگسانی فکر کے مختلف مدارج کی نشاندہی کریں۔ یہاں یہ تصریح ضروری ہے کہ بیدلؔ نے نثر اور نظم دونوں میں کثرت سے لکھا ہے زیرِ نظر مطالعے میں بیدلؔ کا صرف دیوان ہی پیشِ نظر ہے (یہ دیوان تقریباً تیس ہزار اشعار پر مشتمل ہے)۔ راقم الحروف کی خوش قسمتی ہے کہ اسے اس دیوان کا قلمی نسخہ دستیاب ہے۔

۱۔ سب سے پہلا قابلِ ذکر نکتہ یہ ہے کہ ہماری عقل حقیقتِ عظمیٰ کی صرف سطح ہی کو مس کرتی ہے اس کے اندرون تک نہیں پہنچ سکتی۔ بیدلؔ اس پر زور دینے سے کبھی نہیں اکتاتے:

موج وکف مشکل کہ گردد محرمِ قعرِ محیط!
عالمے بیتابِ تحقیق است و استعداد نیست

"The Wave and the foam cannot see into the depth of the ocean;
A whole world is restless for the knowledge of Reality,
Yet does not possess the necessary qualification"!

منطقی معقولات سے لیس طبیعی علوم تصوراتی عمل کے باعث حقیقت کو مسخ کر دیتے ہیں۔ اس نوع کا مطالعہ حقیقت کے پوسٹ مارٹم کے مرادف ہے اور نتیجتاً یہ اسے بہ طور ایک زندہ پیش رو حرکت کے گرفت میں نہیں لا سکتا:

ایں جملہ دلائل کہ ز تحقیق تو گل کرد
در خانۂ خورشید چراغانِ نجوم است

"All these arguments which blossom out of thy

Investigation are nothing more than tiny star-lamps in the lustrous residence of the Sun."

۲۔ حقیقت کے ادراک کا پھر آخر صحیح طریقہ ہے کیا؟ شاعر کہتا ہے:

بیدل نشوی بے خبر از سیر گریباں
اینجاست کہ عنقاتہِ پاکشت مگس را

"O Bedil; look within,
It is here that the Anqa (a fabulous bird standing in Sufi terminology for a symbol of Reality) falls a victim to the fly."

لیکن یہ وجدان کیسے حاصل کیا جائے اور اس کا کردار کیا ہے؟ بیدل اور برگساں دونوں کے ہاں اس سوال کا یکساں جواب ملتا ہے یہ وجدان کوئی متصوفانہ رویا نہیں جو ہمیں عالم سرور میں حاصل ہوتا ہے۔ برگساں کے بقول وجدان فکر کی ایک عمیق تر شکل ہے۔

جب ایم۔ لی رائے (M. Le Roy) نے برگساں کے سامنے یہ خیال پیش کیا کہ درحقیقت عقلی فکر اور Thought lived ایک دوسرے کی ضد ہیں تو برگساں نے اپنے جواب میں کہا کہ یہ خیال بھی میری رائے میں نری عقلیت ہے۔ برگساں کے مطابق عقلیت کی دو قسمیں ہیں ایک حقیقی جو تصورات میں زندہ رہتی ہے اور دوسرے غیر حقیقی جو زندہ نظریات کو غیر متحرک بنا کر ان کی محض تجسیم کر دیتی ہے، جن سے صرف مہروں کے طور پر کھیلا جا سکے۔ برگساں کے نزدیک حقیقی عقلیت کا حصول اس صورت میں ممکن ہے جب ہم دوران خالص کے اپنے ادراک میں سے مکان کے عنصر سے اسی طرح صرف نظر کریں جیسے طبیعی علوم میں خارجی اشیاء کے مطالعے میں زمان کے عنصر کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔ بیدلؔ نے بعینہٖ اسی طریقۂ کار کی تلقین یہ کہہ کر کی ہے:

اے نکہتِ گل اند کے از رنگ بروں آ

" O thou flower-perfume.

walk out of the world of colour" !

'رنگ' صوفیا کی اصطلاح میں مکان کی علامت ہے۔ دائرۂ خارجیت کو صوفیاء نے رنگ و بو کی کائنات میں تقسیم کیا ہے۔ درج بالا مصرعے میں انسان کو نکہت گل اس لئے کہا گیا ہے کہ وہ شعوری کائنات میں لطیف اور ناقابل مشاہدہ حرکت کا مظہر ہے اور ساتھ ہی یہ مشورہ بھی دیا گیا ہے کہ اگر انسان اپنی اصل فطرت کا مشاہدہ کرنا چاہے، تو اسے اپنے آپ کو مکانیت سے منزہ کرنا چاہیئے۔ غرضیکہ وجدانی طریقۂ کار کے لئے یہ لازم ہے کہ مکان سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کی جائے گوکہ یہ عمل ہماری فکر کے لئے اس لئے دشوار ہے کہ ہمارا ذہن خلقی طور پر ریاضیاتی واقع ہوا ہے۔ مذکورہ خیال کی پیش کش کے لئے بیدلؔ نے ایک اور موثر استعارہ استعمال کیا ہے۔ ان کے خیال میں زندگی ایک دریا ہے جب تک اس دریا کی سطح انتہائی پرسکون اور بے خلل رہتی ہے۔ موجیں بہاؤ کے نیچے رہتی ہیں۔ جیسے لباس بدن کو مستور کئے رہتا ہے البتہ جب کوئی موج سطح آب پر اپنا سر اٹھاتی ہے تو وہ اپنے آپ کو دھارے سے جدا کر لیتی ہے اور مکانیت اختیار کر لیتی ہے اور اس طرح وہ نسبتاً غیر متحرک ہو جاتی ہے۔ یہ موج دھارے سے جدا ہو کر اپنے آپ کو عریاں کر بیٹھتی ہے۔ کم و بیش یہی بات چشم انسانی سے مشابہ حباب پر بھی صادق آتی ہے جو سطح دریا پر ظاہر ہو کر اپنا آبی پیراہن کھو بیٹھتا ہے البتہ جب وہ دوبارہ دریا میں غرق ہو کر جزو دریا بن جاتا ہے تو اسے اپنا کھویا ہوا پیراہن پھر مل جاتا ہے۔ غالباً اس پس منظر میں اب درج ذیل شعر کی تفہیم قارئین کے لئے نسبتاً آسان ہوگی:

دریں دریا کہ عریانیست یکسر ساز امواجش
حباب ما بہ پیراہن رسید از چشم پوشیدن

"In this river (of life) where the waves emerge into nakedness,
The little bubble of my life regains its lost apparel by closing its eyes."

یا برگسانی محاورۂ بیان میں وجدان ہی کی بدولت کسی بھی ظاہری انجماد یا غیر متمازیت کو زندگی کے ناقابل منقسم تسلسل میں اپنا گمشدہ مقام حاصل ہو سکا۔

۳۔ اب اگلا سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس وجدان کے انکشاف کی کیا صورت ہو؟ بیدلؔ کے مندرجہ ذیل اشعار سے اس سوال کا جواب ملتا ہے:

(الف) درطلب گاہِ دل چوں موج و حباب
منزل و جادہ ہر دور اسفراست

"In the domain of heart (i.e. life) both the road and the destination are like waves and bubbles, in perpetual motion!"

(ب) ہستی روشِ نازِ جنوں تازکہ دارد
می آیدم ازگردنفس بوئے خرامے

مذکورہ بالا شعر کا انگریزی ترجمہ کرنا ناممکن ہے اس لئے میں اس شعر میں مضمر تصورات کی محض وضاحت ہی پر اکتفا کرتا ہوں۔ شاعر کے تخیل کے مطابق نفس انسانی لطیف خاکی ذرات کا مجموعۂ پریشاں ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وجود میں کوئی ایسی شے سرایت کئے ہوئے ہے جو اپنی رو میں کسی شہاب ثاقب کی مانند روشنی کی ایک لکیر چھوڑ جاتی ہے غرضیکہ زندگی جیسی لطیف شے کے مقابلے میں نفس انسانی ایک کثیف مادہ ہے جس کے بے قرار انتشار میں کائنات میں حرکت کی تیز خرامی زیست کا مزہ ہے۔

(ج) سراپا و چشم ما بناموس سبک روحی
زچشم نقش پا چو ریگ می دارم سفر پنہاں

"I am wholly a tendency to run away; yet not to betrayal the subtlety of inner life, I keep, like the desert-sand my journey hidden even from the eye of the footprints."

ریگِ صحرا کا ہمیشہ حالت سفر میں رہنا متصور ہے گو نقش چشم پا تک کو اس کی مسلسل حرکت کا اندازہ نہیں۔ نفس چشم پا اپنی کیفیت کے لحاظ سے ریگِ صحرا سے بہت مشابہ ہے (فارسی شعراء کے ہاں نقش چشم پا کا تذکرہ آیا ہے) یہی بات ہمارے اندر پنہاں لطیف حرکت حیات پر بھی صادق آتی ہے جس کا ہم ادراک نہیں کر پاتے۔ میں تمام تر گریز کی طرف میلان ہوں، تاہم اندرونی زندگی کی لطافت کا راز فاش کرنے کے لئے ریگِ صحرا کی طرح اپنی رفتار کو نفس چشم پا سے بھی پوشیدہ رکھتا ہوں۔

بیدل از خویش بایدت رفتن
ورنہ نتواں بآں خرام رسید

"Bedil! you ought to move out of yourself, if you wish to have a vision of the beloved's graceful movement."

بالفاظ دیگر وجدان کی قوت کی مدد سے ہم حقیقت عظمیٰ کی حرکت کا مشاہدہ کرتے ہیں۔

(ش)
جائے آرام بوحشت کدۂ عالم نیست
ذرۂ نیست کہ سرگرم ہوائے رم نیست
باعث وحشت جسم است نفسہا بیدلؔ
خاک تاہم نفس بادبودے دم نیست

"No rest in this wilderness:

every atom here is wamed up by a desire to run

away:

Even the particles of the body owing to the association with life-breath have a tendency to disperse :

What is man but dust associated with air"!

(ش) یک دو نفس خیال یار رشتۂ شوق کن دراز
تا ابد از ازل بتاز ملک خدات زندگی

"Lose thy thought for a moment or two, prolong the thread of sympathy: Then sweep freely from Eternity to Eternity in God's vast domain of life!"

غرضیکہ وجدان کے لمحات میں ہم زندگی کی ازلی اور برق رفتار حرکت کا اندازہ کرتے ہیں۔

مذکورہ بالا اشعار اور ان کی تشریح سے یہ نکتہ بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ ہمارے شاعر کے نزدیک حرکت زندگی کا اصل الاصول ہے البتہ اس مقام پر قارئین کو بیدلؔ کے زبان اور استعارات سے پیدا ہونے والی کسی بھی غلط فہمی پر متنبہ کر دینا ضروری ہے۔ بیدلؔ کے اندازِ بیان سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ وہ حرکت کو مطلق نہیں متصور کرتے بلکہ وہ ہمیشہ اس کا ذکر اس پیرائے میں کرتے ہیں گویا یہ کسی شے کی صفت ہے لیکن میری دانست میں شاعر کا نقطۂ نظر یہ نہیں ہے۔ حرکت کو جو ہر حیات متصور کرنے کا بدیہی مطلب یہ ہے کہ اسے مطلق اور ازلی سمجھا جائے ورنہ پھر زماں کا حقیقی پن ختم ہو جاتا ہے اور حرکت زماں کے مرادف ٹھہرے گی۔ یہی خیال ہمیں اکثر ان اشعار میں بھی ملتا ہے جن میں شاعر نے ہمارے ریاضیاتی ذہن کے متصور کردہ لمحات میں منقسم وقت کے غیر حقیقی تصور کے خلاف ہمیں خبردار کیا ہے۔ بیدلؔ کے مندرجہ ذیل دو اشعار میں حقیقی اور غیر حقیقی

وقت کے درمیان فرق کی بڑی وضاحت کے ساتھ نشاندہی ملتی ہے:

بنظم عمر کہ سرتا سرش روانی بود
خیال مدتِ موہوم سکتہ خوانی بود
ہرچہ از مدتِ ہست وبود است
دیرہا پیش خرام زود است

"In the metre of the life- verse which is wholly a flow the idea of unreal time is nothing more than a hiatus!"

"The time of the eternal world is onlydelays compared to the brisk movement (of life)":

جیسا کہ ان اشعار سے صراحت ہوتی ہے پہلے شعر میں ''روانی'' اور مدت موہوم اور دوسرے شعر میں ''مدت ہست و''بود'' اور ''خرام زود'' کی تراکیب برگسانی تصورِ دوران خالص اور مکانی وقت کو ایک دوسرے سے ممیّز کرتی ہیں۔ ہمارے شاعر کے نزدیک حقیقی وقت ایک سیل رواں ہے اور مادے سے اس کا تعلق اس کی برق رفتار حرکت میں کسی طرح مانع نہیں ہوتا:

نشد مانع عمر قید تعلق !
تو رفتار ایں پائے درگل ندیدی

"The restrictions which association with a body imposes on us cannot obstruct the flow of life, only you do not see the movment of this prisoner of earth"

مندرجہ ذیل اشعار میں وقت کے مسلسل اور غیر منقسم ہونے کو مزید وضاحت کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے:

غبار ماضی و مستقبل از جانِ تو مے جوشد
درامروز است گم گرواشگافی دی و فردارا

"The mist of past and future rises up from thy present;
Subject your tomorrow and yesterday to a searching analysis and you will find them lost in your today:"

زخود غافل گذشتی فال استقبال زد حالت
نگہ از جلوہ پیش افتاد امروز تو فرد اشد

"Your Present forebodes the Future only because you are not aware of yourself (your real nature). (The idea of a future) is nothing but the desire to see getting a head of the thing seen:"

فطرت ست پے از پیروی وہم امل
لغزشے خورد کہ امروزِ مرا فرد اشد

"My sluggish nature, following unreal hopes fell down by a false step in such a way that my "today" was turned in-to "morrow".

موخرالذکر دونوں اشعار میں پیش کردہ خیال تقریباً یکساں ہے ان میں شاعر نے ایک نفسیاتی مسئلے کا شاعرانہ حل پیش کیا ہے کہ ہم وقت کو کس طرح مکاں میں محدود کرتے ہیں۔ شاعر کے خیال میں "Not-yet" (ابھی نہیں) کا تصور خام آرزوں میں گرفتار آرام طلب طبیعت کے ذہنی زوال کی غمازی کرتا ہے یا پھر یہ ہماری بے عملی سے پیدا ہونے والی توقعات کا التباس محض ہوتا ہے کیونکہ ہماری بے عملی سے قطع نظر وہ شے فی نفسہٖ متحرک اور تخلیقی ہے۔ مسلمان مفکرین کے ہاں ہمہ جہت یا پیہم تخلیقی حقیقت عظمیٰ کا تصور کوئی نیا نہیں ہے۔ علمائے اسلام کے مطابق اللہ ایک لامحدود ذاتی وقت ہے اور کائنات میں خدا کی تخلیقی سرگرمی ختم نہیں ہوئی ہے۔ اسی

طرح کائنات کوئی مکمل کل نہیں جسے ایک دفعہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے تخلیق کر دیا گیا ہو۔ تکمیل شدہ وحدت کی بجائے کائنات ایک مسلسل عمل ہے۔ اسی لئے کائنات سے متعلق ہمارا علم ہمیشہ خام رہے گا کیونکہ تکمیل یافتہ نظم فی الاصل انسان کے لئے ناممکن ہے اور اس میں پنہاں امکانات کا علم صرف خدا ہی کو ہے۔ زمانہ حال کے آگے کچھ نہیں ہے۔ بیدلؔ کے بقول ہم جسے ''آنجا'' کہتے ہیں وہ دراصل ''اینجا'' ہی کی ایک مخفی شکل ہے:

ہر چہ آنجا است چو آنجا رسی اینجا گردد
چہ خیال است کہ امروزِ تو فردا گردد

"What is "there" becomes "here" when your each it:

likewise your today disguises itself in the form of

tomorrow."

۴۔ آیئے اب ہم بیدلؔ کے فلسفے کے ایک اور اہم نظریے کا جائزہ لیں۔ اگر یہ صحیح ہے کہ اشیاء کا جوہر مطلق حرکت ہے تو پھر ہمارے اردگرد غیر متحرک ٹھوس اشیا کی موجودگی کی کیا توجیہہ ہو؟ تاریخ افکار عالم میں غالباً سب سے پہلے برگساں نے اس کا منفرد جواب پیش کیا۔ برگساں کا کہنا ہے کہ حرکت کے ہر مظہر میں دو رجحانات پنہاں ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کی ضد بھی ہیں اور ایک دوسرے کا تکملہ بھی کرتے ہیں یعنی پیش قدمی اور مراجعت کے رجحانات؛ جنہیں ہم تمام ذی حیات موجودات میں بالترتیب جبلت اور عقل سے تعبیر کرتے ہیں۔ مراجعت کا تفاعل جبلی پیش قدمی پر اسی انداز کی قدغن عائد کرتا ہے جیسے ہم بریک استعمال کرتے ہوئے کسی چیز کو روکتے ہیں اور عملی ضروریات کے پیش نظر اسے حالت سکون میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ ہم جسے مادے یا امتداد سے تعبیر کرتے ہیں وہ کوئی ایسی شے نہیں، جو روحانی حقیقت سے علیحدہ ہو یہ دونوں کسی بھی حرکت کے متضاد اور ممیز مگر لاینفک جزو ہوتے ہیں۔ یہ امر زندگی کے عین مفاد میں ہے کہ

یہ تسلسل مخفی رہے اور منجمد یا غیر متحرک نظر آئے۔ اپنے ارتقاء کے دوران اسی مقصد کے پیش نظر یہ عقل کے ایک منتخب جزو کو پروان چڑھاتی ہے تاکہ حرکت کو مخفی رکھا جاسکے اور زندگی کی عملی ضروریات اسے وہ شکل دیں جس کی ضروریاتِ زندگی متقاضی ہیں۔ اس طرح بظاہر جو شے تسلسل حیات میں مانع اور مزاحم معلوم ہوتی ہے وہی درحقیقت حرکت کی سمت کو متعین کرتی ہے۔ برگساں کے مطابق اسی لئے مادہ زندگی کے عملی ادراک کا دوسرا نام ہے۔ مادے کے بارے میں بیدلؔ نے بھی یہی موقف اختیار کیا ہے۔ گو وہ اس نظریے کے معنی ومنشا سے پوری طرح آگاہ نظر نہیں آتا۔ درج ذیل اشعار میرے اس خیال کی تصدیق کرتے ہیں:

تنزیہ زآگاہی ماگشت کدورت
جاں بود کہ در فکر خود افتاد و بدن شد

"Our awareness turned the Absolute Purity into dust; the Vital impulse seeking its own interest thickened into body."

جلوہ از شوخی نقاب حیرتے افگندہ است
رنگ صہبا درنظر ہا کارِ مینا می کند

"The flying sheen (of wine) has put on itself the veil of wonder, the colour of wine that appears as a goblet."

موخر الذکر شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ ''حیرت'' اپنے لغوی مفہوم میں استعمال نہیں ہوا ہے بلکہ بیدلؔ نے ہمیشہ جذبۂ حیرت کے نفسیاتی انسلاکات کو مدنظر رکھتے ہوئے اسے عدم حرکت اور ٹھہراؤ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان کا مقصود یہ ہے کہ ہم اپنے اردگرد جو غیر متحرک مادہ دیکھتے ہیں وہ حقیقت سے بیگانہ نہیں۔ یہ شراب کے جلوۂ رقصاں سے جس کی پرواز معطل کردی گئی ہو مشابہ ہے، اور ہمارے لئے شراب سے بھرے ہوئے مینا کی طرح نظر آتا ہے:

حائلے نیست بجولا نگہ معنی ہشد اد
خواب پا در رہِ ماسنگ نشاں می باشد

"In the race -course of Reality there is no Obstruction;
evne the benumbed foot (i.e. arrested motion) serves
along this path as a milestone",

اس شعر میں بیدلؔ کے ہاں ''سنگ نشاں'' کا استعارہ مستعمل ہوا ہے جسے بعض برگسانی مصنفین نے بھی اپنے مفہوم کی ادائیگی کے لئے استعمال کیا ہے۔ شاعر کا مقصود بیان ہے کہ حقیقت کی اصلیت حرکت مسلسل ہے اور جو کچھ اس میں بظاہر مانع یا مزاحم نظر آتا ہے وہ درحقیقت مزید حرکت کے لئے سنگ نشاں کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

گر تغافل می تراشد گاہ نیرنگ نگاہ
جلوہ را آئینۂ ماسخت رسوا کردی است

"It is our mirror i.e. intelligence) which tells
scandulous tales about the nature of Reality! Now it
reveals Reality as inattention (i.e. extension) now as
vision!"

پہلے مصرعے میں مادہ اور شعور، جسم اور روح، خیال اور امتداد کی علامات استعمال ہوئی ہیں بالخصوص موخر الذکر تو عین مناسب ہے کیونکہ یہ مادے کی نفسی کیفیت کو آشکار کرتی ہے، بیدلؔ کا کہنا ہے کہ حقیقت کی وحدت میں ہمیں جو دوئی نظر آتی ہے، اس میں ہماری نگاہ کا قصور ہے۔ ہم اپنی عقل کی عینک سے اشیاء کا جائزہ لیتے ہیں جو ہمارے ادراک کو مسخ کر دیتی ہے اور اس دوئی کا انکشاف کرتی ہے، جس کا اصل حقیقت میں فی نفسہٖ کوئی وجود ہے ہی نہیں۔

۵۔ جہاں تک اس سوال کا تعلق ہے کہ عقل حقیقت کے ہمارے ادراک کو

کیوں مسخ کر دیتی ہے شاعر کا جواب یہ ہے کہ زندگی کے عملی مفادات سے ہماری عقل اور اس کے افعال آلودہ ہو جاتے ہیں:

زموج خیز فنا کوہ و دشت یک دریاست
خیال تشنہ لب ما سراب می ریزد

"In the Ocean of the Absolute Being. mountains and deserts form one continuous flow, it is our thirsty understanding that builds mirages in it"!

مذکورہ بالا شعر میں ''فنا'' کے لغوی معنی سے قطع نظر صوفیا کی اصطلاح میں فنا سے مراد نفیٔ خود اور اپنے آپ کو خدا کی آفاقی ذات میں مدغم کر دینا ہے۔ فنا یا نفی کا اطلاق فرد کی ذات پر ہوتا ہے جبکہ وجود مطلق کے نقطۂ نظر سے فنا کا یہ عمل اپنے اندر کا ملاً ایجابی پہلو رکھتا ہے۔ شعر میں کہا گیا ہے کہ صرف تشنہ لبوں ہی کو سراب کا گماں گزرتا ہے کیونکہ ان کی عملی ضرورت یعنی پیاس بجھانے کی خواہش ان کے ادراک کی صفت کو متعین کرتی ہے اور بے آب و گیاہ ریگستان کو چشمۂ آب کی شکل میں ان کے سامنے پیش کرتی ہے، لیکن میری دانست میں بیدل اس نکتے کو بخوبی ادا کرنے سے قاصر رہے ہیں کہ ہمارے علم کی شکل اور کیفیت کو کس طرح ہماری عملی ضروریات متعین کرتی ہیں۔ اسی مضمون کو عرفی نے اس طرح ادا کیا ہے۔

زنقص تشنہ لبی واں بعقل خویش مناز
دلت فریب گراز جلوۂ سراب نخورد

"Do not be proud of your power of discrimination if you are not deceived by the mirage; it is the want of intensity in your desire for water that has saved you from the illusion."

عرفی کے نزدیک ہمارے مدرکہ علم کی کیفیت کلی طور پر ہماری ضرورت

کی موجودگی یا غیر موجودگی سے متاثر ہوتی ہے مگر عرفی کی بہ نسبت بیدلؔ نے ایک زیادہ گہرا خیال پیش کیا ہے۔ بیدلؔ کا ہدف ہمارا تصوراتی علم ہے۔ جس کے لئے پیراگراف نمبر ۴ میں مندرج شعر میں آئینے کی علامت مستعمل ہے۔ یہ زندگی کی حرکت مسلسل میں محیر العقول حد تک کثرت انجماد و سکون کو ظاہر کرتا ہے۔

ایک اور شعر میں بیدلؔ کا تصوراتی علم پر شدید تر حملہ ملتا ہے۔ اپنے نظریے کو انھوں نے کم وبیش اسی طرح پیش کیا ہے جیسے پروفیسر ڈبلو۔ جیمس نے حقیقت کی لفظی تجسیم یعنی Verbalization of Reality کا تذکرہ کیا ہے۔ لفظی تجسیم کا استعارہ استعمال کرتے ہوئے شاعر کہتا ہے کہ ہماری زبان ہی حرکی کو ساکن بنانے کی ذمہ دار ہے اور تصورات کی مدد سے اسے مکان میں محدود کر دیتی ہے:

تا خموشی داشتیم آفاق بے تشویش بود
موجِ ایں بحر از زبان ما تلاطم کردہ است

As long as silence reigned (i.e. as long as there was no verbalization of REALITY), always calm and undistrurbed; it is the tongue of man that has given a hot bed of stormy waves to the ocean (of life).

حقیقت کی اصل میں بصیرت حاصل کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ تجسیم کے عمل کو خیر باد کہا جائے۔ علم کے مصدر کے طور پر تفکر کا عمل پروفیسر جیمس کے بقول غیر زبان میں دیا گیا چیلنج ہے اس شخص کے لئے جو اپنے معاملات میں پوری طرح محو ہے۔ ہمارے سامنے ایک ہی راستہ ہے اور وہ ہے حقیقت سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کر دینا۔ ہمدردی کے ساتھ اور پیش رو حرکت کے پہلو بہ پہلو چلنے میں ذہانت، حقیقت کے صرف بیرونی چھلکے ہی کو مس کرتی ہے۔ لیکن اس کے بہاؤ کو قابو میں نہیں لا سکتی جیسے کہ ماہی گیر کا جال صرف پانی میں ڈبکی لگا سکتا ہے۔ زندگی کے تضادات سے فرار حاصل کرنے کے لئے بیدلؔ کا مشورہ ہے، سکوت یعنی نفسی تجسیم کا عمل:

تا خموشی نگیزنی حق و باطل باقی است
رشتۂ را کہ گرہ جمع نسازد دو سرا است

So long as you do not resume silence, the distinction of appearance and reality will remain: a thread not tied by a knot must always have two ends."

۶۔ آیئے اب ہم یہ دیکھیں کہ بیدلؔ کا تصور حقیقت کس حد تک ذاتی بقا کے اسلامی عقیدے سے ہم آہنگ ہے۔ برگسانی فکر کے نقطۂ نظر سے اس سوال کو اٹھاتے ہوئے ولڈن کار (Wildon Carr) کہتے ہیں:

''جسم سے علیحدہ ہو کر کسی فرد کی روح کا بطور فرد زندہ رہنا بالکل ناممکن ہے کیونکہ یہ مادی ہیولےٰ ہی وہ شے ہے جو اس کی انفرادیت کو متعین کرتا ہے۔ لیکن جسم کا از سر نو زندہ ہونا عین ممکن ہے، اگر ہم اس معجزے کو بطور ایک حقیقت متصور کریں اور یہ تصور کرنا ممکن بھی ہے اور قابل یقین بھی۔ فلسفے میں اس عقیدے کا ثبوت تلاش کرنا فعل عبث ہوگا۔ اسی طرح فلسفے کا اس کی تردید کرنا بھی اس علم کے دائرۂ کار سے باہر ہے۔ لیکن ذاتی امید کی ایک واضح شکل ضرور ہے جو صرف تبدیلی کا یہ فلسفہ پیدا کرتا ہے۔ ''دوران خالص'' کی حقیقت کے ضمن میں ہم نے یہ مشاہدہ کیا کہ ماضی اپنی کلی حالت میں قائم و دائم رہتا ہے، اب اگر بقائے ماضی دوران خالص کی ایک امتیازی خصوصیت ہے تو کچھ لوگ بجا طور پر یہ فرض کر سکتے ہیں کہ بعض ایسے وسائل ہیں یا ہونا چاہیں، جن کی مدد سے حیات افراد کی ذاتی زندگیوں کو محفوظ رکھ سکے جو اپنے تسلسل کو موت کی آمد پر ختم کرتی نظر آتی ہیں۔ اگر ایسا نہیں

ہے تو کائنات میں ناقابل شمار حد تک زیاں ہوگا کیونکہ
ہر ذی حیات اپنے دوران زندگی کی حرکت میں مصروف رہتا
ہے اور نئی نسل کو پروان چڑھاتا ہے۔ یہ ہمارے علم کے عین
مطابق ہے لیکن جہاں تک اس تصور کے ثبوت کا معاملہ ہے،
ہمیں اس کا علم کبھی بھی نہیں ہو پائے گا۔''

یہ نکتہ ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ اگر زندگی نفسی سیل رواں ہے جس کے اندرون میں اس کا ماضی قائم رہتا ہے اور اس طرح تاریخ محفوظ رہتی ہے تو زندگی میں پیش قدمی کا ہر عمل ایک نئی صورت حال کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اسے تکرار محض نہیں قرار دیا جاسکتا اس لئے میرا خیال ہے کہ برگساں اور بیدلؔ دونوں کے فلسفے کی رو سے جسم کے احیا کے امکان کی تردید ہوتی ہے۔ بیدلؔ کا ذہن اس نکتے کے بارے میں بالکل صاف ہے اور اس میں وہ مطلق کوئی باک نہیں محسوس کرتا کہ اس کے تصور حیات سے برآمد ہونے والا یہ نکتہ تعلیمات اسلامی کے سرتاسر منافی ہے:

گل یاد غنچہ می کند و سینہ می ورد
رفت آنکہ جمع می شدم اکنوں نمی شود

". The flower thinks of its bud-state and rends as under its heart; could I revert to the bloom? Impossible now!"

بیدلؔ کی فکر کے کلیدی نکات کی جانب قارئین کی توجہ منعطف کرانے کے بعد اب یہ مناسب ہے کہ ان کے نظریات کا تنقیدی جائزہ لیا جائے۔ میں سمجھتا ہوں کہ قارئین میری اس رائے سے متفق ہوں گے کہ کسی ایسے شخص کے ہاں مفصل مابعد الطبیعاتی نظام کی توقع عبث ہے جس کو فلسفے سے زیادہ شاعری سے دلچسپی ہو۔ لیکن جب ہم بیدلؔ کی شاعری کا غائر نظر سے مطالعہ کرتے ہیں تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ گو تخیلی اظہار سے تعلق خاطر اسے منطقی تجزیے سے غیر مطمئن بناتا

ہے، لیکن وہ اپنے فلسفیانہ کام کا سنجیدہ شعور رکھتا ہے۔ عقل کی کیفیت اور وجدان کے انکشافات کے بارے میں اس کے نظریات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی شاعری حقیقتِ عظمیٰ سے متعلق فلسفیانہ حقائق سے مالا مال ہے۔ یہ الگ معاملہ ہے کہ ان تفصیلات کو انھوں نے بجائے فلسفی کے بطور شاعر ادا کیا ہے۔ ان کی شاعری اس حقیقت کا انکشاف کرتی ہے کہ ہم مستقبل میں زندہ رہتے اور ماضی میں سوچتے ہیں اور یہ کہ اصلاً ارتقاء کے عمل میں خیال اور امتداد کی متضاد مگر لاینفک حرکات پائی جاتی ہیں۔ لیکن ان کی شاعری میں ان نظریات کی وضاحتی تفصیلات نہیں ملتیں۔ اسی طرح وقت کے تجربے کے بارے میں بھی کوئی عملی طرز فکر نہیں ملتا جو برگسانی فلسفے کا طرۂ امتیاز ہے۔ جہاں تک اول الذکر نکتے کا تعلق ہے تو یہ ہے کہ ہم بیدلؔ سے اس کی توقع بھی نہیں کر سکتے کیوں کہ بیدل بنیادی طور پر شاعر ہیں البتہ موخرالذکر نکتے کے بارے میں بیدلؔ سے توقعات بالکل حق بجانب ہیں۔ بیدلؔ کی شاعری ان توقعات پر پوری نہیں اترتی۔ ان کے بقول حقیقت کا تصوراتی ادراک فعل عبث ہے۔ وہ ہمیں محسوس اور مجسم کے سحر کا شکار ہونے سے خبردار کرتے ہیں کیونکہ آئینۂ حیات کا حسن اس کے عکس میں نہیں ہے:

دل رانفریبی بفسونہاے تعین

آرائش ایں آئینۂ تمثال نباشد

کیا یہ برگساں کی فکر نہیں ہے؟ اس نے حقیقت کے تصوراتی عمل یعنی Conceptualization کی کوشش کی ہے۔ کیا حقیقت کے تئیں ہمارا رویہ عملی نہیں ہے؟ کیا ہم اس میں اس تصوراتی عقل سے کام نہیں لیتے جو اشیاء کے اصلی اور ازلی بہاؤ کو مسخ کرتی اور اسے مکان میں محدود کر دیتی ہے؟ کیا برگساں کا عملی رویہ زیادہ سود مند لیکن محدود وسیلوں، ہنرمندانہ ساختیوں اور انتظامات کے بجز اور بھی کچھ ہے؟ کیا تجربی سائنس ہمیں اس سے زیادہ کچھ اور دے سکتی ہے؟ اگر پیش قدمی اور مراجعت کے رجحانات نفسی روانی میں مضمر ہیں اور زندگی کی اصل فطرت پیش

قدمی ہے تو پھر ہم اقلیدیسی شکل میں اس کی پیش کش کو مطلق طور پر مسترد کیوں نہ کردیں اور اپنی تمام توقعات وجدان پر کیوں نہ مرتکز کریں؟ کیا ہمیں کائنات کی اس موجودہ شکل میں زندگی بسر کرنی ہے یا ایسی کائنات میں جس کا ادراک عقل کرتی ہے اور دوران ادراک اس کی شکل مسخ کردیتی ہے؟ برگساں کا علمی رویہ گویہ مکانیت میں پیوست مراکز حیات کی ئیت سے زیادہ سودمند ہے، لیکن یہ قدیم عقلیت پسندوں کے خالصۃً عقلی نقطۂ نظر کی بہ نسبت کم عقلیت پسند ہے۔ عملی اور عقلیت پسند دونوں نقطہ ہائے نظر حقیقت کے صرف پوست سے غذا حاصل کرتے ہیں کیونکہ حقیقت ایک سیل رواں ہونے کے باعث ان کے دائرۂ کار سے باہر رہتی ہے۔اسی باعث زندگی کی اصل کیفیت کا کلی درک مہیا کرنے کے لئے یہ دونوں نقطہ ہائے نظر یکساں طور پر بے سود ہیں۔ دونوں کے درمیان فرق کیفیت کا نہیں صرف درجے کا ہے۔ حقیقت سے روشناس کرانے کی بجائے تجربے کا یہی پہلو حقیقت کو ہم سے مستور رکھنے کا سبب بنتا ہے۔ پھر آخر ہم کیوں اسی پہلو سے واسطہ رکھیں اور اس سے توقعات وابستہ کریں؟ جبکہ یہ ایک مسلمہ امر ہے کہ ہمارے جزئی تجربے کا ایک اور پہلو بھی ہے یعنی مطلق تسلسل کا پہلو جو حقیقت کو آشکار کرتا ہے تو اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اعلیٰ وارفع ترین علم وجدان کے ذریعے حاصل ہوتا ہے اور یہ بظاہر سودمند اور پرسکون مشاہدے کا مرہون منت نہیں ہوتا۔ عقلیت اور تجربیت دونوں ہی یکساں طور پر بے مصرف ہیں البتہ موخرالذکر طریقہ نئی طرفگیوں کے ذریعے اشیاء پر ہماری قدرت کے دائرے میں توسیع ضرور کرسکتا ہے اور ہمارے لئے راحت اور مسرت کا سبب بنتا ہے لیکن اس سے حقیقت کی اصل کیفیت معلوم کرنے کی ہماری خواہش کے لئے کوئی جواز نہیں نکلتا۔ انسان کا اعلیٰ ترین مقصود محض حقیقت کے مجسم مظاہر کو پایاب کرنا نہیں بلکہ قاطع اور مزاحم قوتوں پر فتح حاصل کرکے اپنے آپ کو اس بحر بیکراں میں ضم کردینا ہے:

آسودگی از بحر جدا کرد گہر را

" Only by getting rid of its immobility can the pearl become one with the ocean out (of) which its has formed and served itself."

اس نوع کا استدلال خاصا محکم نظر آتا ہے البتہ مجھے شبہ ہے کہ اس سے انداز کے وجدان کی تائید نہیں ہوتی، جسے بیدل کی رائے میں اس کا لازمہ کہا جائے۔ جن مقدمات سے بیدؔل کے نتائج اور افکار ماخوذ ہیں ان کا تفصیلی مطالعہ خود برگسانی فلسفے کے تنقیدی مطالعے کے مرادف ہے اور یہ بھی ضروری ہے کہ انیسویں صدی میں جرمنی کے رومانوی ارتقا اور بالخصوص Renaissance کے حوالے سے یہ مطالعہ کیا جائے کیونکہ Renaissance ہی نے شیلنگ Schelling کے اثرات کو برگساں تک پہنچایا۔ اور بالفرض ہم برگسانی فلسفے کی بنیاد کو متزلزل کرنے میں کامیاب بھی ہو جائیں تو اس سے بیدؔل کے پیش کردہ نظریۂ وجدان کی تردید لازم نہیں آتی کیونکہ وجدانی قسم کے علم کی ضرورت علم انسانی کی محدودیت پر منحصر ہے اور اس نکتے کو کسی نے جھٹلایا نہیں ہے۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ عقل انسانی کے برگسانی تصور میں مذہب، آرٹ اور اخلاقیات کے ضمن میں اس کے کارناموں کا کوئی حوالہ نہیں ملتا۔ حیاتیاتی عوامل کے پس منظر میں روح کی مکانیت کی دلیل کے پس پشت یہ مفروضہ ملتا ہے کہ مادے کے عملی علم سے انسان کی تمام ضروریات پوری ہو جاتی ہیں اور اس کا غیر تنقیدی مفروضہ انسان کے ادنیٰ اور غیر تشفی بخش تصور کے لئے ذمہ دار ہے۔ محض کسی انجینئر کا تجربہ نہیں بلکہ انسان کا بحیثیت انسان مجموعی تجربہ عقل انسانی کے وظیفے کے بارے میں ہمیں حتمی انکشاف فراہم کر سکتا ہے۔ علم انسانی کا تجزیہ کرتے ہوئے کانت نے بعینہٖ اسی طریقہ کار کو اختیار کیا ہے یعنی اس نے غیر ناقدانہ طور پر ذہن انسانی کا ایک مخصوص وظیفہ متصور کر لیا لیکن برگساں نے اس پر غلط طور پر مقدمہ پیش کرنے اور ابتدا ہی

سے اس کے حل میں ایک نوع کی جانبداری برتنے کا الزام لگایا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ برگساں نے کائنات کے خلاف جو دلیل رکھی اس کی زد میں خود برگساں کا طریقۂ کار بھی آتا ہے۔ برگساں کا استدلال صرف اسی صورت میں قرین قیاس ہوسکتا ہے ہم اس انسان کو ذی حیات مادے کا ایسا جزو تصور کریں جو مستقلاً ناساز گار ماحول میں اپنے ہی انحطاط اور فنا کے درپے ہے۔ تاریخ انسانی کے مطالعے سے اس کے برعکس یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انسان نرا وحشی نہیں بلکہ بعض اوقات اسے ایسی ضروریات پیش آتی ہیں جن کے حصول کے لئے وہ اپنے اندرون میں مادیت کو بآسانی قربان کرسکتا ہے۔ ممکن ہے برگساں اس کی تردید میں یہ کہے کہ انسان کے نام نہاد ارفع مطالبات اس کے وجدانی ادراک سے پورے ہوتے ہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں بیدلؔ اور برگساںؔ میں مماثلت نظر آتی ہے۔ آیئے وجدان کے اس تصور کا ہم بہ غائر مطالعہ کریں۔ برگساں کی نظام فکر میں (میں نے قدرے بے احتیاطی کے ساتھ ''نظام فکر'' کا لفظ استعمال کیا ہے کیونکہ برگساں کا فلسفہ درحقیقت کوئی نظام فکر نہیں ہے) عقل ایک نوع کی فطری معصیت کے مرادف ہے اور عقل سے کام لینے کے نتیجے میں زندگی کا مسخ تصور پیدا ہوتا ہے اور اگر زندگی اپنے آپ کو اپنی اصل شکل میں دیکھنا چاہتی ہے تو اسے چاہیئے کہ وہ اپنی ماقبل عقل حالت کی طرف مراجعت کرکے حیوانی یا نباتاتی شعور اور حیوانات ابتدائی کے سے ادراک کی وہ کیفیت حاصل کرلے جس میں مادیت کا گویا کوئی وجود نہیں ہوتا۔ کیا اس قسم کی مراجعت ایسے وجود کے لئے ممکن ہے جس کے ذہن کا ارتقا ہوچکا ہے اور جو مادے میں پوری طرح ملوث ہے؟ یہ غالباً ایسے موجودات کے لئے تو ممکن ہے جو زندگی کے اصل تحرک سے بہت قریب ہیں مگر یقیناً یہ انسان کے لئے ممکن نہیں کہ اس کا پیچیدہ وجود ارتقا کی اعلیٰ شکل کا حامل ہے۔ بالفرض ہمدردانہ کوشش کے ذریعے ہم اپنے آپ کو اس مقام تک لے آئیں جہاں سے مادیت کا آغاز ہوتا ہے تو اس سے حاصل کیا ہوگا؟ مطالعے کے ذریعے

ہمیں ابھی ثابت کرنا ہے۔ غرضیکہ یہ تصور عبقری ذہن کا ایک شعلۂ مستعجل ہے، جسے محدود حقائق کی موجودگی میں صرف ایک نظریہ کہا جاسکتا ہے۔ برگساں کا خود یہ کہنا ہے کہ وجدان کی اس شکل کا حصول حقیقت کے تمام پیچ در پیچ مظاہر سے طویل اور منظم رابطے اور تعلق کے بعد ہی ممکن ہے۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ برگسانی تصور وجدان اس کے نظام فکر کے لئے لازمی نہیں اور اسے بآسانی اس سے علیحدہ کیا جاسکتا ہے، بغیر اس کے کہ اس سے اس کے خاص نظریے پر کوئی ضرب پڑے۔ اس نظریے کا بغائر مطالعہ کرنے پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ اس میں ایک نوع کی تجربیت ہے جس پر گریز پا مثالیت کا ہلکا سا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ البتہ مجھے اس قسم کے وجدان پر کوئی اعتراض نہیں جو ہمیں قابل عمل مقدمات فراہم کرے۔ اعتراض اس وقت وارد ہوتا ہے جب وجدان کو ایسے رویا کے طور پر متصور کیا جاتا ہے جو ہماری فطرت کے تمام تقاضوں کی تسکین کا اہل سمجھا جائے بیدلؔ کے ہاں وجدان مصدر علم سے بڑھ کر کشاکش حیات سے نجات حاصل کرنے کا وسیلہ ہے۔ ہمارا شاعر مطلق نفسی حرکت کو خدا سے ہم آہنگ کر دیتا ہے اور مطلق میں ڈوب کر انفرادیت کی تکلیف دہ حدود سے ماورا ہو جانے کا مشورہ دیتا ہے۔ بدیہی طور پر اگر وجدان ہمیں دنیاوی مصائب سے نجات دلا کر حقیقی زندگی سے ہمکنار کرا سکتا ہے تو یقیناً ہمیں یہ کوشش کرنا چاہیئے کہ مطلق میں وقتی انضمام کو ایک مستقل شکل دیں اور وجدانی رویا کے مستقل ہو جانے سے کیا حاصل ہوگا؟ کیا یہ فوق الشعور کیفیت ہماری تمام اندرونی امنگوں کی تکمیل کی ضامن ہوگی؟ کیا یہ ہماری پوری پیچیدہ شخصیت کی تشفی کر سکتی ہے؟ عمل، علم، حسن اور ایک حد تک حواسی مسرتیں ہماری شخصیت کے تقاضے ہیں۔ کیا ہماری گوناگوں سرگرمیوں کے لئے یہ وجدانی کیفیت نئی راہیں کھولے گی؟ کیا طویل یا مستقل وجدانی کیفیت کا مطلب ذاتی شعور کا مکمل خاتمہ نہیں ہے جو ہماری پیچیدہ شخصیت کی ضروریات کی تکمیل کی بجائے ان ضروریات کی بنیاد ہی کو سرے سے ختم کر دے؟ اس انداز

کی کیفیت کی طلب سے مراد یہ ہے کہ انسان کے نام نہاد اعلیٰ تقاضے بے اصل ہیں اور ان جھوٹی توقعات سے آزاد ہونے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ زندگی کے وہ حالات ہی سرے سے ختم کردئے جائیں جو انہیں ہمارے اندر جنم دیتے ہیں شخصیت انسانی کا یہ تصور نہایت مکروہ ہے اور یہ فلسفیانہ محاورۂ بیان میں پیش کردہ خودکشی کے مشورے کے مرادف ہے ان لوگوں کے لئے جو زندگی کے مصائب سے بالکل مایوس ہوچکے ہیں۔ ممکن ہے آپ یہ کہیں کہ وجدانی کیفیت ہماری انفرادیت کو تباہ نہیں کرتی بلکہ اس کی حدود میں توسیع کر کے اسے ایک زیادہ ہمہ گیر شعور میں ڈھال دیتی ہے۔ ہاں، بے شک اس سے ہمارے وجود میں وسعت آتی ہے لیکن یہ توسیع ہمیں نقطۂ انتشار تک پہنچا دیتی ہے اور ہمیں ہماری زندگی کے معنی و مفہوم ہی سے محروم کردیتی ہے اس لئے کہ توسیع کا یہ مفروضہ نہ عقلی ہے نہ جمالیاتی اور نہ عملی۔

تاریخ انسانی ایک اٹل حقیقت ہے اور انسانی شخصیت کا طرۂ امتیاز بتدریج نفس کی تسخیر میں نہیں بلکہ استحکام نفس میں پنہاں ہے جو مسلسل تزکیئے اور انضمام سے انجام پاتا ہے۔ بیدلؔ کے خیال کے مطابق اگر خدا بنیادی طور پر حرکت اور زندگی ہے، تو اس صورت میں بھی وجدانی خواب نہیں بلکہ حرکت اور زندگی ہی کے وسیلے سے ہم قرب الٰہی حاصل کرسکتے ہیں۔ کسی بھی طور اگر خدا نے ہمارے اندرون کو اپنا مسکن بنالیا ہے، اور ہماری شخصیت ایک ایسا حجاب ہے، جو اسے ہم سے چھپائے ہوئے ہے، تو ہمارا فرض اس حقیر سے مسکن کو منہدم کرنا نہیں، بلکہ اس کے کروفر کو اس کے ذریعے آشکار کرنا، اس مسکن کی آب و گل کی دیوراوں کو عمل کے ذریعے چمکانا، اور انہیں شفاف آئینوں میں تبدیل کرنا ہے۔ فنا کا تصور عجمی تصوف کی ہر شکل کے لئے ایک بڑا عیب ہے (براہِ کرم قاری اس نکتے کو مدنظر رکھے کہ میری رائے میں مسلم تصوف اور عجمی تصوف کلیۃً جداگانہ ہیں)۔ اور یہ تصورِ فنا صدیوں سے پوری دنیائے اسلام میں مروج ہوگیا ہے اور اس کے

انحطاط کے اسباب میں سے ایک بہت بڑا سبب ہے۔ اس قسم کے تصوف نے ہر دور کے بہترین مسلمانوں کی توانائیوں کو اپنے اندر جذب کرلیا ہے اور غیر محسوس طور پر نظام شریعت کی الہامی بنیادوں کو منہدم کر دیا ہے جو ان کے نزدیک اجتماعی زندگی کے غیر متوقع حادثات سے عہدہ برآ ہونے کا محض ایک وسیلہ ہے۔ یہ فرض کیا جاتا ہے کہ مخلوق میں خالق سے قرب حاصل کرنے کی خواہش وحدۃ الوجودیت کی محرک ہے، لیکن یہ سامنے کی بات ہے کہ فلسفیانہ محاورۂ بیان میں افراد کو وحدت الوجودی 'ہمہ اوست' سے وہ قرب حاصل نہیں ہوتا جو عقیدۂ توحید کی رو سے خدا اور اس کی مخلوق کے درمیان پایا جاتا ہے۔ مجھے اس امر کا یقین ہے کہ وحدۃ الوجودی نظریہ درحقیقت ایسی لطیف تباہ کن قوت ہے جس پر بظاہر قرب الٰہی کی معصوم آرزو کی خوشنما نقاب پڑی ہوئی ہے اپنے آخری تجزیے میں یہ رجحان افراد میں انحطاط کی طرف ترغیب سے پیدا ہوتا ہے۔ یعنی جب بھی افراد تناؤ کے رویے میں ڈھیلا پن پیدا کرنے اور کارزارِ حیات سے مستقل فرار حاصل کرنا چاہتے ہیں، تو اسی طرح کا رجحان نمودار ہوتا ہے۔

بیدؔل کے فلسفے کے اخلاقی عواقب سے صرف نظر کرتے ہوئے آیئے ہم اسلامی تعلیمات کی روشنی میں اس فلسفے کا جائزہ لیں۔ بیدؔل کے موقف کے مطابق اگر خدا کو حرکت اور زندگی کا مترادف قرار دیا جائے تو اس کی رو سے خدا مکان کے حدود میں مقید ہو جاتا ہے۔ یعنی شاعر کے نزدیک خدا کی اپنی تاریخ ہے جو جزوی طور پر منصۂ شہود پر آچکی ہے اور اس کی ہستی میں پنہاں ہونے کے باعث جزوی طور پر لحہ بہ لحہ سامنے آتی رہتی ہے۔ قرآن میں پیش کردہ تصور خدا سے کوئی تصورِ خدا اتنا زیادہ متغائر نہیں ہوسکتا جو ہمیں بیدؔل کے ہاں ملتا ہے اور پھر بیدؔل کی مابعد الطبیعات کے نقطۂ نظر سے ایک مادی کائنات کی تخلیق کا آخر کیا مقصد ہے؟ کیا اس سے مراد خدا کی آزادانہ قوت تخلیق ہے جسے خود خدا وقتی طور پر معطل کر دیتا ہے یا بہ الفاظ دیگر خدا خود اپنے ہی آزاد فعل کا ابطال کرتا ہے تاکہ وہ اپنے آپ کو

مسخ کر کے ایک مادی کائنات کی شکل میں پیش کرے۔ دوٹوک الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیدل کے تصوف کی رو سے کائنات خدا کی خودزبونی کا مظہر ہے۔ اس طرح ہم عجمی شاعر فلسفی مانی کے پیرو کے قدیم نظریے تک لوٹ آتے ہیں۔ جس کا خیال تھا کہ کائنات اس طرح وجود میں آئی کہ نور مطلق نے اپنے ہی ایک جزو کو پوری طرح تاریکی میں لپیٹ لیا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ دنیا ابھی تک پوری طرح مانوی نظریات سے چھٹکارا نہیں حاصل کر پائی ہے۔ مشرقی اور مغربی فکر پر مانویت کی اب تک چھاپ نظر آتی ہے۔ ابتدائی دور کی مسیحیت کے ارتقا پر ایرانی خیالات نے جو زبردست اثر ڈالا اس کا نقش یوروپی فلسفیوں مثلاً شوپنہاور، ہیگل اور خود برگساں کے افکار میں ملتا ہے۔ تمام قدیم مذاہب میں صرف اسلام نے اس تصور خدا کی تطہیر کا فریضہ انجام دیا لیکن ایران پر عربوں کی فتح کے بعد رفتہ رفتہ مانویت کا اثر اسلام پر بھی پڑا اور خدا کا خودظلامی کا قدیم عجمی تصور صوفیا کے ہاں ہبوط کے نظریے کے طور پر پھر نمودار ہوا اور رہبانیت سے ہم آمیز ہوا، جو اپنی سرشت کے اعتبار سے سرتاسر مانوی تصور ہے۔ ان تمام پہلوؤں سے صرف نظر کرتے ہوئے ہم صوفی علماء الہیات سے یہ سوال کرینگے: آخر خدا اپنے نور کو کیوں مستور کرے گا اور مادے میں کیوں ہبوط کرے گا؟ کیا اس سے اس کا مقصد اپنی قوت اور کروفر کا اظہار ہے؟ کیا خودزبونی کے ذریعے خوداظہاریت؟ ایک طرف تو صوفیا خدا کو اپنا معشوق بتاتے ہوئے نہیں تھکتے دوسری طرف اس کے بارے میں ایسا عجیب وغریب تصور رکھتے ہیں۔ اگر تخلیق کائنات سے خدا کا مقصد اپنی قدرت اور کروفر کا انکشاف ہے تو عدم سے وجود میں آنے کا نظریہ ہبوط کے مہمل اور خوفناک تصور سے کہیں زیادہ معقول نظر آتا ہے۔ مزید برآں جیسا کہ ان علماء الٰہیات کا خیال ہے کہ آزادانہ حرکت اور مادے میں ہبوط کرنے کے رجحانات فطرت خداوندی میں پنہاں ہیں تو پھر آخر ان دونوں رجحانات کو ایک دوسرے کی ضد کیسے قرار دیا جا سکتا ہے؟ روح کو مادے کا ایسا غلام کیوں متصور کیا

جائے جو راہبانہ اشغال کی مدد سے اس شکنجے سے اپنے آپ کو آزاد کرانے کے لئے کوشاں رہتی ہے ؟ اور کسی ایک رجحان کو دوسرے رجحان سے برتر اور ارفع تر کیوں قرار دیا جائے ؟ اخلاقی اعتبار سے صوفیا کا تصوف ہبوط لذتیت اور رہبانیت کے لئے راہ ہموار کرتا ہے جیسا کہ مولانا جامیؔ کے تذکرۂ صوفیا سے ظاہر ہوتا ہے کہ واقعتہً ایسے صوفیا گزرے ہیں جو اپنے اندر پنہاں Mephistopheles کے زیر اثر فاؤست کی طرح ہر لذت کو اپنے لئے جائز سمجھتے رہے ہیں۔

تصوف کی مابعد الطبیعات کی یہ حقیقت ہے اور بیدلؔ کا یہ نظریہ کہ قوت حیات اپنے مفادات کا تحفظ کرتی اور مادے میں تبدیل ہو جاتی ہے شعری محاورۂ بیان میں پیش کردہ صوفیا کے تصوف ہبوط کے بجز اور کچھ نہیں۔ بیدل کی سادہ زندگی اور شرافت سے متاثر ہو کر ان کے بعض معاصرین تک انھیں ایک عظیم صوفی قرار دے بیٹھے لیکن جہاں تک ان کے مقصودِ سخن کا تعلق ہے وہ بڑی حسرت سے خود کہتے ہیں کہ کسی نے بغور ان کے کلام کو سنا اور سمجھا ہی نہیں:

یاراں نرسید ند بدادِ سخن من
نظم چہ فسوں خواند کہ گوشِ ہمہ کر شد

" My friends never did justice to my utterances; The magic of my verse has charmed every body into deafness."

مترجم : عبدالرحیم قدوائی

ای۔ایم۔فاسٹر

محمد اقبال

اقبال سے میری ملاقات صرف ایک بار تیس سال قبل ہوئی تھی اور وہ بھی بس چلتے چلاتے۔اب ان کا انتقال ہو چکا ہے اور وہ اپنے شہر لاہور کی جامع مسجد کے عقب میں پوری عزت واحترام کے ساتھ مدفون ہیں۔پچھلے سال موسم سرما میں میرا ان کے مزار پر حاضر ہونے کا اتفاق ہوا۔ٹیگور کی طرح جن سے لوگ ان کا موازنہ کرتے ہیں اقبال کا بھی تذکرہ ہندوستان میں برابر ہوتا ہے۔یہاں ان سے لوگ بہت کم واقف ہیں اور اسی لئے ان کا تعارف کرانے کی جسارت کر رہا ہوں، اگرچہ ان کے کلام سے خود میری واقفیت بھی تراجم کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔

اقبال ایک راسخ العقیدہ مگر غیر روایتی مسلمان تھے۔وہ اعلیٰ درجہ کے تعلیم یافتہ تھے اور اپنی تعلیم کا کچھ حصہ انھوں نے مغرب میں حاصل کیا تھا۔وہ ہمہ ثقافتی (COSMOPOLITAN) نہ تھے اور مشرقی تہذیب سے بنیادی طور پر وابستہ رہے۔ان کا پیشہ وکالت تھا۔انھوں نے نظم اور نثر دونوں میں لکھا۔ان کی زیادہ تر نظمیں اردو میں ہیں، کچھ فارسی میں ایک آدھ پنجابی میں۔جہاں تک ان کے سیاسی مسلک کا تعلق ہے، ایک زمانے میں وہ متحدہ ہندوستان کے حامی تھے لیکن زندگی کے آخری دور میں ان کے موقف کے اندر تبدیلی آئی اور اب قیامِ پاکستان کے حامی انھیں اپنا پیشوا بتاتے ہیں۔ان کے خیالات جو کچھ بھی رہے ہوں، وہ

لے یہ مضمون جو ۱۹۴۶ء میں لکھا گیا تھا۔مشہور ناول نگار ای۔ایم۔فاسٹر کے معروف مجموعۂ مضامین TWO CHEERS FOR DEROCRACY میں شامل ہے۔

بہر حال متشدد نہ تھے۔ انھوں نے ہندوؤں اور عیسائیوں کا ذکر عزت اور احترام کے ساتھ اور مہذب انداز میں کیا ہے۔

بایں ہمہ اوصاف وہ ایک مجاہد تھے۔ نفسِ انسانی پر ان کا ایمان تھا۔ وہ اسے ایسی اکائی مانتے تھے جو پیہم نبرد آزما ہو۔ چنانچہ ان کا فلسفہ محض تلاشِ حق کا نام نہیں بلکہ اس بات کی تلقین وتشویق سے عبارت ہے کہ کارزارِ وجود میں مجاہدہ کس طور پر جاری رکھا جائے۔ مجاہدہ ہم پر واجب ہے کیونکہ انسان زمین پر خلیفتہ اللہ ہے ہم پر یہ واجب ہے کہ ہم اپنی شخصیت کو قوی تر بنائیں اور اپنے اندر استحکام پیدا کریں۔ ہم کو ہر دم آتشِ زیر پا اور فوق البشر بننے کے لئے کوشاں رہنا چاہیئے۔ اقبال کی ایک نظم میں شیطان خدا سے یہ شکایت کرتا ہے کہ انسان میرے بہکانے کے شایاں نہیں ہے کیونکہ وہ ضعیف البنیان بھی ہے اور خود ناشناس بھی:

اے خداوند صواب وناصواب
من شدم از صحبت آدم خراب
لعبت آب و گل از من باز گیر
می نیابد کودکی از مردِ پیر

IBSEN کے ایک ڈرامے میں بٹن ساز اسی انداز میں (PEERGYNT) کے خلاف شکایت کرتا ہے۔ اقبال ہمیں نطشے کی بھی یاد دلاتے ہیں اس لئے کہ ان کے خیال میں نفیٔ ذات بزدلی کا مظہر ہے اور اسی سبب سے ایک جرم ہے۔ ہم ایک دوسرے کا بوجھ نہیں اٹھا سکتے اور ہمیں شفاعت کے بھروسے میں نہیں رہنا چاہیئے۔ اپنے استحکام نفس اور خودی کے نظریے کو اقبال نے تصوف سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ یہ اسی نظریہ کی کارفرمائی ہے کہ وہ ایک عظیم المرتبت شاعر ہیں۔ اس نظریے میں پوشیدہ امکانات کا اندازہ ان کے کلام کے ترجمے تک سے لگایا جا سکتا ہے۔ ان کا تصوف وہ تصوف نہیں جس کا منتہا وصالِ باری ہے۔ اس معاملے میں ہمارے شاعر کا نقطۂ نظر بالکل واضح ہے۔ ان کے خیال میں یہ ممکن ہے کہ ہم خدا کا دیدار

کر سکیں لیکن ہم ہر گز خدا میں گم ہو کر خدا نہیں بن سکتے، کیونکہ ہماری طرح خدا بھی ایک انا ہے اور اس نے ہم کو اپنے وجود سے نہیں بلکہ نیست سے تخلیق کیا ہے۔ اقبال کو وحدۃ الوجود کا نظریہ ناپسند ہے جو ہندوستانی فکر میں جا بجا ملتا ہے اور جو مثلاً ٹیگور کے کلام میں جاری وساری ہے۔ انھوں نے ایسے مسلم علماء کی مذمت کی ہے جنھوں نے اسلام کو اس طرح کے عقائد سے آلودہ کیا ہے۔ وصالِ باری کی آرزو ضعفِ نفس کی نشانی ہے اور اس لئے یہ آرزو درست نہیں۔ دیدار شاید ممکن ہے لیکن وصال ممکن نہیں۔

مجھ سے نامحرم رازدروں کی نظر میں اقبال کے فلسفے کی اساس غالباً یہی ہے۔ میں ذاتی طور پر ایسے فلسفے کا قائل نہیں، لیکن یہ ایک الگ بات ہے۔ ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑیگا کہ اس فلسفہ کا کوئی نکتہ غیر واضح نہیں ہے۔ یہ فلسفہ ہمارے ذہن کو جھنجھوڑتا ہے اور اپنے مقام سے آگاہ ہونے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ یہ فلسفہ غیر مسیحی ہے اور ایک اعتبار سے HUMANITARIANISM کے خلاف بھی ہے مگر یہ فلسفہ اقبال کی شعری کاوشوں کا محرک ہے ان کی نظموں کی ہیئت روایتی ہے لیکن ان کا مواد چونکا دینے کی حد تک جدید ہے۔ مثال کے طور پر ملاحظہ کیجئے یہ نظم جس میں انسان خدا کو سرکشی کے انداز میں مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ خدا سے بہتر خالق ہے۔

تو شب آفریدی، چراغ آفریدم
سفال آفریدی، ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی
خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

یا لینن پر ان کی حیرت انگیز نظم۔ اس نظم میں موت کے بعد لینن کا سامنا اس ذات

اکبر سے ہوتا ہے جسے وہ اپنی دانست میں پجاریوں کی ایجاد سمجھتا تھا۔ وہ بے باکی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ تو ماننا پڑتا ہے کہ خدا کا وجود ہے لیکن یہ خدا کس کا ہے؟ فاقہ کش انسانوں کا؟ یا مشرق کا جو سفید فام انسانوں کی بندگی کرتا ہے؟ یا مغرب کا جو ڈالر کا پجاری ہے؟

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظرِ روزِ مکافات

اس بولشویک مرد کی صاف گوئی سے فرشتے متاثر ہوتے ہیں اور وہ خدا کی حمد بجا لاتے ہیں۔ یہ حمد گوئٹے کی FAUST کے ابتدائی حصے سے مشابہ ہے لیکن اس کا انداز مختلف ہے:

عقل ہے بے زمام ابھی، عشق ہے بے مقام ابھی
نقشِ گر ازل ترا نقش ہے نا تمام ابھی
خلق خدا کی گھات میں رند و فقیہہ و میر و پیر
تیرے جہاں میں ہے وہی گردشِ صبح و شام ابھی

آخر کار خدا بھی متاثر ہوتا ہے اور لینن کے اعتراضات کو تسلیم کر لیتا ہے۔ وہ فرشتوں کو حکم دیتا ہے کہ ہر اس خوشۂ گندم کو جلا دیا جائے جس سے دہقان کو روزی میسر نہیں ہوتی، ممولے کو شاہیں سے لڑنے کی طاقت عطا کی جائے اور موجودہ تہذیب کے شیش محل کو چکنا چور کر دیا جائے۔ اقبال کے ہاں استحکامِ نفس ظلم کے مرادف نہیں، اور نہ ہی خودی خود غرضی کے ہم معنی ہے۔ انھیں جس فوق البشر کی جستجو ہے وہ سماج کے کسی بھی طبقے میں نمودار ہو سکتا ہے۔

ان کی ایک نظم ''تنہائی'' درج ذیل ہے جو متنازعہ فیہ نہیں ہے۔ اس نظم میں شاعر متکلم ہے اور استحکامِ نفس سے متعلق اس کے تصورات کو ذہن میں رکھتے

ہوئے جب ہم ان اشعار کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ ہمیں خاصے موثر اور رقت انگیز محسوس ہوتے ہیں۔

بہ بحر رفتم و گفتم بہ موج بیتابے ہمیشہ در طلب استی چہ مشکلے داری؟
ہزار لولوئے لالہ ست در گریبانت درونِ سینہ چومن گوہر دلے داری؟

تپید واز لب ساحل رمید و ہیچ نہ گفت

شدم بحضرتِ یزداں گزشتم از مہہ و مہر کہ در جہان تو یک ذرّہ آشنا یم نیست
جہانِ تہی ز دل و مشت خاک من ہمہ دل چمن خوش است دلے در خور نوایم نیست

تبسمے بہ لب او سید و ہیچ نگفت

محمد اقبال ایک زبردست جینیس ہیں اور اگرچہ میں اکثر ان کے نظریات سے اتفاق کے بجائے ٹیگور کے نظریات سے زیادہ اتفاق کرتا ہوں لیکن پھر بھی مطالعے کے لئے اگر انتخاب کرنا ہو تو میں اقبال ہی کا انتخاب کروں گا۔ ان کے معاملے میں مجھے اس بات کا علم ہے کہ کس حد تک مجھے ان سے اتفاق ہے۔ وہ جدید ہندوستان کے دو عظیم ثقافتی نمائندوں میں سے ایک ہیں مگر ان کے بارے میں ہماری لاعلمی غیر معمولی حد تک بڑھی ہوئی ہے۔

مترجم: عبدالرحیم قدوائی

آر۔ اے۔ نکلسن

اسرارِ خودی

''اسرارِ خودی'' پہلی بار ۱۹۱۵ء میں لاہور سے شائع ہوئی۔ اس کے بعد جلد ہی میں نے اس نظم کا مطالعہ کیا اور اس نظم سے اتنا زیادہ متاثر ہوا کہ میں نے اقبالؔ سے اس کے انگریزی ترجمے کی اجازت چاہی۔ اقبال سے میری ملاقات پندرہ سال قبل کیمبرج میں ہو چکی تھی میری تجویز کو انھوں بخوشی منظور کیا۔ البتہ اس دوران میری دیگر مصروفیات کے سبب ترجمے میں تاخیر ہوتی رہی یہاں تک کہ گذشتہ سال میں نے اسے شروع کیا۔ قارئین کی خدمت میں اس ترجمے کو پیش کرنے سے قبل اس نظم اور اس کے مصنف سے متعلق بعض ضروری امور کا ذکر ناگریز سا ہے۔

اقبالؔ ایک ہندوستانی مسلمان ہیں۔ مغرب میں اپنے قیام کے دوران انھوں نے فلسفے کا مطالعہ کیا اور اس موضوع پر انھیں کیمبرج اور میونخ کی دانشگاہوں سے اسناد حاصل ہوئیں۔ ایران میں الٰہیات کے ارتقاء کے موضوع پر ان کا تحقیقی مقالہ ایک بصیرت افروز تصنیف کا درجہ رکھتا ہے۔ ۱۹۰۸ء میں یہ مقالہ کتابی شکل میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اقبالؔ نے خود اپنا فلسفہ وضع کیا اور اسی ضمن میں بعض تصریحات پیش ہیں جو مجھے خود اقبالؔ نے روانہ کی تھیں۔ 'اسرارِ خودی' فلسفۂ اقبال کا کوئی مربوط اور جامع تذکرہ نہیں ہے البتہ اس نظم میں انھوں نے اپنے فلسفیانہ خیالات اور افکار کو دلفریب اور عام فہم انداز میں پیش کیا ہے۔ نظریۂ وحدۃ الوجود کی تشریح وتعبیر کے ذیل میں ہندو فلسفی صرف ذہن سے سروکار رکھتے ہیں لیکن ان کے برعکس اقبالؔ نے ایک دشوار اور پر خطر راہ کا انتخاب کیا اور وہ عجمی

شعراء کی طرح اس ضمن میں قلب کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اقبالؔ کوئی معمولی شاعر نہیں ہیں۔ منطقی استدلال کے بغیر بھی ان کا کلام اپنے مخاطبین کو بیدار کرنے اور قائل کرنے کے لئے کافی ہے۔ ان کا پیغام صرف مسلمانانِ ہند کے لئے مخصوص نہیں بلکہ ان کے مخاطب پوری دنیا کے تمام مسلمان ہیں۔ اسی باعث وہ ہندوستانی زبان کی بجائے فارسی میں شعر کہتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے فارسی زبان کا انتخاب عین مناسب ہے کیونکہ زیادہ تر تعلیم یافتہ مسلمان فارسی سے بخوبی واقف ہیں اور فلسفیانہ مضامین کی بلند و بانگ اور دلکش انداز میں ادائیگی بھی فارسی زبان میں بآسانی ممکن ہے۔

اقبالؔ اگر اپنے دور کے لئے نہیں تو آئندہ نسلوں کے لئے ضرور ایک پیغامبر کا درجہ رکھتے ہیں۔ عجمی شاعری کی روایت کے مطابق وہ ساقی سے پیمانہ بھرنے کی درخواست کرتے ہیں اور اپنی فکر کی تاریک شب کے روشن ہونے کے متمنی ہیں۔

آیئے ہم ان کی منزل مقصود سے اپنی بحث کا آغاز کریں۔ وہ آخر کیا مقصود ہے جس پر ان کی نگاہیں مرتکز ہیں؟ اس سوال کے جواب کی روشنی ہی میں ان کا اصل کردار اجاگر ہوتا ہے اور اگر ہمیں بھی اپنی منزل کا پہلے سے علم ہو تو بھٹکنے کا اندیشہ کم رہ جاتا ہے۔ اقبالؔ نے مغربی ادب سے بھرپور استفادہ کیا۔ ان کا فلسفہ بڑی حد تک نطشے اور برگساں سے مستعار ہے اور ان کا کلام ہمیں جا بجا شیلے (Shelley) کی یاد دلاتا ہے لیکن اس کے باوجود بھی ان کی طرز فکر ایک مسلمان کی ہے اور اسی باعث ان کا اثر بھی بہت زبردست ہے۔ وہ ایک پرجوش مذہبی شخصیت ہیں اور ایک ایسی آفاقی اور مثالی حکومت الٰہیہ کے آرزومند ہیں جس کے پرچم تلے بلا امتیاز ملک و نسل تمام مسلمان متحد ہوں۔ ان کو قومیت یا ملوکیت کے نظریات سے مطلق دلچسپی نہیں۔ ان کے بقول قومیت یا ملوکیت مسلمانوں کو اپنی منزل مقصود سے دور کرتی ہے اور مسلمانوں میں باہمی تفرقے کا سبب ہے

کیونکہ یہ نظریات جذبۂ اخوت کو پامال کرتے ہیں اور باہمی جنگ و جدال کی تخم ریزی کرتے ہیں۔ وہ ایسی دنیا کے متمنی ہیں جس میں مذہب کی سربلندی ہو اور سیاست کا کوئی مقام نہ ہو۔ وہ میکاؤلی کو باطل دیوتاؤں کا پجاری قرار دیتے ہیں اور بے شمار افراد کو گمراہ کرنے کے لئے اسے موردالزام ٹھہراتے ہیں۔ یہ نکتہ ملحوظ خاطر رکھنا چاہیئے کہ مذہب سے ان کی مراد ہمیشہ اسلام ہوتا ہے۔ غیر مسلم افراد محض کافر ہیں اور نظری اعتبار سے جہاد عین جائز ہے البتہ شرط یہ ہے کہ جہاد صرف اللہ کی راہ میں ہو۔ اقبالؔ کا مقصود ایک ایسی آزاد و خودمختار مسلم مملکت ہے جس کا مرجع کعبہ ہو اور اللہ اور اس کے رسول کی محبت کے رشتے سے تمام مسلمان منسلک اور متحد ہوں۔ ''اسرارِ خودی'' اور ''رموزِ بے خودی'' میں انھوں نے اس خیال کی تبلیغ اور تلقین اس قدر دلسوزی اور خلوص کے ساتھ کی ہے کہ ہم اس کی تعریف کئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ انھوں نے اس مقصود کے حصول کے طریقۂ کار کی جانب بھی اشارہ کیا ہے۔ اول الذکر نظم کا موضوع بحیثیت فرد ایک مسلمان کی زندگی ہے اور موخرالذکر نظم کا تعلق پوری امت مسلمہ کے طرز حیات سے ہے۔

قرآن اور محمدؐ کی جانب مراجعت کی دعوت اس سے قبل بھی بارہا پیش کی گئی ہے لیکن اس دعوت کے تئیں ردعمل غیر تسلی بخش ہی رہا ہے۔ لیکن اقبالؔ کے ہاں یہ دعوت مغربی فلسفے کی انقلابی تاثیر کی بھی حامل ہے اور اقبالؔ کو یہ امید اور یقین ہے کہ یہ تحریک ضرور برپا ہوگی اور کامیابی سے ہم کنار ہوگی۔ ان کا خیال ہے کہ ہندو عقلیت اور اسلامی وحدۃ الوجودیت کے زیر اثر مسلمانوں کی قوت عمل زائل ہوگئی ہے۔ ان کے بقول اس انحطاط کو دور کرنے کے لئے مظاہر قدرت کا سائنسی مشاہدہ اور مطالعہ اور سائنسی تشریح و تعبیر ضروری ہے جو مغربی اقوام اور بالخصوص انگریزوں کا خاصہ ہے۔ قوت عمل اور فعالیت کا انحصار اس عقیدے پر ہے کہ انا ایک حقیقی شے ہے اور یہ کوئی ذہنی التباس نہیں ہے۔ اسی باعث اقبالؔ نے پوری شدت کے ساتھ ایسے عینی فلسفیوں اور نام نہاد صوفی شعراء اور اہل قلم کی

مخالفت کی ہے جو ان کے خیال میں عالم اسلام میں انحطاط کے ذمے دار ہیں۔ اقبالؔ یہ سمجھتے ہیں کہ خود اثباتی اور ارتقاء کے ذریعے مسلمان از سرِ نو اقتدار اور خود مختاری حاصل کر سکتے ہیں انھوں نے حافظؔ کے دلکش اور وجد آفریں کلام اور جلال الدین رومیؔ کی ولولہ انگیز اخلاقیات کی مدد سے یہ خیال پیش کیا ہے کہ افلاطونی مراقبے کا شکار اسلام کس طرح ایک بار پھر اس تازہ اور فعال توحید کا حامل ہوسکتا ہے جس کا پیغام محمدؐ نے دیا اور جس کی بدولت اسلام معرض وجود میں آیا۔ اس مقام پر مجھے ایک ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ کر دینا چاہیئے۔ اقبالؔ کا فلسفہ باوصف مذہبی ہونے کے کلیتہً مذہب کا تابعدار نہیں ہے۔ ان کا خیال ہے کہ فرد کی مکمل نشو ونما کے لئے معاشرے کا وجود ناگزیر ہے۔ وہ حضورؐ کے پیش کردہ اسلامی معاشرے کو مثالی معاشرہ قرار دیتے ہیں۔ مرد کامل کے مقام پر فائز ہونے کی جدوجہد کے ذریعے ہر مسلمان فرد حکومت الٰہیہ کے قیام میں معین ہوتا ہے۔

بحر اور اسلوب کے لحاظ سے 'اسرارِ خودی' شہرۂ آفاق 'مثنوی' کے نمونے پر لکھی گئی ہے۔ نظم کے تمہیدی حصے میں اقبالؔ نے یہ بیان کیا ہے کہ کس طرح انھیں عالم رویا میں جلال الدین رومیؔ کا دیدار ہوا، اور انھوں نے اقبالؔ کو نغمہ سرا ہونے کا حکم دیا۔ اقبالؔ کے نزدیک رومیؔ کی وہی حیثیت ہے جو دانتے کے ہاں ورجل (VIRGIL) کی ہے۔ اقبالؔ کو حافظؔ کا تصور تصوف ناپسند ہے اور وہ جلال الدین رومیؔ کی غیر معمولی ذہانت اور طباعی کے لئے سراپا تحسین نظر آتے ہیں۔ البتہ انھیں اس عظیم ایرانی صوفی کا پیش کردہ ترک خودی کا نظریہ قبول نہیں۔ اسی طرح وہ رومیؔ کے وحدۃ الوجودی افکار سے بھی اتفاق نہیں کرتے۔

'اسرارِ خودی' کے مطالعے کے دوران مغربی قارئین کو بعض اشکالات پیش آتے ہیں جن کو ترجمے میں دور کرنا ممکن نہیں۔ بعض اشکالات کی وجہ ایک حد تک فارسی شاعری کی اپنی مخصوص روایت ہے البتہ اس شاعری سے واقف افراد کو ان اشکالات کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ یہ نظم خالصتہً مشرقی ذہن

سے مخصوص تصورات کے حامل ہونے کے باعث بھی اشکالات سے پر ہے اور ہمارے لئے ان تصورات کی تفہیم آسان نہیں ۔ مجھے خود بھی شبہ ہے کہ میں شاعر کا مافیہ سمجھنے اور اس کی ترجمانی میں کس حد تک کامیاب ہو سکا ہوں ۔ البتہ مجھے امید ہے کہ میرے دوست، محمد شفیع، پروفیسر شعبۂ عربی، لاہور کی اعانت کے باعث مجھ سے کم ہی غلطیاں سرزد ہوئی ہوں گی میں نے ان کے ساتھ اس نظم کا مطالعہ کیا اور متعدد مشکل مقامات کے بارے میں ان سے تبادلۂ خیال کیا ۔ مجھے ایک اور اہم دشواری بھی درپیش تھی لیکن اس مسئلے کو خود مصنف ہی نے حل کر دیا ۔ میری درخواست پر انھوں نے اس نظم میں پیش کردہ فلسفیانہ افکار کا ایک خاکہ مجھے روانہ کر دیا ۔ میں ان افکار کو حتی الامکان مصنف ہی کے الفاظ میں پیش کرنے کی کوشش کروں گا ۔ ظاہر ہے کہ یہ خاکہ جامع نہیں ہے اور بقول مصنف اسے بہت عجلت میں تیار کیا گیا تھا لیکن اس کے باوجود بھی یہ خاکہ پرتاثیر ہونے کے علاوہ ابتکاریت کا حامل ہے اور میری پیش کردہ تشریح و توضیع کی بہ نسبت کہیں زیادہ بہتر انداز میں شاعر کے مافیہ کو اجاگر کرتا ہے ۔

"تجربے کا محدود مراکز میں وقوع پذیر ہونا اور تشخص کا حامل ہونا بالآخر ایک ناقابل توضیع امر ہے" یہ الفاظ پروفیسر بریڈے کے ہیں لیکن تجربے کے یہ ابتدائی اور ناقابل توضیع مراکز ایک وحدت پر منتج ہوتے ہیں جسے وہ وحدت مطلق سے تعبیر کرتے ہیں اور اس مرحلے پر محدود مراکز اپنی محدودیت اور تشخص کھو بیٹھتے ہیں ۔ ان کے بقول اس اعتبار سے محدود مرکز محض ایک فریب نظر ہے ۔ ان کے خیال میں حقیقت کی کسوٹی ہمہ گیریت ہے اور چونکہ تمام محدودیت اضافیت سے عبارت ہے لہٰذا موخر الذکر محض ایک التباس ہے ۔ میری رائے میں تجربے کا یہ ناقابل توضیع محدود مرکز کائنات کی بنیادی حقیقت ہے ۔ حیات کا ہر شیون منفرد ہے اور آفاقی حیات جیسی شے کا کوئی وجود نہیں ہے ۔ خدا خود ایک فرد ہے البتہ وہ انتہائی منفرد ہے ۔ ڈاکٹر میک ٹیگرٹ کے بقول کائنات افراد کا ایک مجموعہ ہے لیکن

اس ضمن میں یہ اضافہ کرنا ضروری ہے کہ اس مجموعے میں موجود نظم وضبط اور ہم آہنگی فی نفسہ کامل نہیں ہے بلکہ یہ جبلی اور شعوری کاوش کا نتیجہ ہے۔ ہم بتدریج عدم نظام سے نظم وضبط کی سمت میں گامزن ہیں اور اس فعل میں شریک کار ہیں۔ اسی طرح اس مجموعے میں شامل اراکین جامد یا متعین نہیں ہیں بلکہ نئے نئے اراکین معرض وجود میں آتے رہتے ہیں اور اس فعل میں شریک وسہیم ہوتے ہیں۔ غرضیکہ کائنات ایک تکمیل یافتہ فعل نہیں بلکہ ابھی زیر تکمیل ہے۔ کائنات کے بارے میں کوئی کلیہ نہیں وضع کیا جاسکتا کیونکہ کائنات ابھی مکمل نہیں ہوئی ہے۔ تخلیق کا عمل ہنوز جاری ہے اور انسان اس عمل میں اس اعتبار سے شریک کار ہے کہ وہ عدم نظام کو نظم وضبط میں تبدیل کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ خدا کے علاوہ دیگر خالقین کے ممکنہ وجود کی جانب قرآن میں بھی اشارہ ملتا ہے۔''

''انسان اور کائنات سے متعلق یہ تصور انگریز نوہیگلیوں اور وحدۃ الوجودی تصوف کے پیش کردہ اس تصور سے قطعاً مختلف ہے جس کے مطابق انسان کی معراج اور نجات کائناتی حیات یا روح کائنات میں ضم ہوجانے میں مضمر ہے۔ انسان کا اخلاقی اور دینی مقصود اور منتہا ترک خودی نہیں بلکہ اثبات خودی ہے۔ اس مقصود کا حصول زیادہ سے زیادہ انفرادیت اور یکتائیت اختیار کرنے پر منحصر ہے۔ رسولؐ کا قول ہے: '' تخلقوا باخلاق الله ''(اپنے اندر صفات خداوندی پیدا کرو) غرضیکہ انسان انتہائی منفرد فرد سے زیادہ سے زیادہ مماثلت اختیار کرکے ہی منفرد بن سکتا ہے۔ زندگی آخر ہے کیا؟ یہ بھی فرد ہے اور اس کی موجودہ ارفع ترین شکل خودی ہے جس میں فرد ایک مخصوص اور مکمل مرکز کی حیثیت رکھتا ہے۔ جسمانی اور روحانی اعتبار سے انسان ایک سالم مرکز ہونے کے باوجود بھی کامل فرد نہیں ہے۔ خدا سے مہجوری جتنی زیادہ ہوگی انسان اتنا ہی زیادہ انفرادیت سے محروم ہوگا۔ کامل ترین شخص وہ ہے جو خدا سے سب سے زیادہ تقرب رکھتا ہے لیکن اس سے مراد خدا میں ضم ہونا نہیں بلکہ اس کے

برخلاف یہ شخص خدا کو اپنے اندر مدغم کر لیتا ہے۔

مردِ کامل صرف مادی کائنات ہی کو اپنے اندر ضم نہیں کرتا بلکہ اس پر حاوی ہونے کے باعث خدا کو بھی اپنی انا میں مدغم کر لیتا ہے۔ زندگی پیہم انجذابی حرکت کا نام ہے اور اپنی راہ کی تمام مزاحمتوں کو اپنے آپ میں ضم کر لینے پر قدرت رکھتی ہے۔ خواہشات اور مقاصد کی مسلسل تخلیق میں جو ہر حیات پنہاں ہے۔ اپنی بقا اور توسیع کے لئے جوہر حیات نے بعض وسائل کو ایجاد کیا ہے یا انہیں فروغ دیا ہے مثلاً حواس، عقل وغیرہ۔ یہ وسائل مزاحمتوں پر قابو پانے میں مدد دیتے ہیں۔ کارزارِ حیات میں سب سے بڑی سدِ راہ مادّہ یا فطرت ہے۔ فطرت شر محض نہیں کیونکہ وہ حیات کی مخفی صلاحیتوں کی بار آوری میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔

اپنی راہ میں حائل تمام مزاحمتوں پر قابو پانے کے ذریعے انا آزادی سے ہم کنار ہوتی ہے یہ ایک حد تک خود مختار اور ایک حد تک پابند ہے۔ انتہائی خود مختار فرد یعنی خدا کی جانب رجوع کرنے کے ذریعے انا مزید آزادی حاصل کر سکتی ہے۔ مختصراً حیات اسی جدوجہد آزادی کا نام ہے۔

انسان میں مرکزِ حیات انا یا شخصیت کے طور پر جلوہ گر ہوتا ہے۔ شخصیت کشاکش کی ایک کیفیت ہے اور شخصیت کا فروغ اسی کشاکش پر منحصر ہے۔ اگر یہ کیفیت نہ ہو تو تساہلی اور بے عملی پیدا ہو جاتی ہے۔ چونکہ شخصیت یا یہ کیفیت کشاکش انسان کا بیش قیمت سرمایہ ہے لہٰذا انسان کو تساہلی کا شکار ہونے سے اجتناب کرنا چاہیئے۔ کشاکش کی کیفیت ہی ہمیں دوام سے سرفراز کرتی ہے۔ غرضیکہ شخصیت ہمارے لئے ایک کسوٹی تجویز کرتی ہے اور اسی کسوٹی کی روشنی میں خیر اور شر کا مسئلہ حل ہوتا ہے۔ ہر وہ شے جو استحکام شخصیت کا باعث بنتی ہے وہ خیر ہے اور ہر وہ شے جو شخصیت کو کمزور کرتی ہے شر ہے۔ شخصیت ہی کے نقطۂ نظر سے آرٹ، مذہب اور اخلاقیات کے بارے میں رائے قائم کرنا چاہیئے۔ افلاطون پر

میری تنقید کا منشا ایسے تمام فلسفیانہ افکار کی مذمت کرنا ہے جو زندگی کی بجائے موت کو منزل مقصود متصور کرتے ہیں۔ ان نظامہائے فکر میں کارزار حیات کی سب سے بڑی سد راہ یعنی مادے کو مطلق نظر انداز کر دیا جاتا ہے اور یہ ہمیں زندگی سے نبرد آزما ہونے کی بجائے زندگی سے فرار کی تعلیم دیتے ہیں۔

جس طرح انا کی آزادی کے حصول میں مادہ مانع ہوتا ہے اسی طرح حصول دوام میں وقت سد راہ بنتا ہے۔ برگساں کے مطابق وقت ایک خطِ لامحدود نہیں (یہاں 'خط' مکانی معنی میں مستعمل ہوا ہے)۔ ہمیں چار و ناچار اس خط سے گزرنا پڑتا ہے۔ زمان کا یہ تصور مصنوعی ہے زمانِ خالص کا کوئی طول نہیں ہوتا۔ شخصی دوام ایک آرزو ہے اور جدو جہد کے ذریعے اس کا حصول عین ممکن ہے۔ اس کا انحصار بڑی حد تک زندگی میں ایسے طرز فکر و عمل اختیار کرنے پر ہے جو ہمارے اندر کشاکش کی کیفیت کو برقرار رکھے۔ بدھ مت، عجمی تصوف اور اس کی پروردہ اخلاقیات سے اس مقصد کو حاصل نہیں کیا جا سکتا لیکن یہ نظامہائے فکر بالکل ہی بے مصرف نہیں کیونکہ محنت شاقہ کے بعد ہمیں مسکّن اور مسکر اشیاء کی حاجت ہوتی ہے۔ مذکورہ نظام فکر و عمل ایام حیات میں شب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ غرضیکہ اگر ہماری توجہ کیفیت کشاکش کو برقرار رکھنے پر مرتکز ہو تو ہم سانحۂ موت سے متاثر نہیں ہوتے۔ موت کے بعد آرام کا ایک وقفہ ہے جسے قرآن نے ''برزخ'' سے تعبیر کیا ہے اور یہ وقفہ یومِ حشر تک رہے گا۔ اس وقفۂ آرام میں صرف ایسی انائیں باقی رہ پائیں گی جنہوں نے اپنی زندگی میں اس کے لئے تیاری کی تھی۔ حالانکہ حیات اپنے ارتقا میں تکرار کی قائل نہیں لیکن برگساں کے نظریات کے مطابق جسم کا از سر نو زندہ ہونا عین ممکن ہے۔ ولڈن کار (Wildon Carr) نے بھی اس خیال کی تائید کی ہے۔ آنات میں وقت کی تقسیم کے ذریعے ہم وقت کی مکانیت کو فروغ دیتے ہیں اور بعد میں اس پر قابو پانے میں دشواریوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ وقت کی اصل ماہیت کا ادراک ہم خود شناسی کی مدد سے

کر سکتے ہیں۔ حقیقی وقت خود زندگی ہے جو حاصل شدہ شخصیت کے ذریعے اپنے آپ کو قائم ودائم رکھتی ہے۔ جب تک وقت کے بارے میں ہمارا نقطۂ نظر مکانی رہے گا ہم وقت کے اسیر رہیں گے۔ مکانی وقت ایک ایسی زنجیر ہے جسے زندگی نے اپنے لئے وضع کیا ہے تاکہ وہ اپنے گردوپیش کا انجذاب کر سکے۔ درحقیقت ہم زماں سے ماوراء ہیں اور اس زندگی ہی میں ماورائیت کا ادراک ہمارے لئے ممکن ہے۔ البتہ یہ انکشاف محض وقتی ہوسکتا ہے۔

عشق انا کو مستحکم کرتا ہے۔ عشق کی اصطلاح یہاں بہت وسیع معنی میں استعمال کی گئی ہے اور اس سے مراد انجذاب کی خواہش ہے۔ اس کی ارفع ترین شکل اقدار اور مقاصد کی تخلیق اور ان کے حصول کی جدوجہد ہے۔ عشق عاشق و معشوق دونوں کو انفرادیت سے سرفراز کرتا ہے۔ منفرد ترین انفرادیت کی تحصیل کی کوشش طالب کو منفرد کرتی ہے اور مطلوب کی انفرادیت سے اسے ہم کنار کرتی ہے کیونکہ اس کے سوا کوئی اور شے طالب کے لئے قابل قبول نہیں ہوتی۔ جس طرح عشق استحکام انا کا سبب ہوتا ہے اسی طرح سوال یا طلب انا کو ضعیف کرنے کا باعث ہوتا ہے۔ ہر وہ شے جو بغیر ذاتی کوشش کے حاصل ہو جائے سوال کے ذیل میں آتی ہے۔ وہ بیٹا جو اپنے صاحب ثروت باپ کی دولت کے باعث مالدار بن جاتا ہے۔ درحقیقت فقیر ہوتا ہے اس نکتے کا اطلاق ان تمام افراد پر بھی ہوتا ہے جو دوستوں کے رحم وکرم کے محتاج ہوتے ہیں۔ غرضیکہ استحکام انا کے لئے عشق یعنی انجذابی قوت کا فروغ اور سوال یعنی بے عملی سے اجتناب ضروری ہے۔ مسلمانوں کے لئے اس انجذابی فعل کا بہترین اسوہ سیرت نبوی میں ملتا ہے۔''

''نظم کے دوسرے حصے میں میں نے اسلامی اخلاقیات کے عمومی اصولوں کی جانب اشارہ کیا ہے اور تصورِ شخصیت کے ضمن میں ان کے مفہوم کو واضح کیا ہے۔ تحصیل انفرادیت کے لئے انا کو ان تین مراحل سے گزرنا ہوتا ہے ۱۔ اتباع شریعت ۲۔ ضبط نفس جو خود آگہی یا انا کی ارفع ترین شکل ہے ۳۔ نیابت

الٰہی۔ انسان کے ارتقا کی تیسری اور آخری شکل نیابت الٰہی ہے۔ نائب سے یہاں مراد خلیفۃ اللہ ہے جو کامل ترین انا، انسانیت کی معراج اور ذہنی اور جسمانی لحاظ سے انسانیت کے نقطۂ عروج کا علامیہ ہے۔ اس شخصیت میں ذہنی تنازعات کی بجائے ایک نوع کی ہم آہنگی ملتی ہے اور عظیم ترین قوت اور اعلیٰ ترین علم دونوں کی تجمیع جلوہ گر ہوتی ہے۔ خلیفۃ اللہ کی زندگی میں فکر و عمل اور عقل و جذبہ ایک وحدت اختیار کر لیتے ہیں وہ شجر انسانیت کا آخری ثمر ہے۔ اس منزل تک رسائی اور دوران ارتقاء متعدد مصائب کا در پیش ہونا بالکل فطری ہے۔ وہ بنی نوع آدم کا امام ہوتا ہے اور اس کی سلطنت سلطنت الٰہیہ ہوتی ہے۔ وہ اپنے خواص سے دوسروں کو مستفیض کرتا ہے اور انہیں اپنے سے قریب تر لاتا ہے۔ عمل ارتقاء میں ہم جتنی زیادہ پیش رفت کریں اتنا ہی زیادہ ہم اس کا تقرب حاصل کریں گے۔ اس قرب کے حصول کے ذریعے ہم اپنی زندگی کو ارفع تر بناتے ہیں۔ انسانیت کا فکری اور جسمانی ارتقاء اس کے ظہور کے لئے شرط ماقبل ہے۔ فی الحال یہ محض ایک خواب ہے لیکن انسانیت زیر ارتقاء ہے اور ایسی مثالی نسل کی پیدائش کے لئے کوشاں ہے، جو اس مردِ کامل کو جنم دے سکے۔ غرضیکہ دنیا میں حکومت الٰہیہ کا قیام ایسے منفرد افراد کے وجود پر منحصر ہے جن کا امام ممکنہ حد تک انتہائی منفرد شخص ہو۔ نطشے کے ہاں اس مثالی نسل کا مبہم سا تصور ملتا ہے لیکن لادینیت اور اشرافی عصبیت کے باعث یہ تصور بالکل داغدار ہو گیا ہے۔''

میں سمجھتا ہوں کہ سب ہی لوگ اس سے اتفاق کریں گے کہ 'اسرارِ خودی' کا مذکورہ مواد ہماری گہری توجہ کا طالب ہے۔ ظاہر ہے نظم میں یہ مواد ایک مختلف انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ فکری جرأت اور اس کا اظہار نظم میں اتنا زیادہ نمایاں نہیں ہے۔ اسی طرح جذبات و تخیلات کے آگے منطقی استدلال ماند پڑ گیا ہے اور ذہن سے پہلے قلب مسخر ہو جاتا ہے۔ نظم شاعر کی مادری زبان میں نہ ہونے کے باوجود بھی فنی لحاظ سے انتہائی قابل لحاظ ہے۔ لفظی نثری ترجمے میں

ممکنہ گنجائش کو ملحوظ رکھتے ہوئے میں نے نظم کے محاسن کو ترجمے میں منتقل کرنے اور برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اصل نظم میں ایسے متعدد بند ہیں جو ایک بار بھی پڑھنے کے بعد حافظے سے محو نہیں ہوتے۔ مثال کے طور پر مرد کامل کا تذکرہ جس کی آمد کی دنیا منتظر ہے اور وہ شاندار مناجات جس پر نظم کا خاتمہ ہوتا ہے۔ جلال الدین رومی کی مانند اقبال بھی اپنے کلام میں حکایات اور تمثیلات استعمال کرتے ہیں جس کے باعث وہ اپنے مافیہ کو کہیں زیادہ موثر طور پر ادا کرنے پر قادر ہو جاتے ہیں۔ بصورت دیگر اس خوبی کا پیدا ہونا ممکن نہیں۔

منظر عام پر آتے ہی 'اسرارِ خودی' نے ہندوستانی مسلمانوں کی نوجوان نسل کو مسحور اور مسخر کر کے رکھ دیا۔ ایک نوجوان نے لکھا ہے۔ ''اقبال ہمارے درمیان مسیحا کے طور پر نمودار ہوئے ہیں اور انھوں نے تن مردہ میں زندگی پھونک دی ہے۔'' یہ دیکھنا باقی ہے کہ یہ بیدار افراد کس سمت میں پیش رفت کرتے ہیں۔ کیا وہ بہشت کے شاندار لیکن بعید تصور ہی پر قانع رہیں گے یا وہ شاعر کے پیش کردہ مقصود سے الگ کوئی نیا نظریہ یا نیا مقصد تلاش کریں گے۔ حالانکہ اقبال نے نظریۂ قومیت کی بالصراحت مذمت کی ہے لیکن ان کے معتقدین نے اس کی تاویل کرنا شروع کر دی ہے۔

میں اس بارے میں کوئی پیشن گوئی نہیں کر سکتا کہ یہ تصنیف کس حد تک لوگوں کو متاثر کرے گی۔ اقبال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ''وہ اپنے دور کی شخصیت بھی ہیں اور اسی کے ساتھ ساتھ اپنے عہد سے ماوراء بھی ہیں اور اپنے دور سے غیر مطمئن بھی۔'' ہم ان کے افکار کو ان کے ہم مذہب افراد کے کسی مخصوص طبقے کے نظریات نہیں قرار دے سکتے۔ ان کے افکار مسلم ذہن میں انقلابی تبدیلی کے مرادف ہیں اور ان افکار کی قدر و قیمت کے ضمن میں یہ امر ہرگز مانع نہیں کہ مذکورہ تبدیلی کا مستقبل میں واقع ہونے کا کوئی امکان نہیں ہے۔

مترجم : عبدالرحیم قدوائی

ہربرٹ ریڈ

قارئین اور مصنفین

ہمارے رسائل وجرائد میں معیاری تنقید کے نمونے ایسے عنقا ہیں کہ جب کبھی کوئی معیاری تحریر شائع ہوتی ہے میں اس کی جانب توجہ مبذول کرانا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ میں ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی تحریروں کا بالعموم کچھ زیادہ قائل نہیں ہوں لیکن THE NATION کے تازہ شمارے میں وہٹمین (WHITMAN) پر ان کا مضمون میرے خیال میں بھرپور تنقید کا نمونہ ہے۔ مضمون کا موضوع تخلیقی شان کا حامل ہے۔ اسے ابھی تک اطمینان بخش حد تک ٹٹولا نہیں گیا۔ اور چونکہ یہ موضوع غرہ پسند عروض دانوں، ادبی ماہر الانساب اور دوسرے علمی سراغ رسانوں کے دائرہ کار کی رسائی سے باہر ہے اس لئے نقاد ہر سلسلے میں دوٹوک بات کہنے اور طبع آزمائی پر اپنے آپ کو مجبور پاتا ہے۔ لارنس نے ان میں سے ہر مطالبے کو بحسن و خوبی پورا کر دیا ہے اور گو میرا مقصد اس کے افکار کی تکرار نہیں ہے البتہ میں اس کے تجزیے کی صلابت پر ضرور گفتگو کرونگا۔ اس تجزیے کی مدد سے CALAMUS میں وہٹمین کے فنی تنوع کی انتہائی اہمیت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ 'تمام جدید مصنفین میں صرف وہٹمین ہی اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ انسانوں میں اجتماع ضدین پایا جاتا ہے زندگی کی موثر اور آخری حقیقت کے بارے میں وہٹمین تک کا رویہ گھبراہٹ اور سنجیدگی سے عبارت ہے۔ وہ مردانہ عشق کے اسرار و رموز کو آشکار

ء ممتاز انگریزی مفکر اور نقاد ہربرٹ ریڈ کا یہ مضمون THE NEW AGE میں ۲۵/اگست ۱۹۲۱ء کو شائع ہوا تھا۔ یہ خاصا نایاب ہے، اور فاضل استاد پروفیسر خواجہ منظور حسین (پاکستان) کی کرم گستری سے ہمیں حاصل ہوا جس کے لئے ہم تہ دل سے ان کے شکر گزار ہیں۔

کرتا ہے، یعنی رفقاء کے درمیان محبت۔ اور یہی رفاقت نئے نظام عالم، نئی جمہوریت کے استحکام کی اساس ہے۔ روحِ انسانی کا آخری اور اہم ترین فریضہ دوستی، رفاقت اور مردانہ عشق سے عہدہ برآ ہونا ہے۔ یہ تجزیہ بالکل درست ہے اور اس کا اطلاق انتہائی موزوں شاعر پر کیا گیا ہے۔ کسی بھی تجزیے یا تنقید سے قطع نظر، یہ شاعر اپنی تصانیف کے آئینے میں انتہائی پراثر اور وقیع نظر آتا ہے۔ یہ شاعر بلاشبہ اپنے عہد اور اپنے ملک کی حدود سے ماوراء ہے بلکہ ہمارے ملک اور ہمارے عہد کی حدود سے بھی ماوراء۔ مجھے صحیح علم تو نہیں لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کہ اس شاعر کی اہمیت کا احساس وادراک عنقا ہے۔ یہ ایک نسوانی دور یا صنف نازک سے فرط تعلق کا عہد ہے جبکہ وٹمین بزبان خود مردانہ صفات کا پیکر ہے اور اسی باعث مردانہ عہد کا شاعر ہے۔ کیا وہ عظیم ترین جدید شاعر ہے؟ ہاں میں لارنس کے خراج تحسین سے متفق ہوں۔ ہم ارادی طور پر اس شاعر کی عظمت سے چاہے کتنا بھی آنکھیں چرائیں میں یہ سمجھتا ہوں کہ انسانیت لاشعوری طور پر وٹمین کے نصب العین کی تکمیل کی جانب گامزن ہے۔ وہ مغربی حد تک دور جدید کے آفاقی اور لاشعوری ذہن کا نمائندہ ہے۔ اس نے مرد کی گروہی جبلت کا خوب اظہار کیا ہے کیونکہ نسوانی نظریات کے بڑھتے ہوئے غلبے اور معاشی مسائل کی یلغار کے خلاف مدافعت کرنے کے لئے مرد رفاقت کی نئی جہتیں تلاش کرنے پر مجبور ہے۔ وٹمین کے خیال میں ''اس رفاقت کی تعبیر وتشریح کرنا خاصا دشوار امر ہے لیکن اگر اسے اخلاق ومعاشرت اور ادب کے ذریعے فروغ دیا جائے تو مستقبل میں یہ تحفظ اور بہتر امکانات کا ضامن ہے۔'' وٹمین کے اس خیال کی عملی طور پر تصدیق امریکی خانہ جنگی کے زمانے میں ہوئی۔ DRUM-TAPS دنیا کی بہترین جنگی نظمیں ہیں اور ان کی یادگاری حیثیت آئندہ بھی برقرار رہے گی۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حالیہ جنگ میں حساس اور باشعور افراد کا بنیادی تجربہ انہی مردانہ جذبات کی توثیق تھا لیکن اس نکتے کو سپاٹ نثر کی مدد سے واضح کرنا ایک دشوار امر ہے۔

اپنے تجزیے میں لارنس نے وہٹمین کے ہاں عدم صداقت کے عنصر کی بجا طور پر نشاندہی کی ہے کیونکہ اپنی تمام تر عظمت کے باوصف وہٹمین نقائص و عیوب سے کلی طور پر مبرا شاعر نہ تھا۔ البتہ اس پہلو کو نمایاں کرنے کی کوئی ضرورت بھی نہیں ہے۔ رومانوی لامتناہیت اور وحدۃ الوجودی Diliquescence کی مانند یہ عنصر بھی بالکل واضح ہے مگر اس کے پہلو بہ پہلو نظم وضبط، قطعیت اور ارتکاز کی صفات احساسات و جذبات کی بھرمار پر غالب ہیں۔ اس اعتبار سے وہٹمین کی عبقریت کا بہترین اظہار یا اس کے فن کی مکمل تعبیر و تشریح خود وہٹمین ہی کی ایک تحریر میں ملتی ہے جو DEMOCRATIC VISTAS کے صفحات میں ایک تشریحی حاشیے کے طور پر موجود ہے۔ لہٰذا میں اس تحریر کا اقتباس پیش کرنے میں بالکل حق بجانب ہوں:

''ادب کے فنی پیرایۂ بیان کا درجۂ کمال اور اس کے ذریعے روحِ انسانی کو حاصل ہونے والے سرور وانبساط جیسے نکات مابعد الطبیعات سے علاقہ رکھتے ہیں۔ عالم ارواح اور خود روح کے اپنے اسرار و رموز اور ہمارے وجود کے تشخص کی لافانیت جیسے امور بھی اسی شعبۂ علم سے متعلق ہیں۔ ہر دور میں انسانی ذہن ایسے سوالات سے برسرِ پیکار رہا ہے، خواہ انسان کا تعلق کسی عہد اور کسی قوم سے ہو۔ اور اس میدان کے سرکردہ اہل قلم، خواہ وہ جدید ہوں یا قدیم، ان کی عظمت کا متفقہ طور پر اعتراف کیا جاتا ہے۔ ایسے مصنفین بنی نوع انسان کو ہمیشہ عزیز و محبوب رہے ہیں۔ خواہ اپنی کاوشوں کے صلے میں انھیں معاوضے کی گراں قدر رقم ملے یا نہ ملے لیکن وہ اولمپیائی کھیلوں کے فاتحین کی مانند طرۂ امتیاز کے حامل ہوتے ہیں اور ان کی تصانیف جمالیاتی اعتبار سے ناقص

ہونے کے باوجود زندہ جاوید رہیں گی۔ شاعری اور ادب
بنیادی طور پر مذہبی ہیں اور رہیں گے۔ ہندوستان کے،
زرتشت کی NACKAS، یہودیوں کی تلمود اور عہد نامۂ عتیق،
مسیح اور ان کے حواریوں کی انجیل، افلاطون کی تحریریں، محمدؐ
کا قرآن، سوروں کی نظموں کے مجموعے سے لیکر ہمارے
دور میں سوئڈن بورگ، لیبنز، کانٹ اور ہیگل کے شہ کاروں
میں انسانی جذبات واحساسات، مادی وآفاقی مظاہر، مذہبی
طرز بیان، اسرار و رموز کا عرفان، غیب اور مستقبل کا
ادراک، الہٰ کی ہمہ جائیت اور کائنات کے الوہی مقصد جیسے
نکات کبھی بھی نظروں سے اوجھل نہیں ہوتے بلکہ بالواسطہ
طور پر یہ نکات آشکار ہوتے رہتے ہیں اور اسی باعث یہ شہ
پارے ادب کے حقیقی عروج ورفعت کے مظہر ہیں اور اپنے
ارتفاع کے لحاظ سے زمین کے عظیم پہاڑوں کے مثل ہیں۔''

یہ تعبیر ادب کی اصل ماہیت سے زیادہ ادب میں پوشیدہ امکانات سے متعلق ہے۔ اس تعبیر کی مدد سے جمالیاتی طرز بیان کا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ جہاں تک مذکورہ شہ کاروں کے جمالیاتی اعتبار سے ناقص ہونے کا سوال ہے، عظیم ادبی فن پارے کسی طرح بھی جمالیاتی اعتبار سے ناقص نہیں ہوسکتے۔ ان میں پنہاں قوتِ فکر ایک طرز کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔ ان تصریحات کی حدود میں وہٹمین کا پیش کردہ عینی نظریہ تنقیدی ہونے کے علاوہ قابل عمل بھی ہے اور براہ راست استعمال کے لائق بھی۔ اس نظریے کا اطلاق میرے خیال میں تمام معاصر شعراء میں صرف ایک ایسے شاعر پر موزوں ہے جو ہمارا ہم وطن ہے نہ ہم مذہب۔ صرف یہی شاعر اس کسوٹی پر پورا اترتا ہے۔ میری مراد محمد اقبال سے ہے جن کی نظم ''اسرارِ خودی'' کا ڈاکٹر رینالڈ نکلسن نے حال ہی میں اصل فارسی سے ترجمہ کیا ہے اور اسے

میکملن نے شائع کیا ہے۔ آج جبکہ ہمارے مقامی متشاعر حضرات کیٹس کی زمین میں بلبلوں اور پرندوں کے موضوعات پر تضمینیں تحریر کرنے میں مصروف ہیں لاہور میں ایک ایسی نظم شائع ہوئی ہے جس کے متعلق یہ مشہور ہے کہ اس نے نوجوان ہندی مسلمانوں کو بالکل مسحور کر کے رکھ دیا ہے۔ ایک صاحب رقمطراز ہیں: ''اقبال ہمارے درمیان مسیحا کے روپ میں ظاہر ہوئے ہیں۔ انھوں نے جسد مردہ میں نئی زندگی پھونک دی ہے۔'' ممکن ہے کہ آپ یہ دریافت کریں کہ اس عطائی نسخے میں آخر کیا شے ہے جس نے عوام کے احساسات و جذبات کو مرتعش کر کے رکھ دیا ہے۔ جواب میں یہ کہا جاتا ہے اور میں بھی اس خیال سے متفق ہوں کہ یہ نظم نہ تو کوئی عطائی نسخہ، نہ شیخی بازی پر مبنی وطن پرستی اور نہ کفارے کا کوئی عقیدہ ہے بلکہ اس نظم میں جدید فلسفے کے تمام ادوار کا جوہر سمٹ کر آ گیا ہے اور کثرتِ افکار سے وحدت خیال برآمد ہوئی ہے اور مختلف مکاتب کی پراسرار منطق سے آفاقی انداز کی تخلیقیت نمودار ہوئی ہے۔

اقبال نے قطعیت کے ساتھ نطشے سے متاثر ہونے کی تردید کی ہے لیکن دونوں میں موازنہ ناگزیر ہے۔ نطشے کا فوق البشر اور اقبال کا مردِ کامل محض ضمنی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہیں البتہ اول الذکر کی بنیاد اشراقیت کی غیر حقیقی سماجیات پر ہے جبکہ موخرالذکر کا تصور پختہ تر بنیادوں پر استوار ہے کیونکہ یہ مثالی بہترین انسان خواہ سقراط ہوں یا مسیح یا محمدؐ۔ فطرت کی تخلیقی قوتوں کا ثمر ہیں، کسی جبریت کا نتیجہ نہیں۔ مرد کامل اپنی خصوصیات کے اعتبار سے جمہوری ہے۔ یہ تصور اس روحانی اصول سے ماخوذ ہے کہ ہر انسان مخفی قوت کا مرکز ہے اور ایک مخصوص کردار کے فروغ کے ذریعے انسان میں پنہاں صلاحیتوں کو بارآور بنایا جا سکتا ہے۔ یہ ایک قابل عمل عینی نمونہ ہے اور اسی باعث وہٹمین کے DIVINE AVERAGE سے مماثل ہے۔ البتہ اس خواہش کے پس پشت تین خیالات کار فرما ہیں جو صرف پیش بینی کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ اس عقیدے کی بنیاد مذہبی

ہے کہ انسان خدا کے نام سے موسوم الوہی قوت کی کشش کے زیر اثر نمود و ارتقا حاصل کرتا ہے۔ سائنسی لحاظ سے اس کی اساس یہ مفروضہ ہے کہ امتداد زمانہ کے ہاتھوں ایک ایسی تخلیقی قوت نمودار ہوتی ہے جو شعور کو آگہی بخشنے کے باعث انسان کی صلاحیت فہم و ادراک کو بھی تقویت دیتی ہے۔ مابعد الطبیعات کی رو سے مذہبی اور سائنسی پہلو باہم دگر منسلک و مربوط ہیں۔ اس نظم کے دیباچے سے اقبال کا درج ذیل اقتباس پیش کرتا ہوں:

> ''حیات ایک مسلسل انجذابی حرکت ہے اور انجذاب کی مدد سے اس راہ کے تمام موانع کا سد باب کرنے پر قادر ہے۔ روحِ حیات خواہشات اور مقاصد کی مسلسل تخلیق ہے اور اپنے فروغ و بقا کے لئے اس نے اپنے وجود کے بعض ذرائع و وسائل مثلاً حواس، عقل وغیرہ کو ترقی دی ہے تاکہ موانع کا انجذاب ممکن ہو۔ مادہ راہِ حیات میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ فطرت محض شر نہیں کیونکہ یہ زندگی کی داخلی قوتوں کے آشکار ہونے میں ممد ثابت ہوتی ہے۔''

غرضیکہ زندگی جہادِ آزادی ہے اور اس جہاد کا طریقۂ کار انا کی تربیت ہے یا محمدؐ کے الفاظ میں ''تم اپنے آپ میں صفاتِ خداوندی پیدا کرو۔'' یہ قول وٹمین کے ان الفاظ کی یاد دلاتا ہے: ''میں تکمیل شدہ اشیاء کی انتہا ہوں اور آئینے میں خود اپنی شبیہ میں جلوۂ خداوندی دیکھتا ہوں۔'' نطشے نے اسی مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے: ''اے ہم نفس / ہم نشیں / رفیق مخلوقات! خالق حقیقی تمہارا منتظر ہے۔'' درحقیقت ہر فلسفے اور ہر مذہب میں تکمیل انا کا یہ نظریہ ملتا ہے۔ انسان نفسیاتی اعتبار سے کسی ایسی الوہیت کو قبول نہیں کرسکتا جو خود اس کی ذات میں آشکار نہ ہو۔ یہ ایک مادی حقیقت بھی ہے۔ وٹمین یا نطشے کے بالمقابل اقبال کے ہاں اس حقیقت کا واضح تر ادراک پایا جاتا ہے۔ وٹمین کا DIVINE

AVERAGE غیر واضح اور مبہم ہونے کے باعث کسی مثالی نمونے میں متشکل نہیں ہوتا۔ نطشے کا فوق البشر سماج دشمن ہونے کے علاوہ خلقی طور پر غیر حقیقی ہے۔ لیکن اقبالؔ کا مردِ کامل DIVINE AVERAGE بھی ہے اور ہمدم و دمساز بھی۔ یہ عبد بھی ہے اور معبود بھی۔

مترجم : عبدالرحیم قدوائی

خواجہ منظور حسین

اقبال کے چند شعری نشان

غزل کی ایک قدیم علامت کے بارے میں 'ادافہم' رمز آشنا، نکتہ بیں، اقبال کہتے ہیں:

بہ ہر زمانہ بہ اسلوب تازہ می گویند
حکایتِ غمِ فرہاد و عشرتِ پرویز

اس سے ظاہر ہے کہ وہ اس صنف سخن کے کنایوں اور اشارتوں، 'حرفِ تہ داری' اور 'حرفِ پیچا پیچ' کے مقتضائے وقت کے ساتھ بدلتے ہوئے مطالب و معانی کا پورا وقوف، اور اُن کے مصرف پر کامل قدرت رکھتے تھے، برعکس ان 'کم نظر و کم سواد' ناقدوں کے جو انھیں محض باسی ٹکڑوں کی جگالی سمجھتے ہیں۔ انھوں نے خود اسی معنی خیز روایت کو عشق و ہوس میں امتیاز، محنت اور سرمایہ کی آویزش اور اپنی 'شورشِ باطن' کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے:

آن تیشۂ فرہادے: این حیلۂ پرویزے
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد
فرہاد کی خاراشکنی زندہ ہے اب تک:
باقی نہیں دنیا میں ملوکیت پرویز

اسی طرح شہادتِ حسین اُن کے کلام میں 'رسمِ شبیری' کا جسے انھوں نے 'سرمایۂ شبیری' بھی کہا ہے، ایک مستقل آفاقی نشان بن گئی ہے:

یکے است ضربت اقبال و ضربتِ فرہاد
جز این، کہ تیشۂ ما رانشانہ بر جگر است

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

ریگِ عراق منتظر، کشتِ حجاز تشنہ کام:
خونِ حسین باز دہ کوفہ و شامِ خویش را

قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں
گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

'اپنے سادہ و آزادہ و دقیق' محسوسات اور مدرکات کے لئے اقبال نے بعض خاص نقش بھی وضع کیے ہیں، مثلاً شاہین، آہو، لالہ۔ شاہین کے مصرف کی صراحت تو انھوں نے خود اپنے ایک خط میں کردی ہے:

'شاہین کی تشبیہ محض شاعرانہ نہیں۔ اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں: خود دار اور غیرت مند ہے، کہ اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا؛ بے تعلق ہے، کہ آشیانہ نہیں بناتا، بلند پرواز ہے، خلوت پسند ہے؛ تیز نگاہ ہے۔' [۱]

مگر یہ تصریح بعض ان صفات پر حاوی نہیں جو نیٹشہ اور ان کے شاہین میں مشترک ہیں۔ [۲]

اُس عقاب کی طرح جو دیر تک تکتا رہتا ہے
دیر تک نظریں گاڑے غاروں میں جھانکتا رہتا ہے
خود اپنے غاروں کے اندر

---

۱ 'رہ و رسمِ شاہبازی' کے اوصاف سے اپنے جذباتی لگاؤ کی رعایت سے انھوں نے خود کو 'شاہین کافوری' کا لقب دیا ہے۔

۲ 'مصنف کا مفہوم معلوم کرنا بالکل غیر ضروری' بلکہ مضر ہے۔ ہاں، ایک ضروری شرط ہے، اور وہ یہ ہے کہ جو تشریح آپ کریں، اس کی تائید شعر کی زبان سے ہونی چاہیئے۔'
''اقبال نامہ'' ۲، ۲۷۱

آہ، وہ نیچے کی طرف کیسے بل کھاتے ہوئے اترتے ہیں!
نیچے ہی نیچے
اور زیادہ گہری گہرائیوں میں
پھر
ایک دم، نظر کی سیدھ میں
بھیڑوں پر جھپٹتا ہے
سر کے بل، بھوک سے تپا ہوا
بھیڑوں کے خون کا پیاسا
اڑان میں بھیڑوں سے نفرت اپنے اندر لئے
سفاکانہ غیض وغضب سے بھرا ہوا ہر اس چیز کے خلاف جو نظر آتی ہے
بھیڑ کی سی: بھیڑ کی سی آنکھ، چھلے دار نرم نرم اون
خاکستری رنگ، بھیڑ کی سی سادہ لوح
ایسی
عقاب کی سی، چیتے کی سی۔
شاعر کی آرزوئیں ہیں
ہزاروں پردوں میں روپوش تیری آرزوئیں ہیں
ارے دیوانے! ارے شاعر!
تو وہ ہے جس نے انسان کو دیکھا ہے
دیوتا اور بھیڑ کے روپ میں
ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالا ہے انسان کے اندر کے دیوتا کو
اور اسی طرح انسان کے اندر کی بھیڑ کو
اور قہقہہ لگایا ان کے پرخچے اڑاتے ہوئے
یہ، یہ ہے تیرا سرور وانبساط!

ایک چیتے اور عقاب کا

ایک شاعر اور دیوانے کا نشاط!

(ترجمہ مبنی بر منظوم ترجمہ والٹر کاؤفمان)

یہ ایک مغنی ساحر کی زبانی زرتشت (اور خود نیٹشہ) کی بعض آرزوؤں کی تعریضی تمثیل ہے۔ اس میں اقبال کے 'گوسفندی ومیشی' کے خلاف جذبے:

نگاہِ گرم، کہ شیروں کے جس سے ہوش اڑ جائیں
نہ آہِ سرد، کہ ہے گوسفندی و میشی [۱]

اور ان کے شاہیں کی خون آشامی کی خوبو نکلتی ہے:

بازوئے شاہین کشا، خونِ تدروان بریز:
مرگ بود باز را زیستن اندر کنام
وائے آن شاہین کہ شاہینی نہ کرد
مرغکے از چنگ او نامد بہ درد [۲]

شاہیں سے کہیں زیادہ شعری بلاغت اور لطف لالہ اور آہو کے استعمال میں ملتا ہے۔ یہ دونوں 'ملتِ بیضا کی سرگذشت'، 'تہذیبِ حجاز' کے مدوجزر، اور اپنے شاعر کے تخلیقی مزاج کی متنوع کیفیتوں کے نشان ہیں۔ ان علامتوں کی جذباتی کشش میں ان کے صحرائی وجود کو بالخصوص دخل ہے:

از دمِ سیرابِ آن 'امی' لقب — لالہ رست از ریگِ صحرائے عرب
آخر او را آب و رنگِ لالہ داد — لاالہ اندر ضمیر او نہاد

---

[۱] یہ وہ لوگ ہیں جنھیں نیٹشہ کے بقول، اپنی نرم نرم انگلیوں کو مکا بنانا نہیں آتا، اور جنہوں نے اپنے بھیڑئے کو پالتو کتا بنالیا ہے۔

[۲] 'انسان رحم کھاتا ہے تو اپنی قوت کھو بیٹھتا ہے۔' (نیٹشہ)

'زندگی نام ہی دکھ اٹھانے اور دکھ دینے کی قوت رکھنے کا ہے۔'

''مقالاتِ اقبال''، ۱۶۴

من مثالِ لالۂ صحراستم

لالۂ صحرایم : از طرفِ خیابانم برید
در ہوائے دشت وصحرا وکہستانم برید [1]

بادِ صحراست کہ با فطرتِ مادر سازد :
میرد بہ خیابان ہا این لالۂ صحرا مست

غزالے در بیابانِ حرم بین

سر گذشتِ ملتِ بیضا بگوئے :
با غزال از وسعتِ صحرا بگوئے

انحطاط و زوال کے بعد قوم کے 'احساسِ زیاں' کو اقبال نے تمثیلاً یوں ادا کیا ہے کہ ہرن نے آنکھوں سے اوجھل اور دست رس سے باہر ہوتے ہوئے جو گرد اڑائی، اس نے 'سرمے کا کام کیا' اور بینائی جو 'دھندلا گئی تھی، نئے سرے سے روشن ہوگئی۔ 'آہوئے تاتاری' کی جستجو ان کے نزدیک ایک نادر روحانی مقصد کی لگن ہے، جو محض قیاس وگمان سے تسکین نہیں پاتی، بلکہ منزلِ مراد تک پہنچنے کے لئے 'مشامِ تیز' چاہتی ہے، کہ اس کے تصور ہی سے سارا وجود اس کی مہک میں بس جائے۔ [2] اس تصور میں رومی کا فیضان شامل ہے:

---

[1] در چمن، معذور دار ندم، اگر گردم ملول :
نغمہ سنج کوہ و دشتم، از گلستان نیستم
دلم ز زمزمۂ طرفِ چمن نہ کشاید:
گوش بر قہقۂ دامنِ کہسار کنم — نظیری
ہمان بہتر کہ لیلیٰ در بیابان جلوہ گر باشد :
نہ دارد تنگ نائے دہر تابِ حسنِ صحرائی — صایب

[2] نہ ہر مغزے کہ بوید، نکہت از مصر ویمن گیرد :
مشامِ تیز باید تا نصیب از پیرہن گیرد — نظیری

ہمچو صیادے سوے اشکار شد
گامِ آہو دید و بر آثار شد
چند گاہش ، گامِ آہو در خور است
بعد ازان خود نافِ آہو رہ بر است رومی

فلسفہ وحکمت کی نارسائی کو اقبال نے یوں بیان کیا ہے:

دشت و کہسار نوردید، وغزالے نہ گرفت
طوفِ گلشن زد، ویک گل بہ گریبانش نیست

یہاں غزال وجدانی 'فتوحاتِ جہانِ ذوق وشوق' کے لئے آیا ہے۔ حکمت اور فلسفے کے اس تخمینے سے کسی کو اتفاق ہو یا نہ ہو، اس میں کلام نہیں کہ جو کچھ اقبال ان میں ڈھونڈتے تھے، اور نہ پاتے تھے، اسے انھوں نے بڑا دل کش تغزلی رنگ دیا ہے، جو کچھ دیر کو ہمیں بھی ان ہی کی تشنگی کی کیفیت میں ڈبو دیتا ہے۔

اقبال خود کو 'صیادِ معانی' کہتے ہیں، جس کے تخلیقی تصرف سے 'نا آفریدہ' خیالات اور حالات وجود میں آتے ہیں: [۱]

فکرم آن آہو سرِ فتراک بست
کو ہنوز از نیستی بیرون نہ جست

اس تخلیقی تخیل کے باوصف، انھیں عملی میدان میں اپنی کوتاہ دستی کا شدید احساس ہے، جس کے اظہار کے لئے انھوں نے یہ حسرت آلود پیرایہ اختیار کیا ہے:

آہوئے زار و زبون و ناتوان
کس بہ فتراکم نہ بست اندر جہان
تپید یک دم، و کردند زیبِ فتراکش
خوشا نصیب غزالے کہ زخم او کاری است!

آہو میں وہ اوصاف ہیں جنہیں اقبال آزادانہ زندگی سے وابستہ کرتے ہیں:

---

۱ 'قومیں شاعروں کے نفوس میں وجود پاتی ہیں۔' اقبال

اس کی نس نس میں بجلی بھری ہوئی ہے؛ وہ پابندیوں سے رم کرتا ہے اور آسانی سے قابو میں نہیں آتا[۱] ان صفات کی مناسبت سے انھوں نے خود کو یہ غزالی صفت دی ہے:

زکمندِ شہر یاران رمِ آہوانہ دارم

اقبال کے شعری مزاج کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ کبھی وہ اندر یا باہر کے کسی مظہر سے لگاؤ پیدا کر لیتے ہیں اور کبھی اس سے بالکل الگ تھلگ اور بے نیاز ہو جاتے ہیں۔ ایک مستغنی اور متحرک مزاج کی اس سے زیادہ بلیغ تصویر مشکل سے ملے گی:

ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام!

مرغزار میں ہرن کبھی کھڑے چرتے یا جگالی کرتے ہیں، کبھی سبک خرام ہوتے ہیں، کبھی چوکڑیاں بھرتے ہیں۔ یہی صورت اقبال کے 'ساکن و ہر لحظہ سیار' جذب و فکر کی بھی ہے:

کہ دل دشتِ غزالانِ خیال است

'غزالانِ خیال' کی ترکیب میں خیالات کی نوعیت بھی آگئی اور کیفیت بھی۔

قید و بند کی برکت سے 'نافۂ آہو' کہ 'اک لہو کی بوند، ہے، 'مشکِ ازفر، بن جاتا ہے۔ 'نافۂ آہو' سے اقبال باطنی اور معنوی خوبیاں مراد لیتے ہیں۔[۲] 'رومی کی معنویت میں ان کے لئے جو جذب و کشش ہے، اس کی رعایت سے اسے غزال کا پیکر دیا ہے:

شرحِ او کردند، و اوراکس نہ دید:

---

[۱] 'آہوئے رم خو' کو رام کرنے کا ایک نسخہ بھی اقبال نے تجویز کیا ہے:

چون اسیرِ حلقۂ آئین شود　　　آہوئے رم خوئے او مشکین شود

[۲] طبعِ نافِ آہو است آن قوم را
از برون خون و زدرون شان مشک ہا　　　رومی

غزالِ من خورد برگ گیا ہے
ولے خونِ دلِ او مشک ناب است　　　اقبال

معنیِ او ، چون غزال ، از ما رمید

یورپ سے ناامیدی کی ایک وجہ انھوں نے یہ بھی بتائی ہے کہ اس کی دل کش فضا کے باوجود، اس کے تمام آہوُ بے نافہ 'یعنی، سوز و سرور سے عاری ہیں۔

'مہدیِ موعود' کے تصور سے اپنا ہیجانی لگاؤ اقبال نے ' آہوے مشکیں' کہہ کر ظاہر کیا ہے:

نومید نہ کر آہوئے مشکیں سے ختن کو

ایک خط میں اس کی تصریح کی ہے کہ 'مہدی سے مراد کوئی خاص مہدی نہیں، وہی جو عالمِ افکار میں زلزلہ پیدا کر سکے'۔

''اقبال نامہ''، ا، ۳۳

دنیا کو ہے اس مہدی برحق کی ضرورت
ہو جس کی نگہ زلزلۂ عالمِ افکار

اپنی شعری ذات و صفات کی رعایت سے، اور اپنی ملت سے وابستہ و پیوستہ ہونے کی رو سے، اقبال نے خود کو بھی، اپنی ملت کی طرح، لالہ کے رنگ روپ میں دیکھا ہے:[۱]

من مثالِ لالۂ صحرا ستم
نختین لالۂ صبحِ بہارم : پیاپے سوزم از داغے کہ دارم
نمودِ لالۂ صحرا نشین ز خونابم

---

[۱] ملت کے عروج کے لئے خسرو نے، اور زوال کے لئے صائب نے بھی اسی نشان سے کام لیا ہے:

ہست صحرا چوں کفِ دست، دبر او از لالہ جام:
خوش کفِ دستے، کہ چندین جامِ صہبا برگرفت ! خسرو
یادگارِ جگرِ سوختۂ مجنون است
لالۂ چند، کہ از دامن صحرا برخاست صائب

شریک دردو سوزِ لالہ بودم ضمیر زندگی را بر کشودم
دمید آن لالہ از مشت غبارم کہ خونش می تراود از کنارم
بروید لالہ از داغِ جگر تاب

لالہ، پیہم سوختن قانونِ او بر جہد اندر رگِ او خونِ او
چون چراغِ لالہ، سوزم در خیابانِ شما
سرشکِ لالہ گون را اندرین باغ بیفشانم، چون شبنم، دانہ دانہ
چون بمیرم، از غبارِ من چراغِ لالہ ساز:
تازہ کن داغِ مرا، سوزان بہ صحرائے مرا

متاعِ من دلِ درد آشنائے است نصیبِ من فغانِ نارسائے است
بہ خاکِ مرقد من لالہ خوش تر
کہ ہم خاموش، وہم خونین نوائے است

لالہ کی ایک ہی علامت سے اقبال نے دو مختلف شعری مزاجوں کی نشان دہی کی ہے۔ 'آتشین پیرہن' آتش بجان لالہ، اپنے 'داغِ جگرتاب' سے 'اسرارِ جان' کو بے نقاب کرتا اور زندگی کی آگ بھڑکاتا ہے۔ یہ 'اسرارِ جان' کیا ہیں؟
'جذب وسرور وسوز ودرد'

اقبال آرزو مند ہیں کہ ان کے
'درد و داغ و جستجوئے و آرزو'
ساری دنیا، بالخصوص ان کی اپنی ملت کے رگ وپے میں جاری وساری ہوں:

اے لالۂ صحرائی، تنہا نہ توانی سوخت:
این داغِ جگر تابے بر سینۂ آدم زن

غنچۂ دل گرفتہ را از نفسم گرہ کشائے:
تازہ کن از نسیم من داغِ درونِ لالہ را

گلستانے زخاکِ من انگیز　　نمِ چشم بہ خونِ لالہ آمیز

لالہ ایسے شاعر کے لئے بھی آیا ہے، جو بظاہر آب و رنگ تو شوخ رکھتا ہے، مگر اندر سے ٹھنڈا ہے:

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

اس کی اپنی ذات میں مرکوز حرارت نہ خود کو پوری طرح گرماتی اور برماتی ہے، اور نہ اس سے دکھ درد کے ماروں کو روشنی اور گرمی پہنچتی ہے، حالانکہ 'کارِ مرداں'، رومی کے بقول، روشنی اور گرمی ہی ہے:

زمن با شاعرِ رنگین بیان گوئے :　　چہ سود از سوز، اگر چون لالہ سوزی؟
نہ خود را می گدازی ز آتش خویش　　نہ شامِ دردمندان بر فروزی

''پیامِ مشرق'' کی نظم 'لالہ' میں لالہ پہلے قوتِ حیات کے تخلیقی تب و تاب کا، اور بعد میں اس جوہر گراں مایہ کو گنوا کے اس کی بازیابی کی طلب کا علامتی مظہر ہے:

آن شعلہ ام کہ صبحِ ازل در کنارِ عشق
پیش از نمودِ بلبل و پروانہ می تپید
در تنگ نامے شاخ بسے پیچ و تاب خورد
تا جوہرم بہ جلوہ گہِ رنگ و بو رسید

واکردہ سینہ، منتِ خورشید می کشم :
آیا بود کہ باز بر انگیزد آتشم ؟ ۱

۱؎ لالہ بہرِ یک شعاعِ آفتاب
دارد اندر شاخ چندین پیچ و تاب
اقبال

یہ سوالیہ خطاب اسی قوتِ حیات سے ہے:

بہ ما، اے لالہ، خود را وا نمودی
نقاب از چہرۂ زیبا کشودی
ترا، چون بر دمیدی، لالہ گفتند:
بہ شاخ اندر چسان بودی، چہ بودی؟

'شہیدِ ازل'، 'خونیں کفن'، 'خونین جگر'، 'خونیں پیالہ'، 'پیکانی'، لالہ سے اپنے دلِ پرخوں کی جذباتی ہم رنگی منسوب کرکے اقبال نے اپنے جذبۂ حرب و ضرب اور ذوق وشوقِ شہادت کا اظہار کیا ہے:

سرِ خاکِ شہیدے برگ ہائے لالہ می پاشم
کہ خونش با نہال ملتِ ماساز گار آمد

لالہ فطرتی مظاہر کے لئے بھی استعمال ہوا ہے، جن کے اجزا کی شیرازہ بندی تو قدرت ہی کرتی ہے، مگر ان کی حنابندی شاعر کا ایک مخصوص وظیفہ ہے:

حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا

بہار برگِ پراگندہ را بہم بربست:
نگاہِ ماست، کہ بر لالہ آب و رنگ افزود[۱]

جمیل تر ہے گل و لالہ فیض سے اس کے:
نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو

۱۔ 'جمیل معروض میں، خواہ وہ آرٹ کا ہو یا فطرت کا، ایک جزو نفس کا عطیہ ہوتا ہے۔ یہ امر کوئی اہمیت نہیں رکھتا کہ یہ نفس معروض کے خالق کا ہے، یا محض تماشائی کا، جو فن کار کے بنائے ہوئے نشانات پر چلتا ہے۔ معروض کی معنویت، نوعیت یا اظہار کی کیفیت اسی اضافے پر مبنی ہے'، (سیموئیل الیگزینڈر)

خروشِ این مقامِ رنگ و بو را   بہ قدرِ نالۂ مرغے بیفزائے [1]

اقبال کے قلب و نظر میں

وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ:
اسی کے ساز سے ہے زندگی میں سوزِ دروں

اسی رعایت سے لالہ نسائی خود آرائی و خود نمائی کا مرقع بھی ہے، جس کے آب و رنگ میں عاشق کا خونِ آرزو شامل ہے:

حنا ز خونِ دلِ نو بہار می بندد:
عروسِ لالہ چہ اندازہ تشنۂ رنگ است!

(اقبال نے عورت کو 'نظامِ عالم کی خوش بو اور قلب کی نماز' کہا ہے۔ رسالہ 'صحیفہ'، اقبال نمبر ا، ۱۵۸)

وہ عورت کے وجود کو 'لذتِ تخلیقی سے آتشیں'، تو سمجھتے تھے، مگر اس کی کسی ایسی تخلیقی قوت کے منکر تھے جس کا تعلق رحم سے نہ ہو۔ ('اقبال ریویو، جنوری ۱۹۶۹، ۵۶)

---

[1] روشن دلان، چون آئینہ، بر ہر چہ رو کنند
ہم در طلسمِ خویش تماشائے او کنند
بیدل

ہر نقش دل افروز میں دل کرتا ہے فسوں آمیزی سی
حقی

صورتِ یارِ دل نواز ویسے بھی دل فریب تھی:
آئینۂ خیال میں اور بھی کچھ سنور گئی
اعظمی

لے اڑی مجھ کو نگاہِ شوق کیا جانے کہاں:
تیری صورت پر بھی اب تیرا گماں ہوتا نہیں!
فراق

نبیۂ مریخ کی زبانی 'آزادیٔ نسواں' کی حمایت میں انھوں نے جن خیالات کا اظہار کرایا ہے، ان سے وہ خود شدید اختلاف رکھتے تھے:

اے زنان، اے مادران، اے خواہران!
زیستن تا کے مثالِ 'دل بران'؟
دل بری اندر جہان مظلومی است:
دل بری محکومی و محرومی است
در دو گیسو شانہ گردانیم ما:
مرد را نخچیرِ خود دانیم ما
مرد صیادی بہ نخچیری کند:
گردِ تو گردد، کہ زنجیری کند
ہم بر او بودن آزارِ حیات
وصلِ او زہر، و فراقِ او نبات

عورتوں پر 'آزادیِ نسواں کہ زمرد کا گلوبند؟' کی پھبتی کس کے انھوں نے اس مسئلے پر 'مردانِ خردمند' کے تعریضی نقطۂ نظر کی ترجمانی کی ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی 'خاتونِ عجم' قرۃ العین طاہرہ کو حلاج اور غالب کی خلاق و دراک 'ارواحِ جلیلہ' کی صف میں جگہ دے کر اس زیادتی کی کچھ نہ کچھ تلافی بھی کر دی ہے۔

اس امر کی صراحت کہ اقبال نے لالہ سے ایک تاریخی عمل کی طرف بھی اشارہ کیا ہے، اس مبہم تشریح سے ہوتی ہے جو انھوں نے خود ایک خط میں اپنے اس شعر کی کی ہے:

تا بروید لالۂ آتش نژاد از خاکِ شام
باز سیرابش ز خون تابِ مسلمان کردہ اند

'کونٹ ٹالسٹائی۔۔۔ کا خیال تھا کہ 'لالۂ آتش نژاد'، منگولین قوم میں پیدا ہوگا اور اس وقت دنیا میں موجود ہے۔ اب یہ معلوم نہیں کہ اس کا خروج یا

ظہور کب ہوگا، اور وہ اس وقت روس میں ہے یا وسط ایشیا میں یا شام میں۔'
یہ تشریح بجائے خود ایک چیستان ہے!

حالی پر ایک قطعے میں اقبال نے اپنی جلال و جمال باختہ قوم کو 'لالۂ صحرا' کہا ہے، جو سید احمد خاں کے دم سے تازہ دم ہوئی، اور پھر حالی نے اپنے سوز و گداز سے اسے 'زوالِ نعمت وجاہ' کا احساس دلایا:

آن لالۂ صحرا کہ خزان دید و بیفسرد
سید او را نمی از اشک سحر داد
حالی زنوا ہائے جگر سوز نہ آسود
تا لالۂ شبنم زدہ را داغِ جگر داد

لالے کا استعمال بڑی لفظی و معنوی ہم آہنگی سے اس قطعے میں ہوا ہے جس میں اقبال نے اپنے 'مردِ تمام' کی بشارت دی ہے، جو

ہنوز تا بہ کمر درمیانۂ عدم است

مگر ان کے کلام کی جاں بخش تاثیر سے وجود میں آجائے گا، اور اس کے خیر و خوبی کی بدولت، لالے کی لہلہاتی، چہچہاتی، مہکتی ہوئی شاخ کی طرح، زندگی کی رگ رگ سے تروتازگی اور رعنائی پھوٹ نکلے گی۔ یہاں ایک مجرد تصور کو مجسم کر کے اس میں یوں جان ڈالی گئی ہے، کہ بصیرت اور بصارت دونوں یکساں سیراب ہوگئے:

بیا، از من بگیر د آن دیر سالہ   کہ بخشد روح با خاکِ پیالہ
اگر آبش دہی از شیشۂ من   قدِ آدم بروید شاخِ لالہ

'قدِ آدم' کی کچھ اور تفسیر شاید دو مختلف شخصی اور فنی مسلک و مزاج رکھنے والے شاعروں کی اس نوک جھونک سے ہو جائے جس کی تفصیل مجھے ایک معتبر راوی نے سنائی۔ 'تر' شاعر نے 'خشک' سے کہا: 'سنا ہے آپ خود کو بڑا شاعر تصور فرماتے ہیں۔' انھوں نے پہلے تو از راہِ انکسار اسے تہمت قرار دیا، مگر جب دوسری طرف سے

برابر اصرار ہوتا رہا کہ 'نہیں' صاحب، آپ ضرور سمجھتے ہیں، تو وہ تنگ آ گئے اور چمک کر بولے: 'اچھا، جناب، یوں ہی سہی: سمجھتے ہیں! پھر؟' شاعر سرخوش اسی موقعے کی تاک میں تھے۔ یہ سنتے ہی اپنے حریف پر لپکے: 'قبلہ و کعبہ، خالی سمجھنے سے کیا ہوتا ہے؟ اس کے لئے قدِ آدم بھی تو بہم پہنچائیے۔' اتفاق سے شاعر پرہیز گار، تنگ مشرب ہونے کے علاوہ، ذرا پستہ قد بھی واقع ہوئے تھے۔ درحقیقت یہ ان کی جسمانی کوتاہی پر ہی تعریض نہ تھی، بلکہ تقاضا تھا بلند و بالا انسانی اقدار کا۔ اسی رعایت سے فیض نے کہا ہے:

شعار کی جو مدارات قامتِ جاناں
کیا ہے، فیض، درِ دل درِ فلک سے بلند

اسلوب احمد انصاری

اقبال کی شعریات

حکیم افلاطون نے اپنی مثالی ریاست میں شاعروں کے لیے کوئی جگہ نہیں رکھی تھی، کیوں کہ غالباً وہ حسن اور خیر یا حق کا جو تصور رکھتا تھا، اسے نبھانے کے لیے وہ اپنی دانست میں اور اپنے اندازے کے مطابق انھیں زیادہ اہل نہیں سمجھتا تھا، لیکن اس کے باوجود یونانی زبان وادب کے ماہرین اور مخصصین کا یہ کہنا ہے کہ اس کی اپنی نثر محاسنِ شعری سے بحدِ کمال مملو نظر آتی ہے۔ اقبال نے بھی اپنے شاعر ہونے کے DISCLAIMER کو جگہ جگہ دہرایا ہے۔ لیکن اس اعادے کے علی الرغم ان کے عظیم اور آفاقی شاعر ہونے میں کسے یارائے تکلم ہوسکتا ہے؟ یہی نہیں، بلکہ ان کے ذہنی، شعری ارتقاء کی مختلف منازل اور مدارج کے تناظر میں اور ان کے کئی نثری بیانات کی بنیاد پر ان کی بوطیقا کا ایک ایسا خاکہ مرتب کیا جاسکتا ہے، جو اپنی موزونیت اور اپنا جواز رکھتا ہے۔ تخلیق کے ضمن میں انھوں نے 'جاوید نامہ' میں دوٹوک انداز میں کہا ہے: 'ہر کہ او را قوتِ تخلیق نیست / پیش ماجز کافر و زندیق نیست' یہ اظہارِ رائے تیقن اور قطعیت دونوں سے متصف ہے اور 'جاوید نامہ' میں اس کی یہ حیثیت استثنائی نہیں۔ شاعری ایک تخلیقی عمل ہے، جس کا صدور نفس کی گہرائیوں اور شعری شخصیت کی کلیت سے ہوتا ہے۔ شاعری کے سرچشمے جبلی، متفکرانہ اور ماقبلِ منطق تسلیم کیے گئے ہیں۔ زیادہ وضاحت کے خیال سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس عمل کے دوران شعوری اور لاشعوری محرکات اور ہیجانات یکجا ہوجاتے ہیں۔ اور ان میں ارتکاز اور ہم آہنگی پیدا ہوجاتی ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اس قسم کے توازن کو صرف المیہ سے مختص کیا ہے۔ یہ

محرکات اور ہیجانات ایک ہم وقتی وجود رکھتے ہیں اور آپس میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ یہاں وقت اور ابدیت کا وہ اتصالِ باہمی پایا جاتا ہے، جس کی طرف دورِ جدید کے برطانوی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنی شاعری میں کئی بار اشارہ کیا ہے۔ اپنے انوکھے اور بے حد منفرد انداز میں اس نے اسے زمان ولازمان کے نقطۂ انقطاع یعنی POINT OF INTERSECTION سے تعبیر کیا ہے۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح حقیقت کی نمود وہاں نظر آتی ہے جہاں INTELLIGIBLE اور SENSIBLE ایک وحدت میں مل جاتے ہیں۔ اسی طرح شاعری کے بطن میں یہ دونوں عناصر پیوست اور متحد ہو جاتے ہیں۔ اقبال کی نجی ڈائری بہ عنوان STRAY REFLECTIONS سے یہ دو اندراجات جو کلیدی حیثیت رکھتے ہیں، بالخصوص قابلِ غور ہیں:

A MATHEMATICIAN CANNOT BUT A POET
CAN ENCLOSE INFINITY IN A LINE
SCIENCE,PHILOSOPHY, RELIGEON ALL
HAVE LIMITS, ART ALONE IS BOUNDLESS.

یہ بات لاتعداد مرتبہ دہرائی گئی ہے، اور اسی لیے ایک طرح کی TRUISM بن گئی ہے کہ خودی کو جو مستتر توانائیوں کا خزینہ ہے، اقبال کے فکری نظام میں مرکزیت حاصل ہے۔ ان کی شاعری پر گفتگو کے ضمن میں بھی یہی کہا جاسکتا ہے۔ شاعری مرتکز قوتوں یعنی POTENCIES کی پیداوار ہوتی ہے اور جہاں فن میں معنی کی تلاش شیلنگ کے نزدیک ابدیت یعنی INFINITY کی طرف لے جاتی ہے، اور ہیگل کے یہاں مطلق یعنی ABSOLUTE تک، وہاں اقبال کے ہاں یہ خودی پر اپنے اتمام کو پہنچتی ہے۔ خیر اور شر کی تعیین قدر کے لیے بھی وہ یہی معیار برتنے کی طرف راغب ہیں۔ چنانچہ اسی ڈائری میں یہ بھی کہا 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 TO DISSOLVE PERSONALITY.

اقبالؔ کے نزدیک ان کی اپنی شعریات کی بنیاد SENSIBLE کی کائنات کی تشکیل وتاسیس پر نہیں، بلکہ اس 'نگاہِ شوق' کو بروئے کار لانے پر ہے، جس کے توسط سے روح کی کائنات اور انکشافِ اقدارِ حیات کا سراغ مل سکے۔ تیقن باطنی اسی کے ہم معنی ہے، جس سے ذہن کے دریچے کھلتے ہیں۔ کروشے کے ہاں فن کا انحصار INTUITION/EXPRESSION کے بنیادی تصور پر ہے۔ 'نگاہِ شوق' کو 'ضربِ کلیم' میں اس طرح ممیّز کیا گیا ہے:

نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی　　کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
اسی نگاہ میں ہے دلبری و رعنائی　　اسی نگاہ میں ہے قاہری و جباری
ترا وجود ہے قلب و نظر کی رسوائی　　نگاہِ شوق اگر میسر نہیں تجھ کو

شاعری فی الاصل خودی کے سرور و سوز و ثبات ہی سے، جس میں نگاہِ شوق کی قاہری و جباری اور دلبری و رعنائی موجِ تہ نشیں کی طرح شامل ہیں مستخرج ہے یا ہونی چاہیئے۔ یہاں یہ کہنے میں مضائقہ نہیں کہ قاہری و جباری اور دلبری و رعنائی، نہ صرف نگاہِ شوق کے مضمرات میں سے ہیں بلکہ جلال و جمال کی ان اکائیوں کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں، جن کا کسی ادبی فن پارے میں پایا جانا اس کے معیار کی ضمانت کرتا ہے۔ اسی نوع کا ایک معنی خیز شعر نظم بہ عنوان 'اہلِ ہنر سے'، میں اس طرح ملتا ہے۔

تری خودی کا غیاب معرکۂ ذکر و فکر
تری خودی کا حضور عالمِ شعر و سرود

خودی جب تک مستتر اور حیطۂ امکان میں ہے، وہ ذکر و فکر اور استغراق کے ہم رتبہ

ہے، اوراس کی حضوری کا اظہار عالمِ شعر وسرود میں ہوتا ہے۔اس لیے خاص طور سے اپنی فنی حیثیت کے سیاق وسباق میں بالواسطہ انداز سے اس موقف کو سامنے لایا گیا ہے، کہ ذکر وفکر ایک طرف اور جذب وسرور دوسری جانب ،یعنی استغراقی یا CONTEMPLATIVE اور وجدانی یعنی ECSTATIC دونوں طرح کے رویے اس پورے COMPLEX میں اجزائے ترکیبی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اقبال کی شعریات میں حسی ترجیحات کوکم سے کم دخل ہے؛ بلکہ نہیں ہے۔اس معاملے میں وہ برطانوی شاعر کیٹس سے یکسر مختلف اوراس کے پیش رو شاعر ورڈز ورتھ کے مماثل ہیں۔ کہ حواسیت روح کی خوابیدگی اور بدن کے تلذذ پر منتج ہوتی ہے۔ چناچہ 'ہنروران ہند، کے عنوان سے نظم میں بڑے طنزیہ انداز میں کہا ہے: 'ہند کے شاعر وصورت گر وافسانہ نویس / آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار؛ اقبال کی شعریات کوایک طور سے ان کے فلسفۂ خودی اوران کے رویائے حیات ہی سے مستنبط یاان کی توسیع سمجھنا چاہیئے۔ان کے ہاں ترصیع اورحسن کاری کے اعمال نہ فی نفسہٖ اہم ہیں؛ اور نہ قدرِ اعلیٰ کا رتبہ رکھتے ہیں۔فن برائے فن کے نظریے کے، جسے جدید ترین محاورے میں شاعری کا AUTOTELIC کردار کہا جاسکتا ہے، وہ زیادہ معترف اور مداح نہیں ہیں۔حسن کاری بے فیض اور غیر موثر ہے، جب تک کہ وہ حق کے ادراک کے ساتھ مخلوط اور ممزوج نہ ہوجائے۔
چنانچہ نظم بہ عنوان 'پیرس کی مسجد' میں انھوں نے برملا کہا:

مری نگاہ کمالِ ہنر کو کیا دیکھے
کہ حق سے یہ حرمِ مغربی ہے بیگانہ
حرم نہیں ہے فرنگی کرشمہ سازوں نے
تنِ حرم میں چھپادی ہے روحِ بت خانہ

کمالِ ہنر سے مراد ہیں فن کے نقوش یعنی IMAGES OF ART اور حق سے مراد ہے TRUTH ۔اور یہاں ایک امتیاز قائم اور نمایاں کیا گیا ہے۔فن پارے کی اضافی

حقیقت اور حقیقتِ مطلقہ کے مابین۔ فرنگی کرشمہ سازوں کو قابلِ مذمت اس لیے ٹھرایا ہے، کہ انھوں نے فن کے یگانہ پن اور اس کی تخصیص پسندی کا صرف ایک التباس قائم کیا ہے اور فن کو نظروں سے اوجھل کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'روحِ بت خانہ' سے مراد وہ مینا کاری ہے، جو محض فریبِ نظر ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ ہندو مت، بودھ مت، عیسائیت اور اسلام چاروں مذاہب میں حق یکساں طور پر خدا کے ہم معنی اور اس سے غیر ممیّز ہے۔ کیٹس ہی نے جس کا حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے، یہ بھی کہا کہ حسن، حق ہے اور حق، حسن اور یہی سب کچھ ہے، جو ہم جانتے ہیں، اور جس کا جاننا ہمارے لیے ضروری ہے، اور برطانوی فلسفی شافسٹ بری نے بھی اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ حسن کے تمام مظاہر بمنزلے حق کے ہیں۔ کلاسیکی فارمولے کے مطابق فارم کی وحدت کثرت میں جلوہ فگن ہوتی ہے۔ شیکسپیئر پر اپنی بے مثل نظم میں اقبالؔ نے یہ بھی کہا:

حسن، آئینۂ حق' اور دل آئینۂ حسن
دلِ انسان کو ترا حسن کلام آئینہ

اقبال کے لیے حسن اور حق متضاد قدریں نہیں ہیں، لیکن حسن تقدیس اسی وقت حاصل کرتا ہے، جب وہ حق کی تابنا کی اور علوئیت سے تھر تھرا رہا ہو؛ کہ حق کو بہر صورت اولیت کا شرف حاصل ہے۔ حق اور حسن میں وہی تعلق اور رشتہ ہے، جو ابدیت اور زمان کے درمیان ہے۔ ادبی فن پارہ ماضی، حال اور مستقبل تینوں نقاطِ وقت سے وابستگی رکھتا ہے، جب کہ حق جرمن صوفی فلسفی MEISTER ECKHART کی اصطلاح میں ایک لازوال 'اب' کی حیثیت رکھتا ہے۔ 'اہرام مصر' کے عنوان سے نظم میں اقبالؔ نے کہا ہے: 'اہرام کی عظمت سے نگونسار ہیں افلاک / کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر؟' اور یہاں ابدیت' جلال یعنی SUBLIMITY کے مترادف ہے۔ جلالؔ کے عنصر کا، کسی بھی فنی یا تخلیقی کارنامے میں چاہے وہ شعری کارنامہ ہو، یا فنِ تعمیر کا شاہ کار' پایا جانا' اس کی وقعت اور برگزیدگی کی ضمانت کرتا ہے۔ جلال کے لیے

متبادل لفظ قوت وشوکت اور سطوت و جبروت بھی ہو سکتے ہیں۔لیکن وہ پھر بھی اس کے تنقیدی مفہوم کو ادا نہیں کر سکتے۔اس میں ایک عنصر ناگزیریت کا بھی مخفی ہے۔'پیرس کی مسجد' کے بالمقابل 'مسجد قوۃ الاسلام' میں اقبال نے کہا ہے:

ہے تری شان کے شایاں اسی مومن کی نماز
جس کی تکبیر میں ہو معرکۂ بود و نبود

یہ ایک کلیدی ترکیب ہے؛ اور اس میں ایک دبیز رمزیت پنہاں ہے؛ جس میں زندگی کے عضویاتی آہنگوں کی گونج سنائی پڑتی ہے، اور ان کا جلال بھی۔ یہاں 'معرکۂ بود و نبود' کا زمزمہ جو مردِ مومن کی اذان کے IMPACT سے ابھرتا ہے۔ مسجد قوۃ الاسلام کے تعمیری اسٹرکچر میں ضم ہو کر اسے ایک پر جلال اور پر ہیبت معروض میں تبدیل کر دیتا ہے۔

'اہرامِ مصر' میں ایک شعر یہ بھی ہے: 'فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو/ صیاد ہیں مردانِ ہنر مند کہ نخچیر؟'، یہاں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے فطرت کو مسترد کبھی نہیں کیا۔'بانگِ درا' کی شاعری اس پر شاہدِ محکم ہے۔'بالِ جبریل' ہی میں نہیں، بلکہ ابتدائی کلام میں بھی اقبال فطرت کی غلامی کے نہیں، بلکہ اس کی تقلیب کے قایل تھے۔'بانگِ درا' میں انھوں نے روایتی اشاریت کو نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ برتا ہے۔شروع ہی سے ان کے ہاں فلسفیانہ مزاج میں تفکر و تامل اور فنی اہتمام و انصرام کی جھلکیاں جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ بعد کے کلام میں تو وہ برابر تجربے سے حقیقت کے انکشاف کے علامتی عمل کے طور پر میں بیش از بیش دلچسپی رکھتے ہیں۔کائناتِ فطرت کا پسِ منظر ان کے ہاں تزئین و آرائش کے لیے کبھی مستعمل نہیں رہا۔ وہ فطری مظاہر سے گذر کر ماورائے فطرت کی اقلیم میں داخل ہونے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔فطرت اور ماورائے فطرت ان کے ہاں روح کے سفر کے دو مقامات ہیں؛'بانگِ درا' میں 'دعا' کنارِ راوی، گل رنگیں اور 'جگنو' ایسی نظمیں ہیں جہاں وہ موضوعاتی رویوں کو انکشافِ حیات کے وسیلے کے طور پر

استعمال کرتے ہیں۔ یہی حال اہم نظم 'شمع وشاعر' کا ہے جو روایتی علامات کی ایک نئی تنظیم کے طور پر سامنے آئی ہے۔ جدید فلسفیانہ اصطلاحات سے کام لے کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کی شعریات کا سنگِ بنیاد اور اس کا محرک اعلیٰ FACTITY سے IDEALITY کی اقلیم کی طرف سفر کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ IDEALIZATION کا یہ عمل زندگی کی طرف ان کے فلسفیانہ رنگ سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ 'خضرِ راہ' کے پہلے دو بندوں کا مقابلہ اگر 'ذوق وشوق' کے افتتاحیہ بند سے کریں، تو یہ فرق واضح ہو جائے گا۔ ان کا ذہن دلکش، واضح اور روشن ومحسوس جزئیات سے تصوریت کی CONCRESCENCE کی طرف بڑھتا، اور اسی سے مختص نظر آتا ہے۔ فطرت کی غلامی سے ان کی مراد فطرت کو محض خارجی تفصیلات کی روشنی میں دیکھنا اور انہیں من وعن منتقل کر دینا ہے۔ اقبال اسے ان ESSENCES کی خارجی تجسیم یا ان کا اشاریہ سمجھتے ہیں، جن سے حقیقت مملو یا مرکب ہے۔ یہ حقیقتِ آخری کا ایک پرتو ہے، اور فی نفسہٖ بہت زیادہ باعثِ کشش نہیں۔ اس معاملے میں وہ برطانوی رومانی شاعر ورڈز ورتھ کے مماثل ہیں؛ جس کی شاعری محض فطرت کی عکاسی نہیں ہے، بلکہ اس کا اصلی سروکار ان MODES OF PERCEPTION سے ہے جو اس کی شاعرانہ فطانت اور ادراک کو متعین کرتے ہیں۔

جمال اور جلال کے باہمی رشتوں پر غور وفکر اور گفتگو کا آغاز مشہور مغربی مصنف لون جائنیس LONGINUS کی مشہور ومعروف تصنیف ON THE SUBLIME سے ہوا۔ جس کا مسودہ سولھویں صدی میں دریافت ہوا تھا۔ اٹھارویں صدی انگلستان میں اینڈ منڈ برک نے جو بالعموم اپنی سیاسی تحریروں اور تقریروں کے ناطے زیادہ متعارف ہے؛ اپنے رسالے ON THE BEAUTIFUL AND THE SUBLIME میں اس موضوع پر شرح وبسط کے ساتھ اظہارِ خیال کیا؛ جو آئندہ برسوں میں بحث وتمحیص کا موضوع بنا۔ برک کے قیاسات کا لبِ لباب یہ ہے کہ جہاں حسن ہمارے حسی تجربوں کو اپیل کرتا، اور انہیں متحرک یا منضبط کرنے

میں ممد و معاون ہوتا ہے، وہاں جلال ایک بلند تر سطح پر اپنا اظہار کرتا اور ہمیں ترفع تک پہنچانے میں ابلاغ کا وسیلہ بنتا ہے۔ اور اسی لیے بلاغت کے انداز میں یہ بھی کہا گیا کہ جلال ایک عظیم روح کی آوازِ بازگشت ہوتا ہے۔ حسین معروض سبک، لطیف، مختصر اور شفاف ہوتا ہے اور جلال کا مشاہدہ طوفانی جھکڑوں، سمندر کے بے پناہ پھیلاؤ اور کشادہ دامنی، مرعوب کن اور دہشت ناک آوازوں اور جذبات کی انتہائی تندی اور جوار بھاٹے کے آئینے میں کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے زمانے میں ممتاز امریکی فلسفی اور ادبی نقاد جارج سنیتانا نے بڑے معنی خیز انداز میں کہا ہے، کہ حسن ہمیں کائنات سے ہم آہنگ کرتا اور جلال اس سے اوپر اٹھاتا ہے۔ 'جلال اور جمال' کے عنوان سے نظم کے یہ دو اشعار بغایت قابل توجہ ہیں:

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ نہ ہو آتش ناک
مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ
کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک

جلال ہی وہ عنصر ہے، جو مرمریں حسن میں توانائی اور تابندگی کی لہر دوڑا دیتا ہے کہ وہ 'شعلۂ تند و سرکش و بے باک' کا منبع و مخزن ہے کہ اس پر کوئی شے غالب نہیں آ سکتی۔ اسی مفہوم کو 'بالِ جبریل' کے ایک شعر میں دو تاریخی شخصیتوں کو روبرو رکھ کر اس طرح پیش کیا ہے: 'شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود / فقر جنید و بایزید تیرا جمال بے نقاب؛ لان جائینس نے ایسی تحریروں میں، جنہیں جلال سے متصف کیا جا سکے۔ تین عناصر کی موجودگی کو ضروری قرار دیا ہے: رفعت، تشدید اور جزالت جہاں ایک طرف جمال کے عنصر کا وظیفہ جذبات اور احساسات میں نرمی، لطافت اور نزہت پیدا کرنا ہے۔ وہاں دوسری طرف ایک نوع کی علوئیت یا EXALTATION کے احساس کو جگانا اور ایک طرح کی AWESOMENESS یعنی ہیبت کے تاثر کو ابھارنا جلال کا خصوصی تفاعل سمجھنا چاہیئے۔ جدید محاورے میں ہمیں اسے جائز طور

پر TRANSCENDENCE کا نام دے سکتے ہیں۔ جمالیات بلکہ وجودیت کے سیاق و سباق میں اسی لفظ سے یہ مفہوم ادا کیا جا سکتا ہے۔ اقبالؔ نے اس پر مستزاد دو اور اصطلاحات استعمال کی ہیں جو انہی سے مختص ہیں: دلبری اور قاہری۔ کسی اور اردو شاعر حتیٰ کہ غالب کے ہاں بھی ان کی تلاش عبث ہے۔ چنانچہ 'زبورِ عجم' کے آخر آخر میں یہ شعر ملتا ہے: 'دلبری بے قاہری' جادوگری است / دلبری با قاہری پیغمبری است؛ یعنی شاعری اگر محض حسین آثار اور نقوش کی تشکیل اور وضع تک محدود ہو کر رہ جائے تو یہ ایک طرح کی سحر انگیزی یا INCANTATION کے مترادف ہوگی، اور اگر وہ جمال اور جلال دونوں عناصر کی باہمی تطبیق اور آمیزش سے وجود میں آئے؛ اور اس میں ہمارے نفس کے مرکز کو چھو لینے کی صلاحیت پیدا ہو جائے تو وہ پیغمبری یا اعجاز کے ہم رتبہ ٹھہرے گی۔ 'پیغمبری' اور 'پیغمبرانہ' کی اصطلاحات برطانوی شاعر اور مصور ولیم بلیک نے اپنی شاعری کو متعارف کرانے کے لیے استعمال کی ہیں۔ چنانچہ اس کی طویل اور مختصر نظموں کو MAJOR اور MINOR PROPHECIES کہا گیا ہے۔ 'پیغمبری' سے مراد وہ شاعری ہے، جو ایک ماورائی رویاء کا عکس جمیل ہے؛ جو اشیاء کی حقیقت کو واضح کرتی اور کاشف اسرارِ حیات ہے۔ اس کا بظاہر مذہب کے روایتی تصور سے کوئی تعلق نہیں، لیکن صحیح بات یہ ہے کہ اعلیٰ ترین سطح پر شاعری، مذہب اور مابعد الطبیعات کے درمیان کوئی بعد نہیں رہ جاتا؛ اور وہ متحد الاصل معلوم ہونے لگتی ہیں۔ بلیک کی رائے میں اس رویاء کا سر چشمہ اور مخزن وہ شعری فطانت یا POETIC GENIUS ہے، جسے اس نے اولین اصول یعنی FIRST PRINCIPLE قرار دیا ہے۔ اس کے قیاس کے مطابق تخلیقی عمل کے تمام مضمرات اسی فطانت کا شاخسانہ اور اسی سے مستنبط معلوم ہوتے ہیں۔ اس نے حتمی انداز سے کہا ہے کہ POETIC GENIUS ہی اصل انسان ہے، یعنی اپنی تمام ممکنہ توانائیوں کے پس منظر میں۔ بلیک کے انداز ے کے لحاظ سے، اور اس میں کسی حد تک اقبال بھی اس کے ہمنوا نظر آتے ہیں؛ تمام قوموں

کے مذاہب کا مدار بھی اسی پر ہے کہ وہ اس شعری فطانت کو کس طریقہ سے اپنے اندر جذب کرتی ہیں اور جذب کرنے کا یہ طور طریقہ ہی دراصل وحی کی ماہیت کو متعین کرتا اور اس کے مماثل نظر آتا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

ALL RELIGIONS OF ALL NATIONS ARE DERIVED

FROM EACH NATION'S RERCEPTION OF THE

POETIC GENIUS WHICH IS EVERYWHERE CALL'D

THE SPIRIT OF PROPHECY.

یہاں شعری فطانت اور پیش بینی اور پیش فہمی کی روح یا وحی کم و بیش ایک ہی سطح پر اپنا وجود رکھتی ہیں، کہ وہ انکشافی علم یا قوۃ یا ایک لفظ معرفت ہی کی دو انواع ہیں؛ جس کے دوران موضوع یعنی SUBJECT ماوراء کی حقیقت سے ہم آہنگ اور ہمکنار ہو جاتا ہے۔ ادبی رسومات یعنی CONVENTIONS کا مسئلہ بعد ہی میں آتا ہے۔ کیونکہ معرفت یعنی COGNITION یا حقیقتِ مطلقہ کا ادراک اقبالؔ اور بلیکؔ دونوں کے لیے مرجح ہے۔ اقبالؔ نے نظم بہ عنوان 'شعر' میں بڑے گہرے مطالب کا ابلاغ کیا ہے:

میں شعر کے اسرار سے محرم نہیں لیکن — یہ نکتہ تاریخِ امم جس کی ہے تفسیر
وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے — یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

اور یہ بھی کہا:

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں — خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں

اسرافیل کے لیے بلا تذبذب یونانی اسطوری کردار ORPHEUS کی شبیہ ذہن میں آتی ہے اور نغمۂ جبرئیل یا نفسِ جبرئیل روح القدس کے تصور کو سطحِ ادراک پر مرتسم کر دیتا ہے۔ دونوں تقریباً متحد المعنی ہیں اور ایک طرح کے حاسۂ روحانی سے ہم رشتہ۔ جس پر تخلیقِ شعر کا انحصار ہے۔ مصوری کی طرح بلکہ اس سے بھی بڑھ کر شاعری کا مقصود و منتہا فطرت کے رنگین و رعنا نقوش کو اجاگر کرنا نہیں ہے۔

ECKHART نے کہا ہے کہ فطرت اور آرٹ صرف تصوراتی حد تک ایک ہیں؛ ورنہ فی الاصل وہ دونوں متبائن ہیں۔ فطرت اور ماورائے فطرت یہ دونوں اکائیاں اور دوسرے بڑے شاعروں کی طرح اقبال کے ہاں بھی اپنی نمود دکھاتی ہیں۔ ولیم بلیک کے ہاں زمان و مکاں کی حدود سے ماوراء ابدیت کی اقلیم کی حدیں شروع ہو جاتی ہیں اور ورڈز ورتھ نے بھی اسی کو انسان کی آخری پناہ گاہ اور اس کے باطنی تجربات کا دائرۂ امکان کہا ہے؛ اور اس کے لیے اس نے INFINITUDE کا لفظ استعمال کیا ہے۔ محدود اور لامحدود کے درمیان تضاد یا ان کی نسبت باہمی کا انعکاس اکثر بڑے شاعروں کے ہاں ملتا ہے۔ بلیک کی نظموں کے مشہور مجموعے SONGS OF EXPERIENCE میں ہم ان دونوں اقلیموں کے اندر باہر جھانکتے رہتے اور ایک دوسرے کی جانب جادہ پیمائی کرتے رہتے ہیں۔ ان دونوں اکائیوں کی پیوستگی ہمیں قدم قدم پر اور لحہ بہ لحہ دعوتِ فکر دیتی رہتی ہے۔ ان دونوں کا آپس میں ملوث ہونا یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ وجود کے دو اہم نقطے ہیں۔ یہاں اس امر کا تذکرہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ شیکسپئر کے ڈراموں میں آرٹ اور فطرت کے مظاہر اور ان کے باہمی تعلق سے سروکار جگہ جگہ ملتا ہے اور یہاں صرف اکہرا تضاد نہیں ہے، بلکہ اس میں پیچیدگی اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ ان کے گوناگوں مضمرات میں ایک طرح کا حیرت انگیز تنوع ملتا ہے۔ ہر چند کہ آرٹ، فطرت پر ایک اضافہ اور اس کی تزئین و ترصیع سے عبارت ہے اور یہ تزئین و ترصیع آخری دور کے ڈراموں میں سے ایک یعنی موسمِ سرما کی کہانی THE WINTER'S TALE میں مسحور کن ہے۔ لیکن آخر آخر میں آرٹ کے لیے تمسخر کا پہلو بھی اس میں چھپا ہوا ہے اور فطرت جو ایک عنصری قوت اور توانائی ہے؛ وہی اولیت کے اعزاز کی حامل نظر آتی ہے۔ اقبال کے ہاں اسے یہ مرتبہ تفویض نہیں کیا گیا ہے۔ وہ تصوریت یعنی IDEALITY اور ماورائیت یعنی TRANSCENDENCE کی حقیقت سے بغایت دلچسپی رکھتے ہیں۔

افلاطون کے اس مفروضے کے برعکس کہ ادبی یا تخلیقی عمل ایک طرح کی نقالی یعنی MIMESIS سے عبارت ہے اور یہ نقالی ہے اس وسیع تر حقیقت کی، جو ہمارے وجود کو محیط یعنی CIRCUMAMBIENT ہے، ارسطو نے ادبی فن پارے کے تقلیبی پہلو اور اس پر بحیثیت ایک ڈھانچے یا STRUCTURE کے غور و تامل کرنے پر زور دیا اور اسی لیے ان وابستگیوں پر زور دیا، جو اس کی تنظیم اور دروبست کا وظیفہ انجام دیتی ہیں۔ تنقید کا یہ جدید تصور کہ ادبی فن پارہ دراصل منضبط یا STRUCTURED تجربے کا ایک نمونہ ہے، پایانِ کار ارسطو ہی سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔ اقبالؔ اس معاملے میں ارسطو سے زیادہ افلاطون کے کسی حد تک طرفدار نظر آتے ہیں؛ اسی طرح ان کے ہاں اس مفروضے کا ترشح نہیں ملتا کہ شاعری میں لاشعوری یا غیر ارادی ایقانات اظہار کی راہ پاتے ہیں۔ ان کے ہاں لاشعور میں مستتر محرکات سے دلچسپی کا کوئی شائبہ نہیں پایا جاتا۔ اور اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ ان کی شاعری ان موضوعات اور محرکات کا عکس اور ان کی خارجی تجسیم سے عبارت ہے، جن کا تعلق عزمِ آزاد سے ہے اور جن کی ترسیل اور جن کا ابلاغ انہیں حددرجے عزیز ہے۔ اس کے باوجود ان کے ہاں بعض ایسی نظمیں بھی ہیں جن کا انحصار ایک نوع کی PRIMORDIALITY پر ہے؛ اور جو ماضی و حال سے منقطع کائنات میں اگتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ یا بہ الفاظِ دیگر جہاں وقت کی دارو گیر اور استیلاء کا سلسلہ ابھی شروع نہیں ہوا ہے۔ اور جہاں انسان مادی دنیا کے دباؤ یا COMPULSIONS سے ناآشنا اور مجتنب ہے۔ البتہ اس معاملے کی ایک شق ایسی ضرور ہے، جہاں ایک لمحے کا توقف درکار ہے۔ یعنی جہاں شعوری طور پر پروردہ تصورات اور محرکات سے کسی قدر انحراف کا راز کھلتا ہے۔ مثلاً ابلیس کی شخصیت کی نقش گری میں اقبالؔ کی غیر شعوری دلچسپی اور اس کے لیے ایک نوع کی تحسین کا جذبۂ بے اختیار اس کی طرف رغبت کی ایک واضح اور غیر مشتبہ مثال ہے۔ جدید تنقیدی قیاسات کے ضمن میں غیر شعوری محرکات کے اظہار کے سلسلے

میں جو بحثیں شد و مد اور منطقی التزامات کے ساتھ سامنے آئی ہیں اور جنہیں INTEN- TIONAL FALLACY کا نام دیا گیا ہے۔ ان کا سراغ بڑی حد تک ولیم بلیک کے مندرجہ ذیل اقتباس میں ملتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ جدید نقطۂ نظر شاید اتنا جدید نہیں ہے، جتنا کہ سمجھا جا رہا ہے:

THE REASON MILTON WROTE IN FETTERS
WHEN HE WROTE OF ANGELS & GOD AND
AT LIBERTY WHEN OF DEVILS & HELL IS
BECAUSE HE WAS A TRUE POET AND OF
THE DEVIL'S PARTY WITHOUT KNOWING IT.

اس نقطۂ نظر کا اطلاق اقبال کی شاعری یا شعریات پر براہِ راست اور مطلق انداز میں تو نہیں ہوتا، لیکن کسی قدر اچٹتا ہوا سا ضرور ہوتا ہے۔ ان کے ہاں کچھ مثالیں ایسی ضرور ہیں، جن سے اس مفروضے کو کسی قدر تقویت پہنچتی ہے۔ مثلاً نظم 'جبریل و ابلیس' میں ابلیس کے مقابلے میں جبریل کا کردار خاصا دبتا ہوا اور بے رنگ نظر آتا ہے۔ ابلیس کی پر شور خطابت اور بلند آہنگی اور شعور ذات توجہ کو فوراً اپنی جانب کھینچتی ہے۔ اس کا طنز بھی بھرپور اور کاٹ دار ہے۔ اس سے پہلے 'پیام مشرق' میں 'تسخیر فطرت' میں بھی انکارِ ابلیس میں اس کا طمطراق اور کس بل دیدنی ہے۔ اس کی سیماب آسا اور محکم شخصیت کے مقابلے میں آدم ایک منجمد اکائی نظر آتا ہے۔ 'جاوید نامہ' میں اقبال نے اسے 'خواجۂ اہل فراق' کے لقب سے نوازا ہے؛ اور ایک جگہ یہاں تک کہہ گئے ہیں: 'مزی، اندر جہان کور ذوقے / کہ یزداں دارد و شیطاں ندارد' اور اس پر یہ اضافہ بھی کیا ہے: 'کشتن ابلیس کارِ مشکل است / زانکہ اوگم در اعماقِ دل است؛ ابلیس کا کردار ہر جگہ بہت فعال، متحرک اور نوع بہ نوع امکانات کا حامل نظر آتا ہے۔ 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' میں بھی اس کی لن ترانیوں کا سر خاصا اونچا ہے گو بالآخر ہم اس کے DEFLATION

کے تماشائی بن جاتے ہیں۔شعوری سطح پر تو اقبالؔ اپنی دفاع میں یہ کہتے نظر آتے ہیں کہ شر، جس کی ابلیس ایک علامت ہے، وجود کی سالمیت کا ایک حصہ ہے، اور خیر اسی وقت اپنا اثبات کراتا ہے، جب شر اسے برابر چیلنج کرتا رہے، اور وہ شر سے نبرد آزما رہے۔اسے زندگی کے نقشے سے یکسر خارج کر دینا ضروری نہیں البتہ اس کی قلبِ ماہیت کی جاسکتی ہے: ’خوشتر آں باشد کہ مسلمانش کنی / کشتۂ شمشیر قرآنش کنی؛ یعنی دل پر کلمۂ حق کو رواں کیا جائے۔لیکن اپنے لاشعور میں وہ ابلیس کی طرف کھنچتے ضرور ہیں۔ نامناسب نہ ہوگا، اگر یہاں جرمن شاعر گوئٹے کا، جس کے لئے اقبالؔ اپنے دل کی گہرائیوں میں تحسین کا جذبہ رکھتے تھے، یہ قول بھی نقل کر دیا جائے جس کا اطلاق کسی حد تک ان پر بھی ہوتا ہے: ’مجھے ایک واحد طرزِ خیال سے تشفی نہیں ہوتی۔شاعر اور صناع کی حیثیت سے میں بہت سے بتوں کو پوجتا ہوں‘ شعوری اور لاشعوری محرکات کی کارفرمائی کے ضمن میں ہم شاید اسلامی تصوف کی دو اصطلاحوں کا استعمال کرنے میں حق بجانب کہے جاسکتے ہیں، یعنی صحو اور سکر۔پہلی کیفیت کا اطلاق شعوری معتقدات، آدرشوں اور عزمِ آزاد کے اظہار کی شاعری پر ہوسکتا ہے، اور دوسری لاشعوری محرکات اور رجحانات سے اثر پذیر ہونے کی چغلی کھاتی ہے۔ دونوں کے درمیان کسی قسم کی سخت گیر استثنائیت یعنی EXCLUISIVENESS قائم کرنا ضروری نہیں ہے، کہ وہ ایک دوسرے میں مدغم ہوسکتی ہیں۔

یہاں دو اور امور کا تذکرہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔اقبالؔ فن کے تفاعلی عنصر یعنی اس کی FUNCTIONALISM میں پورا یقین رکھتے ہیں؛ اور اسے محض حسی تلذذ کے فراہم کرنے کا وسیلہ نہیں جانتے۔ بلکہ اقدارِ حیات کے انکشاف اور تجربے کے ENACTMENT سے تعبیر کرتے ہیں۔فن شاعری کے AUTOTELIC کردار کے دفاع میں جسے FORMALISM بھی کہا جاسکتا ہے، صرف یہی دلیل لائی جاسکتی ہے کہ اس کی تخلیق کے دوران فن کار کا سروکار اور اس

کا تعہد صرف اس عنصر سے ہونا چاہیئے جسے ECKHART نے FIRST CAUSE کا نام دیا ہے۔ اس پر کوئی شے خارج سے مسلط نہیں کی جاسکتی۔ اقبالؔ نے 'بالِ جبریل' میں ایک جگہ یہ بھی کہا ہے: 'فلسفہ وشعر کی اور حقیقت ہے کیا؟/ حرفِ تمنا جسے کہہ نہ سکیں روبرو' یعنی شاعری میں ایک طرح کے ترچھے پن یا OBLIQUITY کے عنصر کی موجودگی۔ فن پارے کی غاتیت فی الاصل برملا اور بلا واسطہ طور پر سامنے نہیں آتی۔ بلکہ ہزار پردوں میں چھپی ہوتی ہے۔ وہ اپنے آپ کو آہستہ آہستہ بے نقاب کرتی ہے، جیسے کلی اپنی نزہت و رعنائی کو بمراحل آشکار کرتی ہے۔ یہ غاتیت اندرون سے بیرون کی طرف سفر کرتی اور اس طرح اپنے مقتضیات کی عمل پذیری کو حاصل کرتی چلی جاتی ہے۔ اس ظاہری تضاد کو، اگر ایسا کوئی تضاد فی الواقع موجود ہے، دور کرنے کے لیے ہم جرمن فلسفی کانٹ کی وضع کردہ مانوس اصطلاح کا جسے انگریزی میں PURPOSIVENESS WITHOUT PURPOSE کہا گیا ہے، بلا خوفِ تردید سہارا لے سکتے ہیں؛ یعنی فنی کارنامے کے پس پشت غاتیت تو ہے، لیکن وہ مستتر ہے اور اس پورے عمل میں ملوث یا INVOLVED ہے۔ اور شاید اوپری طور پر نظر نہ آسکے۔ اقبال کی شاعری کے سیاق و سباق میں اور مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ دراصل اقدارِ نہائی کی کشودِ کار کے ہم معنی ہے لیکن اسے اس انداز سے پس پردہ رکھا گیا ہے گویا بہ قول برطانوی شاعر کیٹس تخلیق کارقاری پر ڈورے نہیں ڈال رہا ہے۔

'پیامِ مشرق' میں 'حکمت و شعر' کے عنوان سے اقبالؔ نے کہا ہے: 'حق اگر سوزے نہ دارد حکمت است / شعر می گردد چو سوز از دل گرفت'؛ اور 'ضربِ کلیم' میں اسی بات کو ایک دوسرے انداز سے اس طرح دہرایا: 'جس روز دل کی رمز مغنیؔ سمجھ گیا / سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے' "مقصودِ ہنر سوزِ حیات ابدی ہے / یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا"؛ یہاں کئی اہم امور قابلِ غور ہیں 'دل کی رمز' سے مراد محض جذباتی لہر یا تموج نہیں ہے جس کا ادراک اور جس کا تحرک صرف مغنی ہی

نہیں، بلکہ فنونِ لطیفہ کے تمام تخلیق کاروں کے مابین مشترک ہے۔ 'دل کی رمز' فی الاصل مترادف ہے عشق کے اس لازوال داعیۂ روح کے، جسے اقبال کے نظامِ فکر اور نظامِ اقدار میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہ من وتو، کے قرینۂ زندگی سے، جو اتحاد واتصال کا مکمل ترین نقش ہے، الگ کوئی اور شے نہیں ہے۔ اسی سے حقائق حقہ روشن ہوتے اور اسی سے اقدارِ حیات کی علامتی شکلیں رونما ہوتی ہیں۔ کانٹ کے طریق فکر کے مطابق یہ شکلیں متقدم یعنی APRIORI اسٹرکچرز ہیں تجربے کے انضباط کے لیے؛ اور انہی کے ذریعے ان کا انکشاف بھی عمل میں آتا ہے۔ اقبال کے لیے فنی دروبست اور تنظیم کو اس انکشافِ اقدار سے جدا نہیں کرسکتے۔ جدید نقطۂ نظر کے مطابق لفظ وہ اسم اعظم ہے، جس سے مواد یا تجربے کی تنظیم اور فن کی اندرونی منطق، دونوں ہی وابستہ اور منسلک ہیں۔ اقبال نے بھی 'ارتباطِ حرف ومعنی'، اور 'اختلاطِ جان وتن' کی حد درجے معنی خیز ترکیبیں استعمال کی ہیں۔ یہ 'ارتباط' اور یہ 'اختلاط' عشق ہی کے داعیے کا رہین منت ہے، بلکہ اسی سے عبارت ہے۔ اور جان وتن سے مراد تخلیق کار کا اندرونی اور بیرونی نفس ہے، جو عشق کے ذریعے متحد ہوجاتے ہیں۔ یہاں اس داعیۂ روح یعنی عشق کے سلسلے میں سینٹ آگسٹن کا وہ لاجواب قول یاد آتا ہے، جو حرزِ جاں بنائے جانے کے قابل ہے: LOVE AND DO WHATEVER YOU LIKE۔

اقبال اس امر پر زور دینا چاہتے ہیں کہ جب تخلیق کار عشق کی اس کیفیت سے سرشار ہوتا اور اس میں ڈوب جاتا ہے تو پھر فن کے خارجی اعمال پر اس کی دسترس اور ان سے کام لینا اس کے لیے چنداں دشوار نہیں رہتا۔ 'دل کی رمز' یا عشق سے ان کا منشاء کسی طرح کی موضوعیت کی طرف اشارہ کرنا نہیں ہے۔ بلکہ یہ ادراکِ حقیقت کا ایک موثر وسیلہ اور حقیقت الاشیاء پر تصرف حاصل کرنے کی ایک واضح تدبیر ہے۔ یہ ادراک ہی ان کی اولین ترجیح ہے: 'اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن اجو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا؟' جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ 'ذوقِ

نظر، نگاہِ شوق، تخلیق فن اور تفہیم و انکشافِ اقدار سب ایک دوسرے میں پیوست اور ایک دوسرے پر انحصار رکھتے ہیں۔ 'زبورِ عجم' میں اقبال نے بڑے ہی والہانہ انداز میں اس داعیۂ روح کے بارے میں کہا ہے: 'من بندۂ آزادم، عشق است امامِ من / عشق است امامِ من، عقل است غلامِ من'؛ اور پھر اسی تخلیقی قوت یعنی عشق کے بارے میں 'بالِ جبرئیل' میں یہ بھی کہا: 'عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم / عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دمبدم'؛ پہلے شعر میں عقل سے مراد ایک طرح کی ریاضیاتی قطعیت اور ایک طرح کی تخفیف کرنے والی یعنی REDUCTIONIST قوت ہے، اور دوسرے شعر میں نوائے زندگی اور مٹی کی تصویریں فن کی وہ شکلیں ہیں، جن میں عشق یا رویا ءخونِ تازہ بن کر دوڑتا اور انہیں توانائی سے بھر دیتا ہے۔ جب ایک تکمیل یافتہ اور وحدت یافتہ خودی، جو عشق کے داعیے سے سرشار ہو، وجود میں آچکتی ہے تو تخلیق کے فنی پہلوؤں سے نبرد آزما ہونا اور کامیابی اور سرخ روئی کے ساتھ ان سے عہدہ برآ ہونا ثانوی درجہ اختیار کرلیتا ہے: 'سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے'؛

اسی سے ملحق اور وابستہ ایک اور مسئلہ بھی ہے، اور وہ یہ کہ لفظ یا فنی در و بست کی فنی کارنامے میں کیا حیثیت متعین کی جاسکتی ہے؟ مشہور امریکی نقاد ARCHIBALD MCLEISH کا قول جو FORMALISTS اپنے نقطۂ نظر کی حمایت اور دفاع میں استعمال کرتے ہیں، یہ ہے: A POEM MUST NOT MEAN BUT BE یعنی نظم یا شاعری میں لفظ کی ایمائی اور اشارتی قوت ہی سب کچھ ہے۔ شاعری لفظ ہی کی معجز نمائی سے عبارت ہے۔ بلاشبہ شاعری میں حرف و صوت کی نامیاتی ORGANIC وحدت بہت کچھ ہے۔ لفظوں کی محاکاتی، اشارتی اور کنایتی قوتیں مل جل کر ایک ایسے وجود کو جنم دیتی ہیں، جو آغازِ کار میں قیاس نہیں کیا جاسکتا تھا۔ الفاظ اپنے TENTACLES بھی رکھتے ہیں جو دور دور تک پھیلے ہوتے ہیں اور جو شاعر کے منشائے باطنی کو اتمام صورت سے باندھے رکھتے ہیں۔

لفظ نہ صرف فنی ہنرمندی کا آلۂ کار ہیں، بلکہ ایک ایسی کائنات کا دروازہ کھولتے ہیں، جوان کی باہمی ہم آہنگی اور پیوستگی سے وجود میں آتی ہے؛ اور اپنی انفرادیت رکھتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی ازبس ضروری ہے کہ الفاظ کا خلاقانہ استعمال، اس کے بازی گرانا استعمال سے یکسر مختلف ہے۔ کیونکہ اول الذکر ایک بالکل نئی حقیقت کے ابھرنے میں ممد ومعاون ہوتا ہے۔ اور موخر الذکر ان کے الٹ پھیر سے ایک نوع کی بدخطی پیدا کرتا ہے، اور اس میں توارد اور تکرار بیجا میکانکیت کا تاثر پیدا کرتی ہے اور یہ ایک غیر تخلیقی وظیفہ ہے۔ لیکن یہاں یہ سوال پوچھے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ کیا یہ پیچیدہ لسانی مرکب اپنی جگہ کوئی خود مکتفی وجود رکھتا ہے، یا ایسے خود مکتفی وجود کے لیے کوئی جواز بجز ایک طرح کی جمالیاتی تسکین یا اہتزاز کے پیش کر سکتے یا متصور کر سکتے ہیں؟ فنِ تنقید میں ہمیں FORMALISTS کا مذکورہ بالا ادعا زیادہ دور تک نہیں لے جا سکتا۔ ہم ادب اور تنقید ادب میں غائیت کی کارفرمائی سے انکار نہیں کر سکتے۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، یہ غائیت عریاں نہیں ہونی چاہیئے۔ بلکہ ڈھکی چھپی اور بالواسطہ ہونی چاہیئے۔ الفاظ کی مستتر توانائیوں کا استرداد ممکن نہیں، لیکن یہ توانائیاں مقصود بالذات نہیں ہو سکتیں۔ اور نہ فنی کارنامہ خود مکتفی ہو سکتا ہے۔ کالرج کے KUBLA KHAN کے خود ساختہ محل کی طرح یہ صرف A MIRACLE OF RARE DEVICE نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے اپنی یکتائی، انفرادیت اور تزئین کاری یعنی VIRTUOSITY کے باوصف۔ فنی ادبی کارنامہ ایک نادر اور یکتا پیکر جمیل تو بے شک ہے، لیکن وہ بہر صورت زندگی سے گہرا اندرونی ارتباط رکھتا ہے، اور ہر حال میں زندگی کے تابع ہے۔ ادب میں جمالیاتی حظ وکیف کی فراہمی کی بھی بڑی اہمیت ہے، اور جمالیاتی قدر ایک اہم ادبی قدر ہے، لیکن یہ کافی نہیں ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، حسن کے ساتھ حق اور خیر بھی کچھ کم اہم نہیں ہیں۔ یہاں حق اور خیر کے اخلاقی پہلو پر زور دینا مقصود نہیں۔ لیکن یہ جتا دینا بھی ضروری ہے کہ ادب اور تنقیدِ ادب میں اس رویائے زیست کو بھی

ذہن میں رکھنا چاہیے ، جسے جرمن زبان میں WELTANSCHAUUNG کہا گیا ہے۔ ادبی فن کار کے لیے اس کی تجسیم یا اس کا انعکاس ایک قدرِ اعلیٰ کی حیثیت رکھتا ہے۔ کائنات میں انسان کے مقدر یعنی DESTINY اور اس کے مخمصے یعنی DILEMMA کی کشودِ کار اسی کی روشنی میں کی جاسکتی ہے۔ فن پارے کی محض جمالیاتی قدر پر زور دینے سے ایک نوع کا انجماد یا STASIS پیدا ہوسکتا ہے۔ اور اسی طرح کسی قسم کی سیاسی آئیڈیلوجی کے مشتہر کرنے سے ایک نوع کا تلاطم اور ہیجان پیدا ہوسکتا ہے۔ ان دونوں کے بالمقابل رویائے زیست کو چراغِ راہ بنانے سے، جتائے اور اصرار کیے بغیر، جو عرفان حاصل ہوتا یا بروئے کار آتا ہے، وہی فن کا ماحصل ہے۔ اقبال کی بہترین نظموں کا تصور کیجئے: تنہائی، شبنم، ارتقاء، مسجدِ قرطبہ، ذوق وشوق، ساقی نامہ، لالۂ صحرا، لا الہ اللہ، شعاعِ امید، مسعود مرحوم، کیا ان کی بڑائی اور برگزیدگی صرف اس امر میں مضمر ہے کہ وہ بہترین لسانی ARTIFACTS ہیں، اپنی بنت، پیچیدگی اور تہ داری کی بنا پر؟ گو ان کی یہ حیثیت بے حد قابلِ لحاظ کہی ، لیکن ان کی بڑائی کا سرچشمہ وہ نظامِ اقدار اور رویائے زیست کی وہ مختلف جہتیں ہیں، جن کا ان کے رگ وریشے میں انعکاس اور ارتعاش ملتا ہے؛ اور جن کا ان سے صدور ہورہا ہے۔ اعلیٰ شعری ادب اقبال کے نزدیک تشہیر کا آلۂ کار نہیں ہوتا، بلکہ اپنے آخری تجزیے میں عرفان حقیقت کے انکشاف سے عبارت ہے۔ ولیم بلیک نے اسی بات کو ایک دوسرے انداز سے یہ کہہ کر ادا کیا ہے کہ وہ فن کار جو اپنے تخیل کو آخری بلندی تک لے جاتا ہے: LIVES IN ETERNITY'S SUNRISE۔

تنقیدی مباحث کے دوران اس بدیہی حقیقت یا TRUISM کا اکثر اعادہ کیا جاتا ہے کہ شاعری اور ادب میں حسن کے معیار کو فنی ہنرمندی متعین کرتی ہے، اور اس کی بڑائی اور عظمت کی کسوٹی وہ عرفانِ حقیقت ہے، جس کا ابھی ذکر کیا گیا۔ اسی کے پہلو بہ پہلو اردو کے دو بڑے شاعروں یعنی غالب اور اقبال کے

درمیان جو امتیاز ہے، وہ شعریات کا بھی ایک اہم جزو قرار دیا جا سکتا ہے۔ انگریزی شاعر ڈن کی طرح غالب کے ہاں ایک استدلالی طریقِ کار ملتا ہے، اسے آپ ایک طرح کا RATIOCINATION کہہ سکتے ہیں اس کے برعکس اقبال کا جھکاؤ ولیم بلیک کی طرح شاعری کے مکاشفاتی یعنی APOCALYPTIC پہلو کی طرف ہے۔ راقم الحروف نے ولیم بلیک پر اپنی پہلی کتاب ARROWS OF INTELLECT میں اس کے تخیل کو APOCALYPTIC IMAGINATION کہہ کر ممیز کیا ہے۔

ادبی کارنامہ محض فنی در و بست کا اعجاز اور انعام نہیں ہے۔ اپنی جگہ یہ در و بست کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، اور اس کے اہم ہونے میں شبہ نہیں، لیکن ہم اس مقام پر رک نہیں سکتے۔ اور اس سے ماوراء کسی اور حقیقت کے متلاشی ہوتے ہیں؛ اور لفظوں کے رنگ و آہنگ اور ان کے ترنم کے سحر سے آگے بھی ہماری نظریں کسی شے کی جویا ہوتی ہیں۔ اقبال کی شعریات میں فنونِ لطیفہ کی ستائش کے لیے صرف بیرونی خدوخال کا حسن کفایت نہیں کرتا۔ چنانچہ 'ضربِ کلیم' میں انھوں نے برملا کہا ہے:

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن　　　جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا؟

اشیاء کی مستتر توانائیوں اور امکانات کو گرفت میں لانے کے لیے صرف سائنس داں کی بصیرت کافی نہیں ہے، یعنی ایک بیرونی، معروضی اور سائنسی قیاس آرائی اور اندازہ۔ ادبی تخلیق کار کی حیثیت اور اس کا طریقِ کار صوفی کے نقطۂ نظر سے اشتراک رکھتا ہے۔ سائنس داں کے لیے حقیقت ایک OPAQUE مظہر ہے۔ شاعر اور صوفی کے لیے یہ ایک ایسی حقیقت ہے، جس کے آر پار وہ اپنے وجدان کی روشنی میں دیکھ سکتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک شاعر اور صوفی کا تفاعل استدلالی نہیں، انکشافی ہوتا ہے کہ ان دونوں کا مقصود و منہاج انسان کو حقیقتِ کبریٰ سے متصادم یا روشناس کرانا ہے۔ سری حقیقت سے اس طرح روبرو ہونا UTILITARIAN یا SCIENTIFIC رویے سے بالکل مختلف ہے؛ جو اشیاء کی بیرونی ہیئتوں پر زور دیتا ہے، اور ان اشکال کا کوئی تصور نہیں رکھتا، جنہیں آپ

MYTHIC APPERCEPTIONS کہہ لیجئے۔ اقبال کے ہاں اس کی بیشتر مثالیں پیامِ مشرق کی نظموں اور غزلوں میں ملیں گی۔ اور اکا دکا مثالیں 'بانگِ درا' کی دوسرے دور کی نظموں میں، جہاں فطرت کا حسن ایک حجاب ہے باطنی دنیا کے جلووں کے لیے۔ فراق گورکھپوری نے اپنی عصبیت اور کوتاہ چشمی کی بناء پر اپنی رائے میں نہ جانے کن نظموں کو ذہن میں رکھ کر اقبال کی شاعری کو، جن سے وہ بہت خار کھاتے تھے، EPIGRAMMATIC شاعری جسے اردو میں چٹکلے کی شاعری کہیئے، قرار دیا ہے۔ اس سے بڑھ کر بے بصری (IMPERCIPIENCE) اور بے بضاعتی (INCOMPETENCE) اور کیا ہو سکتی ہے۔ ایسی شاعری کا اطلاق کھینچ تان کر اکبر الہ آبادی کی شاعری پر تو شاید کیا بھی جا سکے، جس میں ایک عنصر ہنسوڑ پن اور ٹھٹول کا موجود ہے (یہ بذلہ سنجی اور نکتہ آفرینی یعنی WIT کی شاعری سے مختلف ہے) باوجود اس کے اس کی تہ میں بھی ایک گہرا تہذیبی شعور پایا جاتا ہے۔ لیکن اقبال کی شاعری تو آفاقی وژن کی شاعری ہے۔ فراق اس امر کا ادراک کرنے سے قاصر تھے کہ 'ضربِ کلیم' کی شاعری میں تفکر و تعمق انتہائی بلاغت کے ساتھ شعری اور تخلیقی عمل میں مخلوط و ممزوج ہو گئے ہیں۔ اقبال کی دورِ آخر کی شاعری میں ہمیں وہ انداز ملتا ہے، جسے آپ انہی کی اصطلاح میں 'ضربِ کلیمی' کہہ سکتے ہیں۔ ادبی فن کار صرف انفرادی مدرکات سے مطمئن نہیں رہ سکتا، بلکہ ایک آفاقی سیاق و سباق میں اشیاء کی حقیقت کا تعین اور ان کی پرکھ کرتا ہے اور ایسا کرنے میں اس کے باطنی داعیے اس کی رہنمائی کرتے ہیں اور اسی لیے فنونِ لطیفہ کی حد تک وہ رنگوں، سروں اور لفظوں کے امکانات سے گزر کر یا ان سے متجاوز ہو کر ان حقائق تک پہنچنا چاہتا ہے، جن کے لیے یہ سب ایک وسیلہ یا معمول ہیں۔ اقبال کے ہاں زندگی یا تجربے پر جو فکری عمل یا COGITATION ملتا ہے، اور اسے ایک PATTERN میں ڈھالنے کا جو عمل ہے، اسے فراق گورکھپوری نے اپنی رائے عالیہ میں EPIGRAM کے مترادف قرار دیا ہے: بریں عقل و دانش

بباید گریست۔ واقعہ یہ ہے کہ شاعری ایک لحاظ سے PATTERNED EXPERIENCE ہی کے ہم معنی ہے۔ اقبال کے ہاں 'دل کی رمز' سے مراد اندرونی داعیہ یا INSPIRATION ہے۔شاعری میں جو شدید قسم کا MYTHOPOIEC عنصر ہوتا ہے۔اس کا فراق گورکھپوری کوئی شعور نہیں رکھتے تھے۔ ورنہ وہ اقبال کی شاعری کو۔EPIGRAMMATIC شاعری کہنے سے احتراز کرتے۔ 'دل کی رمز' اور قطرۂ خونِ جگر کے طفیل ہی فنی ادبی کارنامے محدود سے لامحدود کی طرف سفر کرنے کی صلاحیت حاصل کرتے ہیں۔شاعر کا اصلی تفاعل اور وظیفہ محض تصورات کی آئینہ بندی کرنا یا جذبات کو اجالنا یعنی ان کی تنقیح کرنا نہیں ہے، بلکہ ان کا ایسا ترفع اور ان کی ایسی یگانہ تنظیم کو وجود میں لانا ہے، جو اقدارِ حیات کے انکشاف کا وسیلہ بن سکے۔ اور ان دونوں کے لیے ایک توانا وحدت یافتہ اور مطہر نفس کا وجود میں لانا ضروری ہے، جس سے ان کا صدور ممکن ہو۔اور تصویر کو پلٹ کر دیکھیے تو یہ بھی صحیح ہے: گر ہنر میں نہیں تعمیر خودی کا جوہر / وائے صورت گری و شاعری و نائے وسرود؛ جذبات اور احساسات جب تک فکر کے معمول اور تقلیب کی کیمیا گری سے نہیں گزرتے، اور اس طرح تنقیح اور تنظیم نہیں حاصل کر لیتے، اس وقت تک وہ معتبر نہیں گردانے جا سکتے۔ اور 'سوزِ حیاتِ ابدی' کو ممکن الحصول بنانے کے سزاوار نہیں ٹھہرتے، اور تغیر پذیری کی کیفیت کو عبور کر کے امتدادِ وقت کے مرحلے تک نہیں پہنچتے۔

'پیامِ مشرق' کی ایک مشہور نظم 'محاورہ مابین خدا و انسان' بظاہر ایک صاف شفاف سی نظم ہے، لیکن اس لحاظ سے بغایت توجہ کی مستحق ہے کہ اس میں ایک کلیدی مفروضے اور موقف کو سامنے لایا گیا ہے۔ اس کی بنیاد ایک معنی خیز JUXTA POSITION پر استوار کی گئی ہے:

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

من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

پہلے دو اشعار میں آفریدی، اور آفریدم، کے تقابل کا فنی منشا دو کرداروں کو جو نظم کے پسِ منظر میں موجود ہیں، ہنرمندی کے ساتھ سامنے لانا ہے، اسی سے ان کی IDENTITY کو متعین اور قائم کیا گیا ہے۔ 'چراغ، ایاغ، خیابان، گلزار اور باغ کو وجود میں لانے والا (اور یہ سب تہذیب کے ICONS میں شمار کیے جا سکتے ہیں) ایک نوع کی PSEUDO CREATION پر تصرف رکھتا، اور اس طرح خدا کی تخلیقیت میں اس کا شریک و سہیم بن جاتا ہے۔ BIOGRAPHIA LITERARIA کے تیرہویں باب میں برطانوی شاعر اور نقاد کالرج نے اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز میں تخیل کی اولین شکل کو ممیز کرنے کے لیے اس قضیے کو اس طرح پیش کیا ہے اور یہ اس کی مفکرانہ اور تنقیدی بصیرت پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے:

> THE PRIMARY IMAGINATION I HOLD TO BE THE POWER AND PRIME AGENT OF ALL HUMAN PERCEPTION, AND AS A REPRESENTATION IN THE FINITE MIND OF THE ETERNAL ACT OF CREATION IN THE INFINITE I AM.

فن کی کائنات ایک طرح کی کائناتِ اصغر یعنی MICROCOSM ہے، جسے انسانی فطانت کے وفور اور اس کی معجزنمائی کائناتِ اکبر یعنی MACROCOSM کے روبرو اور اس کے متوازی وجود میں لانے کا حوصلہ کرتی ہے۔ اور اسی میں اس کے شرف و منزلت کا راز مخفی ہے۔ تخلیقیت انسانی ادراک کا سب سے اہم تفاعل اور شخصیت کا برگزیدہ جوہر اور اس کا طرۂ امتیاز ہے؛ اور اس کا اظہار ہوتا ہے 'رنگوں، سروں، پتھروں' صوت و آہنگ و الفاظ کے پردوں میں اور انہی کی وساطت سے۔ یہ گویا ایک طرح سے بنیادی معمول یا MEDIA کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جن سے مصور،

مغنی، سنگتراش اور شاعر جیسے فن کار کام لیتے اور اپنی فطانت کے اظہار کی راہ تلاش کرتے ہیں۔ بعض ایسے فن کار بھی ہیں، جو بیک وقت دو طرح کے وسیلوں جیسے الفاظ اور رنگوں سے کام لینے میں یدِ طولےٰ رکھتے ہیں؛ اور شاعری اور مصوری کے روپ میں اپنے ایقانات کی صورت گری کرنے پر قادر ہیں، اور اس طرح ایک منفرد اور لامحدود جہان معنی کی آفرینش کرتے نظر آتے ہیں۔ ولیم بلیک نے اپنی نظموں کے گہرے اور ادق مفاہیم کو اپنے موقلم کی جنبشوں کو کام میں لاکر ترسیل وابلاغ وجدان کا وظیفہ انجام دیا ہے۔ یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ وہ ایک طرف عالمِ فطرت کے وجود کو بے حقیقت اور حقیر گردانتا ہے؛ جس کے لیے آپ چاہیں تو 'مایا' کا لفظ استعمال کر لیجئے اور دوسری طرف عالمِ فطرت کے خیرہ کن نقوش کو واسطہ بنا کر اپنے ایقانات اور اپنی بصیرتوں کو مجسم اور مصور بھی کرتا ہے۔ مصوری سے بڑھ کر شاعری الفاظ کی توانائیوں سے کام لے کر ایسی ایسی نادرہ کار دنیاؤں کی تخلیق کرتی ہے، جو ان دیکھی، غیر متوقع اور محیر العقول ہوتی ہیں اور مادی صورتوں سے زیادہ حقیقی ہوتی ہیں یا کم از کم ایسا گمان گزرتا ہے، کیونکہ وہ عالمِ کون ومکاں اور سلسلۂ اسباب وعلل کی حد بندیوں سے آزاد ہوتی ہیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ فن کار کا عمل محض نقالی پر تمام نہیں ہو جاتا، جیسا کہ افلاطون نے قیاس کیا تھا۔ بلکہ وہ ایک جہانِ دیگر (THE OTHER) کی تشکیل وتعمیر کا کام انجام دیتا ہے یا یہ کہئے کہ وہ ایک متوازی کائنات کو خلق کرتا ہے جیسا کہ ارسطو نے افلاطون کے مفروضے کو مسترد کرتے ہوئے بجھا دیا تھا۔ اقبال نے ظاہری وجودی کائنات کے بالمقابل ممکنات کی دنیا کا ذکر کر کے اس مسئلے کی ایک نئی جہت کھولی ہے چنانچہ 'ضربِ کلیم' میں نظم بہ عنوان 'صوفی سے' یہ تین اشعار قابلِ غور ہیں۔ جو پورے مجموعے کی طرح جزالت اور لفظی کفایت سے متصف ہیں:

تری نگاہ میں ہے معجزات کی دنیا   مری نگاہ میں ہے حادثات کی دنیا

تخیلات کی دنیا غریب ہے لیکن غریب تر ہے حیات ومات کی دنیا
عجب نہیں کہ بدل دے اسے نگاہ تیری بلا رہی ہے تجھے ممکنات کی دنیا

یعنی حادثات اور حیات وممات کی دنیا سے پرے، جو ہمارے محسوسات کی زد پر رہتی ہیں، ممکنات کی دنیا اپنا وجود رکھتی ہے، اور یہ آدرشوں کے خزائن کی دنیا ہے، جو ہمارے عزمِ آزاد کو مہمیز کرتی اور اسے شہ دیتی رہتی ہے۔ اس مسئلے کو ایک اور نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ خودی اور شعورِ ذات کے ابھرنے سے پہلے ایک اور صورتِ حال سے سابقہ پڑ چکا ہے؛ جسے آپ UNCONDITIONED یا نا آگہی کا دور یا اس کا منطقہ کہہ لیجئے۔ نبیؐ کریمؐ سے جب یہ استفسار کیا گیا کہ تخلیق سے پہلے خدا کہاں تھا۔ تو اس کے لیے آپ نے 'عمیٰ' کی پر مغز اور بلیغ اصطلاح استعمال فرمائی تھی۔ کائنات کون ومکان کے بارے میں ایک زاویۂ نظر یہ بھی ہے کہ اس کی تخلیق خداوند تعالیٰ نے مادی ہیولےٰ کو واضح شکل دے کر کی۔ یا اسے EXNIHILO میں سے برآمد کیا۔ اور ہمارے حواس کی زد پر آنے سے پہلے اسے ٹھوس، مادی اور شفاف بنایا۔ بظاہر تو ایسا لگتا ہے کہ فطری کائنات میں جو مرتعش، دلآویز اور بے پناہ حسن ہے اور جو اس کے ہر بن مو سے پھوٹ رہا ہے، اور اس کے جو عضویاتی آہنگ یعنی ORGANIC RHYTHMS ہیں، وہ انسان کی رنگوں، خطوں اور حرفوں سے بنائی ہوئی کائنات میں کہاں دستیاب ہو سکتے ہیں۔ لیکن ایسا قیاس کرنا صحیح نہیں ہے۔ انسانی کائنات فطری کائنات پر ایک اضافے کا حکم رکھتی ہے۔ ان آہنگوں کو انسان کی خلق کردہ کائنات میں ممیز اور مشخص کرنے اور انھیں حلقۂ ادراک میں لانے کے لیے چشمِ بینا درکار ہے، یعنی ایسا رویاء جو اشیاء کے باطن میں اتر سکنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اگر ہم ولیم بلیک کی تراشیدہ اصطلاحات استعمال کریں، تو بخوبی کہہ سکتے ہیں کہ انھیں متعین کرنے کے لیے SINGLE EYE کسی طرح اعانت نہیں کرتی، بلکہ اس کے لیے FOURFOLD VISION کی رہنمائی درکار اور لابدی ہے، یعنی موخر الذکر تخلیق کا مرکب اعلیٰ بھی

ہے، اور یہی کائنات کے مخفی آہنگوں کو محسوس کر کے انہیں لفظوں کے روپ میں ڈھالنے کے لیے بھی ناگزیر ہے۔ اسی سے بالواسطہ طور پر یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ تخلیقی اور تنقیدی صلاحیتیں ایک نقطۂ اتصال یعنی POINT OF CONVERGENCE رکھتی ہیں۔ لیکن یہاں ہمیں ان دونوں مختلف النوع اور پھر بھی مماثل صلاحیتوں سے سروکار نہیں ہے۔ بلکہ الوہی اور انسانی قوتوں کے اظہارات سے ہے جو اپنی اپنی جگہ نہایت درجے منفرد اور انوکھے ہیں۔ اور ہمیں دعوتِ فکر دیتے رہتے ہیں۔

اقبالؔ نے اپنی مشہور نظم ' تیاتر' (ضرب کلیم) میں فن اداکاری کے بارے میں جس رائے اور فیصلے کا حتمی طور پر اظہار کیا ہے، اس سے ان کے نظریۂ شعر پر بھی روشنی پڑتی ہے، چاہے وہ کتنی بھی TANGENTIAL کیوں نہ ہو: 'یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے/ رہا نہ تو تو نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات'؛ اقبال اس سے کسی قیمت پر بھی اور کسی موقع پر بھی اپنے موقف سے دست بردار ہونے پر اپنے آپ کو آمادہ نہیں کر سکتے۔ لیکن یہ کہنا از بس ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامے کی اسٹیج پیش کش کے دوران اداکاروں کا ڈرامائی کرداروں کا روپ اس طرح دھار لینا کہ من و تو کا فرق یکسر محو اور معدوم ہو جائے، قطعی طور پر لمحاتی اور گریز پا ہوتا ہے۔ اسے ایک نوع کا MASK کہہ لیجیے۔ جو اداکار وقتی طور پر اپنے اوپر ڈال لیتے ہیں اور اسٹیج پیش کش کے اختتام پذیر ہونے پر یہ لازمی طور سے اتار دیا جاتا ہے کہ پھر اس کی ضرورت ہی باقی نہیں رہتی۔ اس سے ان کی اپنی خودی اور انفرادیت کسی بھی طرح اور دور دور تک مجروح اور داغ دار نہیں ہوتی۔ اداکار اس بات کو بخوبی جانتے اور سمجھتے ہیں۔ ڈرامائی کرداروں کی شبیہہ کو ان کے تمام ذہنی اور نفسیاتی مقتضیات کے ساتھ موثر طور پر نمایاں کرنے کا کوئی اور طریقہ اس کے علاوہ نہیں ہے کہ اداکار اپنے آپ کو ان سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر لیں۔ انضمام کا یہ التباس اس وقت تک قائم رہتا اور قابل

قبول ہوتا ہے جب تک کہ ڈرامہ ناظرین کی دلچسپی کی خاطر ان کے روبرو پیش کیا جارہا ہے۔ اقبال کا اس پر شدید ردِ عمل: 'رہا نہ تو تو نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات' ان کے اولین مفروضے 'تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود/حیات کیا ہے؟ اسی کا سرور و سوز و ثبات' سے ہم آہنگ تو ضرور ہے، لیکن ان کی منطق میں جو کمزوری ہے، وہ یہ کہ ایک لمحاتی اور ہنگامی مظہر کو مطلق اور لازمانی فرض کرلیا گیا ہے۔ اس کے بالمقابل دانتے کا یہ قول بھی ذہن میں رکھیئے جو اس سے متضاد نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتا ہے اور یہ بھی قابلِ غور ہے:

WHO PAINTS A PICTURE, IF HE CANNOT BE IT;

CANNOT DRAW IT.

کامیاب اداکاری یا بہ الفاظِ دیگر کرداروں کے توسط سے ادا کی گئی بصیرتوں کے سامعین اور ناظرین تک صحیح اور موزوں ابلاغ کے لیے یہ ضروری ہے کہ اداکاروں اور ڈرامائی کرداروں کے درمیان مکمل طور پر یہ انضمام عمل میں آئے۔ یعنی ایک طرح کا RAPROCHEMENT قائم ہو۔ کہ اس کے بغیر حصولِ مقصد ممکن نہیں۔ جدید تنقیدی اصطلاح پرسونا فی الاصل ماسک ہی کے تصور سے ماخوذ اور مشتق ہے۔ ماسک کا لفظ بہت وسیع معنوں میں مستعمل رہا ہے۔ آج اس کا مفہوم یہی ہے کہ ہم اپنے وجود پر عارضی طور سے پردہ ڈال کر معروضی طور پر بعض معنویتوں کا ابلاغ کرسکتے ہیں۔ آج ڈرامہ تنقید خصوصاً اسٹیج تنقید کی ایک اہم جہت یہ بھی ہے کہ ہم ڈراموں کو بند کمرے میں مطالعے کے علاوہ ان پر اسٹیج پیش کش کے مطمحِ نظر سے بھی نظر ڈالیں، اور اس سے نتائج کا استنباط کریں اور اس کے پسِ پشت منطق یہ ہے کہ ڈرامے آغازِ کار میں پڑھنے سے زیادہ دیکھنے دکھانے ہی کے لیے لکھے گئے تھے۔ اس سے فنِ ڈرامے کی شاعرانہ، فلسفیانہ اور لسانیاتی جہتوں کا ابطال مدنظر نہیں ہے، بلکہ تنقید ڈرامے میں ایک نئی اور اہم جہت کا اضافہ کرنا۔ خود شیکسپیئر کے بعض ڈراموں میں غیر شعوری

طور پر PLAY ACTING کا امیج بڑی ہنرمندی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ 'ضربِ کلیم' میں سے جو شعر اوپر دیا گیا، اس سے قبل اقبال نے یہ بھی کہا: 'حریم تیرا خودی غیر کی، معاذاللہ / دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات ومنات: کاروبارِ لات ومنات سے سیکولر حدود میں اداکاری کے لوازمات اور مقتضیات مراد ہیں، جن کی اقبال اس حد تک مزمت کرتے ہیں کہ ان کے باقی رکھنے کو ایک بے حرمتی کا یعنی BLASPHEMOUS عمل قرار دیتے ہیں اور ان کے لہجے میں تمسخر ہی نہیں، بلکہ زجر وتوبیخ کا شبہ ہونے لگتا ہے جو لفظ معاذ اللہ سے ظاہر ہوتا ہے جس سے یہ گمان گزرتا ہے کہ اقبال اپنے نظریۂ خودی کے مضمرات کے پیش نظر اور ان کے مقابلے میں تمام دوسرے امکانات سے صرفِ نظر کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں اور شعوری طور پر انہیں اپنے اصولِ شعریات میں جگہ دینے کے حق میں نہیں ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ فنِ اداکاری میں التباس پیدا کرنے کی جو تکنیک استعمال کی جاتی ہے، اس سے انھیں کوئی ہمدردی اور دلچسپی نہیں ہے۔ مزید یہ کہ فن اداکاری کے تناظر کے بنانے میں التباس کے علاوہ ایک نوع کے ڈرامائی طنز کے عنصر کو بھی دخل ہوتا ہے اور مزید یہ کہ فن اداکاری میں کردار خود ایک طرح کے ROLE میں بدل جاتے ہیں۔ فن ڈرامہ نگاری اور فن اداکاری کے بنیادی مفروضات اور مقتضیات ہمارے زمانے میں بحث وتمحیص کا مورد رہے ہیں، اور عملی تجربے کی روشنی میں آئے ہیں۔ یا تو وہ اقبال کے حاشیۂ خیال میں نہیں تھے، یا اپنے غیر معمولی تبحر علمی کے باوصف انہیں خاطر خواہ اہمیت دینے سے انھوں نے پہلو تہی کی ہے۔ لیکن یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ فن ڈرامہ نگاری اور فن اداکاری آزادانہ اصنافِ فن ہیں۔ اور ان کے اپنے الگ الگ مطالبات ہیں۔ جنھیں کسی بھی نوع کے فلسفیانہ تصورات یا فلسفیانہ مثالیت کے تابع نہیں رکھا جا سکتا۔ خودی اور عشق کے تقاضے اور ہیں، اور اداکاری کے مطالبات بالکل دوسری نوعیت کے ہیں اور ان کے درمیان تطابق پیدا کرنا لابدی نہیں ہے۔ اس

خلط مبحث کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مغرب کی ثقافتی زندگی میں ڈرامے اور اداکاری کی جبلتیں گہرے طور پر پیوست ہیں اور یہ قومی سائیکی کا جزوِ لاینفک ہیں۔ مشرق میں بجز جاپان اس روایت کا فقدان رہا ہے اور اردو اور فارسی ادب میں اس کی جڑیں کمزور رہی ہیں۔ اس لیے یہ محلِ حیرت نہیں کہ اقبال نے اسے نظر انداز کیا، اور دوسری وجہ جو قیاسی نہیں، بلکہ یقینی ہے، وہ یہ کہ اداکاری کے یہ مسلمات اور مفروضات اقبال کے فکر کے مرکز سے ہم آہنگ نہیں ہیں، اور ان کے تجربے اور اقدار کے پیٹرن میں درست نہیں بیٹھتے۔

نامناسب نہ ہوگا، اگر یہاں یہ ذکر کر دیا جائے کہ حالی اور آزاد نے اپنی نظم نگاری کے توسط سے ایک نئی بوطیقا کی داغ بیل ڈالنے کی کوشش کی تھی۔ جس میں ایک طرح کے لغوی تخیل یا LITERALIST IMAGINATION کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ وہ دونوں حقیقت کا ایک بدیہی تصور رکھتے تھے۔ ان کا سارا زور بیانیہ کی شاعری پر تھا، اور ان کے لیے 'واقعہ' اور حقیقت غیر ممیز تھے۔ اقبال کی شعری کائنات اور اس لیے شعریات بھی انجمادی نہیں، بلکہ حرکی کردار رکھتی ہے۔ ان کی شعریات میں واقعے، علامت اور تخیل کی کارسازی کا جو تصور ہے اور وہ حقیقت کو جس انداز سے برتنا چاہتے ہیں، وہ منطقی یا حقیقت پسندانہ اپروچ پر ایک گراں قدر اضافہ ہے۔ آزاد اور حالی دونوں تسہیل پسندی کے قائل تھے۔ آزاد نے نثر میں مجازیہ کا فن ضرور استعمال کیا۔ لیکن شاعری میں وہ مجازیہ اور علامیت دونوں کی اہمیت سے یکسر ناواقف تھے۔ حالی نے غزل کی شاعری میں عشق کی اوپری نقش گری کے علاوہ اور کچھ محسوس نہیں کیا۔ وہ دونوں IDEALIZATION کے اس عمل کا کوئی تصور نہیں رکھتے تھے۔ جو غزل کی شاعری میں اعلیٰ سطح پر ضرور موجود ہے۔ وہ سرسید کے اصلاحی مشن سے بے حد متاثر تھے اور سمجھتے تھے کہ شاعری کو اجتماعی وژن کی عکاسی ہی تک محدود ہونا چاہیئے۔ آزاد اور حالی دونوں رمزیت کی اس گہری سطح سے ناآشنا تھے۔ جو غزل کی شاعری میں دور تک پیوست ہے۔

اقبالؔ کا حق اور صداقت کا تصور حالیؔ اور آزادؔ کی نسبت زیادہ گہرا اور پیچیدہ تھا۔ آزادؔ اور حالیؔ دونوں کے ہاں ایک طرح کے DIDACTICISM کا عمل دخل ہے اور وہ حقیقت کی ترجمانی اصلاحی اخلاقی مقاصد کے مطابق کرنا چاہتے ہیں۔ وہ قوموں کے عروج و زوال کی تاریخ سے بہ خوبی واقف نظر آتے ہیں۔ لیکن تبدیلی کی حرکیت یعنی DYNAMICS کا کوئی تصور نہیں رکھتے۔ وہ یہ یقین رکھتے ہیں کہ فرد اور معاشرے کے درمیان عمل اور ردِ عمل کی صورتیں تو پیش آتی ہیں، لیکن ان کی جدلیاتی نوعیت کیا ہے۔ اس کے متعلق انھوں نے کبھی غور نہیں کیا۔ اقبالؔ کے کلام کے مطالعے سے ان کی شعریات کے بعض مسلمات اخذ کیے جاسکتے ہیں اور انہیں باقاعدہ مرتب اور منضبط بھی کیا جاسکتا ہے اور اس شعریات کی روشنی میں ان کے شعری کارناموں کو نئی بصیرت کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں ان کے انگریزی خطبات کا مطالعہ بہت سودمند ثابت ہوسکتا ہے۔ کیونکہ ان کی فنی بصیرتوں کو خودی اور عشق کے تصورات سے منقطع نہیں کیا جاسکتا۔ اصل کلام اور شعریات کے اصول کے درمیان تعلق کے سیاق و سباق میں وہ ایک حدتک برطانوی رومانی شاعروں کالرج اور کیٹس سے گہری مماثلت رکھتے ہیں اور ایک حدتک جدید شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سے بھی، جن کے ہاں شعری طریقِ کار اور شعری کارناموں کے درمیان ایک ربط خاص موجود ہے۔ ہم یہ بات اعتماد کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ شعری تخلیق اور شعریات سے دلچسپی اور تعلقِ خاطر باہم مستلزم ہیں؛ کہ دونوں ایک ہی پیچیدہ ادراک کی علامتیں ہیں، اور دونوں ولیم بلیک کی اصطلاح میں POETIC GENIUS ہی کا ایک حصہ ہیں۔ اس لحاظ سے اقبالؔ کی شعریات کے بنیادی مفروضات غور و تامل کے دائرۂ کار میں آتے ہیں۔

یوسف امین

'خطبات': اسلام میں مذہبی فکر کی تشکیل نو

علامہ اقبالؒ کی کتاب "Reconstruction of Religious Thought in Islam"، دور حاضر کے اسلامی بلکہ کسی حد تک عالمی Classics میں شمار کی جاتی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان خطبات کا مقصد، یعنی امتِ مسلمہ اور عالم انسانیت کی اساسی فکر کی اصلاح، کس حد تک حاصل ہوا؟ دوسرا سوال یہ کہ ان 'خطبات' پر گزرنے والی سات دہائیوں اور اس عرصے میں انسانی فہم میں آنے والی پختگی کے پیش نظر ان میں کچھ نیا اور برانگیختہ کرنے والا (exciting) عنصر باقی رہا بھی ہے یا نہیں؟ لیکن بنیادی سوال یہ ہے کہ ستر سال بعد مسلمان یا عام انسان کی نظر میں خطبات کے مضامین اور معنی کیا ہیں؟

آخری سوال کو سب سے پہلے اٹھاتے ہوئے کہا جائے گا کہ اس کتاب کا اصل موضوع جس میں اس کا عمود و تشخص نیز قوت اور دل پذیری پوری طرح برقرار رہتی ہے، اساسی امور (Philosophical Issues) ہیں جن سے ابتدائی چار خطبے اور آخری خطبہ بحث کرتے ہیں۔ وہ یہ کہ حقیقتِ مطلقہ (Ultimate Reality) اور اس تک پہنچنے کا طریقہ کیا ہے، اور اس یافت کے کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ کتاب کا عنوان، جو کہ کتاب کے موضوع کا ترجمان ہے، بتاتا ہے کہ علامہ اقبالؒ کے نزدیک مذہب ہی وہ جامع اور حتمی پیرایہ ہے جو حقیقتِ مطلقہ سے وابستہ ہے، اور اس کا رسائی دہندہ ہے۔ جدید علمی روایت کی تکمیل کرنے والے ڈاکٹر اقبال کا اس روایت کے متشکک (Sceptical) حاملین کے روبرو یہ اعلامیہ پیش کرنا بہت دلیری (daring) کی بات ہے۔

مذہب سے اس کا مواد (data) لینے کے لئے وہ عمومی مذہبی اور متصوفانہ (mystical) تجربات کو رجوع کرتے ہیں لیکن بنیادی طور پر مذہب کے آخری اظہار یعنی اسلام کا رخ کرتے ہیں، اور اس طرح حقیقت مطلقہ اور مذہب کی وابستگی کے خاکہ جاتی (diagrammatic) بیان کے ساتھ ساتھ بعض اتنے ہی بنیادی اور انقلابی لیکن ٹھوس (concrete) حقائق پیش کر پاتے ہیں۔

کتاب کا مقدمہ اس کو ایک تاریخی ضرورت کی تکمیل کے جذبے سے متحرک قرار دیتا ہے:

"...the modern man, by developing habits of concrete thought.... has rendered himself less capable of that experience [i.e. religious or mystical experience... so] ... the demand for scientific form of religious knowledge is only natural .... I have tried to meet,even though partially, this urgent demand...." (ص ہ)[۱]

لیکن کتاب کا مطالعہ بتاتا ہے کہ کتاب ٹھوس (concrete) فکر کے خوگر جدید انسان کو سائنسی انداز کی الاہیات فراہم کرنے کے ابتدائی محرک سے بہت آگے بڑھ کر اسلامی فلسفہ کے ارتقاء اور عمومی انسانی فکر کی بنیادی اصلاح کے طویل الانتظار تقاضے کا جواب بن گئی۔

یہ ایک فلسفیانہ کتاب ہے۔ لیکن اس میں مضمر فلسفہ، جدید مغربی فلسفہ سے بہت مختلف ہے۔ مغربی فلسفہ کا سرچشمہ یعنی یونانی فلسفہ۔ مذہب، روح اور خدا کو اپنا موضوع اور وسیلہ علم کا جزو تو بناتا ہے لیکن ایک مضبوط مذہبی روایت سے وابستہ نہ ہونے کے نتیجہ میں اور خود اپنے شاکلہ کے نقائص ۔ مثلاً وجدان کے مقابلہ میں عقل پر تقریباً کلی انحصار کی بدولت اس کی مذہبیت بہت مضمحل ہے جو کہ افلاطون سے ارسطو اور پھر اس کے آگے بڑھتے ہوئے تیزی سے معدوم ہوتی چلی جاتی ہے۔ کانت (Kant) پر پہنچ کر مغربی فلسفہ خدا ہی نہیں بلکہ حقیقت کے جانے

جا سکنے پر بھی ایمان کھو دیتا ہے اور پھر Positivism کا قالب پا کر ہمیشہ کے لئے حقیقت اور ہر طرح کی بدیہیات (Axioms) سے منہ موڑ کر حسی مشاہدہ (Observation) کے مواد (data) کو مطالعہ کا واحد موضوع قرار دیتا ہے۔ علامہ اقبالؒ کا فلسفہ افلاطون کے فلسفہ سے بہت آگے بڑھ کر مذہبی تجربہ کو فلسفہ کا جزو ہی نہیں بلکہ اساس مانتا ہے اور اس معاملہ میں اس کی مشابہت صرف اسلامی فلسفہ کی اس تکمیلی شکل سے ہے جس کا اظہار ملا صدرا وغیرہ کے یہاں ہوا یا پھر ہندو فلسفہ میں ہوا۔

خطبات میں فکر کا آغاز Descartes یا پھر کسی حد تک غزالیؒ کی طرح تشکیکِ مطلق (radical scepticism) سے نہیں ہوتا بلکہ وہ مذہبی فکر اور تجربہ کو حصولِ علم کے ایک وسیلہ کے طور پر اتنا ہی بدیہی مانتے ہیں جتنا کہ عقلی، حسی اور تجرباتی فلسفہ کو۔ وہ مشاہدہ اور سائنس کو بھی، اس کے اپنے دائرے میں، حق رسا مانتے ہیں۔ لیکن خود ایک جستجو کیش کی حیثیت میں اور دیگر ہم جستجو کیشوں کے لئے حتمی حکم ذاتی تجربہ (Conscious Experience) کو قرار دیتے ہیں:

"...conscious experience is that privileged case of existence in which we are in absolute contact with Reality, and an analysis of this privileged case is likekly to throw a flood of light on the ultimate meaning of existence." (ص ۴۶)

ان کا مقصد حقیقت کے بنیادی عناصر مثلاً خدا، روح، خودی وغیرہ کے وجود یا عدم وجود کا طے کرنا نہیں بلکہ انہیں تسلیم کرتے ہوئے ان کی حقیقت اور عالمِ شہادت سے ان کے تعلق کو سمجھنا ہے۔

یہ رویہ بالکل صحیح ہے۔ اس کے برعکس موقف رکھنے والے یا تو تضاد بیانی کے مورد الزام قرار پاتے ہیں، کیوں کہ ہر جگہ کچھ نہ کچھ بدیہی طور پر تسلیم شدہ نکلتا ضرور ہے، یا پھر Solipsism (ہر معاملہ میں فیصلہ کرنے سے گریز) کی Pyrrhic

Victory (خود سوز بے سپر اندازی) کی مشکوک فیروز مندی سے سرفراز ہوتے ہیں، جس میں ہر علمی فیصلہ کے لئے مشاہدہ کو اساس بنانے کا اصول تو باقی رہتا ہے لیکن ہر چیز، بشمول مشاہدہ، کے حقیقی ہونے کے تیقن (Certainty) حاصل کرنے کے امکان کو قربان کر کے۔

چونکہ شعوری تجربہ (Conscious experince)، جسے ایم ایم شریف انفرادی تجربہ (Individual Experience) کہتے ہیں ۲، اقبال کے یہاں حقیقت کے عرفان کا حتمی وسیلہ قرار پاتا ہے، اس لئے ان کے نزدیک اس کا کیا مطلب ہے یہ سمجھنا ضروری ہے۔

انفرادی تجربہ (Individual Experience) دو طرح حقیقت رسا ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ وہ مشاہدہ کے واسطہ کے بغیر، قرآن میں مذکور 'قلب' کے ذریعہ حقائق کا ادراک کرتا ہے۔ اس عمل کو وہ وجدان (Intuition) کہتے ہیں:

"The 'heart' is a kind of inner intuition or insight which, in the beautiful words of Rumi, feeds on the rays of the sun and bring us into contact with aspects of reality other than those open to sense-perception. It is, according to the Qur'an, something which 'sees' and its reports, if properly interpreted, are never false." (ص ۱۶-۱۵)

دوسرا انداز یہ کہ انسان اپنے انفرادی تجربہ کا گہرا مطالعہ کرتا ہے، پھر اس کا تجزیہ کر کے، حقیقت (Reality) کو اس سے متعلق یا مطابق (analogical) مانتے ہوئے، حقیقت کے بارے میں رائے قائم کرتا ہے۔ مثال کے طور پر زمان (Time) کی بحث میں علامہ اقبالؒ انفرادی تجربہ میں آنے والے پیہم اندرونی تغیرات سے بات شروع کرتے ہیں۔ تغیرات کا تصور زمان کے بغیر نہیں کیا جاسکتا۔ چنانچہ حقیقت (Reality) کو اس انفرادی تجربہ پر قیاس کرتے ہوئے

باشعور وجود کو زمان میں گزرتی ہوئی زندگی قرار دیتے ہیں:

"What do I find when I fix my gaze on my own conscious experience?.... I change, then, without ceasing.... constant change is unthinkable without time. On the analogy of our inner experience, then conscious existence means life in time." (ص ۴۶-۴۷)

ہم کہہ سکتے ہیں کہ حقیقت رسائی کے پہلے طور میں انفرادی تجربہ مُدرِک (Subject) ہوتا ہے اور دوسرے طور میں معروض (Object) جہاں مُدرک انسان کی عقل ہوتی ہے۔ مزید برآں، ان دونوں اطوار میں کام کرتا ہوا انفرادی تجربہ درجات رکھتا ہے۔

گو قلب کے ذریعہ ہر انسان کچھ نہ کچھ حقائق کا ادراک حاصل کر سکتا ہے لیکن بعض لوگوں میں وہ ایک اعلیٰ درجہ اختیار کر کے متصوفانہ کشف (Mystical Experience) ہوتا ہے۔ لیکن ادنیٰ اور اعلیٰ دونوں درجات میں وہ بنیادی طور پر ایک مذہبی تجربہ (Religoius Experience) ہوتا ہے۔

دوسرے انداز سے حقیقت رسائی دلواتا ہوا انفرادی تجربہ (Individual Experience) جہاں کہ عقل اس کا مطالعہ کر کے کچھ نتائج برآمد کرتی ہے، اس کے بھی درجات ہوتے ہیں۔ چنانچہ زمان (Time) بلکہ زیادہ متعین الفاظ میں زمانِ متسلسل (Serial Time) تک رسائی تو اس انفرادی تجربہ سے ہوتی ہے جو ہر آن، ہر انسان کو حاصل ہوتا ہے لیکن زمانِ خالص (Pure Time) تک رسائی نفس (Self) کی اس گہری سطح کے تجربہ (Experience) سے ہوتی ہے جسے وہ ''نفس قدر آشنا'' (Appreciative Self) کہتے ہیں اور جس کا شعوری تجربہ انسان کو شاذ و نادر ہی ہوتا ہے:

"It is only in the moments of profound meditation, when the

efficient self is in abeyance, that we sink into deeper self and reach the inner centre of experience." (ص ۴۸۔۴۷)

واضح رہے کہ معروض (Object) بطور استعمال کئے جانے والا انفرادی تجربہ ضروری نہیں کہ مذہبی تجربہ ہو بلکہ وہ کسی بھی قسم کا ہوسکتا ہے۔ یہ بات کہ دوسرے انداز سے حقیقت رسائی دلواتا ہوا انفرادی تجربہ معروض ہوتا ہے اور انسانی عقل وہ مدرِک (Subject) ہوتی ہے جو اس کا مطالعہ کر کے نتائج برآمد کرتی ہے یہ غلط فہمی نہ پیدا کرے کہ پہلے انداز سے، انفرادی تجربہ سے براہ راست حقیقت کے دیدار میں عقل کا کردار نہیں ہوتا۔ عقل وہاں بھی کام کرتی ہے لیکن وجدانی یافت کی محض وضاحت اور تعبیر کرتے ہوئے۔

خلاصۂ کلام یہ کہ حقیقت (Reality) تک پہنچنے میں تمام معروف وسیلے کم یا زیادہ کردار ادا کرتے ہیں لیکن اس معاملہ میں امتیازی حیثیت شعوری یا انفرادی تجربہ کو حاصل ہے، جس کا اعلیٰ درجہ متصوفانہ تجربہ (Mystical Experience) ہے۔ اپنی بنیادی نوعیت کے اعتبار سے نبوی تجربہ یا وحی (Revelation) بھی اسی مکاشفہ کا اعلیٰ درجہ ہے۔ (البتہ وہ دوسرے پہلوؤں سے متصوفانہ تجربے اور نبوی تجربے کے فرق کے قائل ہیں۔) چنانچہ علامہ اقبالؒ وحی، یعنی اس کی آخری اور محفوظ شکل قرآن کریم اور اس کے تابع حدیث نبویؐ کو حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) تک پہنچنے کے سب سے اہم اور بنیادی وسیلہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً فلسفہ زمان کے میدان میں، اپنی معرکتہ الآرا دریافت زمان متسلسل (Serial Time) اور زمانِ خالص (Pure Time) کے ثبوت کے طور پر، نہایت حق بہ جانب طور پر مندرجہ ذیل آیات پیش کرتے ہیں:

''اور بھروسہ کر اوپر اس زندہ کے جو نہیں مرتا اور یاد کر اس کی خوبیاں اور وہ کافی ہے اپنے بندوں کے گناہوں سے خبردار۔ جس نے بنائے آسمان اور زمین اور جو کچھ ان کے بیچ میں ہے چھ دن میں پھر قائم ہوا عرش پر وہ بڑی رحمت

والا........'' (۲۵:۵۸-۵۹)

اور

''بیشک ہم نے ہر چیز کو ایک (مقررہ) اندازے پر پیدا کیا ہے۔ اور ہمارا حکم صرف ایک دفعہ (کا ایک کلمہ) ہی ہوتا ہے جیسے آنکھ کا جھپکنا۔'' (۵۴: ۴۹-۵۰)

حدیث نبویؐ کو حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) کی یافت میں استعمال کرنے کی مثال بھی فلسفۂ زمان کے ضمن میں مل جاتی ہے:

"That is why the Prophet said: 'Do not vilify time, for time is God." (ص ۳)

یہ بات کچھ عجیب سی محسوس ہوتی ہے کہ علامہ اقبالؒ قرآن کریم کو دریافتِ حقیقت میں مرکزی کردار دینے کے باوجود 'خطبات' میں قرآن سے استفادہ (تفسیر) کے اصول بیان نہیں کرتے۔ اس کا ایک جواب یہ ہوسکتا ہے کہ وہ اس بحث کا حق ادا کرنے کے لئے ایک مستقل کتاب کو ضروری سمجھتے ہوں۔ اس کی تائید اس بات سے ہوتی ہے کہ اپنی زندگی کے آخری ۵ سالوں میں زندگی بھر کے علوم و معارف کے جس سرجوش کو پیش کرنے کا انھوں نے ارادہ کیا، جو کہ پورا نہ کیا جاسکا، اس میں 'Aids to the Study of Qur'an' کے عنوان سے کتاب بھی شامل تھی۔ ۳۲

کہا جا چکا ہے کہ علامہ اقبالؒ نے متصوفانہ مکاشفہ (Mystical Experience) کو حقیقت رسائی کا اہم ذریعہ قرار دیا:

"For the purpose of knowledge, then the region of mystic experience is as real as any other region of human experience and cannot be ignored merely because it cannot be traced back to sense-perception." (ص ۲۳)

اپنے اس دعوے کے مصداق انھوں نے حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) کا سراغ پانے میں صوفیاء (Mystics)، بنیادی طور پر صوفیائے اسلام، کے تجربات کا بھرپور استعمال کیا۔ 'خطبات' میں اس کی بہت سی مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً عالم برزخ کی حقیقت سمجھنے کے لئے وہ متصوفانہ مکاشفات سے مدد لیتے ہیں:

"The record of Sufistic experience indicates that Barzakh is a state of consciousness characterised by a change in the ego's attitude towards time and space." (ص ۱۲۰)

جیسا کہ کہا جاچکا ہے علامہ اقبالؒ متصوفانہ تجربہ (Mystic Experience) کی توضیح وتعبیر کی ضرورت کے قائل تھے۔ زمانے کے آگے بڑھنے کے ساتھ، انسانی شعور میں جو اہم تبدیلیاں آئی ہیں ان میں متصوفانہ تجربہ کو ایک عام تجربہ (Normal Experience) ماننا اور کسی بھی دیگر تجربہ کی طرح ناقدانہ مطالعہ کا موضوع بنا کر اس کی تعبیر وتوضیح کرنا شامل ہے۔ آنحضرتؐ کا ابن صیاد کے مکاشفاتی رویہ کا پوشیدہ ہوکر مشاہدہ کرنا، ان کے نزدیک اس نئے رجحان کے فتح باب کا مہتم بالشان مظاہرہ ہے:

"The Prophet of Islam was the first critical observer of psychic phenomenon." (ص ۱٦)

وہ مکاشفاتی تجربہ کے مطالعہ کی ضرورت کے جتنے قائل ہیں، موجودہ علم نفسیات (Psychology) کے ذریعہ ایسا ہوسکنے سے اتنے ہی مایوس ہیں:

"Personally, I do not at all feel hopeful of the present state of things in either Biology or Psychology." (ص ۱۹۴)

عصری علم نفسیات اپنے مغربی مادہ پرستانہ تعصّبات کی وجہ سے انسان کے اندرون وبیرون کسی روحانی اور غیر مادّی حقیقت کو ماننے کے لئے تیار نہیں ہے۔ ظاہر ہے اس متعصّبانہ تنگی وتیرگی کے ساتھ مکاشفاتی تجربہ کے ساتھ انصاف

نہیں کیا جا سکتا:

"The implication of these theories, on the whole is that religion does not relate the human ego to objective reality beyond himself; it is merely a kind of well-meaning Biological device...."
(ص ۱۹۱)

علامہ اقبالؒ اعتراف کرتے ہیں کہ تصوف نے مکاشفاتی تجربہ کی کامیاب تدوین و توضیح کی ہے:

"The function of Sufism in Islam has been to systematise mystic experience."(ص ۱۲۷)

لیکن جدید علم نفسیات اور دیگر ممکنہ علمی نظاموں (Disciplines) کے اشتراک سے ہی سہی، وہ یہ کام اب تصوف کے سپرد کرنے کی بات نہیں کرتے۔ غالباً اس کے پس پشت جدید دور میں تصوف کے سلسلوں کے کسی فعال کردار سے ان کی مایوسی کام کرتی ہے:

"The more genuine schools of Sufism have, no doubt, done good work in shaping and directing the evolution of religious experience in Islam: but their latter-day representatives owning to their ignorance of the modern mind, have become absolutely incapable of receiving any fresh inspiration from modern thought & experience." (ص۔ ج)

وہ خود اساتینِ تصوف مثلاً خواجہ حسن نظامیؒ، علامہ سید سلیمان ندویؒ وغیرہ سے اس نوعیت کا استفادہ کرتے تھے۔ مزید برآں اس نوعیت کی سرگرمی بیسوی صدی میں وسیع پیمانہ پر جاری رہی جس میں جدید تعلیم یافتہ حضرات نے اہل تصوف کی رہنمائی میں تصوف کی تازہ تشریح انجام دی جس میں مکاشفاتی

تجربے سے حقیقت (Reality) کو سمجھنے کی کوشش بھی شامل تھی۔ مثلاً حضرت تھانویؒ کی رہنمائی میں عبدالباری صاحب کی ''تجدید تصوف وسلوک''، مولانا محمد حسینؒ کی رہنمائی میں ڈاکٹر میر ولی الدین کی متعدد تصانیف وغیرہ۔ چنانچہ مکاشفاتی تجربے کی توضیح کے معاملہ میں 'خطبات' کا عصری تصوف سے تعرض نہ کرنا قابل فہم نہیں ہے۔

اس کے علاوہ دو اور دائرے ہیں جہاں سے اس کام میں مدد لی جاسکتی ہے۔ایک،علومِ باطنیہ(Esoteric Discourse) جس میں علامہ اقبالؒ کے زمانہ کے بعد گینوں (Guenon) اور شوون (Schuon) نے معرکتہ الآرا کام انجام دیا ہے۔دوسرا، غیر مسلم متصوفانہ روایتیں مثلاً ویدانت، یوگ، زن بدھ ازم وغیرہ۔

حاصل یہ کہ 'خطبات' میں مکاشفاتی تجربے سے استفادہ پر زور تو دیا گیا ہے لیکن اس کے نقد، توضیح اور تعبیر کے طریقہ کار کا کوئی خاکہ پیش نہیں کیا گیا بلکہ اس کام کو مستقبل کے محققین کے لئے چھوڑا گیا ہے:

"....it [Psychology] must develop an independent method calculated to discover a new technique better suited to the temper of our times."(ص ۱۹۴)

'خطبات' میں حقیقت کی یافت کے طریقے کی بحث مکاشفاتی تجربے کی توضیح کے مقام پر پہنچ کر قلب وذہن میں ایک نیا سوال پیدا کرنے لگتی ہے لیکن اس کی مجوب زلزلہ خیزی اور اس سے دامن گیر احساس ہیبت، اس ابھرتے ہوئے خیال کے قدم روکنے لگتا ہے۔ مگر صاحبِ 'خطبات' خود آگے بڑھ کر اس مخمصے کو رفع کر دیتے ہیں اور آخری باب کی اختتامی سطور میں کہہ دیتے ہیں کہ:

"The question for us outsiders is to find out an effective method of inquiry into the nature and significance of this extraordinary experience. (ص ۱۹۰)

Mere analytical criticism with some understanding of the organic conditions of the imagery in which religious life has sometimes manifested itself is not likely to carry us to the living roots of human personality.(ص۱۹۴)

The scientific and the religious processes are in a sense parallel to each other. (ص۱۹۶)

....the practical student of religious psychology.... passes from experience to experience, not as a mere spectator, but as a critical sifter of experience who, by the rule of a peculiar technique, suited to his sphere of inquiry,endeavours to eliminate all subjective elements, psychological or physiological, in the content of his experience with a view finally to reach what is absolutely objective. This final experience is the revelation of a new life-process--- original, essential, spontaneous..... It is the human ego rising higher than mere reflection, and mending its transiency by appropriating the eternal." (ص۱۹۷)

اس طرح حقیقت کا جویا، حسی مشاہدہ، سائنس، عقلی فلسفہ ، اپنے عام (Normal) اور گہرے شعوری تجربے، دوسروں کے متصوفانہ مکاشفات اور وحی الٰہی کے صحیح مطالعہ کے ساتھ اب ایک خارجی نظارہ بین (Outsider) سے آگے بڑھ کر ''مذہبی نفسیات کا عملی تجربہ کرنے والا طالب علم (Practical Student)'' بن جاتا ہے، اور سائنس جیسے لیکن اس سے بالکل علیحدہ اور ''متوازی'' طریقہ کو اختیار کر کے ''ابدی، جوہری حرکتِ حیات'' کو اپنے ''وجود کا حصہ بنالیتا ہے۔''

حقیقت کی یافت کے 'طریقہ' کی بحث اپنے انجام پر پہنچ کر نہ صرف

طریقہ کو 'مطالعہ' سے 'تمسک' بنا دیتی ہے بلکہ اس 'یافت' کی نوعیت میں بھی ایک تکمیلی تبدیلی آتی ہے اور وہ محض ''دیدن'' (to see) نہ رہ کر ''ساختن (to be)'' ہو جاتی ہے:

"The ultimate aim of the ego is not to see something but to be something." (ص ۱۹۸)

اس طرح 'خطبات' جدید علمی معروضیت میں رچے بسے ناظر کو ششدر کرتے ہوئے، اس کے احتجاج اور پسپائی سے قطعاً لاپرواہ، مکاشفاتی تجربے (Mystical Experience) کو حقیقت یابی کے لئے لازمی اور ضروری شرط قرار دیتا ہے۔

علامہ اقبالؒ جدید انسان کو حوصلہ دلاتے ہیں کہ قلبی مشاہدہ کی سچائی کو سامنے آنے پر تسلیم کیا جانا چاہئے اور محض مادہ وحسی مشاہدہ پر استوار مانوس نظامِ فکر و احساس کے بکھرنے سے پیدا کرب کو جرأت و ثابت قدمی کے ساتھ برداشت کرنا چاہیئے:

"If an outlook beyond physics is possible we mus courageously face the possibility even though it may disturb or tend to modify our normal ways of life and thought." (ص ۱۹۰)

'خطبات' کے سات ابواب میں سے ایک مکمل باب ''ذاتِ الٰہیہ کا تصور اور عبادت'' سے بحث کرتا ہے۔ علامہ اقبالؒ حقیقت کی یافت میں فکر (وسیع معنٰی میں) کے ساتھ عبادت کو بھی ناگزیر مانتے ہیں۔ اس باب کے غالباً سب سے زیادہ معنٰی خیز جملوں میں بتایا گیا ہے کہ عبادت اپنے اثرات دو دائروں میں کام کر کے پیدا کرتی ہے:

"In the case of the prophetic consciousness it [i.e. prayer] is in the main creative; it tends to create a fresh ethical world

wherein the Prophet, so to speak, applies the pragmatic test to his revelations. I shall further develop this point in the lecture on the meaning of Muslim Culture. In the case of the mystic consciousness it is in the main cognitive."(ص ۸۹)

یعنی عبادت یا پرستش اخلاقی عمل (ethical process) بھی ہے اور ادراکی (cognitive) بھی۔ عبادت کی اخلاقیت (ethical nature) اسے شریعت اور عمومی معنٰی میں اعمال (actions) کا مصدر بنادیتی ہے۔ چنانچہ عبادت 'خطبات' میں ''عمل'' (action) کا عنوان ہے اور علامہ اقبالؒ کا موقف یہ ہے کہ حقیقت کی یافت فکر وعمل دونوں کو چاہتی ہے۔ یہ بات محض اسلام کی وکالت نہ ہوکر جو کہ ویدانت (Vedanta) وغیرہ کے برخلاف فکر (ایمان) کے ساتھ عمل (عملِ صالح) کو صراحت اور اہتمام کے ساتھ بیان کرتا ہے، حقیقت (Reality) کے متعلق ان کے اس راست تجربہ کے بنیادی تقاضہ کو آسودہ کرتی ہے جس میں وہ حقیقت کو ایک تصور (concept) (ص ۲۸) سے زیادہ ایک ''بابصر اور خلاق حیات'' سمجھتے ہیں۔

حقیقت (Reality) کو 'حیات' گردانا ان کے مشرب کے کئی اور عناصر کے پیچھے بھی کام کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ مثلاً کلامی فکر (Scholastic Philosophy) سے ان کی بے اطمینانی کی وجہ یہ ہے کہ وہاں تجربے سے گرفت میں آنے والی حقیقت (Reality) کے گہرے پہلوؤں سے تعرض نہیں ہے:

".....they [scholastic proofs] betray a rather superficial interpretation of experience." (ص ۲۸)

عقلیت کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھنے کے باوجود وہ معتزلہ سے اپنی ناخوشی بیان کرتے ہوئے یہ بات صراحت سے کہہ دیتے ہیں کہ وہاں حقیقت اور اس کے حتمی ترجمان یعنی مذہب کے 'حیاتی' (Vital) وصف سے بے اعتنائی برتی گئی ہے:

" The Mutazila, conceivning religion merely as a body of doctrine and ignoring it as a vital fact, took no notice of non-conceptual modes of approaching Reality......" (ص ٦ - ۴)

غرض یہ کہ حقیقت (Reality) کی یافت میں فکر کے ساتھ اخلاق، عمل، شریعت اور عبادت کو ضروری ماننا، ان کو تجربہ سے ملنے والے اس انکشاف کا تقاضہ ہے کہ حقیقت ایک 'قوت حیات' (Life-force) ہے۔ حیرت ہے کہ ویدانت (Vedanta)، باوجود تجربہ کو ذریعہ معرفت بنانے کے، حقیقت کو اصلاً ایک خیال (Idea) ماننے اور نیتجتاً اس کی یافت کے طریقہ کو بنیادی طور پر ایک فکری عمل سمجھنے اور اخلاق اور عمل سے سرد مہری برتنے کی جانب کیوں مائل ہوا؟

'خطبات' میں 'انفرادی تجربہ' (Individual experience) کو اس کی تمام سطحوں کے ساتھ دریافتِ حقیقت میں خصوصی (Privileged) مقام تو دیا گیا ہے، لیکن عقل (Reason) اور اس سے ابھرنے والی فکر (Thought) کو حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) کے درک سے بالکل عاجز نہیں مانا گیا ہے۔ بلکہ اس کے ظاہر اور بڑے حصے میں نہیں تو کم از کم اس کی حرکت کی تہ میں حقیقت مطلقہ سے اتصال واشتراک کو موجود مانا گیا ہے:

"In its deeper movement, however, thought is capable of reaching an immanent infinite in whose self-unfolding movement the various finite concepts are merely moments."(ص ٦)

اس طرح علامہ اقبالؒ عقلی فکر کو بنیادی طور پر حقیقت کے ذیلی اظہار کی طرف ملتفت اور بڑی حد تک مصنوعی تصورات فراہم کرنے والا ذریعہ علم تو مانتے ہیں لیکن امام غزالی کے علی الرغم حقیقت کی معرفت میں بالکل نارسا یا پھر گمراہ کن نہ مان کر حقیقت مطلقہ کے آستانہ تک پہنچنے والا قرار دیتے ہیں:

"He [Ghazali] failed to see that thought and intuition are

organically related..." (ص ۵)

"..... it [thought] too, in its own way, is a greeting of the finite with the infinite." (ص ۷)

فکر اور وجدان کے فرق کے باوجود ان کی وحدت کو ظاہر کرنے والا تفصیلی فلسفہ پیش کر کے علامہ اقبالؒ نے توحیدی جہاں بینی کا ایک دیرینہ سقم پُر کیا۔ لیکن فکر بنیادی طور پر فلسفہ کا وسیلہ ہے جب کہ دورِ حاضر میں سائنس کا علمی رتبہ کہیں زیادہ اونچا ہوگیا ہے۔ مزید برآں اسلامی تہذیب کو سائنس سے یا حسی تجربہ (Empiricism) سے خصوصی مناسبت ہے، اس لئے 'خطبات' میں سائنسی فکر کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔

انسان اپنی بقا کے لئے قدرت (Nature) پر منحصر ہے اور اس کے ساتھ گتھا ہوا ہے۔ طبیعات یا قدرت (Nature) کا قرآنی اثبات اسی حقیقت سے شروع ہوتا ہے (ص ۱۵-۱۴)۔ لیکن اس کی بدولت پیدا ہونے والے قدرت کے مطالعہ اور استعمال کے روحانی فوائد بھی ہیں۔ قدرت کا تدبراتی مشاہدہ (Reflective Observation) نہ صرف حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) سے اس کے علامتی (Symbolical) تعلق کی بنا پر معرفت کا ذریعہ بنتا ہے بلکہ انسان کی ادراکی صلاحیتوں کی تربیت کر کے 'قلب' کے ذریعہ حقیقت کے ان گہرے پہلوؤں کے براہ راست مشاہدہ کی استعداد پیدا کرنے میں حصہ بھی لیتا ہے جس کا ادراک حسی مشاہدہ (Sense perception) سے نہیں کیا جا سکتا۔ قدرت کے مطالعہ سے اس کی قوتوں پر حاصل ہونے والا تصرف بھی مستکبرانہ بالادستی کی بجائے روحانی سربلندی کا ذریعہ ہوتا ہے۔ (ص ۱۶-۱۴ اور ص ۹۲-۹۱)

علامہ اقبالؒ کے ناقدین کی رائے میں انھوں نے مذہب اور سائنس کو یکجا تو کیا لیکن مربوط نہیں کر سکے۔ یہ خیال صداقت سے بالکل خالی تو نہیں، مثلاً 'خطبات' سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ حسی مشاہدہ، قلبی مشاہدہ کی استعداد کیوں کر پیدا

کرتا ہے، لیکن ان کا اعتراض من حیث الکل حق بجانب نہیں ہے۔ ان کا نقد تو حق سے متجاوز ہے لیکن ان کی بے اطمینانی کو بے بنیاد نہیں کہا جا سکتا۔ دورِ حاضر کے سائنس سے آگاہ فرد نہ تو اس میں حقیقت مطلقہ سے علامتی اتصال دیکھ پاتا ہے اور نہ سائنسی مطالعہ سے متصوفانہ مکاشفہ کی لیاقت کی پرورش و پرداخت کا کوئی سراغ پاتا ہے۔ دراصل عصری سائنس، جو کہ مغربی سائنس ہے، اپنی پُر رعب کامیابیوں کے باوجود ایک منحرف (Perverted) سائنس ہے۔ مسلمانوں کی سائنس، قدرت کے کامیاب اور نفع بخش طریقہ مطالعہ کی حیثیت میں سائنس ہونے کے ساتھ ساتھ حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) کا علامتی دیدار دہندہ بھی تھا، جس کی بہترین مثال اخوان الصفاء کی سائنس میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ۵ اس کے برعکس مغربی سائنس کا ابتدائی اور اساسی اصول ہی یہ ہے کہ حقیقت مادہ تک، اور اس کو جاننے کا طریقہ حسی مشاہدہ (Sense Perception) تک محدود ہے۔ چنانچہ یہ سائنس حقیقت کے مادّی پہلو کے بیان اور استحصال میں، کم از کم کوتاہ مدتی طور پر، کامیاب تو ہے لیکن حقیقت کے روحانی پہلو سے اس کو کوئی علاقہ نہیں ہے۔

اگر 'خطبات' میں یہ وضاحت موجود ہوتی تو مذکورہ بالا ناقدین علامہ اقبالؒ کے فلسفہ اور جدید سائنس میں عدمِ مطابقت کے لئے ان کے فلسفہ کے نہیں بلکہ مغربی سائنس کے شاکی ہوتے۔ حیرت ہے کہ جدید یعنی مغربی حیاتیات (Biology) اور نفسیات (Psychology) کی بے بضاعتی کو قطعیت کے ساتھ بیان کرنے کے باوجود علامہ اقبالؒ نے مغربی سائنس پر بحیثیت مجموعی نقد کیوں نہیں کیا اور ایک نئے، صحت مند، مطابقِ حقیقت سائنس کے وجود میں آنے کی ضرورت کیوں نہیں بیان کی؟

مسلمانوں کے لئے 'خطبات' کا سب سے قیمتی عطیہ حقیقت (Reality) کے حرکی (Dynamic) پہلو کا نمایاں کیا جانا ہے۔ مسلم فکر و فلسفہ کی کم از کم عام پڑھے لکھے طبقے میں رائج شکل بڑھے ہوئے درجہ کے جمود سے متصف تھی۔ مثلاً

خدا کے مطلق علم اور قدرت کے آگے زمان ومکان کا قطعی طور پر معدوم ہونا، انسانی کمال کا اپنی خودی کو خدا یا حقیقت مطلقہ میں گم کر دینا وغیرہ۔ علامہ اقبالؒ نے اس نہج سے فیصلہ کن موڑ لیتے ہوئے حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) اور اس کی تخلیق کردہ حقیقت، دونوں میں حرکت (Motion) کی موجودگی پر زور دیا، اور حرکت کے امکان کو دکھانے کے لئے زمان (Time) کے حقیقی ہونے کا دعویٰ کیا۔

زمان کو خالق کے شایانِ شان بنانے کے لئے انھوں نے دو طرح کے زمان یعنی زمان متسلسل (Serial Time) جو کہ ماضی، حال اور مستقبل میں منقسم ہے اور عام طور پر تجربہ میں آتا ہے اور زمان خالص (Pure Time) کا بیان کیا۔ زمانِ خالص جس میں ماضی، حال اور مستقبل ایک 'اب' (now) میں مدغم ہیں، حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) یا خدا سے وابستہ ہے۔ البتہ اس کا تجربہ انسان کو بھی اپنی خودی کی اندرونی سطحوں پر ہوتا ہے۔

یہ دیکھا جا چکا ہے کہ وہ حقیقت مطلقہ کو ایک ''بابصر، خلاق حیات'' (Rationally directed creative life) مانتے ہیں۔ چنانچہ معاملہ خالق کا ہو یا مخلوق کا، دونوں، اپنے اپنے انداز میں، اپنی باشعور اور بامقصد قوتِ نمو کو زمان کے دھارے میں حرکت دیتے ہوئے اپنے تخلیقی امکانات کو اظہار یا وجود کا جامہ پہنا رہے ہیں۔ خود ان کے ایک جامع جملہ میں:

"No psychic life, no time: no time, no motion." (ص ۷۰)

حقیقت کو ایک وجود پذیر ہوتی ہوئی (Becoming) قوت نمو (Life-force) ماننے میں وہ برگساں (Bergson) اور کسی حد تک وجودیت (Existentialism) کے قریب نظر آتے ہیں۔ لیکن برگساں پر خود ان کی تنقید نیز 'خطبات' کا معروضی جائزہ بتاتا ہے کہ اس مغربی فلسفی سے بنیادی اختلاف کرتے ہوئے وہ حقیقت کو اندھی اور رُخ سے عاری قوت نمو نہ مان کر بابصر اور بامقصد (Purposive) قرار دیتے ہیں۔

"..... in Bergson's view the forward rush of the vital impulse in

its creative freedom is unilluminated by the light of an immediate or remote purpose... [while]- Reality is not a blind vital impulse wholly unilluminated by idea. Its nature is through and through teleological." (ص ۵۲۔۵۳)

آزاد حرکت کے دوران مقصدیت کی برقراری کا طریقہ (mechanism) یہ ہے کہ ماضی موجود رہے اور ابھرتے ہوئے امکانات میں سے جو اس سے ہم آہنگ ہوں ان کو اس سے منسلک کیا جاتا رہے:

"It [dynamic, vital reality] is purposive only in this sense that it is selective in character, and brings itself to some sort of a present fulfilment by actively preserving and supplementing the past." (ص ۵۵)

اساسی فکر کے لحاظ سے ضمنی، یہ نکتہ تہذیب سازی کے لئے نہایت بصیرت افروز ہے۔ قانون کے استمرار اور تغیر پذیری کی بحث میں اس کا اطلاق کرتے ہوئے علامہ اقبالؒ فرماتے ہیں کہ اجتہاد کے ذریعہ قانون میں تبدیلی اور توسیع کے ساتھ ساتھ اسلامی قانون کے غیر مبدل عناصر کی برقراری کا ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ ان کے وسیلہ سے امت مسلمہ کا تشخص برقرار رہتا ہے۔ وہ ماضی کے کم از کم ایک حصے کی برقراری کو، قانون تک محدود نہ کرتے ہوئے، پوری تہذیب میں جاری و ساری اور اس کی خودی اور تشخص کے باقی رہنے کا وسیلہ مانتے ہیں:

"No people can afford to reject their past entirely; for it is their past that has made their personal identity." (ص ۱۶۷)

علامہ اقبالؒ کا originality اور جدت (novelty) سے شغف، حقیقت اور زندگی کی حرکیت (Dynamism) اور ہر لحظہ جدید خلاقیت (Creativity) کے

نظریہ کا ہی حصہ ہے۔ ان کی یہ کوشش کہ مستقبل، زمان خالص (Pure Time) میں موجود رہنے کے باوجود پوری طرح متعین اور معلوم نہ ہو (ص ۴۹)، بنیادی طور پر جدت (Novelty) نہ کہ آزادی (Freedom) کو برقرار رکھنے کے جذبے سے متحرک ہے۔ یہاں تک کہ خداوند قدوس کا تاریخ کو ازلی طور پر جاننا بھی انہیں جدت (Novelty) اور (Initiation) کے منافی لگتا ہے:

"If history is regarded merely as a gradually revealed photo of a predetermined order of events, then there is no room in it for novelty and initiation." (ص ۷۹)

اسی طرح ان کے کئی دیگر فلسفیانہ نظریات جدت (Novelty) کی بقا کی ضمانت سے متحرک نظر آتے ہیں۔ لیکن (Originality) اور جدت (Novelty) ہم معنٰی نہیں ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی بنیادی حقیقت تجربہ کئے جانے یا کسی بیرونی اور معروضی واقعہ میں ڈھالے جانے میں نئے ثانوی خدوخال پیدا کر لے لیکن حقیقت بنیادی طور پر ازلی اور قدیم ہے البتہ نئے آنے والے انسانوں کو ہونے والا اس کا تجربہ (original) یا نیا ہوتا ہے۔ (Originality) کے اس صحیح مفہوم کو نہ سمجھ پانے کی وجہ سے ہی مغرب مطلق اور متسلسل جدت (Novelty) کی ہوس سے مخبوط ہے اور اس خبط کی بنا پر نئے حقائق کی غیر موجودگی کی صورت میں بھی کچھ نہ کچھ نیا گڑھنے کی وجہ سے باطل اشیاء کے سمندر میں غرق ہو رہا ہے۔ مزید برآں جدت (Novelty) کی ہوس کی بدولت 'حق' کے بنیادی پہلو سے، جو کہ کم از کم ذہنی طور پر ہمیشہ سے معلوم ہے، مغرب بالکل بیزار ہے۔ دوسرے الفاظ میں جدت (Novelty) کے جنون نے مغرب کو نہ صرف افقی (Horizontal) حرکت میں یعنی 'حق' کے ثانوی تعینات کے دائرے میں، جو کہ سیاست، معاشرہ، فنون لطیفہ وغیرہ سے متعلق ہوتے ہیں، غلط گام کر رکھا ہے بلکہ عمودی (Vertical) حرکت یا روحانی ترقی سے بیزار رکھنے کی ہلاکت عظمیٰ میں مبتلا کر دیا ہے۔

صوفیاء وحکماء اسلام ازلی 'حق' کے نئے اندرونی تجربے کو 'تحقیق' کہتے ہیں جبکہ آج کل اس کے معنٰی نئے نکتوں کو دریافت کرنا ہے۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے، کئی موقعوں پر 'حق' کے ثانوی (Secondary) تعینات نئے ہو سکتے ہیں لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر نئے لمحہ میں حق کچھ ایسے نئے اور اچھوتے تعینات اختیار کرلے جو پہلے کبھی نہیں دیکھے گئے اور اس کے پرانے تعینات کبھی باقی نہ رہیں، اور اس سے اہم تر یہ کہ یہ تعینات، نئے ہوں یا پرانے، بحرحال ثانوی ہی ہیں اور 'حق' کی بنیادی حقیقت ازلی ہے اور اصل اہمیت اس بنیادی حقیقت کے تجربہ ہی کی ہے۔ البتہ ازلی حق کا تجربہ چونکہ نیا ہے اس لئے وہ پوری طرح (Original) ہے اور اس وجہ سے حیات آفرینی اور وجدانگیزی میں لاثانی اور بے مثال ہے۔

(Originality) کو جدت (Novelty) کے ہم معنٰی سمجھنے کی وجہ سے ہی 'خطبات' میں یہ مخمصہ پیدا ہوا کہ حرکت (Motion) کی بحث میں صرف نئے ثانوی قانون کی تشکیل یعنی 'اجتہاد' کی بات کی گئی۔ ایسا نہیں ہے کہ حرکت کے دیگر پہلو بالکل اوجھل رہے ہوں۔ پانچویں باب میں تہذیب اور علوم کی بحث میں نیز آخری باب میں متصوفانہ تجربہ کے جائزہ میں حرکت کے ہی دیگر پہلو پیش کئے گئے ہیں لیکن ان کے اوپر 'حرکت' کا شعوری اطلاق نہیں کیا گیا ہے۔

اصل بحث کی طرف پلٹتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ 'خطبات' کے ذریعہ مسلم فکر و فلسفہ کے بڑھے ہوئی جمود میں حرکیت (Dynamism) کی باز آبادکاری سے بنیادی اہمیت کی حامل اصلاح انجام پذیر ہوئی ہے لیکن اس کوشش میں کچھ ایسے عناصر در آئے جو حرکت (Motion) کے معاملے میں کیفیتی (Qualitative) مسائل پیدا کر دیتے ہیں، مثلاً متصوفانہ تجربے یا روحانی ارتقاء کے بجائے نئی، ثانوی قانون سازی کو مرکزِ حرکت کے طور پر دیکھنا، اس بات کو پوری طرح نہ سمجھ پانا کہ معلوم تصورات کا نیا ذاتی تجربہ ایک (original) اور حرکی عمل ہے، وغیرہ۔

'خطبات' اپنے شعوری مقصد، یعنی دورِ حاضر کے لئے موزوں اسلامی

الٰہیات کا انکشاف، سے بہت آگے بڑھ کر اسلامی اور عام فلسفہ کے دیرینہ تقائص کی اصلاح کا ذریعہ بنا لیکن وہ ایک عصری پیغام بھی رکھتا ہے۔ آج کے انسان کا خدا اور روحانیت پر اعتماد برقرار رکھنا اور ترقی یافتہ سائنس سے حاصل ہونے والی قوت کا عادلانہ اور مثبت استعمال کرنا اس پر موقوف ہے کہ جدید انسان ایک نئی زندگی حاصل کرے اور اعلیٰ تر مذہب (Higher Religion) یعنی حقیقت مطلقہ (Ultimate Reality) سے راست اتصال (Direct Contact) (ص ۱۸۱) حاصل کر سکے:

"The modern world stands in need of biological renewal. And religion, which in its higher manifestation is neither dogma, nor priesthood, nor ritual, can alone ethically prepare the modern man for the burden of the great responsibility which the advancement of modern science necessarily involves, and restore to him that attitude of faith..." (ص ۱۸۹)

'خطبات' کی ابتدا میں مشخص کی گئی ضرورت، یعنی مرئی (concrete) قسم کے جدید ذہن سے میل کھاتی ہوئی الٰہیات کا وضع کیا جانا، اس طرح پوری ہوگی کہ بے چون و چرا ایقان (faith) اور مجرد فلسفہ (metaphysics) کی بجائے متصوفانہ تجربہ (mystical experience) کو اساس بنایا جائے۔ مادّی اشیاء کے مشاہدے سے اعلیٰ اور مختلف ہوتے ہوئے بھی یہ تجربہ بہر حال ہے مرئی۔ علامہ اقبالؒ کا یہ نظریہ یقیناً انقلابی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ دوسری جگہ وہ کہتے ہیں کہ عقلی اور استقرائی فکر (inductive intellect) نے ایک اعلیٰ تر ذریعہ علم کی حیثیت میں وجود پذیر ہو کر دیگر ذرائع علم کو منسوخ و مضمحل کر دیا ہے۔ ان ذرائع علم کو وہ 'غیر عقلی' (Non-rational) کہتے ہیں اور وحی و نبوت کو بھی کسی نہ کسی حیثیت میں، ان میں شامل کرتے ہیں۔ (ص ۱۲۶۔۱۲۵)۔

یہ صحیح ہے کہ وہ 'استقرائی فکر' کی نذر ہونے والے علوم سے متصوفانہ تجربہ (mystical experience) کو بچانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن 'غیر عقلی طرز شعور' (non-rational modes of consciousness) کے مسترد ہونے سے، جو کہ متصوفانہ تجربہ کی اساس ہے، 'متصوفانہ اکتشاف'، 'اعلیٰ تر مذہب' اور 'حقیقت مطلقہ سے اتصال' کی دعوت اپنا زور کھونے لگتی ہے۔

گو مندرجہ بالا توجیہات و تعبیرات محل نظر ہوں لیکن حقیقت مطلقہ کے مشاہدہ کی کم ہوتی ہوئی استعداد ایک امر واقعہ ہے۔ البتہ انسانی صلاحیتوں اور تہذیب میں مجموعی زوال نیز قرآن اور دیگر تمام قدسی اسناد و روایات میں حقیقت کے قلبی اور غیر عقلی مشاہدہ کی مدح سرائی، شوون (Schuon) اور مارٹن لنگز (Martin Lings) [۶] وغیرہ کی اس رائے کا ساتھ دیتے ہیں کہ متصوفانہ صلاحیتوں کا زوال انسان کے ارتقاء کا نہیں بلکہ زوال اور پیرانہ سالی کا مظہر ہے۔ اور استقرائی فکر، بلکہ بحیثیت مجموعی تجزیاتی فکر کی پیش قدمی عروج سے نہیں بلکہ قلبی قوتوں کے ضعف سے پیدا ہونے والی ہلاکت خیزی کی کسی قدر تلافی سے عبارت ہے۔ اس تعبیر کی روشنی میں جدید انسان سے متصوفانہ تجربہ کے عوامی حصول کا مطالبہ کرنے کے بجائے، اس تجربہ کی قدر و قیمت کا معترف رہنے، اس کو ہنوز حاصل کرنے والے والے خال خال مردان خدا سے استفادہ کرنے اور اس کے نظری بیان یعنی علم باطن (Esotericism) کے مطالعہ اور تفہیم پر آمادہ کرنا چاہئے۔ جہاں تک استقرائی فکر سے استفادہ کی تحریک پیدا کرنے کا تعلق ہے، اس کے لئے اتنا کافی ہے کہ اس کے قرآنی اثبات، عملی ناگزیریت اور حصول معرفت میں رکاوٹ ہونے کی بجائے ضمنی اور ذیلی کردار ادا کرنے کو سامنے رکھا جائے۔

'خطبات' میں استقرائی فکر کی مدح سرائی، غیر عقلی شعور کے تئیں ملا جلا رویہ (ambivalence) اور مسلمانوں کے روایتی تصوف سے بے اطمینانی، ان سب کے پس پشت امت مسلمہ کے سیاسی اور معاشی زوال کو دور کرنے کی تڑپ

نظر آتی ہے۔ 'خودی' پر، خصوصاً اس کی انفرادیت پر زور بھی اسی محرک کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ جس طرح 'خطبات' میں حرکیت پر عائد زور سے مسلم فلسفہ میں جمود کے افراط کا ازالہ ہوتا ہے اسی طرح آفاقیت اور عدم انفرادیت کی انتہا کو علامہ اقبالؒ کے پرزور فلسفہ خودی سے اعتدال حاصل ہوتا ہے۔ لیکن وجود کی آفاقیت (-univer salism) کی کلّی نفی حق بجانب نہیں ہے۔ جیسا کہ شوون (Schuon) نے اپنے معرکتہ الآرا مضمون "The Five Divine Presences" میں ہندسی علامتیت (Geometrical Symbolism) کی مدد سے دکھایا ہے، خالق اور ہر ہر مخلوق جدا گانہ خودی (Ego) رکھتے ہیں جو کبھی تحلیل نہیں ہوتی لیکن ان کی اپنی حقیقت نیز ان کے باہمی تعلق وارتباط کی حقیقت اس پہلو کے علاوہ دوسرے پہلو بھی رکھتی ہے۔ مثلاً مخلوقات کے وجود کی مختلف سطحیں روح، جسم وغیرہ الگ الگ ایک کل بھی ہیں۔ یعنی تمام ارواح ایک آفاقی روح کا حصہ ہیں، نیز خالق ہر ہر مخلوق سے وابستہ بھی ہے، وغیرہ۔ خود علامہ اقبالؒ نے اپنے اس اصرار کے باوجود کہ حقیقت صرف خودی سے عبارت ہے دوسری جگہ نرمی اختیار کرتے ہوئے خودی کے بیک وقت برقرار رہنے اور حقیقت مطلقہ کے ساتھ ایک ہو جانے کو تسلیم کیا ہے جس کے نتیجہ میں انسان ایک اعلیٰ تر خودسپردگی (Higher Fatalism) پر فائز ہو جاتا ہے اور عضو معطل بننے کے بجائے بے انتہا فعال ہو جاتا ہے:

"In the higher Sufism of Islam unitive experience is not the finite ego effacing its own identity by some sort of absorption into the infinite ego; it is rather the Infinite passing into the loving embrace of the finite.... The fatalism implied in this attitude is not negation of the ego as Spengler seems to think; it is life and boundless power which recognises no obstruction...." (ص ۱۱۰)

گو وجود کا محض خودی سے عبارت ہونا قابل قبول نہیں ہے لیکن یہ ماننا ہوگا کہ خودی

پر زور دے کر اور اس کا ایک مضبوط فلسفہ مرتب کر کے علامہ اقبالؒ نے انفرادیت اور ذاتی ذمہ داری سے بے اعتنائی کا مؤثر تدارک مہیا کیا۔

'خطبات' میں جا بجا مغرب اور جدید فکر و تہذیب کی، جو تقریباً ہم معنیٰ ہیں، تعریف و توصیف کی گئی ہے اور بحیثیت مجموعی ترقی یافتہ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن بحث کے انجام تک پہنچتے پہنچتے مغرب اور جدید فکر کی مادہ زدگی، بے بضاعتی اور شرانگیزی کا قطعی حکم لگاتے ہوئے اسے انسانیت کی اخلاقی پیش رفت میں سب سے بڑی رکاوٹ قرار دیا گیا ہے:

"In the wake of his [western man's] systematic materialism has at last come that paralysis of energy which Huxley apprehended and deplored." (ص ۱۸۸)

".......Believe me, Europe today is the greatest hindrance in the way of man's ethical advancement." (ص ۱۷۹)

درحقیقت مغرب کے پاس سوائے سائنس کے، جو خود ان کے اعتراف کے مطابق خطرناک نقائص کی حامل ہے، کچھ نہیں ہے۔ حتیٰ کہ 'جدید فلسفہ' ایک متناقص اصطلاح (oxymoron) بن گیا ہے۔ فلسفہ کا مطلب 'علم کی محبت' ہے جبکہ 'علم جو کہ حقیقت' معنیٰ، نظم اور مقصد کی معلومات سے عبارت ہے، اس کا انکار کر کے مغربی فکر 'علم سے بیزار' کہے جانے کی مستحق ہو چکی ہے۔

مغرب کے نقد میں 'خطبات' منفی نتیجہ پر پہنچتا ہے لیکن 'مسلم روایت' کے متعلق منفی و مثبت کا پلّہ کسی ایک جانب نہیں جھکتا، البتہ شعوری تبصرہ کی حد تک استرداد ہی غالب رہتا ہے۔ 'خطبات' کے دیباچہ میں یہ اعلان کہ تصوف کے متاخرین اور عصری نمائندے بانجھ اور بے نمو ہو چکے ہیں، کتاب کے آخری صفحات پر پہنچ کر بھی دہرایا جاتا ہے کہ قرون وسطیٰ کی صوفیانہ تکنیک اب ناکام و بے اثر ہو چکی ہے:

"The technique of medieval mysticism.... has now practically failed." (ص ۱۸۸)

اس محاکمہ کو حق بجانب تسلیم کرنا بہت مشکل ہے۔ جبکہ خود 'خطبات' کی ایک معرکتہ الآرا بحث انیسویں صدی کے صوفی بزرگ حضرت رشید احمد گنگوہیؒ کے ایک قول پر استوار کی گئی ہے (ص ۱۲۴)۔ حقیقت یہ ہے کہ تصوف اور مسلم روایت کے دیگر دائرے روحِ قرآن اور رزم کائنات کی ترجمانی میں بہت کامیاب ہیں۔ دور جدید میں ان کی ظاہری ناکامی کی بنیادی وجہ ان کی بے بضاعتی نہیں بلکہ جدید انسان کی نااہلی ہے۔

مردہ مادے کے استیلا اور سوکھے ہوئے روحانی سوتوں سے عبارت جدیدیت سے مسلمان بھی پوری طرح محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ جدید تعلیم یافتہ طبقہ روایت، بلکہ روایت کی بنیادی اصطلاحوں تک سے بے خبری کی بدولت روحانیت کی کشتی کی لگار پر کھڑا ہے۔ روایتی طبقہ، خصوصاً علماء بھی 'روح عصر' (Zeitgeist) سے متاثر ہوکر اپنی روایت کے روحانی عناصر سے، جو کہ اس روایت کے منابع قوت ہیں، یعنی تصوف، خصوصاً نظری تصوف، حکمت و فلسفہ، روایتی طب وغیرہ سے سردمہری برت رہے ہیں۔ بایں ہمہ، یہ صحیح ہے کہ مسلم روایت تاریخی لحاظ سے عدم توازن اور عصری پہلو سے ابلاغ پر عدم قدرت کا شکار ہے۔ لیکن توازن کی درستگی، نئے ذہن اور اس کی الجھنوں کی تفہیم، نئے لب ولہجہ اور نئی تکنیکوں کا انجذاب ایک بات ہے اور کلیۃً نااہل قرار دے کر تاریخ کی اسٹیج سے خارج کر دیا جانا دوسری بات ہے۔ اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ قرآن وسنت کی طرف مراجعت مسلم روایت سے الگ راہ نکال کر نہیں بلکہ اس کا دامن تھام کر انجام پائے گی۔ البتہ روایت کی اصلاح اور ساخت وپرداخت کا عمل جاری رہنا چاہیئے۔

عظیم مفکرین بنیادی امور سے وابستہ نئے سوال اٹھا کر اور ان کے جواب کا رخ متعین کر کے اپنے دور کے مخمصے اور تعطل کو دور کرتے ہیں اور عصری

امامت کے حقدار بنتے ہیں۔ لیکن یہ سوال و جواب چونکہ نمو پاتے ہوئے انسانی شعور کا مستقل حصہ بن جاتے ہیں اس لئے ان کے رقم طراز بھی ابدیت کے نقوش ونگار میں جگہ پا لیتے ہیں 'Reconstruction of Religious Thought in Islam" میں علامہ اقبالؒ نے حقیقتِ مطلقہ کی یافت میں قلبی مشاہدے یا متصوفانہ تجربے کے بنیادی کردار اور فلسفہ کو اندرونی تجربہ سے وابستہ کرنے کی ناگزیر ضرورت کی دعوت و دلیل دے کر نیز خودی وانفرادی ذمہ داری، حرکیت وتہذیبی خلاقیت اور سائنس وتسخیر کائنات کی فلسفیانہ وضاحت اور تائید فراہم کر کے کچھ ایسی ہی باب نمائی اور باب کشائی انجام دی ہے۔ نتیجتاً یہ کتاب فصوص الحکم ومنہاج السنہ، احیاء علوم الدین وحجت اللہ البالغہ اور 'Critique of Pure Reason' 'Creative Evolution' 'Discourse on the Methods' وغیرہ کے ساتھ شمار ہوتی ہے۔

حواشی

1. "The Reconstruction of Religious Thought in Islam", Kitab Bhawan, New Delhi, Reprinted 2000

قوسین میں صفحات کے حوالے اسی کتاب سے ہیں۔

2. M.M. Sharif, "About Iqbal and his Thought", Institute of Islamic Culture, Lahore, 1964.

۳۔ المسند للامام احمد بن حنبلؒ، حدیث ۷۶۶۸، دارالمعارف بمصر، ۱۳۷۴ھ ۱۹۵۵ء ص ۹۵

4. Hafeez Malik & Lynda P. Malik, "The Life of the Poet-Philosopher" in, "Iqbal, Poet-Philosopher of Pakistan", Ed. Hafeez Malik, Columbia Press, N. York, London, 1971, p.33

5. S.H. Nasir, "An Introduction to Islamic Cosmological

Doctrines", Shambhala, Boulder, 1978,pp.44-104

6. Martin Lings, "The Eleventh Hour", Suhail Academy, Lahore.

7. Fritjh of Schuon, "Dimensions of Islam", George Allen & Unwin Ltd., London, 1970,pp.142-158.

سید عاصم علی

اقبال تنقید: تناظر کا مسئلہ

سب اپنے بنائے ہوئے زنداں میں ہیں محبوس
خاور کے ثوابت ہوں کہ افرنگ کے سیار
پیران کلیسا ہوں کہ شیخانِ حرم ہوں
نے جدت گفتار ہے، نے جدت کردار

اقبالؔ کے یہ اشعار ان ناقدین پر بھی صادق آتے ہیں جن کی تحریروں میں سالم اقبال کی دریافت عموماً فکری ارتکازیت کے فقدان، مرعوبیت کی افراط اور وسیع ادبی نقطۂ نظر کو بر سر کار نہ لانے کے رجحان کا شکار ہوتی رہی ہے۔ قرآنی اقدار و بصیرت کی واضح کار فرمائی کے باوجود اقبال کی شاعری کا جوڑ اسلام سے متصادم نظریات سے ملانے یا کم از کم سطح پر نظر آنے والے متخالف افکار یا PARADOES کے حوالے سے اس کی اہمیت کو زک پہونچانے کی سعیٔ لا حاصل میں مبتلا رہنے کا رویہ انہی عوامل کی چغلی کھاتا ہے۔ ادبی موضوعات سے قطع نظر، دراصل کسی بھی فکری یا فلسفیانہ نظام کی مکمل تفہیم اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ اس کے بنیادی اصول و محرکات تک بھرپور رسائی حاصل کر کے جائز تناظر مہیا نہ کر لیا جائے۔ اس تناظر سے ذہنی ہم آہنگی نہ رکھی جائے۔ ادبی معاملات میں اس شرط کے التزام کی اہمیت بدرجہا بڑھ جاتی ہے کہ جہاں سابقہ محض معروضی فکری حقائق کی بجائے لطیف تر انسانی جذبات و احساسات کے نازک اور پیچیدہ تانے بانے سے ہوتا ہے۔ بالخصوص، جہاں شاعری اور فلسفہ اپنی پختگی اور عمق کے لحاظ سے ناقابل تفریق طور پر باہم دگر پیوست ہوں، تنقیدی اور تفہیمی عمل کہیں

زیادہ پر پیچ اور دقت طلب ہو جاتا ہے۔ اس پر مستزاد، اگر ایسی فلسفیانہ شاعری کا فکری نظام کسی زیریں نظام اقدار کی موجودگی سے جلا پاتا ہو اور اسی کے ذریعے اس کا انضباط عمل میں آتا ہو، تو تنقید کے لئے اس کے سوا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا کہ اس نوع کی شاعری پر کسی قسم کا فیصلہ صادر کرنے حتیٰ کہ رائے ظاہر کرنے سے پیشتر سارا زور واقعی تناظر کے حصول پر صرف کرے۔ اقبال کے کلام کا تعلق بھی اسی آخری نوع کی شاعری سے ہے۔

اقبال کی شاعری کی سطح پر گوناگوں افکار و خیالات کی موجودگی اور ان کا ظاہری تخالف تنقیدی رویے کو عموماً دو پہلوؤں سے متاثر کرتا ہے۔ پہلے ہی سے بعض معاشرتی یا ادبی مکاتیب فکر کی جانب میلان رکھنے والے نقادان کے کلام کی سطح پر سے ان منتشر اجزا کو چننا شروع کر دیتے ہیں جو ان کے مخصوص فلسفے یا عقیدے سے میل کھاتے ہوں۔ پھر ان منتشر اجزا کا مکمل محاکمہ اور تجزیہ کئے بغیر اور ان میں مخفی صداقت کا ادراک کرنے کی بجائے بالا ہی بالا ایسا مفید مطلب نتیجہ برآمد کرتے ہیں جو اقبال کو ان کا ہم عقیدہ ثابت کر سکے۔ اس ذیل میں عام طور سے قوم پرست اور پرستی کے مخالف، اشتراکی اور اشتراکیت کے مخالف، مغرب پرست اور مغربیت کے مخالف، اسلام پسند اور اسلام کے مخالف وغیرہ آتے ہیں۔ ان ہر دو اقسام کو ساتھ ساتھ رکھنا خواہ بظاہر متضاد سی بات لگتی ہو مگر حقیقت یہ ہے کہ اپنے بنیادی رویے کے اعتبار سے دونوں ایک ہی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر ترقی پسند اپنے مفید مطلب اشعار کی اس انداز سے توجیہہ و تاویل کرے گا گویا وہ کلام اقبالؔ کی روح کے نمائندہ ترین اشعار ہوں، اور پہلو بہ پہلو موجود ان دوسرے متعدد اشعار کو جو صریحاً اشتراکیت کے خلاف جاتے ہیں یا تو نظر انداز کر دیگا یا ان کے ساتھ ناانصافی کا مرتکب ہوگا۔ اسی طرح اشتراکیت کا مخالف اپنے مفید مطلب اشعار لے کر بظاہر اشتراکی نقطۂ نظر کے نمائندہ نظر آنے والے اشعار کی تشفی بخش توجیہہ سے دامن بچا لے جائیگا۔ دونوں

جس غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں وہ یہ ہے کہ ہر دو قسم کے اشعار کے ظاہری تضاد سے بالا ہو کر اور انھیں اقبال کی شاعری کے حقیقی PARADIGM میں ان کے جائز مقام پر رکھ کر ان کی تفہیم نہیں کرتے جو انہیں صحیح نتائج سے روشناس کرا سکے۔
دوسری قسم ان نقادوں کی ہے جو ذاتی عقیدے کے دباؤ میں آکر مفید مطلب عناصر کی تلاش تو نہیں کرتے، البتہ سطح شاعری پر مختلف النوع خیالات کے باہمی ٹکراؤ سے یہ خام سا نتیجہ نکال لیتے ہیں کہ اقبال فکری التباس کا شکار تھے اور آخر تک مشرق و مغرب کے درمیان ترویج یا ترک داختیار کا واضح اور حتمی فیصلہ کرنے سے قاصر رہے اور چونکہ وہ مشرقی و مغربی علوم پر عبور رکھتے تھے اس لئے جس زمانے میں جس قسم کی کتابیں پڑھتے تھے، ان کے زیر اثر اسی طرح کے اشعار بھی کہنے لگتے تھے۔ اسی چیز کو کبھی ان کے خیالات کے ارتقا سے بھی موسوم کیا جاتا ہے، خواہ اس عمل سے اقبال کی ہمہ گیر آفاقی بصیرت پر حرف ہی کیوں نہ آتا ہو۔
اسی صف میں وہ سادہ لوح بھی شامل ہیں جو اقبال کی شاعری کو اسلامی تو کہہ دیتے ہیں، مگر ایک جانب اس میں بظاہر غیر اسلامی عناصر کی تحسین آمیز شمولیت (مثلاً ہمالہ، ترانۂ ہندی، نیا شوالہ ، ہندوستانی بچوں کا قومی گیت، اشتراکیت، بلشویک روس، لینن خدا کے حضور میں، فرمان خدا، رام نانک وغیرہ جیسی نظمیں) اور دوسری جانب اسلامی نظام اقدار کی اصل ماہیت اور کمیت سے ان کی ناقص یا عدم واقفیت ان کو تنقیدی زور اور اعتماد سے محروم کر دیتی ہے، جس کا ظہور ان کے استدلال کے ضعف کی شکل میں ہوتا ہے۔ یقیناً، اقبال کے ناقد کی مشرق و مغرب کے فلسفیانہ افکار و نظریات سے کما حقہ واقفیت ناگزیر ہے، مگر اس کے بعد بھی حقیقی اقبال کی تفہیم میں جو شے سد راہ ثابت ہوتی ہے وہ ہے ان محرکات و عوامل پر مکمل گرفت کا نہ ہونا جن کے پس منظر میں اقبال کی شاعری ظہور پذیر اور نمو پذیر ہوتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ اقبال کی شاعری کا سرچشمہ اسلام ہے اور ان کے کلام کا بنیادی محرک، اس کا داخلی نظم، ان کی ہمہ گیر شاعرانہ اور فکری

بصیرت اور ان کی حکیمانہ نظر بہ تمام وکمال قرآن کی مرہون منت ہے تو بنیادی طور پر یہ سمجھے بغیر آگے نہیں بڑھا جاسکتا کہ اصطلاح 'اسلام' کے مضمرات کیا ہیں۔ آیا اسلام بھی دنیا میں موجود دیگر افکار و مذاہب کی طویل قطار میں اپنا ایک یکساں وجود رکھتا ہے، یا اس سے مراد کوئی اہم تر شے ہے؟

ادبی محاورۂ بیان پر انحصار کرتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ اسلام خود اپنے نقطۂ نظر کے مطابق پوری کائنات کو محیط اور خود مکتفی نظام اقدار ہے۔ لیکن پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر قدر کیا ہے؟ قدر کی اصطلاح کو رسم و رواج کے مفہوم میں استعمال کرنا، جیسا کہ ادبی اور فکری تحریروں میں عموماً مروج ہے، صریحاً نا انصافی کی بات ہے۔ بالخصوص اس لئے کہ رسم و رواج پیہم تغیر سے عبارت ہیں اور ہر آن متغیر شے کے کسی قدر کا حامل ہونا امر محال ہے۔ زیادہ واضح انداز میں اقدار کو اللہ تعالیٰ کے اسماء اور صفات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو کائنات میں جاری وساری غیر تغیر پذیر نظام اقدار کی تشکیل کرتی ہیں۔ متحرک توانائیوں کا یہی وہ مجموعہ ہے جو تمام مظاہر فطرت کو محیط ہے اور کائنات میں پائی جانے والی جملہ اقسام زندگی کو اپنے مخصوص حرکی قوانین کے ذریعے حرکت دیتا ہے۔ وجود پذیری، نمو پذیری اور انتہا پذیری کے تمام فطری افعال ان قوانین کے پابند ہیں جو اسی آفاقی نظام اقدار کے تحت حرکت پذیر ہیں۔ ایک چھوٹے سے گوشۂ خود اختیاری کو چھوڑ کر انسانی زندگی بھی پوری طرح اسی نظام اقدار کے ساتھ مربوط ہے۔ حتیٰ کہ اختیاری عمل کی سطح پر بھی انسانی عمل کی کامیابی اور ناکامیابی سے ہمکنار ہونے کا انحصار اس کے آفاقی نظام اقدار سے ہم آہنگی کے تناسب پر ہوتا ہے، جس میں اخلاقی اعتبارات بھی فوری طور پر دخیل نہیں ہوتے۔ چونکہ انسان کی تخلیق بھی انہی قوانین کے باہمی تعامل کا نتیجہ ہے، اس لئے وہ خلقی طور پر ان آفاقی اقدار سے نہ صرف تحت الشعوری سطح پر باخبر ہوتا ہے بلکہ ان کے شعوری انکشاف اور پھر اسی کے مطابق زندگی کی تنظیم کے لئے قوی فطری داعیہ رکھتا ہے۔ اکملیت اور خیر کے

حصول کی جانب انسان میں شدید رجحان انہی اقدار کی متحرک توانائیوں کی شکل میں مستتر موجودگی کے سبب پایا جاتا ہے۔ جس شے کو 'شر' سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ بھی کوئی خارجی عنصر نہیں، بلکہ آفاقی نظام اقدار کے فطری تناسب میں خلل واقع ہونے سے برآمد ہونے والے نتیجے کے لئے مستعمل اصطلاح ہے۔ گو انسان منفی محرکات کے تحت کبھی کبھی اس فطری تناسب میں دانستہ خلل انداز ہوتا ہے مگر عموماً یہ خلل اندازی اس کی بے بصیرتی اور ناقص تعقل پر مبنی ہوتی ہے جس کے سبب وہ حقیقت کاملہ کا ادراک کرنے سے قاصر رہتا ہے اور حقیقت کے جس ایک پہلو یا اس کی بھی کسی پرچھائیں کا شعور اسے حاصل ہو جاتا ہے اسی کو حقیقت کاملہ قرار دینے اور اسی کو مرکز مان کر زندگی کی اقدار کو اسی کے گرد گردش دینے پر مصر نظر آتا ہے۔ اقدار کو جدید یا قدیم جیسی صفات سے متصف کرنا یا ان کے ساتھ تغیر کے عمل کو وابستہ کرنا تناقص فی الاصطلاح کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اقدار جو اسماء الٰہی ہیں غیر تغیر پذیر ہیں اس لئے کہ خود اللہ بھی غیر تغیر پذیر ہے۔ دراصل جس عمل کو اقدار کی تبدیلی سے موسوم کیا جاتا ہے وہ اقدار سے خود انسان کے اپنے انحراف کا عمل ہے۔ اپنی بے بصیرتی کے سبب انسان آفاقی اقدار سے منحرف ہو کر افراط و تفریط کا شکار ہوتا رہتا ہے اور اس عمل کو نادانستہ طور پر اقدار کی تبدیلی سے موسوم کر دیتا ہے۔ اس غلطی کی مثال ایسی ہی ہے جیسے زمین کی اپنے محور پر گردش کو سورج کے نکل آنے اور ڈوب جانے سے تغیر کیا جاتا ہے۔ اقدار چونکہ ماوراء زمان و مکان ہیں اس لئے تغیر جیسی زمانی اور مکانی شے کا ان پر اطلاق مہملات کے زمرے میں آتا ہے۔ تاریخ کے ادوار میں انسانی عمل کے ترقیاتی، تنزلاتی، تعمیری یا تخریبی ہونے کا یقین بھی اس کی زندگی کے اسی ہجوم اقدار کے درمیان سے مخصوص طور پر گذرنے کے انداز سے کیا جا سکتا ہے۔ بعض اقدار پر بے انتہا زور اور بعض کے تئیں بے اعتنائی کا رویہ نظام اقدار کو مجروح کرتا ہے اور نتیجتاً انسانی زندگی پر مہلک اثرات مرتب کرتا ہے۔ گویا انسانی زندگی

میں آفاقی نظام اقدار کی تحقیق ایک ایسا ناگزیر مسئلہ ہے جس پر انسانی زندگی کی بقایا ہلاکت کا انحصار ہے۔ قرآن اسی آفاقی نظام اقدار کے لئے 'اسلام' کی جامع اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ یہی اسلام (یا آفاقی نظام اقدار) انسانی سرشت میں خلقی طور پر پیوست ہے، اسی لئے یہ غیر مرئی، فطری اور تعمیری قوت اسے آفاقی اقدار کے مکمل انکشاف اور ACTUALISATION کے لئے مضطرب رکھتی ہے۔ مختلف نظریات اور نظام ہائے حیات، معاشرتی اور سیاسی مکاتیب فکر، مذہبی اور روحانی مسالک اور انسان کی ناقابل تسکین دانشورانہ جستجو، جس کی مثالیں تاریخ میں جابجا وارد ہوتی ہیں، اسی حقیقت کی نشاندہی کرتی ہیں۔ لیکن انکشاف حقیقت کے عمل کے دوران انسان حقیقتِ کاملہ سے ناواقفیت کے سبب جو اصول وضع کرتا ہے وہ اپنے نتائج کے اعتبار سے تعمیری سے زیادہ تخریبی ثابت ہوتے ہیں۔ بایں ہمہ، حقیقت کے جزوی ادارک اور اس کو کلی قرار دینے پر اصرار انسانی فطرت کے دو پہلوؤں کی لازماً عکاسی کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اس کا تحت الشعور حقیقت کاملہ کے وجود کے احساس سے خلقی طور پر مزین ہے، اور دوسرے اس کے علمی ادراک وانکشاف کے جذبے سے لبریز۔ قرآن اسی آفاقی نظام اقدار کی خارجی تجسیم لفظی ہے جو کائنات کے تمام مظاہر کو محیط ہونے کے ساتھ ساتھ تحت الشعور میں اپنی فطری شکل میں ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ لہٰذا، قرآن اپنے پیغام کی ابتداء اس دعوے کے ساتھ کرتا ہے کہ حقیقت کلی کا مکمل ادراک کئے بغیر انسانی زندگی کا مثبت نقشہ ترتیب دیا جانا ممکن نہیں۔ اور انسانی شعور، بصیرت یا تخیل ازخود حقیقت کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ لہٰذا انسان کو اپنے اندر مستتر آفاقی ادارک کی خارجی تشکیل وتحقیق کے لئے قرآن کے الہامی انکشاف پر انحصار کرنا ہوگا کہ جس کے ذریعے وہ اپنے داخل اور خارج میں مکمل تطابق اور ہم آہنگی پیدا کرکے لازوال مسرت اور سکون سے ہم کنار ہو سکے۔ انسان کے اندر جو کچھ بھی موجود ہے، اور جو اس کے اندر تلاطم برپا رکھتا ہے، اپنی مثبت فطری شکل میں

صرف اسی وقت نمو پذیر ہوسکتا ہے جب انسان خارجی مظاہر کائنات سے اپنے اندرون کو ہم آہنگ کرلے۔ اور یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک قرآنی الہام کی انضباطی قوت کو معمول کے طور پر نہ برتا جائے۔

زیرِ تذکرہ آفاقی نظام اقدار یا کائناتی اسلام کا مرکزیہ یعنی NUCLEUS وہ توحید ہے جس کے ارگرد یہ نظام حرکت پذیر ہے۔ اس مرکز کی سالمیت اور اس کا صحیح مقام برقرار رکھنے پر قرآن کو نہایت شدید اصرار ہے۔ انسانی ذہن کے تخلیق کردہ نظام اور فلسفے الہامی بصیرت سے محرومی کے سبب اس توحیدی نظام کا مکمل ادراک کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ لہٰذا، صرف ان پہلوؤں کو جوان کے ناقص مشاہدے کی گرفت میں آتے ہیں یا مخصوص معاشرتی کیفیات کے دباؤ کے سبب جو خیال ان کے ذہن پر مستولی ہوتا ہے ان کا نظریۂ حقیقت بھی اسی اعتبار سے تشکیل پاتا ہے۔ نتیجتاً وہ اپنے محور یعنی توحید سے ہٹ جاتا ہے۔ یہی وہ اولین انحراف ہے جو غیر الہامی فکر کی بنیاد خیر کی بجائے شر پر قائم کردیتا ہے، اور اسی کے لئے 'دیکوی' کی اصطلاح مروج ہے۔ چونکہ حرکت کی عدم موجودگی میں کوئی نظام متصور نہیں کیا جاسکتا اور مرکز نہ ہونے کی صورت میں حرکت پیدا نہیں ہوسکتی اس لئے دیکوی فلسفے ضرورت یا پسند کے مطابق آفاقی نظامِ اقدار سے مستعار کسی قدر کو مرکز قرار دے کر چند دوسری اقدار کو اس کے گرد حرکت دینے کی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ایسے فلسفوں کے داخلی ڈھانچے UNDERSTRUCTURES بھی غیر فطری ہوتے ہیں اور ان کی حرکت بھی، جس کا ثبوت ان غیر فطری نتائج میں ملتا ہے جو انسانی عمل کی معاشرتی سطح پر نمودار ہوتے ہیں اور جن کو اصطلاحاً 'ظلم' کہا جاتا ہے۔ مثلاً تصوف اور مغربیت۔ اول الذکر کے وجود کے صرف ایک پہلو یعنی روح پر مبالغہ آمیز زور دینے کے سبب اقدار کے فطری توازن میں خلل واقع ہوتا ہے اور نتیجے میں انسان انفعالیت، تعطل اور جمود کا شکار ہوجاتا ہے۔ ثانی الذکر کے وجود کے دوسرے پہلو یعنی مادے پر غیر فطری زور دینے کے سبب بھی

فطری تناسب اقدار میں خلل واقع ہوتا ہے جس کے نتیجے میں انسانی معاشرہ حرکت، سرعت اور تیز گامی کا شکار ہو جاتا ہے۔ نتائج کے ظاہری اختلاف کے باوجود یہ دونوں رویے 'ظلم' پر منتج ہوتے ہیں۔ ایک کا ظلم انفعالی نوعیت کا ہے، دوسرے کا حرکی نوعیت کا۔

انسانی زندگی سے متعلق مختلف النوع روحانی، مادی یا فکری مکاتیب فکر اپنی انفرادی حیثیت میں مکمل نہیں ہیں۔ بلکہ قرآنی حقیقت کی رو سے ساری کائنات میں ایک ہی نظام اقدار یعنی اسلام جاری وساری ہے، اور اسی کا انکشاف تمام انسانی کاوشوں اور جستجوؤں کا ہدف ہے۔ اپنی بصیرت اور تخیلی قوت کے محدود ہونے کے سبب انسان اس کا مکمل ادراک نہ کر سکنے کے باعث یا تو اس کے چند اجزا لے لیتا ہے یا تمام اجزا کا باہمی توازن اور تناسب بگاڑ دیتا ہے گویا عناصر تو وہی رہتے ہیں مگر ہر مرتبہ ان کی ترتیب نو کے اعتبار سے ان کا تناسب و توازن طرز تجسیم اور خارجی ہیئت بدلتی رہتی ہے۔ ان عناصر کی کمیت اور تاثیر ان کی انسانی تخریب کے اعتبار سے بڑھتی یا گھٹتی رہتی ہے۔ غلطی سے انسان اقدار کی ہر خارجی اور غیر مکمل تجسیم نو کو ایک نئے، خود مکتفی اور مکمل نظام پر محمول کر لیتا ہے اور گمان کرتا ہے کہ ہر نظام دوسرے نظام سے جدا اور متعارض ہے۔ حالانکہ قرآن کے نزدیک صرف اسلام ہی اس کائنات میں فی الواقع وجود رکھتا ہے اور خلقی طور پر انسانی فطرت بھی مسلم ہے۔ یہ غیر شعوری مسلم شعوری سطح پر اپنے تکمیلے اور تحقق کا ازلی طالب ہے۔ اس کی یہی جستجو مختلف نظاموں کو وجود میں لانے اور پھر انسانی فطرت سے کامل توافق نہ ہونے کی صورت میں ان کے رد کرنے کی موجب بنتی رہتی ہے۔ قرآن کی رو سے دنیا میں مجرد باطل کا وجود ممکن نہیں۔ دنیا میں موجود تمام مختلف النوع انسان ساختہ نظام دراصل آفاقی اسلام کی، جو کائنات کا بنیادی اصول اور اس کا ESSENCE ہے، تحریف شدہ اشکال ہیں۔ سطحی طور پر وہ خواہ کتنے ہی متضاد اور متناقض نظر آتے ہوں، ان سب میں اسلام

جزوی اعتبار سے اپنا وجود قائم رکھتا ہے۔ تمام نظریات و نظام ہائے حیات میں عدل، اخوت، محبت، اتحاد اور نظم و ضبط جیسی آفاقی اقدار کی کم وبیش جاری رہتی ہے۔ ان کی کامیابی یا ناکامیابی کا تعین بھی آفاقی نظام اقدار سے ان کی ہم آہنگی کے تناسب سے ہوتا ہے۔ سرمایہ داری، اشتراکیت، وطنیت، تصوف، فاشزم وغیرہ جیسے نظاموں میں سے کوئی اس کلیے سے مستثناء نہیں۔ حقیقت کلی کا ادراک نہ کرسکنے اور جزو کو کل قرار دینے کے اس مسلسل رجحان کی تفہیم ان سات اندھوں کی تمثیل سے بخوبی کی جاسکتی ہے جن کو ہاتھی دیکھنے کا اشتیاق تھا۔ مگر اس آنکھ کی غیر موجودگی میں جو ان کو پورے ہاتھی کا نظارہ کراسکتی، وہ اس کے ان مختلف اعضا ہی کو پورا ہاتھی ثابت کرنے پر مصر تھے جو ان کی انفرادی گرفت میں آسکے تھے۔ خود کو برحق سمجھنے کے لئے ذاتی تجربے کی ٹھوس بنیاد رکھنے کے باوجود وہ اس حقیقت سے بالکل بے خبر تھے کہ ان سب کے انفرادی تجربے کے ایک متناسب مجموعے کا نام ہاتھی ہے، نہ کہ منتشر اجزا کا۔ بعینہٖ، قرآنی الہام چشم دل کو وہ بصیرت عطا کرتا ہے جس کے ذریعے حیات وکائنات کی حقیقت کا ادراک بحیثیت ایک کلی وحدت کے ممکن ہے، اور جس کی غیر موجودگی میں اس کے صرف قابل مشاہدہ گوشوں ہی کو کل پر منحصر کرنے کی غلطی کا اعادہ جاری رہتا ہے۔

یہی وہ اسلامی تناظر ہے، جو ازاول تا آخر اقبالؒ کی شاعری کے داخلی ڈھانچے کی تشکیل کرتا ہے، اور یہی وہ قرآنی بصیرت ہے جو ان کے شاعرانہ تفکر کا سرچشمہ ہے۔ اقبال کی شاعری میں رویاء حقیقت کی جستجو اور شعری عمل کے ذریعے اس کے شعوری انکشاف کی کوشش شروع سے آخر تک جھلکتی ہے۔ ان کی ہمہ گیر بصیرت اور عالم کو عریاں دیکھنے کا گہرا وجدانی شعور قرآن میں ان کی غواصی کا مرہون منت ہے۔ تقریباً ہر دور کے اشعار تاکیدی طور پر مذکورہ بالا اسلامی نظریۂ عالم WORLDVIEW کا اثبات کرتے ہیں۔ قرآن میں گہرے غور و فکر کے نتیجے میں اقبال کائنات کے تئیں انسانی جستجو کو دو رویوں میں تقسیم کر دیتے ہیں۔ قرآنی

فکر سے مستنبط رویے کو وہ عشق یا نظر سے تعبیر کرتے ہیں اور اس کے سوا تمام دیگر ناقص رویوں کے لئے علم، خبر، عقل یا ہوس کے استعارات استعمال کرتے ہیں۔ قرآن بھی صرف انسانی تعقل کو مخاطب نہ کر کے اس کے وجدان یا اس کے پورے وجود کو اپیل کرتا ہے جس کا مرکز قرآنی اصطلاح میں فواد ہے۔ انفس و آفاق میں عمیق تدبر اور ہمہ گیر قرآنی بصیرت اقبال کو آفاقی نظام اقدار کے وجدانی ادراک تک لے جاتے ہیں اور وہ اعتراف کرتے ہیں کہ جملہ مظاہر فطرت باعتبار اصل تضادات سے یکسر خالی ہیں، اور واحد حقیقت کا مظہر ہونے کے سبب ایک ہی آفاقی ضابطے کے پابند ہیں جو کائنات کا بنیادی اصول ہے۔

حقیقت ایک ہے سب کی، ناری ہو کہ نوری ہو
لہو خورشید کے ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں

ایک ہی قانون عالمگیر کے ہیں سب اسیر
بوئے گل کا باغ سے گلچیں کا دنیا سے سفر

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

کائنات کبریٰ کے نظم و ضبط میں پنہاں ازلی و ابدی نظام اقدار کا ادراک اقبال کے ذہن کو انفس یا انسان کی داخلی کائنات صغریٰ کی جانب متوجہ کرتا ہے اور یہاں بھی مستتر انہی اقدار کا انکشاف ان کو بیرون اور اندرون میں یکسانیت اور ہم آہنگی کی شدید خواہش کا درک عطا کرتا ہے، اور کائناتی حقیقت کی وحدانیت میں ان کے یقین کو مزید مستحکم کرتا ہے۔ اقبال آفاق کے لئے 'شعلے' اور انفس کے لئے 'شرر' کے استعارے بھی استعمال کرتے ہیں، جو اپنی خارجی ہیئت کے اختلاف کے باوجود ایک ہی حقیقت کے مظہر ہیں۔ اپنے اندرونی شرر سے شعلے کا راز

پانا اپنے من میں ڈوب کر سراغ زندگی پانے کے مترادف ہے۔ اپنے دل کے طور پر تجلی کے نزول کا استعارہ بھی حقیقت عظمیٰ کی معرفت کی تمثیل ہے۔ اس ضمن میں ان کی نظم 'چاند' کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ چاند کائنات کبریٰ کی داخلی جستجو کی علامت بن کر ابھرتا ہے جس کا COUNTERPART کائنات صغریٰ میں انسان کا دل ہے۔ چاند کے حوالے سے شاعر کائناتی مظاہر میں پنہاں روشنی کا مکمل انعکاس اپنے اندرون میں پاتا ہے، یا اپنے وجود کی حقیقت کو بیرونی مظاہر فطرت میں منعکس دیکھتا ہے۔ اس طرح داخلی کائنات اور خارجی کائنات دونوں وجودی تحلیل کے مرحلے سے گزر کر جوہر خودی کی نمود کی حقیقت کی سطح پر اپنے انفرادی وجود سے دست بردار ہو جاتی ہیں۔ اپنے داغ آرزو کو چاند کے رخسار پر ثبت دیکھ کر شاعر کا تجسس دو چند ہو جاتا ہے:

میں مضطرب زمیں پر، بیتاب تو فلک پر
تجھ کو بھی جستجو ہے، مجھ کو بھی جستجو ہے

انسان ہے شمع جس کی محفل وہی ہے تیری
میں جس طرف رواں ہوں منزل وہی ہے تیری

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 در میں کہسار میں وہی ہے
انسان کے دل میں، تیرے رخسار میں وہی ہے

مزید تاکیدی زور کے ساتھ یہی مفہوم 'لالۂ صحرا' میں وارد ہوتا ہے جہاں حیات و کائنات کا وجود جستجو کی سطح پر بھی ایک ہی نظر آتا ہے:

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

اقبال کے نزدیک انسان اپنے وجود کی حقیقت کے اعتبار سے بحر ممکنات کا بے پایاں سمندر اسی مفہوم میں ہے کہ آفاقی نظام اقدار اس کے تحت الشعور میں خلقی طور پر پیوست ہے:

اس ذرے کو رہتی ہے وسعت کی ہوس ہر دم
یہ ذرہ نہیں شاید سمٹا ہوا صحرا ہے
چاہے تو بدل ڈالے ہیئت چمنستاں کی
یہ ہستیٔ دانا ہے، بینا ہے، توانا ہے

اگر انسان کی بے بصری اس کے ادراک نفس کے عمل میں مانع نہ ہو تو وہ موجودات کی غلامی سے خود کو محفوظ رکھ کر شکست و ریخت کے گرداب سے نجات حاصل کرسکتا ہے۔ شعورِ ذات آفاقی بصیرت کا فطری نتیجہ ہے، اور آفاقی بصیرت کا حصول نگاہ شوق کے بغیر ممکن نہیں جس کی بدولت انسان کو آفاقی نظام اقدار کا شعور حاصل ہوتا ہے:

نگاہِ شوق اگر ہو شریک بینائی کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
اسی نگاہ میں ہے قاہری و جباری اسی نگاہ میں ہے دلبری و رعنائی
اسی نگاہ سے ہر ذرہ کو جنوں میرا سکھا رہا ہے رہ و رسم دشت پیمائی
نگاہ شوق میسر نہیں اگر تجھ کو! ترا وجود ہے قلب و نظر کی رسوائی

انسانی تعقل حقیقت عظمیٰ یا کائناتی حقیقت کے مکمل ادراک سے قاصر ہے۔ انسان کی بے بصیرتی آفاقی نظام اقدار سے اس کے انحراف کا سبب بنتی ہے اور یہ عدم توافق یا دوئی اس کی زندگی کو 'شر' اور 'ظلم' کی راہ پر لے جاتی ہے۔ عشق وجدانی بصیرت کی علامت ہے اور عقل بے بصری کی۔ بے بصیرت انسان کا المیہ یہ ہے کہ:

عشق ناپید و خرد مے گزدش صورت مار عقل کو تابع فرمان نظر کر نہ سکا
ڈھونڈنے والا ستاروں کی گذرگاہوں کا اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

بصیرت اور عشق سے پر اور کائناتی حقیقت سے ہم آہنگ انسان اقبال کی اصطلاح میں 'مسلم' یا 'مومن' ہے، اور انہی دونوں عناصر سے بے بہرہ انسان 'کافر' ہے، جو

اپنی بے بصری کے سبب طلسمات رنگ و بو، کا اسیر ہوکر گرفتار حاضر و موجود رہتا ہے۔ یہی اسے آفاقی نظام اقدار کی تخریب پر مائل کرتا ہے:

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

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

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی!
نہ ہو تو مرد مسلماں بھی کافر و زندیق

قلب و دل و نگاہ کا مرشد اولین ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصورات

مردہ لادینی افکار سے افرنگ میں عشق
عقل بے ربطیِ افکار سے مشرق میں غلام

اقبالؔ کے نزدیک جگر خون کرنے سے ہی قرآنی حقیقت کی شعوری بازیافت ممکن ہے جس کے نتیجے میں حاصل شدہ بصیرت انسان کو یہ درک عطا کرتی ہے کہ اس کائنات کا بنیادی اصول 'اسلام' اس کے تحت الشعور میں پیوست ہے:

بے خبر تو جوہر آئینۂ ایام ہے
تو زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے

اپنی اصلیت سے ہو آگاہ اے غافل کہ تو
قطرہ ہے، لیکن مثال بحر بے پایاں بھی ہے

کیوں گرفتار طلسم ہیچ مقداری ہے تو
دیکھ تو پوشیدہ تجھ میں شوکت طوفاں بھی ہے

سینہ ہے تیرا امیں اس کے پیامِ ناز کا
جو نظام دہر میں پیدا بھی ہے پنہاں بھی ہے

مکاں فانی، مکیں آنی، ازل تیرا، ابد تیرا
خدا کا آخری پیغام ہے تو جاوداں تو ہے

تری فطرت امیں ہے ممکنات زندگانی کی
جہاں کے جوہر مضمر کا گویا امتحاں تو ہے

جہان آب و گل سے عالم جاوید کی خاطر
نبوت ساتھ جس کو لےگئی وہ ارمغاں تو ہے

اسی کیفیت کو اقبال 'ایمان' یا 'یقین' سے تعبیر کرتے ہیں:

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا
تو کرلیتا ہے یہ بال و پر روح الامیں پیدا

اقبال کی شاعری کے نظام اقدار کا مرکز بھی توحید ہے جس پر تمام کائنات کے وجود کا انحصار ہے۔ اور اسی مرکز کی جانب داخلی میلان رکھنے والا 'مسلم' ہے جس کی زندگی کا جواز توحید کے عملی اثبات سے ہے۔

ہم نشیں مسلم ہوں میں، توحید کا حامل ہوں میں
اس صداقت پر ازل سے شاہد عادل ہوں میں
نبض موجودات میں پیدا حرارت اس سے ہے
اور مسلم کے تخیل میں جسارت اس سے ہے
حق نے عالم اس صداقت کے لئے پیدا کیا
اور مجھے اس کی حفاظت کے لئے پیدا کیا
شب گریزاں ہوگی آخر جلوۂ خورشید سے
یہ چمن معمور ہوگا نغمۂ توحید سے

کائناتی اسلام سے ہم آہنگی کے سبب 'مسلم' کی زندگی موجودات کی محدودیت سے بالا ہو جاتی ہے:

نہ اس میں عصر رواں کی حیا سے بیزاری | نہ اس میں عہد کہن کے فسانہ و افسوں
حقائق ابدی پر اساس ہے اس کی | یہ زندگی ہے، نہیں ہے طلسم افلاطوں
عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوق جمال | عجم کا حسن طبیعت، عرب کا سوز دروں

آفاقی نظام اقدار سے انسان کی ہم آہنگی کی ناگزیریت کا پر زور اظہار اقبال کے نظریۂ خودی میں ملتا ہے۔ خودی انائے لامحدود کے مقابلے پر اپنی انا کو نمود دینے کا نام نہیں ہے بلکہ اسی کے طرز پر اپنی انا کو بیش از بیش پروان چڑھانے کا نام ہے۔ انسان خود کو کائناتی نظام اقدار سے جس قدر ہم آہنگ کرتا ہے اسی قدر اس کی خودی مضبوط، قوی، پر ہیبت، اور پر جلال بنتی جاتی ہے۔ جس کے نتیجے میں مظاہر فطرت اس کے ارادوں کی یلغار کی زد میں آجاتے ہیں اور کائنات اس کے لئے اسی طرز پر قابل تسخیر ہو جاتی ہے جس طرح خدا کے لئے ہے۔ عالم اس کے لئے بازیچۂ اطفال اور شب و روز کے تماشے سے زیادہ کچھ نہیں رہ جاتا۔ خود قرآن بھی یہ کہتا ہے کہ اگر بندہ اپنی مرضی کو پوری طرح خالق کی مرضی کے تابع کر لے تو خدا اس کا ہاتھ اس کی آنکھ اور اس کی زبان بن جاتا ہے۔ رسول اللہ ﷺ صاحب

خودی ہونے کی اکمل ترین مثال ہیں اور قرآن ان کے بارے میں کہتا ہے کہ وما ینطق عن الھویٰ۔آپ کا عالم بالا کا چشم دید مشاہدہ کرنے کے بعد واپس دنیا میں تشریف لے آنا بھی آپ کے صاحب خودی ہونے کی بہترین مثال ہے۔خودی کا حامل انسان ہی اقبال کا 'مردِ مومن' ہے جو زندگی کو آفاقی نظام اقدار کے خطوط پر قائم رکھتا ہے اور شکست وریخت سے دور ہوتا ہے:

دہر میں غارت گر باطل پرستی میں ہوا   حق تو یہ ہے حافظ ناموس ہستی میں ہوا
میری ہستی پیرہن عریانی عالم کی ہے   میرے مٹ جانے سے رسوائی بنی آدم کی ہے
قسمت عالم کا مسلم کوکب تابندہ ہے   جس کی تابانی سے افسون سحر شرمندہ ہے
آشکارا ہیں مری آنکھوں پہ اسرارِ حیات   کرنہیں سکتے مجھے نومید پیکار حیات

کائناتی نظام اقدار کی روح کو اقبال خودی سے تعبیر کرتے ہیں اور اسی کو انسان کی جستجوؤں کا مرکز قرار دیتے ہیں:

یہ ہے مقصد گردش روز گار!   کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار
روح اسلام کی ہے نور خودی، نار خودی   زندگانی کے لئے نار خودی نور وحضور
یہی ہر چیز کی تقویم، یہی اصل نمود   گرچہ اس روح کو فطرت نے رکھا ہے مستور
خودی کیا ہے؟ رازِ درونِ حیات   خودی کیا ہے؟ بیداریٔ کائنات
خودی جلوہ بدمست وخلوت پسند   سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
تو رازِ کن فکاں ہے اپنی آنکھوں پر عیاں ہوجا   خودی کا راز داں ہوجا، خدا کا ترجماں ہوجا
ہوس نے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے نوع انساں کو   اخوت کا بیاں ہوجا، محبت کی زباں ہوجا
خودی میں ڈوب جا غافل یہ سر زندگانی ہے   نکل کر حلقۂ شام وسحر سے جاوداں ہوجا
بے ذوق نمود زندگی موت   تعمیر خودی میں ہے خدائی

دنیا میں موجود تمام انسان ساختہ نظام عشق ونظر سے بے بہرہ ایسی ذہنیت کی عکاسی کرتے ہیں جن پر خودی کی موت واقع ہوچکی ہو۔اسی لئے وہ آفاقی اسلام کی راہ سے منحرف ہوکر کائناتی نظام اقدار کو مسخ کرنے یا اس کا تناسب بگاڑنے میں

مشغول ہیں۔ نتیجتاً، حق کے حامل ہونے کی بجائے وہ محض باطل کی عکاسی کرتے ہیں اور اپنی تاثیر کے اعتبار سے شر اور ظلم کے نمائندہ ہیں:

خودی کی موت سے مشرق کی سرزمینوں میں
ہوا نہ کوئی خدائی کا راز داں پیدا
ہوئی ہے زیرِ فلک امتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب ودیں ہوئے ہیں بیگانہ
خودی کی موت سے مغرب کا اندروں بے نور
خودی کی موت سے مشرق ہے مبتلائے جذام
خودی کی موت سے روح عرب ہے بے تب وتاب
بدن عراق و عجم کا ہے بے عروق وعظام
خودی کی موت سے ہندی شکستہ بالوں پر
قفس ہوا ہے حلال اور آشیانہ حرام
خودی کی موت سے پیر حرم ہوا مجبور
کہ بیچ کھائے مسلماں کا جامۂ احرام

غرض کہ یہ بات تقریباً حتمی طور پر طے ہو جاتی ہے کہ اقبالؔ کا کلام محض چند اسلامی اصطلاحات کی سطح پر موجودگی یا بعض متفرق اتفاقیہ حوالوں کی وجہ سے اسلامی نہیں، بلکہ ان کی شعری کائنات کے آفاقی نظام اقدار سے مکمل ہم آہنگی کے سبب اسلامی قرار پاتا ہے، جس کا ماخذ براہ راست قرآن کریم ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی ظاہر ہے کہ اسی قرآنی بصیرت کی روشنی میں ان کی شاعری مخصوص ارتقائی مراحل سے گذرتی ہے۔ واضح رہے کہ لفظ ارتقاء یہاں مغربی اصطلاح کے طور پر استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ ارتقاء کے قرآنی مفہوم اور مغربی مفہوم میں بعد المشرقین پایا جاتا ہے۔ مغربی تصور ارتقاء ردو قبول کے لامتناہی عمل کا نام ہے جس کا بنیادی اصول اکملیت کے کسی آخری مرحلے تک رسائی کی بجائے تغیر محض ہے۔

مغربی ارتقاء کا مفہوم ناقص سے موہوم کامل (جس کا کوئی نمونہ مغرب کے پاس نہیں) کی جانب اس طرح صعود کرنا کہ درمیانی فکری یا تجسیمی ارتقائی مراحل ناکارہ ثابت ہو کر ضائع ہوتے جائیں۔ ڈارونیت اور ترقی پسندی اسی طرز فکر کی بھونڈی مثالیں ہیں۔ چونکہ قرآن کے نزدیک کائنات کی کوئی شے بشمول شعور انسانی اسلام سے باہر وجود نہیں رکھتی اس لئے ناقص وجود کی کینچلی اتار کر نئی ارتقاء یافتہ کینچلی میں داخل ہوتے رہنے کا عمل قرآن کے تصور ارتقاء کی رو سے لایعنی قرار پاتا ہے۔ اس کے مطابق ارتقاء کا مفہوم صرف یہ ہے کہ حقیقت کلی کے ادراک کی منازل میں ناقص یا مبہم ادراک سے کامل اور واضح ادراک تک رسائی کی مسلسل جستجو کرنا حتیٰ کہ آفاقی نظام اقدار کے واقعی تناسب اور اس کے ماخذ کا درک حاصل ہو۔ اول الذکر تصور کی رو سے یہ لازم آتا ہے کہ اقبال نے پہلے ایک نظام کو مانا پھر اس کو رد کر دیا پھر دوسرے نظام کی جانب راغب ہوئے اور اس کو بھی رد کر دیا، اور یہ سلسلہ آخر تک جاری رہا اور یہ تھا ارتقاء۔ یہ امر بھی باعث دلچسپی ہے کہ ارتقاء کے انہی ادوار میں سے آخری دور کو صرف اس بنیاد پر ارتقاء کا مستند دور مان لیا جاتا ہے کہ وہ ان کے انتقال سے پیشتر واقع ہوا تھا۔ یہ بات منطقی طور پر بھی خاصی مضحکہ خیز اس لئے ہے کہ فرض کیجئے ان کا انتقال کی اصل تاریخ سے بیس سال بعد ہوا ہوتا تو اس دوران وہ کسی اور مستند دور ارتقاء میں داخل ہو گئے ہوتے، اور جس دور کو اب مستند سمجھا جا رہا ہے وہ بھی اسی قدر غیر مستند گردانا جاتا جتنے دوسرے ادوار۔ اس طرز فکر سے یا لفظ مستند کی لایعنیت ثابت ہوتی ہے یا پھر اصولی طور پر یہ ماننا لازم آتا ہے کہ ہر شاعر کی فکر موت سے قبل لازماً ارتقاء کے مستند دور میں داخل ہو جاتی ہے۔ جبکہ بیان کردہ حقیقی اسلامی تناظر کی رو سے اقبال کے فکری ارتقاء کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ معاشرتی و فکری سطح پر موجود مختلف نظریات و مسالک میں آفاقی نظام اقدار یعنی اسلام کے اندر سے موزوں عناصر کی تلاش اور ان کے ادراک و اثبات اور غیر اسلامی عناصر کی

نفی کا مسلسل عمل ان کے ہاں جاری رہا اور کامل اسلام کے انکشاف کی جستجو ان کو مزید اکساتی رہی۔ اس طرح اقبال اپنی شاعری میں کائناتی نظام اقدار اور حقیقت عظمیٰ کی معرفت حاصل کرتے چلے گئے۔ اور یہی ہے وہ ارتقاء جس کی جانب انھوں نے خود بھی اشارہ کیا ہے۔

اقبال کی شاعری کی تنقید کے دوران اسی حقیقی اسلامی تناظر کو ملحوظ رکھا جائے تو نام نہاد تضادات اور اجنبی فکری نظاموں کی گونج کا مسئلہ پوری طرح حل ہو جاتا ہے جس کی سطحی موجودگی اقبال نقادوں کے لئے تحیر اور پریشانی کا باعث بنتی رہی ہے۔ بنیادی طور پر قرآنی اقدار کی حامل ہونے کے سبب ان کی شاعری مختلف النوع نظاموں کے قائم بالذات وجود کا اثبات نہیں کرتی، بلکہ انہیں اسلام کی مسخ شدہ اشکال گردانتی ہے۔ لہٰذا، اقبال تخریب شدہ اسلام (یعنی دیگر فکری نظاموں) کے ان تمام اجزاء کا بے خوف وخطر اثبات کرتے ہیں جو انہیں آفاقی نظام اقدار کی روح سے قریب تر یا ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ اثبات کے زور کا انحصار کسی مخصوص جز و یا اجزا کی اسلام سے ہم آہنگی کے تناسب پر ہوتا ہے۔ گویا وہ اثبات دیگر نظام ہائے حیات کا بحیثیت مجموعی نہیں کرتے، بلکہ اس اسلام کا کرتے ہیں جو دیگر نظاموں کی تخریب کے باوجود ان میں اپنا وجود جزوی طور پر برقرار رکھتا ہے۔

اسی ہمہ گیر قرآنی بصیرت کی روشنی میں مختلف نظام ہائے حیات کے اسلامی اور غیر اسلامی عناصر کی انفرادی شناخت اقبال کے لئے چنداں مشکل ثابت نہیں ہوتی۔ چنانچہ اقبال کے ہاں وطن سے فطری لگاؤ اور انسیت کے گیتوں کے پہلو بہ پہلو وطنیت کے سیاسی نظریے کی شدید تنقیص بھی ملتی ہے۔ اسی طرح تصوف اور اشتراکیت کے بعض اجزاء کے مسلسل اثبات کے ساتھ ساتھ ان کے بعض پہلوؤں کی متواتر نفی بھی پائی جاتی ہے۔ ان کی شاعری کے اسلامی تناظر کی رو سے یہ مغربی مفہوم میں ارتقائی مراحل ہیں اور نہ تضاد کی کوئی شکل۔ وطن

یا جائے پیدائش سے محبت اور انس کا فطری جذبہ اسلام کے توحیدی نظام اقدار اور وطنیت کے سیاسی تصور میں ہر چند مشترک ہونے کے باوجود یکسر مختلف ابعاد کا حامل ہوتا ہے۔ اسلام میں یہ جذبہ انسانیت کی اجتماعی وحدت کو زک پہنچانے کی بجائے قوموں کے انفرادی تشخص اور شناخت کا محض ایک ذریعہ ہے۔ مگر سیاسی وطنیت میں یہ قوم پرستی کے غیر فطری نظام کا اساسی محور بن جاتا ہے۔ اقبال اسی نظام کی نفی کرتے ہیں جبکہ آفاقی نظام اقدار سے تطابق رکھنے والے فطری داعیے کا اثبات کرتے ہیں۔ لہٰذا، یہ فیصلہ کرنا درست نہیں کہ قوم پرستی کے غیر اسلامی تصور سے اسلامی بین الاقوامیت تک اقبال کا ارتقاء ہوا۔ خود اقبال کے مردمومن یعنی پیغمبر اسلامؐ کو ایک حدیث کے مطابق اپنے وطن مکہ سے بے پناہ لگاؤ تھا مگر جونہی مکہ خیر کی بجائے شر کی آماجگاہ بننے لگا آپ کے وہاں سے ہجرت کر جانے میں کوئی جذبہ مانع نہ ہوا۔ چنانچہ اقبال کی 'ہمالہ'، 'ترانۂ ہندی' اور 'ہندوستانی بچوں کا قومی گیت' وغیرہ جیسی نظمیں اسی فطری جذبے کی مظہر ہیں اور سیاسی قومیت کے تصور سے دور دوان کا کوئی علاقہ نہیں۔ خود 'نیا شوالہ' بھی قوم پرستی کی حامل ہونے کی بجائے دوئی مٹانے اور توحید، اخوت اور محبت کو عام کرنے کا پیغام ہے۔ چنانچہ جونہی وطن کی محبت کا فطری داعیہ اسلامی نظام اقدار سے منحرف ہو کر توحید کے مقابلے پر خود قدری مرکز کی حقیقت اختیار کرنے لگتا ہے ویسے ہی اقبال کی تنقیصی گرفت میں آجاتا ہے۔ نظم 'وطنیت' میں خاصی وضاحت سے یہ نکتہ وارد ہوتا ہے کہ یہ سیاسی تصور بالعموم غارت گر اقوام اور بالخصوص قاطع اسلام ہے۔ یہ تصور بھی اسلام سے منحرف جدید تہذیب کا تراشیدہ ایک نیا بت ہے اور اس کا پیرہن مذہب کا کفن ہے۔ اسلامی اور سیاسی تصور وطن کے فرق کو واضح کرتے ہوئے وہ مسلمان کو یاد دلاتے ہیں کہ:

اقوام جہاں میں ہے رقابت تو اسی سے — تسخیر ہے مقصود تجارت تو اسی سے
اقوام میں مخلوق خدا بٹتی ہے اس سے — قومیت اسلام کی جڑ کٹتی ہے اس سے

ہے ترک وطن سنت محبوب الٰہی — دے تو بھی نبوت کی صداقت پہ گواہی
بازو ترا توحید کی قوت سے قوی ہے — اسلام ترا دیس ہے تو مصطفوی ہے
نظارۂ دیرینہ زمانے کو دکھا دے — اے مصطفوی خاک میں اس بت کو ملا دے

اقبال کے نزدیک مسلمان کا استحکام آفاقی نظام اقدار پر اس کی استوری سے ہے، نہ کہ اس نظام سے منحرف ناپائدار نظاموں پر، اور قومیت ان میں سے ایک ہے:

اپنی ملت پر قیاس اقوام مغرب سے نہ کر — خاص ہے ترکیب میں قوم رسول ہاشمی
ان کی جمعیت کا ہے ملک و نسب پر انحصار — قوت مذہب سے مستحکم ہے جمعیت تری
دامن دیں ہاتھ سے چھوٹا تو جمعیت کہاں — اور جمعیت ہوئی رخصت تو ملت بھی گئی

توحید سے منحرف نظاموں کی نمایاں ترین خصوصیت اقوام کے درمیان انتشار و افتراق برپا کرنا ہے:

نسل، قومیت، کلیسا سلطنت، تہذیب، رنگ
خواجگی نے خوب چن چن کر بنائے مسکرات
حکمت مغرت سے ملت کی یہ کیفیت ہوئی
ٹکڑے ٹکڑے جس طرح سونے کو کر دیتا ہے گاز

مسلمانوں کی تفریق کا سبب بھی ان کو غیر فطری نظام وطنیت میں نظر آتا ہے:

اپنی اصلیت پہ قائم تھا تو جمعیت بھی تھی
چھوڑ کر گل کو پریشاں کاروانِ بو، ہوا
آبرو باقی تری ملت کی جمعیت سے تھی
جب یہ جمعیت گئی دنیا میں رسوا تو ہوا
جو کریگا امتیاز رنگ و خوں مٹ جائے گا
ترک خرگاہی ہو یا اعرابی والا گہر
نسل اگر مسلم کی مذہب پر مقدم ہوگئی
اڑ گیا دنیا سے تو مانند خاک رہگزر!

مقصود یہ کہ اول الذکر نظمیں آخر الذکر نظموں یا اشعار سے متصادم ہیں نہ ایک دوسرے کا ابطال کرتی ہیں۔ بلکہ جو جذبہ آفاقی اسلام سے مناسبت کی حد تک اقبال کے لئے قابل قبول ہے وہی ایک نظام کی شکل میں ان کے شعری نظام سے متصادم نظر آتا ہے۔ مولوی حسین احمد مدنی کے حوالے سے کہے گئے اشعار تو اس ضمن میں حرف آخر کی حیثیت رکھتے ہیں، خصوصاً آخری شعر۔

بمصطفیٰ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست
اگر بہ او نہ رسیدی تمام بولہبی است

رام یا نانک پر بھی ان کی نظمیں کسی قومی جذبے یا اس سے متعلق کسی غیر اسلامی نظام فکر کی عکاسی نہیں کرتیں بلکہ رام کو وہ پاکیزگی اور محبت کی علامت مانتے ہیں:

تلوار کا دھنی تھا شجاعت میں فرد تھا پاکیزگی میں، جوشِ محبت میں فرد تھا

اور نانک کے ہاں ان کو آفاقی نظام اقدار کے مرکز یعنی توحید کی گونج سنائی دیتی ہے:

پھر اٹھی آخر صدا توحید کی پنجاب سے
ہند کو اک مردِ کامل نے جگایا خواب سے

اقبال عشق و نظر کو جس کی علامت دل ہے عقل و خرد سے بالاتر اور حقیقت عظمیٰ کی معرفت کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ عقل فلک پیما، مفسر کتاب ہستی، مظہر شان کبریا، مثل خضر خجستہ پا اور لعل بے بہا ہونے کے باوجود عقل دل پر فوقیت نہیں لے جاسکتی۔ اس لئے کہ دل باطن آشنا، خدانما، مرکز معرفت خداوندی، طائر سدرہ آشنا اور عرش رب جلیل جیسا عظیم المرتبت ہے۔ عقل حکمت کے الجھیڑوں میں پھنسی رہتی ہے جبکہ دل حقیقت کو آنکھوں سے دیکھتا ہے۔ یہ تذکرہ گذر چکا کہ اقبال شر کے وجود اور نظام اقدار سے انحراف کو انسان کی بے بصری اور کور باطنی پر محمول کرتے ہیں۔ گویا صرف ظواہر پرستی میں گھرے نہ رہ کر باطن کی آنکھ سے حقیقت کے مشاہدے اور اس کی معرفت کے حصول کا نکتہ اقبال کے شعری نظام اور متصوفانہ مکاتیب فکر میں مشترک ہے، صرف اس لئے کہ یہ اسلام

کی روح سے قریب تر ہے۔ یہاں تک کہ وہ کہتے ہیں کہ :

ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزول کتاب
گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحب کشاف

مگر اسی بنیاد پر ایک الگ روحانی نظام کی وجود پذیری کے اثبات کی گنجائش ان کی شاعری میں ممکن نہیں۔ ایسی مبالغہ آمیز باطنیت کی جو غیر فطری سکون اور جمود کی جانب لیجائے وہ یکسر نفی کرتے ہیں۔

میں ایسے فقر سے اے اہل حلقہ باز آیا تمہارا فقر ہے بے دولتی و مہجوری

وہ اس سکون کے قائل نہیں جو حرکت کی ضد ہے۔ بلکہ کائناتی تیز گامی سے اپنی رفتار کی ہم آہنگی کو وہ حقیقی فقیرانہ سکون مانتے ہیں۔

عیش منزل ہے غریبان محبت پہ حرام سب مسافر ہیں بظاہر نظر آتے ہیں مقیم

راہبانہ فقر ان کے شعری نظام میں کوئی مقام نہیں رکھتا:

رہا نہ حلقۂ صوفی میں سوز مشتاقی فسانہ ہائے کرامات رہ گئے باقی
اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے نمناک نہ زندگی، نہ محبت، نہ معرفت، نہ نگاہ
کیا صوفی و ملا کو خبر میرے جنوں کی ان کا سر دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے

مسکینی و دلگیری کا سبق دینے والے تصوف کی بجائے وہ صرف اس تصوف کا اثبات کرتے ہیں جو آفاقی اسلام سے ان معنوں میں مناسبت رکھتا ہے کہ جس کا ہدف اقامت عدل اور دنیا کی امامت ہے، اور جس کی خانقاہ میدان عمل۔

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری اک فقر سے کھلتے ہیں اسرارِ جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری اک فقر سے مٹی میں خاصیت اکسیری
اک فقر ہے شبیری اس فقر میں ہے میری میراث مسلمانی، سرمایۂ شبیری !
فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ

چنانچہ تصوف کے بھی صرف وہی عناصر ان کی شاعری کا اثباتی جزو بنتے ہیں جو ان کے شعری نظام کی ہمہ گیر اقدار سے متصادم نہ ہوں بلکہ ہم آہنگ ہوں۔

غلامی کی مذمت اور انفرادی آزادی کی ناگزیریت کے موضوعات آفاقی نظام اقدار کے اہم رکن ہونے کی حیثیت سے اقبال کی شاعری میں جا بجا وارد ہوتے ہیں، مگر انفرادی آزادی کی بنیاد پر قائم سرمایہ دارانہ نظام، معاشی استحصال، انسان کی انسان پر اجارہ داری، غیر کی کھیتی پر نظر رکھنے والی سلطانی اور پردۂ تہذیب میں غارت گری اور آدم کشی کو ان کا شعری تناظر رد کر دیتا ہے۔ اسی طرح معاشرتی مساوات اور سماجی عدل کے قیام، استحصال کی بیخ کنی، ارتکازِ دولت کے سد باب اور حرکت و ترقی کے موضوعات سے بھی ان کی شاعری کا خاصا حصہ متعلق ہے اس لئے کہ یہ سب خالصتاً قرآنی مقاصد ہیں۔ مگر انہی مقاصد کے حوالے سے معیشت کو بنیاد قرار دے کر نیا نظام ترتیب دینا ان کے نزدیک آفاقی نظام کی تخریب کے سوا اور کچھ نہیں۔ اسی سبب سے اشتراکی نظامِ فکر بحیثیت ایک مجموعی نظام کے ان کی شاعری کے فکری تناظر کے لئے اجنبی ہے۔ اسلامی وسیع النظری کے تحت وہ کارل مارکس کی انسان دوستی اور جذبۂ ہمدردی اور اس کے دانشورانہ شعور کا کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں، حتیٰ کہ اس کو کلیم بے تجلی اور مسیح بے صلیب کہنے سے بھی نہیں ہچکچاتے۔ مگر معاشی بنیادوں پر معاشرتی تشکیل جو براہ راست اسلام کے توحید نظام سے متصادم ہے اس کی تنقیص میں اشتراکی کوچہ گردوں سے خوف بھی نہیں کھاتے۔ نظم 'اشتراکیت' کے اس شعر میں۔

جو حرف قل العفو میں پوشیدہ ہے اب تک
اس دور میں شاید وہ حقیقت ہو نمودار

اشارہ مارکسیت کی حقیقت کی جانب نہیں ہے۔ بلکہ غلاموں کے آقاؤں کے خیموں کی طنابیں توڑ ڈالنے کا عمل اقبال کے لئے یہ اشارہ فراہم کرتا ہے کہ غالباً انسانی سرشت میں مستتر آفاقی نظام اقدار اپنی اصل کی جانب مراجعت پر آمادہ ہے اور غنودگی و جمود کی وہ کیفیت ٹوٹتی نظر آتی ہے جو سرمایہ دار حیلہ گر نے انسانوں

پر مسلط کر رکھی تھی۔ اسی لئے وہ مسلمانوں کو بلا تاخیر قرآن میں غوطہ زن ہونے کی دعوت دیتے ہیں تاکہ یہ ابھرتی ہوئی قوت اپنے زور میں پھر کسی غیر فطری انتہا کی جانب نہ نکل جائے یا پھر کوئی غیر فطری تناسب نہ اختیار کر لے بلکہ قرآنی الہام سے ہم آہنگ معتدل معیشت کا نظام قائم ہو سکے جو ظلم اور شر سے خالی ہو۔

قرآن میں ہو غوطہ زن اے مرد مسلماں　　اللہ کرے تجھ کو عطا ہو جدتِ کردار!
جو حرف قل العفو میں پوشیدہ ہے ابتک　　اس دور میں شاید وہ حقیقت ہو نمودار

خدا کے حضور لینن انسانی معاشرے میں آفاقی نظام اقدار کی تخریب اور اس کے نتیجے میں برآمد ہونے والے شر اور ظلم کی جو شکایتیں کرتا ہے ان کی اشتراکی بنیاد بھی اسی وقت منہدم ہو جاتی ہے جب لینن کی زبانی توحید کا اثبات لازم آتا ہے۔ حد یہ کہ لینن کی زبانی ادا ہونے کے باوجود شکایات میں غیر فطری سرمایہ دارانہ نظام پر تنقید اور اس سے بیزاری تو ملتی ہے مگر اشتراکی نقطۂ نظر کی وکالت نظر نہیں آتی۔

اے انفس و آفاق میں پیدا ترے آیات
حق یہ ہے کہ زندہ و پائندہ تری ذات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

آفاقی نظام اقدار کی ایک اور خصوصیت، جس کا تذکرہ پہلے نہیں آیا، یہ بھی ہے کہ اس میں ایک داخلی شعور پنہاں ہے۔ جب اس کی تخریب ایک خاص حد سے گذر جاتی ہے تو یہ نظام نہایت تندی اور شدت کے ساتھ خود کو اپنی اصل حالت پر سمیٹتا ہے۔ اس شدید ردعمل میں تخریبی نظاموں کے ساتھ ساتھ ان کے علمبردار بھی اس کی لپیٹ میں آجاتے ہیں، حتیٰ کہ غیر جانب دار کردار رکھنے والے بھی اس سے مستثنیٰ نہیں رہتے۔ قرآن میں ان بستیوں پر عذاب کا مفصل تذکرہ ملتا ہے جن کے باشندے اسلام سے منحرف ہو کر ناقابل اصلاح حد تک

ظالم اور شر پسند ہو چکے تھے۔ قرآن کے مطابق ظلم اور شر کے عروج کے دوران صرف وہی مستضعفین آفاقی نظام اقدار کے تئیں حساس ہوتے ہیں جو مستقلاً ظلم اور شر کی زد پر زندہ رہتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ آفاقی نظام عدل کی جانب مراجعت کی شدید خواہش انہی میں پائی جاتی ہے۔ قرآن میں مستضعفین کو زمین کا وارث بنائے جانے کی خوش خبری بھی ہے۔ چنانچہ، کنجشک فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دینے اور ظلم کی کھیتی کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دینے کا خداوندی فرمان آفاقی نظام اقدار سے مربوط قانون مکافات کے ذیل میں آتا ہے۔ چونکہ دوئی سے بڑھ کر کوئی دوسری شے توحیدی نظام کے لئے مہلک نہیں اس لئے خدا کو شرک سے زیادہ کوئی دوسرا جرم ناپسند نہیں ہے۔ پیران کلیسا کو کلیسا سے اٹھا دینے کا حکم اسی سبب وارد ہوتا ہے۔ وہ حرم اسلام سے ہم آہنگ ہے اور نہ وہ دیر جس نے اصل آفاقی نظام اقدار کے تناسب کو بگاڑ کر خود ساختہ روحانی اور مادی نظام گڑھ رکھے ہیں، بلکہ اسلام کا مطلوب اس فطری سادگی کا حصول ہے جس کے نتیجے میں بندہ بغیر کسی درمیانی واسطے یا رکاوٹ کے اپنے دل کے توسط سے تجلی کے نزول کا مشاہدہ کر سکے۔ لہٰذا، ان نظموں میں کائناتی اسلام کے مقصد کی جزوی تکمیل سے اقبال یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ غالباً اجتماعی انسانی شعور از کار رفتہ افکار پر مبنی غیر حقیقی نظام اقدار سے انحراف کرنے اور حقیقی نظام اقدار کی جانب مراجعت پر آمادہ ہے۔ محولہ بالا نظموں میں اسی رجحان کا اثبات ملتا ہے، نہ کہ فرسودہ غیر حقیقی نظاموں کے نئے غیر حقیقی نظاموں سے تبدیلیٔ محض کا۔ اسی لئے معاشی بنیادوں پر قائم نظام ظلم اور شر کے تناسب کے اعتبار سے ان کو ویسا ہی تخریبی نظر آتا ہے جیسی سرمایہ داری۔

زمام کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا
طریق کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

'ابلیس کی مجلس شوریٰ' میں تیسرا مشیر اشتراکیت کو ابلیسی نظام (یا آفاقی نظام اقدار

سے انحراف کی تمام اشکال) کے لئے خطرہ سمجھتا ہے

روح سلطانی رہے باقی تو پھر کیا اضطراب
ہے مگر کیا اس یہودی کی شرارت کا جواب؟
وہ کلیم بے تجلی ! وہ مسیح بے صلیب !
نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب !
اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا طبیعت کا فساد
توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب

پانچواں مشیر بھی اسی خوف کی عکاسی کرتا ہے۔

وہ یہودی فتنہ گر، وہ روح مزدک کا بروز
ہر قبا ہونے کو ہے اس کے جنوں سے تار تار
زاغ دشتی ہو رہا ہے ہمسر شاہین و چرخ
کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاج روز گار
میرے آقا! وہ جہاں زیر و زبر ہونے کو ہے
جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

مگر ابلیس جو سب سے بڑھ کر مزاج شناس فطرت و انسان ہے، ان پُر خوف بیانات سے ذرہ برابر متاثر نہیں ہوتا۔ اس کے سکون کا منبع اس پر منکشف یہ راز ہے کہ تاوقتیکہ انسان فطری نظام اقدار کا شعوری اور عملی سطح پر مکمل ادراک نہ کر لے، ابلیسی نظام میں سر مو فرق واقع ہونے والا نہیں۔ نہایت اطمینان سے وہ کہتا ہے کہ۔

دست فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک
مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز، آشفتہ ہو

ابلیس، جس پر سر کائنات عیاں ہے، خائف صرف اس سے ہے کہ مبادا قرآن انسان پر یہ راز منکشف کر دے کہ وہ حامل اسلام ہونے کے ناطے آفاقی نظام اقدار کا شعوری اور عملی اثبات کرنے کا نہ صرف اہل ہے بلکہ یہی اس کے وجود کا جواز ہے۔ اسی راز کے انکشاف پر انسان کے محتسب کائنات ہونے کا دار و مدار ہے جبکہ اس کے مستور رہنے پر ابلیسی نظام کے قائم ہونے کا انحصار ہے۔

ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے ابتک شرار آرزو
خال خال اس قوم میں ابتک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشک سحر گاہی سے جو ظالم وضو
جانتا ہے، جس پہ روشن باطن ایام ہے
مزدکیت فتنۂ فردا نہیں اسلام ہے

عمل انحراف کے حد سے گذر جانے اور آفاقی نظام اقدار کے مراجعت کے عمل کے مشاہدے سے جس کے اشارات تیزی سے بدلتے ہوئے معاشرتی نظاموں اور شکست و ریخت کے عمل میں نظر آتے ہیں، ابلیس خائف ہے کہ یہ دگرگوں معاشرتی کیفیات انسان کو کہیں قرآن کی جانب مائل کر کے اس پر آفاقی نظام اقدار کی حقیقت کو منکشف نہ کر دیں جس میں دراصل اس کی اپنی موت مضمر ہے۔

عصر حاضر کے تقاضوں سے ہے لیکن یہ خوف
ہو نہ جائے آشکارا شرع پیغمبر کہیں

شرع پیغمبرؐ کے اسی آفاقی نظام میں اس کو مکمل عدل و اخوت اور شر اور ظلم کے مکمل انسداد کا عظیم خطرہ نظر آتا ہے۔

الحذر آئین پیغمبر سے سو بار الحذر
حافظ ناموس زن، مرد آزما، مرد آفریں

موت کا پیغام ہر نوع غلامی کے لئے
نے کوئی فغفور و خاقاں، نے فقیر رہ نشیں

مکمل معاشی عدل کے قیام کا امکان بھی، جو ابلیسیت کے لئے درحقیقت خطرہ بن سکے، اشتراکیت کے ذریعے نہیں اسلام کے ذریعے ہے جو

کرتا ہے دولت کو ہر آلودگی سے پاک و صاف
منعموں کو مال و دولت کا بناتا ہے امیں
اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و عمل کا انقلاب
پادشاہوں کی نہیں اللہ کی ہے یہ زمیں

حامل قرآن امت کو سب سے بڑا خطرہ تصور کرتے ہوئے اس کو اسلام کی مکمل بازیابی سے باز رکھنے کے لئے ابلیس آفاقی نظام اقدار کے روحانی پہلو کو غیر فطری طور پر ابھار کر اس کے تناسب میں خلل واقع کرنے کا مشورہ اپنے مشیروں کو دیتا ہے، تاکہ ظاہری مشابہت کے سبب امت قرآن کو یہ اندزہ ہی نہ ہو سکے کہ وہ توحید کے بجائے الٰہیات کے لات و منات کی پرستش میں مبتلا ہے۔ بہر صورت، ابلیس کے ہر عمل کا داخلی مقصد صرف یہ ہے کہ انسان آفاقی نظام اقدار کے شعوری اور عملی ادراک سے باز رہے۔

چشم عالم سے رہے پوشیدہ یہ آئین تو خوب
یہ غنیمت ہے کہ مومن خود ہے محروم یقیں
ہے یہی بہتر الٰہیات میں الجھا رہے
یہ کتاب اللہ کی تاویلات میں الجھا رہے
توڑ ڈالیں جس کی تکبیریں طلسم شش جہات
ہو نہ روشن اس خدا اندیش کی تاریک رات
خیر اسی میں ہے قیامت تک رہے مومن غلام
چھوڑ کر اوروں کی خاطر یہ جہان بے ثبات
ہے وہی شعر و تصوف اس کے حق میں خوب تر
جو چھپا دے اس کی آنکھوں سے تماشائے حیات
ہر نفس ڈرتا ہوں اس امت کی بیداری سے میں
ہے حقیقت جس کے دیں کی احتساب کائنات
مست رکھو ذکر و فکر صبحگاہی میں اسے
پختہ تر کر دو مزاج خانقاہی میں اسے

لہٰذا اقبال کے شعری ڈھانچے میں تضاد یا PARADOXES کا کوئی پہلو اس لئے

نہیں نکلتا کہ وہ خود کو مختلف نظاموں سے متعلق ہی نہیں کرتا کہ رد و قبول کا مسئلہ درپیش ہو۔ بلکہ ان کی شاعری کا اسلامی تناظر ان تمام عناصر و عوامل کا اثبات کرتا ہے جو آفاقی اسلام سے جزوی یا کلی طور پر ہم آہنگ ہوں، خواہ بظاہر ان کو کسی بھی انسان ساختہ سے منسوب کیا جاتا ہو، اور ان تمام عناصر کی مکمل نفی کرتا ہے۔ جو آفاقی توحیدی نظام سے متحارب ہو کر ظلم اور شر کے حامل بن جاتے ہیں۔

تناظر کے ضمن میں علامہ کی شاعری کا مرکز یا قلب اسلام یا قرآن کو قرار دیکر دیگر اجنبی نظریات کی موجودگی کو بیرونی سطح پر تسلیم کرنا بھی ایک اعتبار سے مناسب نہیں ۔ بیرونی سطح پر موجود اجنبی نظریات کو غیر اسلامی نظاموں کے اجزاء کی حیثیت دی جائے تو اس صورت میں اقبال کی شاعری کا ئناتی نظام اقدار سے عدم توافق کا شکار ہو کر اپنی داخلی حرکت سے محروم ہوئی جاتی ہے۔ کائنات کے نظام حرکت کے سلسلے میں واضح طور پر یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ ہر مرکزیے کے گرد خود اس کے اپنے عناصر گردش کرتے ہیں۔ ایک نظام کے عناصر کسی دوسرے نظام کی حرکت، کشش ثقل یا توازن میں خلل ڈال سکتے ہیں مگر مستقلاً اس میں شامل رہ کر اس کا جزو ہرگز نہیں بن سکتے۔ زمین کے گرد زمین کا چاند ہی گردش کرسکتا ہے مریخ نہیں۔ اسی طرح سورج کے گرد نظام شمسی ہی حرکت کرسکتا ہے کوئی دوسرا نظام یا اس کا ستارہ نہیں۔ حرکت کے اس فطری اصول کو مدنظر رکھ کر اگر اقبال کی شاعری کے مرکز کو اسلام مانا جائے (جیسا کہ وہ ہے) تو یہ لازم آتا ہے کہ اس کے گرد صرف وہی اجزا گردش پذیر ہوں جو اس کی فطرت اور مزاج سے کلیۃً ہم آہنگ ہوں۔ اجنبی افکار و نظریات یا ان کے اجزا اقبال کی شاعری کے داخلی حرکی نظام میں قانون فطرت کے مطابق جذب ہی نہیں ہو سکتے۔ یا پھر یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ ان کی شاعری کا مرکز اسلام کی بجائے 'کچھ اور' ہے، اور اس 'کچھ اور' کی کیفیت ایسی ہے کہ یہ ہر طرح کے اجنبی خیالات کا حصار اپنے گرد قائم رکھتا ہے۔ مگر اس صورت میں اقبال کی شاعری آفاقیت اور کائیناتی اسلام کی

اس راہ سے ہٹتی نظر آئیگی جس پر وہ قائم ہے۔ خود اقبال کی ہمہ گیر بصیرت پر بھی اس سے حرف آتا ہے۔ اور اقبال کی شاعری کے مرکز کو اسلام ماننے اور ساتھ ہی ساتھ بیرونی سطح پر اجنبی نظریات کو بھی گردش پذیر ماننے سے ان کی شاعری کا داخلی نظام اس فطری حرکیت سے محروم ہوا جاتا ہے جس سے وہ سراسر مملو ہے، اور وہ صرف ایک غیر متحرک جامد ڈھانچے کی شکل اختیار کرتی محسوس ہوتی ہے کہ جس میں مختلف مشینوں کے پرزے ایک ساتھ جکڑ دیئے گے ہوں اور نتیجے کے طور پر ان میں سے کوئی بھی اپنا عمل پورا کرنے کے قابل نہ ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ نتائج حقیقت کے مطابق نہیں ہیں۔ حقیقت صرف یہی ہے کہ اقبال توحید کے مرکز کے اطراف گردش پذیر نظام اقدار سے اپنی شاعری کا ڈھانچہ ترتیب دیتے ہیں۔ مزید یہ کہ بیرونی سطح پر گردش پذیر بظاہر اجنبی افکار و نظریات باعتبار اصل مطلقاً اجنبی نہیں بلکہ وہ آفاقی نظام اقدار کے اجزا ہیں جو فطری طور پر اسلام کی تخریب شدہ اشکال سے متعلق ہیں۔ لہٰذا، مرکز سے لے کر بیرونی سطح تک اقبال کی شاعری کا داخلی نظام متحرک اور متوازن اسلامی اقدار کا نظام ہے۔ اجنبی افکار کی دراندازی اس نظام میں خواہ شہاب ثاقب کی کیفیت سے مماثلت رکھتی ہو مگر اس کی مستقل خصوصیت نہیں بن سکتی۔ اور اس کلیے کی کارفرمائی کا مشاہدہ ان کے کلام میں کم و بیش شروع سے آخر تک کیا جا سکتا ہے۔

آخر میں یہ واضح رہنا چاہیئے کہ جملہ انسانی علوم صرف ایک انسانی جستجو کی مختلف خارجی صورتیں ہیں، یعنی سرِ حیات و کائنات کا افشاء۔ اسی ایک سوال کا جواب سائنس مادی وجود کی سطح پر تلاش کرتی ہے، مذہب اور فلسفہ فکر اور مابعد الطبیعات کی سطح پر اور ادب انسانی کائنات صغریٰ کی گونا گونیوں اور دونوں کے باہمی تعامل سے سرِ کائنات کے افشا کی جستجو کرتا ہے۔ اس میں جس قدر وہ آگے بڑھتا ہے رفعت و عظمت سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ جبکہ تنقید براہ راست کائناتی مظاہر اور انسانی نفسیات کے حوالے سے تو نہیں البتہ تخلیقی ادب کے بنیادی

حوالے سے اسی سر کائنات کے افشا کے واحد مقصد کی جانب پیش قدمی کرتی ہے، اور اس کاوش میں جس قدر کامیاب ہوتی ہے اسی اعتبار سے اعلیٰ وارفع کہلاتی ہے اور بسا اوقات خود ایک قسم کی تخلیق کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اعلیٰ تنقید ادب کے اعلیٰ یا ادنی ہونے کا فیصلہ سر کائنات پالینے کے معیار سے کرتے وقت خود بھی گویا میزان عدل کے روبرو ہوتی ہے۔ ادب کی آزمائش کے ساتھ تنقید خود ناقد کے علم کی گہرائی، بصیرت اور دیدہ وری کی اصل کیفیت کا پتہ بھی دیتی جاتی ہے۔ مقصود یہ کہ اقبال شناسی کا ثبوت دیتے وقت احتیاط کا دامن ہاتھ سے نہ دیا جائے اور ذہن میں آنے والے ہر خیال کو فیصلہ کن یا حرف آخر قرار دینے سے پیشتر علمی دیانت داری کے ساتھ قدرے تفکر سے کام لیا جائے تو خود ناقد کے تنقیدی وقار کو تقویت پہونچنے کا امکان ہے۔ بصورت دیگر اندیشہ ہے کہ مبادا اقبال یہ کہتے نظر آئیں۔

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ
کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغ اصیل

تحسین فراقی

مسلم فلسفے میں زمان کا مسئلہ

ایک سچے دانشور، فلسفی، شاعر یا ادیب کا کمال یہ ہوتا ہے کہ اس کی شخصیت میں ایک مرکزِ ثقل پایا جاتا ہے۔ اسی کے نتیجے میں اس کی فکری و فنی کاوشوں میں تنوع کے ساتھ ساتھ ایک ہمہ گیر ربط بھی ملتا ہے۔ یوں اس کی فکر کے موضوعات پریشاں خیالی پر مبنی بے ربط و متبائن خیالات کا بے ہنگم ہجوم نہیں ہوتے بلکہ وحدتِ فکر اور جذبات کا ایک متجانس اور مربوط پیکر۔ اقبالؔ انہی معنوں میں ایک سچے شاعر اور فلسفی ہیں۔ چنانچہ ان کا فلسفۂ خودی ہو یا تصورِ کائنات، تصورِ انسان ہو یا تصورِ تقدیر، تصورِ عشق ہو یا تصورِ عقل، تصورِ روحِ ثقافتِ اسلامی ہو یا تصورِ اجتہاد، تصورِ الٰہ ہو یا تصورِ زمان و مکاں۔ ان تمام میں ایک ہی مربوط، حرکی، زندگی افروز، حیات آمیز اور رجائیت انگیز روح جاری و ساری نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے ان کے کسی ایک تصور کو ان کے دیگر تصورات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ یہی معاملہ ان کے تصورِ زمان و مکاں کا ہے جو ان کی شعری و نثری کاوشوں میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ اقبالؔ کے خطبات میں بھی زمان و مکاں کے مسئلے پر ان کے موقف کی بخوبی وضاحت ملتی ہے چنانچہ اپنے پانچویں خطبے ''اسلامی ثقافت کی روح'' میں اقبالؔ نے زمان و مکاں کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لئے اسے مسلم ثقافت کے لئے زندگی اور موت کا مسئلہ قرار دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''اسلامی تہذیب و ثقافت کی تاریخ کا مطالعہ کیجئے تو ہم دیکھتے ہیں کہ فکر

محض ہو یا نفسیاتِ مذہب یعنی تصوف کے مدارجِ عالیہ، دونوں کا نصب العین یہ رہا کہ لامتناہی سے لطف اندوز ہوں بلکہ اس پر قابو حاصل کریں۔ یہاں یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جس تہذیب وثقافت کی یہ روش ہوگی اس کے لئے زمان ومکاں کا مسئلہ زندگی اور موت کا مسئلہ بن جائے گا۔''

زمان ومکاں کی اسی اہمیت اور ہمہ گیری نے اقبالؔ کا تمام عمر احاطہ کئے رکھا۔ ممتاز اقبالؔ شناس عالم 'خوندمیری' نے بجا طور پر لکھا ہے: ''یہ سوال کہ کس طرح ماضی کو اپنی گرفت میں لایا جاسکتا ہے یا ماضی تک انسان اپنی قدرت کی توسیع کرسکتا ہے، نہ صرف اقبالؔ کے اولین شعری وفکری محرکات میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے بلکہ دمِ آخر تک اس کے شعور پر چھایا رہا اور نام نہاد احیائیت پسند رجحان اس کی فکر کے اسی عنصر سے وابستہ رہا۔ لیکن اقبالؔ کی متجسس فکر، احیائیت پسندی کے آسان حل کو مطلقاً قبول کرنے پر مائل نہ ہوسکی البتہ اس کے اہم محرک نے اس کو ماضی، حال اور مستقبل کے ربط پر غور کرنے کے لئے اکسایا۔ کائناتی زمانے میں وقت کے یہ ادوار بے اصل سہی لیکن زندگی میں وقت انہی ادوار سے عبارت ہے اور انہی ادوار کی حقیقت تاریخ کے شعور کا منبع ہے۔ اگر ان ادوار کو بے معنی اور حقیقت سے کلیۃً غیر متعلق فرض کرلیا جائے تو تاریخ یکسر بے معنی بن جاتی ہے۔''

اقبالؔ کا تصورِ زمان کیا تھا اور یہ ان کے شعری ونثری کارناموں میں کہاں کہاں اور کیسے ظہور کرتا ہے اس کی کسی قدر تفصیل تو آئندہ اوراق میں پیش کی جائے گی، اتنی بات بہرحال معلوم ہے کہ اقبالؔ زمان ومکاں کے مسئلے میں دمِ آخر تک دلچسپی لیتے رہے۔ علامہ کے ایک اہم مقالے ''حکمائے اسلام کے عمیق تر مطالعے کی دعوت'' کا تعارف کراتے ہوئے (اورینٹل کالج میگزین اگست ۱۹۴۷ء) جناب داؤد رہبر نے اپنے ایک مشفق ومحترم استاد اورینٹل کالج کے مولوی فیوض الرحمٰن سے روایت کرتے ہوئے لکھا ہے'' انھوں نے (مولوی فیوض الرحمٰن)

اپنے متعلق بتایا کہ ۱۹۳۸ء میں مارچ کی پہلی یا دوسری تاریخ کو اقبال کے دوست چودھری محمد حسین صاحب مجھے ان کے گھر لے گئے اور مرحوم نے مجھ سے زمان و مکاں کے سلمہ اسلامی تصور کے متعلق سوال پوچھے (؟)۔۔۔۔ میرے جوابات کو انھوں نے پسند فرمایا اور خواہش کی کہ میں روز ان کے ہاں حاضر ہوا کروں۔''

بہر حال اقبال کے پہلے مجموعے کی پہلی نظم ''ہمالہ'' کے آخری مصرعے ع ''دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو'' سے لے کر اقبال کے دمِ آخر ان کی زبان پر جاری قطعے کے مصرعے ''سر آمد روزگارِ ایں فقیرے'' تک کا سارا قصہ گردشِ ''ایام'' اور ''روزگارِ'' فقیر کا ہے۔ اقبال کا سارا فکری و معنوی سفر زمان و مکان اور ماورائے زمان و مکان کا سفر ہے۔

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

سے لے کر۔ اگر مقصودِ کُل میں ہوں تو مجھ سے ماورا کیا ہے
مرے ہنگامہ ہائے نو بنو کی انتہا کیا ہے

تک کا یہ سارا فکر افروز سفر بہت کچھ سجھاتا اور بہت کچھ بتاتا ہے۔

حال ہی میں راقم الحروف کو ''زمان'' کے موضوع پر علامہ اقبال کے ایک غیر مطبوعہ مضمون کا پہلا صفحہ (بصورت فوٹو) دستیاب ہوا ہے۔ علامہ اقبال میوزیم میں بھی اقبال کے اس مضمون کا صرف ایک اصل صفحہ ہی محفوظ ہے۔ باقی مضمون شاید گردشِ زمانہ کی نذر ہو گیا۔ مضمون انگریزی میں ہے اور علامہ کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ مضمون کا عنوان ہے:

"THE PROBLEM OF TIME IN MUSLIM PHLOSOPHY"

جہاں تک اقبآل کے تصور زمان کا تعلق ہے یہ ان کے تصور الہٰ کائنات اور تصورِ انسان سے اثر پذیر ہوا ہے۔ چونکہ اقبآل کا تصور الہٰ ایک نہایت مثبت تصور ہے اور وہ ذاتِ الہٰ کو ڈی اسٹوں کی طرح کائنات سے الگ تھلگ نہیں سمجھتے اور یہ جانتے ہیں کہ خدا اور کائنات کا تعلق مکان اور معمار یا گھڑی اور گھڑی ساز کا سا نہیں کہ ایک دفعہ مکان تعمیر ہو گیا یا گھڑی وجود میں آگئی تو معمار اور گھڑی ساز کو اب اس سے تعلق نہ رہا بلکہ وہ سمجھتے ہیں کہ خدا اپنی کائنات اور اپنے بندوں کے حال کا ہر دم ناظر ہے بلکہ معاملہ اس سے بھی آگے کا ہے:

ے ما از خدائے گم شدہ ایم او بہ جستجو است
چوں ما نیاز مندو گرفتارِ آرزوست

اسی طرح اقبآل جامد اور سکونی یونانی تصورِ کائنات کے برعکس اس کا حرکی تصور رکھتے ہیں اور انسان کو ایک ذمے دار مخلوق تصور کرتے ہیں جس کا کام وجود کو بدلنا اور سوار اشہب دوراں ہونا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کے بعض دیگر فلاسفہ کی طرح انھوں نے زمان کے تصور پر بھی نہایت بصیرت افروز بحث کی ہے اور ان کے انگریزی خطبات کا بیشتر حصہ زمان کے فکر افروز مباحث پر مشتمل ہے۔ اصل میں اسلامی تصور الہٰ اور تصورِ کائنات یونانیوں کے تخیل سے بالکل مختلف چیز ہے اور وہ جہانِ تازہ اور امتحانِ تازہ کے سے عناصر سے عبارت ہے۔ عالم خوند میری اپنے انگریزی مضمون "CONCEPTION OF TIME" میں لکھتے ہیں کہ زمان کی اہمیت کا احساس فلسفی اقبآل کو نہیں بلکہ شاعر اقبآل کو ہوا تھا۔ بحیثیت ایک نوجوان شاعر کے اقبآل کی نظر زمان کے تباہ کن پہلو پر مرکوز ہے۔ بعد ازاں اقبال کا یہ تصور ذرا وسیع ہوتا ہے اور اب اقبآل زمان کو محض ایک تباہ کن عامل کی حیثیت سے نہیں دیکھتے بلکہ تخلیق اور انفرادیت کے اہم عنصر کی حیثیت سے بھی پہچانتے ہیں۔ بانگ درا کے ''حصہ سوم'' میں اقبال واضح طور پر (خصوصاً

''خضرِ راہ'' میں) زمان کو مرورِ محض کی صورت میں دیکھنے لگتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ زندگی امروز و فردا سے بلند تر شے ہے [1]۔ اقبالؔ چاہتے ہیں کہ انسان زمانے کا مرکب نہ بنے بلکہ راکب بنے چنانچہ خودی کے تیسرے مرحلے ''نیابت الٰہی'' کے ضمن میں وہ نائب حق اسی کو قرار دیتے ہیں جو ''سوار شہب دوراں'' اور ''فروغ دیدۂ امکان'' کا انقلاب انگیز رول ادا کرے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبالؔ نے تقدیر کے جبری تصور کو رد کر کے انسان کو تقدیر یزداں قرار دیا اور یہ تصور ان کے تمام شعری کارناموں میں جاری و ساری ہے۔ ابلقِ ایام پر متصرف ہونے کا جو درس ''اسرارِ خودی'' میں موجود ہے وہی ''جاوید نامہ'' (۱۹۳۲) میں بایں الفاظ دہرایا گیا ہے:

برزماں و برمکاں اسوار شو　　فارغ از پیچاکِ ایں زنار شو
چشم بکشا برزمان و برمکاں　　ایں دو یک حال است از احوالِ جاں

آگے چل کر پیر رومیؔ کے مندرجہ بالا تصور (ابلقِ ایام پر تصرف) کو

---

[1] بانگ درا میں موجود یہ تصور نظم 'خضر راہ' کی تخلیق سے کئی سال پہلے ''اسرار خودی'' میں بھی ''الوقت سیف'' کے زیر عنوان خوبی سے واضح کیا گیا تھا۔ چند شعر دیکھئے:

اے اسیرِ دوش و فردا در نگر　　در دلِ خود عالمِ دیگر نگر
باز باپیمانۂ لیل و نہار　　فکر تو پیمود طولِ روز گار
ساختی ایں رشتہ را زنارِ دوش　　گشتہ مثل بتاں باطل فروش
تا کجا در روز و شب باشی اسیر　　رمز وقت از لی مع اللہ باز گیر
زندگی از دہر و دہر از زندگی است　　لاتسبو الدھر فرمان نبی است

ویسے نبیؐ کے اس فرمان کا اقبالؔ سے پہلے حالیؔ نے بھی اپنے ایک شعر میں یوں ذکر کیا ہے:

ے　سنے ہوں گر نہ معنی لاتسبو الدھر کے تم نے
تو اب سن لو کہ ہوں میں شانِ رحمانی مجھے جانو

روحِ زمان و مکاں ۔ زروان بیان کرتے ہوئے کہتا ہے کہ زمانے کی جبریت یعنی زمان کی غلامی سے نجات کے لئے ''لی مع اللہ وقت'' کی حدیث کو روح و رواں میں اتارنا اور قلب و وجدان کا حصہ بنانا ضروری ہے:

لی مع اللہ ہر کرا در دل نشست　　آں جوانمردے طلسم من شکست
گر تو خواہی من نباشم درمیاں　　لی مع اللہ باز خواں از عین جاں

عجمی تصوف نے تقدیر کی جبریت کو جس طرح زندگی کا عام چلن بنا دیا تھا اقبالؔ کی روح اس کے خلاف بغاوت کرتی ہے یہی وجہ ہے کہ روح قرآنی سے فیض یاب ہو کر وہ بار بار کائنات میں تصرف کا سبق دیتے ہیں: ''چنیں است و چناں می بائیست'' اور ''برہم زن'' ان کے پیغام کا مرکزی نقطہ ہیں۔ زمان و مکاں کے پیچاک کے زنار سے آزادی کا جو سبق اقبالؔ 'اسرارِ خودی'، 'بانگ درا' اور 'جاوید نامہ' میں دیتے ہیں وہی سبق 'ضرب کلیم' اور 'ارمغانِ حجاز' میں بھی نو بنو پیرایوں میں دہراتے چلے جاتے ہیں:

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زناری　　نہ ہے زماں نہ مکاں لا الٰہ الا اللہ

وہ کل کے غم و عیش پہ کچھ حق نہیں رکھتا　　جو آج خود افروز و جگر سوز نہیں ہے
وہ قوم نہیں لائق ہنگامۂ فردا　　جس قوم کی تقدیر میں امروز نہیں ہے

'ارمغانِ حجاز' میں فرماتے ہیں:

خرد دیکھے اگر دل کی نگہ سے　　جہاں روشن ہے نورِ لا الٰہ سے

فقط اک گردشِ شام وسحر ہے اگر دیکھیں فروغِ مہر ومہ سے
گردش مہ وستارہ کی ہے ناگوار اسے دل آپ اپنے شام وسحر کا ہے نقشبند
نہیں زندگی سلسلہ روز وشب کا نہیں زندگی مستی ونیم خوابی
حیات است درآتش خود طپیدن خوش آں دم کہ ایں نکتہ راباز یابی
نشاں یہی ہے زمانے میں زندہ قوموں کا کہ صبح وشام بدلتی ہیں ان کی تقدیریں

تقدیروں کے صبح وشام بدلنے کا یہی تصور اقبال اپنی نظم ''زمانہ'' (بالِ جبریل) میں بھی پیش کر چکے ہیں اور یہی تصور ''پیامِ مشرق'' کی نظم ''نوائے وقت'' میں بھی انھوں نے ایک خاص تخلیقی جوش اور سرمستی میں پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر رضی الدین صدیقی اپنے مضمون ''اقبال کا تصورِ زمان ومکاں'' میں اس نظم کے حوالے سے بڑی پتے کی بات کہتے ہیں: ''طبیعیاتی وقت جوزمان۔مکانِ مسلسلہ کی ایک سمت ہے، اضافی ہے لیکن اصل زمان کو قرآن کریم نے وحدت اور کلیت قرار دے کر تقدیر کے نام سے موسوم فرمایا ہے تقدیر محض زمان کا نام ہے جبکہ اس کو تواتر کے قید وبند سے آزاد کر دیا جائے۔ یہ وقت جو تقدیر ہے حقیقی ہے اور تمام اشیاء کی جان ہے۔ یہ وقت محض یکساں آنات کا اعادہ نہیں ہے بلکہ اس کا لمحہ بالکل جداگانہ ہے اور اسی سے نئی اور انوکھی اشیاء کی تخلیق ہوتی ہے۔۔۔ حقیقت میں موجود رہ کر ہم تسلسلی وقت کو لمحہ بہ لمحہ تخلیق کرتے ہیں۔''

علامہ نے اپنے تصورزمان کی شاعرانہ توضیحات 'زبورعجم' اور 'گلشن رازِ جدید' میں بھی کہیں کہیں کی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے اس تصور کی فلسفیانہ توضیح وتشریح ان کی نثری کاوشوں میں زیادہ خوبی سے ہوئی ہے اور اس باب میں ان کے خطوط وخطبات دونوں لائق توجہ ہیں۔

خطوط میں، سید سلیمان ندوی کے نام خطوں میں بالخصوص زمان کے سلسلے میں اظہارِ خیال اور مشورہ طلبی کی صورتیں نظر آتی ہیں۔ علاوہ ازیں خواجہ غلام السیدین اور عبداللہ چغتائی کے نام خطوں میں بھی ماہیت زمان کی جانب اجمالی

اشارے کئے گئے ہیں۔ ذیل میں سید سلیمان ندوی کے نام خطوط کے دو اقتباسات دیکھئے:

۱۔ مولانا حکیم برکات احمد صاحب بہاری ثم ٹونکی کا رسالہ تحقیق زمان مطبوعہ ہے یا قلمی ؟ اگر قلمی ہے تو کہاں سے عاریتہً ملے گا۔۔۔۔زمان و مکان و حرکت کی بحث اس وقت فلسفہ اور سائنس کے مباحث میں سب سے زیادہ اہم ہے۔ میری ایک مدت سے خواہش ہے کہ اسلامی حکماء و صوفیاء کے نقطۂ نگاہ سے یورپ کو روشناس کرایا جائے۔ مجھے یقین ہے کہ اس کا بہت اچھا اثر ہوگا۔'' ۲؎

۲؎ عبداللہ چغتائی کے نام ۱۳ جون ۱۹۳۷ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''یہ ممکن ہے کہ مکان کے ابعاد (DIMENSIONS) تین سے زیادہ ہوں اور ہمارے اسلامی صوفیا تو ایک مدت سے تعدد زمان و مکان کے قائل ہیں۔ یہ خیال یورپ میں سب سے پہلے جرمنی کے فلسفی کانٹ نے پیدا کیا تھا لیکن مسلمان صوفیا اس سے پانچ چھ سو سال پہلے اس نکتہ سے آشنا تھے۔ عراقی کے رسالے کا قلمی نسخہ غالباً ہندوستان میں موجود ہے اور میں نے ان کے ایک رسالے کا جو خاص طور پر زمان اور مکان پر ہے اپنے لیکچروں میں ملخص بھی دیا ہے۔ اگر محمود خضیری بھی اس مضمون پر ریسرچ کریں تو مجھ کو یقین ہے کہ یورپ میں نام پیدا کریں گے۔''

خطوط کے مندرجہ بالا اقتباسات سے کسی قدر اندازہ ہو جاتا ہے کہ علامہ کو زمان و مکان کے مسئلے سے کتنی شدید دلچسپی تھی اور اس سے ان کے اس خیال کو مزید تقویت ملتی ہے کہ مسلم کلچر میں اس مسئلے کو زندگی اور موت کا مسئلہ سمجھا جانا چاہیئے۔ علامہ نے اپنے خطبات میں اس مسئلے پر مبنی مباحث کا اجمالی ذکر کیا۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ علامہ کے زیر تعارف غیر مطبوعہ نامکمل مضمون کے مباحث کا خلاصہ درج کر دیا جائے کیونکہ واقعہ یہ ہے کہ خطبات میں زمان و مکاں کے مبحث پر جو تفصیل ملتی ہے یہ نامکمل مضمون اس کا اجمالی ذکر پیش کرتا ہے۔ گویا اس اجمال میں تفصیل خطبات کے مباحثِ زمان و مکان سے بھری جا سکتی ہے۔ بہر حال اقبال کے زیر نظر نامکمل مضمون ''مسلم فلسفہ میں زمان کا مسئلہ'' کا خلاصہ شق وار درج ہے۔

''حضرت محی الدین ابن عربی کے فتوحات یا کسی اور کتاب میں حقیقتِ زمان کی بحث کس کس جگہ ہے؟

حوالے مطلوب ہیں۔۔۔۔ ہندوستان میں بڑے بڑے اشاعرہ کون کون سے ہیں اور ملا محمود جونپوری کو چھوڑ کر کیا اور فلاسفہ بھی ہندوستانی مسلمانوں میں پیدا ہوئے۔ ان کے اسماء سے مطلع فرمایئے۔''[۳] خواجہ غلام السیدین کے نام خط مورخہ ۱۸ اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھتے ہیں:

''زمانہ ایک بڑی ہی نعمت و برکت (لاتسبوا الدھر ان الدھر ھو اللہ) ہے (؟) وہ اگر ایک طرف موت اور تباہی لاتا ہے تو دوسری طرف وقت ہی آبادی و شادابی کا منبع ہے۔ یہی اشیاء کے پوشیدہ امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ حالاتِ حاضرہ میں تغیر کا امکان ہی انسان کی سب سے بڑی دولت اور ساکھ ہے۔''

۱۔ مسلم تصورِ زمان اور مغربی تصورِ زمان میں کئی مماثلتیں موجود ہیں۔

۲۔ جدید مابعد الطبیعیات میں تصورِ زمان مرکزی حیثیت کا حامل ہے۔

۳۔ بوعلی سینا، ابن رشد اور ملا محمود جونپوری نے زمان کی ماہیت کی طرف توجہ کی ہرگز ضرورت محسوس نہ کی۔

۴۔ روایتی علمائے کلام نے ارسطو کے ساکن تصورِ زمان پر تعریضات وارد کیں۔

۵۔ علم کلام اور مذہبی نفسیات میں تصورِ زمان نے پہلی بار اہمیت حاصل کی۔

۶۔ علمائے کلام کی کاوشوں نے ابن مسکویہ کے ارتقائی تصورِ حرکت کے لئے راستہ ہموار کیا اور البیرونی کے پُرسکونی نظریے کی نامناسبت کو واضح کیا۔

---

[۱] علامہ نے اپنے خطبات میں بھی زمان و مکان کے باب میں عراقی کا متعدد بار ذکر کیا ہے اور اورینٹل کانفرنس ۱۹۳۸ء کے اپنے صدارتی خطبے ''حکمائے اسلام کے عمیق تر مطالعے کی دعوت'' میں بھی 'غایۃ الامکان فی معرفۃ الزمان والمکان' کے مصنف کے طور پر عراقی کا ذکر کیا ہے جو درست نہیں۔ رسالے کے اصل مصنف محمود الاشنودی ہیں۔ عراقی نے اس نام کا کوئی رسالہ نہیں لکھا۔

۷۔ ابن خلدون کے تصورزمان نے، جو مسلسل تخلیقی حرکت کا حامل ہے، ہمارے جدید فلسفۂ تاریخ کی بنیاد رکھی۔

مندرجہ بالا نکات سے بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ علامہ کا یہ نامکمل مضمون اپنی مکمل شکل میں کس قدر بصیرت افروزی اور جامعیت کا حامل ہوگا۔ بہرحال اس کے بعض نکات پر چونکہ علامہ کے خطبات میں تفصیل ملتی ہے۔ اس لئے ایسے چند مقامات کا ذکر فائدے سے خالی نہ ہوگا۔

علامہ نے زیرِنظر مضمون میں لکھا ہے کہ علمائے کلام نے ارسطو کے ساکن تصورزمان پر اعتراضات کئے۔ اس ضمن میں تفصیل شاید گم شدہ صفحات میں دی گئی ہوگی بہرحال ان علمائے کلام میں اشاعرہ کا شمار سابقون الاولون میں ہوتا ہے۔ چنانچہ اپنے تیسرے خطبے ''تصورالہٰ اور حقیقتِ دعا'' میں اقبالؔ لکھتے ہیں:

''جہاں تک اول الذکر قضیے کا تعلق ہے میں سمجھتا ہوں کہ تخلیق مسلسل کے اس نظریے کی رو سے جو اشاعرہ کو قائم کرنا منظور تھا، ہمیں ان سے ایک حد تک اتفاق کرنا پڑے گا۔۔۔۔ قرآن مجید کا نقطۂ نظر بحیثیت مجموعی یونانیت کے منافی ہے اور اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اشاعرہ نے مشیت مطلقہ یا قدرتِ مطلقہ کی بنا پر فی الواقعہ اس امر کی کوشش کی کہ تخلیق عالم کا ایک ایسا نظریہ قائم کریں جو اپنی خامیوں کے باوجود ارسطو کے اس تصور کی نسبت کہ کائنات ایک ساکن وجود ہے قرآن مجید کے نقطۂ نظر کی زیادہ صحت کے ساتھ ترجمانی کرے۔''

اسی خطبے میں اقبالؔ آگے چل کر لکھتے ہیں ''حکمائے اسلام اور حضرات صوفیہ کو زمانے کے مسئلے سے بڑی دلچسپی تھی۔ کچھ تو اس لئے کہ قرآن پاک نے اختلافِ لیل ونہار کا شمار اہم ترین آیاتِ الٰہیہ میں کیا ہے اور کچھ اس لئے کہ حضور رسالت مآبؐ نے دہر کو ذات الٰہیہ کا مرادف ٹھہرایا۔۔۔۔ غالباً یہی وجہ تھی کہ بعض اکابر صوفیہ نے لفظِ دہر سے طرح طرح کے صوفیانہ نکات پیدا کئے۔۔۔۔ میرے رائے میں یہ اشاعرہ ہی تھے جنہوں نے مسلمانوں میں سب سے پہلے اس

امر کی کوشش کی کہ زمانے کی حقیقت پر فلسفیانہ اعتبار سے نظر ڈالیں۔۔۔۔الٰہیین اسلام (مسلم علمائے کلام) میں امام فخر الدین رازی نے زمانے کے مسئلے پر سب سے زیادہ توجہ کی۔ ''مقالاتِ شرقیہ'' میں امام موصوف نے ہر اس نظریے کی بڑے غور سے چھان بین کی ہے جو اس وقت رائج تھا مگر ان کا اندازِ تحقیق بھی سرتاسر موضوعی ہے اس لئے وہ بھی اس باب میں کوئی خاص نقطۂ نظر قائم کرنے سے قاصر رہے۔۔۔۔سطور بالا سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اگر زمانے کے فہم میں صرف خارج کے حوالے سے قدم بڑھایا گیا تو اس کی حقیقت کا صرف ایک حد تک ہی ادراک ہو سکتا ہے۔اس کا صحیح طریق یہ ہوگا کہ ہم اپنے شعوری تجربے (CONSCIOUS EXPERIENCE) کا تجزیہ باعتبارِ نفسیات بڑی احتیاط سے کریں کیونکہ زمانے کی حقیقت کا انکشاف ہوتا ہی ہے ہماری وارداتِ شعور میں۔''

اسی خطبے میں آگے چل کر اقبال نے جلال الدین دوانی، عراقی (اشنوی ؟) اور پروفیسر رائیس کے تصور زمان کا ذکر کیا ہے اور پھر ان سے کسی قدر اختلاف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ذاتِ الٰہیہ کی حیاتِ تخلیقی میں مستقبل کا وجود پہلے سے قائم ہوتا ہے لیکن یہ ایک غیر متعین امکان کی شکل میں ہوتا ہے نہ کہ حوادث کی ایک ایسی ترتیب کی صورت میں جس کا خاکہ ایک مدت پہلے تیار ہو چکا تھا۔علامہ کے اس خیال سے تقدیر کے جامد تصور کی جڑ کٹ جاتی ہے۔

زیرِ نظر مضمون کے حوالے سے علامہ کے خیال میں علمائے کلام کی کاوشوں نے ابن مسکویہ کے ارتقائی تصور حرکت کے لئے راستہ ہموار کیا اور ابن خلدون کے تخلیقی حرکیت کے حامل تصور زمان نے ہمارے جدید فلسفۂ تاریخ کی بنیاد رکھی۔ اسی خیال کی وضاحت انھوں نے اپنے پانچویں خطبے ''اسلامی ثقافت کی روح'' میں بھی کی ہے۔ان کے خیال میں اسلامی فکر نے جو راستہ اختیار کیا اس کی انتہا ہر پہلو اور ہر رنگ سے کائنات کے حرکی تصور پر ہوئی جسے اقبال کے بقول ''ابن مسکویہ کے اس نظریے سے کہ زندگی عبارت ہے ایک ارتقائی حرکت سے مزید تقویت پہنچی

اور ابن خلدون کے تصورِ تاریخ سے مزید قوت حاصل ہوئی۔ قرآن پاک نے تاریخ کو ایام اللہ سے تعبیر کیا اور اسے علم کا ایک سر چشمہ ٹھہرایا ہے۔۔۔۔ اس (تاریخ) کے علمی مطالعے کے لئے بڑے وسیع اور بڑے گہرے تجربے کے ساتھ ساتھ بڑی پختہ عقل عملی کی ضرورت ہے۔ علاوہ ازیں زندگی اور زمانے کی ماہیت کے بارے میں بعض اساسی تصورات کے نہایت صحیح ادارک کی بھی۔''

ذرا آگے چل کر اقبال اسی خطبے میں ابن خلدون کو زمان کے مسئلے کی تخلیقی تفہیم کے حوالے سے برگساں کا پیشرو قرار دیتے ہیں۔ ابن خلدون کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ تاریخ زمانے کے اندر ایک مسلسل حرکت کا نام ہے گویا اس کی نوعیت فی الاصل تخلیقی ہے۔ یعنی اقبال کے الفاظ میں '' یہ وہ حرکت نہیں جس کا راستہ پہلے سے متعین ہو۔ اب اگر چہ ابن خلدون کو مابعد الطبیعیات سے متعلق دلچسپی نہ تھی بلکہ وہ در حقیقت اس کا مخالف تھا بایں ہمہ اس نے زمانے کا تصور جس رنگ میں کیا، ہم اس کے پیش نظر اس کا شمار برگساں کے پیشرؤوں میں کریں گے۔''

ان مباحث سے جہاں بعض مسلم متکلمین کے تصوراتِ زمان پر اقبال کی تجزیاتی نگاہ کا اندازہ ہوتا ہے وہیں خود اقبال کے اپنے تصور زمان کی وضاحت بھی ہوتی ہے۔ زمان کے باب میں برگساں کی طرح اقبال مرورِ محض کے قائل تھے۔ وہ زندگی اور زمانہ دونوں کو پیمانۂ امروز وفردا سے ناپنے کو ناپسند کرتے ہیں اور نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے کے ماننے والے ہیں۔ دوسرے خطبے میں اپنے تصور وقت کے باب میں لکھتے ہیں:

'میری رائے یہ ہے کہ زمانہ حقیقتِ مطلقہ کا ایک جزو لازم ہے لیکن زمانِ حقیقی مسلسل نہیں جس میں ماضی، حال اور مستقبل کا امتیاز ناگزیر ہو جاتا ہے۔ ہم اس کو مرورِ محض یا تغیر بے تواتر ٹھہرائیں گے۔۔۔۔ پھر زمان مسلسل بھی تو دراصل مرورِ محض ہے اگر چہ فکر اسے پارہ پارہ کر دیتی ہے تاکہ اس حیلے سے ہم حقیقتِ مطلقہ کی تخلیقی فعالیت کا مقداری طور پر احاطہ کرنے پر قادر ہو سکیں جس کا

سلسلہ پیہم جاری ہے۔'

زیرِ نظر مضمون میں اقبالؔ نے بوعلی سینا، ابن رشد اور ملا محمود جونپوری کو ارسطو کا پر جوش پیرو کار قرار دیا ہے جنہوں نے اپنے آقا کے جامد نظریۂ زمان کا دفاع کیا۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ اول الذکر دو شخصیات نے فکر، فلسفہ، طب اور ریاضی (آخری دو میں بوعلی سینا نے بالخصوص کمال حاصل کیا) کے میدان میں جو حیرت انگیز کام کیا، کیا یہ ارسطو کے پر جوش مقلد ہونے کی صورت میں ممکن تھا؟ دلچسپ بات یہ ہے کہ اقبالؔ نے ''ایران میں الٰہیات کا ارتقا'' میں بوعلی سینا کو الفارابی اور ابن مسکویہ کی نسبت زیادہ صاحب فہم اور اور یجنل دانشور قرار دیا ہے اور یہاں تک لکھا ہے کہ ایرانی فلسفیوں میں بوعلی سینا وہ تنہا شخص ہے جس نے اپنا الگ نظام فکر مدون کرنے کی کوشش کی۔ بہر حال یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جو ایک طویل بحث کا طالب ہے اور جو زیرِ نظر تعارف میں ممکن نہیں۔

اب آخری بات یہ ہے کہ علامہ نے زیرِ نظر مضمون کس سنہ میں لکھا۔ اس ضمن میں کوئی حتمی بات کہنا ممکن نہیں البتہ اس باب میں کچھ مفید قیاس آرائی کی جاسکتی ہے۔ اول یہ کہ ۱۹۳۰ء کے بعد اقبالؔ نے مسلم فکریات اور نشاۃِ ثانیہ کے مختلف پہلوؤں پر زیادہ تندہی سے غور وفکر کرنا شروع کیا۔ ان کے خطبات اگلے سات آٹھ سال میں مکمل ہوئے۔ اس ضمن میں سید سلیمان ندوی کے نام وہ خط رہنما ثابت ہوتا ہے جس کا ایک اقتباس میں اس سے قبل درج کر آیا ہوں اور جس میں اقبالؔ نے اہل یورپ کو مسلم حکماء کے تصورات (زمان) سے متعارف کرانے کے لئے مقالہ لکھنے کا ارادہ ظاہر کیا ہے۔ چونکہ میرے نزدیک سید صاحب کے نام یہ خط ۱۹۳۳ء میں کسی وقت لکھا گیا ہوگا اس لئے قیاس یہی ہے کہ زیرِ نظر مضمون بھی اسی زمانے میں لکھا گیا ہوگا۔

سید عاصم علی

اقبال اور تصوف

اگر انسانی تخیل کے ارتکاز کا معروض وجود کی مادی جہت ہو تو وہ اسی کو اصل وجود کا درجہ دے کر کل کائنات کی تعبیر اسی کے بنیادی حوالے سے کرتا ہے، جسکے نتیجے میں ایسے مادی فلسفے اور نظریات ترتیب پاتے ہیں جو وجود کی غیر مادی (یعنی روحانی) جہت کی یکسر نفی پر مبنی ہوتے ہیں۔ مادی نظریۂ عالم کے مطابق مادے یا تغیر سے متعلق ہر شے ترجیحات کی فہرست میں بلند ترین مقام پر فائز ہوتی ہے اور غیر مادی اشیاء پست ترین مقام پر۔ مثال کے طور پر جدید تہذیب میں صنعت و حرفت اور مادی علوم یعنی سائنس و تکنالوجی کی سماجی قدر و قیمت فنون لطیفہ، فلسفے، ادب اور مابعدالطبیعیات سے کہیں زیادہ سمجھی جاتی ہے۔ اسکے برخلاف، اگر انسانی تخیل وجود کی غیر مادی جہت پر مرتکز ہو جائے تو یہ روح کو اصل قرار دے کر مادی وجود کو نہ صرف نظر انداز کرتا ہے بلکہ اسکو التباس اور معدوم محض سمجھ لینے کی انتہا تک چلا جاتا ہے۔ اس رجحان کے نتیجے میں مذاہب، فلسفہ، فنون لطیفہ، نفس کشی پر مبنی رہبانیت، سری علوم اور روحانی مکاتیب فکر (تصوف) فروغ پاتے ہیں جنکی سماجی توقیر سائنس اور تکنالوجی کے مقابلے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ یہ دونوں رجحانات تاریخی ادوار میں مختلف انسانی ثقافتی رویوں کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ چنانچہ مسلم ثقافت کے زیر اثر علاقوں میں پہلے سے موجود روحانی نظاموں کے امتداد نے جہاں ایک طرف عربی اور اسلامی اصطلاحات کی کثیر تعداد کو اختیار کیا وہیں دوسری طرف اپنے نقطۂ نظر کے لئے مفید مطلب قرآنی تصورات کو بھی جزواً اپنے نظام میں جذب کیا اور جس روحانی رویے نے ہندوستان میں

ویدانت، یونان میں افلاطونیت یا pantheism، مغرب میں نو افلاطونیت اور یہودیت میں کبالا کا نام پایا تھا اسکو مسلم ثقافت میں تصوف کے معرب لقب سے ملقب کیا گیا (غالباً یہ یونانی اصطلاح Theosophos کی تعریب ہے جسکا مطلب بھی 'معرفت خداوندی' ہے)۔ تصوف کا اسلام سے الگ ایک آزاد نظام ہونا اسکے علیحدہ نام سے ظاہر ہے، ورنہ تصوف کے عین اسلام ہونے کی صورت میں اسکے علیحدہ نام کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ روح اور مادے کے ایک خاص تناسب کو کائنات یا وجود قرار دینے پر اسلام کو شدید ترین اصرار ہے۔ اور اسی لئے اس تناسب میں کئے گئے حذف و اضافے یا افراط و تفریط کو، خواہ اسکی جہت مادی ہو یا روحانی، اسلام باطل یا ظلم (بمعنی unjust attitude) قرار دیتا ہے۔ اقبال کے کلام کا آفاقی تناظر روحانی رویوں کے پیدا کردہ مادے اور روح کی ثنویت میں نہیں الجھتا، اور نہ صرف آخر الذکر کے اثبات اور اول الذکر کی کامل نفی سے سروکار رکھتا ہے۔ ان کی شاعری سے ابھرنے والے تصور انسان کی روشنی میں اصل حقیقت صرف انسانی شعور کی ہے جسکے مختلف ابعاد اور شئون aspects دو چیزوں کے سیاق و سباق میں متعین ہوتے ہیں یعنی فوری اعتبارات immediate concerns اور نہائی اعتبارات ultimate concerns۔ بیدار اور متحرک ہونے کے بعد شعور خارج سے اپنے تعلق کے اولین مرحلے میں اپنا اظہار حواس کی شکل میں کرتا ہے۔ وجود کے بطن البطون core سے خارج ہو کر اول ترین referent یعنی مادے سے ٹکرا کر منعطف ہونے والی احساسی لہروں کا نام تجربہ ہے جن کے اخراج کا مرکز شعور یا وجدان کہلاتا ہے۔ وجود کی مادی جہت جسکا اثبات شعور حواس کے ذریعے کرتا ہے وہ فوری اعتبارات ہیں جنکا اسے اپنے سفر کے اول ترین مرحلے میں تجربہ ہوتا ہے۔ روح ارضی آدم کا استقبال کرتے ہوئے اسی جانب توجہ مبذول کراتی ہے۔

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!
ایام جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ!
ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبد افلاک، یہ خاموش فضائیں

اگر حواس فوری اعتبارات یا ظاہری موجودات میں ہی بکھر کر رہ جائیں تو شعور کی ارتکازی صلاحیت ضعف کا شکار ہو جاتی ہے اور حقیقت کا سراغ لگانے کی اہل نہیں رہتی۔ یہی کیفیت اقبال کی اصطلاح میں 'علم' یا 'خبر' کی ہے۔ اور اگر شعور فوری اعتبارات کے سطحی تضادات میں اتر کر ان کے پس پردہ حقیقت کا سراغ لگانے کی جانب مرتکز ہوتا چلا جائے تو گویا اسکا رخ نہائی اعتبارات کی جانب ہو جاتا ہے۔ یہ وہ سطح ہے جہاں شعور انفس و آفاق کے ظاہری استبعادات paradoxes میں ڈوب کر ان میں پوشیدہ حکمت و قانون اور توافقات harmonies سے آشنائی حاصل کرتا ہے اور حواس (یا حسی تجربے) کے مرحلے سے گذر کر 'فکر' کے مرحلے میں داخل ہو جاتا ہے۔ جوں جوں شعور ارتکاز کے مراحل طے کرتا ہے ظاہری تضادات داخلی توافقات میں اور بیرونی کثرت اندرونی اصولی وحدت میں حل ہوتی چلی جاتی ہے اور کائنات کی داخلی معنویت اس پر عیاں ہونے لگتی ہے۔ اسے بے ترتیبی کے اندر ترتیب اور chaos کے اندر order نظر آنے لگتا ہے۔ یہ مرحلہ ادراک کا ہے۔ ارتکاز کے آخری مراحل میں شعور کائناتی وجود اور اپنے وجود میں ایک ہی نظام اقدار کی کارفرمائی کی اصولی وحدت کا ادراک کرتا ہے جو اسکو فوری اعتبارات کے بطن البطون میں متحرک نظر آتی ہے۔ اس لیے شعور فوری اعتبارات کی کثرت اور تضادات سے بہت دور اور اصولی وحدت کے مصدر یعنی حقیقت مطلقہ کے بالکل قریب ہوتا ہے۔ اور یہ فاصلہ بھی شعوری ہی ہوتا ہے نہ کہ زمانی یا مکانی۔ یہی مرحلہ اقبال کے ہاں وجدان یا خودی کا ہے کہ جس میں شعور حقیقت مطلقہ کے روبرو ان معنوں میں ہوتا ہے کہ اس

پر یہ منکشف ہوتا ہے کہ فوری اعتبارات کی تضاد سے پر نظر آنے والی کثرت دراصل ایک ہی ارادۂ مطلق کی امکانی جہات ہیں۔ گویا شعور کی انتشاری کیفیت کو حواس کہا جا سکتا ہے اور ارتکازی کیفیت کو وجدان۔ اقبال کے ہاں شعور کا یہ سفر ارادۂ مطلق کے ساتھ انسانی ارادے کی قریب ترین ہم آہنگی اور حرکیت پر منتہی ہوتا ہے۔ اسی متحرک شعور کے لئے وہ 'مسلم' یا 'مردمومن' کی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں اور اسی آخری کیفیت کو وہ حصول خودی یا 'بقا' یا 'فقر' سے موسوم کرتے ہیں۔ ان کے مردمومن کا شعور اپنی کلیت کے اعتبار سے فلسفیانہ ہے نہ صوفیانہ۔ اسلئے کہ فلسفیانہ شعور محض فوری اعتبارات کی فکری سطح پر عقدۂ کائنات کو حل کر لینا چاہتا ہے اور حقیقت آخریٰ کو یا تو معدوم محض سمجھ لیتا ہے یا کائنات سے ماورائے محض۔ اور دوسری جانب صوفیانہ شعور فوری اعتبارات کی رہنمایانہ حقیقت کو نظر انداز کرتے ہوئے صرف تخیل کی جست کے ذریعے حقیقت تک رسائی حاصل کرنا چاہتا ہے۔ ان دونوں کی جستجو ناکامی پر منتج ہوتی ہے۔ جبکہ اقبال کا شعور فوری اعتبارات میں کارفرما توافقات کی رہنمائی میں تدریجاً وحدت مطلقہ تک رسائی کی جستجو کرتا ہے۔

حسی ادراک

چنانچہ اقبال کے نزدیک شعور اگر کثرت مظاہر کے اجزا و متفرقات میں الجھ کر رہ جائے تو وہ جستجوئے حقیقت کے صرف ابتدائی مرحلے یعنی فکر و عقل سے آگے نہیں بڑھ پاتا، جس کے نتیجے میں اپنی کنہ تک رسائی حاصل کر سکتا ہے نہ حقیقت وجود تک۔ مظاہر کائنات یا فوری اعتبارات میں ایک انفرادی کشش اور انجذاب بھی پایا جاتا ہے جو شعور کو اپنی گرفت میں باندھے رکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اگر یہ انجذاب غیر اختیاری ہو جائے تو شعور کی پرواز علم الحواس کی ابتدائی سطح سے آگے نہیں جا سکتی اور شعور فوری اعتبارات کے منفی انتشاری عمل کی لپیٹ میں آ جانے کی وجہ سے عالم وجود میں اپنے انفرادی اضافی کمال کا تحقق نہیں کر

پاتا، اسلئے کہ فکر وجود کو کلی وحدت کی بجائے مقولات categories میں سمجھنے کی طرف میلان رکھتی ہے:

یہ عالم، یہ بتخانۂ چشم و گوش جہاں زندگی ہے فقط خورد و نوش
تری آگ اس خاکداں سے نہیں جہاں تجھ سے ہے تو جہاں سے نہیں
بڑھے جا یہ کوہ گراں توڑ کر طلسم زمان و مکاں توڑ کر

اقبال فوری اعتبارات یا مظاہر کو ان معنوں میں طلسم نہیں سمجھتے جسمیں میرؔ نے انھیں 'توہم کا کارخانہ' کہا ہے۔ بلکہ اس مفہوم میں کہ یہ شعور کی پیش رفت اور ارتکاز کی راہ میں حائل ایک عبوری رکاوٹ ہے اور جب شعور کی کرنیں بذریعہ حواس ظواہر پر پڑتی ہیں تو ان میں ارتکاز کی بجائے انتشار کی طرف میلان پیدا ہونے لگتا ہے۔ قوت ارادی کے ضعیف ہونے کی صورت میں فوری اعتبارات شعور کو اپنی سطح میں جذب کئے رہتے ہیں اور نیچے نہیں اترنے دیتے جہاں وہ خارج میں موجود زمان و مکان کی لافانی ولامکانی حقیقت کا ادراک کر سکے، اور یہ انکشاف کر سکے کہ مادی وجود ایک حقیقت مطلقہ کے صفاتی امکانات کا جزوی مظہر ہے نہ کہ خود ایک ابدی حقیقت۔ لہٰذا، اقبال کے نزدیک فوری اعتبارات ابدی ہیں نہ معدوم بلکہ انکشاف حقیقت کی جانب پہلا ناگزیر اشاریہ۔ اور شعور، حواس، عقل، فکر، وجدان اور ادراک وغیرہ بھی ایک ہی صلاحیت شعور کے مختلف ارتکازی مدارج ہیں جو ایک دوسرے سے الگ ہو کر باقی نہیں رہتے:

گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دل وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

زمانش ہم مکانش اعتباری است
زمین و آسمانش اعتباری است
بہ جاں پوشیدہ رمز کائنات است
بدن حالے ز احوال حیات است

چونکہ رمزِ کائنات پوشیدہ ہے جان میں اور جان بدن سے متعلق ہے جو 'احوالِ حیات' کا ایک پہلو ہے، اسلئے بدن سے صرفِ نظر کرنا ممکن ہے نہ جان سے اور یہ اکتسابِ خودی کا پہلا مرحلہ ہے۔ اس صورت میں تصوف کے اس اصرار کیلئے گنجائش نہیں رہ جاتی کہ خبر ادراکِ حقیقت میں کوئی مقام نہیں رکھتی۔ اقبال کا نظامِ اقدار جس طرح نہائی اعتبارات سے بے پرواہو کر صرف خبر پر انحصار کرنے کے فلسفیانہ رویے کا اثبات نہیں کرتا اسی طرح فوری اعتبارات کو یکسر نظر انداز کر کے یا ان سے سرسری گذر کر صرف متخیلانہ خوش گمانیوں کو حقیقت فرض کر لینے کا متصوفانہ رویہ بھی اسکے لئے ایک اجنبی رویہ ہے۔ ابلیس مومن کی ہلاکت کا راز ہی یہ جانتا ہے کہ وہ فوری اعتبارات سے بے پرواہو کر نہائی اعتبارات کے متخیلانہ مفروضوں میں غیر حقیقی طور پر الجھا رہے:

ہے یہی بہتر الٰہیات میں الجھا رہے
یہ کتاب اللہ کی تاویلات میں الجھا رہے
مست رکھو ذکر و فکرِ صبحگاہی میں اسے
پختہ تر کر دو مزاجِ خانقاہی میں اسے

اقبال کے ہاں حقیقت کی جانب رسائی فوری اعتبارات سے چھن کر گذرتی ہے جو اسکی سمت کا تعین کرتے ہیں، نہ کہ ان سے بالا ہی بالا جو طریق خانقاہی یا تصوف ہے۔ اقبال کا رویہ فلسفے اور تصوف کی بجائے قرآنی نقطۂ نظر کے قریب آ جاتا ہے جس میں فؤاد کو انسانی وجود کا مرکز قرار دینے کے باوجود ادراک بالحواس کو ضروری قرار دیا گیا ہے اور انفس و آفاق کی جانب بے اعتنائی کے رویے کی بجائے انکو ایسی نشانیاں قرار دیا گیا ہے جو حقیقتِ مطلقہ کی جانب نشان دہی کرتی ہیں۔ افلاطونیت اور تصوف دونوں ایک لحاظ سے ادراک بالحواس کی نفی پر قائم ہیں مگر اقبال اس رویے کی بایں الفاظ تنقیص کرتے ہیں۔

''برعکس اسکے قرآن مجید نے سمع و بصر کا شمار اللہ تعالیٰ کے

گراں قدر انعامات میں کیا ہے۔ یہی وہ حقیقت تھی جسے
شروع شروع کے مسلمانوں نے قرآن مجید کے مطالعے میں
یونانی ظن وتخمین سے مسحور ہو کر نظر انداز کر دیا......اور پھر کہیں
دوسو برس میں جا کر سمجھے اور وہ بھی پورے طور سے نہیں کہ
قرآن پاک کی روح اساسا یونانیت کے منافی ہے۔‘‘[۱]

مادی وجود کے فوری اشاریے ہونے کا یہ تصور قرآنی تصور کائنات سے عیر مطابقت رکھتا ہے اور تصوف سے اسلئے متحارب ہے کہ اسمیں مادی وجود کو معدوم یا عین ذات سمجھا جاتا ہے نہ کہ غیر باطل تخلیق (’عین ذات‘ کے تصور کو ماننے میں آیت کل شئ هالك الا وجه ۲۸:۸۸ یعنی ’ہر چیز کو فنا ہے سوائے اسکے چہرے کے‘ آڑے آتی ہے اور ’معدوم‘ کو ماننے میں آیت ربنا ما خلقت هذا باطلا ۳:۱۹۱ یعنی ’اے ہمارے رب تو نے یہ سب عبث نہیں بنایا‘)۔

ادراك

اقبالؔ کے ہاں فوری اعتبارات سے ٹکراتے ہی شعور کا پہلا تاثر حیرت کی فراوانی اور تجسس کا ہوتا ہے۔ مظاہر فطرت کی رنگینیوں اور سطحی تضادات کی کثرت اسکے اندر ان تضادات کی باہمی نسبتوں کے راز کے افشا کی شدید خواہش پیدا کرتی ہے اور وہ مظاہر وجود پر مرتکز ہو کر اسکی ماہیت وکیفیت پر غور کرتا ہے۔

یہ مہر و مہ یہ ستارے یہ آسمان کبود کسے خبر کہ یہ عالم عدم ہے یا کہ وجود؟

اقبالؔ مظاہر کی انجذابی کشش کو جستجوئے حقیقت میں مانع تو سمجھتے ہیں مگر قابل عبور۔ اور اگر قوت ارادی ضعف کا شکار نہ ہو تو فوری اعتبارات شعور کے ارتکاز کی راہ میں حائل نہیں ہوتے۔

کھینچیں نہ اگر تجھ کو چمن کے خس و خاشاک
گلشن میں بھی ہے ایک سراپردۂ افلاک

کوئی دیکھے تو ہے باریک فطرت کا حجاب اتنا یاں ہیں فرشتوں کے تبسم ہائے پنہانی

چنانچہ وہ کائنات میں ہُو کے عالم سے صرف خائف اور متحیر ہو کر فرار حاصل کرنے کی بجائے، خود بھی جزوِ کائنات ہونے کے سبب، اسمیں ایک مخصوص دلچسپی پیدا کر لیتے ہیں، اور یہ دلچسپی بالآخر خوف اور تحیر پر غالب آجاتی ہے۔ اسی دلچسپی کے سبب وہ حیران کن استفسارات سے صوفیوں کی طرح کنارہ کش ہونے کی بجائے ان کی گہرائیوں میں فکری طور پر ڈوبتے چلے جاتے ہیں۔

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

جوں جوں شعور ظاہری تضادات کی سطح سے آگے بڑھ کر ان کے پس پشت کارفرما توافقات تک رسائی حاصل کرتا ہے ان کی حیرت میں کمی اور دلچسپی میں مزید اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے، یہاں تک کہ مادی وجود کے سلسلے میں انکو یہ ادراک ہونے لگتا ہے کہ یہ بھی شعور کے ارتکازی سفر میں ایک دشوار مگر قابل عبور فکری مرحلہ تھا۔ اس ادراک سے ان کے یقین کو تقویت پہونچنے کے ساتھ ساتھ شعور کو بھی مہمیز ملتی ہے اور وہ زیادہ مرتکز اور بلند پرواز ہوتا جاتا ہے۔

تو ابھی رہگذر میں ہے، قید مقام سے گذر!
مصر و حجاز سے گذر، پارس و شام سے گذر!
جسکا عمل ہے بے غرض، اسکی جزا کچھ اور ہے
حور و خیام سے گذر، بادہ و جام سے گذر!

تضادات کے توافقات میں ڈھلنے سے اور توافقات کے ایک اصولی وحدت میں تبدیل ہوتے چلے جانے سے شعور ادراک کی منزل سے گذرتا ہوا رفتہ رفتہ وجدان کی حدود تک جا پہنچتا ہے جہاں اس پر یہ حقیقت منکشف ہونے لگتی ہے کہ وجود کی معنویت خود وجود کے ساتھ چمٹی ہوئی ہے اور دونوں کے درمیان نہ زمانی فاصلہ حائل ہے نہ مکانی۔ بالفاظ دیگر، ارادۂ مطلق کے زمانی و مکانی اظہار ہی کو وجود سے تعبیر کیا جاتا ہے (کن = ارادۂ مطلق، یکون = وجود)۔

تو اے اسیر مکاں لامکاں سے دور نہیں
یہ جلوہ گاہ ترے خاکداں سے دور نہیں
وہ مرغزار کہ بیم خزاں نہیں جس میں
غمیں نہ ہو کہ ترے آستاں سے دور نہیں
یہ ہے خلاصۂ علم قلندری کہ حیات
خدنگ جستہ ہے لیکن کماں سے دور نہیں

یعنی وجود اور اسکی حقیقت کی مثال شعر اور اسکی معنویت جیسی ہے۔ شعر کی اصل حقیقت نظر آنیوالے الفاظ کے سانچے اور پیکر نہیں بلکہ ان سے متعین ہونے والی متحرک معنویت ہے۔ لیکن الفاظ کی موجودگی ہی سے ان میں معنویت کا تعین ہوتا ہے۔ پس جس طرح الفاظ کی خاص ترتیب معدوم ہے اور نہ عین معنویت، بلکہ معنویت ان سے متعلق بھی ہے اور ماوراء بھی۔ بعینہٖ کائنات معدوم ہے نہ عین ذات حق، بلکہ حقیقت مطلقہ کائنات کو محیط ہوتے ہوئے اس سے ماوراء بھی ہے۔ کائنات اسی حقیقت کی ہمہ جہتی، محیط کل اور ماورائی موجودگی کے تعین کا ایک فوری اشاریہ ہے۔ وجدان کی سرحد پر اقبال کا شعور وجود کی اسی تعبیر کے انکشاف میں غلطاں و پیچاں ہے۔

عالم آب و خاک و باد! سر عیاں ہے تو کہ میں؟
وہ جو نظر سے ہے عیاں اس کا جہاں ہے تو کہ میں؟
کسکی نمود کے لئے شام و سحر ہیں گرم سیر
شانۂ روزگار پر بارگراں ہے تو کہ میں؟
تو کف خاک و بے بصر، میں کف خاک و خودنگر
کشت وجود کیلئے آب رواں ہے تو کہ میں؟

وجدان

یقین کی ارتکازی انتہا پر پہنچ کر شعور وجدان میں تبدیل ہو جاتا ہے، جسکی ایک لپک میں حقیقت مطلقہ کا ایسا واضح ادراک ہوتا ہے گویا وہ اسکے روبرو

ہو ('کانک تراہ')۔ شعوری فاصلے کی دوسری انتہا پر ہونے کے سبب اس لمحے فوری اعتبارات بالکل اوجھل ہو چکے ہوتے ہیں، بلکہ ارتکاز کے اس آخری مرحلے پر شعور اپنی انفرادیت سے دست بردار نہ ہونے کے باوجود بھی اپنے آپ سے اسی طرح غافل ہو جاتا ہے جیسے شعلے کے آگے شرار ماند پڑ جاتا ہے۔ گویا شعور کا یہ عمل انسانی آنکھ کے عمل سے مشابہ ہے کہ جسکا معروض اگر کوئی نزدیک کی شے ہو تو دور کی اشیاء اس سے اوجھل رہتی ہیں یا بھدی (out of focus) نظر آتی ہیں، اور معروض اگر دور کی شے ہو تو اس صورت میں قریبی اشیاء بھدی یا اوجھل ہو جاتی ہیں۔ لیکن ہر دو صورتوں میں موجود دور کی اشیاء بھی رہتی ہیں اور قریب کی بھی۔ وجدان کے اس لمحے میں اس پر نہائی اعتبارات یا حقیقت مطلقہ اور حیات و کائنات کی ماہیت کا واضح ترین انکشاف ہوتا ہے۔

ہر چیز ہے محو خود نمائی ہر ذرہ شہید کبریائی
اک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں باقی ہے نمود سیمیائی
اے انفس و آفاق میں پیدا ترے آیات حق یہ ہے کہ ہے زندہ و پایندہ تری ذات

وجدان پر شعور کی اس ابتدائی حالت کی حقیقت بھی کھل جاتی ہے کہ جب وہ فوری اعتبارات کی انجذابی کشش سے فوری طور پر آزاد نہ ہو سکا تھا۔ ادراک حقیقت کے اس مرتبے پر پہنچ کر شعور پر واضح ہو جاتا ہے کہ عالم آب و گل فی نفسہٖ منزل کی اہمیت کا حامل نہیں ہے گو کہ راہ گذر یعنی transit کی حیثیت یقیناً رکھتا ہے۔

اپنی جولانگاہ زیر آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں
بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم
اک ردائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں
عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

بذریعہ تفکر اس پر یہ حقیقت آشکارا ہوتی ہے کہ انسان کا بطن البطون آفاقی نظام اقدار کا مجموعہ ہے جو ایسے ہی تخلیقی امکانات سے لبالب ہے جیسے کائنات۔ اسطرح وہ اپنی حقیقت اور کائناتی حقیقت کی کامل یکسانیت سے واقف ہوتا ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ اسکی تخلیقیت کائناتی موجودات سے محدود ہے، جبکہ کائنات ارادۂ مطلق کا تخلیقی اظہار ہونے کے سبب لامحدود باطنی امکانات کی حامل ہے۔

عرش معلیٰ سے کم سینۂ آدم نہیں
گرچہ کف خاک کی حد ہے سپہر کبود
حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے
عکس اسکا مرے آئینۂ ادراک میں ہے

ماہیت وجود

گویا اقبال کے اشعار سے ابھرنے والے نظریۂ عالم میں ماہیت وجود نہ وحدت الوجود کے اس پہلو سے مماثل ہے کہ وجود عدم محض ہے اور نہ دوسرے پہلو سے کہ وجود عین ذات ہے۔ بلکہ ان کے نزدیک زمان و مکان خواہشات و آرزوؤں کے غیر منقطع استدام کی ایک نامی وحدت ہے جس میں ماضی و حال و مستقبل اپنے انفرادی تشخص سے دست بردار ہو کر ایک دوسرے میں گھل جاتے ہیں۔

قدیم و محدث ما از شمار است　　　شمار ما طلسم روزگار است

جوش تخلیق کے ان عناصر کو اقبال متناہی ایغوؤں کا مجموعہ مانتے ہیں جو ایک متسلسل زمان یا سرمدی آنیت eternal now کی صورت میں اپنا وجود برقرار رکھتا ہے۔

زمانے کی یہ گردش جاودانہ　　　حقیقت ایک تو باقی فسانہ
کسی نے دوش دیکھا ہے نہ فردا　　　فقط امروز ہے تیرا زمانہ

بانسری سے پھوٹنے والے نغمے پر اسکے بجانے والے کی عین ذات کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا، بلکہ یہ اسکی صفات کی کسی جہت کا ایک امکانی مظہر ہوتا ہے اور اسکی ذات سے برآمد ہونیکے باوجود اس سے کیفی یکسانیت نہیں رکھتا بلکہ کیفی

فرق کا حامل ہوتا ہے۔ بعینہٖ، کائنات الغوئے مطلق کی صادر کردہ ہے یا اسکے ارادۂ تخلیق کے امکانات کا مظہر یا وقوعات و حادثات کا مجموعہ جس کے خارج میں اظہار سے باہمی زمانی و مکانی نسبتیں قائم ہو جاتی ہیں، اور جس پر عین ذات کا اطلاق نہ صرف غیر قرآنی ہے بلکہ غیر منطقی بھی۔ دیوان غالبؔ پر عین ذاتِ مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ کا اطلاق کیا جانا ممکن ہے نہ فصوص الحکم پر عین ذاتِ ابن عربی کا، ہر چند کہ یہ دونوں تخلیقات ان دونوں حضرات کی ذاتی تخلیقی اپج کا ہی شاہکار ہیں اور اپنی تخلیق سے پہلے اپنے خالقوں کے اذہان میں بطور تخلیقی امکان اس طور پائی جاتی تھیں کہ وجود پذیر ہو بھی سکتی تھیں اور نہیں بھی۔ اس صورت میں سید عبد اللہ کے اس اعتراض کی کوئی اہمیت نہیں رہ جاتی کہ ابن عربیؒ کو ہمہ اوستی

> ''پوزیشن اسلئے اختیار کرنی پڑی کہ وہ اگر یہ نہ کرتے تو انہیں ایک اور سوال کا جواب دینا پڑتا۔ یعنی یہ کہ اگر باری تعالیٰ نے یہ سب کچھ خلق کیا ہے تو مخلوق کو جس مادے سے خلق کیا گیا ہے وہ خلق سے پہلے کہاں تھا۔ اگر جواب یہ دیا جائے کہ خدا نے عدم سے وہ مادہ پیدا کیا ہے اس پر یہ سوال ہو گا کہ اس صورت میں عدم کو کوئی شے یا مکان فرض کر کے یہ ماننا پڑے گا کہ عدم بھی ایک کائنات ہے جو خدا تعالیٰ کے ساتھ ساتھ چلتی ہے، گویا عدم بھی ایک قائم بالذات شے ہے اور ابدی ہے اور یہ باطل ہے...... ''[۲]

اس اعتراض میں غلطی دراصل عدم کو مافوق الالٰہ (meta-Divine) فرض کرنے اور پھر عدم کو 'شے'، 'مکان' اور 'کائنات' ماننے میں مضمر ہے، ورنہ اگر یہ کہا جائے کہ کائنات یا خلق ذات باری میں متلاطم بے پناہ تخلیقی امکانات میں سے صرف ایک متناہی تخلیقی 'امکان' (one of the countless finite potentialities within

the Infinite Being) کے بطور موجود تھی تو بعد میں اٹھنے والے سوال آپ سے آپ ختم ہو جاتے ہیں۔ یعنی اسی طرح جیسے ایک گھنیرا پھلدار درخت ایک ننھے سے بیج میں بطور غیر متعین امکان موجود ہوتا ہے، لیکن اس درخت پر عینِ تخم کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ یا جسطرح دیوان غالبؔ غالبؔ کی ذات میں بطور ایک غیر متعین امکان موجود تھا، مگر اس پر بھی عینِ ذات غالبؔ کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ بعینہ، عدم کوئی 'شے' یا 'مکان' قرار پاتا ہے نہ قائم بالذات کائنات، بلکہ صرف لاتعداد (اور غیر متعین) امکانات کا منبع جسکا وجودی اظہار خالق کے ارادۂ تخلیق پر مبنی ہے، جیسے دیوان غالبؔ کا وجود میں آنا غالب کے شعر کہنے کے تخلیقی ارادے پر مبنی تھا۔ بقول اقبال ''علم حاضر کے نزدیک عالم فطرت کوئی ساکن شے ہے، نہ کسی لامتناہی خلا میں واقع، بلکہ باہم دگر مربوط حوادث کی ایک ترکیب جنکی باہم نسبتوں سے مکان و زمان کے تصورات پیدا ہو جاتے ہیں۔''[۳] چنانچہ، وجودی زمان و مکان اقبال کے نزدیک الغوئے مطلق کے سازِ ازل پر بجنے والا نغمہ ہے اور ارادۂ مطلق میں متلاطم امکانات کا ایک ہلکا سا خارجی مظہر۔

سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں   جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات

متناہی الغوؤں کی انفرادیت پر تاکیدی زور کے سبب ہی اقبال کا نظریہ متصوفانہ وحدت یا ہمہ اوست کا نہیں بلکہ قرآنی توحید کا ہے، جیسا کہ کہتے ہیں ''ہمہ اوست مذہبی مسئلہ نہیں یہ فلسفے کا مسئلہ ہے۔ وحدت اور کثرت کی بحث سے اسلام کو کوئی سروکار نہیں، اسلام کی روح توحید ہے اور اسکی ضد کثرت نہیں شرک ہے۔ وہ فلسفہ اور وہ مذہبی تعلیم جو انسانی شخصیت کے نشوونما کے منافی ہو بیکار چیز ہے۔''[۴] مزید یہ کہ ''تصوف وجودیہ اسلام سے نہیں مذہب ہنود سے تعلق رکھتا ہے۔ اگرچہ یہ ان کے لیے بھی مضر ثابت ہوا ہے۔''[۵] یعنی وحدت الوجود سے اقبال کے متعلق نہ ہو سکنے کے دیگر عقلی و فکری اسباب کے علاوہ ایک سبب یہ بھی ہے کہ اس میں توحید کا عین اسلامی تصور افراط کا شکار ہو کر وحدت کے غیر اسلامی تصور میں تبدیل ہو

جاتا ہے۔ اسلام کو اصرار صرف تصور توحید پر ہے، اور اسکی مثبت انتہا (وحدت) اور منفی انتہا (کثرت) دونوں قرآن کے تصور خدا کی رو سے یکساں طور پر باطل ہیں۔ ہمہ اوستی عقائد کی بنیاد پر ہی داراشکوہ مجمع البحرین میں یہ دعویٰ کرتا ہے کہ ''صوفیوں کے اور ویدانتیوں کے وحدت الوجود کے درمیان اختلاف محض لفظی ہیں۔'' ہمہ اوست کا اسلام کے تصور توحید سے مختلف ہونا اس سے بھی ظاہر ہے کہ اس مسلک کے مطابق کلمہ بھی شرک کے زمرے میں داخل ہے۔ وفات سے پہلے جب ابوبکر شبلی سے کلمہ پڑھنے کی درخواست کی گئی تو انھوں نے پلٹ کر کہا ''جب غیر کا وجود ہی نہیں تو نفی کس کی کروں۔''[٦] یا بقول شاعر

اے پسر لا الہ الا اللہ　　　خود ز شرک خفی ست آئینہ دار
چیست شرک جلی رسول اللہ　　　خویشتن را ازیں دو شرک برار

(عین القضاۃ ہمدانی)

ماہیت حقیقت

تصوف کے وحدت الوجودی مسلک میں خدا کے فرد ہونے کی گنجائش نہیں بلکہ جملہ موجودات ہی عین خدا ہیں، جبکہ اقبال خدا کی انفرادیت کے قائل ہیں جسکی لامتناہیت میں موجودات کی متناہی فردیت اپنا وجود قائم رکھتی ہے۔ ان کے نزدیک ''ہر موجود میں انفرادیت پائی جاتی ہے۔ حیات تمام وکمال انفرادی حیثیت رکھتی ہے۔ خود خدا بھی ایک فرد ہے اگرچہ فرد کامل۔ کائنات افراد کے مجموعے کا نام ہے'' (تشریح اسرار خودی)۔ وحدت الوجود کے بعض قائلین مغربی، بدھی، ویدانتی، یونانی اور مسلم صوفیا کی ہمہ الٰہیت میں فرق قائم کرنیکی کوشش کرتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ ان سب میں کچھ نہ کچھ فرق ہوتا بھی ہو مگر یہ تمام نقطہ ہائے اقبال کے آفاقی نظام اقدار کی بنیادی حیثیت سے میل نہیں کھاتے۔ ہو سکتا ہے سری شنکر کی ہمہ الٰہیت کی رو سے پورا عالم ایک دھوکا اور التباس ہو اور ابن

عربی کی رو سے عین حق۔ مگر عمل کی سطح پر حرکیت dynamism اور عزم کی گنجائش کا نہ ہونا دونوں میں مشترک ہے۔ سری شنکر کا نظریہ تو فوری اعتبارات کو مایا جال (illusion) سمجھنے کی وجہ سے ان کو لائق اعتنا ہی نہیں سمجھتا، اور ابن عربی کے ہاں حرکت و عمل کیلئے کوئی گنجائش اسلئے باقی نہیں رہتی کہ جب تمام موجودات عین حق ہیں تو نہ کوئی عابد ہوا نہ معبود، عالم ہوا نہ معلوم اور سالک ہوا نہ مقصود۔ لہٰذا کسی بھی قسم کی غائیت، علیت، حرکت یا عمل کی کوئی ضرورت نظر نہیں آتی۔ غالبؔ کی حیرانی کا سبب بھی یہی ہے۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

اقبال کے توحید وعبدیت پر مبنی حرکی نظریے کیلئے ان میں سے کسی کا اثبات بھی محال ہے۔ ہمہ اوست پر ان کا معقول اعتراض یہ ہے کہ اگر کثرت حقیقت نفس الامری ہے تو وجود کی وحدت کا روحانی تجربہ (وحدت الوجود) ایک دھوکا ہے اسلئے کہ کثرت کا بیک وقت وحدت بھی ہونا ممکن نہیں، اور اگر کثرت حقیقت نفس الامری نہیں ہے بلکہ ایک مقام ہے تو پھر یہ غیر حقیقت ثابت ہوئی۔ اقبال کہتے ہیں کہ:

> ''ایغوئے مطلق، متناہی ایغوؤں کو ان کا وجود مٹائے بغیر، اپنی ہستی میں لئے ہوتا ہے، حقیقت مطلقہ کو خودی سے عبارت سمجھنا چاہئے۔ لیکن یہ خودی کائنات سے ایسی الگ نہیں گویا اس میں اور ہم میں کوئی مکانی فصل ہو...... مختصر یہ کہ وہ نافذ کل یا ہمہ گیر بھی ہے اور ماورا بھی۔ اسکی لامتناہیت عمیق intensive ہے نہ کہ ممتد extensive۔''[۷]

شعور

اس بحث کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ ماہیت وجود پر غور کرتے وقت تصوف جملہ مظاہر کو زیر بحث لاتا ہے سوائے انسانی شعور کی کیفیت کے۔ گویا

خود کو قائم و دائم فرض کر کے کائنات کے وجود و عدم پر غور کیا جاتا ہے۔ جبکہ یہ عین ممکن ہے کہ کائنات ہم کو اپنی موجودہ شکل میں خود ہمارے شعور کی ایک مخصوص کیفیت کی وجہ سے نظر آتی ہو، اور ہو سکتا ہے کہ اِس صورت میں معدوم موجود ہو جاتا ہو اور موجود معدوم۔ اور جس وقوعے کو ہم موت کہتے ہیں وہ دراصل تبدیلیٔ شعور کا ایک اور مرحلہ ہو جس میں موجود معدوم ہو جاتا ہو اور معدوم موجود۔

یہ طبعی زندگی بھی انسانی شعور کا پہلا تجربہ نہیں بلکہ اسی مادی عالم میں یہ اسکا کم از کم تیسرا محسوس و مشہود تجربہ ہے۔ پہلا تجربہ ایک خورد بینی جرثومے sperm کی حیثیت میں تھا۔ وہاں شعور ایک مرحلۂ موت سے گذر کر بطن مادر میں ایک دوسرے جسمانی وجود اور شعوری کیفیت میں وجود پذیر ہوا، اور جب وہاں بھی موت سے دوچار ہوا تو شعور کی ایک تیسری اور زیادہ چوکنا حالت میں بحیثیت انسان عالم رنگ و بو میں ظاہر ہوا۔ اس پورے تسلسل سے اشارہ ملتا ہے کہ حیات شاید لافانی شعور کی تغیر پذیر کیفیتوں کا نام ہے جو دائماً حالت سفر میں رہتا ہے۔ ارضی زندگی بھی اک مرحلۂ موت ہے جس سے گذر کر شعور امکانی طور پر کسی نئی وجودی کیفیت میں داخل ہوتا ہو گا جہاں زمان و مکان کے متعلق اسکا نظریہ بھی تبدیلی کے مراحل سے گذرتا ہو گا۔

یہ عالم یہ ہنگامۂ رنگ و صوت ۔۔۔ یہ عالم کہ ہے زیر فرمان موت
موت تجدید مذاق زندگی کا نام ہے ۔۔۔ نیند کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

معروف انگریزی شاعر W.B.Yeats کی نظم Sailing to Byzantium کے پہلے بند میں بھی اس عالم کو زیر فرمان موت ہی دیکھا گیا ہے۔ حیات کے نئے ابعاد کا ادراک حاصل کرنیکی وجہ سے ہو سکتا ہے کہ شعور کو طبعی تجربے کا احساس ہی نہ رہتا ہو جسطرح طبعی زندگی میں بطن مادر والی کیفیت کا کم از کم شعوری احساس باقی نہیں رہتا، اور یہ بھی ممکن ہے کہ ارضی تجربہ شعور کو بعد از مرگ ایک خواب کی سی کیفیت میں یاد رہتا ہو جسے وہ خواب کے برابر ہی اہمیت بھی دیتا ہو اور یہ بھی

ہوسکتا ہے کہ سچے خواب کی طرح بعض ارضی تجربات آئندہ حالت شعور سے کسی حیثیت میں مناسبت رکھتے ہوں۔ چنانچہ تصوف کے قائلین کی طرح اقبال صرف وجود کو موضوع نہیں بناتے بلکہ متغیر شعوری کیفیات کو بھی زیر بحث لاتے ہیں۔

ممکن ہے کہ تو جس کو سمجھتا ہے بہاراں
اوروں کی نگاہوں میں وہ موسم ہو خزاں کا
شاید کہ زمیں ہے یہ کسی اور جہاں کی
تو جسکو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا

شعوری کیفیات کی مستقل بدلتی ہوئی حالتوں کا اور ان میں سے کسی کے حتمی نہ ہونے کا غالب بخوبی احساس رکھتے تھے، چنانچہ کہتے ہیں۔

ہے غیب غیب جسکو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

تصوف کے تصور 'شہادۃ بالمشاہدہ' کے برخلاف قرآن میں 'شہادۃ بالغیب' کا تصور پایا جاتا ہے (ھدی للمتقین الذین یؤمنون بالغیب ۲:۲،۳ 'یعنی' یہ کتاب راہ دکھاتی ہے پرہیزگاروں کو جو یقین کرتے ہیں 'بے دیکھی' چیزوں کا'۔

فنا

وجدان کا حقیقت مطلقہ کے تقریباً روبرو آجانا وہ لمحۂ فنا ہے جسمیں انسانی شعور کو اپنی اور کائنات کی حقیقت اور حقیقت مطلقہ کی اصولی وحدت کا عمیق تجربہ ہوتا ہے۔ لیکن اقبال کا تصور فنا تصوف کے تصور فنا سے مختلف ہے۔ تصوف میں یہ مقام منزل مقصود اور منتہائے آرزو سمجھا جاتا ہے جس پر شعور کو سخت خلاف فطرت ریاضتوں کے ذریعے مرتکز رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ صوفیا کے نزدیک یہ نفی خودی کا وہ مقام ہے جس میں مظہر حقیقت (بندہ) خود کو حقیقت میں جذب اور غرق کر کے فنا کی راہ سے بارگاہ کبریا میں حضوری حاصل کرلیتا ہے۔ بقول مولانا رومؒ۔

ہیچ کس را تا نہ گردد او فنا   نیست رہ در بارگاہ کبریا

روح انسانی کے ذات باری میں فنا ہو جانے کا یہ تصور اقبال کے شعری نظام کا جزو یوں نہیں بن پاتا کہ یہ ان کے نزدیک اسلامی سے زیادہ نوافلاطونی ہے۔ اسی نکتے کو واضح کرتے ہوئے اقبال اپنی نامکمل تاریخ تصوف میں لکھتے ہیں کہ فلاطینوس (Plotinus) کا

> یہ فلسفہ رومن دنیا میں اس وقت شائع کیا گیا جب رومنوں کی عظیم الشان قوم تباہی اور بربادی کی منزلیں طے کر رہی تھی...... افلاطونیت جدید کے ...... فلسفے کی اس صورت میں اسلامی تصوف کے تمام بڑے بڑے عناصر موجود ہیں۔'' ۸

مگر اقبال کے ہاں فنا حقیقت مطلقہ کی ذات میں فنا (بمعنی ذات باری میں روح انسانی کے حلول) کے مترادف نہیں بلکہ ادراک حقیقت میں تمام موانع کا ارتکاز شعور کے عمل کی راہ سے ہٹ جانا ہے تاکہ مشکوٰۃ کے سوا کوئی دوسری شے سالک کے شعور اور نور ازلی کے درمیان حائل نہ رہ جائے۔ دوسرے یہ کہ یہ نفی ذات یا وجودی فنا نہیں بلکہ جذباتی فنا ہے یعنی خود کو حقیقت مطلقہ کے تقریباً روبرو پاکر (کانک تراہ) خود اپنے ہونے کا غیر متزلزل ایقان حاصل کرنا ہے۔ بالفاظ دیگر، یہ اثبات و تصدیق خودی یا intensification of self ہے۔ گویا خودیٔ مطلق کے ادراک کیلئے نہ صرف خودیٔ محدود کا اس میں جذب یا غرق ہونا لازم نہیں آتا بلکہ اقبال کے الفاظ میں ''جس لامتناہی تک متناہی کی نفی کر کے پہنچا جائے وہ باطل لامتناہی ہے۔ نہ تو اسطرح خود لامتناہی کی توجیہ ہو سکتی ہے اور نہ اس متناہی کی جسے ہم اسکے مقابل لاتے ہیں۔'' ۹ یعنی وہ لا الہٰ الا اللہ کی وحدت الوجودی تعبیر سے متفق نہیں ہو پاتے جسکے مطابق متناہی ایغوئیں لامتناہی ایغو میں اسطرح مدغم ہیں کہ خود اپنی کوئی ہستی نہیں رکھتیں، بلکہ ان کا خیال یہ ہے کہ کوئی شے موجود بالذات نہیں بلکہ خدا کے کرنے سے ہے۔ یعنی اقبال کی فنا اندر ذات حق نہیں بلکہ اندر رضائے حق ہے۔

چوں فنا اندر رضائے حق شود بندۂ مومن قضائے حق شود

یہ تصورِ عطار کے ہمہ اوستی تصور سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا جسکے مطابق خالق و مخلوق کا فرق مٹ جاتا ہے۔

من ہمی گویم وہمی شنوم نیست کس غیرِ من بہ ہر دو یار

قم باذنی وقم باذن اللہ ہر دو یک نغمہ است از لب یار

ظاہر ہے کہ اقبال کا یہ تصورِ تصوف کے جملہ موجودات سے دست کشی اور گوشہ نشینی کے رویے کی بجائے قرآن کی روح سے ہم آہنگ ہے۔ فلسفۂ خودی کے اجمالی خاکے میں اقبال کہتے ہیں کہ:

''......میری رائے میں انسان کا مذہبی اور اخلاقی منتہائے مقصود یہ نہیں ہے کہ وہ اپنی ہستی کو مٹا دے یا اپنی خودی کو فنا کر دے بلکہ یہ ہے کہ وہ اپنی انفرادی ہستی کو قائم رکھے، اور اسکے حصول کا طریقہ ہی یہ ہے کہ وہ اپنے اندر بیش از بیش انفرادیت پیدا کرے۔ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا ہے کہ 'تخلقوا باخلاق اللہ' یعنی اپنے اندر صفات الٰہیہ پیدا کرو۔ پس انسان جس قدر خدا سے مشابہ ہوگا اسی قدر اسکے اندر شانِ یکتائی اور رنگِ انفرادیت پیدا ہوتا جائے گا۔''

نفیِ سکر

اقبال کے کلام میں اس بے خودی کیلئے کوئی گنجائش نظر نہیں آتی جو متخیلانہ مفروضوں یا التباسات (illusions) سے یا یاسیت کی شدت سے پیدا ہوتی ہے، یا جو انہیں کے الفاظ میں ''افیون اور شراب کا نتیجہ ہے'' اور ''بعض صوفیہ اسلامیہ اور تمام ہندو جوگیوں کے نزدیک ذاتِ انسانی کو ذاتِ باری میں فنا کر دینے سے پیدا ہوتی ہے۔''[۱۰] افلاطونی فکر جو تصوف کا ایک پسندیدہ مسلک رہی ہے اقبال کی شدید تنقید کا نشانہ اسی لئے بنتی ہے کہ یہ فکر اعیان کی خارج میں موجودگی کے

انکار، فوری اعتبارات کو وہم وگمان پر محمول کرنے اور صرف ماورائیت کو حقیقت سمجھنے کے سبب اسلامی صحوی فنا سے کوئی مطابقت نہیں رکھتی۔ بلکہ خودی کی انفرادیت کے اثبات واستحکام کی نفی اور اپنے زیر اثر حرکت وعمل کو پنپنے نہ دینے کے سبب مرگ دوام جیسے سکر کی کیفیت رکھتی ہے۔ افلاطون انکی نظر میں ضعف خودی کی انتہاؤں کی علامت بن جاتا ہے جسکے لئے وہ گوسفند کا استعارہ استعمال کرتے ہیں۔ فوری اعتبارات کے زیرو بم اور ظاہری تضادات میں کارفرما توافقات کی اصولی وحدت کا سراغ لگانے کی بجائے وہ ان کا یکسر منکر ہو جاتا ہے اور مفروض ونامشہود اعیان ثابتہ کو اصل وجود قرار دیکر جبریت کو انسانی ذہن پر مستولی کر دیتا ہے۔ کائنات کو متلاطم اور غیر مسلسل لازمانی اور لامکانی منبع امکانات کے خارجی تخلیقی ظہور کا لامتناہی عمل سمجھنے کی بجائے وہ اسے ایک بنی بنائی اور جبری علیت سے متصف کائنات جانتا ہے جو عالم اعیان میں جامد پڑی ہے۔ اسی کیفیت کو اقبال ''عالم کردار سے بیگانگی'' اور ''تماشائے حیات کے پوشیدہ ہو جانے'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ چونکہ تصوف کا یہ افلاطونی تصور قرآن کے ارتقائی اور لامتناہی تکمیلی عمل کے تصور سے متحارب ہے، اسلئے وہ اس افلاطونی تصور کو کلیتہً رد کرتے ہوئے اسے مومن کی بجائے صوفی سے منسوب کرتے ہیں۔ یعنی یہ تصور بھی قرآن کی بجائے تصوف سے ہم آہنگ ہے۔

گوسفندے در لباس آدم است　　　حکم او بر جان صوفی محکم است

فلسفی اور صوفی میں ایک نمایاں فرق یہ ہوتا ہے کہ اول الذکر اپنے خیالات کو عقیدے کی بجائے آراء کی شکل میں پیش کرتا ہے، جسمیں قیل وقال اور رد وقبول کی گنجائش ہمہ وقت رہتی ہے مگر ثانی الذکر کو اپنے متخیلانہ مفروضات عقیدے کی شکل میں پیش کرنے پر اصرار ہوتا ہے اور وہ عملی حرکت سے انسانی شعور کو عاری کرنے کے ساتھ ساتھ اسکی فکری حرکت کو بھی سلب کر لینے کے درپے ہوتا ہے۔ حافظ پر اقبال کی تنقید شدید تر اسی لئے ہوتی جاتی ہے کہ وہ فلسفے کی شکل

میں نہیں بلکہ عقیدے کی شکل میں ہمہ اوستی خیال کی ترویج کا ذریعہ بنتے ہیں۔ افلاطونیت سے ایک قدم آگے بڑھ کر ہمہ اوستی فکر وجود کو ہی عین ذات ٹھہرانے لگتی ہے۔ اقبال کے نزدیک یہ ایک متخیلانہ مفروضہ ہے اسلئے کہ یہ انکشاف فوری اعتبارات کی رہنمائی میں نہیں ہوا ہے بلکہ محض ایک فلسفیانہ اور عقلی نکتے کو تخیل کے دباؤ کے ذریعے متحرک دیکھ لیا گیا ہے، اسلئے یہ حقیقت سے بعید ہے اور تخیل کی ایک جست سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ عجمی و ایرانی شعرا کے اسی مفروضاتی رویے پر تنقید کرتے ہوئے اقبال واضح کرتے ہیں کہ ابن عربی کی ہمہ الٰہیت کے زیر اثر ان صوفیا یا شعرا کی ذہنی قوت

> ''اس طویل دماغی مشقت کی کہاں متحمل ہو سکتی تھی جو جزو سے کل تک پہنچنے کیلئے ضروری ہے، انھوں نے جزو اور کل کا دشوار گذار درمیانی فاصلہ تخیل کی مدد سے طے کر کے ''رگ چراغ'' میں خون آفتاب کا اور ''شرار سنگ'' میں جلوۂ طور کا بلا واسطہ مشاہدہ کیا'' اور وحدت الوجود نے ''عوام تک پہنچ کر قریباً تمام اسلامی اقوام کو ذوق عمل سے محروم کر دیا۔''[۱۱]

افلاطونیت میں تو حلول یا اتحاد کی غرض سے ایک مخصوص نوعیت کی جدوجہد کا امکان ہو بھی سکتا ہے مگر ہمہ اوست میں حرکت کی کوشش کی بھی گنجائش نہیں کہ ہر موجود عین ذات خداوندی ہے۔ گویا افلاطونیت کی حلولی انتہا ہمہ اوست کی ابتدا ہے۔ اقبال حرکت وعمل کو جمالیاتی سکر کے رنگ میں دیکھنے پر سخت گرفت کرتے ہیں۔ وہ حافظ کی 'بے دولتی و مہجوری' کو صہبا گساری سے تعبیر کرتے ہیں، جسکی فکر خودی کو نہ صرف ضعیف ترین بنا دیتی ہے بلکہ اسکا جواز ہی ختم کر دیتی ہے۔ حافظ کا مسلک انھیں روحانی سطح پر آفاقی نظام اقدار کی مکمل تخریب نظر آتا ہے (جسکے لئے باطل کی اصطلاح مستعمل ہے)۔ افلاطون کی طرح حافظ بھی توانائی اور قوت کو جمالیاتی انفعالیت کی شکل میں دیکھتے ہیں اور اقوام کو خودی

سے عاری کر کے فوری اعتبارات کی غذا یا کشتۂ حالات بننے کیلئے دھکیل دیتے ہیں۔ آفاقی نظام اقدار سے متحارب ہونے کے سبب اقبال اس نظریے کو خود شناس اور آزاد شعور کیلئے سم قاتل سمجھتے ہیں۔ اور اسکا ابطال کرتے ہوئے اسکے مسلک گوسفندی سے نہ صرف بے نیاز بلکہ شعوری طور پر کنارہ کش رہنے کی سفارش کرتے ہیں۔

ہوشیار از حافظ صہبا گسار　　جامش از زہر اجل سرمایہ دار
محفل او در خور ابرار نیست　　ساغر او قابل احرار نیست
بے نیاز از محفل حافظ گذر　　الحذر از گوسفندان الحذر

اقبال مزید کہتے ہیں کہ:

''میرے نزدیک حافظ کی شاعری نے بالخصوص اور عجمی شاعری نے بالعموم مسلمانوں کی سیرت اور عام زندگی پر نہایت مذموم اثر کیا ہے۔ اسی واسطے میں نے ان کے خلاف لکھا ہے۔ مجھے امید تھی کہ لوگ مخالفت کریں گے اور گالیاں دیں گے لیکن میرا ایمان گوارا نہیں کرتا کہ حق بات نہ کہوں۔'' ۱۲؎

مذکورہ بالا رائے کی بنیاد پر ہی اقبال یہ کہتے ہیں کہ ''رسول اللہ ﷺ کا منشا یہ تھا کہ ایسے آدمی پیدا ہوں جنکی مستقل حالت کیفیت صحو ہو۔ یہی وجہ ہے کہ رسول اللہ ﷺ کے صحابہؓ میں صدیقؓ و عمرؓ تو بکثرت ملے مگر حافظ شیرازی کوئی نظر نہیں آتا۔'' ۱۳؎

سوز و عشق

خودی میں متلاطم تخلیقی امکانات کے خارج میں اظہار کیلئے بیتابی کو اقبال ارتکازی شعور کے مرحلۂ سوز سے تعبیر کرتے ہیں۔ تصوف میں سوز ایک سکری

کیفیت کی خواہش کا نام ہے اور صوفی کا تمام مجاہدہ اور ریاضتیں اسی کیفیت کے اعادے اور امتداد کیلئے ہوتی ہیں۔ مگر اقبال کے ہاں سوز ایسی کیفیت کا نام ہے جو انسانی شعور کو آفاقی تنظیم و رجحان تعمیر کے مطابق فوری اعتبارات کو بطور معمول برتنے کیلئے خواہشات اور آرزوؤں سے بھر دے۔ شعور کی کیفیت 'سوز' کے نقطۂ عروج کو اقبال 'عشق' سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبال کا تصور عشق بھی خواہشات اور آرزوؤں کو فنا کر دینے کے متصوفانہ سکری رویے سے مختلف ہے۔ نقطہ ارتکاز پر یہ شعور کی کوئی حالت استقرار نہیں بلکہ تخلیقی بے قراری اور کرب کی انتہائی شدید حالت ہے۔ یہ نقطہ ارتکاز سے فوری اعتبارات کی جانب شعور کی بازگشت کا وہ مرحلہ ہے جہاں تمناؤں کی تخلیقی قوت یعنی سوز انتہائی درجے تک متحرک ہو کر خارج میں غائی اظہار کے عین دہانے پر پہنچ جاتی ہے، اور لذت پیدائی سے ہمکنار ہونے ہی کو ہوتی ہے۔ سوز و عشق کا امتزاج ایک دوسرے کو تیز تر کر کے بے قابو مگر باشعور حرکیت میں تبدیل کر دیتا ہے اور اسی سطح پر (فوری اعتبارات کی جانب برق رفتاری سے مراجعت پذیر) کمال یافتہ شعور ایک نہایت قوی ارادے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وجود انسانی کا بطن البطون، یعنی ارادہ، گویا بر سر عمل ایغو ہے جسکے لئے اقبال 'عصا' کی تشبیہ استعمال کرتے ہیں اور 'جوش کردار' کی ترکیب بھی۔ اسی ارادے کو اقبال 'آگ' سے بھی تعبیر کرتے ہیں جسکے سامنے جملہ موجودات 'خس وخاشاک' سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ غور طلب نکتہ یہ ہے کہ جسطرح خس و خاشاک کا ہونا آگ کے صفاتی اظہار کیلئے ناگزیر ہے اسی طرح اقبال ارادۂ مومن کے خارجی اثبات کیلئے اسکے شعور کی فوری اعتبارات کی جانب مراجعت کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ اسکے برخلاف تصوف میں آگ اور خس وخاشاک میں باہمی تفریق قائم رکھ کر آگ کو بھڑکایا تو جاتا ہے مگر اسکو کسی اعلیٰ غائیت کے تحت اپنی صلاحیت کے بھرپور اور منظم خارجی اظہار کے موقع سے محروم رکھا جاتا ہے۔ سوزِ عشق کی شعوری ارادے میں تبدیلی کے بغیر اسکی داخلی صفات اور علیت کا

اثبات اور تحقق ممکن نہیں، نہ سر کائنات کا افشا ممکن ہے

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

چنانچہ محسوس ہوتا ہے کہ عشق کا یہ انتہائی حرکت آمیز تصور تصوف کی افلاطونی جہت سے متاثر نہیں ہے جسمیں انسانی شعور بعض افکار اور تخیلاتی مفروضات کا اسیر ہو جاتا ہے، اور نہ ہمہ اوستی جہت کے مماثل ہے جہاں وحدانیت وجود کی رو سے سالک و مقصود کا فرق ہی سرے سے ندارد ہو جاتا ہے اور بندگی کے تمام امکانات مسدود۔ یہ تصور بھی تصوف کے حلول یا وحدانیت کے تصور کی بجائے قرآنی تصور توحید سے ہم آہنگ ہے۔ عام انسانوں میں ان کو نمونۂ نبویؐ کی اکمل ترین مثال کسی صوفی کے اسوے کی بجائے اسوۂ حسینؓ میں ملتی ہے، جو شعور انسانی پر فوری اعتبارات کے عائد کردہ جبری حجاب کو توڑنے کی کوشش میں نہ صرف فوری اعتبارات سے بلکہ خود اپنے مادی وجود سے بھی دستبردار ہو گئے۔ یہ گویا ظواہر کی انجذابی کشش سے ذرہ برابر اثر پذیر نہ ہو سکنے کی مثال ہے۔ عاشقوں کے امام وہ اسی مفہوم میں ہیں

رمز قرآں از حسین آموختیم

آں امام عاشقاں پور بتول　　سرو آزادے ز بستان رسول

تا قیامت قطع استبداد کرد　　موج خون او چمن ایجاد کرد

فقر

اقبال کے ہاں شعور کی صرف دو حالتیں ممکن ہیں۔ یا تو وہ فوری اعتبارات میں جذب ہو جائیگا یا فوری اعتبارات کو اپنے اندر جذب کر لے گا۔ ان دو حالتوں کے درمیان مختلف مدارج تو ممکن ہیں مگر دونوں کا بیک وقت موجود ہونا ممکن نہیں۔ بالفاظ دیگر، ان دونوں حالتوں میں کوئی صورت مصالحت کی یعنی state of compromise or co-existence نہیں پائی جاتی اور نہ ان دونوں کا فقدان ممکن ہے بلکہ ان میں سے صرف ایک ہی کا وجود ناگزیر ہے، یعنی یہ

mutually exclusive ہیں۔ قوی ہونے کی صورت میں اگر خودی فوری اعتبارات کو اپنی غائیت میں جذب کر لے تو شعور کی اس حالت کے لئے اقبال 'فقر' یا قلندری کی روایتی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں۔ اور اگر ضعف کی حالت میں خودی فوری اعتبارات کی ظاہری کثرت اور تنوع میں منتشر ہو کر اپنا ارتکاز (سوز+عشق = ارادہ) کھو بیٹھتی ہے تو ایسی حالت کو اقبال امیری، تونگری، اور چنگیزی وغیرہ سے تعبیر کرتے ہیں جو اول الذکر حالت کی ضد ہے۔ اول الذکر شعوری حالت کی خارجی تجسیم کیلئے 'مردحر' یا مومن کے استعارات اور ثانی الذکر حالت کی تجسیم کیلئے ملا، محکوم، غلام اور ناتواں وغیرہ استعارات استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ اقبال کے ہاں فقر کا مفہوم خودی کا فوری اعتبارات پر اپنی غائیت کے پیش نظر اسطرح متصرف ہو جانا ہے کہ اس دوران شعور مستقل نہائی اعتبارات پر مرتکز رہے۔ تصوف کے مطابق فوری اعتبارات میں مقصدی تصرف کی بجائے ہر طرح کے تصرف سے کنارہ کش رہنا فی نفسہ ایک محمود مقصد کی حیثیت رکھتا ہے، جبکہ اقبال کے قرآنی نقطۂ نظر کے مطابق فوری اعتبارات میں کائناتی غائیت کے تحت exploration اور تصرف exploitation کے دوران نہائی اعتبارات پر سے ارتکاز شعور کا ہٹنے نہ دینا فقر ہے۔ فوری اعتبارات کی غائیت میں شریک نہ ہونا بلکہ اپنی غائیت میں انکو ڈبو دینا فقر ہے۔ چنانچہ اقبال کے اشعار میں مذکورہ تصورات کی طرح تصور فقر و زہد بھی تصوف کی بجائے قرآنی تصور سے مطابقت رکھتا ہے۔

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری
اک فقر سے کھلتے ہیں اسرار جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری
اک فقر سے مٹی میں خاصیت اکسیری
اک فقر ہے شبیری، اس فقر میں ہے میری

میراث مسلمانی، سرمایۂ شبیری
ہمت ہے اگر تو ڈھونڈھ وہ فقر جس فقر کی اصل ہے حجازی

قوت و فرمانروائی فقر کے لازمی نتائج ہیں۔

فقر جوع و رقص و عریانی کجاست فقر سلطانی است رہبانی کجاست

قرآن کے اس تصور فقر کے مقابلے میں کلام اقبال کے تناظر میں ایسے متصوفانہ فقر کے جذب ہونیکی گنجائش ہی نہیں جسکا رخ نمونۂ نبویؐ کی مخالف سمت میں ہو، اور جو انفعالیت و سکر پر مبنی ہونیکے سبب حرکت، قوت، حکمرانی اور عظمت خودی سے علاقہ نہ رکھتا ہو۔ بلکہ اسی منفی تصور فقر کو وہ انسانی زوال کا بنیادی سبب جانتے ہیں۔

حذر اس فقر و درویشی سے جس نے مسلماں کو سکھا دی سر بزیری

قرآنی تصور فقر کی حقیقت احتساب کائنات اور تسخیر جہات ہے، جس کے حصول سے شعور طرز خداوندی پر ڈھل جاتا ہے۔

فقر آں احتساب ہست و بود نے رباب و مستی و رقص و سرود
فقر مومن چیست؟ تسخیر جہات بندہ از تسخیر او مولا صفات

بقا باللہ

حرکیت اور جہد کی شدید کیفیت کی مذکورہ بالا جہات سے ترتیب پانے والا ایک مخصوص pattern اقبال کا تصور بقا باللہ ہے۔ تصوف میں بقا باللہ کا تصور دیکھنے دکھانے اور تخیل کی بلند پروازیوں سے آگے بڑھ کر کہیں بھی فوری اعتبارات میں منظّم سرگرمی کی سطح تک نہیں پہنچ پاتا۔ میکش اکبر آبادی کے بقول، تصوف کی قدیم کتاب عوارف المعارف میں بھی بقا کی تعریف یہی ہے کہ ''انسان حق کو خلق میں دیکھے اور خلق کو حق میں، اور ایک کا مشاہدہ دوسرے کے مشاہدے میں مانع نہ ہو۔ یہی مقام انسان کامل اور خلافت الٰہیہ کا ہے'' (باب ۸۱)۔ اور خود انکے اپنے الفاظ میں بھی ''جمع الجمع کا مطلب یہ ہے کہ خلق کو حق کے ساتھ دیکھے اسطرح کہ حق کو تمام موجودات میں مشاہدہ کرے اور

دیکھے کہ حق ہر جگہ ایک علیحدہ صفت کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ یہ مقام بقا باللہ کا ہے...... اس سے بلند کوئی مقام نہیں ہے کیونکہ اس مقام میں جو شے جیسی ہے ویسی ہی نظر آتی ہے۔ سالک وحدت کو کثرت میں اور کثرت کو وحدت میں دیکھتا ہے اسطرح سے کہ نہ خلق حق کا حجاب ہوتی ہے اور نہ حق خلق کا حجاب ہوتا ہے۔''[۱۴]
گویا دیکھنے دکھانے کی جو منزل تصوف میں بقا باللہ یا منتہائے مقصود ہے وہ اقبال کے ہاں صرف راہ سلوک کی ابتدائی منزل کا درجہ رکھتی ہے اور ان کے نظریۂ آفاقی اقدار کیلئے صرف پس منظر کا کام دے سکتی ہے، اسلئے کہ ان کے ہاں سارا زور شاہد کے مشہود سے مماثل ہو جانے کی سخت عملی جد و جہد پر ہے، جو محض تانک جھانک کی کوشش کی بجائے جملہ موجودات کی مجموعی انانیت کو انسانی ارادے (خودی) سے شکست دینے کے مترادف ہے اور جو تصوف سے بے حد مختلف نظریہ ہے۔ اسی نکتے کو اقبال اسطرح واضح کرتے ہیں کہ:

> ''وہ فلسفہ اور وہ مذہبی تعلیم جو انسانی شخصیت کے منافی ہو بیکار چیز ہے۔ تصوف نے scientific روح کو بہت نقصان پہنچایا ہے...... گوش و چشم بند کرنا اور صرف چشم باطن پر زور دینا جمود اور انحطاط ہے۔ قدرت کی تسخیر جد و جہد سے کرنے کی جگہ سہل طریقوں کی تلاش ہے۔ ''شجر ممنوعہ'' میرا خیال ہے تصوف سے مراد ہے۔ خالص اسلامی تصوف یہ ہے کہ احکام الٰہی انسان کی اپنی ذات میں مل جائیں۔''[۱۵]

تخلیق آدم کے وقت ابلیس کے انکارِ سجدہ کا واقعہ بھی اسی بات پر دلالت کرتا ہے کہ مشاہدۂ باری تعالیٰ لازماً اطاعت امر پر آمادہ کرنے کی ضمانت نہیں بن سکتا۔ سقوط سے پہلے ابلیس ہمہ وقت نہ صرف مشاہدۂ الٰہی سے فیضیاب ہوتا تھا بلکہ اسکو خداوند کی دائمی معیت بھی نصیب تھی۔ اسکے باوجود وہ معصیت، عدم اطاعت، انکار اور تکبر کے جرم کا مرتکب ہوا۔ لہٰذا مشاہدے کے تجربے کو اگر فرض

بھی کرلیا جائے تو وہ عارف باللہ کے مطیع اللہ ہونے کی ضمانت نہیں بن سکتا۔ اور انسان کی مشکل یہ ہے کہ وہ موجودہ دنیوی زندگی میں 'مرحلۂ معرفت' سے نہیں بلکہ 'مرحلۂ اطاعت' (قرآن: اطیعوا اللہ) سے دوچار ہے۔ ابلیس کی معرفت خداوندی اسکو عدم اطاعت کے جرم کی پاداش میں غضب خداوندی سے نہ بچا سکی۔ اور اطاعت کیلئے شرط لازم علم کی ہے نہ کہ عرفان کی (قرآن: انما یخشی اللہ من عبادہ العلماء)۔ یہ نکتہ واقعۂ انکار سجدہ کا ایک انتہائی اہم پہلو ہے جس کی طرف تعجب ہے کہ کما حقہٗ توجہ کیوں نہیں کی گئی۔ تحقیر علم کرنے والوں (تصوف: العلم حجاب اکبر) کے بارے میں اقبال کہتے ہیں کہ یہ

> ''گروہ وہ ہے جو شریعت محمدیہ کو خواہ اس پر قائم بھی ہو محض ایک علم ظاہری تصور کرتا ہے ایک طریق تحقیق کو جسکو وہ اپنی اصطلاح میں 'عرفان' کہتا ہے علم پر ترجیح دیتا ہے اور اس عرفان کی وساطت سے مسلمانوں میں وحدت الوجودی فلسفے اور ایک ایسے عملی نصب العین کی بنیاد ڈالتا ہے جسکا ہمارے نزدیک اسلام سے کوئی تعلق نہیں۔''[۱۶]

خلاصه

خلاصۂ کلام یہ کہ اقبال کے کلام میں واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے کہ ان کا شعور فلسفی کے شعور کی طرح موجودات اور ظواہر میں ہی الجھ کر نہیں رہ جاتا اور نہ صوفی کی طرح انکو نظر انداز کر کے تخیل کی جست کے ذریعے بعض فکری مفروضات کو حقیقت فرض کرنے لگتا ہے بلکہ موجودات کے غائی توافق کی رہنمائی میں وجدانی ادراک حقیقت کی جستجو کرتا ہے جسکے نتیجے میں فلسفیانہ اور متصوفانہ دونوں رویوں کے منفی پہلوؤں سے محفوظ رہتا ہے۔ بانگ درا کی متعدد نظمیں ان کے شعوری سفر کی اسی مخصوص ابتدائی جہت اور رویوں کا پتہ دیتی ہیں۔ یعنی یہ تقریباً واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال کی شاعری کی جملہ جہات کو اور بالخصوص روحانی

رویے کو فلسفیانہ اور متصوفانہ مقولات میں رکھ کر نہیں سمجھا جا سکتا۔ نہ ہی تصوف کی جانب انکے رویے کو معروف متصوفانہ رویوں میں سے کسی سے بھی پوری طرح مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ گویا ان کی شاعری سے ابھرنے والا روحانی نظام وحدت الوجود سے بالکلیہ مماثل ہے نہ وحدت الشہود سے، ماورائیت transcendence سے نہ تصور عین ذات immanence سے۔ ان بنے بنائے مقولات readymade categories سے بالاتر ہونے اور ان میں سے کسی میں بھی مقید نہ ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے تمام تصورات ان جیسے جملہ مقولات کے چیدہ عناصر سے ترتیب شدہ ایک منفرد تناسب سے تشکیل پاتے ہیں۔ یہ تناسب دیگر کسی بھی نظام کی بجائے صرف آفاقی نظام اقدار (یعنی اسلام) سے ہم آہنگ ہے۔ جسکا سبب یہی ہے کہ انکے کلام کا تناظر بنے بنائے مقولات یا بندھے ٹکے معتقدات سے برآمد ہوتا ہے اور نہ ان کی جانب راجع ہے، بلکہ جملہ مظاہر اور کل کائنات کو محیط ہے اور اسی مفہوم میں آفاقی ہے۔ اس امر میں شاید ہی بحث کی گنجائش نکل سکے کہ وہ نظام جو کل کائنات کو محیط ہے اسے اساسی وحدت کے اصول پر ہی مبنی ہونا چاہئے کیونکہ فوری اعتبارات کی باہمی ہم آہنگی، ارتباط اور غائی توافق سے اسی جانب اشارہ ملتا ہے۔ کائناتی نظام کے اسی فطری تناسب کی وجدانی بازیافت اقبال کی شاعری کا حصل الحصول ہے۔ قرآن کریم نے خود کو اسی توحیدی نظام کی لفظی تجسیم قرار دیتے ہوئے اسکے لئے 'اسلام' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ قرآن کریم کے مطابق تمام انسان ساختہ نظام اصل آفاقی نظام اقدار کے تخریب شدہ تناسبات (distorted patterns) ہیں۔ لہذا، تصوف ہو یا الحادی وجودیت ہر نظام میں اسلام جزواً موجود رہتا ہے۔ چنانچہ جس جگہ بظاہر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اقبال تصوف کا اثبات کر رہے ہیں تو وہ دراصل اس نظام میں موجود جزوی اسلام کا اثبات کر رہے ہوتے ہیں نہ کہ تصوف کا بحیثیت ایک خود مکتفی نظام کے۔ گویا یہ تصوف کا اسلام میں اثبات نہیں ہے بلکہ اسلام کا تصوف

میں اثبات ہے۔ اقبال صاف کہتے ہیں کہ:

''تصوف سے اگر اخلاص فی العمل مراد ہے (اور یہی مفہوم قرون اولیٰ میں اسکا لیا جاتا تھا) تو کسی مسلمان کو اس پر اعتراض نہیں ہوسکتا۔ ہاں جب تصوف فلسفہ بننے کی کوشش کرتا ہے اور عجمی اثرات کی وجہ سے نظام عالم کے حقائق اور باری تعالیٰ کی ذات کے متعلق موشگافیاں کر کے کشفی نظریہ پیش کرتا ہے تو میری روح اسکے خلاف بغاوت کرتی ہے۔'' [۱۷]

تصوف کو اسلامی قرار دینے میں یہ دلیل بھی کچھ باوزن محسوس نہیں ہوتی کہ بعض اسلامی عناصر پر مبنی ہونے کے سبب تصوف عین اسلام ہے۔ اسکا سبب یہ ہے کہ تصوف سے لے کر فاشزم تک ہر مادی اور روحانی نظام اسلامی عناصر پر ہی مبنی ہے کیونکہ قرآن کریم کے نزدیک کوئی دوسرا نظام اس عالم میں وجود ہی نہیں رکھتا۔ ہوتا صرف اتنا ہے کہ اسلامی عناصر کی ہر ترتیب نو کے ساتھ نئے نظام وجود میں آتے چلے جاتے ہیں، مگر اصل ترتیب میں فرق واقع ہوجانے کی وجہ سے ان میں سے کسی پر بھی عینِ اسلام کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔ پس اصولی طور پر جس مفہوم میں مارکسزم غیر اسلام ہے اسی مفہوم میں تصوف بھی غیر اسلام ہے۔ بقول حافظ اسلم جیراجپوری ''جہاں تک تصوف کا تعلق ہے، قرآن و حدیث اس لفظ سے ناآشنا ہیں۔ یہ دوسری صدی ہجری میں عربی زبان میں داخل ہوا۔ ایسی صورت میں اسلام کا عین تصوف ہونا یا تصوف کا عین اسلام ہونا کیونکر قبول کیا جاسکتا ہے۔'' چنانچہ اقبال اگر ابن عربی کے متعلق رائے ظاہر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''جہاں تک مجھے علم ہے فصوص میں سوائے الحادو زندقہ کے کچھ نہیں'' (اقبال نامہ، مکتوب ۱۹۱۶) تو اسکا سبب یہ ہے کہ اس نے اسلام کے بعض عناصر پر مبالغہ آمیز زور صرف کر کے اور بعض کو نظر انداز کر کے اسکے اصل تناسب میں رخنہ اندازی کی

اور اسی تخریب کی بنیاد پر ایک نیا روحانی نظام وضع کر لیا، چنانچہ اقبال کا قرآنی تناظر اس غیر اسلامی نظام کا اثبات نہیں کرتا اور اسی مفہوم میں ابن عربی کا نظام اقبال کے نزدیک الحاد و زندقہ ہے۔ اقبال صاف کہتے ہیں کہ:

"مجھے اس امر کا اعتراف کرنے میں کوئی شرم نہیں کہ میں ایک عرصے تک ایسے عقائد و مسائل کا قائل رہا جو بعض صوفیاء کے ساتھ خاص ہیں اور جو بعد میں قرآن شریف پر تدبر کرنے سے قطعاً غیر اسلامی ثابت ہوئے۔ مثلاً شیخ محی الدین ابن عربی کا مسئلہ قدم ارواح کملا، وحدت الوجود یا مسئلہ تنزلات ستہ یا دیگر مسائل جن میں بعض کا ذکر عبدالکریم الجیلی نے اپنی کتاب 'انسان کامل' میں کیا ہے۔ مذکورہ بالا تینوں مسائل میرے نزدیک مذہب اسلام سے کوئی تعلق نہیں رکھتے...... مسئلہ قدم ارواح افلاطونی ہے۔ بوعلی سینا اور ابو نصر فارابی دونوں اس کے قائل تھے۔ چنانچہ امام غزالی نے اس وجہ سے دونوں بزرگوں کی تکفیر کی ہے...... تنزلات ستہ افلاطونیت جدید کے بانی پلوٹائنس کا تجویز کردہ ہے...... میرا مذہب یہ ہے کہ خدا تعالیٰ نظام عالم میں جاری و ساری نہیں بلکہ نظام عالم کا خالق ہے اور اس کی ربوبیت کی وجہ سے یہ نظام قائم ہے۔ جب وہ چاہے گا اس کا خاتمہ ہو جائے گا۔...... رونا اس بات کا ہے کہ یہ مسئلہ اسلامی لٹریچر کا ایک غیر منفک عنصر بن گیا ہے۔ اور اس کے ذمہ دار زیادہ تر صوفی شاعر ہیں۔ جو پست اخلاق اس فلسفیانہ اصول سے بطور نتیجہ کے پیدا ہوتے ہیں۔ ان کا بہترین گواہ فارسی زبان کا لٹریچر ہے۔" [۱۸]

چنانچہ یہ سمجھنا محض عجلت پسندی اور خام خیالی پر مبنی ہے کہ ''انکی تصانیف کو اگر تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا جائے تو یہ مشکل بآسانی حل ہو جاتی ہے اور ثابت ہو جاتا ہے کہ اسرار خودی سے ارمغان حجاز تک آتے آتے انھوں نے تصوف اور وحدت الوجود کی تائید شروع کر دی تھی اور اسرار خودی میں ابن عربی کے جس نظریے کو وہ مسلمانوں میں قوت عمل کے فقدان کا ذمہ دار قرار دے چکے تھے بعد کی تصانیف میں اسی نظریے کی تائید کرتے نظر آتے ہیں۔'' ۱۹
تاریخی اعتبار سے بھی ابن عربی سے ان کی واقفیت مقدم ہے بہ نسبت اسکی تنقیص کے، اور وہ تائید اسکے نظام فکر کی بحیثیت مجموعی نہیں کرتے بلکہ اسکی بعض اسلامی جہات کی۔ ابن عربی اور دیگر صوفیا پر ہی کیا موقوف، ان کے آفاقی نظام اقدار کی وسعت (یا rangel) تو اشتراکیت، فاشزم، ہندومت، سکھ مت، مغربیت اور دیگر تمام مسالک ونظریات کے اسلام سے مماثل اجزا و جہات کا اثبات کرتی ہے۔
چنانچہ صحیح نتیجے پر پہنچنے کیلئے ان کی شاعری سے ابھرنے والے کلی تناظر کو ملحوظ خاطر رکھنا ہوگا، جس کی روشنی میں یہ واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہر اس فکری یا شخصی صفت کا اثبات کرتے ہیں جو ان کے آفاقی نظام اقدار سے کسی درجے میں ہم آہنگ ہے، ورنہ ان کے کلام میں اسلام کے علاوہ کسی اور فکر کا سراغ بحیثیت ایک خود مکتفی نظام کے لگانا ایک امر محال ہے۔ چنانچہ، اگر تصوف کا کوئی گوشہ آفاقی نظام اقدار سے قریب تر اور روحانی تخریب سے نسبتاً محفوظ ہے اور اسکا نصب العین آفاقی غائیت یعنی اثبات خودی رہا ہے تو ان کی حسیت اسکا اثبات بایں الفاظ کرتی ہے کہ ''اسلامی تصوف نے خودی کے نئے باب کھولے ہیں۔'' یا یہ کہ ''تصوف کے مقاصد سے مجھے کیونکر اختلاف ہوسکتا ہے۔ کوئی مسلمان ہے جو ان لوگوں کو برا سمجھے جن کا نصب العین محبت رسول ہے اور جو اس ذریعے سے ذات باری سے تعلق پیدا کر کے اپنے اور دوسروں کے ایمان کی پختگی کا باعث ہوتے ہیں'' ۲۰ یہ اثبات تصوف کا بحیثیت ایک خود مکتفی نظام کے نہیں ہے بلکہ اسلام سے

اسکی جزوی طور پر ہم آہنگ جہت کا ہے۔ تصوف پر 'اسلامی' کا اضافہ اور 'خودی کے باب کھولنا' دونوں اس امر پر دال ہیں۔ اور اگر روحانی نظام (یعنی تصوف) میں موجود آفاقی نظام اقدار کے اجزا بھی (اسلامی تصوف) اثبات خودی اور انکشاف عبدیت کے ہدف سے منحرف ہو کر روحانی نظاموں کی مقصدیت (جو اسلام سے مختلف ہے) میں جذب ہو جائیں اور آفاقی نظام اقدار کی غائیت سے ہم آہنگ نہ رہیں تو اقبال کی حسیت اس نام نہاد اسلامی تصوف کا ابطال کرنے میں تاخیر بھی نہیں کرتی۔

> ''تصوف ہمیشہ انحطاط کی نشانی ہوتا ہے۔ یونانی تصوف، ایرانی تصوف، ہندوستانی تصوف، سب انحطاط قومی کے نشان ہیں۔ اسلامی تصوف بھی اسی حقیقت کو نمایاں کرتا ہے۔ اسلام کے اولین دور کے صوفی زہاد تھے، زہد و تقویٰ ان کا مقصد تھا۔ بعد کے تصوف میں مابعد الطبیعیات اور دوسرے نظریات شامل ہو گئے۔ تصوف اب محض زہد نہیں رہتا اسمیں فلسفے کی آمیزش ہو جاتی ہے۔'' [۲۱]

مزید یہ کہ:

> ''تصوف کی تمام شاعری مسلمانوں کے سیاسی انحطاط کے زمانے میں پیدا ہوئی۔ ترک دنیا کے پردے میں قومیں اپنی سستی اور کاہلی کو اسی طرح چھپایا کرتی ہیں۔'' [۲۲]

یعنی اقبال جب اسلامی تصوف کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو اس سے ان کی مراد مروجہ مابعد الطبیعیاتی یا روحانی نظام نہیں ہوتے بلکہ قرن اولیٰ کا مثالی زہد و تقویٰ ہوتا ہے جسکے لئے وہ کبھی کبھی تصوف کی مروجہ اصطلاح کا ڈھیلا ڈھالا استعمال روا رکھتے ہیں۔ ورنہ ان کے کلام کے تناظر میں 'اسلام' کا ایک خود مکتفی اور جامع اصطلاح ہونا ظاہر ہے جس میں کسی بھی صفتی اضافے یا اصلاح

(modification) کی گنجائش نہیں اور اسطرح کا ہر اضافہ اسلام کی توضیح کی بجائے اسکے اصل مفہوم و مدعا کی تنقیص اور محدودیت کا باعث بن جاتا ہے۔ چنانچہ یہ سوال ہی دراصل بے بنیاد محسوس ہوتا ہے کہ اقبال تصوف کے طرفدار تھے یا مخالف۔ وہ تصوف کے طرفدار تھے نہ مخالف بلکہ ان کی شاعرانہ حسیت کو دلچسپی صرف آفاقی نظام اقدار (بالفاظ دیگر 'اسلام') سے ہے، اسلئے کہ انکی شاعرانہ بصیرت نے اسی کو حقیقت وجود کا اصل الاصول ہونا معلوم کیا۔ اور اسی آفاقی نظام اقدار کی جھلک ان کو جس نظام میں بھی نظر آجائے وہ اسکا اثبات کرتے ہیں خواہ وہ تصوف ہی کیوں نہ ہو۔

حوالے

۱۔ خطبات اقبال، صفحہ ۲۰۵

۲۔ اسلوب احمد انصاری، نقد منظور، علیگڑھ، ۱۹۹۰، ص ۱۹۸

۳۔ خطبات، ص ۹۸

۴۔ ملفوظات، ص ۱۰۷

۵۔ علامہ محمد اقبال، تاریخ تصوف (۱۹۱۶)، ترتیب پروفیسر صابر کلوروی، ۱۹۹۴، مکتبہ الحسنات، دہلی، ص ۱۷ (اس حوالے کیلئے آئندہ 'ص ک' کی علامت استعمال کی جائیگی)

۶۔ تذکرۃ الاولیا، ص ۳۹۰، بحوالہ ص ک، صفحہ ۱۰۱

۷۔ خطبات، ص ۶۱

۸۔ اقبال، تاریخ تصوف، بحوالہ ص ک، صفحہ ۳۶

۹۔ خطبات، صفحہ ۲۷

۱۰۔ مکتوب بنام اکبر الہ آبادی، مورخہ ۲۰ جولائی، ۱۹۱۸ء

۱۱۔ مقالات اقبال، ۱۹۶۳ء، صفحہ ۱۵۴

۱۲۔ خط بنام فصیح اللہ کاظمی، محررہ ۱۴ جولائی ۱۹۱۶ء، مشمولہ خطوط اقبال مرتبہ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، صفحہ ۱۲

۱۳۔ خطوط اقبال، رفیع الدین ہاشمی، ص ۱۱۷

۱۴۔ میکش اکبر آبادی، نقد اقبال، ص ۲۴۔۱۲۳

۱۵۔ ملفوظات، ص ۸۔۱۰۷

۱۶۔ ص ک، صفحات ۳۲۔۳۱

۱۷۔ اقبال کا خط بنام حافظ اسلم جیراجپوری، ۱۷ مئی ۱۹۱۹ء، بحوالہ ص ک، صفحہ ۱۸

۱۸۔ وکیل، ۱۵ جنوری ۱۹۱۶ء، مضمون کا عنوان 'اسرار خودی اور تصوف' (اقبال)، بحوالہ ص ک، صفحہ ۱۵

۱۹۔ نقد اقبال، محولہ بالا، ص ۲۸۸

۲۰۔ ص ک، صفحہ ۱۵

۲۱۔ ملفوظات، محولہ بالا، ص ۷۸

۲۲۔ مکتوبات اقبال، بحوالہ ص ک، صفحہ ۱۷

اقبال احمد انصاری

اقبال اور قصہ آدم وحواؑ

''فکر اسلامی کی تشکیل جدید'' کے سلسلے کے تیسرے خطبے میں اقبال نے ذات باری تعالیٰ کے اسلامی تصور پر روشنی ڈالتے ہوئے فلسفۂ مذہب کا ایک دیرینہ مسئلہ اٹھایا ہے: خالق کائنات کے قادر مطلق اور خیر کل ہونے پر ایمان کے ساتھ کائنات میں شر کے وجود کی توجیہ کیسے کی جائے؟ اقبال کے خیال میں کائنات میں شر نا قابلِ لحاظ نہیں بلکہ وافر ہے۔ نظام قدرت کی بنیاد ہی تنازع للبقا پر قائم معلوم ہوتی ہے، جب کہ مذہب خدا کو رؤف ورحیم بتلاتا ہے۔ دونوں میں تطابق کیسے ہو؟ واضح رہے کہ یہ شر اخلاقی وتکوینی دونوں سطحوں پر موجود ہے۔ ایک طرف انسانی غلط کاریاں ہیں، دوسری طرف قدرت کی ستم آفرینیاں۔ جدید سائنس نے ارتقائی عمل میں قدرت کی جس خون آشامی کا پتہ دیا ہے اسے وہ ایک ایسی حقیقت سمجھتے ہیں جس کی تشفی بخش توجیہ شر کے اضافی ہونے کے نظریے سے ممکن نہیں۔ اس سلسلے میں اقبال شوپنہار کی قنوطیت کو تو رد کرتے ہی ہیں۔ براؤننگ کی اس رجائیت کی بھی کہ آسمان پر خدا ہے اور دنیا میں سب خیر وعافیت۔ یہ بھی انہیں قابلِ قبول نہیں۔ مستقل قنوطیت یا رجائیت کے بجائے، اسلامی نقطہ نظر سے وہ انسان وکائنات میں تغیر، اور اصلاح و وسعت کے امکانات دیکھتے ہیں۔ کہتے ہیں ''قرآن جو انسانی رویے میں اصلاح اور تسخیر فطرت میں اضافہ کے امکان کا عقیدہ پیش کرتا ہے اس کی تعلیم نہ تو رجائیت ہے اور نہ قنوطیت بلکہ ترقی واصلاح پذیری (Meliorism) ہے جو ایک مائل بہ وسعت کائنات کا اثبات کرتی ہے۔ اور یہ امید رکھتی ہے کہ بالآخر انسان کو شر پر فتح حاصل ہوگی''۔

(خطبات، ص:۸۱، مطبوعہ شیخ محمد اشرف، لاہور، اشاعت جدید، جون ۱۹۷۵ء)

مسئلے کی بہتر تفہیم کے لیے اقبال قصہ آدم وحوا کی طرح رجوع کرتے ہیں۔اس قصے کو تمثیلی وعلامتی مان کر انھوں نے جو تاویل وتعبیر کی ہے وہ خود اپنی جگہ ندرت اور انوکھے پن کی وجہ سے قابل توجہ ہے، علی الرغم اس کے کہ مسئلہ شر کی اس قصے کی تاویل سے بہتر تاوجیہہ ہو پاتی ہے یا نہیں اس ضمن میں سب سے پہلے اقبال قرآن میں اساطیر الاولین، مروجہ قصص اور روایات وحکایات کے عمل تقلیب کی طرف ہمیں متوجہ کرتے ہوئے کہتے ہیں ''ان قصص کو قرآن نے جس طرح برتا ہے اس کا مقصد شاید ہی کبھی تاریخی ہو، ورنہ تقریباً ہمیشہ وہ انہیں اخلاقی وفلسفیانہ معانی کا حامل بنا کر پیش کرتا ہے''۔ (خطبات ایضاً ص:۸۲)۔ یہ وہی بات ہے جسے ارسطو اپنی بوطیقا میں شاعری کو تاریخ پر اس کے زیادہ فلسفیانہ ہونے کی وجہ سے فوقیت دیتے ہیں۔اس عمل تقلیب کی وجہ سے قصے کے پرانے قالب میں کلی یا جزوی طور پر قرآن نئی روح ڈال دیتا ہے۔اقبال کے اس موقف کو تسلیم کرنے میں ہمیں تامل نہیں ہونا چاہیے کیوں کہ قرآن میں عاد وثمود کا ذکر ہو یا بنی اسرائیل کا، حضرت ابراہیم وحضرت عیسیٰ کا ذکر ہو یا فرعون ونمرود کا، خضر واصحاب کہف کا ذکر ہو یا حضرت سلیمان یا ملکۂ سبا کا، کہیں کوئی چیز بطور قصہ ترتیب سے کڑی در کڑی نہیں ملتی۔ مثلاً عہد نامہ عتیق میں بنی اسرائیل کی تاریخ بیان کرنے سے پہلے اس کے پس منظر کے طور پر کائنات کی چھ ایام میں تخلیق، پھر آخر میں آدم وحوا کی تخلیق، ان کا باغ عدن سے اخراج پھر ہابیل وقابیل کا ذکر، پھر نسل انسانی کا سلسلہ قائم ہوکر بنی اسرائیل تک پہنچتا ہے۔ قرآن اس طرح ترتیب سے کوئی کتاب پیدائش نہیں، عربوں کی تاریخ نہیں۔ بلکہ عبرت، انذار تبشیر، تزکیہ اور تہذیب کے لیے معلوم ومعروف قصص وحکایات کے ان پہلوؤں یا کڑیوں کو سلسلۂ کلام میں لایا گیا ہے جو پیش نظر روحانی واخلاقی مقاصد کے لیے ضروری سمجھے گئے۔ان قصوں کی تاریخیت سے بھی قرآن کو دلچسپی نہیں معلوم ہوتی، بلکہ یہ دیکھتے ہوئے کہ یہ سب روئتیں مخاطبین کا تہذیبی ورثہ ہونے کی وجہ سے ان کے شعور وتخیل میں جاگزیں ہیں...... ان سب کو علامتی طور سے برتتے ہوئے اپنے

عقائد واقدار کی ترسیل کا کام لینا اسے زیادہ قرینِ عقل معلوم ہوا، بجائے اس کے کہ دینی عقائد وشعائر وضوابط، مجرد شکل میں کسی تہذیبی خلا میں پیش کیے جاتے۔ قرآن کلام ربانی ہے لیکن انسانوں کے لیے، انسانوں کی زبان میں اور خصوصاً مخاطبین اول کی زبان وتہذیب کے سیاق وسباق میں نازل ہوئی تاکہ مدعوئین کے ذہن وتخیل ان اقدار وعقائد کو اپنی شخصیت میں رچا بسا سکیں۔ یہ بات واضح ہے کہ اگر خدا ہندوستان یا یونان میں قرآن نازل کرتا تو اس کا لسانی وتہذیبی تار وپود انہیں ملکوں کے قصص اور علائم سے بنتا۔

آدم وحوا کے قصے کے لے اقبال انگریزی کے الفاظ Legend اور Myth استعمال کرتے ہیں جس کا سراغ ازمنۂ قدیم کے ادب وآرٹ میں مختلف شکلوں میں ملتا ہے۔ سامی النسل لوگوں میں قریب ترین سرایا مل کے ایک کتبہ میں ملتا ہے۔ جس میں سانپ، درخت اور مرد کو سیب پیش کرتی ہوئی عورت منقش ہے۔ قصے کو اقبال کے متھ کہنے کی وجہ سے کیا یہ مستنبط ہوتا ہے کہ وہ اسے من گھڑت داستان سمجھتے ہیں جسے انسانوں نے کچھ اہم تجربات اور مشاہدات کی توجیہ کے لیے پیش کیا؟ کسی نتیجے پر پہنچنے سے پہلے یہ واضح رہے کہ جدید سماجی علوم میں متھ کی اصطلاح لازماً من گھڑت قصے کے طور پر استعمال نہیں کی جاتی۔ بہر حال ازمنۂ قدیم میں قصے کے وجود میں آنے اور رواج پانے کی توجیہ وہ اس طرح کرتے ہیں۔ "امکان غالب ہے کہ ازمنۂ قدیم کے انسانوں کی رنج والم سے معمور زندگی کو سمجھنے کی کوشش کے طور پر یہ متھ وجود میں آئی۔ جب کہ اس کی زندگی نامساعد حالات میں گھری ہوئی تھی۔ موت ومرض اسے ہر وقت لاحق تھے۔ اور اس کی بقا کی ہر سعی کی ماحول سے مزاحمت ہوتی تھی"۔ (خطبات ایضاً ص: ۸۲)۔ اس بنیادی قصے میں دور دور پیوندکاری کو بھی اقبال متنوع انسانی محرکات کا ہی کرشمہ سمجھتے ہیں اس طرزِ فکر سے تو یہ غمازی ہوتی ہے کہ اقبال کم سے کم ازمنۂ قدیم کے مذاہب کے بارے میں بشریاتی Anthropological نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ قرآن اور حامل قرآن کا چوں کہ یہ

اصرار رہا ہے کہ ایک ہی دین ہر امت میں ہر زمانے میں احوال وظروف کی تبدیلی کے ساتھ آتا رہا ہے۔ اس لیے کثرت سے اور وسیع خطہ ارض میں قصہ آدم وحوا کا مختلف شکلوں میں پایا جانا اس بات پر محمول کیا جا سکتا ہے کہ ایک ہی الہامی ماخذ سے اس کی ابتدا ہوئی جس میں امتدادِ زمانہ سے تحریفات ہوتی رہی ہوں گی۔

بہر حال قصے کی ابتداء الہامی ہو یا انسانی تجرباتی اُسے تاریخی یا واقعاتی سطح پر سمجھنے کی کوشش زیادہ دور تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی۔ مثلاً قصے کے سطحی معنی پر اکتفا کرنے والے بھی فرشتوں کو آدم کے سامنے سجدہ کرنے کے حکم کی علامتی تعبیر کرنے پر مجبور ہیں۔

ازمنۂ قدیم میں رائج اس متھ، خصوصاً اس کی وہ شکل جو بائبل کے کتبے میں پائی جاتی ہے اس کی تعبیر اقبال اس طرح کرتے ہیں: ''ایک مفروضہ حالتِ مسرت سے انسان کا زوال انسانی جوڑے کے ابتدائی جنسی فعل سے ہوا''۔ (ایضاً ص:۸۲) تصویر میں وہ سیب کو عورت کی عصمت، اور سانپ کو لنگم کی علامت قرار دیتے ہیں۔

اس پس منظر کے بعد قرآن نے قصے کو جس طرح نئے معنی پہنا کر اس کی قلب ماہیت کی ہے، اقبال اس کو نمایاں کرنے کے لیے اس کا موازنہ بائبل سے کرتے ہیں اور ان دونوں کے معنوی فرق کو حسب ذیل نکات سے واضح کرتے ہیں:

(۱) قرآن نے سانپ اور پسلی کا زخم حذف کر دیا۔ سانپ حذف کرنے سے قرآن کا منشاء قصہ کو اس کے جنسی چوکھٹے سے نکالنا تھا۔ مزید یہ کہ زندگی کے اس قنوطی تصور سے بھی اسے آزاد کرانا تھا جو ابتداً قصہ میں موجود تھا۔ پسلی کا ذکر حذف کرنے سے قرآن کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ قصے سے اس کی دلچسپی تاریخی پہلو سے نہیں جیسا کہ بائبل کا منشا رہا ہے۔

مزید کہتے ہیں کہ خود لفظ آدم کسی فرد کا نام نہیں بلکہ ایک تصور کے طور پر قرآن میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں کہتے ہیں: ''قرآن کی وہ آیات جو انسان کی تخلیق بحیثیت ایک ذی روح سے متعلق ہیں۔ ان میں الفاظ بشر، اور انسان

استعمال ہوئے ہیں نہ کہ آدم، جسے قرآن انسان بحیثیت خلیفۃ اللہ فی الارض کے لیے ہی استعمال کرتا ہے۔

'''آدم کا استعمال برقرار رکھا گیا ہے لیکن بحیثیت ایک تصور کے نہ کہ بحیثیت ایک منفرد نفس انسانی کے۔ قرآن میں لفظ کے استعمال کی سند موجود ہے جیسا کہ مندرجہ ذیل آیت سے واضح ہوتا ہے۔ ''ہم نے تمہاری تخلیق کی، پھر صورت گری کی، پھر فرشتوں سے کہا کہ آدم کو سجدہ کرو'۔ (سورہ:۷، آیت:۱۱)۔ (ایضاً، ص:۸۳)

(۲) اقبال کے خیال میں قرآن آدم وحوا کے قصے کو دو الگ الگ واقعات (Episodes) میں با تقسیم کرتا ہے ایک واقعہ محض 'الشجر' سے متعلق ہے اور دوسرے کا تعلق حیات ابدی اور حکومت لازوال کے درخت سے ہے۔ ان کے خیال میں پہلے واقعے کا ذکر سورہ ۷ اور دوسرے کا سورہ ۲۰ میں ہوا ہے۔

اس ضمن میں اقبال کہتے ہیں کہ قرآن کی رو سے شیطان کے ورغلانے سے آدم وحوا نے دو درختوں کے پھل کھائے جب کہ عہد نامہ عتیق کے مطابق انسان کا جنت سے اخراج پہلے ہی درخت کا پھل کھانے یعنی پہلی نافرمانی کے فوراً بعد ہو گیا خدا نے دوسرے درخت یعنی شجر حیات کے گرد اسی وقت پہرے بٹھا دیئے تا کہ آدم کی رسائی وہاں تک نہ ہو سکے۔

(۳) عہد نامۂ عتیق کے مطابق دنیا میں آدم کا نزول اسی نافرمانی کے نتیجے میں ہوا اس کے برعکس قرآن کی رو سے دنیا آدم کا مسکن اور خدا کے فضل وعنایات سے معمور ہے جس کے لیے انسان کو خدا کا شکر گزار ہونا چاہیے۔

جس جنت میں آدم وحوا کو پہلے رکھا گیا اس کے بارے میں اقبال کا خیال ہے کہ وہ جنت نہیں جو صلحاء کی مستقل جائے قیام ہو گی۔ بلکہ قصہ کی جنت سے اسی ارضی زندگی کا ایک دور مراد ہے۔ قرآن سورہ ۲۰ میں اس جنت کا ذکر ان الفاظ میں ہے:

''یہاں نہ بھوکے ننگے رہتے ہو نہ پیاس و دھوپ تمہیں ستاتی ہے'' اس

سے استنباط کرتے ہوئے اقبال کہتے ہیں: ''میرے خیال میں قرآنی روایت میں جنت سے مراد انسان کی وہ ابتدائی حالت ہے جب کہ ماحول سے اس کا رشتہ مربوط نہیں ہوا تھا۔ اور نتیجتاً وہ احتیاجات کی وہ چبھن محسوس نہیں کرتا تھا جس سے ابتدائی انسانی تہذیب وجود میں آئی۔ (ایضاً ص: ۸۴۔۸۵)۔ مزید صراحت کرتے ہوئے کہتے ہیں: ''اس قصہ کا مقصد اس ارتقاء کی نشاندہی کرنا ہے جس سے جبلی خواہشات پر مبنی ابتدائی زندگی سے گزر کر انسان شک اور نافرمانی کی اہلیت کے حامل ایک آزاد اور خود آگاہ نفس کا مالک بنا۔ ہبوط آدم سے کوئی اخلاقی زوال مراد نہیں بلکہ اس کا مطلب سادہ احساس نفس کا خود شناس احساس نفس کی جانب ارتقاء ہے...... گویا قدرتی حالت خوابیدگی سے بیداری کے بعد دھڑکن جو اپنے نفس ہی میں اسباب وعلل کا سراغ پاتی ہے''۔ (ایضاً ص: ۸۵) پھر اس بات کو دہراتے ہوئے کہ دنیا کوئی دارالمحن نہیں ہے جہاں آمادۂ شر انسان اپنے پہلے گناہ کی سزا کے طور پر محبوس کیا گیا ہے۔ کہتے ہیں: ''انسان کی اولین نافرمانی آزاد رائے پر مبنی اس کا پہلا عمل بھی ہے جس کی وجہ سے قرآنی قصے کی رو سے آدم کا یہ عدوان معاف کر دیا گیا۔ اب نیکی مجبوری کی وجہ سے نہیں بلکہ اخلاقی آئیڈیل کے سامنے آزاد از خود سپردگی اور آزاد نفوش سے باہمی تعاون پر مبنی ہے...... خیر کے لیے آزادی شرط لازم ہے''۔ (ایضاً ص: ۸۵)

تمیز واختیار کی آزادی میں انسانی غلط کاری کے جو خطرات مضمر ہیں اس کے باوجود خدا نے یہ خطرہ مول لے کر انسان پر اعتماد کا اظہار کیا ہے۔ اقبال کے خیال میں یہ خطرہ مول لیے بغیر ایسی ذات کا امتحان اور اس کی صلاحیتوں کے بروئے کار لانے کا اہتمام ممکن نہیں تھا جو احسن تقویم پر خلق ہوئی لیکن اسفل السافلین بھی بن سکتی ہے اس ضمن میں اقبال قرآن کی آیت ''ہم تمہارا امتحان لیں گے، خیر اور شر کے فتنہ سے نقل کر کے خیر وشر کو ایک ہی حقیقت کے دو اجزا بتلاتے ہیں''۔

قصے کی مخصوص تعبیر جاری رکھتے ہوئے کہتے ہیں: ''نفس انسانی کی یہ فطرت ہے کہ وہ بطور نفس اپنی بقا چاہتی ہے جس کے لیے وہ علم، تناسل اور غلبہ اور طاقت یا

قرآن کے الفاظ میں سلطنت لازوال کی طلب گار ہے۔ قرآنی قصے کا پہلا واقعہ انسانی طلب علم سے متعلق ہے اور دوسرا کثرت وغلبہ کی خواہش سے"۔ (ایضاً:۸۶)

چوں کہ پہلا واقعہ علم کے درخت کا پھل کھانا۔ ان آیات کے فوراً بعد آتا ہے جن میں حقیقت اشیاء کا علم رکھنے ہی کی وجہ سے انسان کی ملائکہ پر افضلیت بیان کی جاچکی ہے۔ اس لیے اقبال 'شجر علم' میں علم کی تعبیر کے لیے مادام بلاوٹسکی کے حوالے سے کہتے ہیں کہ عہد قدیم میں درخت پر اسرار علم (Occult knowledge) کی علامت کے طور پر استعمال ہوتا تھا۔ خدا نے انسان کو اسی لیے اسرار علم سے لذت آشنا ہونے سے منع کیا ہے، کیوں کہ انسان کی ساخت وترکیب اور قوائے ذہنی ایسے علم کے حصول سے ہم آہنگ بنائی گئی ہیں جو انتھک مشاہدے کا ریاض طلب کرتی ہے اور اس میں بتدریج ہی اضافہ ہوتا ہے۔ (یعنی انسان یک بہ یک کلی علم کا کسی کشفی طریقے سے مالک نہیں بن بیٹھتا)۔ شیطان نے انسان کو اسی ممنوعہ پر اسرار علم سے بہرہ مندی کی ترغیب دی تاکہ وہ مشاہدہ وریاض سے حاصل کردہ تدریجی علم کی مدد سے اپنی توسیع وترقی کی راہ پر چل سکے۔ انسان عاجل ہونے کی وجہ سے، نہ کہ کسی خلقی شر کی وجہ سے ترغیب شیطانی کا شکار ہوگیا۔ اس لیے اب اس کی اصلاح کے لیے یہ ضروری ہوا کہ اسے ایسے ماحول میں رکھا جائے جو رنج وتکلیف سے معمور ہونے کے باوجود اس کے قوائے ذہنی کے بروئے کار آنے کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ یعنی اب ایک پر صعوبت دنیا میں آدم کا دخول اس کو سزا دینے کے لیے نہیں بلکہ اس کو توسیع وترقی کی مسرت بخشنے کے لیے کیا گیا تاکہ شیطان نامراد رہے۔ اس تعبیر کا اختتام کرتے ہوئے اقبال کائنات میں شر کے وجود کے اس ابتدائی سوال کی طرف پلٹتے ہیں جس کی توجیہ کے لیے اس قصے کا سہارا لیا تھا۔ کہتے ہیں: "ایک مزاحم ماحول میں ایک ذات محدود کی حیات کا انحصار تجربے پر مبنی علم کی مسلسل توسیع پر ہے۔ اور ایک ایسی محدود ذات جس کے سامنے انتخاب کے لیے متعدد امکانات ہوں۔ اپنی توسیع کے مراحل گر گر کر سنبھلتے ہوئے طے کرتی ہے"۔ (ایضاً، ص:۲۷) اس سے

اقبال یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ غلطیاں جنھیں ذہنی بدیاں کہہ سکتے ہیں تجربہ انسانی کا ایک ناگزیر حصہ ہیں۔

اقبال حیاتِ جاوداں اور سلطنت لازوال کے شجر کے بارے میں جس کا پھل کھانا وہ ایک الگ واقعہ سمجھتے ہیں، کہتے ہیں اس کا مرکزی خیال ذات منفرد کی بقائے دوام اور غلبہ لازوال کی جستجو ہے۔ موت کے ہاتھوں اپنے وجود زمانی کے خاتمے کے خوف پر قابو پانے کے لیے حیات انسانی کے پاس صرف یہ راستہ ہے کہ تناسل کے ذریعہ تکثیر سے وہ اجتماعی بقاء دوام حاصل کرے۔ حیات جاوداں کے شجر ممنوعہ کا پھل کھانے کا مطلب ہے صنفی تفریق جس کی مدد سے زندگی اپنا نسلی سلسلہ قائم کرتی ہے تاکہ مکمل فنا سے بچ سکے''۔ (ایضاً، ص: ۸۷) اس سلسلے میں اقبال کا خیال ہے کہ اگرچہ قرآن نے قدیم آرٹ کے لنگم کی علامت کو تو ترک کر دیا، لیکن اس میں آدم کے اندر احساس شرم کی بیداری اور ستر پوشی کی فکر ابتدائی جنسی فعل کی نشاندہی کرتی ہے۔

ذہن میں کائنات میں شجر کے وجود کا مسئلہ رکھتے ہوئے قصے کی تاویل کا اختتام اس طرح کرتے ہیں۔ 'اب زندگی کا مطلب ہے ایک ٹھوس انفرادیت۔ منفرد نفوس کی لاتعداد اقسام کی متنوع شکلوں کے ذریعہ انائے مطلق اپنی ذات کی دولتِ لامتناہی کا اظہار کرتی ہے۔ لیکن ان منفرد ذاتوں کے ظہور اور ان کی کثرت آرائی، اور ان اکائیوں کا اپنے ممکنات کے اظہار اور غلبے کی کوشش اپنے جلو میں زمانۂ قدیم سے اب تک کی بھیانک کشمکش کا منظر سامنے لاتی ہے''۔ (ایضاً، ص: ۸۸) اس سلسلے میں قرآن کی آیت 'اب جاؤ یہاں سے 'تم ایک دوسرے کے دشمن ہو، سے اقبال انسانی اناؤں کا تصادم مراد لیتے ہیں۔ جو ناگزیر ہے۔ اسی طرح قرآن کا یہ قول کہ ہم نے جو بار امانت آسمانوں، زمینوں اور پہاڑوں کو سونپا اور انھوں نے انکار کیا، لیکن انسان نے اسے قبول کر لیا' اقبال اس امانت سے شخصیت کی امانت مراد لیتے ہیں۔ انسان میں انفرادی تشخص قوی ترین شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ ان کے خیال میں انا کو تحلیل ہونے سے بچا کر اسے قوی تر بنانے کے لیے غم واندوہ کی تربیت کی ضرورت

ہے...... لیکن بات بالآخر یہ کہہ کر ختم کرتے ہیں کہ ہم آلام ومصائب کے اس تربیتی رول کو ابھی موجودہ مرحلۂ ارتقاء میں پوری طرح نہیں سمجھ سکتے اور خیر کے رشتے پر روشنی ڈالتے ہوئے ایک اہم قرآنی اصول کی نشاندہی کی تھی جس کے مطابق خدا کا یہ کہنا کہ ''ہم تمہیں خیر کو شر کے فتنے سے آزماتے ہیں خیر کو شر کے ساتھ ملا کر ایک وحدت کے طور پر تصور کرنے کی دعوت دی تھی۔

شر کے وجود کی توجیہ قصہ آدم وحوا کی علامتی وتمثیلی تعبیر کی مدد سے کرنے میں انسان وکائنات کی جو ذہنی تصویر ابھرتی ہے وہ یہ ہے: خدا نے انسان کو آزاد ارادے کا مالک بنایا جس کے بغیر انسان کے لیے خیر کا حصول، اس کی صلاحیتوں کا بروئے کار آنا اور اس کی آزمائش ممکن نہیں۔ شیطان جو کبرونخوت کی وجہ سے راندۂ درگاہ ہوا اسے کوئی مطلق طاقت حاصل نہیں نہ وہ نظام کائنات میں شمہ برابر کوئی دخل رکھتا ہے، البتہ اسے مہلت ہے کہ اولادِ آدم کو وسوسوں اور امیدوں کا سبز باغ دکھا کر اطاعت الٰہی کی راہ سے منحرف کرے۔ انسان اپنی خصلت عاجلانہ کی وجہ سے بہک جاتا ہے۔ لیکن بنیادی سرشت نیک ہونے کی وجہ سے خدا کی طرف رجوع کرتا ہے، خدا اور رحمٰن اس کی توبہ قبول کرتا ہے اور انعام واکرام سے نوازتا ہے۔ علاوہ آزاد ارادے کے انسان ذات علم اور شخصی انفرادیت کی صفات سے بھی متصف ہے۔ اس کے قوائے ذہنی جس علم کے حصول کے لیے موزوں ہیں وہ مشاہدہ وتجربے کے انتھک ریاض سے بتدریج حاصل ہوتا ہے۔ اس کوشش میں انسان غلطیاں کرتا اور گر گر کر سنبھلتا ہے جسے ہم الگ کر کے دیکھتے ہوئے بدی اور غلط کاری قرار دیتے ہیں پھر انسان شخصیت کا بار امانت قبول کر کے انفرادی انا کا متحمل ہوا جس کی بقا اور غلبہ واستحکام کا وہ طالب ہے۔ انائیں اسی غلبہ ودوام کی کوشش میں باہم دست وگریباں ہیں۔ جس کی تنبیہ آغاز حیات کے وقت ہی خدا نے یہ کہہ کر کردی تھی جاؤ یہاں سے تم ایک دوسرے کے دشمن ہوگے۔ خدا سے آدم کے لیے خلافت ارضی کے منصب کا اعلان سن کر فرشتوں نے اسی استعجاب کا اظہار کیا تھا ایسی ذات جو انتظام بگاڑے گا

اور خونریزیاں کرے گا۔ خدا اس خطرے سے واقف تھا لیکن اس عاجلانہ خصلت اور آزادی کے ساتھ شخصیت کا بار امانت اٹھانے کے عواقب، سب ہی طرح کا خطرہ مول لے کر بھی اس نے زمین و آسمان اور ان کے درمیان جو کچھ ہے آدم کے لیے مسخر کیا، اور خلافت کی ذمہ داری سونپی، جس تکوینی ماحول سے اب انسان کا واسطہ ہے، اگر وہ محض ایک پھولوں کا تختہ یا نرم قالین ہوتا اور ہر وقت بادِ بہاری سے سابقہ اور کھانے پینے کو من وسلویٰ کی بہتات ہوتی، تو انسانی انا تحلیل پذیری کی طرف مائل ہو جاتی۔ اس کی انا کو صعوبت والم کی بھٹی میں تپا کر کھرا کرنے کے لیے کائنات میں درد وغم کا عنصر شامل کیا...... ''میں تمھیں خیر وشر کے فتنے سے آزماتا ہوں''۔ (قرآن)

احسن تقدیم پر پیدا ہونے کے باوجود انسان میں اسفل السافلین کی سطح تک گرنے کا جو رجحان ہے اور اس کی ساری عجلت پسندی اور اناؤں کے تصادم سے خونریزی کے امکانات اور علم کے نامکمل اور تدریجی ہونے کے سبب غلطیوں کے امکان کے باوجود خدا کے آدم کو شرف خلافت کے لیے منتخب کرنے سے اقبال یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ خدا انسان سے مایوس نہیں۔ اس سے وہ نہایت بصیرت افروز نکتہ پیدا کرتے ہیں قرآن کا نقطہ نظر نہ قنوطی ہے اور نہ رجائی بلکہ ممکناتی (Melioristic) ہے، یعنی اصلاح وتبدیلی اور کمال کا امکان ...... حیات ایک تخلیقی سفر ہے جو اصلاح کے ذریعہ کمال پر منتج ہوگا۔

کائنات وانسان کی یہ اقبالی تصویر جو ان کے مجموعی نظام فکر سے مربوط ہے بعض حصے تاریکی میں چھوڑ دیتی ہے۔ مثلاً یہ انسانی اخلاقی شر، ذہنی نارسائی، وغلط کاری کی معتبر توجیہ پیش کرتی ہے، اسی طرح انسان کی تہذیب نفس اور استحکام خودی کے لیے خارجی ماحول میں رنج والم اور مزاحمتوں کی بھی ایک قابل قبول توجیہ پیش کرتی ہے۔ لیکن کائنات اپنے ارتقائی مراحل میں تعمیر وترقی کے ساتھ جس تخریب اور شکست وریخت اور ضیاع کا شکار معلوم ہوتی ہے اس کے وجود کی توجیہ کیسے ہو؟ اس تخریب کی طرف خطبہ سوم میں اشارہ تو ملتا ہے لیکن ایسا بھرپور نہیں جیسا ٹینی سن کی

نظم In Memoriam میں۔ دونوں ہی بالآخر خدا کی حکمت و دانائی کے آگے سپردگی میں سہارا ڈھونڈتے ہیں۔

کائنات میں شر کے وجود کی یہ توجیہ کتنی تشفی بخش ہے، راقم الحروف کو اس کا محاکمہ مقصود نہیں، بلکہ جیسا کہ ابتدا میں عرض کیا تھا خود قصہ آدم وحوا کی تمثیلی وعلامتی تعبیر اپنی جگہ بہت قابل توجہ ہے۔

قرآن میں آدم وحوا کے قصے کا ذکر خصوصیت سے تین مقامات پر آیا ہے۔سورہ:۲ (البقر) آیات ۳۰، ۳۹۔سورہ:۷ (الاعراف) آیات ۱۱، ۲۵،سورہ:۲۰ (طٰہٰ) آیات ۱۱۴، ۱۲۳۔ اگر فرشتوں کا آدم کو سجدہ اور ابلیس کے انکار کو قصے کا جزو مانا جائے تو یہ ذکر قرآن میں کم وبیش آٹھ جگہوں پر آیا ہے۔ قیام جنت، اور شجر ممنوعہ کے بارے میں سورہ البقر میں بغیر کسی نام یا صفت کے صرف ھذہ الشجر کہا گیا ہے جس کا پھل کھانے سے خدا کی نافرمانی ہوئی، شیطان نے کیا کہہ کر سبز باغ دکھائے اور اس کے کھانے سے آدم اور حوا پر کیا کیفیت گذری اس کا ذکر سورہ البقر میں بالکل نہیں، البتہ سورہ الاعراف اور سورہ طٰہٰ میں ہے۔سورہ الاعراف میں شیطان نے آدم وحوا کو یہ کہہ کر بہکایا کہ خدا نے اس وجہ سے اس درخت کے پاس آنے سے انہیں روکا ہے کہ کہیں وہ فرشتے نہ بن جائیں اور انہیں ہمیشگی کی زندگی نہ حاصل ہو جائے۔ پھر شیطان نے انہیں بہکایا تا کہ ان کی شرمگاہیں جو ایک دوسرے سے چھپائی گئی تھیں، ان کے سامنے کھول دے۔ سورہ طٰہٰ میں بیان اس طرح ہے: ’’ایسا نہ کہ یہ (شیطان) تمہیں جنت سے نکلوا دے اور تم مصیبت میں پڑ جاؤ، یہاں تو تمہیں یہ آسائشیں حاصل ہیں کہ نہ بھوکے ننگے رہتے ہو نہ پیاس اور دھوپ تمہیں ستاتی ہے ‘‘۔ لیکن شیطان نے اسے پھسلایا، کہنے لگا آدم بتاؤں تمہیں وہ درخت جس سے ابدی زندگی اور لازوال سلطنت حاصل ہوتی ہے۔ آخر کار دونوں اس درخت کا پھل کھا گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فوراً ہی ان کے ستر ایک دوسرے کے آگے کھل گئے‘‘۔

قصے کی ’جنت‘ سے پہلے کی چند اہم کڑیاں یہ ہیں: خدا کا فرشتوں کے

سامنے انی جاعل فی الارض خلیفۃ کا اعلان (میں زمین میں اپنا خلیفہ بنانے والا ہوں) آدم کی تخلیق میں مادہ ارض کا استعمال پھر اسی میں خدا کا اپنی روح پھونکنا۔ فرشتوں کا خدا کے اس فیصلے پر استعجاب، پھر اپنی کم علمی کا اعتراف، آدم کو اللہ نے سب اشیاء کے نام سکھائے، فرشتے ان کا نام بتلانے سے قاصر رہے۔ خدا نے علم کے معاملے میں آدم اور فرشتوں کا مقابلہ کرایا، اور اس طرح آدم کی فوقیت ثابت کی۔ پھر فرشتوں کو آدم کے سامنے جھکنے کا حکم دیا۔ سب نے سجدہ کیا سوائے ابلیس کے، جو آگ سے بنا تھا اس لیے مٹی سے بنے آدم کے سامنے جھکنے میں اپنی تحقیر سمجھی، خدا نے اسے مقہور و مغضوب اور راندۂ درگاہ کیا، ابلیس نے آدم کو بہکانے کی خدا سے مہلت مانگی جو اسے دی گئی (خدا و ابلیس کا مکالمہ قرآن میں بہ تکرار آیا ہے)۔ آدم کی موانست کے لیے اسی سے اس کا جوڑا بنایا (پسلی کا کوئی ذکر نہیں) قرآن میں سانپ کا ذکر نہیں اور نہ ہی پہلے حوا اور اس کے ذریعے بہکنے کا ذکر، دونوں نے جو کچھ کیا ساتھ کیا۔ قرآن نے شجر ممنوعہ کو کوئی نام نہیں دیا۔ شیطان نے دو موقعوں پر لفظ کی تبدیلی کے ساتھ یہ کہا ہے کہ اس کے کھانے سے تمہیں حیات جاوداں اور سلطنت لازوال حاصل ہوگی، اور اس کے کھانے سے دونوں کو شرم کا احساس ہوا اور وہ اپنی ستریں ڈھاکنے لگے۔ آدم نے فوراً خدا کی طرف رجوع کیا اور توبہ کی۔ اللہ نے توبہ قبول کر کے انہیں گناہ سے پاک کر کے بلکہ برگزیدہ کر کے زمین پر بھیجا۔

اقبال کا خطبۂ سوم میں یہ کہنا کہ قرآن کی رو سے آدم نے دو الگ الگ درختوں کے دو بار پھل کھائے ایک 'شجر علم' اور دوسرا 'شجر حیات جاوداں' قرآن اور بائبل کے متنوں کے سیاق وسباق میں ایک انوکھی بات ہے۔ وہ پہلے واقعے کو سورہ الاعراف اور دوسرے کو سورہ طٰہٰ سے منسوب کرتے ہیں۔ حالاں کہ قرآن میں ان دونوں جگہوں پر شیطان کی زبانی یہ کہا گیا کہ اس کا پھل کھا کر تم ہیشگی کی زندگی اور سلطنت لازوال حاصل کرلو گے۔ اور دونوں ہی جگہ پھل کھانے سے ایک ہی اثر ظاہر ہوا یعنی شرمگاہوں کا ظاہر ہو جانا۔ سب سے پہلے سورہ البقر میں شجر کی

صفت یا اس کا پھل کھانے کے اثرات کا کوئی ذکر نہیں۔ اس لیے اقبال نے اس کا کوئی نوٹس نہیں لیا۔ ظاہر ہے کہ دو یا تین یا متعدد بار قرآن میں اس واقعے کو الفاظ بدل کر بیان کرنے یا مختلف اوقات میں مختلف پہلوؤں کی طرف متوجہ کرنے سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ واقعات بھی متعدد ہیں۔ مثلاً حضرات یوسف، موسیٰ وعیسیٰ علیہم السلام سے متعلق بعض قصے کئی جگہ آئے ہیں۔ اور ہر جگہ کسی خاص پہلو پر توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ اس کے باوجود قصہ ایک ہی سمجھا جاتا ہے۔ اقبال نے خود قرآن کے اس اسلوب پر زور دیا ہے کہ اس کی دلچسپی قصہ گوئی میں نہیں۔ دو درختوں کا خیال تو اقبال نے بائبل سے لیا، البتہ وہاں ایک حاسد و منتقم خدا نے حیات کے درخت سے آدم کو باز رکھا، اقبال نے قرآن کی تاویل اس طرح کی کہ آدم دونوں درختوں کے پھل سے بہرہ مند ہوئے۔

پہلا درخت اقبال کے نزدیک 'شجر علم' ہے (محض علم، نیکی وبدی کا علم نہیں) یہاں اقبال کو دشواری یہ پیش آئی ہوگی کہ علم کی صفت سے تو اللہ نے آدم کو پہلے ہی متصف کیا تھا، اس لیے اب اس کی کہاں گنجائش کہ علم حاصل کرنے کے لیے شیطان آدم کو ورغلائے، اس کی اقبال نے ایک خاصی کامیاب تعبیر یہ کی کہ جنت کے شجر علم سے پراسرار علم (occult knowledge) مراد ہے جسے خدا نے ممنوع کیا، کیوں کہ آدم کو خدا نے دوسری طرح کے آلات علم سے آراستہ کیا تھا یعنی تجربات یا استقرائی طریقہ کار (inductive method) جو موجودہ سائنس کی بنیاد ہے اور جس سے اقبال کا مرد مومن خلافت ارضی کے لیے تسخیر فطرت کا کام لیتا ہے۔ اس سلسلے میں پہلے ایک خط میں اقبال نے یہ دلچسپ بات کہی تھی کہ شجر ممنوعہ سے غالباً تصوف ہی مراد ہے۔ تصوف اقبال کے نزدیک شجر ممنوعہ اسی لیے رہا ہے کہ وہ کار خلافت ارضی ترک کر کے کشف وکرامت اور تجلی الٰہی اور اس کے دیدار اور اس میں فنا کی راہ پر انسان کو لے جاتی ہے۔ یعنی اس تصوف کا طریقہ ازمنۂ قدیم کی (occult practices) سے مشابہ ہے۔ دو متضاد طریقۂ علم اور مقاصد علم کی بھرپور

عکاسی ڈاکٹر فاسٹس کے قصے میں ہوتی ہے۔ فاسٹس کا قصہ جرمنی میں بکثرت رائج رہا۔ اس کے مطابق فاسٹس ایک متبحر عالم تھا اور اسی علمی ریاض کے مشاغل میں منہمک رہتا تھا۔ شیطان نے اسے (occult knowledge) Black Art کے ذریعے کائنات پر تسلط وحکمرانی اولذائز سے متمتع ہونے کے لامتناہی امکان کی تحریص کے ذریعے گمراہ کیا۔ اقبال کو Faust سے خاصہ شغف تھا، ممکن ہے شجرعلم کی تعبیر میں اس کی جھلک آئی ہو۔ اقبال کے نظام فکر میں تجربہ ومشاہدہ اوراستقرائی طریقہ کار سے حاصل کردہ بتدریج وسعت پذیر علم جومردمومن کوتسخیر فطرت میں مدد دیتا ہے۔ اس کی عکاسی شجرعلم کی تاویل وتعبیر میں بھی ہوتی ہے۔ اقبال کے خیال میں شیطان بربنائے عناد انسان کواس علم سے محروم رکھنے کے لیے اس پراسرار کشفی علم کے چکر میں پھنسانا چاہتا تھا۔

اقبال جسے دوسرا واقعہ (episode) کہتے ہیں اس کا ذکر سورہ طٰہٰ میں اس طرح ہے کہ جنت میں آدم کو بھوکے اور ننگے ہونے کا احساس اوردھوپ وپیاس بالکل نہیں یعنی احتیاجات سے آزادی ہے، قرآن کا انداز بیان یہاں ایسا ہے کہ جیسے درخت کی یہ حالت بہتر ہے، جس سے شیطان آدم کونکلوانے کے درپے ہے۔ جب کہ اقبال کے نزدیک یہ حالت جنتِ انسان کی اس ابتدائی زندگی کی کیفیت ہے جس میں وہ اپنے ماحول سے رشتہ مربوط نہیں کرسکا تھا۔ شجرممنوعہ ثانی (شجرحیات) کا پھل کھا کر (یعنی جنسی فعل کے ذریعے) آدم وحوا کی جنسی تفریق اورذات کی انفرادیت وشخصیت کی ابتداءاور بھوک پیاس اور ماحول کے شدائد سے پیداشدہ احتیاجات کے نتائج ہیں تہذیب انسانی کی بھی ابتداء ہوتی ہے۔ اسی لیے ان کے خیال میں آدم کی پہلی نافرمانی اس کے آزاد ارادے کا پہلا استعمال بھی ہے۔ یہاں اقبال اس رومانیت کے ترجمان نظر آتے ہیں جس کے نزدیک انفرادی شخصیت کا ادعا اورآزاد ارادے کا استعمال خواہ وہ بہ مشکل انحراف وبغاوت ہی کیوں نہ ہواپنے ہدف کے محمود ونامحمود ہونے کے علی الرغم مستحسن قرار پاتا ہے۔ اس میں اقبال انسانی خودی کی

خوابیدگی سے بیداری دیکھتے ہیں۔ فلسفہ وجودیت کے ماننے والے بھی آزاد انتخاب کے بغیر زندگی کو نامعتبر (Inauthentic) سمجھتے ہیں۔

جس ابتدائی جنت میں آدم وحوا کو رکھا گیا تھا اس کے بارے میں مفسرین کا ایک طبقہ اس کا قائل رہا ہے کہ وہ اسی دنیا میں واقع تھی نہ کہ آسمان میں جہاں سے آدم کا نزول ہوا۔ اسی طرح شجر ممنوعہ کا پھل کھانے سے آدم وحوا کی شرمگاہوں کا ان پر کھل جانا اور انہیں شرم کا احساس، اس کا قرآن میں جس طرح ذکر آیا ہے اس کی تعبیر مختلف طریقوں سے ممکن ہے، اس انداز سے بھی جو اقبال نے اختیار کیا۔

پتہ نہیں اقبال کو ان تضادات کا احساس تھا یا نہیں جو ان کے مفروضہ دوسرے واقعے کی تعبیر میں مضمر ہیں۔ مثلاً قصے کا سراغ ازمنۂ قدیم کے اساطیر میں ڈھونڈتے ہوئے پہلے وہ کہہ چکے ہیں کہ انسان نے خود کو ماحول کی مزاحمت اور شدائد اور مرض وموت کا شکار دیکھ کر اس کی توجیہ کے لیے اس متھ کا سہارا لیا۔ اب یہ کہتے ہیں کہ ابتدائی دور میں وہ احتیاجات سے آزاد اور اس لیے ماحول سے غیر مربوط تھا، لیکن ارادے کی آزادی استعمال نہ کرنے کی وجہ سے زندگی کا طور میکانکی تھا۔ یہ تضاد اقبال کے بشریاتی Anthropological نقطۂ نظر اور ماضی بعید کی حالت فطرت State of nature کے رومانی اسطور کو خلط ملط کر دینے سے پیدا ہوتا ہے۔

دوسرا تضاد اس تعبیر میں یہ مضمر ہے کہ انسان کو جنت کی ''سادگی وسادہ لوحی'' سے نجات اس شجر ممنوعہ کا پھل کھانے سے حاصل ہوئی، جس کی ترغیب شیطان نے دی۔ یعنی انسان کی یہ آزادی اور ارتقاء بالواسطہ شیطان کی ترغیب کی مرہون منت ہے جب کہ وہی شیطان پہلے درخت کا پھل کھلا کر آدم کو ازلی مخاصمت کی وجہ سے نعمت علم سے محروم اور خفیہ وپراسرار علم کے چکر میں ڈالنا چاہتا تھا۔

راقم کو یہ اعتراف ہے کہ ازمنۂ قدیم سے بائبل اور قرآن تک قصہ جتنی شکلوں اور متنوں کے اختلاف کے ساتھ رائج رہا ہے، اور اس میں عقیدہ وماقبل تاریخ

وجود انسانی کے حالات کا علم اس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ تضادات وابہامات سے پاک ان کی ایک مربوط تعبیر مشکل ہے۔

یہاں اس کا موقع نہیں ورنہ مفسرین قرآن خود جن تضادات کا شکار رہے ہیں اور قصے کے اندر بعض پہلوؤں میں جو بے ربطی ہے، اس کی ہم نشاندہی کرتے، اشارۃً عرض ہے کہ اگر شجر ممنوعہ کے پھل میں کوئی خاصیت نہیں تو اس کے کھانے سے شرمگاہوں کا احساس کیوں ہونے لگا۔ اسی طرح جنت کی مقامیت اتنی فیصلہ کن نہیں، البتہ محل غور یہ ہے کہ کیا وہاں کی زندگی محض ایک عبوری دور تھا اور اصلاً آدم کو خلافت دنیا ہی سونپی گئی تھی، جہاں بالآخر وہ آئے، یا ان کا ایک کیفیت زندگی سے دوسری کیفیت میں ارتحال (اگرچہ بغیر گناہ کے کسی دھبے کے) بہر حال کچھ کھونے کے مترادف تھا اور پھر سے اسے یا اس جیسی کیفیت کو حاصل کرنے کی مہم ہی خلافت ارضی کا نصب العین ہے۔ اس سلسلے میں مولانا ابوالاعلیٰ مودودی جو اقبال کے عقیدتمند تھے اپنی تفسیر قرآن میں لکھتے ہیں "یہ قصہ جس طریقے سے یہاں اور قرآن کے دوسرے مقامات پر بیان ہوا ہے اس پر غور کرنے سے میں یہ سمجھتا ہوں (واللہ اعلم بالصواب) کہ زمین کی اصل خلافت وہی تھی جو آدم علیہ السلام کو ابتداءً جنت میں دی گئی تھی۔ وہ جنت ممکن ہے کہ آسمانوں میں ہو اور ممکن ہے کہ اسی زمین پر بنائی گئی ہو، مگر اس عہدے پر مستقل تقرر ہونے سے پہلے امتحان لینا ضروری سمجھا گیا تاکہ امیدوار کی صلاحیتوں کا حال کھل جائے اور یہ ظاہر ہو جائے کہ اس کی کمزوریاں کیا ہیں اور خوبیاں کیا۔ چنانچہ امتحان لیا گیا اور جو بات کھلی وہ یہ تھی کہ امیدوار تحریص واطماع کے اثر میں پھسل جاتا ہے...... اس امتحان کے بعد آدم اور ان کی اولاد کو مستقل خلافت پر مامور ہونے کے بجائے آزمائشی خلافت دی گئی اور آزمائش کے لیے ایک مدت مقرر کر دی گئی۔ اس آزمائشی خلافت کے دوران ہر ایک کے طرزِ عمل کا ریکارڈ محفوظ رہے گا اور یوم الحساب جو لوگ کامیاب نکلیں گے انہیں کو پھر مستقل خلافت اس دائمی زندگی اور لازوال سلطنت کے ساتھ جس کا لالچ دے کر شیطان

نے حکم کی خلاف ورزی کرائی تھی، عطا کی جائے گی۔ اس وقت یہ پوری زمین جنت بنادی جائے گی اور اس کے وارث خدا کے صالح بندے ہوں گے، موصوف مزید کہتے ہیں کہ ''جنت کی اس زندگی کو جو لوگ محض کھانے پینے اور اینڈنے کی زندگی سمجھتے ہیں ان کا خیال صحیح نہیں ہے۔ وہاں پیہم ترقی ہوگی بغیر اس کے کہ اس کے لیے کسی تنزل کا خطرہ ہو ...... '' (حاشیہ سورہ طٰہٰ: آیت ۱۲۴، تفہیم القرآن جلد سوم، ص: ۱۳۴، ۱۳۵، مرکزی مکتبہ اسلامی، دہلی)

ڈپٹی نذیر احمد نے قیامت کی جو منظر کشی ''توبتہ النصوح'' میں کی ہے اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ کچہری عدالت جس سے انہیں اپنی زندگی میں سابقہ رہا ہے اس کا انھوں ں ے اس میں چربہ اتارا ہے کچھ یہی کیفیت جنت میں آدم کے on probation ہونے اور عارضی و مستقل تقرری کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ موجودہ زمانے میں (ہندوستان میں برٹش راج کے زمانے سے) عہدوں اور مناصب پر سرکار کی طرف سے جس طرح لوگ فائز ہوتے ہیں اس کی جھلک آدم کے منصب خلافت پر تقرری میں مولانا مودودی نے دیکھی ہے۔

ماحصل یہ ہے کہ قصص کے قالب میں نئی روح نہ صرف عہد نامۂ عتیق اور قرآن ڈالتے ہیں اور نئے معنی پہناتے ہیں بلکہ ہم آپ بھی یہی کرتے ہیں۔ سرسید، آزاد، اقبال اور مودودی...... سب ہی۔ نئے متھ بنانا اور رائج کرنا آسان نہیں۔ پرانے متھ میں ہم نئے متھ پروتے ہیں۔ اقبال کے نئے متھ میں ارتقائے تخلیقی، ماضی اور مستقبل دونوں سمتوں میں جنت کا سراغ اور زندگی، ماضی کی جنت بغیر کسب اور مستقبل کا کسب کے ذریعہ حصول۔ یہ متھ کافی عالمگیر اور دیرپا ثابت ہوا ہے۔ اقبال بھی اس میں اپنے نئے متھ داخل کرتے ہیں۔

قابل توجہ بات یہ ہے کہ اقبال اپنی انوکھی اور بعض اوقات منحرفانہ تعبیرات کے باوجود بنیادی نتائج فکر اور موقف کے اعتبار سے اسلام کے مرکزی فکری دھارے کے ترجمان ہیں،...... اور اس ترجمانی میں نئی بصیرتوں کا اضافہ کرتے ہیں،

اور دھارے کی توسیع بھی۔

فکر اقبال کا مرکزی اسلامی دھارے سے انحراف اور ان کا باہمی ارتکاز، دونوں کا مطالعہ بصیرت افروز ہے۔ اقبال کی شاعری میں بھی اسی ارتکاز و انحراف سے سابقہ پیش آتا ہے۔ مثلاً ابلیس کا اقبالی کردار قرآن سے خاصہ منحرف ہے جب کہ آدم، میلاد آدم، خلافت آدم اور شرف آدم ...... سے متعلق شاعری نئے آہنگ اور لب و لہجے کے ساتھ اسی مرکزی فکر اسلامی سے فیضیاب ہے۔

☆☆☆

زیڈ۔اے۔عثمانی

اقبال کا تصورِ عشق

جہان یک نغمہ زار آرزو　　بم و زیرش زتار آرزوی
بچشم ہر چہ ہست و بود باشد　　دمی از روزگار آرزوی

اقبال کے لئے آرزو یا عشق ہنگامۂ ہست و بود کی علت غائی ہے، اور ان کا عقیدہ ہے کہ زندگی اور فن دونوں عشق ہی کے فیض سے تب و تاب حاصل کرتے ہیں۔

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوز دمبدم

یوں تو غالب کو بھی کائنات کا ذرہ ذرہ عشق سے سرشار نظر آتا ہے۔

ذرہ ذرہ ساغر میخانۂ نیرنگ ہے
دیدۂ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلیٰ آشنا

لیکن اقبال کے لیے کائنات کا ہر ذرہ انا کی خلاقانہ آشکارائی کا عمل ہے جو عشق سے صاحب فروغ ہے، اور کائنات اناؤں کا ایک ارتقاء پذیر تدریجی نظام ہے جس کا انائے مطلق یا خدا سے نامیاتی تعلق ہے۔ مکانیت کے کسی تصور کی مدد سے اس تعلق کی تفہیم ممکن نہیں کیونکہ یہ تعلق بہ لحاظ شدت ہے، نہ کہ بہ لحاظ گسترش (خطبات، ۴) اور خدا نہ مکان میں محدود ہے، نہ اس کے اور کائنات کے درمیان مکان حائل ہے۔

اندرون است کہ بیرون است ؟ چیست ؟

آنچہ می بیند چون است ؟ چیست ؟

یہ تعلق جوانا کو انا سے اور انائے مطلق سے مربوط کرتا ہے عشق ہے۔ یہ ایک آفاقی داعیۂ روح ہے جس کی وجہ سے عمل کائنات مسلسل نمو پذیر اور ارتقاء کوش ہے (کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون)۔ اس آفاقی داعیۂ روح سے وہی منکر ہو سکتا ہے جو کائنات کو ایک بنی بنائی، جامد شئے سمجھتا ہے، ورنہ خود سائنسی فکر اس نتیجہ پر پہنچی ہے کہ کائنات محدود مگر امکانی طور سے بیکراں ہے (آئن سٹائن)۔ حقیقت یہ ہے کہ کائنات کی کوئی بیرونی حد نہیں، اس کی حد اندرونی ہے (کرانش درون است دبرون نیست)، اور خدا جس طرح چاہتا ہے اپنی خلقت میں اضافہ کرتا ہے۔ اقبال کا تصور کائنات اسی قرآنی نظریہ کا مرہون منت ہے (ملاحظہ کیجئے خطبات، ۲)۔ کائنات کا خدا کی ذات سے ویسا ہی تعلق ہے جیسا انسان کی ذات کا اس کے کردار سے۔ اسی لئے قرآن میں کائنات کو سنت اللہ کہا گیا ہے۔ کائنات ایک بامقصد تخلیقی عمل کا تسلسل ہے (جو خدا کے خلق اور امر کا مظہر ہے)، یہ اور بات ہے کہ استدلالی فکر اسے منجمد اکائیوں میں تقسیم کر دیتی ہے اور اس طرح زمان و مکان کی وہ دنیا وجود میں آتی ہے جو موضوعی و معروضی علم کی دنیا ہے۔

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زناری نہ ہے زماں نہ مکاں لا الہ الا اللہ

فریب نظر ہے سکون و ثبات تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات

ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود

اقبال کے لئے عشق وہ قوتِ محرکہ ہے جو کاروانِ وجود کو ہر لحظہ نئی شان سے آگے بڑھاتی ہے۔ شعور کے ان نئے نئے مدارج کی طرف جہاں عالم زمان و مکاں سے ماوراء نئی نئی دنیائیں روشن ہوتی ہیں۔

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں   ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر   چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں
اسی روز و شب میں الجھ کر نہ رہ جا   کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

یقیناً غالب کے مقابلے میں اقبال کے ہاں عشق ایک زیادہ جامع نظامِ اقدار کے مرادف ہے، جس کی غایت قلب ونظر کی وہ مست و پرشوق زندگی ہے جو ماورائیت کے عالم میں تجسس کی راہیں بدلتی رہتی ہے۔

اس بات کا ہمیشہ خطرہ رہا ہے کہ عشق بوالہوسی نہ بن جائے (اس خطرے کے پیش نظر دانتے کی طربیۂ خداوندی ''بابرکت زندگی'' کی جستجو کا جامع ترین رویاء ہے)۔ غالب کے مقابلے میں اقبال کو اس خطرے کا زیادہ شدید احساس ہے۔

عشق گردید ہوس پیشہ و ہر بند گسست
آدم از فتنہ او صورت ماہی در شست
وقت آنست کہ آئین وگر تازہ کنیم
لوح دل پاک بشوئیم و زسر تازہ کنیم

مادیت اور ''فلمسازی'' کے موجودہ دور میں 'آبروئے شیوۂ اہل نظر' کی خاطر اس بات پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ عشق جذباتیت کا نام نہیں، بلکہ یہ ایک ذمہ داری ہے جو تعلق ''من و تو'' سے پیدا ہوتی ہے۔ دراصل عشق اور عزم آزاد ہم معنی ہیں (جیسا کہ طربیۂ خداوندی کے خاتمے پر احساس ہوتا ہے)۔ عشق کا ہر مظہر صورت حال کی یگانگت کے اعتبار سے یگانہ ہے جس کی توجیہہ جذبات کی بنا پر ممکن نہیں۔

صدق خلیل بھی ہے عشق، صبر حسین بھی ہے عشق
معرکہ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

عشق تعلق ''من و تو'' سے پیدا شدہ ایک مسئولیت فعال ہے جو خود اور غیر خود کی انفرادیت کے اثبات کی طرف، یعنی موجودات کی اصل حقیقت کے اثبات کی

طرف اور اس طرح اس خدائے بے ہمتا کی انفرادیت مطلق کے اثبات کی طرف راجع ہوتی ہے (لیس کمثلہ شئی) جس کی آیات تعلق من و تو سے منکشف ہوتی ہیں۔ تعلق من و تو فطری طور سے تعلق من ویزداں سے تکمیل پا کر ابدیت سے ہمکنار ہوتا ہے۔ ''عشق مجازی'' اور ''عشق حقیقی'' میں کوئی بعد نہیں کیونکہ محبوب ارضی محبوب ازلی کا پرتو ہے۔ بالفاظ دیگر عشق مظاہر کی اصل حقیقت کے عرفان کی وہ ذمہ دارانہ خواہش ہے جو نبی کریمؐ کی اس دعا سے ظاہر ہوتی: اللھم ارنی الاشیاء کماھی۔ اقبال کی زبان میں اس طرح کا عرفان عرفان خودی کہا جائے گا۔ اپنی خودی، دوسرے کی خودی اور خدا کی خودی کا عرفان (شعور خویشتن، شعور دیگری اور شعور ذات حق)۔

موضوعی اور معروضی علم کا رویہ ''من و او'' کا رویہ ہے جس میں شخصی تعلق کو دخل نہیں۔ اس رویے کے باعث نفس اور غیر نفس کی حرکی انفرادیت زائل ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ منجمد تعمیمات یا کلیات لے لیتی ہیں، جن سے زمان و مکان کی اس دنیا کا در و بست عمل میں آتا ہے جو عقل اور سائنس کی جولانگاہ ہے۔

در رہ دوست جلوہ ہاست تازہ بہ تازہ نو بہ نو
صاحب شوق و آرزو دل نہ دہد بہ کلیات

خرد در لامکان طرح مکان بست
چو زناری زمان را در میان بست

''من و او'' کا رویہ تجربے کی تدوین و تکوین کے لئے ضروری ہے، لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ''من و تو'' کا وجدان بھی ضروری ہے جس کے درخشاں لمحات ''من و او'' کی تقلیب کر کے ابدیت و ماورائیت کا پیغام دیتے ہیں۔ ''من و او'' کے بغیر انسان زندہ نہیں رہ سکتا، لیکن جو محض ''من و او'' ہی میں الجھ کر رہ جاتا ہے وہ انسان نہیں ہے (مارٹن بوبر)۔ اسی لئے یسوع مسیحؑ نے کہا ہے کہ ''دنیا میں رہو لیکن دنیا

کے ہو کے نہ رہو۔'' اس معاملے میں اقبال کی بصیرت کی بھی داد دینی پڑے گی۔

آنچہ در آدم بگنجد عالم است آنچہ درعالم نگنجد آدم است

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے

مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

''من و تو'' کا وجدان حقیقت کلی کا وجدان ہے۔ لیکن اگر انسان محض ''من و او'' میں گرفتار ہو کر رہ جائے تو یہ استثنائیت (EXCLUSIVENSES) کی زندگی ہوگی جو انسان کو انسان کے مرتبے سے گرا دیتی ہے، یعنی احسن تقویم سے گرا کر اسفل سافلین بنا دیتی ہے۔ استثنائیت کا دوسرا نام بت پرستی ہے، کیونکہ استثنائیت اس حقیقت کلی کو جو اپنی ماہیتِ اصلی میں غیر محدود و بیکراں ہے، صورت یا تصور کی جامد اور قابل استفادہ اکائیوں میں محصور و محدود کردیتی ہے جس سے ''جسم'' اور ''روح''، ''تن'' اور ''جان''، ''مجاز'' اور ''حقیقت'' وغیرہ کی دوقسمیت پیدا ہوتی ہے جسے اقبال حرام سمجھتے ہیں۔

تن وجان رادوتا گفتن کلام است تن وجان رادوتا دیدن حرام است

عشق کا تقاضا عالم ''من واو'' کی نفی نہیں بلکہ اس کی تقلیب ہے جو تعلق ''من و تو'' کے نفوذ سے عمل میں آتی ہے۔

اقبال عشق کی تعریف کرنے کے لئے عشق اور عقل کا اکثر مقابلہ کرتے ہیں، ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں عقل سے ان کی مراد استثنائیت پسند عقل ہے جسے رومی عقل جزوی کہتے ہیں۔

عقل جزوی عشق رامنکر شود عقل جزوی عشق رابدنام کرد

اس عقل کی پرواز مقام صفات اور علم کی حد سے پرے نہیں۔ جبکہ

علم کی حد سے پرے بندۂ مومن کے لئے

لذتِ شوق بھی ہے نعمتِ دیدار بھی ہے

یہ عقلِ جزوی مقامِ صفات میں بھٹک کر رہ جاتی ہے، جبکہ عشق مقامِ صفات سے تماشائے ذات کی طرف بڑھتا رہتا ہے۔ اگر عقل عشق کی شورش پنہاں میں شریک نہیں تو کچھ بھی نہیں۔

یہ عقل جو مہ و پرویں کا کھیلتی ہے شکار
شریکِ شورش پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

عقل اندر حکم دل یزدانی است　　　چون زدل آزاد شد شیطانی است

علم بی عشق است از طاغوتیاں　　　علم با عشق است از لاہوتیان

عقل کے لئے لازم ہے کہ ادب خوردۂ دل ہو۔ جب ایسا ہوتا ہے تو عقل اور عشق ایک دوسرے کی توثیق کرتے ہیں اور عقل اور عشق کی ہم آہنگی تجدید حیات و کائنات کا باعث بنتی ہے۔

زیرکی از عشق گردو حق شناس　　　کار عشق از زیرکی محکم اساس
خیز و نقش عالم دیگر بنہ　　　عشق را با زیرکی آمیزدہ

عشق اور عقل حق شناس ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ چنانچہ رومی عشق کو ''عقل کلی'' اور ورڈزورتھ عشق کو ''عقل برتر'' (HIGHER REASON) کہتے ہیں۔ اقبال کے لئے بھی عشق اک ''دانش نورانی'' ہے۔

عشق وہ آفاقی داعیۂ روح ہے جو خدا کی پیہم خلاقانہ آشکارائی کا باعث ہے۔ ایک مشہور حدیث قدسی میں کائنات کی تخلیق کی وجہ اس طرح بیان کی گئی ہے: کنت کنزاً مخفیاً ان اعرف الخلقت الخلق (میں ایک خزینۂ پنہاں تھا، میں نے چاہا کہ میں ظاہر ہوں اور پہچانا جاؤں، اس لئے میں نے خلقت کو خلق کیا)۔ عشق انا کا ذوق آشکارائی ہے جس سے حدیث ناظر و منظور، عارف و معروف یا شاہد و مشہود کا وہ نا متناہی سلسلہ شروع ہوتا ہے جو حیات و

کائنات کو ایک مسلسل شعور پرور تخلیقی عمل بنا دیتا ہے۔

حدیث ناظر و منظور رازی است　　دل ہر ذرہ در عرض نیازی است
تو ای شاہد مرا مشہود گردان　　زفیض یک نظر موجود گردان
کمال ذات شی موجود بودن　　برای شاہدی مشہود بودن
جہان غیر از تجلی ہای مانیست　　کہ بی ما جلوہ نور و صدا نیست

عالم ظہور جلوۂ ذوق شعور ہے، اور موجود وہی ہے جو دوسرے پر اپنے آپ کو آشکار کرکے اپنے وجود کی شہادت چاہے۔ یہی انسان کی زندگی ہے اور یہی خدا کی زندگی۔ چنانچہ 'جاوید نامہ' میں ندائے جمال آتی ہے۔

آفریدن ؟ جستجوی دلبری　　وا نمودن خویش را بر دیگری
این ہمہ ہنگامہ ہای ہست و بود　　بی جمال ما نیاید در وجود
زندگی ہم فانی و ہم باقی است　　این ہمہ خلاقی و مشتاقی است
زندہ ای ؟ مشتاق شو، خلاق شو　　ہمچو ما گیرندۂ آفاق شو
در شکن آنرا کہ ناید سازگار　　از ضمیر خود دگر عالم بیار
بندۂ آزاد را آید گران　　زیستن اندر جہان دیگران
ہر کہ او را قوتِ تخلیق نیست　　پیش ما جز کافر و زندیق نیست
از جمال ما نصیب خود نبرد　　از نخیل زندگانی بر نہ خورد
مرد حق برندہ چون شمشیر باش　　خود جہان خویش را تقدیر باش

مرد حق کی خلاقی، مشتاقی اور آفاق گیری عشق یا عزم آزاد کی وہ صفات ہیں جو اسے تقدیر سازی کے کام میں خدا کا شریکِ کار بناتی ہیں۔ انھیں کے فیض سے انسان حقیقت غیر محدود کے تازہ بہ تازہ و نو بہ نو جلووں کی تلاش میں شعور کی نئی نئی منزلوں کی طرف بڑھتا ہے۔ خدا کی کشود کے بغیر انسان کی نمود نہیں۔ لیکن انسان کی نمود کے بغیر خدا کی بھی کشود نہیں۔

نہ او را بی نمود ما کشودی　　نہ ما را بی کشود او نمودی

اگر ایک طرف انسان کو خدا کی تلاش ہے تو دوسری طرف خدا کو بھی انسان کی تلاش ہے، اس انسان کامل کی تلاش ہے جو خود شناس و خدا شناس ہو اور جس کی نمود خدا کی کشود ہو۔

ما از خدای گم شدہ ایم او بہ جستجوست　　چون ما نیاز مند و گرفتار آرزوست
گاہی بہ برگ لالہ نویسد پیام خویش　　گاہی درون سینہ مرغان بہ ہاو ہوست
در نرگس آرمید کہ بیند جمالِ ما　　چندان کرشمہ دان کہ نگاہش بہ گفتگوست
ہنگامہ بست از پی دیدار خاکئی　　نظارہ را بہانہ تماشای رنگ و بوست
پنہان بہ ذرہ ذرہ و نا آشنا ہنوز　　پیدا چو ماہتاب و بہ آغوش کاخ وکوست
در خاکدان ما گہر زندگی گم است　　این گوہری کہ گم شدہ مائیم یا کہ اوست

جو ''گہر زندگی'' گم ہو گیا ہے وہ آگہی کا گوہر مقصود ہے جو شعورِ خویشتن، شعور دیگری اور شعور ذات حق کے نور سے تابناک اور فروغ پذیر ہے۔

گفت: موجود آنکہ می خواہد نمود　　آشکارائی تقاضای وجود
زندگی خود را بخویش آراستن　　بر وجود خود شہادت خواستن
انجمن روز الست آراستند　　بر وجود خود شہادت خواستند
زندہ ای یا مردہ ای یا جان بلب　　از سہ شاہد کن شہادت را طلب
شاہد اول شعور خویشتن　　خویش را دیدن بنور خویشتن
شاہد ثانی شعور دیگری　　خویش را دیدن بنور دیگری
شاہد ثالث شعور ذات حق　　خویش را دیدن بنور ذات حق

یہ تینوں باہم مربوط شہادتیں عشق کے تین باہم مربوط پہلوؤں EROS ، AGAPE اور CHARIS سے مطابقت رکھتی ہیں۔ یہ تینوں شہادتیں آیات خداوندی کی شہادتیں ہیں، یعنی جان اور جہان میں اشیاء کی اصل حقیقت یا نقشِ حق کی شہادتیں۔ ان شہادتوں کا مطلب دیدار خداوندی ہے۔

نقش حق اول بجان انداختن　　باز اورا در جہان انداختن
نقش جان تا در جہان گردد تمام　　میشود دیدار حق دیدار عام

نقش حق داری، جہان نخچیر تست　　ہم عنان تقدیر با تدبیر تست

مردِ خدا جو نقش حق کو جان اور جہان پر مرتسم کرتا ہے وہ 'خاکی و نوری نہاد' اور 'بندۂ مولا صفات' ہے جس کی تدبیر کے مطابق خدا کی تقدیر ڈھلتی ہے۔ اس کا عزم آزاد رضائے الٰہی سے ہم آہنگ ہے، اور وہ اس مقام عبدہٗ پر ہے جو قسمت وعلیت کی دنیا سے ماوراء ہے اور جہاں آدم اور جوہر کا انضمام ہے۔ وہ اپنی خلاقی، مشتاقی اور آفاقی گیری کی بدولت صفات الٰہیہ سے مستنیر ہے (تخلقوا باخلاق الله) وہ حلاج کے نعرہ انا الحق کی توثیق کرتا ہے جس کی تفہیم شدت کی بجائے گسترش کے لحاظ سے کی گئی ہے۔ مردِ خدا کا عمل جو عشق سے صاحب فروغ ہے، خدا کا عمل ہے: وما رمیت اذ رمیت ولکن الله رمی۔

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ　　غالب و کار آفریں، کار کشا، کار ساز

عزم کی آزادی تمام مخلوقات میں صرف انسان کی خصوصیت ہے (اسطورِ سقوطِ آدم پر ملاحظہ کیجئے اقبال کا تبصرہ: خطبات، ۳)، اور تعلق کی ذمہ داری خودی کی امانت ہے جس کا بار صرف انسان قبول کرتا ہے، جبکہ زمین، آسمان اور کوہ و جبل اس بار کی تاب نہیں لا سکتے: انا عرضنا الامانة علیٰ السموات والارض والجبال فابین ان یحملنها واشفقن منها وحملها الانسان۔

آسمان بار امانت نتوانست کشید　　قرعہ فال بنام من دیوانہ زدند

(حافظ)

تعلق کی ذمہ داری اور عزم آزاد کی تحریک رضائے الٰہی کے آگے ہمتِ تسلیم کے سوا کچھ نہیں۔ وہ آفاقی دین جسے قرآن میں اسلام کہا گیا ہے عشق ہی کا دوسرا نام ہے۔

کار مردان است تسلیم و رضا　　بر ضعیفان راست ناید این قبا

کار ما غیر از امید و بیم نیست　　ہر کسی راہمت تسلیم نیست

ای کہ گوئی بودنی این بود، شد | کارہا پابند آئین بود، شد
معنی تقدیر کم فہمیدہ ای | نی خودی رانی خدارا دیدہ ای
مرد مومن با خدا دارد نیاز | ''باتوما سازیم، تو ما بساز''

عزم او خلاق تقدیر حق است | روز ہیجا تیرا و تیر حق است

تقدیر حق کوبنی بنائی اور تغیر ناپذیر قسمت نہیں، بلکہ ان لامحدود امکانات کا خزینۂ پنہاں ہے جو اپنی نمود کے لئے انسان کے عزم آزاد اور خدا کی مشیت کے ایک ہونے کے منتظر ہیں۔

عزم آزاد وہی ہے جو عزم واحد ہو، جو دنیا کی تمام محبتوں کو خدا کی محبت کے وسیلے کی حیثیت سے اس ایک محبت میں سمیٹ لے (ملاحظہ کیجئے طربیۂ خداوندی، ''جنت'' ۲۶)۔ ارادہ کی وحدت قلب کی پاکیزگی ہے (کیر کیگارڈ)، اور انفس و آفاق میں آیات خداوندی کے احترام کا ذمہ دارانہ احساس جو عشق سے پیدا ہوتا ہے قلب کی پاکیزگی کی ضمانت ہے: ذالك ومن يعظم شعائر الله فانها من تقوى القلوب۔

عشق کی غایت دیدارِ خداوندی ہے جو انفس و آفاق میں آیات خداوندی کی شہادت کے وسیلے ہی سے ممکن ہے۔ عشق نہ دنیا کی طرف سے آنکھیں بند کر لینے کا نام ہے، نہ دنیا میں گم ہو جانے کا نام۔ یہ دونوں استثنائیت کے رویے ہیں جن کی علامات اقبال کے یہاں ''مشرق'' اور ''مغرب'' ہیں (''مشرق'' صرف روح دیکھتی ہے اور ''مغرب'' صرف جسم۔ ''ضمیر مغرب ہے تاجرانہ، ضمیر مشرق ہے راہبانہ'')۔ عشق دنیا سے مناسب تعلق پیدا کرنے کا نام ہے۔ اور جب تک دنیا سے مناسب تعلق پیدا نہ ہو تب تک خدا سے بھی مناسب تعلق پیدا نہیں ہو سکتا، بلکہ خدا کی طرف بھی ''من واو'' کا رویہ قائم ہو جاتا ہے۔ دنیا سے

مناسب تعلق یہی ہے کہ ''دنیا میں رہو مگر دنیا کے ہو کر نہ رہو'' کیونکہ دنیا کی رنگینیاں اس حقیقت مطلق کی نشانیاں ہیں جو بے رنگ ہے۔ دنیا سے اور خدا سے مناسب تعلق استوار کرنے کے لئے رنگ آلودگی کے استثنائی رویے کے خلاف جو ارتقائے حیات و کائنات کے منافی ہے مسلسل جہاد کی ضرورت ہے۔

لالہ این چمن آلودہ رنگ است ہنوز سپر از دست میندازکہ جنگ است ہنوز

موجودات کی اصل حقیقت یہی ہے کہ وہ آیات خداوندی ہیں (قرآن) اور بقول دانتے حقیقت مطلق کا ''تعارفی پرتو'' (SHADOWY PREFACE) ہیں۔

این ہمہ عکس می و نقش نگارین کہ نمود
یک فروغ رخ ساقی است کہ در جام افتاد

(حافظ)

عشق کی روشنی میں تجربے کی تمام علامتی اشکال اس طرح شفاف ہو جاتی ہیں کہ صرف وہ حقیقت مطلق نظر آتی ہے جس کے ماسوا کسی شے کا وجود بالذات اور الوہی مرتبہ نہیں ہے۔ اس طرح عشق لا الہ الا اللہ کی شہادت کی طرف رجوع ہونے کا نام ہے جو اس کلمے کے محض دینیاتی مفہوم تک محدود نہیں ہے۔ مقام صفات میں تماشائے ذات، رنگی میں بیرنگی اور جلوت میں خلوت دیکھنے کا بھی یہی مطلب ہے۔

بہ بر ہم ما تجلی ہاست بنگر جہان ناپید و او پیدا است بنگر
در و دیوار و کاخ و کو نیست کہ این جا ہیچکس جز ما و او نیست
زمین و آسمان و چار سو نیست در این عالم بجز اللہ ہو نیست

عالم کی یہ نفی خدا کی نشانی اور سنت کی حیثیت سے عالم کی اصل حقیقت کا اثبات ہے۔ عشق کی راہ میں راہ نفی (لا) اور راہ اثبات (الا) ایک ہیں کیونکہ یہ راہ لا الہ الا اللہ کی راہ ہے اس راہ میں بقول ایلیٹ: The way up is the way down راہ نفی میں انفس و آفاق میں کوئی قائم بالذات اور الوہی حقیقت نظر نہیں

آتی۔ مگر عاشق کے لئے جو اشیاء کو قائم بالذات نہیں بلکہ آیاتِ خداوندی سمجھتا ہے یہ راہ نفی محبوب و معبود مطلق کے اثبات کی راہ ہے۔ کہ این جا ہیچ کس جز ما و او نیست۔ عشق کی راہ میں اثبات و نفی کا باہمی استلزام جو حقیقت لامحدود کی نو بہ نو تجلیات کی طرف بڑھنے کا ذوق و شوق ہے خودی کے فروغ بے پایاں کا باعث ہے: خودی کا سرِنہاں لا الہ الا اللہ ہے۔

زندگی شرح اشارات خودی است

لا و الا از مقامات خودی است

مگر استثنائیت پسند عقل جزوی مقام صفات پر اٹک کر رہ جاتی ہے اور تماشائے ذات کی طرف نہیں بڑھتی، یعنی لا پر اٹک کر رہ جاتی ہے الا کی طرف نہیں بڑھتی، اور اس طرح انسان اس مقام عبدہٗ سے بیگانہ رہتا ہے جہاں کائنات اور خدا کا نامیاتی تعلق روشن ہوتا ہے۔ اقبال کو اشتراکیت اور مادیت کی زندگی اسی محدودیت کا شکار نظر آتی ہے، مگر ان کے لئے المانوی حکیم نطشے، جس سے وہ خود بہت متاثر تھے اور جسے وہ قلب کے اعتبار سے مومن اور دماغ کے اعتبار سے کافر سمجھتے تھے عقل جزوی کے المیے کی علامت بن جاتا ہے۔

او بہ لا درماند و تا الا نہ رفت

از مقام عبدہ بیگانہ رفت

عقل جزوی ہر موجود کی حر کی انفرادیت کو محو کر دیتی ہے، جبکہ عشق کی روشنی میں یہ حرکی انفرادیت اجاگر ہوتی ہے اور حقیقت لامحدود کی نو بہ نو تجلیات کی نشاندہی کرتی ہے۔ عشق کے فیض سے ہر لحظہ مرد آزاد اپنی شخصیت کی اور اپنی کائنات کی تخلیق و تجدید کرتا ہے۔ ''ہر نفس نو می شود دنیا و ما'' (رومی)۔ عشق قلب و نظر کی وہ زندگی ہے جو حقیقت لامحدود کی نو بہ نو تجلیات کی مسلسل جستجو و آرزو سے عرصۂ ابدیت میں تابناک اور فروغ پذیر ہے۔ یہ زندگی ایک سیر دوام ہے، اور یہی مردانِ آزاد (اہل فراق) کی جنت ہے (جنت آزادگان، سیر دوام)۔

فرصت کشمکش مده این دل بی قرار را
یک دوشکن زیادہ کن گیسوی تابدار را
در رہ دوست جلوہ ہاست تازہ بتازہ نو بہ نو
صاحب شوق و آرزو دل نہ دھد بہ کلیات

ہر لحظہ نیا طور، نئی برق تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

''انسان ہمیشہ اس حقیقت لامحدود کی تازہ بہ تازہ تجلیات سے بالیدگی حاصل کرنے کے لئے آگے بڑھتا رہتا ہے جو' ہر لحظہ نئی شان سے سرگرم عمل ہے، (کل یوم ھوفی شأن)۔ اور معارف تجلی محض ایک ظرف منفعل نہیں، انائے آزاد کا ہر عمل ایک نئی صورت حال تخلیق کرتا ہے، اور اس طرح خلاقانہ آشکارائی کے لئے نئے مواقع فراہم کرتا ہے۔'' (خطبات، ۴)

عشق کا تقاضا ماورائیت کا حصول ہے جو ہر نفس ''دنیاوما'' کی تخلیق وتجدید کے مرادف ہے۔ یہ تخلیق وتجدید دراصل شعور کے انقلاب سے عمل میں آتی ہے۔

چو حس دیگر شد این عالم دگر شد
سکون و سیر و کیف و کم دگر شد

احوال و مقامات پہ موقوف ہے سب کچھ
ہر لحظہ ہے سالک کا زماں اور مکاں اور

اقبال کے لئے یہی انقلاب شعور معراج کی حقیقت ہے:

چیست معراج؟ انقلاب اندر شعور (جاوید نامہ)

(دانتے کی طربیۂ خداوندی کا ردیاء بھی اسی اسطوری حقیقت کی شعری تجسیم ہے)
معراج کا منتہا نقش حق کو جان اور جہان پر مرتسم کرکے دیدار خداوندی کو اپنے اوپر رواں کرنا ہے تاکہ انسان تخلقوا باخلاق اللہ کے زیر حکم حیات وکائنات

کی تخلیق وتجدید کے کام میں خدا کا رفیق بن جائے اور اس مقام عبدہٗ کو پہچانے جہاں وہ صورتگر تقدیرات حق ہے۔ معراج شعور خویشتن، شعور دیگری اور شعور ذات حق کی تطہیر، تشدید اور ترفع ہے۔ یہ ''بابرکت زندگی'' کے امکانات کا الہامی رویاء ہے جو عزم آزاد کی خلاقانہ حرکت پر منتج ہوتا ہے۔ چنانچہ معراج میں دیدار خداوندی کا مطلب خودی کی تحلیل نہیں بلکہ خودی کی توثیق ہے۔ اور یہی آیۂ مازاغ البصر وما طغیٰ کی تفسیر ہے۔

موسیٰ ز ہوش رفت بیک جلوۂ صفات　　　تو عین ذات می نگری در تبسمی

قطرے کے دریا میں گم ہو جانے کی تمثال پر وحدت الوجودی فکر نے وصل کا جو تصور پیش کیا ہے وہ انائے مطلق اور انائے محدود کے تعلق کی غلط تفہیم پر مبنی ہے، یعنی شدت کے بجائے گسترش کے لحاظ سے اس تعلق کی تفہیم پر مبنی ہے، اور وصل کا یہ تصور خودی کی ابدی فعالیت اور ارتقائے مسلسل کے منافی ہے۔

تو ندانی شوق بمیرد ز وصل　　　چیست حیات دوام؟ سوختن ناتمام

من ذوق ہم آغوشی دریا نہ خریدم　　　آن بادہ کہ از خویش رباید نہ چشیدم

محبت ذوق انجامی نہ دارد　　　طلوع صبح او شامی نہ دارد
ہزاران عالم افتد در رہ ما　　　بہ پایان کی رسد جو لانگہ ما
مسافر جاودان زی، جاودان میر　　　جہانی را کہ پیش آید فراگیر
بہ بحرش گم شدن انجام ما نیست　　　اگر اورا تو درگیری فنا نیست
خودی اندر خودی گنجد محال است　　　خودی راعین خود بودن کمال است

چنانچہ اقبال کے لئے فراق ایک ایجابی قدر ہے۔

عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق
وصل میں مرگِ آرزو، ہجر میں لذتِ طلب

جدائی شوق را روشن بصر کرد جدائی شوق را جوینده تر کرد

خودی چون پختہ گردد لازوال است
فراق عاشقان عین وصال است

خودی راز ندگی ایجاد غیر است فراق عارف و معروف خیر است
نہ اوبی ما نہ مابی او چہ حال است فراق ما فراق اندر وصال است

فراق ایک وجودی حقیقت ہے جس کی وجہ سے انائے محدود اپنی جداگانہ انفرادیت پر قائم بھی ہے اور خدائے لامحدود سے نامیاتی تعلق کے باعث امکانی طور سے غیر محدود و بیکراں بھی ہے۔

اس نامیاتی تعلق کی حقیقت توحید ہے جس کا مطلب ''ہمہ اوست'' نہیں بلکہ ''ہمہ از اوست'' ہے۔ یعنی ہر چیز کا صدور اس ذات احد سے ہوتا ہے جس کے ماسوا کسی چیز کا (قائم بالذات) وجود نہیں ہے۔ کائنات خدا کے لئے ماسوا کی حیثیت سے روبرو نہیں ہے، یعنی خدا اور کائنات کے درمیان مکان حائل نہیں ہے۔ انا سے اناؤں ہی کا صدور ممکن ہے، اور کائنات جو اناؤں کا ارتقاء کوش نظام ہے انائے مطلق سے نامیاتی تعلق کے باعث متحد، موجود اور سرگرم نمود ہے۔ خدا حقیقت کلی ہے، اور خودی حیات کلی۔ کہ اینجا ہیچ کس جز ما و او نیست عشق بالآخر توحید کے مرادف ہے جو محض دینیاتی مفہوم تک محدود نہیں، جیسے لا الہ الا اللہ محض دینیاتی مفہوم تک محدود نہیں۔ عشق کا مدعا یہ ہے کہ انسان انفس و آفاق میں نقش حق کی شہادت سے توحید کو اپنے اوپر رواں کرے۔ عشق انسان کو ''یکی جوی و یکی بین و یکی باش'' کا پیغام دیتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس پیغام سے آشنا ہونے اور توحید کو اپنے اوپر رواں کرنے کا مطلب عشق کی باہم مربوط شہادتوں کی راہ میں اس عزم واحد سے کام

لینا ہے جو عزم آزاد ہے، جو خلاق، مشتاق اور گیرندۂ آفاق ہے، جو تمام محبتوں کو ایک محبت میں سمیٹ کر اس قدر مطلق کی تلاش میں آزادانہ حرکت کرتا ہے جس کی تجلیات لامحدود اور نو بہ نو ہیں۔ توحید قلب و نظر کی زندگی ہے۔ یہ اس خدائے احد کی تلاش مسلسل کا ذوق و شوق ہے جو آیۂ کائنات کا معنی دیریاب ہے اور حیات و کائنات کے شعوری ارتقاء میں خودی کے بے پایاں فروغ کی ہر لحظہ تازہ بہ تازہ و نو بہ نو منزل ہے۔

آیۂ کائنات کا معنی دیریاب تو — نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

فرصت کشمکش مدہ این دل بے قرار را — یک دو شکن زیادہ کن گیسوی تابدار را

عزم واحد یا عزم آزاد انسان کے کل وجود کی عشق کی شہادتوں کی راہ میں رضائے الٰہی کے آگے تسلیم ہے۔ چنانچہ مرد خدا کا عمل جو عشق سے صاحب فروغ ہے عمل بھی ہے اور صعوبت بھی (ملاحظہ کیجئے: ایلیٹ: MURDER IN THE CATHEDRAL)۔ یہ عمل جو تعلق کی ذمہ داری سے پیدا ہوتا ہے عمل صالح کے سوا کچھ نہیں۔ اقبال کے قرآنی فلسفے میں جس کی اساس عشق، عزم آزاد، سوز حیات ابدی یا فروغ خودی ہے اکثر وجودی فکر کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔[1] چنانچہ عمل کے معاملے میں وہ سینٹ آگسٹن کے اس قول سے متفق معلوم ہوتے ہیں:

LOVE AND DO WHATEVER YOU LIKE.

ز عشق درس عمل گیر و ہر چہ خواہی کن
کہ عشق جوہر ہوش است و جان فرہنگ است

عشق کا مدعا وہ فعال خیر کلی ہے جس میں شر کی تقلیب ہو جاتی ہے۔ خیر اور شر کی تفریق اسی لئے ہے کہ عشق کا ہنگامۂ دروں بیدار ہو، اور اس ہنگامۂ دروں کے بیدار ہونے سے یہ تفریق باقی نہیں رہتی۔ یہ تفریق مظاہر کی سطح پر ہے جہاں خیر اور شر خدا کی نشانیاں ہیں جن کا اختلاف حیات و کائنات کی حرکیت اور شعوری ارتقاء کا باعث ہے۔ ورنہ ضمیر وجود میں خیر اور شر کی تفریق نہیں، وہاں تو

ایک تخلیقی توانائی موجزن ہے جس میں خیر اور شر ایک دوسرے کے معارض کی حیثیت سے تحلیل ہو جاتے ہیں۔

چہ گویم نکتہ زشت ونکو چیست　　زبان لرزد کہ معنی پیچدار است
برون از شاخ بینی خار وگل را　　درون او نہ گل پیدا نہ خار است

''کوئی محرک اس وقت تک شر نہیں بنتا جب تک کہ وہ وجود کی سالمیت سے علیحدہ نہ ہو جائے'' (مارٹن بوبر)۔ خیر اور شر میں جو قرآن کی اصطلاح میں معروف اور منکر ہیں صرف سالمیت اور استثنائیت کا فرق ہے، جو فرقِ مطلق نہیں ہے۔ اور عشق کی سالمیت تمام محبتوں کو جو دراصل ذات خداوندی کی طرف کشش کا وسیلہ ہیں ایک محبت میں بدل دیتی ہے اور ان محرکات سے بھی تخلیقی توانائی اخذ کرتی ہے جو سالمیت سے علیحدہ ہو کر شر کا باعث بنتے ہیں (طربیۂ خداوندی اسی حقیقت کو آشکار کرتی ہے)۔ عشق کی سالمیت کا مدعا وہ فعال خیر کلی ہے جس کی خاطر خدائے رحیم انسان کو خیر اور شر سے آزماتا ہے۔ ونبلو کم بالشر والخیر فتنۃ۔ یہ آزمائش انسان کے لئے اپنے عزم آزاد کو برتنے اور حیات وکائنات کی مسلسل بیداری اور ارتقاء میں شریک ہونے کا جواز ہے۔ یہ آزمائش عشق کے ہنگامۂ دروں کو بیدار کرتی ہے، اس قوت تخلیق کو بیدار کرتی ہے جو ہر لحہ کائنات تازہ پیدا کرتی ہے۔ کفر وہی ہے جس میں عشق یا قوت تخلیق کا فقدان ہو۔

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی　　نہ ہو تو مرد مسلماں بھی کافر و زندیق

ہر کہ او را قوت تخلیق نیست　　پیش ما جز کافر و زندیق نیست

چو از دست تو کار نادر آید　　گناہی ہم اگر باشد ثواب است

از گناہ بندہ صاحب جنون　　کائنات تازہ ای آید برون

انسان جب تعلق عشق کی ذمہ داری کے ساتھ انا عرضنا الامانۃ کا الہامی نور لیکر خود اپنے اندر سفر کرتا ہے تو وہ اسی تخلیقی توانائی کی بازیافت کرتا ہے جو اسے ''فاتح عالم خوب وزشت'' بنا دیتی ہے۔

ابلیس جسے 'جاوید نامہ' میں اقبال ''خواجۂ اہل فراق'' کہتے ہیں عالم خوب وزشت میں اس 'سوز وساز و درد و داغ و جستجو و آرزو' کی علامت ہے جو انکار کے پردے میں وجود حق کا اثبات یعنی بلی ''در پردہ لا'' ہے کہ جس سے ارغنون خیر وشر کا آغاز ہوتا ہے اور ذوق ترک واختیار بیدار ہوتا ہے۔لیکن انسان کے لئے شیطان بھی شیطان تب ہی بنتا ہے جب انسان استثنائیت کے عالم میں گرفتار ہوکر اسے رخصت عصیان دے دیتا ہے۔

ای کہ در بند من افتادہ ای　　رخصت عصیان بہ شیطان دادہ ای

وہ سلطنت خدا کی سلطنت نہیں ہوسکتی جس کا ایک حصہ الگ کر کے شیطان کی فرمان روائی کے لئے چھوڑ دیا جائے۔ایسے جہان میں جینا حقیقی زندگی نہیں ہے۔

مزی اندر جہان کور ذوقے　　کہ یزدان دارد و شیطان ندارد

وجود کی سالمیت میں شیطان کی سلطنت خدا کی سلطنت میں شامل ہوکر منقلب ہوجاتی ہے۔انسان کو چاہیئے کہ شیطان کو مردود ٹھہرانے کی بجائے اسے منقلب کر کے راہ حق میں ساتھ لے کر چلے (طربیۂ خداوندی میں روحانی مسافر اپنے سقوط کو صعود میں اس طرح بدلتا ہے کہ شیطان مع اپنی سلطنت کے الٹا نظر آنے لگتا ہے)۔اگر اقبال کی زبان میں کہیں تو انسان کو چاہیئے کہ شیطان کو مسلمان کرے (اسلم شیطانی)

کشتن ابلیس کار مشکل است　　زانکہ اوگم اندر اعماق دل است
خوشتر آن باشد مسلمانش کنی　　کشتۂ شمشیر قرآنش کنی

یہاں کچھ باتوں پر زور دینے کی ضرورت ہے۔ایک تو یہ کہ عشق کی ''بابرکت زندگی'' میں ''یہ یا وہ'' (EITHER-OR) نہیں ہوتا۔یہ زندگی سالمیت

ہے، استثنائیت نہیں۔ دوسرے یہ کہ اس ''بابرکت زندگی'' میں ''یک بارو برائے ہمیشہ'' (ONCE-AND-FOR-ALL) کا ٹھہراؤ نہیں ہوتا۔ یہ زندگی حرکیت ہے، سکون و جمود نہیں۔ یہ زندگی جس میں ''ہر نفس نومی شود دنیا وما'' تجلیات حق کی مسلسل جستجو و آرزو سے عبارت ہے۔ یقیناً اس زندگی کا تقاضا زمان و مکان اور قسمت وعلیت کی دنیا سے ماورائیت، یا بالفاظ دیگر حیات ابدی میں شرکت ہے۔ لیکن حیات ابدی تعطیل کی جنت نہیں، بلکہ ذمہ دارانہ فعالیت و بیداری، خلاقی، مشتاقی اور آفاق گیری کا عمل غیر مختتم ہے۔ 'چیست حیات دوام؟ سوختن ناتمام؛

دانتے جسے ''بابرکت زندگی'' کہتے ہیں وہ اقبال کے لئے خودی کی زندگی ہے، جس کے بارے میں یہ غلط فہمی نہیں ہونا چاہیئے کہ اس کا تعلق کبر و نخوت سے ہے۔ اور ہو بھی کیسے سکتا ہے جبکہ عشق اور خودی لازم و ملزوم ہیں۔

خودی کی شوخی و تندی میں کبر و ناز نہیں
جو ناز بھی ہو تو بے لذت نیاز نہیں

خویش دار و خویش باز و خویش ساز
ناز ہامی پرور اندر نیاز

عشق یا خودی کی زندگی میں ناز اور نیاز ایک ہو جاتے ہیں کیونکہ یہ زندگی تعلق من و تو و یزداں کی ذمہ داری ہے۔ یہ اس فقر کے مرادف ہے جو فقر بھی ہے اور شاہی، شیری یا اسد اللہی بھی۔ اس فقر میں عمل اور صعوبت ایک ہیں۔ اس فقر کو اقبال ''فقر غیور'' کہتے ہیں، جو HUMILITY کے اس تصور سے دور نہیں جس کے لئے عیسائی فکر نے یسوع مسیح کی شخصیت میں LAMB اور TIGER کی علامات دریافت کی ہیں (ملاحظہ ہو بلیک کی نظم ''TIGER'')۔ یہ فقر محض دنیا سے بے رغبتی نہیں بلکہ خاکی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات کا استغنائی کردار ہے جو ہر دو جہاں سے ماوراء ایک نئی کائنات تخلیق کرتا ہے۔

خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز

فراق کی طرح فقر ایک ایجابی قدر ہے جو قلب و نظر کی زندگی کی خصوصیت ہے۔ علم اور فقر میں ویسا ہی فرق ہے جو علم اور عشق، خبر اور نظر، کارکردگی (EFFICIENCY) اور قدر شناسی (APPRECIATION) اور گسترش اور شدت میں ہے جو دراصل ''من واو'' اور ''من و تو'' کا فرق ہے۔

علم فقیہ و حکیم ، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راز، فقر ہے دانائے راز

فقر مقام نظر ، علم مقام خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

فقر میں مستی علم کی حد سے پرے رہ دوست میں جلوہ ہائے تازہ بہ تازہ و نو بہ نو کا وجدان ہے کہ جس سے ''ہر نفس نو می شود دنیا و ما'' یہ ہوش کھونے کا نام نہیں، بلکہ یہ ''اک جنون ہے کہ باشعور بھی ہے۔'' یہ وہ حالت سکر ہے جو حالت صحو کو مسترد نہیں کرتی، کیونکہ یہ قلب کی مسلسل بیداری ہے۔ یہ مستی خلاقانہ آشکارائی کی لذت جذب وشوق کا وفور ہے۔ طربیۂ خداوندی میں ''جنت'' اسی مستی کا پیکر ہے، اور اس نظم میں رویت سعادت کے اختتام پر احساس ہوتا ہے کہ یہ مستی عزم آزاد کی حرکت ہے، ''اس عشق کی قدرت سے جو حرکت دیتا ہے سورج کو اور تمام ستاروں کو''۔ اقبال کے لئے خدا اور بندے کے عزم آزاد کے اتحاد کی علامت حلاج کا نعرۂ انا الحق ہے۔ اگر فقر میں مستی گناہ ہے تو یہ انا الحق سے بہرہ ور بندۂ صاحب جنوں کا وہ گناہ ہے جس سے کائنات تازہ پیدا ہوتی ہے۔

از گناہ بندہ صاحب جنون کائنات تازہ ای آید برون

فقر یا قلندری بے لاگ اور بے لوث، ذمہ دارانہ اور خلاقانہ عمل صالح کا شیوہ

ہے جو گیتا کے ''کرم یوگ'' سے قریب ہے۔FOUR QUARTETS میں ایلیٹ کا DETACHMENT کا تصور بھی فقر کے تصور سے دور نہیں، اگرچہ ان تصورات میں وہ ماورائی رفعت و مستی نہیں ہے جو اقبال کے ''مقام نظر'' (بلکہ ''مقام شوق وسرود و نظر'') سے تعلق رکھتی ہے۔اللھم ارنی الاشیاء کماھی۔

عشق کی روشنی سے مقام خبر میں مقام نظر پیدا ہوتا ہے جو شعور خویشتن، شعور دیگری اور شعور ذات حق کا مقام عبدہٗ ہے۔لیکن خرد مقام عبدہٗ سے بیگانہ رہتی ہے اور لا سے الا کی طرف نہیں بڑھتی۔خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں۔

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

محض مقامِ خبر میں الجھ کر رہ جانا استثنائیت یا بت پرستی کا شیوہ ہے۔ بت پرستی یہ نہیں ہے کہ پیکر کو حقیقت لامحدود کے دیدار کا وسیلہ سمجھا جائے اس میں کیا گناہ ہے؟

دل و دیدہ ای کہ دارم ہمہ لذت نظارہ
چہ گنہ اگر تراشم صنمی زسنگ خارہ۔

بت پرستی یہی ہے کہ حقیقت لامحدود کو کسی خاص جامد پیکر یا کسی خاص جامد تصور میں ایک قابل استفادہ معروض کی حیثیت سے محدود کر دیا جائے۔ بت پرستی محض ''من واو'' ہے، جو تعلق عشق کا فقدان ہے۔اور یہ رویہ کسی بھی تجربی حقیقت کے ساتھ برتا جا سکتا ہے۔جب یہ رویہ خدا کے ساتھ برتا جاتا ہے (جو ''توئے ازلی'' ہے) تو شرع و دین بتکدۂ تصورات بن جاتے ہیں، چاہے بزعم خود توحید کا جھوٹا دعویٰ برقرار رہے۔ فقط ''اک مسئلہ علم کلام'' کی حیثیت سے کہ جس سے ''ظلمت کردار'' روشن نہیں ہوسکتی (''توحید'') اور پیکر کی بت پرستی کی جگہ تصور کی بت پرستی قائم ہو جاتی ہے۔

عقل و دل و نگاہ کا مرشد اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصورات
اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی
نہ ہو تو مرد مسلماں بھی کافر و زندیق

بی تجلی زندگی رنجوری است عقل مہجوری و دین مجبوری است
ہر کہ اوراقوت تخلیق نیست پیش ما جز کافر و زندیق نیست

مذہب کے معاملے میں استثنائیت ملائیت کا روپ اختیار کر لیتی ہے، اور دین کو کسی خاص شریعت میں، ''مشرق کی طرف منہ کرنے'' یا ''مغرب کی طرف منہ کرنے'' میں محدود کر کے منفعت کی طلبگار رہوتی ہے (لیس البر ان تولوا وجوھکم قبل المشرق و المغرب.....) دین کے لئے شریعت کی کسی نہ کسی شکل کا ہونا ضروری ہے، لیکن دین کو کسی خاص جامد شریعت میں محدود کر دینے سے اور اس شریعت ہی کو سب کچھ سمجھ لینے سے اور اسے انسانوں میں نفاق و نزاع کا سبب بنا لینے سے دین کی روح ختم ہو جاتی ہے (اس معاملے میں قرآنِ کریم کی تعلیم بہت واضح ہے)۔ دین کی اصل اور حرکی روح کو زندہ رکھنے کے لئے برابر اجتہاد کی ضرورت ہے (ملاحظہ کیجئے: خطبات، ۶)۔ ایک طرف اقبال اس ضرورت پر زور دیتے ہیں اور دوسری طرف اپنی شاعری کے ذریعے ملائیت کے خلاف جہاد کرتے ہیں۔ اقبالیات کے طالب علم اس جہاد سے خوب واقف ہیں اور اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ یہاں صرف یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ مادیت اور صوفیانہ خانقاہیت کی طرح اقبال ملائیت کے بھی اسی لئے خلاف ہیں کہ ملائیت بھی ایک طرح کی استثنائیت ہے جو عشق کے فقدان سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ شرع و دین کو ''بتکدۂ تصورات'' میں بدل دیتی ہے، اور اس کا مطمحِ نظر دنیا میں ''فی سبیل اللہ فساد'' اور آخرت میں ''مے و حور و غلام'' اور ''خور و

خواب وسرود'' کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ اقبال ملا کی اس جنت کو ٹھکرا دیتے ہیں جس میں عیش پرستانہ جمود ثواب قرار پاتا ہے۔

جنت ملاے و حور و غلام　　جنت آزادگان سیر دوام

جنت ملا خور و خواب و سرود　　جنت عاشق تماشای وجود

یہ یاد دلانا بے محل نہ ہوگا کہ اقبال کی نظر میں جنت اور دوزخ مقامات نہیں بلکہ کیفیات ہیں۔ دوزخ کوئی تعزیری زنداں نہیں، بلکہ ایک اصلاحی تجربہ ہے۔ جنت جائے تعطل و بیکاری نہیں، بلکہ تازہ بہ تازہ و نو بہ نو تجلیات حق کی جستجو و آرزو میں خلاقی، مشتاقی اور آفاق گیری کی ابدی تفسیر و تعبیر ہے۔ اقبال نہ صرف یہ کہ ملا کی جنت کو ٹھکرا دیتے ہیں بلکہ ملائیت کے پیش کردہ خدا کے جامد تصور کو بھی ٹھکرا دیتے ہیں۔ اس لئے کہ معارف تجلی کوئی ظرف منفعل نہیں بلکہ وہ ہر لحظہ ایک نئی صورت حال تخلیق کر کے اس خدا کی نئی شان دیکھتا ہے جو کل یوم ھو فی شان ہے۔

می تراشد فکر ما ہر دم خداوندی دگر　　رست از یک بند تا افتاد در بندی دگر

در رہ دوست جلوہ ہاست تازہ بہ تازہ نو بہ نو
صاحب شوق و آرزو دل نہ دہد بہ کلیات

یہ بات واضح ہے کہ تعلق من و تو ویزداں کی ذمہ داری ایک بابرکت معاشرے کی تشکیل و تاسیس میں ممد ہوتی ہے۔ ایسے معاشرے میں فرد کی خودی اپنی امتیازی شان کے باوصف جماعت کی خودی سے ہم آہنگ ہو کر ''گل برگ'' سے ''چمن'' بن جاتی ہے۔ ایسے معاشرے میں مختلف اور متعدد زاویہ ہائے نظر نقش حق کی شہادت میں ایک نگاہ ہو جاتے ہیں۔

بی تجلی نیست آدم را ثبات　　جلوۂ ما فرد و ملت را حیات

چیست ملت ای کہ گوئی لا الہ　　با ہزاران چشم بودن یک نگاہ

توحید تمام انسانوں کے لئے ''یکی جوی و یکی بین و یکی باش'' کا پیغام ہے، اور توحید پرست معاشرے کی تشکیل و تاسیس بنی نوع انسان کے لئے اتحاد، اخوت، آزادی اور فلاح کی راہ ہموار کرتی ہے۔ یقیناً اقبال کی شاعری انسانی شعور پر ایسے معاشرے کی تشکیل و تاسیس کے امکانات روشن کرتی ہے۔ مگر ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ توحید پرست معاشرے کا راز وحدت کردار ہے جو معاشرے میں مسئولیت عشق کے نفوز سے پیدا ہوتی ہے۔

آہ اس راز سے واقف ہے نہ ملا نہ فقیہ
وحدت افکار کی بے وحدت کردار ہے خام

☆ ☆ ☆

فن حقیقت کا انکشاف ہے، اور فن کا واسطہ اشیاء سے نہیں بلکہ اشیاء کی اشکال کے وجدان سے ہے (کسرر) جو اقدار کی علامتی اشکال کا یعنی اشیاء کی اصل حقیقت کا وجدان ہے (اللهم ارنی الاشیاء کماھی) یا مولانا حالی کی اصطلاح میں ان کی ''روح'' کا وجدان ہے۔ بالفاظ دیگر فن کی نمود نقش حق کی شہادت کا وہ عمل ہے جو عشق سے صاحب فروغ ہے۔ دانتے کی طرح اقبال بھی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فن عشق کی پیداوار ہے۔

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

اس حقیقت کی بہت سے مفکرین نے اپنے اپنے انداز میں توثیق کی ہے۔ مثلاً مارٹن بوبر کا کہنا ہے کہ فن تعلق من و تو کی پیداوار اور شہادت ہے۔

یہی وجہ ہے کہ فن کا تجربہ ہمیشہ خلاقی، مشتاقی اور آفاق گیری کی شہادت دیتا ہے۔ یہ شہادت فن کی عظمت کا معیار ہے۔ دور حاضر کے فلسفۂ فن میں اس شہادت کا احساس قوی سے قوی تر ہوتا جا رہا ہے۔ مگر اردو اور فارسی

ادب کے معاملے میں ضرورت اس بات کی ہے کہ اس شہادت کی روایت کو تنقیدی شعور کی سطح پر استوار کیا جائے۔ ہمیں اس حقیقت کو تسلیم کرنا پڑے گا کہ فن نقالی محض نہیں (نہ ہی ارسطو کا یہ مطلب تھا) بلکہ خلاقی ہے، یعنی تجربہ کی ایسی علامتی اشکال کی تخلیق ہے جن کے وسیلے سے اقدار کا انکشاف کیا جاتا ہے۔ اس معاملے میں بھی ہمارا ذہن صاف ہونا چاہیئے کہ فن نہ لذت کوشی ہے، نہ ہیجان انگیزی، بلکہ یہ مشتاقی ہے، یعنی اساطیری اقدار کی وہ علامتی شکل ہے جو انسان کی جستجوؤں اور آرزوؤں کی آئینہ دار ہے۔ ہمیں اس بات کو بھی سمجھ لینا چاہیئے کہ فن کوئی پروپیگنڈا نہیں ہے، بلکہ دراصل آفاق گیری ہے، یعنی یہ ایسے ماورائی رویاء کا وجدان ہے جو زمان و مکاں میں زمان و مکاں کی شعوری تسخیر سے عبارت ہے۔

فن کا رویاء اشیاء کی اصل حقیقت کا عرفان ہے، اور یہ نقش حق کی شہادت کے وسیلے سے بالآخر شعور خویشتن، شعور دیگری اور شعور ذاتِ حق کے فروغ میں ممد ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن تعمیر خودی کا ایک وسیلہ ہے، اور اس کا مقصود سوز حیات ابدی ہے۔

گر ہنر میں نہیں تعمیر خودی کا جوہر
وائے صورت گری و شاعری و نائے سرود

مقصود ہنر سوز حیات ابدی ہے   یہ ایک نفس یا دو نفس مثل شرر کیا

جس فن کا نقش نقش حق کو منکشف نہیں کرتا اور محض ''جمالیاتی حسن'' سے حسی آسودگی کا سامان فراہم کرتا ہے وہ بت پرستی ہے (اسلامی تعلیم ایسے ہی گمراہ کن اور انحطاط پذیر فن کی مذمت کرتی ہے۔

زین قدح ہامی صور کم باش مست   تا نگروی بت تراش و بت پرست)

فن میں حسن اور حقیقت ایک ہیں، بلکہ بقول اقبال حسن صورت عروس معنی کی نمود کا بہانہ ہے (ملاحظہ کیجئے عیسائی اور مشرقی فن پر آنندہ کوماراسوامی کے تبصرے)

عروس معنی از صورت حنا بست　　نمود خویش را پیرایہ ہا بست

رومی اسی معنویت کے قائل ہیں جو نقش سے بے نیاز کردے۔

معنی آن باشد کہ بستاند ترا　　بی نیاز از نقش گرداند ترا

معنی آن نبود کہ کور و کر کند　　مرد را بر نقش عاشق تر کند

اقبال بھی ہر اس نقش سے پاک ہونا چاہتے ہیں جس میں دل اٹکتا ہو۔

زہر نقشی کہ دل از دیدہ گیرو پاک می آیم

گدای معنی پاکم تہی ادراک می آیم

وہ اس ''کمال ہنر'' کے قائل نہیں جو حق سے بیگانہ ہو۔ چنانچہ پیرس کی مسجد کو دیکھ کر کہتے ہیں۔

مری نگاہ کمال ہنر کو کیا دیکھے　　کہ حق سے یہ حرم مغربی ہے بیگانہ

حرم نہیں ہے فرنگی کرشمہ بازوں نے

تن حرم میں چھپادی غمزہَ ہوتی ہیں۔

جو شۓ کی حقیقت کو نہ دیکھے اسے وہ ہنر نہیں سمجھتے۔

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن

جو شۓ کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ ہنر کیا

مقصود ہنر سوز حیات ابدی ہے

یہ ایک نفس یا دو نفس مثل شرر کیا

فن زندگی میں معنی کی تلاش ہے۔ اس کا زندگی سے نہایت گہرا تعلق ہے کیونکہ یہ زندگی کی تفہیم، توصیف، تحلیل اور ترفع سے واسطہ رکھتا ہے۔ اقبال کا یہ کہنا درست ہے کہ فن کا معیار یہی ہے کہ وہ ''اغراض زندگی میں کہاں تک ممد ہے'' اور اس میں ''حیات بخشی کی قابلیت کس قدر ہے'' (مقالات اقبال، ۱۶۶، ۱۸۹)۔ مگر فن میں حیات بخشی کی قابلیت اس لئے نہیں ہوتی کہ فن افکار کی ترسیل کرتا ہے یا جذبات کا اظہار کرتا ہے، بلکہ اس لئے ہوتی ہے کہ فن کے تجربے میں

ہم اقدار کا انکشاف کرتے ہیں، انھیں جیتے ہیں اور انھیں اپنی نبضوں پر آزماتے ہیں۔ اس اعتبار سے حافظ کا کلام بھی اتنا ہی ''حیات بخش'' ہے جتنا کسی بھی شاعر کا کلام ہوسکتا ہے۔ فن میں افکار جیتی جاگتی اقدار بن جاتے ہیں جن کا تجربہ زندگی کی قوت کو کبھی کمزور اور پست نہیں کرتا۔ اور اقبال جو خود اپنے کلام میں حافظ کی تاثیر کی طرف بڑھتے ہیں اور خودی کی جذب و مستی میں ڈوب کر حافظ کی کیفیت سکر کے قریب آجاتے ہیں حافظ پر ''روبہ انحطاط'' صوفیانہ افکار کی بنا پر اعتراض کرنے میں حق بجانب نہیں ہیں۔ فن کا تجربہ زندگی کی قوت کو کبھی کمزور اور پست نہیں کرتا، اس صورت میں بھی جب فن المیہ ہو۔ فن ہمیشہ تعمیر خودی میں ممد ہوتا ہے، اس صورت میں بھی جب فن تیاتر، ڈرامہ یا ڈرامائی شاعری ہو، جس میں انسان ''منفی صلاحیت'' (NEGATIVE CAPABILITY) سے کام لے کر دوسرے کے وجود میں اپنے وجود کو محو کر دیتا ہے۔ ''از نقش این و آن پر تماشای خود رسید''۔

زمانی گم کنم خود را، زمانی گم کنم او را

زمانی ہر دو را یابم چہ راز است این، چہ راز است این

فن میں علامتی اشکال کا جدلیاتی نظم جس کے تجربے سے اقدار کو نبضوں پر آزمایا جاتا ہے امکانی طور سے غیر محدود معانی کا حامل ہوتا ہے اور بالآخر قدر مطلق یا معنی مطلق کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بالآخر فن اس معنی مطلق کی تلاش ہے جو ''آیۂ کائنات کا معنی دیریاب'' ہے، اس قدر مطلق کی تلاش ہے جس کے ماسوا کوئی قدر نہیں۔ بالآخر فن لا الہ الا اللہ کی شہادت ہے۔ عظیم فن اس قدر مطلق کی تلاش میں تجربے کی علامتی اشکال میں غیر محدود معنویت پیدا کرنے کی طرف بڑھتا ہے۔

عظیم فن زمان و مکاں میں ''ابدیت کی تصویر'' ہے اور ''فطرت کی غلامی'' (نقالی محض) سے آزاد ہے۔

اس دشت جگر تاب کی خاموش فضا میں — فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کیے تعمیر
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 مردان ہنر مند، کہ نخچیر

فن کا تقاضا بھی تجدید شعور کے ذریعے ایک نئی دنیا کی تخلیق ہے۔ جو فن کی قوت تخلیق کا منکر ہے وہ کافر ہے۔

آن ہنرمندے کہ بر فطرت فزود راز خود را بر نگاہ ماکشود
حور او از حور جنت خوشتر است منکر لات و مناتش کافر است
آفریند کائنات دیگری قلب را بخشد حیات دیگری

یہاں یہ اشارہ کرنا ضروری ہے کہ فن جس نئی دنیا کی تخلیق سے قلب انسانی کو حیات نو بخشتا ہے وہ اقدار و معانی کی علامتی دنیا ہے اور اس کا عملی زندگی کی تقلیب سے جو تعلق ہے وہ بالقوہ ہے، بالفعل نہیں۔ فن کا بالفعل تعلق جہانبانی سے نہیں بلکہ جہاں بینی سے ہے جو زیادہ دشوار کام ہے۔

جہاں بانی سے ہے دشوار تر کار جہاں بینی
جگر خوں ہو تو چشم دل میں ہوتی ہے نظر پیدا

فنی رویاء جہاں بینی کے ساتھ ساتھ خود بینی اور خدا بینی میں بھی ممد ہوتا ہے کیونکہ یہ رویاء عشق کی پیداوار ہے۔

عظیم فن جو تجربے کی جدلیات کے ذریعے اقدار کا انکشاف کرتا ہے۔ اور یہاں ہمارے ذہن میں 'اسرار خودی' اور 'رموز بیخودی' جیسی مدرسانہ نظمیں نہیں آتیں، جو بڑی حد تک منظوم فلسفہ ہیں۔ عظیم فن قدر مطلق کی تلاش میں تجربے کی علامتی اشکال میں غیر محدود معنویت پیدا کرنے کی طرف بڑھتا ہے، یعنی عظیم فن علامتی اشکال میں مسلسل شدت و معنوی ارتکاز، مسلسل شفافیت پیدا کرنے کی طرف بڑھتا ہے یہاں تک کہ وہ حقیقت مطلق کی غیر محدود معنویت کی آئینہ دار بن جاتی ہیں۔ کسی عظیم شاعر کے فنی ارتقاء میں انسانی شعور کے اس ارتقاء کا نشان ملتا ہے جو مذہبی شعور کے ارتقاء میں نظر آتا ہے اور جسے کسر رنا گفتنی کے دو قطبین یعنی ''غیر متعین'' (THE INDETERMINATE) اور ''غیر محدود'' (THE

(INFINITE) کے درمیان روح انسانی کے سفر سے تعبیر کرتے ہیں۔ عشق روح انسانی کے اس سفر کی علت غائی ہے۔

عظیم شاعر کے لئے یہ سفر ہے شعور کی ان سرحدوں کی طرف جہاں الفاظ الفاظ کی حیثیت سے باقی نہیں رہتے اور صرف معانی باقی رہ جاتے ہیں۔ (ایلیٹ)

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے　　　جو لفظ کہ غالب مری گفتار میں آوے

چنانچہ عظیم شاعری اس مقام کی طرف بڑھتی ہے جہاں بقول ایلیٹ خود شاعری اہم نہیں رہتی (FOUR QUARTETS)، کیونکہ شاعری اس حقیقت مطلق کی غیر محدود معنویت کی آئینہ دار ہو جاتی ہے جس کے ماسوا کوئی حقیقت نہیں (لاالہ الا اللہ۔)

اقبال کو برابر اس بات کا احساس رہا ہے کہ وہ محض ''شاعری'' نہیں کر رہے، بلکہ اس معنوی حقیقت کو روشن کرنا چاہتے ہیں جو ''ورائے شاعری چیزی دگر است۔''

نہ شعر است این کہ بروی دل نہادم　　　گرہ از رشتہ معنی کشادم

وہ حضور رسالت مآبؐ میں ان لوگوں کی شکایت کرتے ہیں جو انھیں محض شاعر، محض ''غزل خواں'' سمجھتے ہیں۔ ان کے لئے شعر کا صوری حسن صرف اسی اعتبار سے وقعت رکھتا ہے کہ وہ عروس معنی کی نمود کا پیرایہ ہے۔

تجربے کے تمام علامتی نقوش جن میں نقوش فن بھی شامل ہیں اپنے آپ میں کوئی وقعت نہیں رکھتے۔ وہ اسی اعتبار سے وقعت رکھتے ہیں کہ وہ ''معنی پاک'' کی علامات یا آیات ہیں۔ عاشق صادق، مرد خدا یا عظیم فنکار جو اشیاء کی اصل حقیقت یا ''معنی پاک'' کی تلاش کرتا ہے بالآخر تمام نقوش سے تعلق رکھتے ہوئے تمام نقوش سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

ز ہر نقشی کہ دل از دیدہ گیرد پاک می آیم
گدای معنی پاکم تہی ادراک می آیم

اقبال کی یہ ''تہی ادراکی''، ہمیں ایلیٹ کی نظم THE HOLLOW MEN کی یاد

دلاتی ہے جو اس احساس پر ختم ہوتی ہے کہ تجربے کی ہر علامتی شکل ، ہر نقش یا SHADOW جو مظہر اور حقیقت کے درمیان حائل ہے دراصل آیت خداوندی ہے (FOR THINE IS THE KINGDOM) یا بقول دانتے حقیقت مطلق کا ''تعارفی پرتو'' ہے، اور اس احساس کے ساتھ موضوعی و معروضی تجربے کی دنیا کی سسکیاں لیتی ہوئی موت اس تجدید حیات کی طرف رہنمائی کرتی ہے جو ''معنی پاک'' سے آشنائی کی بدولت شعری شعور کی بھی حیات نو ہے۔ یہ ''تہی ادراکی'' تجربی علامات کی بڑھتی ہوئی شفافیت کی نشاندہی کرتی ہے۔

یہ بڑھتی ہوئی شفافیت عاشق صادق یا عظیم فنکار کی خلاقی، مشتاقی اور آفاق گیری کا منتہا ہے۔ یہ بڑھتی ہوئی شفافیت ماورائیت کے اس عالم بیکراں کو روشن کرتی ہے جس کی آگہی اقبال کی شاعری کا منتہا ہے۔ بلکہ کہنا چاہیئے کہ ان کی شاعری اس منتہا تک پہنچنے کے لئے شعری شعور کی ایک مسلسل جدوجہد ہے۔

لالہ این چمن آلودہ رنگ است ہنوز
سپر از دست میناز کہ جنگ است ہنوز

اقبال کے دور اول اور دور آخر کے کلام کی بعض شخصی علامات کے تقابلی مطالعے سے ''غیر متعین'' سے ''غیر محدود'' کی طرف ان کے شعری شعور کے ارتقاء کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مثلاً دور اول کے کلام میں ''سفینہ'' اور ''دریا'' اپنی معنویت کے اعتبار سے غیر متعین ہیں، اسی لئے معنی کے تعین کے لئے شاعر کو واقعہ سے تمثیل کی طرف جست کرنا پڑتی ہے۔ علامات بذات خود معنی آفریں نہیں ہیں۔ نظم ''کنار راوی'' میں مختلف علامات کا موضوع (Theme) سے وہ نامیاتی تعلق قائم نہیں ہوتا جو خلاقی، مشتاقی اور آفاق گیری کا اعلیٰ معیار ہے۔ ''پیر فلک'' کی شراب نوشی اور ''قافلہ روز تیز گام'' نظم کے مجموعی تاثر کو مرتکز کرنے کے بجائے منتشر کردیتے ہیں۔ شاعر کو دریا پہ ایک سبک روکشتی نظر آتی ہے۔

رواں ہے سینۂ دریا پہ اک سفینۂ تیز
ہوا ہے موج سے ملاح جس کا گرم ستیز

سبک روی میں ہے مثل نگاہ یہ کشتی نکل کے حلقۂ حد نظر سے دور گئی

اس واقعہ کو اس طرح معنویت کا جامہ پہنایا ہے۔

جہاز زندگی آدمی رواں ہے یونہی
ابد کے بحر میں پیدا یونہی نہاں ہے، یونہی
شکست سے یہ کبھی آشنا نہیں ہوتا نظر سے چھپتا ہے لیکن فنا نہیں ہوتا

معلوم ہوتا ہے کہ علامات پر معنی کا بوجھ زبردستی لادا جا رہا ہے۔

اب ان علامات کی معنویت دور آخر کے کلام میں ملاحظہ کیجئے۔

رہے گا راوی دنیل و فرات میں کب تک ترا سفینہ کہ ہے بحر بیکراں کے لئے

دل و نظر کا سفینہ سنبھال کر لے جا مہ و ستارہ ہیں بحر وجود میں گرداب

اردو اور فارسی شعری روایت کے سیاق وسباق میں شفافیت کی طرف بڑھنے کا مطلب بڑی حد تک ''غزلیت'' کی بازیافت بھی ہے۔ بہر حال اس شفافیت کے حصول کا مدعا یہی ہے کہ شاعر تپ کر نکھر جائے، یعنی تعلق من و تو و یزداں سے تعلق من و یزداں کی شہادت بن جائے۔ یا اقبال کی زبان میں کہا جائے تو لا الہ الا اللہ کی شہادت بن جائے۔

جہان ناپید و او پیداست بنگر

کہ اینجا ہیچکس جز ما و او نیست

اقبال کی شاعری میں بلند ترین مقامات وہی ہیں جہاں شاعر کا کسی نہ کسی طور پر اس تعلق کی تجربی جدلیات سے واسطہ ہے۔ ان مقامات پر ایلیٹ کی تشخیص کردہ ''تین آوازوں'' کے علاوہ ایک ''چوتھی آواز'' بھی سنائی دیتی ہے جو خدا سے مخاطب ہے (خود ایلیٹ کے آخری دور کے کلام میں یہ آواز سنائی دیتی ہے)، اور اقبال کے شعری ارتقاء کے ساتھ ساتھ یہ ''آواز'' ابھرتی جاتی ہے۔ یہ

''آواز'' جو ''کائنات کی ہراسناک خاموشی میں جواب پانے کی آرزو ہے'' فن میں عبادت کی لے جگاتی ہے۔ یہ ''چوتھی آواز'' عظیم فن میں ہمیشہ سے موجود رہی ہے (اور کلاسیکی فن میں بہت نمایاں ہے)، کیونکہ قطع نظر اس کے کہ فن کے جدلیاتی نظم میں مختلف تناظرات کا باہمی مکالمہ ہوتا ہے (اور یہ مکالمہ ڈرامے میں بہت نمایاں ہوتا ہے)، قطع نظر اس کے فن وہ کلام ہے جس میں انسان کچھ اپنے آپ سے کچھ دوسروں سے اور کچھ خدا سے خطاب کرتا ہے۔

اقبال کی شاعری کے بلند ترین مقامات پر اکثر یہ ''چوتھی آواز'' سنائی دیتی ہے جو خدا سے خطاب کرتی ہے۔ بلکہ اکثر ان مقامات پر تعلق من و یزداں کی وجودی حقیقت جو ہزاروں رنگ بدلتی رہتی ہے ''محاورہ مابین خدا و انسان'' کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

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

غزلوں کے اشعار سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

تو ہے محیط بے کراں، میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

روز حساب جب مرا پیش ہو دفتر عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

اسے صبح ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر
مجھے معلوم کیا، وہ رازداں تیرا ہے یا میرا

کس کی نمود کے لئے شام وسحر ہے گرم سیر
شانۂ روزگار پر بار گراں ہے تو کہ میں

تیری خدائی سے ہے میرے جنون کو گلہ
اپنے لئے لامکاں، میرے لئے چارسو

یہ مشت خاک، یہ صرصر، یہ وسعت افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجاد

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

کہیں اس عالم بے رنگ و بو میں بھی طلب میری
وہی افسانۂ دنبالۂ محمل نہ بن جائے

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزومندی
مقام بندگی دیکر نہ لوں شان خداوندی

ترے آزاد بندوں کی نہ یہ دنیا نہ وہ دنیا — یہاں مرنے کی پابندی، وہاں جینے کی پابندی
فرصت کشمکش مده این دل بی قرار را — یک دو شکن زیاده کن گیسوی تابدار را
پر تو حسن توافتد برون مانند رنگ — صورت می پرده از دیوار مینا ساختی
طرح نوافگن که ماجدت پسند افتاده ایم — این چه حیرت خانه امروز و فردا ساختی
شرار از خاک من خیزد، کجا ریزم، کرا سوزم — غلط کردی که در جانم فگندی سوز مشتاقی
نگاہی بے ادب زد در خنه ہا در چرخ مینائی — دگر عالم بنا کن گر حجاب درمیان خواہی
ساقیا بر جگرم شعله نمناک انداز — دگر آشوب قیامت به کف خاک انداز
او به یک دانه گندم به زمینم انداخت — تو به یک جرعه آب آن سوی افلاک انداز

اقبال کی شاعری قدر مطلق کی تلاش میں شعور کو ماورائیت کی طرف لیجاتی ہے، اور اسی جہت میں یہ خلاقی، مشتاقی اور آفاق گیری کے اعلیٰ مدارج طے کرتی ہے ۔ یہ شاعری حیات و کائنات کی وجودی معنویت کی تلاش ہے جس کی علت غائی عشق ہے۔ یقیناً اقبال کی فکر میں وجودیت کی پرچھائیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ مگر وجودیت شاعر عشق کے لئے تجربے کی طرف ایک بنیادی رویہ ہے جو اشیاء کی اصل حقیقت دیکھنے اور دکھانے کی ذمہ دارانہ خواہش ہے۔ اللھم ارنی الاشیاء کماھی۔

استشارات

ا ملاحظہ کیجئے انگریزی کتاب۔ IQBAL:ESSAYS AND STUDIES (DELHI,1978) میں جناب اسلوب احمد انصاری کا مضمون: AN EXISTENTIAL APPROACH TO IQBAL، صفحات ۱۲۱۔ ۱۴۴

نقی حسین جعفری

آں سوئے افلاک

(میر سید علی ہمدانی 'جاوید نامہ' کے حوالے سے)

آسمانی سفرناموں میں 'جاوید نامہ' کئی حیثیتوں سے ممتاز کہا جا سکتا ہے۔ اس کی تیاری میں اقبالؔ نے متعدد آسمانی سفرناموں کا مطالعہ کیا تھا اور اس کی تصنیف سے پہلے انہیں یہ فکر تھی کہ ان کا یہ شعری کارنامہ ہر اعتبار سے مکمل ہو۔ چودھری محمد حسین نے اپنے مضمون مولفہ ۱۹۳۴ء میں لکھا ہے کہ 'جاوید نامہ' دراصل معراج نامہ ہے۔ ان کے مطابق اسرار وحقائق معراجِ محمدؐیہ پر کتاب لکھنے کا خیال اقبالؔ کو ایک مدت سے تھا۔ انھوں نے آگے لکھا ہے کہ معراج نامہ کے بجائے 'جاوید نامہ' کے عنوان کی محرک دو تین باتیں ہو سکتی ہیں: ''اسلام کی بہت سی اور باتوں کی طرح مسلمانوں نے حقیقت معراج پر بھی بہت کم غور کیا ہے۔ دراصل 'گلشن رازِ جدید' کی طرح علوم حاضرہ کی روشنی میں معراج کی شرح لکھ کر ایک قسم کا معراج نامۂ جدید لکھنے کا علامہ کو خیال تھا۔ یہ معراج نامہ بہت ممکن ہے عام شرحی اندازِ تحریر میں ہوتا اور اپنی موجودہ آسمانی ڈرامے کی شکل اختیار نہ کرتا۔ اس اثنا میں اٹلی کے مشہور شاعر دانتے کی کتاب DIVINA COMMEDIA پر بعض نئی اور اہم تنقیدات یورپ میں شائع ہو چکی تھیں جن میں اس حقیقت کو پایۂ ثبوت تک پہنچایا گیا تھا کہ اس کے آسمانی ڈرامے کا تمام پلاٹ بلکہ اس کے بیشتر تفصیلی مناظر ان واقعات پر مبنی ہیں اور ان کی نقل ہیں جو اسلام میں معراج محمدؐیہ کے متعلق بعض احادیث و روایات میں مذکور ہوئے یا بعد میں مشہور متصوفین و ادباء کی ان کتابوں

میں درج ہوئے جن میں انھوں نے مختلف نقطہ ہائے نظر سے خود اپنے معراج ناموں کا ذکر کیا یا معراجِ نبوی صلی اللہ علیہ وسلم کی شرح لکھی۔ ایک حد تک اس واقعہ نے اس امر کی طرف توجہ دلائی کہ بجائے تشریحی انداز میں معراج نامہ لکھنے کے، جو وسعت مضامین کے لحاظ سے یقیناً حقائق معراج کے مباحث ہی تک محدود رہتا، دانتے کے انداز میں ادبی (عرفانی نہیں) نقطۂ نگاہ سے معراجِ اقبال لکھا جائے، جس میں قید مباحث سے آزادی ہو اور تخیل وادراک تاویل و تغیر سے گذر کر فکر وبصیرت اور اختراع والہام کی جن محدود فضاؤں تک پرواز کرنا چاہیں، بآسانی کر سکیں۔۔۔'' آگے چل کر اس ضمن میں حضرتِ بایزید بسطامی کی معراج کی کیفیات، حضرت محی الدین ابن عربی کی 'فتوحات مکیہ' اور ابوالعلامعری کے 'رسالۃ الغفران' کا ذکر ہے۔ معری نے 'رسالۃ الغفران' میں نہ صرف بعض قدیم وہم عصر شعراء کے کلام پر تنقید کی ہے بلکہ علمائے لغت سے ملاقات کے دوران بعض مسائل پر بحثیں بھی کی ہیں۔ اسی طرح 'گلشن راز' میں شیخ سعد الدین محمود سے امیر سید حسینی ہروی نے سترہ سوالوں کے جواب پوچھے ہیں۔ شیخ نے وحدت وجود کے تصور کی رو سے ان کا جواب دیا ہے۔ ارداویراف زرتشتی نے چودھویں صدی عیسوی میں لکھی گئی تصنیف میں اپنی گفتگو کو نظم کیا ہے جو سات دن بحالت خواب عالم بالا کی سیر، بہشت و دوزخ اور برزخ کے مناظر کے بارے میں ہے۔
دیگر آسمانی سفر ناموں میں ابن سینا کی 'سیر روح' امام فخر الدین رازی کے رسالہ در سیر نفس عاقلہ، فرید الدین عطار کی منطق الطیر، قصیدہ ابن شہر زوری، ملٹن کے PARADISE LOST اور PARADISE REGAINED کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ یہ سفر نامے براہ راست یا بالواسطہ طور پر اقبال کے علم میں تھے۔ عبدالعزیز پر ہاروی کے رسالے 'سر السماء' کی جستجو کے دوران اقبال نے بہاول پور کے شجاع ناموس کو لکھا کہ '' آپ اسی رسالے کا بغور مطالعہ فرمائیں، مجھے صرف اس قدر اطلاع کی ضرورت ہے کہ آیا اس کتاب کا موضوع فلکیات سے ایک سائنٹفک

بحث ہے یا صرف اس میں آسمان کی کیفیات، تخیل یا مذہبی تجزیہ یعنی مشاہدہ روحانی یا وحی والہام کی بنا پر لکھی گئی ہیں۔ اکثر مسلمان صوفیہ نے آسمانوں سے اسی انداز سے بحث کی ہے۔''

آسمانی سفرنامے کی تیاری کے سلسلے میں 'خضر راہ' کو 'جاوید نامے' کے نقش اول کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اقبال کے ذہن میں ایسے سوالات ان کی شاعری کے ابتدائی زمانے میں موجود تھے، جن کے اظہار کے وسیلے بدلتے رہے ۔

اے تری چشم جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار
جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش
'کشتی مسکیں' و 'جانِ پاک' و 'دیوارِ یتیم' !
علم موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش
زندگی کا راز کیا ہے، سلطنت کیا چیز ہے
اور یہ سرمایہ ومحنت میں ہے کیسا خروش

یہ سوالات صرف ذہنی تشفی کی خاطر نہیں بلکہ ہیئت (FORM) کی تلاش میں اپنے کو دہراتے نظر آتے ہیں۔ یہ ایسے سوالات ہیں جن کے اظہار کے وسیلے روایتی انداز میں ممکن نہ تھے۔ شاید اسی لئے اقبال کو جاوید نامے کے چھپنے کی منزل سے پہلے تمام دستیاب آسمانی سفرناموں کو دیکھنے کی جستجو تھی۔ اپنے ۱۹۲۸ء کے خطبے میں اقبال نے کہا تھا: ''حقیقت یہ ہے کہ واقعۂ معراج سے مسلمانوں کی فکر اور جذبے کو بے حد تحریک اور تشفی ملی ہے۔ اس واقعہ کے بغیر اسلام کی روحِ تمدن کو جانچنا مشکل ہوتا، مگر اس کے مطالعہ اور تحقیق کی روشنی میں بہت سے تمدنی عقدوں کی گرہ کشائی آسان ہوجاتی ہے۔''

یہ تمہید طولانی اس لئے ضروری ہے کہ یہ باور کیا جائے کہ جو تصورات اور رجحانات یا سوالات آسمانی سفرنامے کے وسیلے سے شعر میں نظم ہوئے وہ کتنے اہم ہیں اور اس کی تیاری اقبال کے ذہن میں کتنے عرصے کو محیط ہے۔ مناجات اور

تمہید آسمانی کے علاوہ جاوید نامہ سات حصوں پر مشتمل ہے۔

فلکِ قمر فلسفۂ ہندی کے بعض مباحث اور چار ادیان، بدھ مت، زرتشت، مسیحیت اور اسلام کی بنیادی تعلیمات سے متعلق ہے۔ فلکِ عطارد میں نظریۂ وطنیت کی نارسائی، اشتراکیت اور ملوکیت کی خرابیاں، قرآن اور تجدید فکر، خلافتِ انسانی، اسلامی حکومت، مسئلۂ ملکیت زمیں، سائنسی علوم، مذہبی پیشوائیت اور تجدید فکر اسلامی کے مباحث سے سروکار ہے۔ فلکِ زہرہ مخالف دین قوتوں اور پیغام بےداری ملت عرب کے بارے میں ہے۔ فلکِ مریخ مثالی معاشرہ اور تقدیروں کے تبدل و تغیر کے بارے میں فلکِ مشتری بہشت اسلامی، مسئلہ جبر و قدر، حقیقت محمدیہ اور زہد و عشق کے بارے میں، فلکِ زحل غدارانِ وطن، جعفر و صادق کے انجام کے بارے میں ہے۔ جاوید نامے کا اگلا باب۔ آں سوئے افلاک یعنی آٹھواں پڑاؤ، افلاک سے باہر جانے کا نیا تصور پیش کرتا ہے۔ اس کے متعدد کرداروں میں، ایک اہم کردار، شاہِ ہمدان، میر سید علی ہیں۔ میر سید علی ہمدانی ایک تاریخی شخصیت کا نام ہے، جن کا نام کشمیر کی نشاۃ ثانیہ میں، بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ مولانائے روم کے توسط سے زندہ رود، یعنی شاعر کی امیر ہمدان سے ملاقات صرف رسمی نہیں ہے۔

سید السادات، سالارِ عجم ـــ دست او معمار تقدیر امم
مرشدِ آں کشور مینو نظیر ـــ میر و درویش و سلاطیں رامشیر
آفریں آں مرد ایرانِ صغیر ـــ با ہنر ہائے غریب و دل پذیر
تا غزالی درس اللہ ہو گرفت ـــ ذکر و فکر از دودمانِ او گرفت
خطہ را آں شاہ دریا آستیں ـــ داد علم و صنعت و تہذیب و دیں
یک نگاہِ او کشاید صد گرہ ـــ خیز و تیرش را بدل راہے بدہ

شاہِ ہمدان سے کم و بیش وہی سوالات کرتے ہیں جو خضر راہ میں حضرت خضر سے کئے گئے ہیں۔

از تو خواہم سرِّ یزداں راکلید　　　طاعت از ما جست وشیطاں آفرید
زشت وناخوش راچناں آراستن　　　درعمل از مانکوئی خواستن
از تو پرسم ایں فسوں سازی کہ چہ　　　با قمار بدنشیں بازی کہ چہ
مشتِ خاک دریں سپہر گرد گرد　　　خود بگوی زیب دش کارے کہ کرد
کارِ ماافکار ما آزارِ ما !　　　دست باانداں گزیدن کار ما

یعنی میں آپ سے اس رازِ خدائی کے عقدے کی کلید چاہتا ہوں کہ اس نے انسانوں سے اطاعت کا تقاضا کیا اور شیطان بھی پیدا کر دیا۔ خوب وناخوب کی آزمائش کیوں؟ اور علم سے عمل خیر کا تقاضا کیوں؟ میرا سوال یہ ہے کہ یہ کیا جادوگری ہے اور بدقمار سے ہم نشینی کیوں ہے۔ ہماری مشتِ خاک اور یہ فلک گردوں؟ فرمایئے خدانے ہمارے ساتھ یہ کیا کھیل کھیلا؟ ہمارے کام اور ہمارے افکار وبال جان ہیں اور ہم سوائے دانتوں سے ہاتھ کاٹنے کے کریں بھی تو کیا؟ شاہِ ہمدان کا جواب ان چار اشعار میں دیا گیا ہے۔

بندۂ کز خویشتن دارد خبر　　　آفریند منفعت را از ضرر
بزم را دیواست آدم راد بال　　　رزم با دیواست آدم را جمال
خویش راہراہر من باید زدن　　　تو ہمہ تیغ آں ہمہ سنگ فسن
تیز تر شوتافتد ضرب توسخت　　　ورنہ باشی درد و گیتی تیرہ بخت

زندہ رود یعنی شاعر مشرق آگے چل کر 'ذخیرۃ الملوک' کے حوالے سے شاہ ہمدان سے پوچھتے ہیں۔

مرشد معنی نگاہاں بودۂ　　　محرم اسرار شاہاں بودۂ

'جاوید نامہ' کی تخلیق سے کچھ قبل اقبالؔ 'ذخیرۃ الملوک' دیکھنے کے آرزومند تھے اور یہ کتاب ان تک پہنچی بھی۔ اس کتاب کے حوالے سے اقبالؔ نے کہا کہ ابلیس سے مقابلہ کرنے سے انسانی خودی کو غیر معمولی فروغ حاصل ہوتا ہے۔ 'ذخیرۃ الملوک' میں یہ بحث تفصیل کے ساتھ باب ششم میں موجود ہے اس باب کا عنوان:

''درشرح سلطنت معنوی واسرار خلافت انسانی وکیفیت سیاست روحانی و اطلاع بر صلاح و فسادِ مملکت جسمانی، و مشابہت تعاریف ولایت حسی ومفاد براسرارِ خلافت نفسی؛ ہے۔

یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ اقبال خودی وشخصیت کے ارتقاء کی خاطر مخالفانہ قوت سے نبرد آزمائی کے قدرداں تھے۔ ابلیس کی افادیت ان کے نزدیک یہی تھی کہ وہ ایک متحرک کردار ہے جو انسان کو فعال اور نبرد آزما بنائے رکھتا ہے۔ اقبال کو ابلیس کی نت نئی ریشہ دوانیوں کے پیش نظر انسانوں کو دعوتِ مقابلہ ومبارزہ دینا تھا اور یہ کام انھوں نے نہایت جدت آمیز طریقے سے انجام دیا۔ اس سلسلے میں 'پیام مشرق' کی نظم تسخیر فطرت'، 'بال جبریل' میں 'ابلیس و جبریل'، 'ضرب کلیم' کی نظم 'تقدیر' اور 'ارمغانِ حجاز' کی 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ شاہ ہمدان کی زبانی اقبال ابلیس و شیطان کے کردار کو اسی طرح ترفع بخشتے ہیں جس طرح ملٹن نے فردوس گمشدہ کے پہلے حصے میں شیطان کے کردار کو پیش کیا ہے۔

اس کے بعد اقبال اپنے سفر کشمیر کا حوالہ دیتے ہیں جب انھوں نے 'ساقی نامہ' لکھا تھا۔ وہ کشمیر کی بہار اور لب دریا، غروب آفتاب کے منظر کو پیش کرتے ہیں مگر ایک پرندہ انہیں بے چین کر دیتا ہے۔

مرغ بہاری کہتا ہے کہ طبعی بہار تو ہے مگر دور زیردستی ختم نہیں ہوتا کیوں کہ شاہ ہمدان کے معاصر شہاب الدین شاہمیری کا سا کوئی دوسرا حکمراں یہاں موجود نہیں ہے۔ یہ سن کر غنی کاشمیری سے شاعر مشرق وہ اشعار پڑھواتے ہیں جو کشمیر کی فروخت سے متعلق ہیں ؎

کوہ ہائے خدنگ سار او نگر　　آتشیں دست چنار او نگر
در بہاراں لعل می ریزد زسنگ　　خیز در خاکش یکے طوفان رنگ
لکہ ہائے ابر درکوہ و دمن　　پنبہ براں از کمان پنبہ زن

کوہ و دریا و غروب آفتاب — من خدارا دیدم آنجا بے حجاب
بانسیم آوارہ بودم درنشاط — بشنواز نے می سرودم درنشاط
لالۂ است و نرگس شہلا دمید — بادنو روزی گریبانش درید
عمرہا بالید ازیں کوہ و کمر — نستراز نورِ قمر پاکیزہ تر
عمرہا گل رخت بزلست وکشاد — خاک مادیگر شہاب الدین نزاد
نالۂ پرسوزِ آں مرغِ سحر — داد جانم راتب و تابِ جگر

شاہِ ہمدان، میر سید علی فرماتے ہیں ۔

باتو گویم رمز باریک اے پسر — تن ہمہ خاک است وجاں والا گہر
چیست جاں دادن زوست اے مردراہ — چیست ماں جلوہ ست اے مردراہ

آگے چل کر شاہِ ہمدان بعض اہم اموراور رموزِ سلطنت کے بارے میں زندہ رود، یعنی شاعر کو مخاطب کرتے ہیں۔ یہ اشعار 'آں سوئے افلاک' کا سب سے اہم حصہ کہے جاسکتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ حکومت اور اقتدار یا لوگوں کی رضامندی سے ہاتھ لگتا ہے یا انہیں مغلوب کرکے۔ مگر باج وخراج کے مستحق دوقسم کے اشخاص ہیں۔ یا نصِ قرآنی کے مطابق اولی الامر یا قاہری ودلبری کا مجموعۂ فاتح ۔

اصل شاہی چیست اندر شرق وغرب — یارضائے امتاں یاحرب وضرب
فاش گویم باتو اے والا مقام — باج راجز بادوکس دادن حرام
یااولی الامرے کہ منکم شانِ اوست — آئینۂ حق حجت وبرہان اوست
یا جواں مردے چو صرصر تند خیز — شہر گیروخویش باز اندر ستیز
روزکیں کشور کشا از قاہری — روز صلح از شیوہ ہائے دلبری
می تواں ایران وہندوستاں خرید — پادشاہی راز کس نتواں خرید
جام جم رااے جوان باہنر — کس نگیرد ازدکانِ شیشہ گر
دربگیر و مالِ اوجز شیشہ نیست — شیشہ راغیراز شکستن پیشہ نیست

شاہِ ہمدان سے منسوب تفسیر ملک وملت کے سیاق میں خضرراہ کے بعض اشعار

دہرائے جاسکتے ہیں۔

زندگی کا راز کیا ہے، سلطنت کیا چیز ہے　　اور یہ سرمایۂ ومحنت میں ہے کیسا خروش
آبتاؤں تجھ کو رمز آیۂ اِنّ الملوک　　سلطنت اقوام غالب کی ہے اک جادوگری
سروری زیبا فقط اس ذاتِ بے ہمتا کو ہے　　حکمراں ہے اک وہی باقی بتان آذری
خواب سے بیدار ہوتا ہے ذرا محکوم اگر　　پھر سلادیتی ہے اسکو حکمراں کی ساحری

مسلمانوں میں اولی الامر کون ہوسکتا ہے اور اس کی کیا شرائط ہیں، یہ بات بحث طلب رہی ہے۔ عام طور پر اس سلسلے میں حکم، حکمت اور حق کو بنیادی اقدار کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور دین کی بناء ان قدار کی وحدت پر جانچی گئی ہے۔ یہ بات کئی حوالوں سے کہی گئی ہے کہ حکم اور حاکمیت یعنی SOVEREGNTY اسی ذات کے لئے ہے جو عین حق اور عین حکمت ہو۔ یہ حوالہ حضرت امام حسینؓ کے بیعتِ یزید کے انکار کے سلسلے میں دیا جاتا ہے۔ یہاں اس حوالے سے صرف یہ باور کرانا مقصود ہے کہ حکمائے اسلام نے اولی الامر کی تعریف اور اس کے امکانات (SCOPE) کو بہت توجہ اور اہمیت سے برتا ہے۔

چنانچہ جب اقبال حضرت سید علی ہمدانی کی زبانی سلطنت کے رموز کے بارے میں بے کم وکاست سنتے ہیں تو 'آں سوئے افلاک' سے آنے والی صدا زیادہ مسحور کن اور قوی معلوم ہوتی ہے:

اصل شاہی چیست اندر شرق وغرب؟　　یا رضائے امتاں یا حرب وضرب
فاش گویم با توا ے والامقام　　باج راجز با دو کس دادن حرام؟

یعنی ڈوگرا شاہی کو باج نہ دینے کی بات جس اعتماد واصرار سے کہی جارہی ہے وہ محل نظر ہے۔ اور عمومی طور پر غیر حق کو اولی الامر ماننے سے انکار کرنے کی بات اہم ہے۔ چونکہ نظم کی ہیئت (FORM) ڈرامائی ہے اس لئے شاہ ہمدان کی گفتگو اور بھی سحر انگیز بن جاتی ہے۔ بے محل نہ ہوگا اگر یہاں انگریزی شاعر لینگ لینڈ کی نظم PIERS PLOWMAN کا ذکر دیا جائے جس میں آسمانی سفرنامے کی جھلکیاں

جا بجا ملتی ہیں اور جہاں بعض سچائیوں کے برملا اظہار کے لئے فرشتہ کا سہارا لیا گیا ہے۔ فرشتہ کی زبان سے نکلے ہوئے کلمات اسی قسم کا ڈرامائی اثر پیدا کرتے ہیں جیسا کہ شاہ ہمدان کی گفتگو سے ہوتا ہے۔ یہ سچائیاں اگر عام وسیلۂ اظہار میں بیان کی جائیں تو اثر آفرینی میں کمی تو آتی ہی ہے، ان کی وقعت (LEGITIMACY) بھی مشکوک ہوجاتی ہے، اس سیاق میں آسمانی سفر نامے کی ہیئت (فورم) کی اہمیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اقبال کو کشمیر کی حالت زار کا بہت ملال تھا اور وہ اسے ایک فردوس گمشدہ کے طور پر ہی دیکھتے تھے۔

آہ اے قوم نجیب و تیز دست و تر دماغ

اقبالؔ کے ذہن میں جو سوالات تھے، اور جن کا اولین اظہار انھوں نے ’خضر راہ‘ میں کیا، ان سوالات سے آخر تک وہ دست و گریباں رہے۔ ان سوالات کی بازگشت ’بال جبریل‘ اور ’ضرب کلیم‘ میں پائی جاتی ہے۔ ’جاوید نامے‘ کی ہیئت (فورم) نے اقبال کے ذہن میں موجود کشمکش کو جس ترفع کے ساتھ برتا ہے وہ اقبالؔ کے دوسرے بیانیہ کلام سے منفرد اور ممتاز ہے۔ ’آں سوئے افلاک‘ میں جو مقام میر سید علی ہمدانی کو دیا گیا ہے اور جس سیاق میں انہیں اسطوری خضر کے بجائے ایک تاریخی شخصیت کے طور پر پیش کیا گیا ہے اس سے ان مباحث کی اہمیت اور URGENCY کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

وزیر آغا

اقبال اور مغربیت کے اثرات

سر سید احمد خان جب مغربیت سے آشنا ہوئے تو انھوں نے اسے بطور ایک پیکج (PACKAGE) درآمد کرنے کا پروگرام وضع کرلیا۔ یعنی مغرب کی فکری حیات کے ساتھ ساتھ انھوں نے اس کے اسلوبِ حیات کے ہاتھوں میں بھی پروانۂ راہداری تھما دیا اور اس کا فوری ردِعمل بھی ہوا۔ بالخصوص اکبرالہ آبادی کے قلم سے ۔ مغرب کی پالیسی کا عربی میں ترجمہ ہے، والا شعر ٹپک پڑا جس کی گونج نصف صدی تک پورے برصغیر میں سنائی دیتی رہی۔

مگر جس طرح سر سید احمد خاں نے 'پیرویٔ مغربی' کی دھن میں مغربی فکر اور تہذیب، دونوں کو خوش آمدید کہا تھا اسی طرح ردعمل کے طور پر اکبرالہ آبادی نے استرداد مغربی کی دھن میں دونوں پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا۔ مگر اقبال نے اپنے لئے ایک نئی راہ نکالی۔ اقبال نے کہا کہ مغربی علوم کو مسترد کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے۔ اس لئے بھی کہ آج مغرب اپنے جن علوم پر نازاں ہے ان میں سے بیشتر کا ابتدائی پیکر مشرقِ وسطیٰ کے مسلمانوں ہی کے ہاں مرتب ہوا تھا اور وہیں سے یہ علوم سینہ بہ سینہ اور دست بہ دست مغرب کے حکماء تک پہنچے تھے۔ البتہ مغربی تہذیب کو درآمد کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے کیونکہ جو آشیانہ شاخِ نازک پر بنایا جائے وہ کبھی پائیدار نہیں ہوسکتا۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اقبال نے مغربی فکر کو آنکھیں بند کر کے قبول کرلیا۔

حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے خرد پر مغرب کے کامل انحصار کو ہمیشہ شک و

شبہ کی نظروں سے دیکھا اور بالخصوص اپنی شاعری میں عقل کی نارسائی کو عشق کی جست خیزی کے مقابلے میں کمتر قرار دیا تاہم انھوں نے خرد کو مسترد ہرگز نہیں کیا جیسا کہ بعض کرم فرماؤں کا خیال ہے۔ اقبال کے نزدیک خرد کی حیثیت اس بیساکھی کی سی تھی جس کے بغیر انسان اپنے سفر کے ابتدائی مراحل میں کامیاب نہیں ہوسکتا جب کہ عشق ایک ایسا ذریعہ تھا جس کے بغیر وہ اپنے سفر کی آخری منازل کو طے کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ مولانا روم کہتے ہیں کہ صدہا منزل تک ہرن کے نقوشِ پا کی رہنمائی میں سفر کرنے سے کہیں بہتر ہے کہ ایک منزل تک نافۂ آہو کی رہنمائی میں سفر کیا جائے۔ اقبال، مولانا روم کی اس بات کو تسلیم کرتے ہیں مگر وہ ساتھ ہی نقوش پا کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے۔ اقبال کا یہ خیال ہے کہ سائنسی انداز میں فطرت کا مشاہدہ کرنے والا شخص (اور یہاں اقبال واضح طور پر مغربیت کی طرف اشارہ کر رہے ہیں) اس شکاری کی طرح ہے جو ہرن کے نقوش پا کے تعاقب میں بڑھ رہا ہو لیکن عرفان کے حصول کے لئے اس شخص کی یہی پیاس اس مقام تک اسے ضرور لے جائے گی جہاں نقوش پا کے بجائے نافۂ آہو کی خوشبو اس کی رہبر بن جائے گی۔ غور کیجئے کہ عرفان کے حصول کے لئے اقبال نے نقوش پا، اور نافۂ آہو، کو دو متبادل راستے متصور نہیں کیا بلکہ انہیں ایک سفر کے دو پڑاؤ قرار دیا ہے۔ مغربیت کو قبول یا رد کرنے کے معاملے میں بھی اقبال کا یہی رویہ ہے۔ وہ مغربیت کو نقوش پا، کا درجہ دے کر قبول تو کرتے ہیں مگر ساتھ ہی اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ روحانی طور پر اونچا اٹھنے کے لئے نقوش پا کو ایک مقام پر ترک کر کے عشق کی جست سے خود کو ہم آہنگ کرنا ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ مغربیت کو ایک ایسی تہذیب قرار دیتے ہیں جو چھونے، سونگھنے، پرکھنے اور تجزیہ کرنے پر مائل ہے جب کہ مشرقیت کے بارے میں ان کا یہ خیال ہے کہ وہ ایک ہی نظر میں سب کچھ 'دیکھ لینے' پر قادر ہے۔

اقبال کے بہت بعد مغرب کے ایک مفکر کولن ولسن نے، اقبال کے اس

اندازِ فکر کی توثیق ایک اور زاویے سے کی۔ وہ لکھتا ہے: کہ اگر ایک نابینا شخص اور ایک آنکھوں والے شخص کو کسی کمرے میں پندرہ منٹ کے لئے بند کرنے کے بعد پوچھا جائے کہ انھوں نے کمرے میں کیا دیکھا تو اس بات کا قوی امکان ہے کہ نابینا شخص تو کمرے کی تمام تفاصیل بیان کر سکے گا۔ کیوں کہ باصرہ کی عدم موجودگی میں وہ کمرے کی جملہ اشیاء کو چھوکر، ان کی پیمائش کر کے، انھیں سونگھ چکھ کر، الٹ پلٹ کر کے ان کے بارے میں پوری واقفیت حاصل کرے گا۔ جب کہ آنکھوں والا کمرے کی تفاصیل کے معاملے میں شاید بالکل کورا ہوگا۔ کیونکہ اسے اس کاروائی کی ضرورت ہی نہ پڑے گی۔ وہ پورے کمرے کی تصویر پیش کرنے پر تو قادر ہوگا مگر اس کی جزئیات کو پیش نہ کر پائے گا۔ دوسری طرف نابینا شخص جزئیات کے معاملے میں تو ایک اتھارٹی تسلیم کیا جائیگا مگر پورے کمرے کی تصویر پیش کرنے میں ناکام ہو جائے گا۔ کولن ولسن لکھتا ہے کہ ہم مغرب والے اس اندھے شخص کی طرح ہیں جو اس کائنات کو ٹٹول کر اس کے بارے میں جاننے کی کوشش میں ہے جب کہ مشرق والے کائنات کو ایک ہی نظر میں دیکھ لینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اقبال کا قصہ یہ ہے کہ وہ کمرے کو تمام وکمال جاننے کے لئے اس بات پر زور دیتے ہیں کہ انسان پہلے تو ایک نابینا شخص کی طرح اس کی تفاصیل حاصل کرے اور پھر ایک بینا شخص کی طرح اس کی کلیت یا TOTALITY کا تصور قائم کرے۔ مغربیت کے سلسلے میں بھی اقبال کا یہی تصور ہے کہ اس کے استقرائی عمل سے فائدہ اٹھایا جائے اور پھر وہ سطح کی جست کا تجربہ کیا جائے۔ وہ جانتے ہیں کہ اگر انسان محض استقرائی عمل تک محدود رہے گا تو ایک مادی اسلوبِ حیات سے آگے قدم اٹھا نہ پائے گا جیسا کہ مغرب والوں کے معاملے میں ہوا ہے اور اگر وہ استقرائی عمل میں مبتلا ہوئے بغیر استخراجی رویے کو اپنائے گا تو اس بات کا امکان ہے کہ وہ کسی گڑھے میں جا گرے۔ گویا نافۂ آہو کی رہبری میں زقند لگانے سے پہلے نقوشِ آہو کی معیت میں سفر کرنا بہت ضروری ہے۔ اقبال

کی فکر میں سب سے اہم کروٹ یہی نظر آتی ہے کہ وہ مغرب کے فکری نظام کو مسترد نہیں کرتے مگر آگے دیکھنے کے لئے مغربی فکر کے ٹیلے پر کھڑا ہونا ضروری سمجھتے ہیں۔ آپ کو اس مغربی مفکر کی بات تو یاد ہوگی جس نے کہا تھا کہ میں ایک کوتاہ قد آدمی ہوں مگر دوسروں کے مقابلے میں محض اس لئے زیادہ دور تک دیکھ سکتا ہوں کہ میں ایک دراز قد نابینا شخص کے شانوں پر بیٹھا ہوا ہوں۔ دیکھا جائے تو یہی رویہ اقبال کے بہت سے تصورات کی تشکیل میں بھی نظر آسکتا ہے۔

مثال کے طور پر اقبال کے ''مردمومن'' کے تصور کو لیجئے۔ ایک طبقے کا خیال ہے کہ اقبال کا یہ تصور نطشے کے فوق البشر سے مستعار ہے۔ قطع نظر اس سے کہ فوق البشر کا تصور عبدالکریم جیلی اور رومی کے ہاں بھی موجود ہے اور اقبال ان مفکرین سے متاثر بھی ہیں نیز مغربی فکر میں فوق البشر کی پر چھائیں شوپن ہاور کے نابغہ، کارلائل کے ہیرو، اور ویگز کے ''سگزیڈ'' میں بھی ملتی ہے جن کا علم اقبال کو یقیناً تھا۔ اقبال کا اس ضمن میں نطشے کے تصور سے نسبتاً متاثر ہونا اس لئے زیادہ قرین قیاس ہے کہ ان کے ''مردمومن'' کی ایک خاص صفت وہ قوت اور تحرک ہے جس کا مظاہرہ نطشے کے فوق البشر کے معاملے ہی میں ہوتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ نطشے کے فوق البشر کے پس منظر میں 'خیال' پر 'جبلت' کی فوقیت کا تصور بہت واضح تھا۔ صاف نظر آتا ہے کہ اس نے اپنے فوق البشر کی تشکیل میں شوپنہاور کی ''زندہ رہنے کی خواہش'' یعنی WILL TO LIVE کو ''قوت حاصل کرنے کی خواہش'' یعنی WILL TO POWER کے تابع کر دیا تھا اقبال کو ''قوت'' سے عشق تھا۔ وہ فرد اور ملت، دونوں کے معاملے میں انفعالیت کو ناپسند اور قوت کو پسند کرتے تھے۔ اور اسی لئے انھوں نے نطشے کے فوق البشر کے اس خاص وصف کو سراہا مگر پھر نطشے کے اس اندھے، قوی الجثہ فوق البشر کے شانوں پر کھڑے ہو کر انھوں نے ''مردمومن'' کے تصور کی تشکیل کی جو دور دور تک دیکھنے پر قادر ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ اقبال کے مردِ مومن میں نہ صرف پوری کائنات کا

جلال موجود ہے، نہ صرف وہ منزل کوش ہے اور منزل تک پہنچنے کی مسلسل تگ و دو کرتا ہے بلکہ وہ عاشق صادق بھی ہے اور یوں ایک ایسی روحانی قوت سے آشنا ہے جس سے نطشے کا فوق البشر واقف نہیں تھا۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اقبال مغربیت کو مسترد نہیں کرتے۔ مگر وہ ایک مقام پر اس کے نقوش پا کو ترک کر دیتے ہیں اور پھر نافۂ آہو کی خوشبو کے زیر اثر سفر کرنے لگتے ہیں اور ان کے ہاں قوت کے ارتکاز کی علامت یعنی فوق البشر منقلب ہو کر مردِ مومن کا روپ دھار لیتا ہے جو جسمانی قوت کے علاوہ روحانی قوت کی علامت بھی ہے۔

مغربیت کے اثرات اقبال کے تصور زمان میں بھی ملتے ہیں۔ اس ضمن میں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اقبال برگساں کے زمانِ مسلسل یعنی DURATION کے تصور سے متاثر ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ اس معاملے میں بھی اقبال نے ایک قدم آگے بڑھایا ہے۔ برگساں تک مغرب کا تصور زمان زیادہ تر تاریخی یا DIACHRONIC نظر آتا ہے جس میں وقت ''ماضی، حال اور مستقبل'' میں بٹ کر ایک سیدھی لکیر پر گام زن ہے۔ برگساں نے مرورِ زمان کے اس تصور میں زمانِ مسلسل کے تصور کا اضافہ کیا اور کہا کہ زمان میں تینوں زمانے بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ برگساں کے تصورِ زمان کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے مرورِ زماں کے تصور کو مسترد نہیں کیا بلکہ اس کی ایک ارتقائی صورت دکھائی جس میں تینوں زمانے یکجا تھے۔ اقبالؔ کو برگساں کا یہ تصور اچھا لگا کیونکہ اس کی روایت مشرقی فکر بالخصوص تصوف میں پہلے سے موجود تھی۔ اقبال تحرک اور تبدیلی کے اس قدر والہ وشیدا تھے کہ خود کو زمان کے کسی نپے تلے قدموں سے چلنے کے میکانکی انداز کے حوالے نہیں کر سکتے تھے۔ لہٰذا انھوں نے مغرب کے مرور زمان کے تصور میں بھی (جو ماضی، حال اور مستقبل کی ایک لکیری بناتا تھا) جست یا زقند کے تصور کا اضافہ کیا اور اس ضمن میں حوالہ نظام کے طفرہ (یعنی جست) کے تصور کا دیا جس کے مطابق زماں ایک نقطۂ مکانی سے دوسرے نقطۂ زمانی تک (جو اس

سے متصل ہے) سفر نہیں کرتا بلکہ ان دونوں کے درمیان جو کھائی یا خندق ہے، اسے ایک زقند میں عبور کر جاتا ہے۔ زماں کا یہ حرکی تصور اقبال کو عزیز ہے۔ مگر اس کے بعد وہ زمانِ مسلسل کی گرہیں کھولتے ہیں اور ارتکاز کی ایک ایسی کیفیت کو سامنے لاتے ہیں جو برگساں کے زمانِ مسلسل سے مشابہ تو ہے مگر اپنے اندر ایک تخلیقی شان بھی رکھتی ہے اصلاً تجلیٔ ذات کی یہ کیفیت صفت گویائی سے لیس ہے۔ لہٰذا وہ صوفی کی طرح جلوہ مست نہیں ہوتے یعنی اپنی انفرادیت سے دست کش نہیں ہوتے بلکہ ذاتِ لامحدود کے سامنے کھڑے ہو کر اپنی خودی کا اثبات کرتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ رویہ تخلیقی اور جمالیاتی ہے، صوفیانہ نہیں ہے۔

خودی کا ذکر آیا ہے تو اقبال کے اس تصور کا حوالہ ضروری ہے جو خرد کی انفرادیت کا اعلامیہ ہے۔ مغربیت نے فرد کی انفرادیت کے تصور کو بہت اچھالا ہے اور اقبال نے بھی اپنے فکری نظام میں اسے شامل کیا ہے مگر پھر اسے ''بے خودی'' کے تصور سے ہم آہنگ کر کے اپنے اس بنیادی رویے کو بھی پیش کر دیا ہے جو مغربی فکر کی اساس کو مسترد نہیں کرتا بلکہ اس پر اپنی ایک الگ عمارت کھڑی کرتا ہے۔ آج سے چند روز پہلے سویڈن میں سویڈش رائٹرز یونین کی کانگرس میں جو مقالہ میں نے پیش کیا اس میں اقبال کی اس فکری جہت کا خاص طور پر ذکر کیا۔ اس نکتے کی وضاحت کے لئے میں اپنے اس مقالے سے ایک مختصر سا اقتباس درج کرتا ہوں:

In Western philosophy the individual consciousness highlighted by such concepts as logo-centrism, cogito,logos or the intellectual phenomenon of the ego is considered very important. Even in "oppositons such as meaning/form, soul/body, intuition/expression, literal/metaphroical, nature/culture, transcendental/ empirical, the superior

terms belongs to the logos and it is a higher presence, the inferior term marks a fall"--In South Asian mystic thought, on the other hand, the individual consciousness and collective consciousness are two sides of the same coin. The relation between the two is that of a drop of water within the ocean, Both are "Water". The oppsition is a mirage, born out of a falling in consciousness. So both concepts co-exist creating a linkage and not a confrontation. It was Iqbal who deviated from this time-old stance and for the first time in Urdu literature, juxtaposed the concept of individual consciousness (which he called 'Khudi') to the concept of "Be-Khudi"--- a sort of collective consciousness.

اس میں میرا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ اقبال نے مغربیت کے اس تصور کو تو قبول کیا جو فرد کی انفرادیت کا علم بردار تھا مگر پھر اسے اجتماعیت سے منسلک کر کے فرد اور معاشرے کے ایک نئے رشتے کو سامنے لانے کی کوشش بھی کی۔

حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے 'خودی' کے تصور کو اس کے رائج مفہوم سے الگ کر کے انفرادیت کے معنوں میں برتا اور اسے مغربیت کے تصور سے منسلک کرنے میں کامیاب ہوئے۔ تاہم انھوں نے مغربی فکر کی تقلید میں اسے کوئی عام سی سطح تفویض کرنے کے بجائے ایک تخلیقی سطح عطا کر دی اسی طرح 'بے خودی'

کے مفہوم کو بھی ضم ہونے، کھو جانے، جذب ہو جانے کے بجائے جاگنے اور روبرو کھڑے ہو کر بیداری کا ئنات کا مظاہرہ کرنے کی صورت میں پیش کیا جو اصلاً ایک تخلیقی زاویہ تھا۔

مندرجہ بالا معروضات سے یہ بات مترشح ہے کہ اقبال نے مغربی فکر کے اثرات کے راستے میں کوئی بند نہیں باندھا تاہم مغربی فکر کو اس کی رائج صورت میں قبول بھی نہیں کیا۔ ہمیشہ انھوں نے مغربی فکر کو قلب ماہیئت کے عمل سے گزارنے کے بعد ہی قبول کیا۔ افسوس ہے کہ ہم نے اقبال کے اس عام اندازِ فکر کو بھلا دیا ہے۔ ہم ایک طرف تو مغربی تہذیب کو اندھا دھند قبول کرنے میں لگ گئے ہیں اور دوسری طرف مغربی فکر کو اس کے ریپر سمیت قبول کرنے لگے ہیں۔ اس بات کی اشد ضرورت ہے کہ ہم اس معاملے میں اقبال کے طریق کار کو اپنائیں اور مغربی فکر کو مشرقی دانش سے ہم آہنگ کریں۔ خودی اور بے خودی کا یہی رشتہ اقبال کو پسند تھا۔ یہی رشتہ ہمیں بھی عزیز ہونا چاہیے۔

وزیر آغا

اقبال کا نظریۂ ثقافت

شپنگلر نے اپنی کتاب ''زوال مغرب'' میں تین ثقافتوں کے خدوخال کو واضح کیا ہے اور ایسا کرتے ہوئے انھیں ایک دوسرے سے ممیز بھی کر دیا ہے۔ ان میں سے ایک ثقافت تو قدیم ہے جس کے نمائندوں میں قدیم یونان اور ہندوستان شامل ہیں اور جسے شپنگلر نے کلاسیکی کلچر کا نام دیا ہے۔ دوسری ثقافت یورپین ہے جس کا نمائندہ فاؤسٹ (FAUST) ایسا بے قرار فرد ہے۔ لہٰذا شپنگلر نے اسے FAUSTIAN CULTURE کا نام دیا ہے۔ تیسری ثقافت مشرق وسطیٰ اور اس کے مذاہب سے منسلک ہے اور اس کو شپنگلر نے MAGIAN CULTURE کہہ کر پکارا ہے۔

شپنگلر نے متذکرہ بالا تین ثقافتوں کا تجزیہ کر کے ان کے امتیازی اوصاف کا تعین کیا ہے۔ اقبال کے ہاں صورت یہ پیدا ہوئی کہ انھوں نے اپنے ''خطبات'' میں کلاسیکی اندازِ فکر کو تو مسترد کر دیا مگر اسلامی کلچر کو یوں پیش کیا کہ اس میں یورپی یا فوسٹین کلچر کے بنیادی اوصاف ابھرے ہوئے نظر آئے۔ ممکن ہے بعض لوگ اقبال پر یہ اعتراض کریں کہ چوں کہ وہ مغربی کلچر کی روح سے متاثر تھے اس لئے انھوں نے اسلامی کلچر میں بھی اس کا پرتو دیکھا، مگر حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اسلامی کلچر کی پوری تاریخ کا مطالعہ کر رکھا تھا اور مغربی کلچر پر اسلامی کلچر کے اثرات کی داستان بھی ان کے سامنے جلی حروف میں لکھی ہوئی تھی۔ لہٰذا اپنے اسی مطالعے کی روشنی میں اقبال نے اس بات کا اظہار کیا کہ جو

امتیازی اوصاف مغربی کلچر کے ہیں کسی زمانے میں یہی اسلامی کلچر کے بھی اوصاف تھے۔ نیز یہ کہ مغرب والوں نے نہ صرف اسلامی کلچر کے چراغ سے اپنا چراغ جلایا بلکہ جلائے ہوئے اس چراغ کو صدیوں تک ہواؤں سے بچائے بھی رکھا، لیکن مشرقِ وسطیٰ میں کچھ تو عجمی اور ہندی نیز یونانی اثرات کے تحت اور کچھ سقوطِ بغداد کے حادثے کے باعث اسلامی کلچر کے بنیادی اور اصل اوصاف نظروں سے اوجھل ہو گئے اور اسلامی کلچر کی ایک ایسی تصویر نظروں کے سامنے ابھر آئی جو اس کے اصل مزاج سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی تھی۔

اس ضمن میں اقبال کا رویہ سر سید احمد خاں کے موقف سے قدرے مختلف تھا۔ بے شک مقصد دونوں کا ایک ہی تھا۔ یعنی ہندی مسلمانوں کو انجماد کی فضا سے باہر نکال کر ایک متحرک جذبے سے لیس کرنا تاکہ وہ آگے بڑھ کر مغرب کی ترقی یافتہ اقوام کے قدموں سے اپنے قدم ملا سکیں مگر اس مقصد کے حصول کے سلسلے میں دونوں کی فکر کا انداز مختلف تھا۔ سر سید احمد خاں ''پیروی مغربی'' کے قائل تھے۔ ان کا یہ خیال تھا کہ مغربی اقوام کی تقلید ہی میں نجات کی صورت ہے مگر ہندی مسلمانوں کا ایک فعال طبقہ مغربی اقوام کی تہذیب کو الحاد اور کفر کی تہذیب سمجھتا تھا اور کسی قیمت پر بھی اسے قبول کرنے پر آمادہ نہیں تھا۔ چنانچہ سر سید احمد خاں کو ایک طویل تگ و دو کرنا پڑی تاکہ ہندی مسلمانوں پر یہ بات آئینہ ہو سکے کہ مغربی تہذیب اور اس کے علوم اسلام کی بنیادی تعلیم اور عقائد کے منافی ہرگز نہیں تھے۔ سر سید احمد خاں کے اس اقدام کو ان کے اپنے زمانے کے علماء نے بالکل پسند نہ کیا اور بعض لوگوں نے تو اسے ہدف طنز بھی بنایا:

تقلید مغرب کے سلسلے میں سر سید احمد خاں کا موقف قومی اعتبار سے صائب مگر بنیادی طور پر سطحی تھا اور اگر اسے اندھا دھند قبول کر لیا جاتا تو مغربی تہذیب اسلامی تہذیب پر پوری طرح غالب آ جاتی۔ سر سید کے برعکس اقبال نے مغربی تہذیب کے خارج اور باطن میں حد فاصل قائم کی۔ ان میں سے خارج کو تو انھوں

نے مسترد کر دیا مگر باطن کے سلسلے میں یہ موقف اختیار کیا کہ اس کے امتیازی اوصاف وہی ہیں جو ابتداً اسلامی کلچر کے تھے۔ نیز یہ کہ خود مغرب نے ان اوصاف کے سلسلے میں اسلامی تہذیب ہی کی خوشہ چینی کی تھی۔ گویا سر سید احمد خاں کا بنیادی موقف تو یہ تھا کہ مغربی علوم اور تہذیب کے اثمار کو قبول کر لیا جائے کیونکہ یہ اسلامی تعلیم کے منافی نہیں تھے لیکن اقبال کا موقف یہ تھا کہ یہی تو اسلامی تہذیب کے اصل اوصاف ہیں چونکہ زندگی کے بارے میں اسلام کا رویہ مثبت تھا اور استقرائی اندازِ فکر کو اس نے مسترد نہیں کیا تھا، نیز فرد کی نجات کے مسئلے کو فرد کے اپنے اعمال کے تابع قرار دے کر اس کی انفرادیت یا خودی کو معاشرے میں ایک اہم مقام متصور کیا تھا اور یہ تمام اوصاف مغربی کلچر میں بھی موجود تھے لہٰذا اقبال نے یہ موقف اختیار کیا کہ اسلامی کلچر کے لئے عقلی اور منطقی رویہ شجرِ ممنوعہ نہیں بلکہ اس کے مزاج کے عین مطابق ہیں۔

اقبال مغرب کی ''مادہ پرستی'' کے مخالف تھے۔ جوانی میں جب انھوں نے اپنی آنکھوں سے مغربی تہذیب کے کاروباری اور مادی پہلوؤں کو دیکھ کر ان عناصر کا تجزیہ کیا جو اس تہذیب کی تعمیر میں صرف ہوئے تھے تو ان کے دل میں بھی اس کے خلاف نفرت پیدا ہوئی۔ لہٰذا انھوں نے اس عقلی اور استقرائی اندازِ فکر کو بھی شک وشبہ کی نظروں سے دیکھا جس پر اس تہذیب کی اساس استوار تھی لیکن اس کے بعد جب انھوں نے مغربی تہذیب کے بطون سے پھوٹنے والے ایک ایسے نئے اندازِ نظر کی جھلک دیکھی جو برگساں کے نظریۂ زمان اور آئین اسٹائین کے نظریۂ اضافیت کی صورت میں سامنے آیا تھا تو انھیں محسوس ہوا کہ مغربی تہذیب کی اساس میں تبدیلی آ رہی ہے۔ قیاس غالب ہے کہ فکر و نظر کی اس تبدیلی کے احساس ہی نے اقبال کے ان تعصبات کی نفی کی ہو گی جو ابتدائی دور میں مغربی تہذیب کے سرسری مطالعے، نیز مشرقی اندازِ نظر سے گہری وابستگی کے باعث ان کے ہاں پیدا ہو گئے تھے اور مغربی تہذیب اور فکر کا ہمدردانہ انداز میں جائزہ لینے کے راستے میں

مزاحم تھے۔ اپنے ''خطبات'' کے پیش لفظ میں اقبال نے لکھا ہے۔

''کلاسیکی طبیعیات نے اپنی بنیادوں پر اعتراض کرنا سیکھ لیا ہے اور اس تنقید کے باعث مادیت کا وہ رجحان جو ابتدأ پیدا ہوا تھا۔ اب تیزی سے غائب ہو رہا ہے اور وہ دن اب زیادہ دور نہیں جب سائنس اور مذاہب ایک ایسا ربطِ باہم دریافت کرلیں گے جس کے وجود کا آج سے پہلے گمان تک نہیں تھا''۔

''خطبات'' میں اقبال کے رویے کی یہی وہ بنیادی تبدیلی ہے جس کے تحت انھوں نے اسلامی تہذیب اور مغربی تہذیب کی اس خلیج کو پاٹنے کی کوشش کی ہے جو ایک طویل فکری بعد القطبین کے نتیجے میں خاصی کشادہ ہو چکی تھی۔ چنانچہ اپنے پہلے ہی خطبے میں اقبال نے اس چونکا دینے والی بات سے اپنے موقف کو پیش کیا کہ مذہب کو اپنے بنیادی اصولوں کے لئے سائنس سے بھی زیادہ ایک عقلی اساس کی ضرورت ہے۔ اسی طرح ''خطبات'' میں اقبال نے شپنگلر کے اس نظریے کو تو مان لیا کہ مغربی کلچر اصلاً کلاسیکی کلچر کی ضد تھا تاہم انھوں نے شپنگلر کی اس بات کو نہیں مانا کہ ہر کلچر ایک جزیرے کی طرح باقی کلچروں۔ سے کٹا ہوتا ہے۔ اس سے اقبال کا مقصد فقط اس بات کا اظہار تھا کہ اسلامی کلچر ہی نے مغربی کلچر کو کروٹ دی ہے اور شپنگلر کو مغربی کلچر کلاسیکی کلچر کی ضد نظر آیا ہے تو مغربی کلچر کا یہ وصف بھی دراصل اس بغاوت ہی کا نتیجہ ہے جو مسلمانوں نے یونانی افکار کے خلاف کی تھی۔ مراد یہ کہ مغربی تہذیب اور اس کی جست، مغربی علوم اور ان کا پھیلتا ہوا افق، مغربی انداز فکر اور اس کا استقرائی اور تجزیاتی انداز۔ یہ سب کچھ مغربی تہذیب کے افق سے پہلے اسلامی تہذیب میں موجود تھا اور وہیں سے سلطنت کی طرح دست بدست ہوتا ہوا مغرب کے ہاتھوں میں آیا۔ اقبال کہتے ہیں کہ یہ بات شپنگلر کے لئے قابل قبول نہیں ہو سکتی تھی کیونکہ اگر وہ اس بات کو مان لیتا تو اس کا وہ سارا نظریہ ہی باطل قرار پاتا جو نہ صرف مختلف ثقافتوں کے

درمیان ایک مستقل خلیج قائم رکھنے کا داعی ہے بلکہ ثقافتوں کے ایک دوسرے پر اثرات مرتسم کرنے کی حقیقت کو بھی نہیں مانتا۔ مگر اقبال اصولی طور پر اس بات کے حق میں تھے اور یہی حقیقت پسندانہ رویہ بھی ہے۔ بے شک اقبال نے دبی زبان سے اسلام پر مجوسی کلچر کے چھلکے کا وجود تسلیم کیا مگر وہ کہتے تھے کہ یہ چھلکا اس اسلامی کلچر سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا جو اس کے نیچے ہمیشہ موجود رہا ہے۔ یوں دیکھئے تو اقبال نے مجوسی کلچر اور یورپی کلچر کے فرق کو تسلیم کیا مگر اسلامی کلچر اور یورپی کلچر کو ایک ہی تہذیبی تسلسل کی مختلف کروٹیں قرار دیا ہے۔ کیا واقعی مجوسی کلچر یورپی کلچر سے کوئی مختلف شے تھا اور کیا یہ بات واقعتاً درست ہے کہ اسلامی کلچر نے اس مجوسی کلچر کو جھٹک کر اپنے اوپر سے الگ کیا تو وہ اپنے اصل روپ میں دکھائی دیا؟

قیاسِ غالب یہ ہے کہ اقبال نے شپنگلر کی اس بات کو ایک حد تک تسلیم کر لیا تھا جو اس نے مجوسی کلچر کے سلسلے کی تھی۔ واضح رہے کہ مجوسی کلچر سے شپنگلر کی مراد وہ مشترکہ کلچر تھا جو مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب یعنی یہودیت، عیسائیت، زرتشتی مذہب اور اسلام سے منسلک تھا، جس کا مطلب یہ ہے کہ مجوسی کلچر کا علاقہ ایران، شام، فلسطین اور جزیرہ نما عرب سے لے کر مصر تک پھیلا ہوا تھا۔ مگر جب اس سارے علاقے کے کلچر کے خدوخال کو دیکھا جائے تو اس کے اوصاف قریب قریب وہی نظر آتے ہیں جو اسلامی کلچر سے مخصوص تھے اور جو بعد ازاں اسلامی کلچر کی وساطت سے مغربی کلچر میں نمودار ہوئے۔ لہٰذا مغربی کلچر مجوسی کلچر کی ضد نہیں بلکہ اس کی توسیع ہے۔ اقبال نے یہ کیا کہ ایک طرف تو مجوسی کلچر اور اسلامی کلچر میں حد فاصل قائم کی۔ دوسری طرف اسلامی کلچر اور مغربی کلچر میں مماثلت دریافت کی۔ زیر نظر مطالعے کے لئے اقبال کا یہ نظریہ کہ اسلامی کلچر کے اثمار ہی مغربی کلچر تک پہنچے ہیں اور اس لئے مغرب کے تجزیاتی، استقرائی اور عقلی رویے اسلامی تہذیب کی روح سے متصادم نہیں، بے حد خیال انگیز ہے کہ اس سے اقبال پر خرد دشمنی کا الزام باطل ہو جاتا ہے۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے کہ

اسلامی کلچر نے مجوسی کلچر کی بعض رسوم اور ظواہر کو تو مسترد کیا مگر اس کی ذہنی اور فکری جہت سے قطع تعلق نہیں کیا۔ وجہ یہ ہے کہ مجوسی روح اپنے مرز بوم کا ثمر تھی اور یہی مرز بوم اسلامی کلچر کو بھی ورثہ میں ملا تھا۔

مرز بوم کا ذکر آیا ہے تو اس بات پر غور کرنے کی ضرورت ہے کہ مجوسی کلچر کو ان علاقوں میں فروغ ملا جن میں زیادہ تر صحرا تھے یا سطح مرتفع تھی جو ایک بے سنگ و میل منطقے کی صورت میں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی۔ بے شک اس خطۂ ارضی میں ''زرخیز ہلال'' کا علاقہ بھی تھا مگر پورے علاقے کے تناظر کو ملحوظ رکھیں گے تو یہ ''زرخیز ہلال'' محض ایک نخلستان ہی کی صورت میں نظر آئے گا۔ صحرا کی صورت یہ ہے کہ اس میں تمام سمتیں یکسر ناپید ہو جاتی ہیں اور صحرا میں سفر کرنے والے کے لئے اس کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں رہ جاتا کہ وہ اپنے مقام کا تعین آسمان کے حوالے سے کرے۔ اسی لیے مجوسی کلچر میں آسمانی ڈرامے، نیز آسمانی مظاہر، کو اس قدر اہمیت ملی ہے۔ صحرا بھی سمندر ہی کی طرح ہوتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ سمندر میں پانی کی لہریں ہوتی ہیں اور صحرا میں ریت کی موجیں ورنہ جس طرح سمندر میں سمت باقی نہیں رہتی اور مسافر کو قطب ستارے کی مدد سے اپنے مقام کا تعین کرنا پڑتا ہے بالکل اسی طرح صحرا کا باسی بھی زمینی نشانات سے اپنے مقام کا تعین نہیں کر سکتا اور آسمانی مظاہر مثلاً سورج اور چاند کے طلوع و غروب یا ستاروں کے حوالے سے سمت دریافت کرتا ہے۔ پھر جس طرح سمندر میں کشتی یا جہاز کے بغیر سفر ممکن نہیں اسی طرح صحرا میں اونٹ کے بغیر سفر محال ہے۔ چنانچہ اسی لئے اونٹ کو ''سفینۃ الصحرا'' کا لقب ملا ہے کہ اونٹ بھی کشتی ہی کی ایک صورت ہے۔ مجوسی کلچر کے باشندوں کو ایک تو پانی کے سمندر تک رسائی حاصل تھی۔ دوسرے وہ ریت کے سمندر میں مصروفِ خرام رہتے تھے اور بقول غالب۔ بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا؛ لہٰذا انھوں نے ایک طرف بادبانی کشتی اور دوسری طرف صحرائی اونٹنی کا سہارا لیا اور ایک مسلسل سفر یا سیاحت کی عادت

ڈال لی۔ یہی سیاحت پسندی اسلامی کلچر کا امتیازی وصف ہے اور یورپی کلچر کا بھی۔ لہٰذا جہاں یورپ والوں نے نئی امریکہ دریافت کئے وہاں مجوسی کلچر اور پھر اسلامی کلچر سے وابستہ لوگوں نے بھی ایک مستقل سفر ہمیشہ اختیار کیا۔ عرب جہازراں کہاں کہاں نہیں گئے۔ فونیشیا والوں نے پورے بحیرۂ روم کو تختۂ مشق بنایا۔ مصر کے ڈیلٹا والوں نے مینیز (MENES) کے زمانے ہی میں سمندر کو عبور کر کے کوٹین یا منوان تہذیب کی بنیاد رکھدی تھی۔ اس طرح سمیریا کے باشندوں نے مصر سے لے کر ہندوستان تک کے سارے علاقے میں تجارت کی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جب کوئی کلچر زمین سے پوری طرح وابستہ ہوتا ہے تو اس سے متعلق لوگ کھیتی باڑی کرتے ہیں اور ان کے ہاں زرعی کلچر کا پورا نظام ابھر آتا ہے لیکن جب کوئی کلچر اپنے اندر تحرک اور جدت پیدا کرتا ہے تو تجارت کو فروغ ملتا ہے تجارت کے لئے ذہن کی چمک دمک، نفع و نقصان کا شعور، انفرادیت کا احساس اور موجود کو واقعی سمجھنے کا رجحان بہت ضروری ہے ورنہ سفر محض سنیاس کی صورت اختیار کر لے گا۔ چنانچہ مجوسی کلچر اور اس کے بعد اسلامی کلچر میں موجود اور اس کے اثمار کو اہمیت ملی ہے۔ موجود کو واقعی متصور کیا گیا ہے اور سمت کا تعین اس لئے کیا گیا ہے کہ شخصی اور قومی سطحوں پر ذات کا تشخص ہو سکے۔ زرعی معاشرے میں رہنے والا شخص اپنے معاشرے سے پوری طرح وابستہ ہوتا ہے۔ ذات پات، پیشہ، مذہب اور دنیاوی مقام کے اعتبار سے اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کہاں کھڑا ہے، لیکن صحرا کے متحرک معاشرے میں اس شخص کے لئے معاشرے کا تابع مہمل ہونا ممکن نہیں ہوتا لہٰذا وہاں ''فرد'' جنم لیتا ہے۔ فرد اس لئے بھی جنم لیتا ہے کہ سفر کرنے والے گروہ کو ایک رہبر یا لیڈر کی ضرورت ہمیشہ محسوس ہوتی ہے، بعینہٖ جیسے آسمان پر اسے سورج یا قطب ستارہ ایسے رہبروں کی ضرورت ہوتی ہے تا کہ وہ صحرا کے تناظر میں اپنے ''مقام'' کا تعین کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ مجوسی کلچر اور اس کے بعد اسلامی کلچر میں ''فرد'' پیدا ہوا جو معاشرے سے وابستہ بھی تھا اور اس سے آزاد

بھی۔ غزل کے اس شعر کی طرح جو پوری غزل سے وابستہ ہونے کے باوصف اپنی منفرد حیثیت سے ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ بہر کیف فرد کی انفرادیت کی نمود مجوسی کلچر اور پھر اسلامی کلچر کا طرۂ امتیاز ہے (عرب کا باشندہ بنیادی طور پر انفرادیت پسند تھا اور ہے) اور یہی وصف مغربی کلچر کو بھی حاصل تھا کہ وہاں بھی فرد نے ہمیشہ اپنی انفرادیت کا تحفظ کیا ہے۔

مجوسی کلچر میں آسمان ایک مستقل حیثیت رکھتا تھا اور اس میں جا بجا ''نشانیاں'' تھیں مگر زمین پر ریت کے ٹیلوں کا لامتناہی سلسلہ سدا اپنی صورت بدلتا رہتا تھا تاہم زمین پر دو ''نشانیاں'' مستقل نوعیت کی بھی تھیں۔ ایک کھجور، دوسرا اونٹ اور ان دونوں نے مجوسی کلچر کی تشکیل میں ایک اہم کردار ادا کیا، مثلاً کھجور کی ہیئت کو میناروں نیز عربوں کے لباس کی مخصوص تراش خراش میں بآسانی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح اونٹوں کی پوری قطار گزرتے ہوئے لمحات کے تسلسل کو سامنے لاتی ہے۔ چنانچہ مجوسی کلچر میں اگر زمان کا ایک حرکی تصور پیدا ہوا ہے تو اس کا نہایت گہرا تعلق کاروان کے سفر سے بھی ہے۔ کلاسیکی کلچر میں زمان کا تصور ''اب'' کے مرکزی نقطے کو عبور کرنے پر قادر نہیں تھا، لیکن مجوسی کلچر میں پورے قبیلے کے مسلسل سفر نے زمان کے تینوں منطقوں کا احساس دلایا۔ چنانچہ حال کے علاوہ ماضی اور مستقبل سے بھی وابستگی پیدا ہوئی اور ان تینوں کے ازلی وابدی تسلسل کا ادراک کیا گیا جیسا کہ سب کو علم ہے مجوسی کلچر میں شجرۂ نسب کی روایت نے جنم لیا جو اونٹوں کی قطار ہی کا ایک تجریدی روپ تھا نیز ماضی سے رشتہ استوار کرنے کی ایک کاوش بھی تھی۔ اسی طرح اس کلچر کے تحت ''قیامت'' کے تصور کو رواج ملا جو تاریخ کی مستقبل بعید تک توسیع کا علامیہ تھا۔ واضح رہے کہ خود مجوسی کلچر اس قدیم ارضی تہذیب سے پھوٹا تھا جو کسی زمانے میں پورے افریشیا کی تہذیب تھی، مگر پھر جب موسمی تبدیلیوں کے باعث بڑے بڑے صحرا وجود میں آگئے تو اس کے اثرات ''زرخیز ہلال'' کی تہذیبوں مثلاً سمیریا اور مصر وغیرہ میں تو برقرار رہے مگر باقی

سارے خطے پر آوارہ خرام قبائل کا کلچر مسلط ہوتا چلا گیا۔ یہ نیا کلچر مجوسی تاریخ کے حر کی تصور سے فیض یاب اور فرد کی انفرادیت کے ظہور سے عبارت تھا۔

''یہ جبلت پر فہم وشعور'' کی فتح بھی تھی اور مرورِ محض سے وقت کے تسلسل کا وجود میں آنا بھی! اسے فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کا نام بھی دیا جاسکتا ہے کہ اب اس نے قدیم سے خود کو ''آزاد'' کرنے کی کوشش کی اور ایک خطِ مستقیم پر چلنے لگا۔ قدیم انسان نے بار بار وقت اور تاریخ کی نفی کی تھی۔ نئے فرد نے وقت اور تاریخ کو جنم دینے کی ابتدا کی اور ایک ایسی نئی ذہنی سطح پر سانس لینے لگا جو انفرادیت کی خوشبو سے معطر تھی۔ فرد کے ہاں اسی نئے رجحان کی وجوہ کا سراغ لگانا بے حد مشکل ہے، تاہم ایک بات واضح ہے کہ جب تک انسان محض زمین سے وابستہ رہے اس پر ایک جامد نظریۂ حیات مسلط رہتا ہے لیکن جب اسے کسی وجہ سے ایک مستقل سفر درپیش ہو (یہ سفر ذہنی اور روحانی بھی ہوسکتا ہے) تو زمین سے اس کے بندھن ٹوٹنے لگتے ہیں اور خطِ مستقیم کی جہت اور آزادہ روی اس کے احساسات میں بھی ایک انقلابی تبدیلی کا باعث بن جاتی ہے۔ چنانچہ اب اس پر زندگی کے زیر و بم کا دوّار نظریہ اس قدر مسلط نہیں رہتا جتنا زیر و بم کا وہ نظریہ جو فہم وشعور سے مرتب ہوتا ہے اور جس کے مطابق ساری کائنات معاشرے کی طرح ایک دائرے میں نہیں گھومتی بلکہ فرد کی زندگی کی طرح ایک خاص مقام سے چل کر ایک خاص مقام پر ختم ہوجاتی ہے اور فرد کی زندگی ہی کی طرح نئے سے نئے واقعات سے آشنا ہوتی ہے۔ یہ نظریہ فرد کی انفرادیت کا علمبردار ہے اور کائنات کی تخلیق کو بھی ایک منفرد تخلیقی عمل کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ چنانچہ اس کے مطابق فرد کی زندگی کی طرح کائنات بھی زمان ومکان کے تابع ہے اور اس کا بھی ایک آغاز اور انجام ہے۔ بالخصوص انجام کے بارے میں مشرقِ وسطیٰ (یعنی مجوسی کلچر کا علاقہ) کے اعتقادات خاصے واضح ہیں، مثلاً مرسیا ایلیاڈ (MERCEA ELIADE) نے اپنی تصنیف (COSMOS & HISTORY) میں قدیم ایران

کے اس اعتقاد کا ذکر کیا ہے کہ دنیا ایک روز آگ سے تباہ ہوگی جس سے صرف خیر زندہ بچے گا۔ مگر یہ عقیدہ صرف ایران تک محدود نہیں رہا۔ مشرق وسطیٰ کے تقریباً تمام مذاہب میں کائنات کے انجام کے بارے میں یہ عقیدہ بہت مقبول ہوا ہے ''انجام'' کے اعتقاد کا ایک غور طلب پہلو یہ بھی ہے کہ ہرچند یہ تاریخ کی نفی کردیتا ہے لیکن ''اب'' کی فضا میں نہیں بلکہ صرف ''آئندہ'' کے کسی نقطے پر۔ دراصل قدیم سوسائٹی ایک مستقل ''اب'' کے لمحے میں رہتی تھی اور ہراس عنصر کی نفی کردیتی تھی جو زندگی میں ''آئندہ'' کا اضافہ کرنے کی جسارت کرتا تھا۔ مشرق وسطیٰ کے مذاہب کی سب سے بڑی جیت یہ ہے کہ ان کے باعث حال کی ازلی وابدی، جامد اور بت پرستی سے مملو فضا پارہ پارہ ہوئی اور فرد نے خود کو مستقبل سے وابستہ کرایا اور یوں فرد کی انفرادیت اور قدیم معاشرے کے دائرے سے اس کی بغاوت پوری طرح روشن ہوگئی۔ حقیقت یہ ہے کہ مشرق وسطیٰ کے مذاہب نے فرد کی آزادی کا علم بلند کیا۔ ہرچند کہ اس نے ساتھ ہی ساتھ ذات واحد کی عبادت اور اطاعت کا سبق بھی دیا۔ بہرکیف قدیم سوسائٹی نے زنداں سے باہر نکلنے اور بت پرستی کے قدیم تصور کو ترک کرنے کی تلقین کرکے ان مذاہب کی انسانی تہذیب کے سلسلے میں ایک عظیم الشان خدمت سرانجام دی ہے کہ اس کی اہمیت اور افادیت سے کوئی مادہ پرست بھی انکار نہیں کرسکتا۔

بحیثیت مجموعی ہم کہہ سکتے ہیں کہ مجوسی کلچر کے سلسلے میں علامہ اقبال نے شپنگلر کی توضیحات سے اتفاق نہیں کیا۔ دراصل مجوسی کلچر کی دو سطحیں تھی۔ بالائی سطح تو بت پرستی آتش پرستی اور ٹوٹم پوجا کی سطح تھی اور زیریں سطح مخفی ثقافتی جہات اور زاویۂ نگاہ کی وہ سطح تھی جو اصلاً تخلیقی تھی۔ اقبال نے مجوسی کلچر کی بالائی سطح کو مسترد کردیا۔ مگر زیریں سطح کو زیر بحث لانے کی ضرورت محسوس نہ کی اور اس میں وہ حق بجانب بھی تھے۔ دراصل اقبال شپنگلر کے اس نظریے سے بحث کررہے تھے جسکے مطابق مشرق وسطیٰ کے مذاہب مجوسی کلچر سے منسلک تھے۔ بنیادی طور پر

یہ ایک بالکل غلط نظریہ تھا۔ بلکہ اصل بات یہ ہے کہ مشرق وسطیٰ کے کلچر کے لئے مجوسی کلچر کی یہ ترکیب ہی قابلِ اعتراض ہے۔ جسے شپنگلر نے رواج دیا۔ وجہ یہ کہ اس ترکیب سے یہ مغالطہ جنم لیتا ہے کہ مشرق وسطیٰ کا قدیم کلچر محض آتش پرستی کی روایت سے منسلک تھا۔ علاوہ ازیں یہ ترکیب مشرق وسطیٰ کے کلچر کی اصل روح کو بھی پیش نہیں کرتی۔ اقبال نے شپنگلر کے حوالے سے کہا کہ مجوسی کلچر اور اسلامی کلچر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مجوسی کلچر دیوتاؤں کے وجود کو تسلیم کرتا ہے جب کہ اسلام دیوتاؤں کے وجود کی مکمل نفی کر کے اللہ تعالیٰ کے وجود کا اثبات کرتا ہے۔ پھر شپنگلر کو اس بات کی بھی توفیق نہ ہو سکی کہ وہ مسلمانوں کے اس عقیدہ کو سمجھتا کہ رسول اکرمؐ آخری نبی ہیں اور ان کے بعد کوئی اور نبی نہیں آئے گا۔ اسی طرح شپنگلر نے وقت کے اسلامی تصور کو بھی نہیں سمجھا اور فرد کی اس حیثیت کا بھی اقرار نہیں کیا جو اسے تجربے کے آزاد مرکز کے طور پر حاصل تھی۔ بیشک اقبال نے شپنگلر کی ان توضیحات کو تو تسلیم کیا جو ماڈرن کلچر سے متعلق تھیں مگر ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ ماڈرن کلچر کی وہ روش جو کلاسیکی کلچر کی ضد ہے۔ دراصل اس انحراف اور بغاوت کا ثمر ہے جو مسلمانوں نے یونانی افکار کے خلاف کی تھی۔ اسی طرح اقبال نے اسلامی کلچر پر مجوسی کلچر کے چھلکے کو تو تسلیم کیا مگر مجوسی کلچر کے اس دائرۂ اثر کے تصور کو رد کر دیا جو شپنگلر نے پیش کیا تھا۔ اس کے مقابلے میں اقبال نے اسلامی کلچر کے اس رخ کو پیش کیا جو حصول علم کے سلسلے میں داخلی تجربہ کے ساتھ ساتھ فطرت NATURE اور تاریخ HISTORY کو اہمیت دیتا ہے اور کہا کہ اسلام نے نہ صرف یہ کہ رہبانیت کے مسلک کو مسترد کیا بلکہ موجود کا اقرار کرنے کے ساتھ ساتھ تاریخ کے حرکی تصور کو بھی اجاگر کیا۔ دیکھا جائے تو یہ دونوں باتیں مشرق وسطیٰ کے ثقافتی ورثے کی قلب ماہیت کا درجہ رکھتی تھیں۔

اسلوب احمد انصاری

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 وخرد کی پیکار، وہی فقر وغنا کی قصیدہ خوانی، وہی خودی اور بیخودی کے اسرار و رموز کی نغمہ سنجی۔ ان سب پر زور اول تا آخر نظر آتا ہے۔ اس کا ایک قابلِ قبول جواز تو یہ پیش کیا جاسکتا ہے کہ ہر بڑے اور باوقعت شاعر کے ہاں بعض کلیدی تصورات تواتر اور تسلسل کے ساتھ ملتے ہیں (اقبال استثنیٰ نہیں ہیں)۔ وہ 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 نظریں ہٹنے نہ پائیں اور یہ ذہن پر پوری طرح مرتسم ہو جائیں۔ اس سلسلے میں یہ دیکھنا لابدی ہوتا ہے کہ مختلف سیاق وسباق میں یہ مرکزی اور ہمہ جہتی اندازہائے نظر کس طرح سامنے لائے گئے ہیں۔ ان سے زندگی میں شاعر کی بصیرت کا انکشاف کیونکر ہوتا ہے۔ بے شک اقبال نے ہنگامی دلچسپی کے موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں، جو ایک معاشرتی مناسبت RELEVANCE رکھتی ہیں۔ لیکن اب جن کی اہمیت اپنے وقت کی پابند معلوم ہوتی ہے یعنی جنھیں DATED کہا جاسکتا ہے اور ایسی نظمیں بھی ہیں جنھیں بدقت تمام ہی شاعری کے زمرے میں داخل کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً مثنوی، 'اسرار 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 اور ان نظموں کے بیرونی ڈھانچے کے درمیان مکمل ارتباط ہم آہنگی اور پیوستگی پائی جاتی ہے، یا جہاں بصیرتوں کو لسانیاتی 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 ذریعہ ہموار کیا گیا ہے، یا اسے اختصاصیت بخشی گئی ہے۔ اقبال کے ہاں بعض ایسی نظموں کی نشاندہی بھی کی جاسکتی ہے، جہاں نہ فلسفے کا بہ اصرار گذر ہے، نہ کسی مخصوص عقیدے اور نظریئے کا، جہاں نہ کردار سازی اور کرداروں کا تعامل مطمح 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 گزرنے 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 کیفیتِ 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 آسکتا 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 حرکت یعنی LINEAR MOVEMENT کو فرض کرتا ہے اور اس کے پیچھے جو معنویت ہے، وہ ایک تکمیل یافتہ وجود کلی یا شکل کے مرادف ہے۔ یہاں اذعانیت یعنی DOGMATISM کے لئے 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 طرح ہوتے ہیں، یہاں ایک

ایسی فضا تعمیر کی گئی ہے جس پر ابھی وقت کے سائے نہیں پڑے ہیں۔ یہاں ان محرکات سے سابقہ ہے، جو انسان کے تجربے میں پے در پے آتے رہتے ہیں۔ اور اس لئے 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 طریقہ کار توثیق اور توجیہہ 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 دنیا میں شاعر کا تعلق اس حقیقت سے ہوتا ہے، جسے اقبال نے نظم 'محبت' ('بانگ درا') میں امکان کے لفظ سے ممیز کیا ہے۔ اس طرح کے ممکنات POSSIBILES سے اسطوری شاعری کا تار و پود تیار ہوتا 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 کرسکتے ہیں۔ اس نظم کی غیر معمولی اور حد درجہ انوکھی فضا پر غور کیجئے، جو ماقبل زماں سے متعلق ہے اور اولین صورتِ حال کو سامنے لاتی ہے۔ اس سے تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

عروس شب کی زلفیں تھیں ابھی نا آشنا خم سے
ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذتِ رم سے
قمر اپنے لباس نو میں بیگانہ سا لگتا تھا
نہ تھا واقف ابھی گردش کے آئین مسلم سے

ابھی امکاں کے ظلمت خانے سے ابھری ہی تھی دنیا
مذاق 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 جا سکتا 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 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 ماورائے عقل عنصر کہا جا سکتا ہے یعنی جس کی کوئی منطقی یا استدلالی توجیہہ ممکن نہ ہو۔ اس مرکب یعنی محبت کے اجزائے ترکیبی کی نشاندہی اس طرح کی گئی ہے، اور یہ قابل توجہ ہے:

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

آغاز کار میں جس کا نقشہ یہاں کھینچا گیا ہے، یعنی تخلیق کائنات کے لمحے سے پہلے، ہم ایک ظلمت خانے کے روبرو تھے، یا وہ چاروں طرف سے انسانی روح کا احاطہ کئے ہوئے تھا، لیکن اس میں نئی ان دیکھی شبیہ کو ابھارنے کا امکان مستتر تھا۔ 'امکان' کا لفظ اس سیاق وسباق میں بہت اہم ہے اور اس کا حصول اس طرح ظاہر کیا گیا ہے: ''ہوئی جنبش عیاں، ذروں نے لطف خواب کو چھوڑا ا 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: 'شہید 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 عمل 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 مبہم اور اپنے ابہام میں عمومیت کا حامل ہے، اور جس نسخے کے اجزائے ترکیبی کو اپنے گرفت میں لانے کی دھن اس کے سر پر سوار ہے، وہ اسم اعظم سے بھی سوا ہے۔ یہ نسخہ جو عرش اعظم کے پائے پر اسے لکھا ہوا ملا ہے (یہاں نظم میں مافوق فطرت یعنی PRETERNATURAL عنصر قابل لحاظ ہے)۔ وہ واقعی ایک طرح کا اسم اعظم ہے اور اسم اعظم اس عنصر کی موجودگی کو سامنے لاتا ہے، جسے سطور بالا میں MANA کہا گیا ہے کیونکہ اسی کے ذریعے کائنات میں پھیلی ہوئی وابستگیوں اور رشتوں کے تانے بانے کی کنجی بھی حاصل کی جاسکتی ہے، اور اس میں کارفرما حرکت کے محرک کا بھی علم ہوسکتا ہے۔ یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ خود کیمیاگر کا وجود اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ اس سارے مظہر کے پس پشت تقلیب کا منشاء کام کر رہا ہے۔

'محبت' سے ملتی جلتی ایک نظم 'سیر فلک' ('بانگِ درا') ہے۔ یہاں بھی پہلے سے سوچے سمجھے، مرتب اور منضبط نظریے کی اشاعت اور تشہیر مقصود نہیں۔ بلکہ دو مختلف کیفیتیں پیش 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 نقشہ کشی 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

'خاتم 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 لئے 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 'طالع قیس و گیسوئے لیلیٰ / اس کی تاریکیوں سے دوش بدوش'۔ سب سے زیادہ ضروری انکشاف اس امر کا ہے کہ اس خطۂ زمین کی بیرونی حیثیت اور اس سے منسلک کیفیت دراصل ہمارے اپنے داخلی تاثرات اور ردِ عمل کا انعکاس ہیں۔ اقبال ہی کی طرح یہ خیال یا وجدانی احساس ملٹن اور بلیک دونوں کے ہاں بھی 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 / راز سربستہ تھا سفر میرا'۔ 'ارم' اور 'جہنم' جیسا کہ اشارہ کیا گیا، کوئی مادی اور جغرافیائی خدوخال اور حدود نہیں رکھتے۔ بلکہ ذہن اور تخیل ہی کے تراشیدہ معلوم ہوتے ہیں۔ وہی ان دونوں کے لئے ماخذ، منبع اور سرچشمے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور انہی کی توسیع اور خارجی تجسیم ان میں نظر آتی ہے۔ بعد میں اپنے فلسفیانہ لکچروں میں اقبال نے اس امر کی مزید تصریح کی کہ 'جنت' اور 'جہنم' کیفیات ہیں، مقامات نہیں۔

یہ مقام خنک جہنم ہے　　نور سے نار سے تہی آغوش

شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے　　　جن سے لرزاں ہیں مرد عبرت کوش
اہل دنیا یہاں جو آتے ہیں　　　اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

'پیام مشرق' کی نظم 'تسخیر 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۔ میلا دآدم کا ذکر بڑے ہی طمطراق کے ساتھ کیا گیا ہے جس سے تخلیق کائنات اور کائنات میں انسان کی مرکزی اہمیت کو اجاگر کرنا مقصود ہے۔ میلا دآدم ایک تہلکہ خیز واقعہ 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

جس نے پورے ماحول میں ایک زبردست ارتعاش اور تموج پیدا کر دیا ہے، کیونکہ اس کے خمیر میں وہ سارے عناصر بہ تمام وکمال اور بیک وقت موجود ہیں، جو الگ الگ پوری کائنات میں حلول کئے ہوئے ہیں۔ انسان کو اسی لئے غالبًا کائنات اصغر یعنی MICROCOSM یا خلاصۂ کائنات کہا گیا ہے۔ حرکت اور تموج بھی انسانی وجود سے متعلق ہیں۔ بلکہ اس کی نمایاں خصوصیات میں سے ہیں۔ ماقبل تاریخ کائنات ایک خواب کی سی کیفیت میں ملفوف تھی۔ انسان کی تخلیق نے اسے اس خواب سے چشم زدن میں چونکا دیا۔ وہ 'خودگرے، خودشکنے اور خودنگرے' 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 ما بہ الامتیاز وصف اور اس کا شرف شعور ذات ہے جو خود فراموشی اور کیفیت انفعال کی نفی کرتا ہے اور اس کا وجود سلسلۂ ارتقاء کی ایک نہایت اہم منزل اور نہایت استوار کڑی ہے: 'زندگی گفت در خاک پتیدم ہمہ عمرا تا ازیں گنبد دیرینہ درے پیدا شد'۔ ہمہ عمر، امتداد وقت کے لئے ایک بلیغ اشارہ ہے۔ شعور ذات ہمیں عمل اور حرکت پر اکساتا ہے۔ مادۂ محض پر فوقیت رکھتا ہے اور زندگی کی تشکیل نو اور اسے نئی نئی جہتوں اور صورتوں میں ڈھالنے کا راستہ دکھاتا 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 الوہی قوت کو للکار کر اور اسے چیلنج کر کے اس پر اپنا تو افق اور برتری اپنے خاص مقصد کے پیش نظر بڑی دیدہ دلیری کے ساتھ اس طرح جتلاتا ہے:

ازز و من موجۂ چرخ سکوں ناپذیر — نقش گر روزگار، تاب و تب جوہرم
پیکر انجم زتو، گردشِ انجم زمن — جاں بجہاں اندرم، زندگیٔ مضمرم
تو بہ بدن جاں دہی شور بہ جاں من دہم — تو بہ سکون رہ زنی، من بہ تپش رہبرم

تخلیق شدہ کائنات اور اس کے موجودات میں اضافہ کرنے کی یہی صلاحیت 'پیام مشرق' کی ایک اہم نظم 'محاورہ مابین خدا و انسان' میں سامنے لائی گئی ہے۔ یہاں اس نظم 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 شاہراہ 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 ہے۔ اس سکون و سکوت اور

معزولیٔ عمل کی حالت کو خیر باد کہہ کر جب انسان مادی دنیا کے تلاطم میں داخل ہوتا ہے تو اس کا واسطہ تنوع، اضطراب، تناقضات، ہماہمی، جستجو اور سوز و ساز آرزو اور گردش 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 گونا گونی 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 متواتر فروغ ہی اصل مطمحِ نظر ہے، اور یہ خارج سے عائد کی ہوئی کیفیت نہیں ہے، بلکہ انسان کے اندرون میں پوشیدہ توانائیوں کا ایک خارجی اظہار، ان کے انعکاس اور ان کی تجسیم سے سرتاسر عبارت ہے۔ ابلیس اغوائے آدم کا ایک ذریعہ اور معمول یعنی MEDIUM ہے اور اسی میں اس کی اہمیت 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 اس طرح پیش کیا گیا ہے:

زندگیٔ سوز و ساز بہ ز سکونِ دوام　　فاختہ شاہین شود از تپش زیر دام
قطرۂ بے مایۂ، گوہر تابندہ شو　　از سر گردوں بیفت گیر بہ دریا مقام
تیغ درخشندۂ، جان جہانے گسل　　جوہر خود را نما آئے بروں از نیام
بازوئے شاہیں کشا، خون تدرواں بریز　　مرگ بود باز را، زیستن اندر کنام

تو نہ شناسی ہنوز، شوق بمیرد ز وصل
چیست حیات 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 کئے گئے ہیں، وہ اقبال کی شاعری کے

استعاراتی نظام میں بتدریج اہمیت اختیار کرتے گئے، اور ان کا موردِ ذہنی نظم 'ذوق و شوق' اور نظم 'مسجد قرطبہ' 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 کئے گئے ہیں:

چہ خوش است زندگی راہمہ سوز و ساز کردن
دلِ کوہ و دشت و دریا بدمے گداز کردن!!
زقفس درے کشادن بہ فضائے گلستانے
رہِ آسماں نوردن بہ ستارہ راز کردن
بگداز ہائے پنہاں، بہ نیاز ہائے پیدا
نظرے ادا شناسے بحریم ناز کردن
گہے جز یکی ندیدن بہ ہجوم لالہ زارے!!
گہے خارنیش زن راز گل امتیاز کردن
ہمہ سوز ناتمام، ہمہ درد آرزویم
بگماں دہم یقیں راکہ شہید جستجویم

یہاں آدم اپنی اس پرانی زندگی کی کینچلی کو، جو اکملیت اور اس لئے انجماد سے متصف ہے، اتار کرنئی اور دلکش زندگی کی قبا زیب تن کرنا چاہتا ہے۔ اور اس حالت کا بھرپور توانائی اور سرشاری کے ساتھ خیر مقدم کر رہا ہے۔

'پیام مشرق' کی اشاعت کے بہت عرصے بعد 'بالِ جبریل' میں نظم 'تسخیر فطرت' میں مستعمل بعض محرکات کے اعادے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ اقبال کے تحت الشعور میں برابر موجود رہے۔ اور انھیں ان کے اظہار شعری پر برابر اکساتے رہے۔ یہ اظہار اس مجموعے کی دو نظموں یعنی '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 نہیں رکھتے۔ بلکہ ان کے پیچھے ایک واضح اساطیری منشاء ہے۔ 'تسخیر فطرت' میں 'زندگی سوز و ساز بہ ز سکون دوام' کے بالمقابل یہاں یہ کہا گیا ہے: 'عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بے تابی'۔ آدم خاکی اس لئے 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 لئے کہ اس کا سینہ متضاد جذبات کی آماجگاہ ہے جو اسے کشمکش 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 وجود کی حقیقت کا حامل ہے۔ جنت سے آدم کو رخصت کرنے میں جو مصلحت مخفی ہے اور جس کی کچھ جھلکیاں اغوائے آدم میں نظر آتی 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 فلسفیانہ لکچروں 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 سحر گاہی / اسی سے ہے ترے نخل کہن کی شادابی'۔ 'تسخیر فطرت' میں میلادِ آدم کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لئے 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 مستتر 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: 'ایام جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ' اور 'نالندہ ترے عود کا ہر تار ازل سے' لیکن اس کے ساتھ ہی یہ دلاسہ بھی ہے: '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 اثرات مابعد ہیں۔ اول افتراق کا کرب و عذاب اور اس سے پیدا شدہ خستگی اور اختلال، 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 لطافت اسلوب اور سلیقے کے ساتھ ٹٹولا اور بے نقاب کیا ہے۔ شروع کے دو بندوں میں ارض وسما کی تمام وسعتیں اس آزاد اور پر عزم روح کا استقبال کرنے کے لئے بے چین اور سراپا شوق و انتظار ہیں اور اس کا ایک اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنا آغوش اس کے لئے 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 لئے ہے، جو ان امکانات کو اپنے شعور کی افزائش اور نشو و نما کے لئے برتنے کا جتن کر سکے۔ اور اپنے بال و پر کھولنے اور انھیں مائل 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 مکان کی پہنائیوں پر اپنا نقش ثبت کر سکے۔

سمجھے گا زمانہ تری آنکھوں کے اشارے
دیکھیں گے تجھے دور سے گردوں کے ستارے
ناپید ترے بحر 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 نفس انسانی کے اندرونی وسائل اور توانائیوں کا۔ اس لئے 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 کے طرح لپکتا بھی رہتا ہے کہ یہ روح غیر خود کی رہین منت نہیں ہے۔ بلکہ بیش از بیش یہ استطاعت رکھتی ہے کہ اپنا جہاں خود تعمیر و تشکیل کر سکے یعنی یہ استعارہ ہے انسان کی تخلیقیت یعنی CREATIVITY اور بے اندازہ قوت کارکردگی کا۔ یہ پہلو 'پیام مشرق' کی ایک نظم جس کا حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے۔ یعنی 'محاورۂ مابین 'خدا و انسان' میں بڑی ندرت اور لطف بیان کے ساتھ صاف جھلکتا ہے۔ یعنی انسان قوت تخلیق کی حد تک اور اس ضمن میں الوہی قوت کا ہمسر اور ہم پایہ اور اس کی شبیہہ ہے۔ اس نطقۂ نظر کو اس طرح پیش کیا ہے: 'جچتے نہیں بخشتے ہوئے فردوس نظر میں / جنت تری پنہاں ہے ترے خون جگر میں؛ 'خون جگر' کی اصطلاح اقبال کی جمالیات میں ایک کلیدی اہمیت کی حامل ہے۔ یہ موضوعیت یعنی SUBJECTIVISM کے لئے عمومی طور پر ایک بلیغ اشارہ ہے۔ تمام مثبت اور تخلیقی کارناموں کے پس پشت یہی سب سے بڑا محرک ہے اور فن کی نمو داس کے بغیر ممکن نہیں۔ 'نگاہِ شوق' 'خون جگر' اور 'ضرب کلیمی' 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 مصرع جس پر نظم اپنے اختتام اور انجام کو پہنچتی ہے: 'ہے

راکب تقدیر جہاں تیری رضا دیکھ، پھر ازلی کائنات کے اولین مکین کا رشتہ زمان و مکاں کی حدود سے جوڑ دیتا ہے۔ بہ الفاظ 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 ہمہ گیر گرداب میں داخل ہوتا ہے اور وقت کے اسی گرداب سے رہائی پا کر اور اس سے بلند ہو کر دوبارہ ابدی کائنات کا رخ کرتا ہے کہ وہی بقول انگریزی شاعر ورڈز ورتھ اس کے لئے مقام استراحت وسکون اور اس کا اصلی مسکن ہے۔ انسانی روح برابر اور مستقل طور پر اس دہرے سفر میں مصروف اور پا بجولاں رہتی ہے۔ ایک طور سے وقت اور ابدیت ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں اور ایک دوسرے کے لئے ناگزیر بھی۔ ان دو نظموں میں الگ الگ تفصیلات اتنی اہم نہیں ہیں جتنی کہ کلی پیوستگی یعنی ایک طرح کی TOTAL COHERENCE۔ یہ کہنا اور زیادہ صحیح ہوگا کہ ان دونوں میں خصوصاً نظم 'روحِ ارضی' میں جس تجربے کی کارفرمائی اور تجسیم نظر آ رہی ہے اسے لفظ NUMINOUS سے تعبیر کیا جا سکتا 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 ہے، جو چاروں طرف سے ہمارا احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ اگر کوئی تعمیم اس نظم سے اخذ کی جا سکتی ہے تو وہ یہ کہ اس میں مظاہر کی کائنات یا اساطیری انسان کے درمیان ایک مقدس عقد کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ یہاں کرداروں کے درمیان کسی نوع کا تعامل یعنی INTERACTION نہیں ہے۔ کیونکہ یہ سب ایک اسطوری ڈھانچے میں اپنی جگہ رکھتے ہیں؛ اور ایک ایسی آفاقی صورتِ حال کو ہمارے روبرو کر دیتے ہیں، جو وقت کی قیود سے ماوراء ہے، اور اس لئے یہاں حقیقت نگاری کے ضابطوں کا اطلاق نہیں ہوتا۔

اسی قبیل کی لیکن قدرے مختلف دو اور نظمیں ہیں یعنی 'تنہائی' ('پیام مشرق')

اور 'لالہ صحرا' ('بالِ جبریل')۔ اول الذکر میں تقریباً سب ہی کردار یعنی کائنات فطرت کے مختلف اجزاء، 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 خاموشی اور سرد مہری اور بالقصد نظر اندازی اور گریز متکلم کے لئے 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 الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس تاثر کو جسمانیت عطا کرنے اور ذہن پر اس نقش کو بہ تمام وکمال ثبت کرنے ہی کے لئے 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   درون سینہ چو من گوہر دلے داری

کوہ کی نسبت سے:

اگر بہ سنگ تو لعلے ز قطرۂ خون است   یکے در آ بسخن با من ستم زدہ

اور ماہ کی نسبت سے:

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

لیکن یہاں انسان اپنے آپ کو یکہ وتنہا محسوس کرتا ہے کہ اس کے محاورۂ گفتگو سے کوئی آشنا نظر نہیں آتا۔ انسان ہمہ تن شوق واضطراب، ہمہ تن خلش وآرزو 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 الوہی ان دیکھی طاقت بھی اس کے اس اذیت ناک کرب تنہائی میں اس کی شریک وسہیم بننے کے لئے تیار نہیں۔ یہ عجیب وغریب صورتِ حال ہے اور اسے ایک طرح سے ماقبل وقت یعنی PRIMORDIAL کیفیت وجود کے متبادل تصور کیا جاسکتا 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 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 بندوں یعنی REFRAIN کی حیثیت رکھتے ہیں): تبسم بہ لبِ اور سید و ہیچ نہ گفت، جس میں 'او' حضرت 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 نامناسب نہ ہو کہ 'حضرت یزداں' سے اس مخصوص سیاق وسباق میں ذہن اس بے چہرہ الوہی قوت کی طرف منتقل ہوئے بغیر نہیں رہتا، جسے برطانوی شاعر ولیم بلیک نے JEHOVAH کا نام دیا ہے اور جس کے لئے انسان کی طرف التفات کوئی معنی ہی نہیں رکھتا۔

دوسری نظم 'لالۂ صحرا' اقبال کی اہم ترین نظموں میں سے ایک ہے اور کسی طرح بھی 'مسجد قرطبہ' اور 'ذوق وشوق' سے کم رتبے کی نہیں؛ یہ ایک بے حد جدید ذہن کی پیداوار معلوم ہوتی ہے۔ گو اس کا کینوس بھی نظم 'تنہائی' ہی کی طرح مختصر ہے۔ یہاں تنہائی اور بے خانماں ہونے یعنی HOMELESSNESS کا احساس شروع ہی سے دامن گیر ہوتا ہے۔ پہلے مصرعے میں مستعمل ترکیب، گنبد 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 صحراء' 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 یا علم الانسان یعنی LITERARY ANTHROPOLOGY کے ضمن میں آسکتی ہے۔ تو یہ نظم ایک نوع کی وجودی مابعد الطبیعات یعنی EXIST-ENTIAL 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۔ حقیقت 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 تہہ میں ایک خیال وہ بھی ہے جو 'بال جبریل' کی ایک مشہور غزل کے مطلع میں موجود ہے۔ 'ہر چیز ہے محوِ خودنمائی / ہر ذرہ شہید 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 لذت یکتائی۔' یعنی ابدیت سے رشتہ منقطع کر کے وقت کے گرداب میں شامل ہونا ہی نہیں بلکہ غیر ممیّز وجود یعنی UNDIFFERENTIATED BEING سے علیحدہ ہو کر اپنی ذات کے اثبات اور ادعا پر اصرار۔ 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، کیونکہ یہ ہزار دھندلکوں میں چھپی ہوئی اور نظروں سے اوجھل ہے، اور غیر متعین ہے۔ لالۂ صحرا کی استعاراتی اہمیت فوراً ذہن کو بلیک کے 'سورج مکھی کے پھول' AH! SUNFLOWER کی طرف منتقل

کر دیتی ہے۔ دریا کا کنارہ، 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 ورڈز ورتھ 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 ہم کنار ہونے کی کوئی سبیل نظر نہیں آتی۔ قطرے اور دریا میں جو نسبت باہمی اور جو مناسبت ہے اسے صوفی شاعروں نے اپنی بصیرت کو واشگاف کرنے کے لئے برتا ہے، یہاں ان کا مفہوم قدرے مختلف ہے۔ یہاں قطرہ استعارہ ہے انسان اور اس کی تگ و تاز اور سعی و جستجو کا۔ اور دریا وہ حقیقت حقہ یعنی ULTIMATE ہے، یا ابدیت کا وہ محور ہے جسے یا تو وہ عبور کرنا چاہتا ہے، یا جس کی فرقت اور اس سے اس کی دوری اسے تڑپا رہی ہے۔ اور ہیجان و کشمکش میں مبتلا کئے ہوئے ہے۔ اس نظم میں عمل ناپید ہے، باہمی تعامل یعنی توافق یا تخالف بھی نہیں ہے۔ البتہ آوازوں کی مسلسل گونج سنائی پڑتی ہے اور ان آوازوں کا خروج ناقابل یقین اور ناقابل پیمود گہرائیوں سے ہو رہا ہے: 'غواص محبت کا اللہ نگہباں ہو ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی؛ دشت کا پیکر محض، مکانی بعد نہیں رکھتا۔ یہ انڈریو مارول کی ایک نظم میں مستعمل DESARTS OF VAST ETERNITY کے پیکر کو تازہ کرتا اور اسے حافظے میں گردش دیتا ہے۔ یہاں آوازوں کا سنگیت زیادہ اہم عنصر ہے۔ رنگ و بو کے محاکات نہیں ہیں۔ یہ سنگیت جلال، ہیبت اور دہشت کے ارتعاشات کو جنم دے رہا ہے۔ دشت کے روبرو ہونے کا عمل دشت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ اور یہ اسی کے مماثل ہے جس کا اظہار فرانسیسی مصنف PASCAL نے مظہر محض PURE PHENOMENA سے آنکھیں چار کرتے وقت کیا تھا۔ یا جس کا احساس شاعر ورڈز ورتھ 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 کف دست میں اسیر کیا جا سکے۔ انہی لمحات بلکہ ان مخصوص و 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 ہے اسے دلگیری اور اداسی یعنی DREARINESS کہا ہے۔ اپنی ذاتی ڈائری کے مندرجات کے مطابق اقبال ورڈز ورتھ سے گہرے طور پر متاثر تھے اور اہل بصیرت سے یہ امر مخفی نہیں کہ ورڈز ورتھ کی شاعری اوپری اور سطحی معنوں میں فطری مناظر کے رنگین و رعنا نقوش کی شاعری نہیں ہے جس سے محض حسی آسودگی کا حصول متوقع ہو، بلکہ ادراک کے ان وسیلوں MODES OF PERCEPTION کی شاعری ہے جو حقیقت آخری کی تفہیم کے لئے اس نے استعمال کئے ہیں۔ یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ دہشت (جو خوف کے مرادف ہرگز نہیں ہے) تنہائی اور نیستی یعنی NOTHINGNESS یہ تینوں باہمہ دگر پیوست کیفیات ہیں۔ آخرالذکر سے مراد ہست یا وجود کی نفی نہیں ہے بلکہ یہ ماورائیت یعنی TRANSCENDENCE کے لئے ایک مرادف لفظ ہے۔ اور لایعنیت یعنی MEANINGLESSNESS کا احساس نظم کے قلب میں پیوست ہے۔ ان سب امور کے پیش نظر یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ 'تنہائی' کی طرح بلکہ اس سے بھی بڑھ کر یہ نظم ایک اسطوری پہلو رکھتی ہے۔

'پیام مشرق' میں ایک اور نظم یعنی '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 آزاوج مہ و پرویز، میں گفتند کا فاعل ہر چند مذکور نہیں، لیکن بہر حال مفروضہ ہے۔ یعنی یہاں حتمی طور پر اشارہ ان قوتوں یعنی POTENCIES کی طرف ہے، جو ابتدائے آفرینش یعنی تکوین کائنات کے وقت اپنا وجود رکھتی تھیں اور اس حد تک فعال کہی جا سکتی ہیں کہ یہ ساری بزم آرائی انہی

کی ترتیب دادہ ہے۔ یہاں جو تضاد متصور ہے وہ ہے ممکنہ کائنات اور تخلیق شدہ کائنات کے مابین۔ یہاں شبنم جو انسانی روح کا استعارہ ہے اور جسے 'با بحر پُر 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 عیش ہم آغوشئ دریانہ خریدم / آں بادہ کہ از خویش ربایدنہ 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 اس مصرعے 'شبنم براہ من گہر آبدار ریخت' کی یاد بھی تازہ کرتا ہے۔ اور ہمیں برطانوی شاعر اینڈریو مارویل کی معروف نظم ON A DROP OF DEW میں مستعمل FLOWERPURPLE کے پیکر کو بھی حافظے میں بے ساختہ 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 اس کے توسط سے بہت سی گتھیاں سامنے آتی ہیں۔ 'گل' خارجی کائنات میں پیوست ہونے کے باوجود استفسار کرتا ہے۔ 'ہنگامۂ مرغان' 'سحر' زیروزبر، پایان 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 وآگہی حاصل کرنے کی پیہم خلش اسے برابر کچو کے دیتی رہتی ہے۔ مقصود نوا چیست ؟/ مطلوب 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 کیم؟ ان سب منضبط سوالات کا ایک معنی خیز جواب شبنم کے پاس یہ ہے:

گفتم کہ چمن رزم ہمہ جائی است
بزمے است کہ شیرازۂ او ذوق جدائی است

یہ 'ذوقِ جدائی' بالِ جبریل کی منزل تک پہنچتے پہنچتے اس مصرعے کی صورت اختیار کرلیتا ہے: 'ایام 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 احساس تفاخر بھی جھلکتا ہے:

دریا کہسار، چاند تارے　　　کیا جانیں فراق و ناصبوری

شایاں ہے مجھے غم جدائی

یہ خاک ہے محرم جدائی

چونکہ چمن یعنی مادی کائنات، رزم حیات ہمہ جائی ہے اسی لئے نفس یعنی دم کو گرم نوائی اور 'جان' کو چہرہ کشائی کے ہم معنی قرار دیا گیا ہے۔ یعنی جوان کا وظیفۂ خاص ہے' وہی ان کی ماہیت اصلی پر دلالت کرتا ہے اور یہ نمود اور اظہار ہی کے لئے ایک دوسرا پیرایۂ بیان ہے۔ 'شبنم' جیسا کہ کہا گیا، انسانی روح کا ایک رمز بلیغ ہے جو ہبوط DESCENT اور صعود یعنی ASCENT کے دوگونہ عمل سے گذرتی ہے ماروِل کی نظم کی طرح جہاں PURPLE FLOWER ہی کی طرح نادمیدہ پھول BLOSSOM GREEN مادی کائنات کی دلکشی اور دلربائی کے لئے ایک لطیف اشارہ 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 اور محو کرنے پر کسی طرح آمادہ نظر نہیں آتی بلکہ اپنا تشخص ہر قیمت پر برقرار رکھنا چاہتی ہے۔ ایک شے شبنم اور گل دونوں میں قدر مشترک کے طور پر پائی جاتی ہے اور وہ ہے ذوق 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 صلاحیت 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 معرض اظہار میں لایا گیا ہے: 'تو شاخ سے کیوں پھوٹا' میں

شاخ سے کیوں ٹوٹا/اک جذبۂ پیدائی، اک لذت یکتائی: ذوق نمو اور لذت یکتائی ایک ہی کیفیت یا عمل کے دو رخ ہیں اور اس کی طرف پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ 'لذت یکتائی' میں ایک کرب بھی شامل ہے یعنی افتراق کا۔ کائنات میں جتنی بھی اشیاء ہیں یعنی رنگ، آوازیں، خوشبو اور سانس، یہ سب امتداد 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 TRANSFO-RMATION کا وہ عمل، جسے وہ نمایاں کرتی ہے، وہ بیک وقت ظہور یعنی MANIFE-STATION کی طرف بھی مائل ہے اور بازگشت یعنی REINTEGRATION کی جانب بھی۔ اس نظم میں کائنات فطرت کی اشیاء کو مافوق فطرت اجزاء کے ساتھ سرشار کرنے کی جانب میلان نمایاں ہوتا ہے۔ یہاں ایک طرح کا موضوعی نقطۂ نظر حاوی اور غالب نظر آتا ہے۔ یہ عالم رنگ و بو، یہ جلوہ ہائے نو بہ نو انفرادی جھکاؤ ہی کی خارجی تجسیم معلوم ہوتے ہیں اور اشیاء کی وقعت اور اہمیت ناپنے کا پیمانہ بھی وہی ہے جسے فرد متعین کرتا ہے: 'نم در رگِ ایام ز اشک سحر ماست / ایں زیر وزبر چیست؟ فریب نظر ست'۔ یہ تقریباً وہی زاویۂ نگاہ ہے جو 'زبور عجم' کی اس معروف غزل سے مترشح ہوتا ہے، جس کا مطلع ہے:

ایں جہاں چیست؟ صنم خانۂ پندار من است
جلوۂ او گرو دیدۂ بیدار من است

جس نظم کے دو مصرعوں کا ذکر ابھی موضوعی نقطۂ نظر کے سلسلے میں کیا گیا، اس کی توسیع تین مختصر مصرعوں یعنی 'انجمن بہ بر ماست / لختِ جگر ماست / نور بصر ماست'، میں صاف طور پر نظر آتی ہے یعنی یہ ساری رنگارنگی اور بوقلمونی حتیٰ کہ یہ پوری کائنات، جو کائنات 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 پیرہن شاہد گل سوزن خار است / خار است ولیکن زندیمانِ نگار است'۔

شروع میں بھی پوچھا گیا تھا: 'خارگل ترچیست'؟ اس رنگا رنگی دلفریبی اور ہم آہنگی میں ایک منفی پہلو 'سوزن 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 قابل لحاظ ہے۔ اسی لئے اسے 'زندیمانِ نگاراست' اور 'ایں ہم زبہار است' جیسی ترکیبوں کے ذریعے آشکارا کیا گیا ہے۔ جس ظہور اور بازگشت کا ذکر ابھی کیا گیا اس پر شبنم کی گفتگو تمام بھی ہوتی ہے: 'برخیز و دل از صحبت دیرینہ بہ پرداز / بالالۂ خورشید جہاں تاب نظر باز'۔ نظم کے آغاز میں لالہ اس مادی کائنات کی رنگا رنگ دلفریبی اور دلربائی کے لئے استعارہ تھا جس میں شبنم کا سقوط وقوع پذیر ہوا تھا۔ یہاں اس استعارے میں جو اقبال کے محبوب اشاروں 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 لئے 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 پرداز'؟ سطر کا آخری ٹکڑا استفہامیہ ہے۔ اس نظم میں ترنم کے آہنگ سے ایک ایسی فضا تعمیر کی گئی ہے جس میں خیال کی کثافت یعنی IMPURITY اور بوجھل پن کے لئے کوئی گنجائش نہیں۔ مکالمہ جو گل اور شبنم کے درمیان وقوع پذیر ہوا ہے۔ اس میں گل کا حصہ نسبتاً 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 سارے مکالمے کی جان و جواز ہے۔ شبنم اور گل دونوں اردو شاعری میں مستعمل، معروف اور مانوس اشارے ہیں۔ لیکن اقبال کے پیش نظر ان کے مروج 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 مسائل کی طرف علامتی زبان میں اشارے کئے گئے ہیں، اور جن کیفیتوں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ ان کا اطلاق اور انطباق وسیع حدود میں کیا جا سکتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر اسطوری وقعتوں کو

ایسے تجربے کی زبان میں ادا کیا گیا ہے، جو مختلف النوع صورت حال میں پیش آسکتا 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 جاسکتی۔ اس میں ایک طرح کا سیال پن یعنی FLUIDITY اور ایک طرح کی غیر متعین کیفیت یعنی INDETERMINACY پائی جاتی ہے۔ یہ ایک کھلی ہوئی اور غیر پابند کائنات ہے۔ یہاں کردار بھی جامد اور طے شدہ اکائیاں نہیں ہیں، بلکہ ان کا وظیفۂ خاص بعض ایقانات یعنی INTUITIONS کی تجسیم اور ان کی صورت گری ہے۔ یہاں خطابت اور صناعی کا بھی کچھ ایسا عمل دخل نہیں ہے بلکہ بیش از بیش یہ احساس ہوتا ہے کہ ماقبل تاریخ اور ماقبل وقت بعض اہم محرکات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔

سید امین اشرف

اقبال کا تصور فقر

اقبالؔ کی شاعری میں تصورِ فقر، ان کے تصورِ عشق سے منسلک ہے۔ ان کی شاعری میں عشق کے مرکزی موضوعات ہیں، عشقِ خدا اور عشقِ رسولؐ۔ عشق خدا، توحید پر یقین اور عشق رسولؐ، رسول کریم کی رسالت پر ایمان کے ہم معنی ہے۔ عشق، توحید ورسالت کے اسرار ورموز تک یوں رسائی حاصل کرتا ہے کہ اس کی نظر سے سارے حجاباتِ معنی اٹھ جاتے ہیں اور عشق اور رازہائے کون ومکاں کے درمیان کوئی حدِ فاصل باقی نہیں رہ جاتی۔ اقبالؔ کا فقر اس عشق کے وسیلے سے کائنات کی گہرائیوں تک پہنچتا اور کائنات پر چھا جاتا ہے کیوں کہ فقر کا باطنی ارتقاء عشق سے ہے نہ کہ عقل وفلسفے سے۔ عقل میں عشق کی سی جرأتِ رندانہ مفقود ہے۔ عشق راہ نما ہے اور عقل وفلسفہ گم کردہ راہ۔ عقل تسخیر فطرت کرتی ہے اور عشق اپنی بے مثال قوتوں سے اصل فطرت کو اندر سے منقلب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ عقل خود بین ہے اور عشق جہاں بیں۔ عقل دانش برہانی ہے اور عشق دانش نورانی۔ عقل زمان ومکاں تک محدود ہے، عشق زمان ومکاں سے ماورا۔ عقل کائنات کی افہام وتفہیم تک محدود ہے اور کائنات عشق میں گم۔ عقل کا تعلق مصلحت پسند انسان کو نکھارنے اور سنوارنے سے ہے اور عشق مرد فقیر کی تخلیقی فاعلیت کا محرک۔ عشق سے حضوریٔ قلب حاصل ہوتی ہے اور عقل، حضوریٔ حق سے محروم ہے کیونکہ عقل۔ چراغ راہ ہے منزل نہیں ہے۔

توحید خداوندی پر غیر متزلزل عقیدہ فقر کی اولین خصوصیت ہے۔ توحید

باری پر ایمان نہ رکھنے کا ایک منفی پہلو یہ ہے کہ انسان ایک احکم الحاکمین کو چھوڑ کر سینکڑوں اصنام عالم کے سامنے سجدہ ریز ہوتا ہے، جو گداگری، حرص و ہوا اور تعصّبات کو جنم دیتے ہیں۔ خدائے واحد کا سجدہ انسان کو ہزاروں لایعنی سجدوں سے نجات دلاتا ہے اور انسان میں بے باکی اور بے خوفی پیدا کرتا ہے۔ غیر موحد انسان کی غلامی کرتا ہے مگر اقبال کا فقیر غیر اللہ کے سامنے دستِ سوال دراز نہیں کرتا۔ عقل و فلسفہ کی حدیں محض 'لا' تک ہیں اور فکر اقبال کی رسائی 'لا' سے 'الا' تک۔ اقبال کے مردِ فقیر میں علیؑ مرتضیٰ کی سی شجاعت اور خالدِ جانباز کی سی بے باکی اور بے خوفی ہے۔ فقیر جب ایک خدا کے سامنے جھکتا ہے تو خدا ساری خدائی اس کے سامنے جھکا دیتا ہے اور اس طرح توحید پر غیر متزلزل ایمان کی بدولت وہ فقیری میں بھی امیری کرتا ہے۔

خودی ہو زندہ تو ہے فقر بھی شہنشاہی
نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہِ فقیر

غرض اقبال کا مردِ فقیر توحید و رسالت پر مستحکم یقین و ایمان سے متصف ہے۔ وہ یونان کے آئیڈیل انسان اور یورپ کے نشاۃِ ثانیہ کے بعد کے فوق البشر دونوں سے مختلف ہے۔ وہ خدا کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا ہے نہ اپنی بے پایاں دانش وزیرکی پر مفتخر ہے۔ نطشے کا 'سوپر مین' گوئٹے کا فاوسٹ اور ملٹن کا شیطان افتخار واقتدار کے نشے میں چور نظر آتے ہیں۔ نطشے کا فوق البشر نسلی امتیاز اور سیاسی جور و استبداد کا علم بردار ہے۔ اقبال کا مردِ فقیر حرص و ہوا کا پتلا ہے نہ اقتدار اور جبر و بالا دستی کی فکر میں گرفتار۔ اس کی شخصیت میں خود غرضی ہے نہ ہلاکت پسندی اور ایذا رسانی کے جذبات کی معموری۔ خدا کی اطاعت کے جذبے سے سرشار وہ خودنگر، آزاد اور خود مختار بھی ہے اور اس فقر کے پرکشش ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ جمال وجلال، غیرت وخودداری اور خیر و برکت کی علامت ہے۔ اس فقر کی اساس محبت واخوت، دلسوزی و دردمندی، بے غرضی وایثار، امن وآشتی،

فوز وفلاح اور بہبود واصلاح پر ہے۔ اقبالؔ کا مردِ فقر حرص وہوا سے آزاد، بے پروائی اور استغناء کا مظہر ہے۔ وہ اپنے جملہ ملکوتی صفات کے ساتھ قدم زمین پر رکھتا ہے مگر اس کی نگاہ حدودِ افلاک سے پرے ہوتی ہے۔ وہ اپنے انقلاب آفریں طریق کار سے محض موجود کو درہم برہم نہیں کرتا بلکہ ایک تعمیری اور مثبت نظام زندگی بھی پیش کرتا ہے جس کا ماخذ قرآنی تعلیم ہے اور جس کی بنیاد عدل و مساوات اور خدا ترسی پر ہے۔ اس سلسلے میں اقبالؔ نے کیا انقلاب آفریں نکتہ پیش کیا ہے کہ '' خودی خواہ مسولینی کی ہو، خواہ ہٹلر کی، قانون الٰہی کی پابند ہو جائے تو مسلمان ہو جاتی ہے۔'' (مکاتیب اقبالؔ ص ۲۔۳) مردِ فقیر کی یہ نرالی شان، جیسا کہ 'اسرار خودی' کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے، اقدار خودی سے اپنی شخصیت کو ہم آہنگ کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح اس میں وہ جوہر پیدا ہوتا ہے جس کی مثال دوسرے مثالی کرداروں میں مفقود ہے۔ اقبالؔ کا مرد فقیر ذکر وفکر اور مراقبے ومحاسبے سے اپنی خودی کو مستحکم کرتا ہے۔ نفس امارہ کو ترک کرتا ہے۔ خواہشات نفسانی کو ترک کر کے خدا کی طرف راغب ہوتا ہے، ذکر خداوندی میں استغراق سے فنافی اللہ کے مرتبے کو پہنچتا ہے اور پھر باقی باللہ کے جذبے سے مشرف ہوتا ہے۔ اپنے نفس پر حکومت کرتا ہے، نفس کے بتوں کو توڑتا ہے۔ عشق کی قوت سے استحکام حاصل کرتا ہے اور آخر کار فقر کی آخری منزل پر پہنچ کر ترتیب نفوس کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

فقر کے حصول کے لئے تزکیہ نفس، تطہیر قلب اور اصلاح باطن کی بڑی اہمیت ہے۔ فقر کے مختلف مراتب ہیں۔ ان مراتب کا حصول، صلاحیت اور مدارج کے مطابق ہوتا ہے اور جب فقر ان تمام مراتب سے متصف ہو کر آگے نکل جاتا ہے تو اس نقطۂ عروج تک پہنچتا ہے جو اس کا اعلیٰ ترین مرتبہ ہے۔ اس سفر میں فقر تدریجی ارتقاء سے ہم کنار ہو کر اپنے اندر خدائی صفات جذب کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے باطن کی طرف اس سفر کی منزل یہ ہے کہ وہ پایانِ کار قرب الٰہی سے مشرف ہوتا ہے اور زمین واقوام

کے لئے باعثِ خیر و برکت بن جاتا ہے اور پھر بڑی سے بڑی اور عظیم سے عظیم قوتیں اس کے سامنے آنے کے تصور سے ہی لرزہ براندام ہو جاتی ہیں۔

فقر مومن چیست؟ تسخیر جہات
بندہ از تاثیر اُو مولا صفات

ماموراتِ و منہیّات دراصل فقہ کے موضوعات ہیں۔ انسان کی باطنی زندگی کی اصلاح کے لئے قرآن کریم نے بعض اعمال کا حکم دیا ہے اور بعض سے روکا ہے۔ مگر رذائل و فضائل کی یہ اہمیت بھی ہے کہ ان کے ترک و اختیار کے بغیر انسانی فقر کے درجات متعین نہیں کئے جا سکتے۔ اقبال کا مردِ فقیر ناجائز خواہشات سے احتراز کرتا ہے۔ صبر، حلم، تحمل و توکل، تسلیم و رضا، انکسار، محبت و دردمندی اور غیرت و خودداری کو سرمایۂ حیات تصور کرتا ہے۔ وہ اطاعت خداوندی کسی صلے کے لئے نہیں کرتا بلکہ ذاتی کیف و سرور کے لئے۔ اس کی بندگی میں وہ اخلاص ہوتا ہے کہ خود تقدیرِ آسمانی اس کے ذاتی ارادے اور منشاء کے سامنے سرنگوں ہو جاتی ہے۔ فقیر پابند ہوتا ہے اللہ کے احکام اور رسولؐ کے فرمان کا۔ اس کے علاوہ وہ کوئی دوسری پابندی گوارا نہیں کرتا۔ اس پابندی سے اس پر قنوطیت طاری نہیں ہوتی، کیونکہ اس پابندی سے آزادی کی گوناگوں راہیں کھلتی ہیں۔

فقر کی آب و تاب اور چمک دمک کسبِ حلال سے ہے۔ اقبال کا مردِ فقیر حلال و حرام کے مابین امتیاز قائم کرتا ہے۔ تنگدستی اور مفلسی میں بھی وہ خودداری، بے نیازی اور غیرت مندی کا پیکر نظر آتا ہے۔ مردِ فقیر کا رازق انسان نہیں، خدا ہے۔ اس کا فقر، فقرِ غیور ہے۔ اقبال کے نزدیک فقرِ غیور، گدائی سے الگ چیز ہے۔ فقیر کو گلہ تقدیر سے ہے، حالات سے نہیں۔ وہ جس حال میں ہے اسی میں مست رہتا ہے۔

جو فقر ہوا تلخیٔ دوراں کا گلہ مند
اس فقر میں باقی ہے ابھی بوئے گدائی

مومن کا فقر، فقر غیور ہے اور اس کا مقصد شکم پروری نہیں، چنانچہ اس دولتِ استغناء کی بدولت اسے وہ شان قلندری حاصل ہوتی ہے جس کے سامنے دنیاوی عزت و حشمت، دولت و سلطنت اور صولت و عشرت سب ہیچ اور ناپائیدار نظر آتے ہیں۔

اپنے رازق کو نہ پہچانے تو محتاج ملوک
اور پہچانے تو ہیں تیرے گدا دارا و جم!

دل کی آزادی، شہنشاہی، شکم، سامانِ موت
فیصلہ تیرا ترے ہاتھوں میں ہے دل یا شکم؟

دراصل اقبال نے یہ کہہ کر کہ

گھر پیر کا بجلی کے چراغوں سے ہے روشن
ہم کو تو میسر نہیں مٹی کا دیا بھی

کسبِ حلال پر ہی زور دیا ہے اور نام نہاد خرقہ پوش پیر یا درویش پر طنز کیا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری میں قلندر یا فقیر اور نام نہاد ملا یا صوفی دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ اقبالؔ کو نام نہاد اور رائج الوقت صوفی یا ملا میں ملکوتی صفات اور لاہوتی قوت نظر نہیں آتی۔ ملا کا قلب اس سوز و گداز کی نعمت سے محروم ہے جس سے قلندر کا دل مالامال ہے۔

نہ مومن ہے نہ مومن کی امیری
رہا صوفی گئی روشن ضمیری

خدا سے پھر وہی قلب و جگر مانگ
نہیں ممکن امیری بے فقیری

اقبال کا فقر محتاجی اور بے بسی کا نام نہیں بلکہ اختیار و قوت کا نام ہے۔ قوت اور اختیار کی ان خصوصیات کا انحصار اسباب ظاہری کی قلت اور کثرت سے بالاتر ہے۔ اس کی خودشناسی اور خداری اسے اس درجہ بااختیار بنا دیتی ہے

کہ وہ ایام کا مرکب نہیں بلکہ اس کا راکب نظر آتا ہے اور اس کا مقام ارض و سما، عرش فروش اور لوح و کرسی سے بھی بلند ہو جاتا ہے۔

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر
ایام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر

فقر، مال و متاع سے محرومی کا نام نہیں۔ فقر یہ ہے کہ مال و متاع کے نہ ہونے یا نہ رکھنے کی پرواہ تک نہ ہو اور کیفیت استغنا مردِ فقیر کے قلب کو عشق خدا کی منزلِ واردات اور درد و سوز کی آماجگاہ بنا دے۔

صدق و اخلاص و نیاز و سوز و درد
نے زر و سیم و قماش سرخ و زرد

مثنوی 'اسرار خودی' میں ''در بیان ایں کہ خودی از سوال ضعیف می گردد'' کے عنوان سے اقبالؔ نے فقیر غیور کی برکت اور گدائی کی لعنت کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے۔

فطرتے کو بر فلک بند و نظر
پست می گردد ز احسان دگر

از سوال افلاس گردد خوار تر
از گدائی گدیہ گر نادار تر!

از سوال آشفتہ اجزائے خودی
بے تجلی نخل سیمائے خودی

فقر، ترکِ اختیاری ہے نہ کہ ترک مجبوری۔ بعض صوفیاء نے اسے 'غنا' کہا ہے اور بعض نے اسے 'سخا' سے منسوب کیا ہے۔ اقبالؔ کے مردِ فقیر کی وہ تنگ دستی بھی فقر ہے جہاں کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی اس کا دل غنا اور سخا کی کیفیات سے لبریز ہے۔ وہ خدا کے علاوہ کسی کو اپنا حاجت روا نہیں سمجھتا۔ دراصل فقر کا اعلیٰ

ترین مقام رسول کریمؐ کی ذاتِ گرامی ہے۔ صاحب فقر اس ذات گرامی کو اپنے لئے شمعِ ہدایت بناتا ہے۔

چیست فقر اے بندگانِ آب وگل
یک نگاہِ راہ بیں یک زندہ دل

فقر کارِ خویش را سنجیدن است
بر دو حرف لا الٰہ پیچیدن است

فقیر خیبر گیر با نان شعیر
سینۂ فتراک اوسلطان و پیر

برگ و سازِ او ممز قرآنِ عظیم
مردِ درویشے نہ گنجد در گلیم!

باسلاطین درفتد مرد فقیر
از شکوہ بوریا لرزد سریر!

اقبالؔ کا فقر انسان کی عملی اور تخلیقی قوتوں پر زور دیتا ہے اور سوال و گداگری کو بہ نظر استحسان نہیں دیکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبالؔ نے اس طائر لاہوتی کی پرواز کو موت سے تعبیر کیا ہے جس کی پرواز دوسروں کے دیے ہوئے لقموں کی رہین منت ہو۔ خودی، سوال سے ضعیف ہوتی ہے اور ہاتھ پھیلانے والا سوال سے نادار تر ہوتا ہے۔ غیرتِ مردانہ کے لئے یہی لازمی خصوصیت ہے کہ فقیر بحر حیات میں تشنہ رہتے ہوئے خضر کے سامنے بھی دستِ سوال دراز نہ کرے۔

رزق خویش از نعمت دیگر مجو　　موج آب از چشمۂ خاور مجو

یہاں تک کہ میدان جہد وعمل میں کسی کا سہارا یا وسیلہ ڈھونڈنا بھی توہین خودی ہے۔ یہ بھی سوال میں شامل ہے کیوں کہ اس سے بھی عملی اور تخلیقی مقاصد کمزور ہو جاتے ہیں۔

تراش از آئینہ خود جادۂ خویش
براہ دیگراں رفتن عذاب است

رسولؐ کریم نے فرمایا کہ میرے دو لباس ہیں۔ ایک فقر اور دوسرا جہاد یعنی سعی وعمل۔ لی خرقان الفقرو الجہاد۔ اقبالؔ نے مومن اور راہب کے جداگانہ فقر کے نشان امتیاز کو جس طرح واضح کیا ہے اس سے یہ امر مترشح ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں فقر کا تصور ان کے فلسفۂ جہد وعمل سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ مومن کا فقر سادگی، بنی نوع انسان کی خدمت اور تسخیر جہات ہے، بے عملی اور عزلت نشینی نہیں۔ اس جداگانہ فقر کی وضاحت کے لئے ''مثنوی چہ باید کرد'' سے ذیل کے اشعار کا مطالعہ اس سلسلے میں رہنمائی کرے گا۔

فقر قرآں احتسابِ ہست و بود — نے رباب و مستی و رقص و سرود
فقر مومن چیست؟ تسخیر جہات — بندہ از تاثیر او مولا صفات
فقرِ کافر خلوتِ دشت و دراست — فقر مومن لرزۂ بحر و بر است
زندگی آں را سکونِ غار و کوہ — زندگی ایں را ز مرگِ باشکوہ
آں خدا را جستن از ترکِ بدن — ایں خودی را از چراغ افروختن
فقر چوں عریاں شود زیر سپہر — از نہیب او بلرزد ماہ و مہر
فقر عریاں گرمئی بدر و حنین — فقر عریاں بانگ تکبیر حسینؓ

چنانچہ اسلامی فقر کا منشاء اس جہان رنگ و بو سے فرار نہیں بلکہ اس کا منشاء ہے اس جہانِ رنگ و بو میں حسبِ استطاعت تصرف کرنا۔ اقبالؔ کی شاعری قصائص قرآنی اور اسلامی تعلیمات سے ماخوذ اور اثر پذیر ہے۔ اسلام نے جس طرح جہد وعمل کی ترغیب دی ہے، اسی طرح اقبالؔ کی شاعری بھی سخت کوشی اور سعیٔ

مسلسل کا سبق سکھاتی ہے۔ ناتوانی اور کمزوری فقر کے مرادف نہیں بلکہ اپنے وجود کو ضائع کرنے کے مرادف ہے۔ کرگس کی پست ہمتی اور شاہین کی بلند پروازی کا مقابلہ اقبالؔ نے اسی امر کی عقدہ کشائی کے طور پر کیا ہے ؎

پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں
کرگس کا جہاں اور ہے شاہیں کا جہاں اور

اقبالؔ کے کلام میں شاہین کا استعمال بطور علامت ہوا ہے۔ فقرِ مومن اور بلند پروازیٔ شاہین میں بڑی مماثلت ہے۔ شاہین کی نسبت اقبالؔ نے خود تحریر کیا ہے کہ ''شاہین کی تشبیہ محض شاعرانہ نہیں ہے، اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں، مثلاً خوددار اور غیرت مند ہے کہ اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا، بے تعلق ہے کہ آشیاں نہیں بناتا، بلند پرواز ہے، خلوت نشیں ہے، تیز نگاہ ہے'' چنانچہ شاہین اقبال کے قلندر کی طرح خودداری، غیرت مندی بے نیازی، بلند نگاہی اور جرأت مندی کا ایک علامتی پیکر ہے۔ شاہین میں جهد وعمل اور بلند پروازی کا مادہ یا جوہر ہے جب کہ دوسرے طیور اس صلاحیت سے محروم ہیں ؎ 'بلبل فقط آواز ہے طاؤس فقط رنگ؛ شاہین کی نظر چاند سورج اور مہ و پرویں پر ہوتی ہے۔ وہ کمزور پرندوں کو اپنا شکار نہیں بناتا۔ شاہین کی انانیت میں بھی ایک فقیرانہ اور قلندرانہ بے تعلقی ہے۔ 'بالِ جبریل' میں شاہین کے عنوان سے نظم میں مردِ فقیر کی نہایت دلکش اور موثر تصویر کشی نظر آتی ہے۔ زمین سے شاہین کے رشتے کا منقطع ہونا اس لئے نہیں ہے کہ اس کی زندگی راہبانہ ہے بلکہ اس لئے ہے کہ وہ کرگس وزاغ و کبوتر اور تدرو کی محبت سے احتراز کرے کیونکہ فقر کا مقصد ہی اول باطل سے بچ کر اپنے نفس کو مستحکم کرنا ہے اور پھر حصولِ استحکام کے بعد باطل کی اصلاح کرنا ہے۔ قلندری نام ہے حرکت، حریت اور ذوقِ نمو کا۔ اقبالؔ کی شاعری میں جس فقر کا تصور ابھر کر سامنے آتا ہے وہ بلاشبہ شاہین کی بلند پروازی اور تیز نگاہی کی طرح تخلیقی اور حرکی ہے اور یہ تخلیقی شان اور عدیم المثال

حرکت رسول کریمؐ کی زندگی اور صحابہؓ کرام کے عمل سے ماخوذ ہے۔ رسول کریمؐ کی زندگی ترک دنیا تھی، نہ ترک علائق۔ آپ کی مکی اور مدنی زندگی کا مرکز ومحور الگ الگ نہ تھا بلکہ ان دونوں زندگیوں میں وہی تعلق ہے جو مذہب کا سیاست سے یا دین کا دنیا سے ہے۔ یہ دونوں ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ اس امر کی وضاحت علامہ اقبالؔ کے ایک مضمون کی چند سطروں سے ہو جائے گی۔ ''ہمارے لئے یہ ناممکن ہے کہ ہم اسلام کو بطور ایک اخلاقی تخیل کے برقرار رکھیں لیکن اس کے نظام سیاست کے بجائے ان قومی نظامات کو اختیار کرلیں جن میں مذہب کی مداخلت کا کوئی امکان باقی نہ ہو۔ آنحضرتؐ کے وارداتِ مذہب کی حیثیت جیسا کہ قرآن پاک میں ان کا اظہار ہوا ہے، محض حیاتی نوع کی واردات ہیں کہ اس کا تعلق صرف صاحبِ واردات کے اندون ذات سے ہو لیکن اس کے باہر، اس کے گردوپیش کی معاشرت پر ان کا کوئی اثر نہ پڑے۔ برعکس اس کے یہ وہ انفرادی واردات ہیں جن سے بڑے بڑے اجتماعی نظامات کی تخلیق ہوتی ہے اور جن کے اولین نتیجے سے ایک ایسے نظام سیاست کی تاسیس ہوئی جس کے اندرونی تاثرات مضمر تھے۔ اسلام کا مذہبی نصب العین اس کے معاشرتی نظام سے جو خود اس کا پیدا کردہ ہے، الگ نہیں، دونوں ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم ہیں۔''

(سیاستِ اسلام اور قومیت)

غرض اقبالؔ کا فقر دنیائے آب وگل کی کشمکش سے فرار کا نام ہے اور نہ ترکِ دنیا، تجرد اور ترکِ لذائذ کا بلکہ تنازع للبقا اور ارتقاء کی جدوجہد میں انسانی کارنامہ انجام دینے کا نام ہے۔

کمالِ ترک نہیں آب و گل سے مہجوری
کمال ترک ہے تسخیر خاکی و نوری

اقبالؔ کے تصور فقر کی ایک نمایاں خصوصیت بے خوفی، جرأت مندانہ حق گوئی اور روشن ضمیری ہے۔ خدا پر پرخلوص اور مستحکم ایمان مرد فقیر کو بے مثال فہم و

فراست اور دانش ودانائی سے بہرہ ورکرتا ہے اتقوا الفراسة المومن فانه ینظر بنور الله (مومن کی فراست ودانائی سے ڈرو کہ وہ اللہ کے نور سے دیکھتا ہے)۔ رسول اکرمؐ نے جہاں بانی کے انداز بدل ڈالے اور صحابہ کرام میں آپ نے یہ جذبہ پیدا کیا کہ خدائی نظام سے کوئی بھی جارحانہ قوت ٹکرا لے تو اس کی مدافعت کے لئے دیوانہ وار سرفروشی سے دریغ نہ کیا جائے۔ سیدنا امام حسینؓ نے قرآنی تعلیم اور فرمان رسولؐ کے پیش نظر جور واستبداد کے خلاف تلوار اٹھائی اور جاں بحق ہوئے۔ جابر حکومت کے سامنے حق بات کہنے سے گریز نہ کرنا بلکہ جان تک قربان کر دینے کی ہمت رکھنا عین شیوۂ فقر ہے:

ما سوا اللہ را مسلماں بندہ نیست
پیش فرعونے سرش افگندہ نیست
خونِ او تفسیر ایں اسرار کرد
ملت خوابیدہ را بیدار کرد!
رمز قرآن از حسین آموختیم
ز آتش او شعلہ ہا اندو ختیم

عزیز احمد نے اس حقیقت کی طرف اشارہ دوسرے انداز سے کیا ہے:

"فقر کی سلطانی دراصل انقلاب کی حکومت ہے۔ فقیر کا نعرہ انقلاب ہے اس کا کام سامراجی یا طبقاتی جبر واستبداد کے انسداد کے لئے معرکہ آرائی کرنا ہے...... جب تک ایک بھی ایسا باغی، آزادی کے لئے لڑنے والا جور واستبداد کا مقابلہ کرنے والا درویش کسی قوم میں باقی ہے، اس قوم پر زوال نہیں آسکتا۔

برنیفتد ملتے اندر نبرد تا دردباقیست یک درویش مرد"

یہ بے خوفی اور بے باکی ایمان کی پختگی اور یقین کامل سے پیدا ہوتی ہے۔ اس

یقین ہی کی بدولت فقر اس طرح جلوہ گستر ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر شوکتِ شاہانہ اس کے سامنے حقیر نظر آنے لگتی ہے ۔

یقیں پیدا کر اے ناداں، یقیں سے ہاتھ آتی ہے
وہ درویشی کہ جس کے سامنے جھکتی ہے فغفوری

مردِ فقیر کے لئے اشیاء و اسماء کا علم ہی کافی نہیں۔ صاحب فقر میں احساسات و جذبات کی فراوانی ہوتی ہے۔ یہ جذباتی وفور اندرونی بصیرت یا وجدان کی دین ہے۔ علم جب تک ذہنی تناؤ پیدا نہیں کرتا، مرد مومن فقر سے ہم کنار نہیں ہوسکتا۔ جب وفورِ جذبات سے علم و آگہی میں تحرک پیدا ہوتا ہے تو فقر کی شان نمودار ہونے لگتی ہے اور پھر فقر اس مقام پر ہوتا ہے جو نہ صرف علم سے آگے ہے بلکہ علم کی دسترس سے باہر ہے۔

علم کا مقصود ہے پاکیٔ عقل وخرد — فقر کا مقصود ہے عفتِ قلب و نگاہ
علم فقیہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم — علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ
فقر مقام نظر، علم مقامِ خبر — فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ
علم کا موجود اور، فقر کا موجود اور
اشہدُ ان لا الہ، اشہدُ ان لا الہ

اقبالؔ کی سیرت اور شاعری سے پتہ چلتا ہے کہ وہ نفسِ تصوف پر معترض نہیں۔ ان کو اختلاف ان نام نہاد صوفیوں سے ہے جن سے مخاطب ہو کر وہ کہتے ہیں ۔

نکل کر خانقاہوں سے ادا کر رسمِ شبیری
کہ فقر خانقاہی ہے فقط اندوہ و دلگیری

اقبالؔ بعض صوفیوں کی بے عمل زندگی سے استدلال کر کے فلسفۂ تصوف کو رد نہیں کر سکتے تھے۔ تصوف کا جوہر، شریعت ظاہری کا باطن ہے، اس کا نقیض نہیں۔ دونوں کا منبع و مخرج قرآن وسنت ہے۔ اسلامی فقر یا اسلامی تصوف وہی ہے جس کی رسائی حقیقت و معرفت تک ہو۔ الفقر مذی ، فقر مجھ سے ہے۔ ظاہر ہے کہ

وہی فقر مستند ہے جو رسول کریم کی سیرت طیبہ اور اسوۂ حسنہ سے ثابت ہو۔ چنانچہ نام نہاد صوفیوں پر اعتراض اقبال کے اس عام تصور سے ہم آہنگ ہے جس کے تحت وہ بے جان آرٹ، بے مقصد شاعری اور گم کردہ راہ عقائد پر تنقید کرتے اور ضرب کاری لگاتے ہیں۔ اقبال کا صوفی یا مرد قلندر دنیاوی عوامل سے کنارہ کشی اختیار کرنے کے لئے خانقاہیت میں پناہ نہیں ڈھونڈتا بلکہ وہ کنارہ کشی اختیار کرتا ہے قومیت، زر پرستی، گروہ بندی، تعصب، نفاق، شر اور فساد سے۔ یہی نہیں بلکہ انھیں ختم کرنے کے لئے سینہ سپر بھی رہتا ہے۔ اپنے نفسِ امارہ کے بتوں کو توڑنے کے ساتھ ساتھ کائنات کے سارے خارجی بتوں کو توڑ کر خلق اللہ کی توجہ ایک معبود حقیقی کی جانب موڑتا اور اسے توحید پرستی کی طرف مائل کرتا ہے۔

یہ مال و دولتِ دنیا یہ رشتہ و پیوند
بتانِ وہم و گماں لا الٰہ الا اللہ

اولیاء اللہ کا فقر عام تصور فقر سے مختلف ہے۔ تنگ دست اور مجبور کا فقر محض ظاہری ہے اور ولی کا فقر اختیاری۔ اگر ولایت رسم شبیری ادا کرنے سے قاصر ہے، فطرت غیور نہیں رکھتی، ناانصافی کے خلاف آواز نہیں اٹھاتی اور باطل کے تسلط کو زائل کرنے اور مظلوموں کی امداد کے لئے کمربستہ نہیں ہوتی تو وہ فقر کی خصوصیات سے عاری ہے۔ صاحب فقر نیابتِ الٰہی سے مشرف ہوتا ہے۔ اس نیابت کے لئے تنظیم اور شیرازہ بندی ضروری ہیں کیونکہ ملت کی تنظیم ملوکیت کا تقاضا ہے۔ اولیاء اللہ کی حکومت جغرافیائی حدود سے ماوراء اور زمان و مکاں کی قیود سے بالاتر ہے۔ اس کی سلطنت کا تصور خلق اللہ کی خدمت اور زور و استبداد کی بیخ کنی کو محیط ہے۔ ''سلطنت اہل دیں فقر ہے۔ شاہی نہیں'' مردِ فقیر اور سلطان کی حکومتوں کا فرق اشعار ذیل سے واضح ہو جائے گا۔

آں ہمہ جذبۂ کلیم، ایں ہمہ سحر سامری — دبدبۂ قلندری، طنطنۂ سکندری
آں ہمہ صلح و آشتی، ایں ہمہ جنگ داوری — آں بہ نگاہ می کشد، ایں باسپاہ می کشد

بر دو جہاں کشاستند، ہر دو دوام خواستند
ایں بہ دلیل قاہری، آں بہ دلیل دلبری

یہ صحیح ہے کہ اقبالؔ کے تصور فقر میں اس درویشی کے لئے کوئی جگہ نہیں جو بے تعلقی کی خاطر خانقاہیت میں پناہ گزیں رہے۔ مگر اقبالؔ کے ہاں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن سے اس امر کی تصدیق ہوتی ہے کہ یہ بے تعلقی اگر کثرتِ عبادت اور ذکر الٰہی کی وجہ سے ہے تو یہ بھی فقر کے درجات میں شامل ہے کیونکہ ایسا مرد فقیر عشق خداوندی کے جذبۂ بیکراں سے بیخود و سرشار اور شدتِ محبت سے مغلوب الحال ہوتا ہے۔

دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو
عجب چیز ہے لذتِ آشنائی

انسانی تخلیقات کا رخ خیر کی طرف بھی ہے اور شر کی طرف بھی۔ غیر محدود آزادی انسان کو بے لگام کر دیتی ہے اور کبھی کبھی شر کے ناپاک ارادوں کی کوئی حد نہیں ہوتی۔ آج بڑی قوتوں کی فرماں روائی نام ہے چھوٹی چھوٹی طاقتوں کو ہڑپ کر جانے کا۔ ان چھوٹی چھوٹی طاقتوں کو تباہ و برباد کرنے کے لئے ان جارحانہ قوتوں نے ''پرامن مداخلت'' کا خوبصورت نام تراشا ہے۔ یہ امن اور جمہوریت کے نام پر انسانیت اور انسانیت کی اعلیٰ اقدار کا گلا گھونٹتے ہیں۔ قرآن کریم نے انسانی عمل کو اخلاقیات اور روحانیت کا طابع کر کے اس کی حد بندی کر دی ہے تاکہ ایک انسان کا عمل دوسرے انسان یا دوسری جماعت کے لئے ضرر رساں نہ ہو۔ عصانہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد۔ تخلیقی فعل عقلی کارنامہ ہے، معیار اخلاق نہیں۔ قرآن کریم کے مطابق انسان احسنِ تقویم اسی وقت ہے جب کہ اس میں تخلیقی قوت کے ساتھ ساتھ روحانی اور اخلاقی فعلیت بھی ہو۔ روح و اخلاق کی یہ فعلیت تقاضائے فقر ہے جو خودنگری اور رب شناسی سے حاصل ہوتی ہے۔ جہاں تک رسائی حقیقت اشیاء کے اس علم سے مختلف ہے جسے فلسفی عقل وزیر کی سے

حاصل کرتا ہے۔ خدارسی اور لذت حضوری، کی فیض گستری صرف مردِ فقیر پر ہے۔

جیسا کہ مذکور ہوا اقبالؔ کی شاعری میں فقر کا تصور نہایت وسیع اور ہمہ گیر ہے۔ اس کی اساس قرآن اور سنت ہے۔ اسلام تمام بنی نوع انسان کو توحید کی بنیادوں پر متحد کرتا ہے، نوعِ انسان کی اصلاح اپنا فریضہ سمجھتا ہے۔ محبت اور فلاحِ انسانی اس کا مشن ہے۔ فقر کا منشاء بھی غیر اللہ کے بتوں کو توڑ کر تمام عالم بشریت کو ایک ہی لڑی میں پروتا ہے۔ اقبالؔ کا تصورِ فقر حسب نسب، نسل ورنگ یا قوم و وطن سے وابستہ نہیں۔ یہ خالص انسانی اور اسلامی فقر ہے۔ جو تمام جغرافیائی و نسلی امتیازات کو ختم کر کے تمام عالم کو ایک مرکز پر لاتا ہے۔ فقر کا سیاسی نظام عسکری قوت ہے، نہ سیاسی زور و استبداد اور نہ ملکی فتوحات۔ اس کا سیاسی نظام روحانیت اور اخلاقیات کی بنیادوں پر قائم ہے۔ کارل مارکس کے معاشی نظام میں انسان کے باطن کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے اور نہ اس کی روحانی بے چینی کا مداوا، نیطشے میں انھیں اس لئے نقص نظر آیا کہ اس کے فوق البشر کا کردار منفی ہے اور اس کا رجحان شر سے خیر کی طرف نہیں ہے۔ اس کے برعکس اقبال کا فوق البشر مردِ مومن یا مردِ فقیر قاہری و دلبری اور جلال و جمال دونوں کی آمیزش و آویزش کا ایک دلکش اور لافانی مرقع ہے جسے رسول کریمؐ نے ''تخلقوا باخلاق اللہ'' سے تعبیر کیا ہے۔

دورِ جدید میں عالمی سیاسی افراتفری، روحانی بے چینی اور بطورِ خاص عالم اسلام کی بے چارگی اور بے عملی کے پس منظر میں اقبالؔ کے تصورِ فقر کی بازیافت اور بھی ضروری ہے:

ازتب و تابم نصیبے خود بگیر!
بعد من ناید چو من مردِ فقیر

سید وقار حسین

'ضرب کلیم' کی احتجاجی شاعری

کیا 'ضرب کلیم' کی شاعری 'بانگِ درا' اور 'بال جبریل' کی شاعری کے مقابلے میں کمتر اور ناکام ہے؟ --- یہ ایک ایسا سوال ہے جس کا جواب بالعموم اثبات میں دیا جاتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ جواب اقبالؔ کے بیشتر قارئین کے لئے قابل قبول ہو لیکن دشواری یہ ہے کہ کسی شاعری کو کس بنا پر کمتر اور ناکام قرار دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے پاس شاعری کی پرکھ کا کوئی ایسا معروضی پیمانہ نہیں ہے جس کو ہر زمانے میں اور ہر جگہ یکساں تسلیم کیا جا سکے۔ 'ضربِ کلیم' کی بات ہو تو ہم کہتے ہیں کہ اس مجموعے کی نظموں میں وہ والہانہ پن، وہ جذب وکیف، تخیل کا وہ رچاؤ اور استعارے کی وہ بوقلمونی نہیں ہے جو اقبالؔ کے پہلے دو اردو مجموعوں کے مشمولات میں ہے۔ ہم کہتے ہیں کہ 'ضربِ کلیم' کی بیشتر شاعری دوٹوک بیان کی خطیبانہ شاعری ہے جو اکثر صورتوں میں نثر کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ پاتی۔ قبل اس کے کہ ہم اپنے اندازے کے صحیح یا غلط ہونے پر غور کریں ہمیں یہ دیکھنا چاہیئے کہ کیا واقعی 'ضربِ کلیم' 'بانگِ درا' اور 'بال جبریل' سے خاصا مختلف مجموعہ ہے اور کیا فی الحقیقت اس کتاب میں اقبالؔ کا فن روبہ زوال ہے۔ اس سوال کے پہلے حصے کا جواب تینوں مجموعوں کا تقابل مہیا کر سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نہ صرف 'بانگِ درا' بلکہ 'بال جبریل' میں بھی وہ شاعری مل جائے گی جو معروف اور مقبول شاعرانہ اوصاف سے عاری ہے مثلاً 'بال جبریل' کی ایک نظم 'ایک

نوجوان کے نام اس طرح شروع ہوتی ہے:

ترے صوفے ہیں افرنگی، ترے قالیں ہیں ایرانی
لہو مجھ کو رلاتی ہے جوانوں کی تن آسانی

آپ کہیں گے کہ 'بالِ جبریل' میں اس قسم کی شاعری خال خال ہے جب کہ 'ضربِ کلیم' میں ایسے کلامِ منظوم کی افراط ہے۔ اعداد وشمار کی حد تک یہ بات درست ہے لیکن 'ضربِ کلیم' میں یہ اشعار اور مصرعے بھی ملتے ہیں:

فروغِ صبح پریشاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

نہیں بے قرار کرتا تجھے غمزۂ ستارہ

غمزۂ

تو ہے تجھے جو کچھ نظر آتا ہے نہیں ہے

اک دل ہے کہ ہر لحظہ الجھتا ہے خرد سے

یہ زندگی ہے نہیں ہے طلسم افلاطوں

موت کیا شے ہے؟ فقط عالمِ معنی کا سفر

نہنگ مردہ کو موجِ سراب بھی زنجیر

جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

گلشن بھی ہے اک سرِّ سراپردۂ افلاک

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گذرگاہوں کا
اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا

علم میں دولت بھی ہے قدرت بھی ہے لذت بھی ہے
ایک مشکل ہے کہ ہاتھ آتا نہیں اپنا سراغ

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

کہا جا سکتا ہے کہ یہ مصرعے اور اشعار اپنے سیاق و سباق سے الگ کر کے پیش کیے گئے ہیں اور جن نظموں سے انھیں اٹھایا گیا ہے ضروری نہیں ہے کہ وہ بھی اسی معیار کی ہوں۔ مگر یہ بات صرف اردو ہی نہیں اور زبانوں کی بھی بیشتر نظمیہ شاعری کے سلسلے میں کہی جا سکتی ہے۔ اچھی نظم میں وحدت تاثر تو ہوتی ہے لیکن ہمارے ذہن پر کوئی تصویر کوئی تشبیہ یا کوئی مصرع ہی اپنا نقش ثبت کر پاتا ہے اور تادیر یاد رہتا ہے۔ پھر ہمارا مذاقِ سخن تو ویسے بھی غزل کا پروردہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ 'ضربِ کلیم' میں 'شمع اور شاعر' 'مسجد قرطبہ' 'ذوق و شوق' 'ساقی نامہ' اور 'لالۂ صحرا' کے پائے کی کوئی نظم نہیں ہے لیکن اس مجموعے کو وقتی اثر رکھنے والے منظوم بیانات کا پلندہ سمجھنا کسی طرح مناسب نہ ہوگا۔ 'ضربِ کلیم' میں جو کچھ بھی ہے وہ اقبال کی مجموعی شاعری سے پوری طرح ہم آہنگ ہے اور باوجود ایک انفرادیت رکھنے کے یہ مجموعہ اقبال کی شاعری کے تسلسل کو نہیں توڑتا۔ اپنے اس مجموعے کو اقبال نے عصر حاضر کے خلاف جنگ قرار دیا ہے اور اس کی ترتیب میں ایک شعوری التزام نظر آتا ہے کہ بعض موضوعات کے تحت آنے والی نظموں کو اکٹھا کر دیا گیا ہے۔ زیادہ تر نظمیں مختصر ہیں، آرائش سے عاری بیان میں قطعیت اور کاٹ ہے:

اگرچہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکم اذاں لا الہ الا اللہ

یہ شعر ایک طرح سے 'ضربِ کلیم' میں اقبال کے لہجے کا تعین کردیتا ہے۔ شروع ہی میں وضاحت کردی گئی ہے کہ شاعر کے نقطۂ نگاہ سے وقت کس قسم کے فن کا متقاضی ہے:

یہ زورِ دست و ضربت کاری کا ہے مقام
میدان جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ

ایک ماورائی تناظر میں اپنے عہد، اپنی قوم اور اپنے خطۂ ارض کے مسائل کی ترجمانی اقبال کے سارے کلام کا ایک نمایاں وصف ہے لیکن 'ضربِ کلیم' میں ترجمان اور رہنما کے کردار کو ایک شعوری ذمہ داری کے ساتھ قبول کرنے کا رجحان اور بھی نمایاں ہے۔ اقبال کے لئے یہ رول نیا نہیں ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ 'ضربِ کلیم' میں شاعر کو اپنے رول کا احساس دوسرے مجموعوں کی نسبت زیادہ ہے اور اس احساس کا نظموں کے لب و لہجے اور ساخت پر خاصا اثر ہے۔ شاعر کی نجی شخصیت کا غلبہ اقبال کے کلام میں کہیں نہیں ملتا۔ 'ضربِ کلیم' میں تو نجی شخصیت کا پرتو اور بھی کم ہے۔ صرف چند نظموں مثلاً 'ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام' 'شکر و شکایت' 'جاوید سے' 'امید' اور 'اپنے شعر سے' وغیرہ میں شاعر کی اپنی شخصیت کا حوالہ ہے۔ شاعر کا عرفان ذاتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی اس کے کلام کا انداز غیر شخصی اور بلندی سے خطاب کرنے والے ایک دانائے راز کا ہے۔ یہاں طنز، تنبیہ، نصیحت۔ ہر حربہ کام میں لایا گیا ہے کہ مقصد سوئے ہوؤں کو جگانا ہے۔ یہ ابتدائی باتیں دہرانے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ ہم 'ضربِ کلیم' کی شاعری کی منصفانہ داد اس وقت تک نہیں دے سکتے جب تک کہ ہم اس مجموعے میں شاعر کے منصوبے سے باخبر نہ ہوں اور ہمارے ذہن میں یہ واضح نہ ہو کہ شاعر کے پیش نظر کیا مقاصد ہیں۔ ان مقاصد سے پڑھنے والے کا اتفاق ضروری نہیں ہے لیکن ان کا علم ضرور ہونا چاہیئے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا امکان بہت کم ہے

کہ یہ پس منظر 'ضربِ کلیم' کی شاعری کے بارے میں ہمارے تنقیدی فیصلے پر اثر انداز ہو لیکن ہمارا مقصد تنقیدی فیصلے سے زیادہ اس شاعری کو پڑھنے کے لئے ایک مناسب ذہنی فضا تیار کرنا ہے۔

انکار اور اقرار، انہدام اور تعمیر نو۔۔اس تھیم نے 'ضربِ کلیم' کی بیشتر نظموں کو ایک رشتے میں منسلک کر دیا ہے۔اپنی دنیا آپ پیدا کرنے پر شاعر کا اصرار بدستور ہے:

یہ سحر جو کبھی فردا ہے کبھی ہے امروز
نہیں معلوم کہ ہوتی ہے کہاں سے پیدا
وہ سحر جس سے لرزتا ہے شبستان وجود
ہوتی ہے بندۂ مومن کی اذاں سے پیدا
صبح

ایک اضافی تناظر کا احساس بھی دلایا گیا ہے:

ممکن ہے کہ تو جس کو سمجھتا ہے بہاراں — اوروں کی نظر میں وہ موسم ہو خزاں کا
ہے سلسلہ احوال کا ہر لحظہ دگرگوں — اے سالک رہ فکر نہ کر سود و زیاں کا
شاید کہ زمیں ہے یہ کسی اور جہاں کی — تو جس کو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا
زمین و آسمان

لیکن جو شعر 'ضربِ کلیم' کی شاعری کے حقیقی کردار کو نمایاں کرتا ہے اور جسے اس مجموعے کا کلیدی شعر کہا جا سکتا ہے وہ یہ ہے:

اگر نہ سہل ہوں تجھ پر زمیں کے ہنگامے
بری ہے مستیٔ اندیشہ ہائے افلاک

اس شعور نے شاعر کے رومانی تخیل پر روک لگائی ہے اور اس کے بیان میں اختصار ارتکاز اور قطعیت پیدا کی ہے۔ 'ضربِ کلیم' میں شعری بیان کی ایک انتہا پر اگر یہ نظم ہے:

بہار و قافلۂ لالہ ہائے صحرائی
شباب و مستی و ذوق و سرور رعنائی
اندھیری رات میں یہ چشمکیں ستاروں کی
یہ بحر، یہ فلک نیلگوں کی پہنائی
سفر عروسِ قمر کا عماریٔ شب میں
طلوعِ مہر و سکوت سپہر مینائی
نگاہ ہو تو بہائے نظارہ کچھ بھی نہیں
کہ بیچتی نہیں فطرت جمال و زیبائی

نگاہ

تو دوسری انتہائی پر ہم اس نظم کو رکھ سکتے ہیں:

بیچاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے
ڈر ہے خبر بد نہ مرے منہ سے نکل جائے
تقدیر تو مبرم نظر آتی ہے و لیکن
پیرانِ کلیسا کی دعا یہ ہے کہ ٹل جائے
ممکن ہے کہ یہ داشتۂ پیرک افرنگ
ابلیس کے تعویذ سے کچھ روز سنبھل جائے

جمعیتِ اقوام

شعری بیان کے ان دو انتہاؤں کے درمیان جو مدارج ہیں ان کا ذکر بعد میں آئے گا۔ پہلے یہ دیکھئے کہ بظاہر متضاد ان دو نظموں میں شاعر کا فن کس یکساں مہارت اور آسانی کے ساتھ اپنا ظہور کر رہا ہے۔ رومانی فطرت پرستی سے سرشار اوپر لکھی ہوئی پہلی نظم اپنی تمام تر خوبصورتی کے باوصف مقصد اور پیغام سے عاری نہیں ہے اور دوسری نظم جو ہماری پرانی ہجویہ شاعری کی یاد تازہ کرتی ہے اپنے طنز کی ساری تلخی کے ساتھ یوں کامیاب ہے کہ شاعر کا تیر نشانے پر لگا ہے۔ طنزیہ شاعری میں

یہ سوال ثانوی ہوتا ہے کہ شاعر اپنے حملے میں حق بجانب ہے یا نہیں۔ پہلے دیکھا جاتا ہے کہ حملہ کس قدر موثر اور تباہ کن ہے۔ شاعرانہ اور غیر شاعرانہ کی تقسیم محض ایک فریب ہے۔ شاعر نے جو بھی اسلوب اختیار کیا ہے اس پر اس کی قدرت کا اندازہ کرنا چاہیئے۔ اور اس اعتبار سے یہ دونوں نظمیں کامیاب ہیں۔ ان کے اسالیب کا تضاد اگر ہے تو سطحی ہے۔ ان میں سے ایک اسلوب کو قبول اور دوسرے کو رد کرنا کسی طرح قرین انصاف نہ ہوگا۔ ہر نظم اپنی ہیئت ساتھ لاتی ہے۔ ایک طرز کی نظموں میں بھی ضروری نہیں کہ حاصل شعر یکساں ہو۔ اس لئے کسی ایک شعر پر بحیثیت کل کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا۔ مثلاً اوپر لکھی ہوئی دوسری نظم کے ساتھ مندرجہ ذیل نظم کا موازنہ کر کے دیکھ لیجئے:

فسادِ قلب و نظر ہے فرنگ کی تہذیب
کہ روح اس مدنیت کی رہ سکی نہ عفیف
رہے نہ روح میں پاکیزگی تو ہے ناپید ضمیر پاک و خیال بلند و ذوقِ لطیف

مغربی تہذیب

مغربی تہذیب کے بارے میں شاعر کا جو خیال ہے اس کے صحیح یا غلط ہونے سے قطع نظر یہ دیکھئے کہ باوجود بھاری بھر کم آواز کے اس نظم میں بیان اس قدر سپاٹ اور نثری ہے کہ شعر کے درجے کو نہیں پہنچ پاتا جب کہ 'جمعیتِ اقوام' میں ایک استعاراتی پیکر خلق ہوا ہے اور طنز پر لطف ہے۔ یہ صحیح ہے کہ 'ضربِ کلیم' میں 'مغربی تہذیب' کی قبیل کی نظمیں خاصی تعداد میں ہیں اور اس مجموعے کا غالب اسلوب فوری اثر کرنے والے براہ راست خطاب سے عبارت ہے جس میں استعارے اور علامت کی کارفرمائی محدود ہے لیکن یہ خیال کرنا درست نہیں کہ جو شاعری استعارے علامت اور ابہام سے دامن بچائے وہ ہر صورت میں کمتر شاعری ہوگی۔ اس قسم کی شاعری کے اپنے اوصاف ہوتے ہیں اور یہ بھی لازم نہیں ہے کہ یہ شاعری ہر طرح کی پیچیدگی سے مبرّا ہو۔

'ضربِ کلیم' کی شاعری کا پہلا وصف شاعر کا تیقن ہے جس کے باعث اس کے لہجے میں ایک ایسا اعتماد پیدا ہو گیا ہے کہ اس کی بات قاری کو فوراً اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اب اس بات پر کوئی اضافہ ممکن نہیں۔ چند مثالیں دیکھئے:۔

تو معنیٔ والنجم نہ سمجھا تو عجب کیا   ہے تیرا مدوجزر ابھی چاند کا محتاج

قوم کیا چیز ہے قوموں کی امامت کیا ہے
اس کو کیا سمجھیں یہ بیچارے دو رکعت کے امام

یہ جبر و قہر نہیں ہے یہ عشق و مستی ہے
کہ جبر و قہر سے ممکن نہیں جہانبانی

مہر و مہِ و انجم کا محاسب ہے قلندر
ایام کا مرکب نہیں راکب ہے قلندر

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

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

ہے وہی تیرے زمانے کا امامِ برحق
جو تجھے حاضر و موجود سے بیزار کرے

یہ راز کسی کو نہیں معلوم کہ مومن

قاری نظر آتا ہے حقیقت میں ہے قرآن

تو میری نظر میں کافر میں تیری نظر میں کافر

ترا دیں نفس شماری مرا دیں نفس گذاری

Aphorism کا یہ انداز جو ایک حد تک غزل کی روایت کی دین ہے اس مختصر اور پرزور شعری خطاب کے لئے نہایت موزوں ہے جو 'ضربِ کلیم' کی بیشتر نظموں میں ملتا ہے۔ چاہے ایک لمحے کے لئے ہی سہی قاری کو مکمل طور سے مسحور کر لینا کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ نظم اگر کامیاب ہو تو قاری کا ردعمل نظم کی کائنات کے اصولوں کا تابع ہوتا ہے اور شاعر کے افکار سے اس کا اتفاق یا اختلاف غیر اہم ہو جاتا ہے۔ یہاں ہم 'ضربِ کلیم' کا موضوعاتی احاطہ نہیں کر رہے ہیں اور نہ ہمیں شاعر کی فکر کی نوعیت سے بحث ہے لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر کی بات گلے سے نہیں اترتی مثلاً ہم میں سے اکثر شاید اس شعر کو اس طرح قبول نہ کر پائیں جس طرح ہم اوپر لکھے ہوئے اشعار کو قبول کرتے ہیں:

محکوم کے حق میں ہے یہی تربیت اچھی

موسیقی و صورت گری و علمِ نباتات

قاری کے ذہنی و جذباتی تحفظات کو جو قوت توڑتی ہے وہ شاعر کا ایقان، خلوص اور اپنے میڈیم پر اس کی قدرت ہے۔ ایک بہت چھوٹی سی نظم دیکھئے:

بدل کے بھیس پھر آتے ہیں ہر زمانے میں

اگرچہ پیر ہے آدم جواں ہیں لات و منات

یہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے   ہزار سجدوں سے دیتا ہے آدمی کو نجات

نماز

اس نظم کو محض نماز پڑھنے کی تلقین کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ نظم ایک کائنات گیر

انسانی تجربے کی حد بندی کرتی ہے اور اس کی داخلی منطق اتنی مستحکم ہے کہ قاری سے اپنے آپ کو تسلیم کرا لیتی ہے۔ شاعری اگر پیغام ہو تو کوئی مضائقہ نہیں لیکن سب سے پہلے اس نظم کی طرح زندہ شاعری ہونی چاہیئے۔ جہاں شاعر کے جذب و یقین میں کمی آئی اور تذبذب کا رنگ نمودار ہوا یا شاعر Self-Conscious ہونے لگا وَہیں شاعری بے اثر ہونے لگتی ہے۔ 'ضربِ کلیم' میں اس کی مثال وہ حصہ ہے جس کا عنوان 'عورت' ہے۔ ہم یہ نہیں کہتے ہیں کہ ان نظموں میں اقبالؔ کے خیالات ادھ کچرے ہیں لیکن ہم یہ ضرور محسوس کرتے ہیں کہ ان نظموں میں وہ کیفیت نہیں جو مثلاً 'ادبیات' 'فنون لطیفہ' کے تحت آنے والی نظموں میں ہے۔ وضاحت کے لئے پہلے یہ نظم پیش ہے جس کا عنوان ہے 'آزادیٔ نسواں':

اس بحث کا کچھ فیصلہ میں کر نہیں سکتا
گو خوب سمجھتا ہوں کہ یہ زہر ہے وہ قند
کیا فائدہ کچھ کہہ کے بنوں اور بھی معتوب
پہلے ہی خفا مجھ سے ہیں تہذیب کے فرزند
اس راز کو عورت کی بصیرت ہی کرے فاش
مجبور ہیں معذور ہیں مردانِ خردمند
کیا چیز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ
آزادیٔ نسواں کہ زمرد کا گلو بند

اس نظم میں شاعر کے خلوص، بصیرت، حقیقت پسندی اور اس کی بات کے کھرے پن سے انکار نہیں لیکن اس نظم میں جو کلائمکس بنتا ہے وہ تقریر کا کلائمکس ہے شاعری کی اٹھان نہیں۔ اس گمبھیر نظم کے مقابلے میں احتجاج کی یہ برہمی دیکھئے:

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 ہنران برہمنوں کا بے زار!
چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت گرو افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

ہنروران ہند

'آزادیٔ نسواں' میں شاعر کی بات معقول تھی مگر شاعری تقریباً ناپید۔ 'ہنروران ہند' میں شاعر کی بات معقول ہو یا نہ ہو اس کے غصے اور جھنجھلاہٹ کی قوت ضرور لفظوں میں سما گئی ہے اور اسی قوت کا احساس نظم کو شاعری کے درجے تک پہنچا تا ہے۔

برہمی احتجاج کا واحد پیرایۂ اظہار نہیں ہے۔ احتجاج کئی شکلوں میں اپنا ظہور کرتا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ موثر ہو۔ 'ہنروران ہند' کے لہجے کی برہمی کا تقابل 'فنونِ لطیفہ' (اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن) کے لہجے کی عارفانہ اداسی سے کریں تو احتجاج کا ایک دوسرا مگر اتنا ہی موثر انداز سامنے آئے گا۔ برہمی اور پرسوز آرزومندی کے علاوہ 'ضربِ کلیم' میں احتجاج کی ایک تیسری جہت بھی ہے جو تفکر سے عبارت ہے۔ مثال کے طور پر یہ نظم ملاحظہ ہو:

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 وصفات
حریم تیرا! خودی غیر کی معاذاللہ
دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات ومنات
یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے
رہا نہ تو، تو نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات

ممکن ہے کہ اس نظم میں شاعر کے نقطۂ نگاہ سے اتفاق نہ کیا جائے اور کہا جائے کہ اقبآل نے تھیٹر کے امکانات کو سمجھا ہی نہیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ شاعر جو کچھ کہہ رہا ہے وہ اس کے ذہن میں پوری طرح واضح ہے اور اسے اپنی بات پر یقین ہے۔ پھر شاعر نے تمثیل کو ایک ایسے زاویے سے دیکھا ہے کہ قاری کے ذہن کو اس موضوع پر از سر نو غور و فکر کی تحریک ملتی ہے۔ اعلیٰ درجے کا احتجاج صرف رنج و ملال یا غم و غصے کے اظہار تک محدود نہیں رہتا بلکہ روایتی مفروضات اور مقدمات پر نظر ثانی کے لئے نئے تناظر مہیا کرتا ہے۔

'ضربِ کلیم' میں اقبآل کی فکر کا مرکز دورِ حاضر میں مسلمان کی زندگی ہے اور وقتِ موجود کے مسائل سے انھوں نے خصوصی سروکار رکھا ہے لیکن اقبآل کی ایک خوبی یہ ہے کہ انتہائی ہنگامی موضوعات پر لکھتے وقت بھی ان کا سارا نظامِ افکار ایک پر اسرار طریقے سے نظم میں در آتا ہے۔ 'ضربِ کلیم' کی تمام تر شاعری ہنگامی موضوعات کے لئے وقف نہیں ہے۔ اس مجموعے میں 'اسلام اور مسلمان'، 'تعلیم و تربیت'، 'عورت' اور 'ادبیات' 'فنون لطیفہ' جیسے مستقل موضوعات پر نظمیں ہیں اور ان میں ایسی فلسفیانہ نظمیں بھی ہیں جن پر کم توجہ دی گئی ہے۔ 'دنیا' 'جان و تن' 'آدم' 'موت' 'تیاتر' 'مخلوقاتِ ہنر' اور 'ذوقِ نظر' ذہن کو تحریک دینے والی تخلیقات ہیں۔ مثلاً اس مختصر نظم کی معنوی وسعت قابلِ غور ہے:

خودی بلند تھی اس خوں گرفتہ چینی کی
کہا غریب نے جلاد سے دمِ تعزیر
ٹھہر ٹھہر کہ بہت دلکشا ہے یہ منظر
ذرا میں دیکھ تو لوں تابناکیٔ شمشیر

ذوقِ نظر

ایک پرانی کہانی کو اقبآل نے اپنے مافی الضمیر سے اس طرح ہم آہنگ کیا ہے کہ چار مصرعوں میں نہ صرف ان کے نظریۂ جمال بلکہ ان کے سارے نظامِ فکر کی جھلک

دکھا دی جاتی ہے۔ اقبال شعر میں صرف اپنی واردات کے بیان پر اکتفا نہیں کرتے۔ سوال اور جواب، مسئلہ اور حل یکجا نہ ہوں تو ان کے شعر کی ساخت ادھوری رہتی ہے۔ فلسفیانہ افکار کو نظم کر دینا کوئی ایسا مشکل کام نہیں لیکن کسی فلسفیانہ مسئلے کو اس طرح پیش کرنا کہ وہ مجرد خیال نہ رہ کر پڑھنے والے کے لئے ایک حسی اور جذباتی تجربہ بن جائے ایک دشوار مرحلہ ہے۔ خود اقبال کو ہمیشہ اس مرحلے پر کامیابی نہیں ہوتی ہے لیکن جہاں بات بن گئی ہے وہاں درج ذیل نظم کی طرح قاری کی ساری توجہ شاعر کی بات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ آخری مصرعے کی تشبیہ نے نظم کے طلسم کو اور بھی مستحکم کر دیا ہے:

عقل مدت سے ہے اس پیچاک میں الجھی ہوئی
روح کس جوہر سے خاک تیرہ کس جوہر سے ہے؟
میری مشکل؟ مستی وشور و سرور و درد و داغ
تیری مشکل؟ مے سے ہے ساغر کہ مے ساغر سے ہے
ارتباط حرف و معنی؟ اختلاطِ جان و تن ؟
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے.

جان و تن

اسی طرح کی ایک اور نظم دیکھئے جس کا عنوان 'موت' ہے:

لحد میں بھی یہی غیب و حضور رہتا ہے
اگر ہو زندہ تو دل ناصبور رہتا ہے
مہ وستارہ مثال شرارہ یک دو نفس
مئے خودی کا ابدتک سرور رہتا ہے
فرشتہ موت کا چھوتا ہے گو بدن تیرا
ترے وجود کے مرکز سے دور رہتا ہے

جو ہموار نغمگی اس نظم میں ہے وہ صرف خوبصورت ہی نہیں خیال انگیز بھی ہے۔ نکتہ آفرینی اور ندرت خیال کی ایک بہت اچھی مثال نظم 'دنیا' سے بھی مہیا ہوتی ہے:

مجھ کو بھی نظر آتی ہے یہ بو قلمونی
وہ چاند، یہ تارا ہے، وہ پتھر یہ نگیں ہے
دیتی ہے مری چشم بصیرت بھی یہ فتویٰ
وہ کوہ، یہ دریا ہے، وہ گردوں، یہ زمیں ہے
حق بات کو لیکن میں چھپا کر نہیں رکھتا
تو ہے، تجھے جو کچھ نظر آتا ہے، نہیں ہے

ان نظموں کی طرف توجہ اس لئے مبذول کرائی گئی کہ 'ضربِ کلیم' کی نظموں کے تنوع کا احساس پیدا ہو۔ یہ مجموعہ محض ہنگامی قسم کے منظوم خطبات کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ وقتِ موجود اور تہذیب حاضر کے خلاف اقبالؔ کے مستقل احتجاج کی مفصل شعری دستاویز ہے۔ احتجاج کی روایت ہماری شاعری میں پرانی ہے لیکن غزل کے باہر یہ احتجاج ذاتی اور اجتماعی پریشانیوں کے ذکر تک محدود تھا اور بیان پر ہجو کا رنگ غالب تھا۔ اقبالؔ سے پہلے اکبر نے شعورِ عصر اور اپنے ردعمل کے امتزاج سے شاعری میں احتجاج کے تصور کو وسعت دی۔ ان کے ہاں طنز و مزاح کا اس قدر غلبہ رہا کہ اکثر بات ہنسی ہنسی میں اڑ گئی اور بات کی گہرائی کا بہت دیر میں احساس ہوا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ان کی شاعری کی معنویت میں اضافہ ہوا اور اس شاعری کے زندہ رہنے کے امکانات بڑھتے گئے۔ طنز و مزاح میں اقبالؔ کبھی اکبر کی ہمسری نہ کر سکے لیکن وہ اکبر کے احتجاج کی مایوسی اور شکست خوردگی سے بچ نکلے۔ اکبر کے احتجاج کی بے شک ایک مابعد الطبیعاتی بنیاد ہے مگر اقبالؔ نے نہ صرف یہ کہ حاضر موجود سے اپنی بے اطمینانی کا رشتہ اپنے مربوط نظام فکر سے جوڑا بلکہ اس بے اطمینانی کو زندگی کے نئے امکانات کی بشارت کا وسیلہ بنایا۔ احتجاج کی یہ جہت اردو شاعری میں اقبالؔ سے پہلے کبھی اس طرح روشن نہیں ہوئی تھی۔ آج جب ہم احتجاجی شاعری کی بات کرتے ہیں تو ہمیں 'ضرب کلیم' کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے، جو کچھ اور نہیں تو صرف اپنی وسعت اور تنوع کے اعتبار سے ہی ہماری احتجاجی شاعری کا ایک وقیع مجموعہ ہے۔

قاضی افضال حسین

اقبال کی لفظیات

تخلیقی اظہار کی سطح پر 'لفظ' کے باہمی ارتباط کا سلسلہ ماورائے لغت ان افکار واعراض تک پھیلا ہوا ہے جن کی یہ الفاظ کچھ اپنے خلقی اوصاف اور کچھ روایت کے استعمال کے سبب نمائندگی کرتے ہیں۔ اصطلاح میں لفظ کے اس ماورائے لغت اشارے کو تعبیر یعنی Connotation کہتے ہیں، جس سے مراد لفظ میں ایسے اوصاف کی نشاندہی ہے جو اس میں خلقی طور پر موجود ہیں یا ان اوصاف وافکار کی دریافت ہے جو لفظ مختلف سیاق وسباق میں استعمال کے تواتر کے سبب حاصل کرتا ہے۔ گفتگو کے عام محاورے اور شعری اظہار کے درمیان تفریق و امتیاز کے اکثر مباحث کی اساس تعبیرات کا یہی ارتکاز ہے جس کی اعانت سے شاعر عام زبان کو جو بنیادی طور پر ترسیل مدعا تک محدود ہے۔ اپنے منفرد احساس و تصورات کی سطح مرتفع تک بلند کرتا اور کسی مخصوص لفظ کی شعر میں ناگزیریت کا جواز فراہم کرتا ہے۔ شعری اظہار میں تعبیرات کا یہ تعامل لفظ سے منسوب فصاحت وغیرہ کی بحث کو بے معنی بنا دیتا ہے۔ زبان بقول W.M Urban بنیادی طور پر منسوب کرنے کا عمل ہے۔ وہ اسماء کے علاوہ اوصاف وافعال کی زبان کے ذریعے نشاندہی کو بھی اسی تسمیہ کا عمل قرار دیتا ہے۔ چنانچہ اسم، فعل یا صفت کے ان متعلقات Attributes کی جو لفظ کے Referent ہیں، فصاحت یا غیر فصاحت بے معنی ہو جاتی ہے۔

غنائی شاعری میں جہاں اظہار کی اکائیاں نسبتاً چھوٹی اور تجربے کے

ارتقائی عمل کے بجائے صرف اس کی پختہ شکل کی تجسیم تک محدود ہیں، تعبیرات کا یہ وصف اساسی اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ اس طرح کم سے کم الفاظ میں تصور یا تجربے کے زیادہ سے زیادہ ابعاد کی ترسیل ممکن ہو جاتی ہے۔ اب یہ شاعر کی تخلیقی فطانت کا مسئلہ ہے کہ وہ اپنے تجربے یا فکر کی مناسبت سے لفظ کی تعبیرات پر متصرف ہو اور ان کے وہ ابعاد روشن کرے جن کی ترسیل اس کا مقصود ہے۔

چنانچہ وہ شعراء جن کے موضوعات بنیادی جذبات تک محدود ہیں، ایسے الفاظ زیادہ استعمال کرتے ہیں جن میں حواسیت (Sensuousness) کا عنصر موجود ہو یا کوائف عشق کا بیان کرتے ہوئے ایسے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں جن کی تعبیر حواس کے حوالے سے قاری کے جذبے پر اثر انداز ہوتی ہے جب لفظ بنیادی جذبات کی ترسیل کے بجائے شاعر کے ان افکار و تصورات کے اظہار کے منصب پر فائز ہوتے ہیں جو اسے تجربے کا عرفان عطا کرتا ہے یا جنھیں شاعر اپنے تعقل سے حاصل کرتا ہے تو لفظ کے لمسی حوالے اپنی اہمیت کھونے لگتے ہیں اور شاعری اگر چہ ان افکار و تصورات کے حسی متبادلات کی حیثیت رکھتی ہے، لیکن اس کے حسی حوالے ثانوی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں یا معطل ہو جاتے ہیں اور لفظ کی تعبیرات میں تعمیم کی مناسبت سے Conceptualisation نمایاں ہونے لگتا ہے جس کے سبب تعبیرات قاری کے حواس سے زیادہ اس کے تعقل و تفکر پر اثر انداز ہوتی ہیں۔

غالب اردو غزل کی روایت میں اس Conceptualisation کے عمل کی پہلی اہم مثال ہیں۔ ان کے اشعار میں بیشتر لفظ، تجربے کو اس کی اصل حسی شکل میں پیش کرنے کے بجائے تعقل کی اعانت سے تصور میں تبدیل کر لیتے ہیں۔ نتیجتاً غالب کے ہاں لفظ کے بیشتر حوالے فکری ہیں اور تجربے کے وہ ابعاد روشن کرتے ہیں جن کی ترتیب افکار و تصورات کی رہین منت ہے۔ اس صورت میں اگر چہ تعبیر کے حسی حوالے یکسر معدوم نہیں ہو جاتے نہ لفظ کا یہ حوالہ شعری اظہار (خصوصاً استعاراتی اظہار) کا ناگزیر جزو ہے لیکن اس کی حیثیت اضافی ہو جاتی ہے اور شعر

کی تفہیم تجربے کو محسوس کرنے کے ساتھ ہی بیان کردہ تصورات کے ابلاغ کا عمل بن جاتی ہے۔ غالب کے ہاں اس کی مثالیں ان کے تخلیقی ارتقاء کے ہر دور میں کثرت سے ملتی ہیں:

برہم ہے بزم غنچہ بہ یک جنبش نشاط
کاشانہ بسکہ تنگ ہے غافل ہوا نہ مانگ

بقدر حوصلۂ عشق جلوہ ریزی ہے
وگرنہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم!

بے دلوں سے ہے تپش، جوں خواہش آب از سراب
ہے شرر موہوم گر رکھتا نہ ہووے سنگ دل

نہ پوچھ وسعتِ میخانہ جنوں غالب!
جہاں یہ کاسۂ گردوں ہے ایک خاک پا انداز

ان اشعار میں تمام کلیدی الفاظ (بزم غنچہ، جنبش نشاط، تنگ ہوا پہلے شعر میں، حوصلۂ عشق، خانہ آئینہ اور فضا دوسرے شعر میں، بیدل، تپش تیسرے شعر میں، اور میخانۂ جنوں، کاسۂ گردوں، خاک انداز آخری شعر میں) کے انسلاکات فطری ہیں اور معنی و مفہوم کے تمام حوالوں کی تجدید پر اصرار کرتے ہیں۔ تخیل اور فکر کامل، کا یہ امتزاج جو بقول اقبال، غالب کے لطف گویائی کی اساس ہے، خود اقبال کے تخلیقی رجحان کے اس قدر قریب ہے کہ 'بانگِ درا' کی ترتیب کے دوران انھوں نے وہ غزلیں اس مجموعے میں شامل نہیں کیں جو تمام تر داغ کے طرز اظہار کی نمائندہ تھیں اور جو چند غزلیں داغ کے طرز کی یاد دلاتی ہیں ان کی حیثیت بھی اقبال کے تخلیقی ارتقاء کے مدارج کی نشاندہی سے زیادہ نہیں، جب کہ اس دور کی غزل میں بھی ایسے اشعار بآسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں جہاں لفظ ذاتی تجربے

کے بیان سے گذر کر فکر و تصور کا اظہار کرتا معلوم ہوتا ہے۔

وہ مے کش ہوں، فروغ مئے سے خود گلزار بن جاؤں
ہوائے گل فراق ساقیٔ نامہرباں تک ہے

جرس ہوں نالۂ خوابیدہ ہے میری رگ و پے میں
یہ خاموشی مری وقت رحیل کارواں تک ہے

وہ مشت خاک ہوں فیض پریشانی سے صحرا ہوں
نہ پوچھو میری وسعت کی زمیں سے آسماں تک ہے

مدام گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا!
جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

یہ مثالیں 'بانگ درا' کے دور اول کی ہیں اور یہاں لفظ کے استعمال میں اقبال نے تقریباً اسی طریق کے تتبع کی کوشش کی ہے جو غالبؔ سے مخصوص ہے کہ غالب لفظ کے لغوی معنوں سے گذر کر تعبیرات پر نظر رکھتے ہیں جو ان کے افکار و تصورات کے اظہار پر قادر ہوں۔ تنزیہہ و تطہیر کا یہ عمل بالآخر لفظ کو اس کے روایتی حسی انسلاکات سے آزاد کراتا اور ان میں تعبیرات کے وہ ابعاد روشن کرتا ہے جن کی تنویر قاری کے جذبے پر اثر انداز ہونے کے بجائے اس کی فکر و تعقل کو منور کرتی ہے۔

یہاں اس حقیقت کا اعتراف ضروری ہے کہ اس دور میں اقبال نے ایسے الفاظ نسبتاً زیادہ استعمال کیے ہیں جو خود کسی جذباتی کیفیت کے نمائندہ ہیں (ترسنا، تڑپنا، مٹنا، پھڑکنا وغیرہ) یا انھیں اس سیاق وسباق میں استعمال کیا ہے جہاں ان سے متعلق جذباتی انسلاکات نمایاں ہو گئے ہیں۔ مزید یہ کہ الفاظ کی ایک بڑی تعداد ذاتی تجربات کے اظہار تک محدود اور بعض صورتوں میں لغوی یا

روایتی استعاراتی معنی کی پابند ہے۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ اسی دور میں اقبال نے لفظ کو افکار و تصورات کی کفالت پر مامور کرنے کا سلیقہ بھی سیکھا اور ان کے پیش نظر اس وظیفۂ اظہار کی مثالی صورت غالب کے اشعار تھے۔ چنانچہ ابتدائی دور میں جب ان کے مقاصد جستجوئے لفظ اور انتخاب رموز و علایم پر اثر انداز نہیں ہوئے تھے غالب سے استفادہ کی شعوری کوشش جگہ جگہ نظر آتی ہے اور اس کا سلسلہ دور اول کے بعد بھی خاصی دور تک پھیلا ہوا ہے۔

حالؔی اور اکبر وغیرہ سے اقبال کے تخلیقی ربط کی تفتیش دراصل اس مفروضے کی بنیاد پر کی جاتی ہے کہ اقبال کے ہاں بھی شعر ذاتی تجربے کے بے محابا اظہار یا روایتی رموز و علائم کی ترتیب نو سے گذر کر مقاصد جلیلہ کا ترجمان بن گیا ہے جس کی وکالت سب سے پہلے حالؔی اور آزاؔد نے کی تھی۔ اس میں شک نہیں کہ بیان کے مقاصد خود اظہار کی نہج اور اسالیب کے تعین پر اثر انداز ہوتے ہیں لیکن جہاں حالؔی ان مثالوں سے قطع نظر جن میں وہ غزل کی روایت کے تتبع میں ذاتی کوائف کا اظہار کرتے ہیں لفظ کی دلالتوں کے امکانات تلاش کرنے میں وقت صرف کرنے سے گریز کرتے اور تقریباً نثری انداز میں بیان مدعا پر قناعت کرتے ہیں، اقبال شعر کے ہر کلیدی لفظ کی تعبیرات کو مقتضائے بیان کی مناسبت سے نمایاں کرنے اور ان سے اپنے مقاصد کی ترسیل میں معاونت پر مائل ہیں اور تقریباً ہر جگہ تعبیرات کی جستجو (Exploration) کی صورت یہ رہی ہے کہ اقبال نے یا تو خود الفاظ ہی علوم و تجربات کے ان حلقوں سے منتخب کئے ہیں جن سے ہماری روایتی غزل ہمیشہ پرہیز کرتی رہی ہے اور ان تعبیرات کو اپنی ترسیل کے لئے استعمال کیا ہے۔ جنھیں اس علم کی روایت یا تجربے کی تخصیص نے اس لفظ کے ساتھ منسلک کر دیا ہے یا روایتی علایم کی تعبیرات میں اپنے افکار و تصورات کی مناسبت سے ترمیم و تنسیخ کر لی ہے۔ ان دونوں صورتوں میں لفظ کے حسی حوالوں کے بجائے فکری و تصوراتی حوالے ہی پیش منظر میں نمایاں ہوئے ہیں۔ مثلاً نگاہ و نظر اردو

غزل کی روایت میں مسلسل محبوب سے متعلق رہے ہیں۔ نگاہ زیادہ اور نظر کم کم۔ اور اس سے مراد التفات کی وہ ادا ہے، جو شاعر کو ہجر و فراق کے شدائد سے نجات دلاتی اور اکثر فرحت و انشراح سے دوچار کرتی ہے۔ صوفی شعراء نے ان تعبیرات سے استفادہ کے ساتھ ہی نگاہ کو سالک سے منسوب کر کے اس تعبیر کا اضافہ کیا کہ نظر و نگاہ عرفانِ جمال کا وسیلہ اور اس اعتبار سے صوفی کے جذباتی کوائف سے مخصوص ہے جس میں وہ محبوب حقیقی کے جلوؤں سے مستفیض ہوتا ہے۔ اقبال نے اس لفظ کو اول الذکر تعبیر کے ساتھ پہلے دور کے بعد شاذ ہی استعمال کیا ہے۔ [1] البتہ تصوف سے متعلق تعبیرات 'بال جبریل' کے بعض اشعار میں نمایاں ہیں۔ اس کی جگہ اکثر اقبال نے اس لفظ سے منسلک 'حال' یا کیفیت کی تعبیر کے بجائے فرد کے اس تصور سے مزین کیا ہے جس میں نظر محبوب کا جلوہ دیکھنے کے بجائے ان حقائق کا ادراک کرتی ہے جو مظاہر کے پس پشت موجود ہیں۔ یہ اقبال کے نزدیک ''جذباتی کیفیت'' نہیں، بلکہ وہ صلاحیت ہے جو فرد کے جوہر کو چمکاتی اور خودی کے ذریعے تسخیر کائنات کی قوت عطا کرتی ہے۔ اس اعتبار سے 'نظر' انفعالیت کے بجائے فعال قوت کے علامیہ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ — کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثال تیغ اصیل

تو بے بصر ہو تو یہ مانع نگاہ بھی ہے
وگرنہ آگ ہے مومن، جہاں خس و خاشاک

دل اگر اس خاک میں زندہ و بیدار ہو
تیری نگہ توڑ دے آئینۂ مہر و ماہ

نظر آئے گا اسی کو یہ جہانِ دوش و فردا
جسے آ گئی ہے میسر مری شوخیٔ نظارہ

---

[1] 'بال جبریل' میں صرف تین اشعار میں نگاہ کی تعبیرات اس روایت کی توسیع معلوم ہوتی ہے۔

فروغ مغربیاں خیرہ کر رہا ہے تجھے
تری نظر کا نگہباں ہو صاحب مازاغ

ان مثالوں میں یہ بات قابل توجہ ہے کہ نگاہ سے متعلق روایتی عشق کے وہ حسی حوالے، جن سے قاری جذباتی طور پر متاثر ہوتا تھا، ان میں کہیں نہیں ہیں۔ نگاہ کو ان انسلاکات سے تو کسی حد تک صوفی شعراء ہی نے آزاد کرالیا تھا۔ اقبال نے اس انفرادی تجربے (کہ جذباتی کوائف ہمیشہ انفرادی ہوں گے) کی تعبیرات بھی ساقط کر دیں اور اس میں تعبیر کی وہ جہات روشن کیں جن کا مزاج بنیادی طور پر فکری و تصوراتی ہے۔ اردو غزل کی روایت کا ایک اور علامیہ جو متصوفانہ اشعار میں متواتر نظم ہوا ہے، 'سفر ہے'۔ غزل کی روایت میں 'سفر' دنیائے آب و گل میں نزول، یہاں لیل و نہار کی پابند زندگی کرنے اور پھر ماندگی کے وقفے موت کے بعد آگے چلنے کی تعبیرات سے عبارت ہے۔ صوفیاء مجاہدے کے ذریعے سالک کے قلب کی تنزیہہ اور ارتفاع کے مختلف مدارج سے گذرنے کے عمل کو سفر کے علامیہ کے ذریعے بیان کرتے رہے ہیں۔ اقبال نے یہ تمام تعبیرات یکسر مسترد کر دیں اور ان سے وہ تصورات منسلک کیے جن میں اول تو فرد کے بجائے جماعت مرکز توجہ ہے (سفر کے ساتھ قافلہ، راہرو، رحیل وغیرہ کے الفاظ جن کی طرف وہ اشارہ کرتے ہیں) اور دوئم روح اور جسم کی تفریق کو ختم کر کے اس کی جگہ شخصیت کی جو ایک نامیاتی کل ہے تعمیر و ترقی سفر کے علامیہ میں بیان کی ہے۔

مہ و ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا
وہ مشت خاک ابھی آوارگان راہ میں ہے

ہر اک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوق سفر کے سوا کچھ اور نہیں

نگہ بلند، سخن دلنواز، جاں پر سوز
یہی ہے رختِ سفر، میرِ کارواں کے لئے

ان اشعار میں حرکت، عمل، جدو جہدِ حیات کی تعبیرات سفر کے ساتھ ابھرتی ہیں اور 'مقام' وہ نئی معنویت اختیار کرلیتا ہے جو صوفیاء کے مدارجِ ارتقاء سے مختلف اقبال کے لسانی نظام میں ایک مخصوص تصور ہے۔ یہ مقام روح کا تجربہ نہیں بلکہ حرکت و عمل سے مستنیر خودی کی وہ صلاحیت ہے جو بہ مدارج ترقی کر کے قوت وکمال حاصل کرتی ہے۔

فطرت کو خرد کے روبرو کر
تسخیر مقام رنگ و بو کر

ہر اک مقام سے آگے گزر گیا مہ نو
کمال کس کو میسر ہوا ہے بے تگ ودو

حدیث دل کسی درویش بے کلیم سے پوچھ
خدا کرے تجھے تیرے مقام سے آگاہ

لا پھر اک بار وہی بادہ وجام اے ساقی
ہاتھ آجائے مجھے میرا مقام اے ساقی

مقام کی یہ تعبیرات بھی کیفیت یا تاثر ہونے کے بجائے ان تصورات کا ایک جزو ہیں، جنھوں نے اقبال کی شاعری کو مربوط فکری نظام کی اساس مہیا کی۔ لفظ کی تعبیر کے تصوراتی یا جذباتی پہلو سے زیادہ اس کے فکری وتصوراتی ابعاد پر نظر رکھنے کی سب سے بہتر اور اہم مثال 'عشق' ہے۔

اقبال کا عشق تاثر یا کیفیت ہونے کے بجائے وہ تصور ہے جو ان کا مرکز

غور و تفحص ہے۔ وہ کوائف عشق کا تاثراتی بیان کرنے کے بجائے اس کی ماہیت اور حقیقت سے بحث کرتے اور اس طرح اسے ایسے شعور کی شکل میں پیش کرتے ہیں جو قوتِ نمو کی محرک اور فرد کی تکمیل کا لازمی جزو ہے، جس کے سبب عشق سے منسوب اس تاثراتی پہلو میں، جو غزل کی روایت کا رجحان رہا ہے، ممکن حد تک تخفیف ہوگئی ہے۔ میر اور اقبال کے درمیان نقطۂ اشتراک کی نشاندہی کرتے ہوئے ناصر کاظمی نے عشق سے متعلق جو اشعار پیش کئے ہیں وہ اس شعری روایت میں مستثنیات کی حیثیت رکھتے ہیں چنانچہ خلیفہ عبدالحکیم نے رومی اور اقبال کا موازنہ کرتے ہوئے یہ تسلیم کیا ہے کہ اقبال کے ہاں عشق کا تاثراتی پہلو رومی کے مقابلے میں کم نمایاں ہوا ہے۔ البتہ 'شوق' جو عاشق سے مخصوص ایک کیفیت ہے، اور جسے اقبال مردِ مومن کی تمام آرزوؤں کے علامیہ کی حیثیت سے استعمال کرتے ہیں، ان کے اشعار میں کوائفِ عشق کے تاثراتی پہلو کی نمائندگی کرتا ہے (مرد مومن اور اس جیسی دیگر تراکیب مرد کامل، مرد خدا وغیرہ لائق توجہ ہیں۔ اقبال اپنے کرداروں کو آدمی یا انسان کے بجائے 'مرد' کہہ کر پکارتے ہیں۔ اس لفظ سے مخصوص قوت و صلابت کی تعبیرات، غزل کے روایتی عاشق کے نسوانی اوصاف سے قطعی مختلف چیز ہیں)۔ 'شوق' نظم کرتے ہوئے اقبال نے اکثر شعر کا سیاق و سباق ایسا رکھا ہے کہ اس کا تاثراتی پہلو نمایاں ہو جائے۔

ان تعبیرات کے تصوراتی ابعاد اور غالب کے علامیوں کی تعبیرات کے درمیان انفرادی تجربے کی عقلی توجیہہ اور فلسفیانہ نظام افکار کی اساس پر لفظ کے Conceptualisation کا فرق ہے۔ غالب انفرادی تجربے کو تعقل کی راہ سے گزار کر اظہار کو نیم فکری لفظیات سے مزین کرتے ہیں جب کہ اقبال ایک باقاعدہ نظامِ فکر کو نظم کرتے ہوئے خود اس معمول کی تجرید و تجزیہ کر لیتے ہیں۔ چنانچہ جہاں ایک طرف غالب کے علامیوں کے حسی حوالے یکسر معدوم نہیں ہوتے اور لفظ سے مربوط تجربے کی سمت متعین نہیں ہوتی، وہیں دوسری طرف اقبال کے

ہاں لفظ ایک مستقل نظام فکر سے مربوط ہونے کے سبب Conceptualised ہوتا ہے اور تجربے کی تعبیر و توضیح کی سمت متعین ہوتی ہے۔ لفظ کا یہ منصب کہ وہ انفرادی تجربات کی ترسیل کے بجائے ایک مربوط نظام فکر کا اظہار ہوا سے قیود زمان و مکاں سے آزاد کرتا ہے۔ اس میں انفرادی تجربے کی تخصیص کے بجائے تعمیم کا حسن نمایاں کرتا اور اس کی مناسبت سے اس کی تعبیرات کی تجرید پر اصرار کرتا ہے۔

'بال جبریل' کی غزلوں میں ایسے الفاظ اکثر آتے ہیں جنھیں اقبال نے زمانی قیود سے آزاد کر کے مخصوص اوصاف کے نمائندے کی حیثیت سے نظم کیا ہے۔ کلیمی، پرویزی، شعر اقبال میں صرف تلمیحی اشارے نہیں بلکہ ان اوصاف کی تصوراتی تجسیم ہیں جنھیں وہ مرکزی اہمیت دیتے ہیں اور اپنے نظام فکر و تصور کی ترسیل کو ممکن بناتے ہیں۔

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

نہ فقر کے لئے موزوں نہ سلطنت کے لئے
وہ قوم جس نے گنوائی متاعِ تیموری

اسی خطا سے عتاب ملوک ہے مجھ پر
کہ جانتا ہوں مآل سکندری کیا ہے

یقیں پیدا کر اے ناداں یقیں سے ہاتھ آتی ہے
وہ درویشی کہ جس کے سامنے جھکتی ہے فغفوری

ان اشعار میں یہ امر بھی لائق توجہ ہے کہ اقبال نے خود ان الفاظ کے انسلاکات کو نمایاں کرنے کے ساتھ ہی ان کی مدد سے شعر کے تقریباً ہر ضروری لفظ کے امکانات کی سمت بھی متعین کر دی ہے۔ مختلف الفاظ کی متنوع تعبیرات میں سے اپنے تصورات کی ترسیل کے لئے منتخب کردہ تعبیر کے ارتکاز میں شعر کے سیاق

و سباق کا تفاعل اقبال کے ہاں بہت نمایاں ہے۔ان کے اشعار میں مطلوبہ تعبیرات کو منور کرنے کا یہ طریقہ بہت عام ہے کہ شعر کی ترتیب میں کوئی لفظ بہت نمایاں ہو جاتا ہے اور بقیہ تمام الفاظ کا استدلال اس کی روشنی میں متعین کیا جا سکتا ہے۔ اس میں اقبال نے مذکورہ بالا الفاظ کے علاوہ آیاتِ قرآنی، تلمیحات اور بعض نہایت مروجہ الفاظ سے بھی کام لیا ہے۔ تلمیحات واشارات پر تو کتابیں موجود ہیں گفتگو میں مستعمل لفظ سے تعین دلالت کی دو مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

تھا ضبط بہت مشکل اس سیل معانی کا
کہہ ڈالے قلندر نے اسرار کتاب آخر

وہ چنگاری خس وخاشاک سے کس طرح دب جائے
جسے حق نے کیا ہو نیستاں کے واسطے پیدا

'کتاب' اقبال کے لسانی نظام میں خاص مفہوم کی حامل ہے۔ وہ اس سے نظامِ حیات وآدابِ زندگی کی ترتیب کے ساتھ ہی بعض مذہبی تعبیرات بھی منسلک کرتے ہیں۔[1] چنانچہ 'اسرار کتاب' اب ان تمام رموز ومفاہیم پر حاوی ہے جنہیں اسلام نظام زندگی کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ کتاب کی اس تعبیر کے پسِ منظر میں سیل معانی اور قلندری کی تعبیرات بھی متعین ہوتی ہیں اور ان تصورات کے علامیہ کی شکل اختیار کرتی ہیں جنہیں اقبال اپنی نظموں میں خاصی تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ دوسرے شعر میں بھی 'حق' کے اسی مذہبی پہلو نے چنگاری، خس و خاشاک اور نیستاں کے حوالے متعین کئے ہیں اس طرح کہ ان کی تعبیر وتوضیح میں ہم جس قدر وسعت چاہیں پیدا کریں لیکن توضیح کی اس سمت سے انحراف نہیں کرسکتے جو اقبال نے 'حق' کے حوالے سے متعین کی ہیں۔

ان تمام مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جب لفظ جذباتی

---

1. ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزول کتاب　　گرہ کشا ہے نہ رازی، نہ صاحب کشاف

تجر بات کا اظہار ہونے کے بجائے بعض مربوط نظامِ تصورات کی نمائندگی کرتا ہے تو اس کی تعبیرات کے وہ حسی حوالے جو قاری کے جذبی رویے پر اثر انداز ہوتے ہیں، ساقط ہو جاتے یا ثانوی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور ان کی جگہ یہ تعبیرات اس تجرید کے عمل سے گزرتے ہوئے انفرادی تجربے کی تخصیص سے بلند ہو کر ان تصورات سے مزین ہو جاتی ہیں، جو بڑی حد تک آفاقی (Universal) ہوتے ہیں۔

تعلقات و تصورات کی پیچیدہ دلیلوں کی ترسیل کے لئے استعاروں کی تخلیق کا طریقۂ کار بھی اس امر کی توثیق کرتا ہے کہ اقبال جذبے یا کیفیت کے مرئی اظہار کے بجائے لفظ کو افکار و تصورات کے ترجمان کی حیثیت سے نظم کرتے ہیں۔ اردو غزل کی روایت میں بیشتر استعارے کا قیام اطراف کے درمیان حسی اوصاف کے تشبیہی تعلق کا رہین منت ہے۔ نقشِ قدم کا استعارہ طبیعت کے اضمحلال اور اس نوع کے دیگر کوائف کے لئے غزل میں کثرت سے ملتا ہے، تشبیہی تعلق کی ایک دوسری صورت ہیئتی مماثلتوں سے عبارت ہے۔ مثالیں اس کی بھی کم نہیں لیکن غالب نے اپنے مشاہدے کی وسعت اور تخیل کی دراکی سے اطراف کے درمیان ہیئتوں کی وہ نادر مشابہتیں تلاش کی ہیں جس کی مثال کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتی۔ تخلیقی استعارہ کی پہلی صورت میں جذباتی کوائف کی ترسیل کے حوالے سے شعر قاری کے جذبے پر اثر انداز ہوتا ہے اور دوسری صورت میں ذہن و تعقل اس جستجو سے محظوظ ہوتے ہیں لیکن ان دونوں صورتوں میں مستعار منہ کے حسی اوصاف ہی پیش منظر میں نمایاں رہتے ہیں۔ خود اقبال نے خصوصاً ''بانگ درا'' کی غزلوں میں تخلیق استعارہ کے یہ دونوں طریقے استعمال کئے ہیں۔

بھلی ہے ہم نفسو اس چمن میں خاموشی
کہ خوش نواؤں کو پابندِ دام کرتے ہیں

مجھے پھونکا ہے سوزِ قطرۂ اشکِ محبت نے!
غضب کی آگ تھی پانی کے چھوٹے سے شرارے میں

چمن میں گلچیں سے غنچہ کہتا تھا اتنا بیدرد کیوں ہے انساں؟
تری نگاہوں میں ہے تبسم، شکستہ ہونا مرے سبو کا

ان استعاروں میں اطراف کا تعلق ہیئت یا اوصاف کی براہ راست مشابہت پر ہے۔ شاعر مستعار منہ کے اوصاف کا اطلاق مستعار لہ پر کرتا ہے یا براہ راست ان اوصاف ہی کو TENOR مقرر کرلیتا ہے۔ پہلی صورت میں استعارہ کوائف کی نمائندگی کرتا ہے اور دوسری صورت میں ان کی تجسیم۔ ان دونوں صورتوں میں اس کے ذریعے VEHICLE کی تفہیم کے سبب استعارے کا تاثراتی پہلو نمایاں رہتا ہے۔

اقبال نے 'بانگ درا' میں کہیں کہیں اور 'بال جبریل' میں اکثر استعارے کی تخلیق کا ایک نسبتاً پیچیدہ طریقۂ کار اختیار کیا ہے جس میں ایک شے اپنی صوری یا وصفی مشابہتوں کی بناء پر دوسری شئے کی نمائندگی نہیں کرتی۔ اس کی جگہ تعلق و تشبیہ کی بنیاد اسی استدلال و منطقی ربط پر ہوتی ہے جنہیں اقبال اطراف کے درمیان اپنے تفکر سے دریافت کرتے ہیں چونکہ اقبال کی فکر خود ایک وسیع تر نظام فکر سے منسلک ہے اس لئے اس تعلق کے جواز میں پیش کی ہوئی دلیلیں بھی بیشتر ان تصورات کی توضیح ہوتی ہیں جن کی ترسیل اقبال کا مقصود ہے۔

اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدم خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا!

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

رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک
ترا سفینہ کہ ہے بحرِ بیکراں کے لئے

رگِ تاک منتظر ہے، تری بارش کرم کی
کہ عجم کے میکدوں میں نہ رہی مئے مغانہ

وہی ہے صاحب امروز جس نے اپنی ہمت سے
زمانے کے سمندر سے نکالا گوہر فردا

ان میں گوہر اور مے وغیرہ کا اپنے TENOR سے تعلق ہیئت یا اوصاف کا نہیں۔ اس کے بجائے اقبال اپنے تصورات کی ترسیل کے لئے اطراف کے درمیان تعلق کی اساس پیچیدہ تر منطقی توجیہات پر رکھتے ہیں۔ گوہر زندگی کا علامتی استعارہ اقبال کے لسانی نظام میں ان اقدار و تصورات کی تجسیم ہے جو جوہر حیات کی تنزیہہ وارتقاع اور نتیجۂ فرد کی تکمیل سے عبارت ہے۔ اقبال اس جوہر کے لئے خودی، اور اس عمل کے لئے 'عشق' کی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں۔ ''گوہر زندگی'' ان دونوں کو باہم آمیز کر کے اور تعبیر و توضیح کی پر پیچ راہ سے گزار کر اس تصور کے ابلاغ کوممکن بنا دیتا ہے۔ مئے مغانہ، سمندر، سفینہ اگرچہ تصورات کی اس کثرت کے متحمل نہیں ہیں لیکن ان میں بھی VEHICLE کے اپنے موضوع سے تعلق کی اساس ایسی ہی منطقی توجیہات پر رکھی گئی ہے۔ اس طریقۂ کار میں، جیسا کہ ان مثالوں سے ظاہر ہے VEHICLE کے حسی حوالے ثانوی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور ان کی جگہ تعقل و توجیہہ پیش منظر میں نمایاں ہو جاتی ہیں۔ اپنے اس استدلالی مزاج کے سبب یہ استعارے تصورات و افکار کے اظہار کا موزوں ترین معمول ہیں اور قاری کے ردِعمل کی سمت متعین کرنے میں تقریباً وہی کردار ادا کرتے ہیں جو تعبیرات کے سلسلے میں Context کرتا ہے کہ وضعی مماثلتوں کے باب میں قاری اپنے ذوق و شعور کی مناسبت سے مختلف جہتوں کی تشکیل میں آزاد ہے، لیکن یہاں اطراف کے درمیان تعلق کے لئے فراہم کی گئی توجیہات قاری کے ردِعمل کی سمت متعین کرتی اور اسے مفروضہ نتائج کی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ تصوراتی شاعری میں استعارے کا یہ تعامل

اردو میں اقبال سے زیادہ کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔

مختصر یہ کہ مبہم جذباتی کوائف کے ترجمان الفاظ سے احتراز، شعری روایت سے اخذ کردہ رموز وعلائم کے حسی حوالوں کا سقوط، لفظ کی تعبیر کے فکری حوالوں کا ارتکاز اور ایک مستقل نظام فکر وتصور کی اساس پر الفاظ کے باہمی ارتباط کے قیام کے ذریعے اقبال نے روایتی غزل کے تمام رموز وعلائم کا گوشوارۂ تحویل (TERMS OF REFERENCE) تبدیل کر دیا اور اس صنف کو ایسے لسانی نظام سے متعارف کیا جس کی تعبیر وتوضیح کے لئے غزل کی روایت کے دوش بدوش ان علوم وفنون کی تفہیم اساسی شرط کا درجہ رکھتی ہے جس سے اخذ کردہ تصورات کو اقبال نے لفظ کی تعبیر کی حیثیت سے قائم کیا کہ لفظ وبیان کی یہ مطابقت اقبال کا ایک اہم امتیاز ہے۔

شمیم حنفی

اقبال کے علائم

تاریخ اور وہ بھی ایک مخصوص قوم اور زمانے کی تاریخ کے حوالے سے شعر کہنا بہت دشوار طلب مسئلہ ہے۔ اقبال اس چیلنج سے منحرف نہیں ہوئے۔ اردو کی شعری روایت میں اس نوع کی پہلی بڑی مثال حالی نے پیش کی تھی۔ اپنی معاشرتی تاریخ کے ساتھ ساتھ کسی نہ کسی حد تک وہ شاعری کے حقوق بھی ادا کرتے رہے۔ اس کشمکش میں حالی نے خود پر کچھ پہرے بھی بٹھائے۔ اپنی تخلیقی آزادی کا استعمال وہ اس طور نہ کر سکے جو وقت اور مقام کے حصار کو توڑتا ہوا اپنی ایک الگ پہچان قائم کرتا ہے۔ اس عمل میں جذبے اور آگہی کی دوئی بھی مٹتی ہے اور واقعے سے حقیقت کی دوری بھی سمٹتی ہے۔ مسدس حالی میں شاعر کے حسی اور جمالیاتی مطالبوں کی لے نہ تو بہت بلند ہے اور نہ پرپیچ۔ بس اکا دکا مقامات پر تخلیقی تفاعل کی چنگاری شعلہ بن سکی ہے۔ بالعموم اسے اپنے انجام سے باخبر اور خرابی سے آگاہ مقاصد کی ٹھنڈی راکھ نے دبا رکھا ہے۔ تصورات میں ترفع اور اختصاصیت کا زاویہ ان کے حسی متبادلات کی دریافت سے پیدا ہوتا ہے۔ حالی کی نظم میں اس وضع کے نمونے حسی متبادلات کی دریافت سے زیادہ جذبے کی سچائی اور اس کے شاعرانہ ادراک کی دین ہیں۔

اقبال کی شاعری کے معروضی تلازمے ایک سطح پر وہی مزاج رکھتے ہیں جس کا سلسلہ حالؔی کے تجربوں تک جاتا ہے۔ لیکن حالی کی مصلحانہ شاعری اور ان کا کارنامہ دونوں ایک دوسرے کی حدوں کا تعین کرتے ہیں۔ پھر ان دونوں پر حالؔی

کی اپنی شخصیت کے حدود کی چھوٹ بھی پڑی ہے۔ یہاں زمانہ، شخصیت اور شاعری، ان میں کوئی کسی کا مسئلہ نہیں بنتا۔ ایک کے وجود سے دوسرے کا اور دوسرے کے وجود سے تیسرے کا جواز نکلتا ہے۔ حالؔی کی شخصیت، شاعری اور زمانے کے تئیں حالی کے رویے میں اسی لیے، کسی بھی سطح پر تناؤ یا تصادم کی صورت سامنے نہیں آتی۔ حالی کی شاعری ایجاب اور سپردگی کا ایک مستقل سلسلہ ہے۔

حالؔی اور اقبالؔ کے درمیان کئی فاصلے ہیں، وقت کے، شخصیتوں کے، ادراک کی ان دنیاؤں کے جو باہم مربوط ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف تھیں کہ اسی دوران پہلی جنگ عظیم کا واقعہ بھی رونما ہو چکا تھا۔ اس واقعے نے باہر کی دنیا سے زیادہ تباہی شعور اور احساس کی دنیا میں مچائی تھی۔ اس کے محور بدل دیئے تھے۔ نشاۃ الثانیہ کے ساختہ پرداختہ یقین کی جگہ اب ایک نئے شک نے لے لی تھی۔ مغرب آگے بڑھنے کے ساتھ ساتھ بار بار پیچھے مڑ کر بھی دیکھتا تھا اور حصول و بے حصولی کے ایک مجموعی تناظر میں اپنے سفر کا حساب کرتا تھا۔ اقبال کے ذہنی اور حسی ضابطوں میں پیغمبرانہ اعتماد کی جو قندیل روشن ہوئی اس کی بنیاد اسی نئے شک پر ہے۔

اقبال کے شعری عمل کی آزادی کچھ اس شک سے ماخوذ ہے، کچھ اس واقعے سے کہ ہر بڑے شاعر کی طرح اقبال بھی، شعوری اور غیر شعوری، دونوں سطحوں پر، اپنی تاریخ اور اس کے مادی مناسبات کا عرفان رکھتے تھے۔ مگر انھیں اس دائرے سے رہائی کی طلب بھی تھی۔ گویا کہ ایک پائدار کشمکش، ایک مہیب تصادم اور ایک پر پیچ تناؤ تاریخ سے ان کی وابستگی اور اس وابستگی کے جبر سے نجات کی کوشش، دونوں کا پتہ دیتا ہے۔ یہ وابستگی ایک غیر معمولی فلسفیانہ ذہن کی وابستگی تھی جو کسی بھی حقیقت کو غیر مشروط طریقے سے قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ مادے میں اسے روح کی سرگوشیاں بھی سنائی دیتی ہیں اور روح بھی اسے تمام و کمال مادی نظر نہیں آتی۔ تاریخ کے جبر سے اقبال کی جستجوئے نجات ایک پر جوش،

قوی اور سرگرم تخلیقی مزاج کا شناس نامہ تھی جو بڑے سے بڑے جبر میں اختیار کا راستہ نکال لینے پر قادر ہوتا ہے۔

چنانچہ اقبال کی شاعری وہ دوراہہ ہے جہاں ایک نقطے پر پابندی اور آزادی دونوں متصل ہوئے ہیں۔ بظاہر ایک دوسرے سے برسرِ پیکار رویوں میں توازن کی تلاش اقبال نے کئی واسطوں سے کی۔ ان میں سے ایک واسطہ اقبال کے علائم بھی ہیں۔

یہاں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ اقبال نہ تو کسی مربوط علامتی نظام کے شاعر ہیں نہ انھوں نے علامت پسندی کے اس میلان کو قبول کیا جو مغرب میں ایک مستحکم روایت بن چکا تھا، اور جس کی گونج اقبال کے آخری دور کی اردو نظم میں صاف سنائی دیتی تھی۔ اقبال کی کئی معروف نظمیں آرائش سے عاری ہیں اور محض تصورات (CONCEPTS) کی سطح پر ان کے تجربے کا اظہار کرتی ہیں۔ ذہنی عمل کو شعری عمل میں منتقل کرنے کی کوشش اقبال نے کئی سمتوں میں کی ہے۔ کہیں کامیاب ہوئے ہیں۔ کہیں ناکام۔ معنی خیز بات یہ ہے کہ اقبال کی بعض نمائندہ نظمیں اپنی طوالت کے باوجود، محدود اور معین بلکہ ٹھہرے ہوئے ذہنی عمل کی پابند ہیں۔ اس کے برخلاف نسبتاً ''چھوٹی نظموں میں'' جن کے کینوس فکری اعتبار سے بھی چھوٹے ہیں، اقبال نے تجربے کے تمثیلی تبدل کے ذریعے ایک فعال اور جاری تخلیقی عمل کی نشاندہی کی ہے۔ یہ فرق نظموں کی ظاہری طوالت یا اختصار کو بے معنی بناتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ شعری تجربے میں تنگی اور کشادگی کا انحصار نظم کے طویل یا مختصر ہونے پر نہیں ہوتا۔ ہمارے نظم گویوں کے یہاں ایسی مثالیں وافر ہیں جن میں بیان کے پھیلنے کے ساتھ ساتھ اپنی تکرار کے سبب تجربہ سکڑتا جاتا ہے۔

اقبال کے حواس پر تصورات کے غلبے کی ایک نیم شعوری وجہ یہ عام مفروضہ بھی ہوسکتا ہے کہ اسلامی فکر تجسیم کے عمل سے علاقہ نہیں رکھتی۔ اسی مفروضے کی بنیاد پر جیلانی کامران نے اسلام اور مائتھالوجی کو ایک دوسرے کی ضد کہا ہے۔ کیا

عجب کہ اقبال اس زاویۂ نظر سے اتفاق کے سبب اپنی شاعری کی حد تک تصورات کی غذا پر قانع بھی رہے ہوں۔ یوں بھی اقبال شاعری کی غائت کا جو معیار بنا بیٹھے تھے اس میں تصورات سے آنکھیں پھیر کر دھندلکوں میں بھٹکنے اور ایک نئی جمالیاتی وحدت خلق کرنے کا جواز کم ہی نکلتا ہے۔ مگر اپنی اس مجبوری کا علاج خود اقبال کے پاس بھی نہیں تھا کہ ان کی تخلیقی سرشت ایک سائے کی طرح ان کے ساتھ لگی رہی۔ یہ سایہ (PERSONA) اس اقبال کا ہے جو شاعر ہے، جو اقبال کے حسی اور ذہنی عمل کو ایک دوسرے کا ہمسفر بنانے کے جتن کرتا ہے۔ آگہی اور جذبے کو ایک اکائی میں ڈھالنا چاہتا ہے اور جہاں کہیں اس اکائی کی تشکیل محال دکھائی دیتی ہے، اقبال کو تخلیقی تناؤ اور تضاد کی ایک کیفیت سے بھی دوچار کرتا ہے۔ اس تضاد پر حاوی ہونے کی کوشش اقبال نے کئی سمتوں سے کی ہے۔ آہنگ میں ایک زمزمے کا ارتعاش یا اسرار آمیز جلال اور زبان و بیان میں ایک طرح کی باطنی سوزش پیدا کرنے کی جستجو یا جذباتی وفور کی وساطت سے واقعے میں واردات کے عناصر کی شمولیت اقبال کے اسی رویے کی غماز ہیں۔ اس طرح تصورات میں ایک مجرد تمثیل کی جہتیں خود بخود شامل ہو جاتی ہیں۔ یہ عناصر خیال، کیفیت، احساس اور جذبے میں ایک بالواسطہ علامتی بعد کی دریافت کا وسیلہ بنے ہیں، عشق، علم، عمل، فقر، قلندری، درویشی، بے خودی اور کبریائی، جنوں اور خرد جیسے لفظ تصورات کو باطنی واردات کی حیثیت دیتے ہیں۔ ذہنی مسئلوں کو روحانی مسئلہ بناتے ہیں۔ کبھی کبھی ایک معروضی تلازمہ بھی ہاتھ آجاتا ہے اور تصور منظر بن جاتا ہے۔ مثلاً

خرد سے راہ رو روشن بصر ہے خرد کیا ہے؟ چراغ رہ گزر ہے
درونِ خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا چراغِ رہ گزر کو کیا خبر ہے

یہاں تصور ایک تمثیل کا رنگ پیدا کرتا ہے، پھر اسی کے واسطے سے ایک متحرک تصویر ابھرتی ہے۔ خرد نے چراغ جلائے مگر ایسے جو صرف راستوں کو روشن

کرتے ہیں۔ دورویہ مکانات کے اندر حشر برپا ہیں، ان تک نظر نہیں جاسکتی کہ یہ مقام خبر کا ہے۔ اسی طرح تاریخ اور اسی کے ادوار، گذشتہ، موجود اور آئندہ کو بھی اقبال نے انھیں عناصر کی مدد سے واقعات کے بجائے کرداروں کی صورت دیکھا اور دکھایا ہے، بانگ درا، کی چھوٹی سی نظم ''چاند اور تارے'' میں زمانے کا تحرک اپنے اظہار کے لئے مظاہر کی پوری محفل سجا دیتا ہے یا ''زمانہ'' ('بالِ جبریل') میں اقبال آغاز تو ایک عمومی بیان سے کرتے ہیں کہ:

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرف محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی، اسی کا مشتاق ہے زمانہ

مگر دوسرے ہی لمحے میں زمانہ خود ایک کردار کی صورت اپنے علائم کے ساتھ سامنے آتا ہے اور ایک تمثیل سے پردہ اٹھاتا ہے۔ یہ بھی ہوا ہے کہ کسی براہ راست یا بالواسطہ علامتی طریق کار کے بغیر بھی اقبال کی بعض نظمیں بجائے خود ایک بسیط علامت بن گئی ہیں مثال کے طور پر ''مسجد قرطبہ'' جس میں اقبال کے عام تصورات اپنے حسی متبادلات کے بغیر بھی تعیم میں اختصاص کا پہلو نکالتے ہیں اور اسے محض ایک فکری یا توضیحی نظم نہیں رہنے دیتے۔ ہر مصرعے کے ساتھ مسجد قرطبہ کے درو دیوار ایک لازوال سچائی کی صورت روشن ہوتے جاتے ہیں، تاریخ اسی تجربے میں گم ہو جاتی ہے اور وقت ایک مستقل کردار بن جاتا ہے، ایک ابدی حال۔ سنگ و خشت کی عمارت شاعر کے احساس میں جذب ہونے کے بعد خود کو ایک واردات میں منتقل کر لیتی ہے، مگر اس طرح کہ ہماری نگاہ سے اوجھل بھی نہیں ہوتی۔ اقبال یکساں سہولت کے ساتھ تاریخ کے جبر کو قبول بھی کرتے ہیں اور اسے مسترد بھی کرتے ہیں۔ واقعے اور حقیقت میں بیک وقت تصادم اور ہم آہنگی کی یہ انوکھی فضا اس نظم کو ایک پرجلال ڈرامے کا بدل ٹھہراتی ہے۔ مجرد اور مجسم پیکروں سے ملحق استعاراتی رویہ جو ان پیکروں کو علائم کا منصب دیتا ہے، خود نظم کی ترکیب میں شامل ہے۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کے مخصوص تجربے کا ادراک اسی طرح ممکن ہوسکتا تھا۔ اس

کیفیت نے پوری نظم کو شعور کا ایک مسلسل سفر نامہ بنا دیا ہے۔ واقعے کی دلیل اور تاریخ کی منطق کو مسمار کرنے کا وسیلہ ایک شاعر کے پاس اور کیا ہو سکتا ہے؟

علامت کا بنیادی عمل ہی تخلیقی شعور کی سیاحی کا عمل ہے۔ فکری تجربوں کو تخلیقی اسی کے حسی تلازمے یا انسلاکات بناتے ہیں۔ اس تلازمے کی شکل تشبیہ، تمثیل یا تصویر کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی تعیین کا بار شاعر کا وژن اٹھاتا ہے اور اس وژن کی تشکیل، حسوں کی باہمی سرگرمی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعرانہ تصورات بالعموم مختلف پیکروں کی یکجائی کا ثمر ہوتے ہیں۔ مگر کوئی بھی پیکر چاہے وہ کتنا ہی دلآویز کیوں نہ ہو۔ قائم بالذات نہیں ہوتا اور اس کی تمام جہتیں اسی صورت ظاہر ہوتی ہیں جب قاری کے ذہن میں اسی کے اشارے پر کچھ نئے امکانات پیدا ہو سکیں۔ متوقع مواد کو منتشر کرنے یا سادہ کو پرکار بنانے کے لیے شاعر استعارے سے کام لیتا ہے اور اسی کے سہارے پیکروں کو علائم کی شکل دیتا ہے۔ ''مسجد قرطبہ'' کی علامتی کائنات کا دارومدار بھی اسی امر پر ہے کہ جن تلمیحوں، تصویروں اور پیکروں سے اقبال نے اپنے تجربے کا نگارخانہ سجایا ہے ان کے گرد استعاروں کی دھند پھیلی ہوئی ہے۔ اگر نظم کے تمام امکانات مکمل طور پر متوقع ہوتے تو اس کا مطلب یہ ہوتا کہ ان کا انحصار ایک جانی بوجھی اور رسمی دلیل پر ہے۔ مسجد قرطبہ سے منسلک رنگ اور ہیئتیں منفرد ہوتے ہوئے بھی نامانوس نہیں ہیں لیکن اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اقبال کی روحانی اور جذباتی واردات کا سیاق و سباق ہمارے لئے اجنبی نہیں ہے اور اس کا مفہوم پہلے سے ہمارے ذہن میں مقرر ہو چکا ہے۔

سب سے بلیغ اور پرپیچ علائم وہ ہوتے ہیں جو پڑھنے والے کے حواس پر اچانک وارد ہوں اور اس کی ذہانت کے لئے ایک چیلنج بن جائیں۔ اول تو اس معاملے میں بھی مستثنیات کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔ پھر اقبال پر تو اس تعریف کا اطلاق یوں بھی دشوار ہے کہ عہد وسطیٰ کے مسیحی علائم کی طرح اقبال کے علائم کا ایک بہت بڑا

حصہ بھی وضاحتی ہے اور اس کا مقصد تجربے کے مفہوم کو بھید بنانے کے بجائے اسے موثر، مرتکز اور متعین کرنا ہے۔ جس طرح مسیحی علائم کا بنیادی رخ تلقین و تبلیغ کی طرف تھا اور بکھرے ہوئے معانی کو ایک مرکز پر سمیٹنا تھا۔ اسی طرح اقبال کے بعض علائم بھی تجربے کے اخفا کی جگہ اس کے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بن گئے ہیں۔ مسیحی علائم کا دائرہ شجر و حجر جانوروں اور جانداروں سے آگے بھانت بھانت کے رنگوں اور قسم قسم کی اشیاء مثلاً روٹی، کتاب اور تلوار کے گرد پھیلا ہوا ہے۔ فاختہ روح القدس ہے، سیب گناہ اولین کانٹوں کا تاج نوع انسانی کا اعمالنامہ یا اس کی بدی کا پشتارہ، کچھ تصویروں میں حضرت مریم کا سرخ لباس خون ناحق کی علامت ہے اور کچھ میں نیلا لباس سچائی اور سانسوں کا مظہر جس پر زندگی تکیہ کرتی ہے۔ گویا کہ ہر علامت، ایک واقعے، واردات یا تصور کی تخلیقی تشریح ہے۔ ان میں ہر پیکر کسی نہ کسی ذہنی یا طبیعی وقوعے کا نشان ہے اور ایک استعاراتی عمل کا تابع ہونے کے بعد اس کا ظہور علائم میں ہوا ہے۔ ان علائم کے ذریعے قاری اپنے آپ تک بھی پہنچتا ہے اور اس کا ذہن اپنے آپ سے گزر کر حقیقت اولیٰ کی سمت بھی جاتا ہے۔ یعنی یہ کہ ان واسطوں سے ہم شعور کے اس سفر پر نکلتے ہیں جس کے دوران رگ و پے کو ایک انوکھی سنسنی کا تجربہ ہوتا ہے۔ اس حقیقت کے باوجود کہ سفر کے مقاصد پہلے سے ہمیں معلوم ہیں اور متعین ہیں، یہ تجربہ اس سفر کو تخلیقی بناتا ہے۔ جانے بوجھے واقعے اور رسمی تصورات اسی طرح فن میں اپنے ''آخری مقدر'' سے ہمکنار ہوتے ہیں اور مانوس ہیئتوں کو ایسے علائم کا درجہ دیتے ہیں جن کا مفہوم بسیط اور جہتیں مابعد الطبیعاتی ہوتی ہیں۔ ان میں تعین کے باوجود تحرک اور تکمیل (COMPLETENESS) کے ساتھ ساتھ تسلسل کا تاثر بھی اسی صورت میں پیدا ہوتا ہے۔

مذہبی علائم سے قطع نظر اقبال کے وہ علائم بھی جن کا محور نہ تو عقائد ہیں اور نہ روایات۔ یہ بات پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ وہ اپنے عقیدے کی سرشت کے مطابق اور اپنی شاعری کے نصب العین کی وجہ سے بھی، نہ صرف یہ کہ مجردات

سے شغف رکھتے تھے بلکہ ان پر اصرار بھی کرتے تھے۔ اپنی شاعری، اقبال کے نزدیک شاعری سے کچھ مختلف شے تھی۔ اس کی ترکیب میں شامل جمالیاتی عناصر کا مخزن جو بھی قوت رہی ہو، اقبال نے اسے ہمیشہ ضمنی حیثیت دی۔ مگر شاعر چاہے جتنا بڑا مصلح اور مبلغ ہو، ہیرا پھیری سے باز نہیں آتا اور جانے انجانے میں وہ کچھ کر گزرتا ہے جس کی خبر کبھی کبھی اسے خود بھی نہیں ہوتی پھر اقبال تو بڑے شاعر تھے بلاشبہ انھوں نے خالص بیان کی شاعری بھی کی ہے اور خوب کی ہے۔ ہماری شعری روایات کے ہر دور میں مجردات کی شاعری کے اچھے سے اچھے نمونے مل جائیں گے جو تعقل اور حواس دونوں سے ایک ساتھ رابطہ قائم کرتے ہیں۔ پیکروں سے گراں بار شاعری بھی، بہرحال بیان ہی کا ایک طور ہوتی ہے۔ گویا کہ بیان کی شاعری، معروضی تلازموں سے یکسر آزاد ہو جب بھی اسے تخلیقی اعتبار اسی صورت میسر آتا ہے کہ وہ سیدھے، سپاٹ دوٹوک بیان کی بجائے شعری بیان بن جائے POETRY OF STATEMENT اور شعری بیان (POETIC STATEMENT) میں فاصلہ صرف لسانی داؤں پیچ کا ہی نہیں، شاعرانہ اور غیر شاعرانہ عمل کا بھی ہے۔

اقبال کی شاعری سے بیان کی یہ دونوں سطحیں ایک ساتھ وابستہ ہیں۔ بیان کی شاعری اور شعری بیان، دونوں کی مثالیں ان کے ہاں کثرت سے ملتی ہیں۔ یہ دونوں سمتیں کبھی ایک دوسرے سے الجھتی ہیں، کبھی ایک دوسرے کی تکمیل کا ذریعہ بنتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے مفسروں میں خاصی بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہے جو شعر کا مطالعہ بھی صرف حکمت کے طور پر کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ فلسفہ وشعر کی حقیقت ہمیشہ یکساں نہیں ہوتی۔ 'حرفِ تمنا' کی ترکیب اقبال نے فلسفہ وشعر دونوں کے لئے استعمال کی ہے اور اپنی مجموعی سرگزشت کو کھوئے ہوؤں کی جستجو سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن یہ سرگزشت تجربے کے دو مراکز سے مربوط ہے جن کے باہمی تعلقات ہمیشہ ایک سے اور اچھے نہیں رہتے۔ جہاں کہیں

اقبال اس کشمکش پر قابو نہیں پا سکے ہیں تجربہ زمین سے اکھڑ گیا ہے اور صرف ان دنیاؤں میں سفر کرتا ہے جہاں شاعر کی حیثیت ایک بیگانے (OUTSIDER) کی ہوتی ہے۔ اسے دور دور تک اپنی ذات میں کسی ایسی تخلیقی جہت کا سراغ نہیں ملتا جو اس بیگانگی کا مداوا کر سکے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ دنیا بھی اقبال کے تصورات سے معمور ہے مگر اس کی روشنی بس شعور کی خارجی پرت کو منور کرتی ہے۔ یہاں ہمارا تعارف ایک ایسی شخصیت سے ہوتا ہے جو اپنے فکری طمطراق کے باوجود ہمارے حواس کا تجربہ کبھی بنتی ہے، کبھی نہیں بنتی۔ جو محدود ہونے کے علاوہ متنازعہ بھی ہے اور اپنے اثبات کے لئے قاری سے ذہنی مطابقت اور اپنی ترجیحات و تعصبات میں شرکت کی طلبگار ہوتی ہے۔ شاعری کا جادو تو اس وقت بولتا ہے جب وہ اس کے سینے میں ایک حرف راز کی صورت خاموشی سے جاگزیں ہو جاتی ہے۔ پھر اسے اندر سے بدلتی ہے۔ مسلمات پر ضربیں لگاتی ہے اور قاری کے نظامِ اعصاب میں خلل انداز ہوتی ہے۔ اس سطح پر اقبال کی شاعری مذہبی ہوتے ہوئے بھی صرف مذہبی نہیں رہ جاتی۔ ایک مخصوص ملت اور زمانے کی تاریخ کا قصہ ہوتے ہوئے بھی تاریخی نہیں رہ جاتی۔ کسی معین اور محدود شعور کی دستاویز ہونے کی بجائے قید تعینات سے آزاد ایک منظم اور ہمہ گیر تخلیقی سچائی بن جاتی ہے۔ یہ سچائی اپنے قاری یا سامع کو قائل کرنے سے پہلے فتح کر لیتی ہے کہ اس کی کامرانی کے راستے مختلف حواس کے دریچوں سے نکلتے ہیں۔

اس مہم میں اقبال شکست کے تجربوں سے بھی دوچار ہوئے ہیں۔ اس سے انکار اقبال کی فکر کے ہاتھوں آپ اپنی فنی بصیرت کی شکست کا اظہار ہوگا۔ بہتوں نے اس اظہار کو اقبال سے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کا بدل سمجھ لیا ہے۔ میں اس نیک نفسی کا احترام کرتا ہوں، لیکن اس قضیے سے الگ ہو کر، اگر اقبال کی کامرانیوں کا حساب کیا جائے تو ہمیں کچھ ایسے زاویے بھی لازماً اختیار کرنے ہوں گے جو ان کے مناسبات فکر سے زیادہ ان کی تخلیقی سرشت سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثال کے طور

پر اقبال کے مذہبی علائم یا اسلامی اساطیر اور تلمیحات کے حوالوں سے قطع نظر روایتی علایم جو لسانی شارٹ ہینڈ یا مانوس جذبات کے اشاروں سے آگے پرانی تصویروں کے سہارے نئے امکانات کی خبر لاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ علائم جو ایک طرح کے جمہوری ادراک سے وابستہ ہیں اور جن کی افزائش اقبال کے مشاہدے اور تخیل کی زمین سے ہوئی ہے۔ اقبال نے فرسودہ علائم مثلاً گل و بلبل، صیاد، آشیاں، برق، خرمن، قفس۔ صحرا، شراب اور ساقی کا استعمال بھی تواتر کے ساتھ کیا ہے۔ ہر چند کہ یہ علائم اپنا مفہوم روایت کے بجائے ''کہیں اور سے'' اخذ کرتے ہیں اور ان کی حیثیت تجربوں کے نئے تلازمات کی ہے، مگر بہر حال، ان کا دائرۂ کار اور اثر محدود ہے۔ ہر نئے تلازمے سے انوکھی اور غیر متوقع باتیں نہیں نکلتیں۔ شاعر کا نظامِ فکر قدم قدم پر ان کو ٹوکتا ہے اور اس کے بال و پر تراشتا ہے، یہاں تک کہ وہ ٹھہر جاتے ہیں یا پھر اپنی گردش کے لئے ایک چھوٹا سا دائرہ مقرر کر لیتے ہیں۔ یہ کہنا کہ فلاں علامت فلاں تجربے یا تصور کی ترجمان ہے۔ اس تجربے اور تصور کی قدر و قیمت کا اعتراف ہو تو ہو، اس سے جڑی ہوئی علامت کے مرتبے میں تخفیف کے مترادف ہے۔ علائم نہ تو شارٹ ہینڈ کے نشانات ہیں نہ تخلیقی تجربے کا ایسا علاقہ جسے حسب منشا جس طرح چاہا لکیروں میں بانٹ دیا گیا۔

یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کے بعض علائم مثلاً ''شاہین'' اور ''لالۂ صحرا'' گو کہ گل و بلبل کی طرح روایتی نہیں ہیں پھر بھی ان کے مفاہیم طے شدہ ہیں۔ اقبال کے ذاتی علائم کی اس جہت سے میں انکار نہیں کرتا۔ لیکن اپنے مخصوص سیاق و سباق میں پیوست ہونے کے باوجود یہ علائم تخلیقی اسی وجہ سے ہیں کہ ان کا استعاراتی مفہوم اقبال کی کسی نظم یا ان کے مجموعی کلام کے اندر متعین ہوتا ہے۔ یہ علائم بجائے خود اپنا مفہوم ہیں اور اس مفہوم کی حدیں نہ تو اقبال کی روایت نے کھینچی ہیں، نہ تاریخ نے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ روایتی علائم کی مانند یہ علائم اپنی تفہیم کی ذمہ داری تمام کی تمام قاری کے سر ڈال دیتے ہیں جب کہ ان علائم کا رمز ہم پر

اقبال ہی کی مدد سے کھلتا ہے۔ ان کی تعیین کا سبب اقبال کی شاعری میں جا بجا ان کی تکرار ہے اور اسی تکرار نے انھیں نمایاں کیا ہے۔ مگر ان سے مانوس ہونے کے بعد بھی ہم ان کے حوالے سے ایسے سوالات تک پہنچتے ہیں جو اقبال کی تخلیقی طینت اور تفکر سے ایک منفرد ربط رکھتے ہیں۔ پھر یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ من مانے علائم، جن پر اور تو اور، خود شاعر کا بس بھی نہیں چلتا، کم سے کم اقبال تک، ہماری شاعری میں ان کی مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اقبال کے بعد کی شاعری میں بھی ایسے علائم متاعِ عام نہ بن سکے۔

اقبال کے علایم، روایتی ہوں کہ تخلیقی، ان میں ایک وصف مشترک ہے، اور وہ یہ کہ اقبال نے ان کے ذریعے حقیقت کی تلاش پوری کائنات میں کی ہے۔ اسے ایک آفاقی، لازماں اور لامکاں معنی تک رسائی کی کوشش کہنا چاہیئے۔ اقبال زمانے کا جو شعور رکھتے تھے اس میں وقت کے صرف ایک ٹکڑے کو اپنا تناظر بنانے کی گنجائش نہیں نکلتی۔ اقبال کا حال ایک دائمی حقیقت ہے۔ تاریخ کے تمام ادوار کو محیط۔ اس میں عصریت کے عناصر یوں دکھائی دیتے ہیں کہ اقبال کے بہت سے حوالے جانے پہچانے ہیں۔ پھر اقبال کا تعلق کسی نہ کسی سطح پر اپنے عہد کے فوری مسائل سے بھی تھا۔ اقبال کے اولین ادوار کی شاعری میں فطرت کے مظاہر سے مربوط علایم یا روایتی علایم اپنے تمام امکانات سے متعارف نہ ہو سکے، کہ اس وقت تک اقبال کی اپنی دنیا بھی بہت وسیع نہیں تھی۔ 'بانگ درا' کی بیشتر نظموں میں شبیہ سازی کا عمل بہت واضح ہے اور اقبال نے جو تصویریں خلق کی ہیں ان میں اکثر ٹھہری ہوئی ہیں یا ایک متحجر تجربے سے منسلک۔ ایسی نظموں کی تعداد بہت کم ہے جن کے پیکروں کی نوعیت حرکی (KINETIC) ہو اور جن میں رومانی تخیل کے عناصر کو اچھی طرح ابھرنے کا موقع ملا ہو۔ شروع میں اقبال کا تخلیقی ذہن غالباً اپنے آریائی اوصاف کے باوجود اپنے تعینات کے سبب ارضیت کے ایک محدود منطقے کا پابند رہا مکان کی کائنات چاہے جتنی کشادہ نظر آئے، وقت کی کائنات سے

ہمیشہ چھوٹی ہی رہے گی۔ یہ منطقہ بس اکا دکا مقامات پر منتشر ہوا ہے، مثال کے طور پر ''محبت'' میں مظاہر اور باطنی واردات کے مابین خطِ امتیاز کھینچنا اسی لئے مشکل ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی تمثیل کے طور پر سامنے آئے ہیں۔ اسی طرح ''حقیقت حسن''، ''گل رنگیں'' اور ''اختر صبح'' میں فطرت مشاہدے کی دنیا سے الگ روح کا ایک منظرنامہ بھی ترتیب دیتی ہے اور بجائے خود ایک اساطیری جہت اختیار کرلیتی ہے۔ فطرت کے مظاہر اپنی روشنی کے ساتھ ساتھ اسرار کی ایک انوکھی کیفیت میں ڈوبے نظر آتے ہیں اور مادی کائنات کی روحانی توسیع کرتے ہیں۔ اسی طرح پانچ اشعار کی نظم ''تنہائی'' میں خوابیدہ زمین جہانِ خاموش، چاند، ستارے، دشت ودر اور کہسار، سب کے سب ایک ارضی دیومالا کے کردار نظر آتے ہیں، مانوس پھر بھی متحیر، متعین لیکن دھند میں کھوئے ہوئے۔ علامتی سطح پر انھیں تخلیقی آزادی کے ان وسائل کا نام دیا جاسکتا ہے جن کے بغیر شاعری محض بیانِ واقعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ 'بانگِ درا' میں اسی نوع کی فنی حکمت عملی کا شاید سب سے بھرپور نمونہ ''خضر راہ'' ہے۔ یہاں سکوت وسکون میں کھوئے ہوئے منظر کا تضاد شاعر کی اپنی شخصیت فراہم کرتی ہے، ایک جہان اضطراب کا علامیہ جس کی مدد سے ہم بالآخر انسان کے باطن تک پہنچتے ہیں۔ یہی باطن اس کا شعور ہے۔ یہ شعور اسرار ازل کا جویا ہے اور آپ اپنی جستجو کا شہید۔ رات غفلت ہے، بے حس وجامد، کسی کاغذی منظر کی طرح ابتری یا انتشار یا اضطراب کے تجربے سے یکسر عاری۔ دریا وقت ہے، رواں دواں اور مسلسل جس کی پہچان شعور (یعنی شاعر) کے لئے ممکن اسی طرح ہوتی ہے کہ ایک بزرگ سہارا دیتا ہے، خضر، یہ بزرگ روز وشب اور فردا ودوش کے امتیازات سے بے نیاز ایک مستقل سچائی کی مثال ہے، یعنی ظواہر کے تضاد وتغیر سے پاک اور آزاد بصیرت کا حامل جو شعور کی اپنی پہنائیوں میں مستور ہے، اس طرح کہ شعور کو بھی اس کے وجود کی کچھ خبر نہیں۔ جو وقت میں ہے مگر اس سے ماورا بھی۔ اور جو راہ پر ہے مگر خود جس کا مقدر سفر،

مدام سفر ہے۔ اس نظم میں اقبال کے علایم روح کے آشوب کی ایک لمبی کہانی سناتے ہیں۔ اور ایسے سوالوں سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کا تعلق تاریخ کے قیدی انسان سے بھی ہے اور ان انسانی تجربوں سے بھی جو اس حصار سے باہر ہیں۔

''ساقی نامہ'' اپنے واقعاتی حوالوں کے باوجود اپنی علامتی پرتوں کے سبب اس سے ملتے جلتے جمالیاتی تاثر کی ترسیل کرتا ہے۔ ہر تجربے کے ادراک و انکشاف کا محور ساقی کا کردار ہے، بقول شخصے دانتے کے طربیۂ خداوندی کی بیٹرس سے مماثل، جو حقائق کے ساتھ ساتھ ان میں پوشیدہ امکانات کی مخبر بھی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ علائم تاریخ کے علاوہ جغرافیے کے حدود کو بھی کبھی قبول نہیں کرتے مگر ایسا اسی صورت میں ہوتا ہے جب ہم ان کے تہذیبی انسلاکات سے آگے انھیں ایک قائم بالذات مظہر کے طور پر دیکھنے کے تمنائی ہوں۔ ظاہر ہے کہ ساقی کے کردار کو ہم اتنی دور تک نہیں لے جاسکتے۔ روایتی علایم کے سلسلے میں یہ دیوار آسانی سے پار نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ اقبال نے بھی اس نظم میں روایتی علایم کی وساطت سے مشرق، بالخصوص متصوفانہ فکر کے مراکز سے ایک تعلق قائم کیا ہے۔ ان علایم کو ماضی سے اخذ کر کے اپنے حاضر کے روحانی تجربے کا وسیلہ بنایا ہے۔ بہتا ہوا پانی وقت کے تسلسل کی اور پتھر زندگی کے سفر میں ماندگی کے وقفوں یا ٹھہراؤ کی آفاقی علامتیں ہیں۔ شاعر کے روحانی مطالبات میں خارجی تبدیلیوں کے شانہ بہ شانہ جو تبدیلیاں جنم لیتی ہیں، وہی مختلف اوقات میں ساقی کے عمل کی نوعیتوں کا تعین بھی کرتی ہیں۔ اس کی آگہی کا دائرہ موجود سے لاموجود تک ہر طرف پھیلا ہوا ہے۔ وہ گذشتہ زمانوں کے تجربات کا امین بھی ہے اور آئندہ کے مقدرات کا محافظ بھی وہ شرابِ کہن کا ذائقہ بھی بتاتا ہے۔ نئی حقیقتوں سے نقاب بھی اٹھاتا ہے۔ اور خضر کی طرح یکساں آزادی کے ساتھ وہ وقت کے مختلف دائروں میں آتا جاتا ہے۔ اس کی دائمیت اقبال کی ایک اور محبوب علامت، گل لالہ کو اس نظم میں ایک نیا تناظر بخشتی ہے جو اپنے آپ میں بھی دائمیت ہی کا ترجمان ہے، ہر چند کہ اس کے

معنوی اور جمالیاتی لاحقے الگ ہیں۔ ''شہید ازل لالہ خونین کفن''، جس کی بقا کا مفہوم خود اس کی اپنی فنا (شہادت) میں مضمر ہے ایک عظیم قربانی کا علامیہ ہے۔ اس کی یہ روش اپنی خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرنے کے اختیاری اور تخلیقی عمل کا پتہ دیتی ہے اور اس طرح اپنے جبر کی تنسیخ کرتی ہے۔ اقبال نے گل لالہ کی علامت کو ایک ذاتی سطح پر بھی برتا ہے اور ایک کائناتی سچائی کی صورت بھی۔ کہیں یہ خلوت نشینی اور گم شدگی کا مرقعہ ہے، کہیں خود شناسی کا اور کہیں جذبے کی تندی، توانائی اور سرشاری کا۔ گل لالہ کی سرخی اس کے حضور اور غیاب یعنی تجربے کی دو بظاہر متضاد جہتوں کے واحد و یکساں مرکز کی نشاندہی کرتی ہے۔

''لالۂ صحرا'' میں تنہائی کی دہشت اور انجمن آرائی جبر و اختیار کا قصہ ایک ہی رو میں سناتی ہے۔ اس طرح تضادات کی وحدت کا ایک تاثر بھی ابھرتا ہے۔ گل لالہ اکیلا ہے، اپنے مقدر میں کسی اور کی شرکت کا متمنی نہیں، بظاہر جامد اور مُستحجر، مگر اس کے باطن میں تحرک کی ایک مستقل زیریں لہر دوڑتی رہتی ہے کہ وہ اپنے باطن کا سیاح بھی ہے، ایک مسافر جس کی جولانگاہ اس کے اندرون کی بے حساب کائنات ہے۔ دشت جو انسانی روح کی مانند وسعت آثار بھی ہے اور ہزار اسرار کا گنجینہ بھی، اور گنبد مینائی جو حال کے ایک ازلی اور ابدی تسلسل کی تصویر ہے۔ ہمیشگی کے اس تسلسل کے پس منظر میں لالے کا پھول قیام اور خرام دونوں کا ترجمان ہے۔ بقولِ فراق ۔ تم تو فراق جی بیٹھے بیٹھے دور دور ہو آؤ ہو! یہ اپنی ذات اور گرد و پیش کی کائنات، ایک ساتھ دونوں کے مفہوم کی تلاش کا سفر ہے۔ اس کی انا محدود بھی ہے اور بسیط بھی۔ اقبال کے تصور خودی کی وساطت سے گلِ لالہ کی علامت کا ایک رشتہ بیسویں صدی کی وجودی فکر کے بعض زاویوں سے بھی جڑتا ہے۔ مظاہر سے لبالب بھری ہوئی دنیا میں فرد کی تنہائی، جو اس کا مقدر ہے اس کے دکھ اور سکھ جو اس مقدر سے منسلک ہیں۔ اقبال نے وجودی وحدت کے مضمرات کو فطرت سے ماخوذ دوسرے چند علایم کے واسطے سے بھی

سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ہر قطرۂ دریا میں موجزن دریا کی گہرائی، باطن کی سیاحی (طوفان کی جستجو کے سفر) کو پیچیدہ اور دشوار بناتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ جس موج کو دریا سے اٹھنے کے بعد بھی ساحل سے وصال کی لذت نصیب نہ ہوئی، وہ بالآخر چہار سمت پھیلی ہوئی لایعنیت میں گم ہو جاتی ہے۔

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

لایعنیت ہماری معاصر فکر کا ایک بہت ہی بڑا سوالیہ نشان ہے۔ ہمہ وقت بے سمت و بے مرکز وجودی وحدتوں پر حملے کے لئے تیار۔ اس لامرکزیت اور بے سمتی کے قہر کا علاج کسی اور کے پاس نہیں کہ سبھی غیر ہیں اور لاتعلق۔

سورج بھی تماشائی تارے بھی تماشائی

یہ عالم، عالمِ حیرت ہے جس کے دروازے پر ہر آنکھ ششدر دکھائی دیتی ہے اور کوئی کسی کی دہشت کا شریک نہیں بنتا، تاوقتیکہ فرد کا وجود کثرت کے تمام مظاہر کی دوڑ اپنی مٹھی میں بند کرنے پر قادر نہ ہو جائے۔ اپنی بعض دوسری نظموں میں بھی اقبال نے اسی واقعے کی طرف اشارے کئے ہیں۔ مثال کے طور پر ''روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' میں جہاں یہ راستہ فطرت ہی سے ماخوذ علائم سے مزین ہے۔

حقائق اور زندہ مسئلوں میں گھری ہوئی شاعری کے لئے اس نوع کے علائم محض ظاہری آرائش کا ذریعہ نہیں ہیں۔ ان کے واسطے سے مادی کائنات نے ایک غیر مادی جہت بھی پائی ہے۔ واقعات کہانیاں بنے ہیں اور مانوس لمحوں اور تجربوں نے انوکھے اسرار کی شکل اختیار کی ہے۔

اقبال کے فنی عمل میں یہ میلان، ان کے شعوری ارتقاء کے ساتھ ساتھ نمایاں ہوتا گیا ہے۔ یہ بات یہاں یاد رکھنی چاہئے کہ فطرت کے جلال و جمال کی حصار بندی کرنے والے تمام پیکر ایک خودکار علامتی بیان کے محرک ہوتے ہیں۔

ان میں منکشف ہونے والی ہر واردات، بجائے خود، ایک بڑی سچائی کی تلاش کا آئینہ ہوتی ہے یا مظاہر کی پوری کائنات میں وجود کے عمل اس کے ردِ عمل اور اس کی معنویت کا شناس نامہ۔ مگر ایسی نظموں میں علامتی بار تناسب سے عاری ہو جائے یا عدم توازن کا شکار، جو منظر اور ناظر دونوں کو خوار کرتا ہے۔ یہ تماشے وہ ہیں جن کا احاطہ فن کار کی تیسری آنکھ کرتی ہے۔ بصورت دیگر بصارت کی تندی انھیں ہسٹریائی تاثرات اور جذباتیت کا ملغوبہ بھی بنا سکتی ہے۔ علامتی بصیرت اور اس کا عمل تخلیقی آزادی یا تخیل کے غیر رسمی، غیر تدریجی اور غیر معمولی ارتعاشات کا محرک ہوتا ہے۔ ان کی مدد سے شاعر زمانوں کو ایک لمحے میں سمیٹتا ہے، مکان ولامکاں کو ایک ذرے میں محصور کرتا ہے۔ خبریات اور تفصیلات اس عمل میں اپنے آپ راستے سے کٹتی چھٹتی جاتی ہیں لیکن، جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، شاعر اگر اپنے جذبات اور تخیل کے جوش میں حد سے گزر جائے تو اس کے علایم ایک آندھی کی طرح سارے تماشے کو تہس نہس بھی کر سکتے ہیں۔ علایم بل ڈوزر نہیں ہیں کہ بصیرت کی دیوار بننے والے خارجی منظر کو پل دو پل میں سرے سے اکھاڑ پھینکیں۔ شاعرانہ بصیرت اپنا راستہ آپ ڈھونڈھتی ہے اور دیواروں کو گرائے بغیر یا تو ان میں کچھ روزن بنا لیتی ہے یا پھر دیواروں کو عبور کرتی ہوئی آگے نکل جاتی ہے۔ جوشؔ کی نظم 'کسان' میں سرمایہ داری اور فیضؔ کی نظم 'کتے' میں استحصال گزیدہ مخلوق بے احتیاطی کے اسی طور کی وجہ سے بصیرت کے تشنج کی ترجمان بن گئی ہے۔ یا مثال کے طور پر میراجی کی چند علامتیں کہیں کہیں تجربے کی تنظیم سے زیادہ ابتری کا نمونہ یوں بن گئی ہیں کہ ان میں تخیل کی تلاش کا سفر، ظواہر سے آنکھیں پھیرنے کے بعد آپ اپنی دیواروں کا قیدی ہو کر رہ گیا ہے۔ ذاتی علایم کے گرد گھومنے والا تجربہ کبھی کبھار ایسی شرطیں بھی عائد کرتا ہے جن کی تکمیل کا کوئی راستہ قاری کو نظر نہیں آتا۔ یہ علائم مشہود ہوں یا مجرد، قاری کے حواس کو گھیرے میں لے لیتے ہیں اور اس تاثر کی ترسیل کرتے ہیں کہ مظاہر کی وہ دنیا جن میں ان علایم کا جنم ہوا ہے،

تمام وکمال خود شاعر کے تخیل اور تعبیر کی ساختہ پرداختہ ہیں۔ وہ آئینہ جس میں بس اپنی ہی شکل دکھائی دیتی ہو، اس سے بہت دیر تک گفتگو نہیں کی جا سکتی۔ نئی جمالیات کے بعض شارحین نے ہر روئے پر اصرار کے نتیجے میں علامت کو ایک شرعی قانون کی حیثیت دے دی، اور بہت لوگ اسی کے ہاتھوں خراب ہوئے۔

تخلیقی آزادی کے عمل سے علامت کے رشتے بہت گہرے ہیں، مگر ایسا نہیں کہ علائم کے استعمال نے اقبال کی شاعرانہ فکر کو ہر طرح کی پابندی سے آزاد کر دیا ہو۔ اقبال کی آزادی مشروط آزادی ہے اور اس کے جواز میں سو کی سیدھی ایک بات خود اقبال نے کہی تھی کہ ان کے مقاصد کا سلسلہ ان کے شعروں سے آگے پھیلا ہوا ہے۔ یہی مقاصد ان کی فکر کا تعین کرتے ہیں اور ان کے حواس پر کچھ حدیں قایم کرتے ہیں، اقبال کے بیشتر معترضین نے ان حدوں کو فنی عمل کے ابطال سے تعبیر کیا اور یہ حقیقت بھلا دی کہ اقبال نے تو خیر اپنے تجربے کے اظہار کا ایک ایسا طریقہ ڈھونڈ نکالا تھا جو جمالیاتی سطح پر ان کے حدود کو توڑتا بھی ہے، مگر اقبال کے مطالعے میں خود ان نکتہ رس معترضین کے نتائج کبھی کبھی ان حدوں میں گھرے رہ جاتے ہیں۔ اقبال کے سوچنے کا ڈھنگ اس بارے میں صحیح تھا یا غلط یہ بحث یہاں بے محل ہوگی۔ ہر سوچنے والا ذہن غلط گمانیوں میں بھی الجھتا ہے اور اپنی تردید بھی کرتا ہے۔ پھر اقبال کے ساتھ تو یہ دشواری بھی تھی کہ تاریخ کے جبر سے قطع نظر ان کی کچھ ذاتی مجبوریاں بھی تھیں اور ترجیحات بھی۔ ان کی شعری منطق کئی مقامات پر ان کے عام ایقانات اور افکار کی منطق میں ڈوب گئی ہے۔ اقبال نے جان بوجھ کر بھی اظہار کا یہ طور اختیار کیا ہے کہ ان کے نزدیک اپنی بات کو موثر بنانے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا۔ ایسے موقعوں پر اقبال کے تشبیہی تخیل کی باگ ڈور تجریدی تخیل نے سنبھال لی ہے اور ان کے علایم کی طینت ان کے تصورات کی اطاعت گزار دکھائی دیتی ہے۔ اس میں ذاتی اور غیر ذاتی دونوں قسم کے علایم کا حشر ایک سا ہوا ہے۔ ان کا عمل تجربے کی توسیع سے زیادہ اس کے استدلال کی توضیح کا ہے۔ بادی النظر میں یہ گمان بھی

ہوتا ہے کہ ان کے بہت سے علایم متعین ہی نہیں آرائشی بھی ہیں اور اپنا کوئی آزادانہ رول نہیں رکھتے۔ اقبال کی زبان سے شاہین کا نام سنتے ہی مجنوں گورکھپوری شعروشاعری سے دست کش ہو کر اس ہیولے سے برسرپیکار ہو جاتے ہیں جو کسی آسمان شکار پرندہ کا نہیں بلکہ کسی کف درد ہاں مجاہد کا ہے۔ مگر کوئی تو بات ہے کہ اقبال کی شاعرانہ عظمت پر ایسی ''مجنونانہ'' یورش کا انجام وہی ہوا ہے جو پتھر کے بت کو لکڑی کی تلوار سے توڑنے کا ہوگا۔ ایک تو اقبال کے تجربوں کی نوعیت اپنے تمام تر شعوری استدلال و اغراض کے باوجود ایسے سنگ پاروں کی ہے جو بے نیاز غم نہیں ہیں، دوسرے یہ کہ اقبال دانشور تو تھے، مگر شاعر بھی تھے۔ ان کا شمار گنتی کے چند ایسے باکمالوں میں کیا جا سکتا ہے جن کے ہاں تجربے کی طبعی اور غیر طبعی دنیائیں باہم متصادم ہی نہیں ہوتیں، ایک دوسرے کو سہارا بھی دیتی ہیں۔ اقبال اپنے تصورات تک حواس و اعصاب کے علاقوں سے ہوتے ہوئے پہنچے تھے۔ فلسفہ و شعر، ان کے نزدیک ایک حرف تمنا کی مثال تھے جو حجاب و بے حجابی سے یکساں ربط رکھتا ہے۔ اقبال کے علایم ان کی فکر کے عکاس بھی ہیں اور اس کا حجاب بھی۔ بہت جگہوں پر یہ حجاب بے حرمت ہوا ہے اور اس کی ذمہ داری کچھ اس واقعے کے سر بھی جاتی ہے کہ اقبال نے جس تاریخ کو اپنا حوالہ بنایا اس کے تمام گوشے معلوم اور مانوس ہیں اور قیاسات کی گنجائش نہیں رکھتے۔ اس تاریخ کا تعلق اقبال سے مفاہمت کا بھی رہا ہے، رقابت کا بھی ۔کہیں وہ اپنے شعر سے اس کا اثبات کرتے ہیں۔ کہیں شعر کو اس کی گرفت سے رہائی کا وسیلہ بھی بناتے ہیں۔ علایم و استعارات کی اپنی جدلیات اقبال کے ہاں اسی وقت غائب ہوتی ہے جب شاعری دانشوری کے آگے سر جھکا دیتی ہے۔ اسے اقبال کی جمالیات کے کمزور لمحوں کا نتیجہ سمجھنا چاہیئے۔ ان لمحوں میں اختصاص اور واقعیت کا عمل بہت واضح ہے اور اساطیری تلازمے بھی یہاں اپنے پر سمیٹ کر جیتی جاگتی محدود سچائیوں کی بساط پر کھڑے نظر آتے ہیں، لیکن اقبال کے کلام میں ایسی مثالوں کی بھی کمی نہیں جن میں وہ تاریخ کو بھی عبور کرتے ہیں اور اپنے آپ کو بھی۔

سہیل احمد خاں

کلامِ اقبال میں
علامات و تلمیحات کے جھرمٹ

مجھے اقبال شناسی کا کوئی دعویٰ نہیں، شاعری کے طالب علم کے طور پر ان کی تخلیقات سے وابستگی ہے۔ جس طرح ایک بڑا شاعر شاعری سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے ایک بڑا سوال بن جاتا ہے اسی طرح اقبال ہمارے عصر کے لئے ایک بڑا سوال ہیں۔ ان کی شعری کائنات کی وسعتوں کو سمجھنے کے لئے، ان کے ادراک کے لئے کیا تدبیر ہو؟ کیا ان وسعتوں کے ادراک کے لئے کوئی جامع انداز ڈھونڈا جاسکتا ہے؟ یہ سوالات ایک مہم کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اسے سر کرنے کے لئے کبھی تو ہمارے وسائل محدود ہوتے ہیں اور کبھی ہم ان وسائل کا درست استعمال نہیں کر پاتے، اس لئے یہ بات کچھ عجیب نہیں کہ اقبال کے اپنے زمانے میں یا ان کی وفات کے کچھ بعد ہماری تنقید میں جو نئے رجحانات پیدا ہوئے ...... تنقید کا عمرانی دبستان ہو یا نفسیاتی دبستان .... ان کے نمائندوں نے اقبال کی شاعری کو شک کی نظر سے دیکھا۔ دلچسپی کی بات یہ ہے کہ اکثر تنقیدی دبستان اقبال کے بارے میں اعتراضات سے اپنے سفر کا آغاز کرتے ہیں، لیکن بعض اوقات وہی نقاد، یا ان جیسے وسائل کو ذرا مختلف ڈھب سے استعمال کرنے والے نقاد، ان اعتراضات سے پار نکلنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ یوں اس مہم کے لئے جو راستہ بھی اختیار کیا گیا وہ شک سے شروع ہو کر

قبولیت پر ختم ہوا، چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب جو نئے مکاتیب فکر (ساختیات، ڈی کنسٹرکشن وغیرہ) سامنے آئے ہیں، ان کو اقبال کی شاعری پر آزمایا جائے (جیسا کہ کچھ کاوشیں ہوئی بھی ہیں) تو ہر بڑے شاعر کی طرح اقبال کی شاعری کی قبولیت کی کچھ اور راہیں نکل آئیں گی۔ یہاں ایک سوال اور بھی قابل غور ہے۔ آج ہم اکیسویں صدی کی دہلیز پر کھڑے ہیں۔ اس آنے والی صدی میں شعر اقبال کی تفہیم کے کیا رنگ ہوں گے؟ اقبالیات کے موجودہ رجحانات کس حد تک بامعنی رہیں گے؟ کیا بچے گا اور کیا رہے گا؟

زندگی کو پیمانۂ امروز و فردا سے ناپنے کا یہ سلسلہ یہیں ختم کر کے اصل موضوع کی طرف آیئے۔ میں نے کچھ کام علامتوں کی نوعیت اور معنویت کے بارے میں کیا ہے اور اقبال کی شاعری میں تمثالی، استعاراتی اور رمزیاتی پہلو ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کام مسلسل تنقیدی کاوش کا تقاضہ کرتا ہے۔ فی الحال اس بارے میں کچھ اشارے ہی کئے جا سکتے ہیں اور یہ اشارے بھی چراغ راہ ہیں، منزل نہیں۔ میں خود ان چراغوں کی روشنی میں آگے کی راہیں تلاش کر رہا ہوں، چنانچہ آپ کسی خاص سمت سے چیزوں کو دیکھتے ہیں تو کچھ پہلو زیادہ ابھر آتے ہیں۔ اور کچھ دب بھی جاتے ہیں۔ اقبال شناسوں میں بعض اوقات اسی انداز کی بحث چلتی ہے۔ کچھ کہتے ہیں کہ اقبال کی فکر پر زیادہ توجہ دیں تو ان کی شاعرانہ حیثیت دب جاتی ہے۔ دوسروں کا خیال ہے کہ صرف شاعرانہ پہلو ابھارنے سے اقبال کی فکری عظمت دھندلا جاتی ہے۔ یہ بحث اپنی جگہ، مگر دیکھنے کی بات تو یہ ہے کہ جس خاص پہلو کو ابھارا جا رہا ہے اس کے ذریعے کسی بُعد (Dimension) کا اضافہ ہوا یا نہیں!

اقبال کی شاعری پر غور کرتے ہوئے جہاں ان کے مختلف فکری پہلوؤں کو سمجھنا ضروری ہے وہاں ان کی شعری زبان کی تفہیم بھی کچھ کم معنی خیز نہیں۔ اقبال کے ہاں ہمیں متعدد علامات سے، تلمیحات سے اور تمثالوں سے واسطہ پڑتا

ہے۔ اگر چہ عام طور پر اقبال کو براہِ راست اظہار کا شاعر سمجھا جاتا ہے، مگر شاعرانہ اظہار خطیبانہ ہو یا غنائی، شعری زبان کے باشعور استعمال ہی سے معنی خیز بنتا ہے۔ اقبال کے کلام میں کوئی مکمل علامتی نظام بعض نقادوں کو نظر نہیں آیا، مگر اس حد تک وہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ ان کے ہاں مختلف علامات کے دائرے ہیں اور یہ دائرے کسی تخلیقی وحدت کا حصہ بنتے دکھائی دیتے ہیں۔ شاہین، لالۂ صحرا یا دوسرے کلیدی الفاظ تمثالوں کے مختلف سلسلوں کو آپس میں پیوست کرتے ہیں، پھر تلمیحات ہیں: خضر، موسیٰ، اسمٰعیل، حسین اور تضاد کے طور پر بولہب، فرعون اور اسی طرح کے کچھ اور اشارے، یا تمثالوں کا انداز اور ان میں مرحلہ وار تبدیلیاں، مثلاً 'بانگِ درا' میں پانی کی تمثالیں: آبجو، دریا چشمے وغیرہ اور 'بالِ جبریل' میں صحرائی استعارے اور تمثالیں اور آسمانی مظاہر: چاند، ستارے وغیرہ، یا بعض اوقات ایک دور کی تمثالوں کا دوسرے دور میں اور ہی شان سے ظاہر ہو کر نئی معنویتیں پیدا کرنا...... ''آتی ہے ندی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی'' سے لے کر 'ساقی نامہ' تک کتنا بڑا دائرہ بنتا ہے۔ یہ علامتیں ہوں یا وہ تمثالیں جو علامتی انداز کی معنویت کی حامل ہیں، بنیادی طور پر کیا کردار ادا کرتی ہیں اور اقبال کے شاعرانہ مزاج اور شاعرانہ ابلاغ میں ان کی کیا اہمیت ہے؟ یہ سوال نقدِ اقبال میں یقیناً توجہ کا مستحق ہے، خصوصاً اس لئے کہ اقبال نے تمثالوں، تلمیحوں اور علامتوں کے معنوی دائرے کو وسیع کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان تمثالوں کا معنوی سلسلہ پہلے بھی موجود تھا، مگر جن پہلوؤں سے انہیں استعمال کیا جا رہا تھا اس کے حوالے سے ان دائروں کے کچھ حصے ہی سامنے آ رہے تھے۔ اقبال نے ان کو کچھ اس ڈھب سے بیان کیا کہ بہت سے دوسرے حصے روشن ہو گئے، ہمارے وجود میں خوابیدہ کئی تمثالیں جاگیں، ہم کلام ہونے لگیں اور ہماری تہذیب، ہماری تاریخ کے کئی علاقوں کو روشن کر گئیں۔ تو دیکھنے کی ایک چیز یہ بھی ہے کہ ان علامات اور تلمیحات نے کیا کرشمہ دکھایا۔

محمد حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے کہ علامتیں تو ہمیشہ سے استعمال ہوتی آئی ہیں مگر انہیں ادبی مسئلہ بودلیئر نے بنایا۔ فرانسیسی علامت پسند شعرا کے زیر اثر علامتوں کا مسئلہ بیسویں صدی کے اہم ادبی مسائل میں شامل ہوا۔ پاؤنڈ اور کچھ دوسرے ناقدین اور شعرا نے تمثالوں کو بھی اسی انداز کا ادبی مسئلہ بنایا...... مگر علامتوں کی ان بحثوں کے پس منظر میں بدلتا ہوا علمی ماحول بھی تھا۔ علوم کے کئی شعبوں کے لئے علامات ایک اہم مسئلہ رہی ہیں۔ عام طور پر یہ سفر انیسویں صدی کے آخر میں عقلی ماحول میں علامتوں کی عقلی شرح سے شروع ہوا، مگر بعد میں انہی علوم کے نمائندوں نے اس عقلی شرح کو ناکافی سمجھا۔ ابتدائی طریق کار کو منہائی قرار دیا گیا کہ اس نے علامات کو اعلیٰ ترسطحوں سے نیچے گھسیٹ لیا تھا اور پھر اپنے انداز میں علامتوں کو کچھ اعلیٰ ترسطحوں سے وابستہ کرنے کی کوشش کی گئی۔ بشریات (Anthropology) میں سر جیمز فریزر کا کام اور پھر بعد کا ردِ عمل، نفسیات میں فرائڈ کا کام اور پھر ژنگ، ایرک فروم اور کئی دوسرے نفسیات دانوں کا ردِ عمل اسی انداز کی کہانی سناتا ہے یا فلسفے میں ارنسٹ کیسرر اور اس کے مقلدین کا علمیاتی انداز، غرضیکہ اس علمی پس منظر میں بڑی وسعت ہے، جس کی تفصیل اپنی توفیق کے مطابق اردو کے بعض ناقدین نے بھی بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان مختلف علمی حوالوں میں بظاہر تنوع ہے، مگر لوگوں نے اشتراک کے بعض پہلو بھی تلاش کئے ہیں، مثلاً ارا پروگوف نے ژنگ اور کیسرر کے کام میں، جو فلسفہ اور نفسیات کے دو مختلف دائروں سے تعلق رکھتا ہے، یہ قدر مشترک تلاش کی ہے کہ کیسرر کا علمیاتی مسئلہ ''ابلاغ'' تھا، انسانوں کا زبان کے ذریعے ابلاغ، جس کا اہم وسیلہ علامات ہیں اور ژنگ ماہر نفسیات کے طور پر انسان کے نفس یا اس کی داخلی زبان کو سمجھ رہا تھا اور داخلی دنیا کے ابلاغ کے لئے اسے بھی علامتوں اور تمثالوں کا وسیلہ ہی ملا۔ رینے گینوں کا علامتوں کا مابعد الطبیعیاتی تصور ہو (بعض اختلافات کے ساتھ مرسیا ایلیاد جیسے مذاہب کے عالموں کا بھی کچھ یہی انداز ہے) یا کوئی اور

مکتب فکر (نفسیات، فلسفہ، بشریات)، اگر اس میں علامتوں کو بامعنی سمجھا گیا ہے اور اسے خلاف عقل کہہ کر رد کرنے کے بجائے ان کی اعلیٰ سطحوں کی نشان دہی کی گئی ہے تو ان سے تمام تر اختلافات کے باوجود ایک نتیجہ ضرور نکلتا ہے کہ علامتیں تمدن اور کلچر کی یا ذات اور وجود کی شیرازہ بندی کرتی ہیں، مختلف النوع سطحوں کو آپس میں ملاتی ہیں، متضاد عناصر کو کسی ترتیب میں ڈھالتی ہیں، ایک مظہر سے دوسرے مظہر کی یاد دلاتی ہیں اور یوں نامکمل کی وحدت میں پروتی ہیں۔ ایرک فروم کے نزدیک یہ بھولی ہوئی زبان ہیں اور اس فراموشی کو ختم کرنا جدید انسان کی نفسیاتی ضرورت ہے۔

یہاں یہ بحث نہیں کہ کون سا مکتب فکر علامت کو ایک خاص سطح سے اوپر نہیں سمجھ سکا؟ اس کے بارے میں نفسیات ہو یا فلسفہ یا ادبی تنقید، بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ یہاں صرف اس خاص رخ کی طرف اشارہ مقصود ہے کہ علامتیں کسی نہ کسی انداز میں بکھری ہوئی، ایک دوسرے فاصلے پر رکھی ہوئی چیزوں کو جوڑتی ہیں، مغائرت کو ختم کرتی ہیں اور وصل کی حکایت سناتی ہیں۔

شاعرانہ علامتیں کس انداز سے یہ کام کرتی ہیں، اس کے متعلق پاسترناک کا ایک بیان سن لیں۔ میں نے یہ بیان ولیم اینڈرسن کی تصنیف Dante-the Maker سے لیا ہے (یہ کتاب چند برس پہلے شائع ہوئی ہے اور دانتے کی شاعرانہ زبان کا گہرا تجزیہ ہے)۔ پاسترناک کا کہنا ہے کہ انسان استعارے اور علامتیں اس لئے استعمال کرتا ہے کہ اس کی حیات مختصر ہے اور اس کے ذمے کام بہت بڑا ہے، چنانچہ وہ چیزوں پر عقابی نظر ڈالتا ہے، کوندے کے انداز میں...... یہی شاعری ہے...... عظیم انفرادیت کا ''شارٹ ہینڈ''..... یہ روح کا ''انداز تحریر'' ہے۔ ادھر ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے بھی علامتوں کو شعور کی ''نامیاتی اکائی'' ("Organic Unit") قرار دیا تھا۔ اب دیکھئے، پاسترناک ''عقابی نظر''، ''کوندے کے لپکنے''، ''شارٹ ہینڈ'' اور ''انداز تحریر'' کے حوالے

سے کیا کہہ رہا ہے۔ ایک طرح سے علامتیں اور استعارے عالم صغیر کو عالم کبیر میں سمیٹے بیٹھی ہیں، مگر ''شارٹ ہینڈ'' عظیم انفرادیت کا ہے اور ''انداز تحریر'' کسی ''خاص روح'' کا ہے۔ تو یہاں ایک سوال اور بھی سامنے آتا ہے۔ اسطوری تنقید کا بہت چرچا ہے، مگر اس تنقید کا وہ انداز جس میں علامتوں کی فہرست (Catalogue) سی تیار کر دی جاتی ہے، اب اعتراضات کی زد میں ہے، مثلاً کسی شاعر کے یہاں دو چار بار ''سورج'' کی علامت آ گئی تو اب نقاد کا فرض ہے کہ وہ دنیا کی مختلف تہذیبوں کی اساطیر میں اس علامت کی تفصیلات بیان کرے۔ یہ سوال کہ کسی فن پارے میں اس علامت کے کونسے رخ سے کام لیا گیا ہے اس کے لئے اہم نہیں ٹھہرتا۔ یوں ادبی تنقید بشریات نفسیات کا درس سنا کر رہ جاتی ہے۔ علمی پس منظر سے آگاہی تو لازمی ہے مگر ادبی تنقید اس کا عطر کشید کرے گی، اس کا بامعنی اطلاق کرے گی۔ پندرہ بیس سال پہلے امریکی یونیورسٹیوں میں نارتھروپ فرائی کا خاصا چرچا تھا۔ فرائی کی تنقید اساطیر کے علم سے ربط خاص رکھتی ہے، مگر اس کا اصل کمال ادبی اصناف پر اس بصیرت کے اطلاق میں ہے۔ نارتھروپ فرائی کی تنقید اس معنی میں ''آرکی ٹائپل'' ہے کہ اس نے مختلف اصناف ادب کے مزاج کو کچھ مثالی سانچوں کے ذریعے بیان کیا ہے۔ یہ عالمانہ انداز دلچسپ بھی ہے اور گہرا بھی، مثلاً ایک نمونہ دیکھئے: فرائی نے رومانی (Romance) اور رثائی شاعری (Elegy) اور المیہ (Tragedy) اور طربیہ (Comedy) کے امتیازات کو کچھ اس ڈھب سے بیان کیا ہے کہ ان اصناف یا شعری سانچوں کا کچھ مخصوص مراحل سے تعلق ہے، مثلاً پہلا مرحلہ ہے صبح کا مرحلہ۔ یہی بہار کا، پیدائش کا مرحلہ ہے۔ یہ رومانس کی صنف ہے۔ ہیرو کی پیدائش اور اس کے بعد ظہور میں آنے والا واقعاتی دائرہ دوسرا ہے: گرما، دوپہر...... فطرت سے قربت کی شاعری میں یہ رخ نمایاں ملے گا۔ تیسرا مرحلہ ہے خزاں، شام، موت کا مرحلہ، زوال اساطیر، ہیرو کی قربانی اور موت، یہ المیہ یا رثائی شاعری میں ہوتا ہے۔ چوتھا مرحلہ سرما کا

ہے، رات کا، جس میں ہجویہ اور طنزیہ شاعری شامل ہے۔ المیہ رؤیا میں شکاری پرندے، خونخوار جانور، جنگل ملتے ہیں جبکہ طربیہ رؤیا میں کھلے مناظر، باغ، بے ضرر جانور مثلاً بھیڑیں وغیرہ۔ علامہ اقبال کی شاعری کا جائزہ لیں اور غور کریں کہ صبح کے مرحلے کی تمثالیں کہاں ہیں؟ دوپہر، شام، رات کے مراحل کہاں کہاں ہیں؟ رومانس کا سا احساس کہاں ہے؟ فطرت سے قربت کا احساس کہاں ہے؟ یہ تمام رؤیا ایک دوسرے کو کہاں کاٹتے ہیں اور کہاں ان میں سے بعض ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔

فرائی نے طربیہ احساس کا حوالہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ اس میں محبت اور دوستی کی بات ہوگی اور المیہ احساس میں شک کا ماحول اور فرد کا دوسروں سے الگ تھلگ ہونا۔ فرائی کا نظام تو اصناف کی مجموعی اشکال سے بحث کرتا ہے مگر شاعری میں جہاں رومانس کا، فطرت سے قربت کا، المیے یا طربیے کا احساس ہوگا وہاں متعلقہ اشارے کچھ مدد کریں گے۔ اب دیکھئے 'بانگ درا' کے ابتدائی حصوں میں موت کا کتنا ذکر ہے۔ جناب سلیم احمد نے تو اس کے حوالے سے اقبال کے بارے میں کچھ کلیے ہی بنالیئے ہیں۔ خیر، ان حصوں میں فطرت سے قربت کے ساتھ ساتھ ایک گہرا المیہ احساس بھی موجود ہے۔ شاعر کا تخیل گورستانوں اور مزاروں کے درمیان بھٹکتا ہے، اجڑی ہوئی عمارتوں میں المیہ احساس جگاتا ہے، خفتگان خاک سے استفسار کرتا ہے، بچھڑ جانے والوں کے نوحے ہیں، شوکت رفتہ کی یاد ہے۔ بعد میں مختار صدیقی نے اقبال کی شاعری کے اس رخ سے بہت دلچسپی لی پرانی عمارتوں اور آثار قدیمہ کے حوالے سے کئی نظمیں لکھیں اور اس موضوع کو ''جلیل'' قرار دیا۔ گویا دلی کے مرثیوں اور مسدس حالی'' سے ہماری شاعری میں جو تہذیبی اور تاریخی فریاد کی کیفیت پیدا ہوئی تھی، سلطنت کے گم ہونے سے جو احساس زیاں ظاہر ہوا تھا، اس کی ایک خاص شکل اقبال کے استعاروں اور ان کی شعری تمثالوں میں بھی نظر آتی ہے، مگر وقت کے ساتھ المیہ

رؤیا، طربیہ رؤیا میں کس طرح تبدیل ہوا اور اس کے ساتھ استعاروں، علامتوں کی شکل کیسے بدلتی چلی گئی، یہ مطالعے کا اہم پہلو ہو سکتا ہے۔ مسجد قرطبہ بھی تو آثار ہی میں شامل ہے۔ اب اس کے گرد جو تمثالیں جمع کی گئی ہیں ان کا تقابل ابتدائی دور کی عمارات کے گرد یکجا کی گئی تمثالوں سے کیجئے تو بہت کچھ سمجھ میں آئے گا۔ اس طرح کا تقابلی جائزہ مختلف تمثالوں اور علامتوں کے ذریعے سے کیا جا سکتا ہے۔ خود شکاری پرندے نارتھروپ فرائی کے نظام میں المیہ مرحلے سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن اقبال کے شاہین میں یہ کن مراحل میں ہے؟

یہاں ایک فرانسیسی عالم باش لار کی ایک بات یاد آتی ہے۔ باش لار نے علامتوں کی نوعیت اور معنویت کے سلسلے میں بہت اہم کام کیا ہے۔ آگ کی نفسیات پر اس کی پوری کتاب ہے۔ دریدا نے ایک جگہ باش لار کا ایک اقتباس درج کیا ہے، جس میں یہ کہا گیا ہے کہ علامتیں جھرمٹ بناتی ہیں اور علامتوں کے مختلف جھرمٹ مل کر کسی خاص مرکز کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ باش لار کہتا ہے کہ آگ کی علامت کے بھی کئی جھرمٹ بنتے ہیں۔ کہیں یہ حرارت اور کہیں یہ تطہیر کی علامت ہے، کہیں روشنی کی، کہیں تبدیلی لانے والے محرک کی، مگر علامتوں کے یہ مختلف جھرمٹ جس مرکز کی طرف رہنمائی کرتے ہیں وہ ہے زندگی، یعنی آگ بنیادی طور پر زندگی کی علامت بنتی ہے۔ اب اقبال کی علامات کے جھرمٹ تلاش کیجئے تو کہیں تغیر کی علامات، کہیں تحرک کی علامات، کہیں قوت اور توانائی کی علامات نظر آئیں گی۔ اس طرح کئی جھرمٹ اور بھی بنیں گے۔ ان میں سے کسی کو، مثلاً حرکت کو توانائی کو، یا ان سے آگے ''حیات'' کو ان کا مرکز قرار دیں...... یہ جائزہ دلچسپ ہو سکتا ہے۔ ہاں، اقبال کی علامات کا ایک جھرمٹ تاریخی اور تہذیبی تلمیحات کے حوالے سے بھی تو بنتا ہے۔ اقبال کی تلمیحات کو تو یکجا کیا گیا مگر یہ کم ہی دیکھا گیا ہے کہ تلمیحات شاعری میں کیا کردار ادا کرتی ہیں؟ کسی شاعر کو کن خاص تلمیحات سے زیادہ دلچسپی رہی اور کیوں؟ وحید

الدین سلیم نے البتہ اپنے ایک مضمون میں تلمیح کو قوم کی ''یاد'' سے تعبیر کیا ہے۔ یہ قوم کی یادیں ہیں جو مختلف ناموں کے حوالے سے سامنے آجاتی ہیں، مگر جرمن مفکر ہائزخ سمر اس سے زیادہ گہری سطحوں تک جاتا ہے۔ سمر نے رومانس کے حوالے سے لکھا ہے جب ہم رومانس میں کسی ہیرو یا کسی نسل کے کارنامے پڑھ رہے ہوتے ہیں تو وہ ہیرو یا وہ نسل مدھم سی، آبائی انا کی صورت میں ہمارے اندر موجود ہوتی ہے۔ جب ہم چراغ کی روشنی میں ان کرداروں کی مہمات کا ذکر پڑھتے ہیں تو وہ بھی ہمارے اندر اپنی کہانیوں کو دہرا رہے ہوتے ہیں۔ یہ کتنی گہری اور بصیرت افروز بات ہے سمر کی، مگر ایک مرحلہ اس سے بھی آگے کا ہے۔ ایک نسل یا قوم کا سوال نہیں، عقائد اور ایمان کا بھی سوال ہے، مابعد الطبیعیاتی تصورات کا بھی سوال ہے۔ خیر ایک تو انسانیت کا مشترکہ سرمایہ بھی ہے اور کسی جگہ کا انسان بھی ہو اس کی کہانی ہماری کہانی بھی ہے، لیکن جب ہم اپنی مخصوص نسل کی یادوں کے بھی پار جا کر کچھ تلمیحات استعمال کرتے ہیں تو ان کا تعلق عقائد سے ہوتا ہے۔ اقبال کے ہاں یہ سطح بہت نمایاں ہے۔ خضر و موسیٰ، ابراہیم و اسمٰعیل اور تضاد کے طور پر نمرود و سامری، شاعر کی اپنی نسلی یادوں کے پار عقائد کے حوالے ہی سے ظاہر ہوئے ہیں۔ اب تلمیح کو ایمانی شعور کا ''کوندا'' کہیے یا تہذیبی شعور کی ''نامیاتی اکائی'' یا نسلی یادوں کی مختصر لیکن بڑا تاریخی احساس جگا دینے والی تصویریں، ان کے ذریعے بھی تو ذات اور تہذیب کی حد بندی ممکن ہوتی ہے۔ تفصیل سے بچنے کے لئے میں مثالوں سے گریز کر رہا ہوں، مگر اب تلمیح کا ذکر آیا ہے تو دیکھتے چلیں کہ صرف ایک تلمیح کے حوالے سے اور اس کے ذریعے کتنے جھرمٹ ہماری شاعری میں بنتے ہیں۔ تلمیحات کے بھی اس طرح کے جھرمٹ ہوتے ہیں جیسے باش لار کے لفظوں میں دوسری نوعیت کی علامتوں کے۔ حضرت یوسفؑ کے قصے کے حوالے سے بات کریں تو مختلف ادوار کے شعرا کے اشعار ذہن میں گونجنے لگتے ہیں:

دکھلائیے لے جا کے تجھے مصر کا بازار
خواہاں نہیں لیکن کوئی واں جنس گراں کا (سوداؔ)

غیرتِ یوسف ہے یہ وقت عزیز
میرؔ اس کو رائیگاں کھوتا ہے کیا (میرؔ)

قید میں یعقوب نے گولی نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزن دیوار زنداں ہوگئیں

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنان مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محو مہ کنعاں ہوگئیں (غالبؔ)

آرہی ہے چاہ یوسف سے صدا
دوست یاں تھوڑے ہیں اور بھائی بہت (حالیؔ)

ایک قصے کی تلمیحات کے کتنے جھرمٹ ہیں: مصر، کنعاں، بازار میں بکنے کا حوالہ، چاہ یوسف، زنداں، عزیز مصر، یہ تمام تلمیحات کتنے انسانی تجربوں کو سمیٹتی ہیں، انہیں ہمارے وجود میں جگا دیتی ہیں، کتنے تجربات کو جوڑتی ہیں ...... نفسیاتی سطح سے مابعدالطبیعیاتی سطح تک۔ ایک شعر عزیز حامد مدنی کا بھی سن لیجئے:

طلسم خواب زلیخا و دام بردہ فروش
ہزار طرح کے قصے سفر میں ہوتے ہیں

شعر تو یاد آتے جائیں گے، بس بیدلؔ کا ایک شعر اور سن لیں اور دیکھیں خارجی اور داخلی تجربے کس طرح وحدت میں ڈھل گئے ہیں:

نور جاں در ظلمت آباد بدن گم کردہ ام
آہ ازیں یوسف کہ من در پیرہن گم کردہ ام

اب غور کیجئے اقبال کی تلمیحات کے جھرمٹ اپنے اندر کیا کچھ سمیٹے ہوئے ہیں۔ یہ تلمیحات کن کن تاریخی، تہذیبی یا تمدنی دائروں سے آئی ہیں؟ ہمارے اجتماعی شعور یا عقائد کے ساتھ ان کا کیا رشتہ ہے؟ ان کے مفاہیم میں

اقبال کے تخلیقی تخیل نے کیا توسیع کی ہے؟ دوسرے تہذیبی دائروں سے جو تلمیحات آئی ہیں وہ کیا کردار ادا کر رہی ہیں؟

اقبال کے کلام میں علامتوں اور تلمیحات کے جو دائرے بنتے ہیں ان میں بڑی وسعت ہے۔ ان کے ذریعے ذات کی شیرازہ بندی بھی کی گئی ہے اور تہذیبی سطح کی شیرازہ بندی کی ایک بڑی کوشش بھی نظر آتی ہے۔ اب ادبی تنقید کا فریضہ ہے کہ وہ مختلف نظموں اور غزلوں کے تجزیے کے ذریعے ان جمالیاتی پہلوؤں کا ادراک کرے جو ان علامات اور تلمیحات کے حوالے سے سامنے آئے ہیں۔ اس سلسلے میں کچھ مفید کام جناب اسلوب احمد انصاری کا مجلّہ ''نقد و نظر'' کر رہا ہے۔ مگر ابھی اس رخ پر بہت کچھ تنقیدی سفر کی ضرورت ہے۔ پھر الگ الگ نظموں کے تجزیے تک رہ جانا ہی کافی نہیں۔ تجزیے کو کسی مجموعی ترکیب میں بھی ڈھالنا ہوگا۔ آج کی یہ گفتگو کلام اقبال کے مطالعے میں ان ہی طریقوں کی افادیت کا دھندلا سا نقشہ فراہم کرنے کی کوشش ہے۔ ہر طریقے کی طرح اس کی بھی اپنی حدود ہیں جن کا احساس رہنا چاہیئے۔ پھر کسی نظام کو پوری طرح غیر مشروط قبول کرنا بھی ضروری نہیں، تاہم یہ تو دیکھنا ہوگا کہ اس طریقے سے کلام اقبال سے ہمارا رابطہ اپنے اندر کچھ نئی ابعاد رکھتا ہے یا نہیں؟

شان الحق حقی

اقبال کا نظریۂ غزل اور اس کی تعبیر

”غزل ابتدائے شاعری بھی ہے اور انتہائے شاعری بھی۔“

یہ کسی اور کے نہیں اقبال کے اپنے الفاظ ہیں۔ یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ علامہ نے یہ جملہ سول سروس کے امتحان میں ممتحن کی حیثیت سے مضمون نویسی کے ایک پرچے میں بطور موضوع رکھا تھا، اور امیدواروں کو اس پر اظہارِ خیال کی دعوت دی تھی۔ بجائے خود اس جملے میں اتنی صداقت ہے کہ اسے ایک کلیہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس طرح کے کلیئے ریاضی کے کلیات نہیں ہوتے جنھیں پیمائش سے ثابت کیا جاسکے، لیکن گہرے مشاہدے پر مبنی اور ایک ایسی صداقت کے حامل ہوتے ہیں جو اکثر اہل ذوق کو اپنے دل کی آواز معلوم ہوگی۔ اقبال نے جب یہ جملہ لکھا تو ظاہر ہے کہ ان کی نظر میں شاعری کے کیا کیا روپ اور کیا کیا رنگ ہوں گے۔ انھوں نے خود اساتذۂ فارسی کی اتنی منتخب اور رنگا رنگ زمینوں کو اپنایا ہے کہ اسی سے ان کی وسعت نظر اور حسب انتخاب کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن میں نے یہ موضوع اس لئے اختیار کیا ہے کہ اس مقولے کی سب سے نمایاں تعبیر خود ان کے کلام میں ملتی ہے۔ اس کے اثبات کے لئے انہی کے کلام سے رجوع کرنا چاہیئے۔

بات صرف اتنی ہی نہیں کہ اقبال نے غزل سے ابتدا کی اور آخر آخر اسی صنف میں ان کا کلام پختگی کی انتہا کو پہونچا۔ سچ یہ ہے کہ اگر غزل انتہائے کلام ہے تو کلامِ اقبال منتہائے غزل بھی ہے۔ میں کلیہ سازی نہیں کرنا چاہتا۔ یہ صرف

ایک ذوقی تجربہ ہے، اور عجب نہیں کہ کچھ اور لوگ بھی اس میں میرے ساتھ شریک ہوں۔ میری نظر میں بھی غزل کے گونا گوں روپ ہیں اور میں نے خود بھی غزل کہی ہے اور وہ بھی میرے دل کو لگتی ہوئی غزل ہے کیونکہ میرے دل سے نکلی ہے۔ غزل کی اس تمام رنگا رنگی کے باوجود اقبال نے غزل کی بابت اور میں نے اقبال کی غزل کی بابت جو بات کہی اس کی وضاحت آگے آتی ہے۔

سیالکوٹ اور لاہور کے مقامی مشاعروں کا خوش الحان مبتدی بالآخر 'زبور عجم' کی جدت آفریں اور ولولہ خیز وجدانی غزل تک پہونچا۔ اور پھر 'بالِ جبریل' کے ملکوتی نغمات کا خالق ہوا۔ دراصل ان نغمات کو ملکوتی کہنا تعریف ناتمام ہے کہ یہ سوز سے خالی نہیں۔ یہ غزل کا ایک بالکل اچھوتا اور برگزیدہ روپ تھا جس میں عشق کی حرارت منزہ اور مرتفع ہو کر ایک ایسے سوز میں بدل گئی ہے جو روح میں بہت گہرا اتر گیا ہو اور ایک عمر کے ذہنی و قلبی ہیجان کا حاصل:۔

کبھی سوز و ساز رومی کبھی پیچ و تاب رازی

اور یہ تاثیر سے خالی نہیں۔ اس نے بہت سے اہل درد کے دل پگھلائے ہیں:۔

یہ کون غزل خواں ہے پر سوز و نشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز

یہ جذبہ جس کا اظہار ان غزلیات میں ہوتا ہے، حسن پرستی یا عرف عام میں جنسی و فطری محبت سے گزر کر (جس پر تعریض مقصد نہیں) ایک ایسے مقام پر پہونچ گیا ہے جسے اقبال کی اپنی اصطلاح میں مقام بے خودی کہنا چاہیئے۔ یہاں نظیری کا ایک شعر درج کرنے کے قابل ہے جس میں وہ کہتا ہے کہ حسن خوباں پر دلوں کو مائل کر کے دراصل ایک اعلیٰ تر جذبے کے لئے راہ ہموار کی جاتی ہے:

حور و جنت جلوہ بر زاہد دہد در راہِ دوست
اندک اندک عشق در رہ آورد بیگانہ را

نہ صرف فکر و جذبات بلکہ اسلوب اظہار کی رو سے یہ غزل کی ایک نئی روایت یا

روایت کی ایک نئی غزل تھی، کیونکہ روایت ہمیشہ ایک زندہ اور پھلتے پھولتے سلسلے کا نام ہوتا ہے، صرف ایک روش پر قائم ہو جانے کا نہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ یہ روایت جس کی طرح 'بالِ جبریل' نے ڈالی، عام نہ ہوئی۔ لیکن کسی نئے تخلیقی تجربے کی اہمیت یہ نہیں کہ وہ عام یا مبتذل ہو جائے۔ غالب ہماری شعری روایت کی ایک اہم کڑی ہے، لیکن غالب کا طرزِ سخن انہی پر تمام ہوا۔ داغ کے رنگ کو بہت لوگوں نے اپنایا مگر ان میں سے بھی کوئی دوسرا داغ نہ بنا۔ یوں دیکھیے تو غالب کا پرتو بھی اردو شاعری پر بہت گہرا ہے، داغ کی غزل نے بھی زبان کی صفائی اور بندش کی بے ساختگی کی حد تک کچھ اثرات ضرور چھوڑے ہیں، اور اقبال کی غزل کے نقال خواہ بہت نہ ہوئے ہوں، لیکن اس نے بھی ایک سند اور سنت ایسی مہیا کی ہے جس سے بعد کے لکھنے والوں کے لئے ایک راہ کھلی ہے، جس سے وہ حسبِ توفیق استفادہ کر سکتے ہیں۔ جس طرح مقبول شعراء کی اختراع کردہ زمینوں کو بعد کے شعراء برتتے رہے ہیں، اقبال کی بھی بعض زمینیں اپنائی گئی ہیں، بعض چوم کر چھوڑ دی گئی ہیں۔ اسی طرح فکرِ اقبال کے سراہنے والے بھی کم نہیں۔ اس نے ایک پورے کارواں کا رخ بالکل نئی سمت میں موڑ دیا ہے:۔

گئے دن کہ تنہا تھا میں انجمن میں
یہاں اب مرے راز داں اور بھی ہیں

اردو غزل کا سلسلہ فارسی غزل کی روایت سے ملتا ہے اور فارسی میں سعدی کو غزل کا پیغمبر کہا گیا ہے۔ یہ ایک پرانا مقولہ ہے جس سے مراد یہ نہیں تھی کہ غزل سعدی پر تمام ہو گئی بلکہ وہ سلسلۂ غزل کے پہلے بڑے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی غزل کے ذریعے اس صنف کے واسطے اسوہ و آئین مہیا کیا۔ انھوں نے غزل کی نوک پلک کو سنوارا اور اسے قصیدے کے اثر سے نکال کر ایک آزاد روش پر ڈالا۔ اس سے پہلے قصیدے کے طرز پر صرف محبوب کی مدح سرائی پر زورِ بیان صرف کیا جاتا تھا۔ معاملات و واردات سعدی کی دین ہیں۔ انھوں نے غزل کی

زبان کو بھی صاف کیا، اور اگرچہ زور عاشقانہ جذبات و معاملات پر رہا، لیکن اس میں نئے مضامین کی سمائی اور زیادہ ہوگئی۔ انوری خاقانی قصیدے کے مردمیدان تھے۔ فردوسی مثنوی کا بادشاہ تھا، دوسرے شعراء بھی غزل کو محض قصیدے کا گوشالہ سمجھتے تھے، صنف غزل کے زیادہ قائل نہ تھے۔ ظہیر فاریابی کا دیوان بس انہی کے عہد تک چرانے کے قابل تھا کہ دنیا نے سعدی و خسرو و خواجو و حافظ کا رنگ نہ دیکھا تھا۔ رودکی کا ذکر اس ضمن میں لاحاصل ہے کہ اس کا دیوان ہی نہیں ملتا، اور ویسے بھی وہ پہلا غزل گو نہیں تھا۔ غزل کے ہیولے میں سعدی نے بجلی دوڑائی۔ اور پھر اس نے وہ وہ رنگ نکالے اور ایسی چنگاریاں بکھیریں کہ آنکھیں خیرہ ہوتی ہیں۔ یوں تو سعدی کے پیشروؤں سے لے کر شعرائے متاخرین تک کتنے ہی شاعر ہیں اور ان میں کون تھا جس نے چند بڑے اشعار غزل کو نہ دئے ہوں۔ لیکن سعدی غزل کو جس ڈھب پر لے آئے تھے اور اس کا جو رخ متعین کر دیا تھا وہ عہد بہ عہد قائم رہا ہے۔

فارسی اور اردو غزل کی روایت پر یکجائی نظر ڈالی جائے تو سعدی اور اساتذۂ متقدمین و متوسطین کے بعد میر و غالب پر نگاہیں آکر ٹھہرتی ہیں۔ فارسی غزل کی تو بات ہی کیا ہے اردو بھی ہیٹی نہیں رہی۔ غزل کی دنیا میں بہت کچھ ہے۔ حسن و خسرو کی جودت طبع کے دفتر بھی ہیں، رومی کا اظہر من الشمس دیوان بھی۔ حافظ کی سحر طرازیاں بھی، فیضی و کلیم و عرفی و طالب سے بیدل و جان جاناں اور حزین و اکثر اساتذہ فارسی کا میدان غزل سے بتجاوز وسیع و عریض رہا ہے۔ قصیدے کے بغیر استادی مسلم نہ تھی لیکن اس تنوع اور فراوانی سے قطع نظر انصاف شرط ہے کہ میر اور غالب کی اردو غزل روایات غزل میں نئے اضافے تھے۔ ان دونوں کا بہت نہ سہی تھوڑا ہی سا منتخب کلام بعض بڑے بڑے دفتروں پر بھاری نکلے گا۔ بڑی بات یہ ہے کہ یہ اچھوتا، الہامی اور ناقابل تقلید ہے۔ غزل کی روایت اب بھی بڑی آب و تاب کے ساتھ زندہ ہے۔ مضمون تازہ کی آمد کا

دروازہ کبھی بند نہیں ہوتا۔ پھر جتنے شاعر اتنے ہی ان کے انداز ''ہر گلے را رنگ بوئے دیگر است۔'' لیکن وہ اجتہادی شان کہ آپ کسی کو امام عصر ماننے پر مجبور ہو جائیں، چند ہی افراد کے حصے میں آتی ہے۔ غالب کے بعد ایک عرصے تک داغ کی عام پسند غزل کا دور دورہ رہا جس نے حالی کی متین اور معتدل آواز کو بھی دبائے رکھا۔ داغ کے بعد جو شعراء ابھرے انہیں میں حالی کا متبع کہوں گا۔ اگرچہ اردو غزل پر حالی کے پرتو کو پوری طرح تسلیم نہیں کیا گیا ہے۔ لیکن حسرت، فانی، یگانہ، اصغر، عزیز، وحشت وغیرہ کو ایک زمرے میں رکھا جائے تو اس کے سرخیل اور پیش رو حالی قرار پائیں گے، پھر اسی دور میں ایک بھاری بھرکم عہد آفریں شخصیت اور ابھری اور وہ اقبال کی شخصیت ہے اور یہاں میرے مدنظر صرف ان کی غزل ہے۔ ہماری جدید غزل میں بہت سے رنگ، نئے تجربے، نئی آوازیں ہیں اور طرح داریاں بھی، لیکن وہ ''طرح اندازی'' وہ انقلابی شان نہیں ملتی جو سعدی کے وقت میں سعدی سے مخصوص تھی اور اس دور میں صرف اقبال سے منسوب کی جاسکتی ہے۔ اقبال کو چھوڑ کر، اب تک یہ قافلہ سعدی کی قافلہ سالاری میں چلتا آیا ہے، گو اس نے سعدی سے بڑے غزل گو بھی پیدا کئے جن میں حافظ سر فہرست ہیں۔

اقبال کا کلام اصناف سخن کے لحاظ سے خاصا متنوع ہے۔ انھوں نے مثنویات بھی لکھی ہیں، ترکیب بند بھی، غزل بھی، قطعات بھی۔ اردو نظم میں ہیئت کے نئے اور بڑے دل پذیر تجربے کئے ہیں جن کو دوسروں نے بھی دہرایا۔ اقبال کی غزل کا سرمایہ بہت نہیں، غالب سے بھی کم ہے۔ فارسی میں کل ۱۷۰ غزلیں ہیں، اردو میں کوئی سوا سو ڈیڑھ سو کے قریب ایسی منظومات ہیں جنھیں غزل کی تعریف میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس غزل میں چند ایسی خصوصیات ہیں جو غزل کی تمام روایت میں امتیاز رکھتی ہیں۔ ان سے نظر چرانا درست نہیں۔ انھیں ماننا اور جتانا ضروری ہے کہ اس کے بغیر اقبال شناسی کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔

اقبال کا غالب رجحان نظم نگاری کی طرف تھا مگر وہ ایسے نظم نگار ہیں جن کا ذوق شعری غزل کی روایت میں رچا ہوا ہے۔ ان کی نظم نے اسی لئے اتنا نکھار پیدا کیا کہ اس کی افتاد غزل پر تھی، جو بقول ان کے انتہائے شاعری ہے۔ پھر وہ اس روایت کو ایک نئی سمت میں لے گئے جہاں اس میں جمال و کمال کی ایک نئی جھلک پیدا ہوئی۔ اس میں انفرادیت کے علاوہ عظمت کے اور بھی کئی پہلو پائے جاتے ہیں۔

'بانگِ درا' کے دور اول ہی سے اقبال کی غزلوں میں جستہ جستہ ایک نیا آہنگ اور ایک نئی روش ابھر کر دکھائی دیتی ہے لیکن چونکہ اس وقت تک ان کی غزل کا عام انداز روایتی غزل کے زیر اثر تھا اس لئے یہ نمونے زیادہ نظر نہ چڑھے۔ جن لوگوں نے اقبال کے کلام کو ہدف ملامت بنایا ان کو البتہ کچھ اجنبیت کا احساس ضرور ہوا ہوگا کہ یہ شخص کہاں کی باتیں کر رہا ہے۔

کسی ایسے شرر سے پھونک اپنے خرمن دل کو
کہ خورشید قیامت ہو تیرے خوشہ چینوں میں

یہ غزل کے پیرائے میں ایک دعوت انقلاب تھی۔ غزل میں ایک اجنبی اور چونکانے والا مضمون:

جلا سکتی ہے شمع کشتہ کو موج نفس ان کی
الٰہی کیا چھپا ہوتا ہے اہل دل کے سینوں میں

''شمعِ کشتہ'' کا کنایہ بڑا دور رس تھا۔

نہ پوچھو مجھ سے لذت خانماں برباد رہنے کی
نشیمن سینکڑوں میں نے بنا کر پھونک ڈالے ہیں

یہ انسان کی فطرت آزاد بول رہی ہے جو کاشانہ تہذیب کی خالق بھی ہے اور ہادم بھی۔ غور کیجئے کہ اس نوع کے مضامین اس وقت اور کہاں پائے جاتے تھے۔

رلاتی ہے مجھے راتوں میں خاموشی ستاروں کی
نرالا عشق ہے میرا، نرالے میرے نالے ہیں

یہ فطرت سے گلہ ہے کہ اپنے راز نہیں کھولتی، منھ سے نہیں بولتی۔

کہوں کیا آرزوئے بیدلی مجھ کو کہاں تک ہے
مرے بازار کی رونق ہی سودائے زیاں تک ہے

کون سا بازار؟ ظاہر ہے کہ خیال کا چمن حسرتوں ہی کا پالا ہوا ہے۔

'پیامِ مشرق' میں کہتے ہیں:

گر نہ بوالہوسی با تو نکتۂ گویم
کہ عشق پختہ تراز ''نالہائے بے'' اثر است

جرس ہوں نالۂ خوابیدہ ہے میرے رگ و پے میں
یہ خاموشی مری وقت رحیل کارواں تک ہے
چمن زار محبت میں خموشی موت ہے بلبل
یہاں کی زندگی پابندیٔ رسم فغاں تک ہے

یہ صرف مضمون آفرینیاں نہیں ایک نظام فکر کی کڑیاں ہیں جو رفتہ رفتہ منضبط ہو رہا تھا۔ کلام اقبال نے اس سے آگے چل کر جو مدارج طے کئے، انھوں نے ان ابتدائی غزلوں کی آب و تاب کو ماند کر دیا۔ لیکن نظر انصاف سے دیکھئے تو 'بانگ درا' کی ابتدائی غزلیں بھی سب کی سب بہت اعلیٰ مقام پر نہ سہی، لیکن اردو شاعری میں ایک نئی آواز تھیں۔ جدت و جودت کا یہ سلسلہ جو 'بانگ درا' کے دور اول ہی سے شروع ہو گیا تھا نظر انداز کرنے کے قابل نہیں۔ اردو غزل ان اشعار سے بے نیاز یا دست کش نہیں رہ سکتی۔

گلزار ہست و بود نہ بیگانہ دار دیکھ
ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ

دوسرا مصرعہ ضرب المثل ہے اس کا مقابلہ اس مضمون سے کیجئے۔

دیکھوں کیا گلشن ہستی کو کہ کہتی ہے خزاں
تو بہار اس کی بہت بیٹھ کے فرصت سے نہ دیکھ
(بہادر شاہ ظفرؔ)

چمن افروز ہے صیاد اپنی خوشنوائی تک
رہی بجلی کی بیتابی سو میرے آشیاں تک ہے

کبھی اپنا نظارہ بھی کیا ہے تو نے اے مجنوں
کہ لیلیٰ کی طرح تو خود بھی ہے محمل نشینوں میں

نہ پوچھ ان خرقہ پوشوں کی ارادت ہو تو دیکھ ان کو
ید بیضا لئے بیٹھے ہیں اپنی آستینوں میں

معلوم ہوتا ہے اس وقت تک اقبال خرقہ پوشوں سے بدظن نہ ہوئے تھے۔ میں صرف چند ایسے شعر نقل کر رہا ہوں جو اس دور سے بھی لائق انتخاب ہیں۔

اچھا ہے دل کے ساتھ رہے پاسبان عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

یہ سب دور اول کے اشعار تھے۔ ان غزلوں کا رنگ ہموار نہیں۔ کہیں داغ کا پرتو ہے اور کسی قدر معاملہ بندی، کہیں مضمون آفرینی ہے، کہیں تمثیل:

سکون دل سے سامان کشود کار پیدا کر
کہ عقدہ خاطر گرداب کا آب رواں تک ہے

نہ ہو طبیعت ہی جن کی قابل وہ تربیت سے نہیں سنورتے
ہوا نہ سرسبز رہ کے پانی میں عکس سروِ کنار جو کا

کہیں حجاز کی طرف رغبت ہے کہیں یکسر بے گانگی۔ مگر حسن حقیقی سے جو تخاطب ہے وہ اس راز و نیاز سے بہت دور ہے جو 'زبور عجم' اور 'بالِ جبریل' کی غزلوں میں ملتا ہے۔

افلاک سے آتا ہے نالوں کا جواب آخر!
اٹھتے ہیں حجاب آخر، کرتے ہیں خطاب آخر

''اگر کجرو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

وہی میری کم نصیبی وہی تیری بے نیازی
میں کہاں ہوں تو کہاں ہے، یہ مکاں کہ لامکاں ہے"

علیٰ ہذا القیاس۔ زبور عجم کی غزلیں تو اور زیادہ ناز و نیاز میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ اگر والہانہ پن کے ساتھ ہی ساتھ فکری عنصر اتنا حاوی نہ ہو تو بھجن نظر آئیں۔ ٹیگور کی ہم رنگ ہو جائیں۔

چوں موج صبا پنہاں دزدیدہ بہ باغ آئی
در بوئے گل آمیزی، با غنچہ در آویزی

بانگِ درا میں دوسرے اور تیسرے دور کا کلام زیادہ ہموار ہو گیا ہے۔ پہلے کی نسبت پختہ و یکرنگ۔ دوسرے ہی دور سے ان کے فکری اجزاء خاصے مرتب ہو چکے تھے۔ اب یہاں کوئی بھی شعر ایسا نہ ملے گا جسے صرف انھیں سے منسوب نہ کیا جائے۔ انفرادیت اور نمایاں ہو گئی ہے۔ واردات محبت پہلے بھی کم تھیں اور بھی پیچھے رہ گئیں۔ مسائل حاضرہ کا شعور ذہن پر غالب ہے مگر حسن سے لگاؤ اور تغزل کی فضا برقرار ہے۔ مجاز سے قدم اٹھتے جا رہے ہیں اور حسن روپوش سے تقاضائے نظر بڑھ گیا ہے۔ دورِ سوم کا رنگ 'زبور عجم' سے ملنے لگا ہے دونوں ادوار کا نمونہ یہ ہے:

الٰہی عقل خجستہ پے کو ذرا سی دیوانگی سکھا دے
اسے ہے سودائے بخیہ کاری مجھے سر پیرہن نہیں ہے
زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے محشر اٹھیگا گفتگو کا
مری خموشی نہیں ہے گویا مزار ہے حرف آرزو کا
کوئی دل ایسا نظر نہ آیا نہ جس میں خوابیدہ ہو تمنا
الٰہی تیرا جہان کیا ہے نگار خانہ ہے آرزو کا
اگر کوئی شے نہیں ہے پنہاں تو کیوں سراپا تلاش ہوں میں
نگہ کو نظارے کی تمنا ہے دل کو سودا ہے جستجو کا

ریاض ہستی کے ذرّے ذرّے سے ہے محبت کا جلوہ پیدا
حقیقت گل کو تو جو سمجھے تو وہ بھی پیماں ہے رنگ و بو کا
سپاس شرط ادب ہے ورنہ کرم تیرا ہے ستم سے بڑھ کر
ذرا سا اک دل دیا ہے وہ بھی فریب خوردہ ہے آرزو کا

پا گئی آسودگی کوئے محبت میں وہ خاک
مدتوں آوارہ جو حکمت کے صحراؤں میں تھی

زمانہ آیا ہے بے حجابی کا عام دیدار یار ہوگا
سکوت تھا پردہ دار جس کا وہ راز اب آشکار ہوگا
خدا کے عاشق تو ہیں ہزاروں بنوں میں پھرتے ہیں مارے مارے
میں اس کا بندہ بنوں گا جس کو خدا کے بندوں سے پیار ہوگا

بھجن یہاں بھی ہیں:

پردہ چہرے سے اٹھا انجمن آرائی کر
چشم مہرومہ و انجم کو تماشائی کر
تو جو بجلی ہے تو یہ چشمک پنہاں کب تک
بے حجابانہ مرے دل سے شناسائی کر

چمک تیری عیاں بجلی میں آتش میں شرارے میں
جھلک تیری ہویدا چاند میں سورج میں تارے میں
بلندی آسمانوں میں زمینوں میں تیری پستی
روانی بحر میں افتادگی تیری کناروں میں
جو ہے بیدار انساں میں وہ گہری نیند سوتا ہے
شجر میں پھول میں حیواں میں پتھر میں شرارے میں

پہلے دو ''اشعار'' پر روایتی تصوف کا پرتو ہے مگر آخری شعر میں معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ''خودی'' کو شناخت تو کرلیا ہے، ابھی اپنے فکر کو اصطلاحی گرفت

میں نہیں لائے۔

اس غزل سے اقبال نے اپنی عنان فکر کو فارسی کی طرف موڑ لیا۔ فارسی غزل کے پہلے نمونے ''پیام مشرق'' کے باب موسومہ ''مے باقی'' میں ملتے ہیں۔ یہی ان کی غزل کا وہ موڑ ہے جہاں سے یہ سعدی سے غالب تک تمام روایت کو پیچھے چھوڑ جاتی ہے اور ایک نیا نقش قائم کرتی ہے۔ یہ گریز یک لخت اور یکسر ہوا ہے۔ ایسے چند ہی اشعار ہیں جنھیں ایک طرح کا عبوری عنصر کہا جا سکے۔ جیسے کہ یہ چند اشعار کہ ان میں روایت کی جھلک موجود ہے:

حلقہ بستند سر تربت من نوحہ گراں
دلبراں زہرہ وشاں گلبدناں سیمبراں
در چمن قافلۂ لالہ و گل رخت کشود
از کجا آمدہ اند ایں ہمہ خونیں جگراں
بر سر بام آ، نقاب از چہرہ بیباکانہ کش
نیست در کوئے تو چوں من آرزومندے دگر
یک نگہ یک شدہ دز دیدہ یک تابندہ اشک
بہر پیمان محبت نیست سوگندے دگر
عشق را نازم کہ از بیتابی روز فراق
جاں ما را بست بادرد تو پیوندے دگر
از ما بگو سلامے آں ترک تندخو را
کاتش زد از نگاہے یک شہر آرزو را

ان غزلوں کا ایک اٹکاؤ روایت کے ساتھ یوں بھی قائم رہتا ہے کہ ان میں سے اکثر اساتذہ کی معروف زمینوں میں ہیں۔ اقبال نے فارسی غزل کی خوش آہنگ زمینوں کو دل کھول کر برتا ہے گویا پرانے ساغروں میں اپنی شراب خانہ ساز بھری ہے۔ لطف یہ ہے کہ اقبال کی غزل یہی پرانے پر لگا کر ایک نئی

فضا، ایک نئی بلندی کی طرف پرواز کرتی ہے۔ سب جانتے ہیں کہ غزل کے ساتھ کچھ عروضی پیمانے ہی نہیں بلکہ تصورات، علامات اور مسلمات کی ایک پوری دنیا وابستہ ہے۔ اقبال نے اس پورے نظام کو بدل کر اس صنف کو ایک نئے عالم میں پہونچا دیا ہے۔ اس کے ابعاد و ارکان کا جائزہ آگے چل کر لیں گے۔ فی الحال صرف یہ دیکھئے کہ ان غزلوں میں کیسے کیسے جواہر چمک رہے ہیں۔ یہ اگر نشتر نہیں تو جواہر ضرور ہیں جن سے اقبال نے غزل کو مالا مال کیا ہے۔ فی الحال کچھ فارسی کے نمونے دیکھئے اردو غزل کی بات آگے آئے گی۔ ذیل کے پہلے شعر میں شعر کی خوش آہنگی کی وجہ جواز بیان کرتے ہیں:

نگاہ می رود از نغمۂ دل افروزے　　بمعنۓ کہ بروجامۂ سخن تنگ است

زعشق درس عمل گیر و ہر چہ خواہی کن　　کہ عشق جوہر ہوش است و جان فرہنگ است

صورت نہ پرستم من بت خانہ شکستم من
آں سیل سبک سیرم ہر بند گستم من

سرمایۂ درد تو غارت نتواں کردن
اشکے کہ زدل خیز در دیدہ شکستم من

محبت چوں تمام افتد رقابت از میاں خیزد
بہ طوفِ شعلۂ پروانہ باپروا نہ می سازد

آشنا ہر خار را از قصۂ ما ساختی　　در بیابان جنوں بردی و رسوا ساختی

طرح نو افگن کہ ماجدت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

نظر بہ خویش چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست
جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست

برہنہ حرف نگفتن کمال گویائی ست
حدیث خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

باز بہ سرمہ تاب دہ چشم کرشمہ زامی را
ذوق جنوں دوچند کن شوق غزلسرامی را
نقش دگر طراز دہ آدم پختہ تر بیار
لعبت خاک ساختن می نہ سزد خدای را

حسن میگفت کہ شامے نہ پذیرد بحرم !
عشق می گفت تب و تاب دوامے دارم

دردشت جنون من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آورائے ہمت مردانہ

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

زبرون درگزشتم زدرون خانہ گفتم   سخن نگفتۂ را چہ قلندرانہ گفتم

عشق شور انگیز را ہر جادہ درکوئے توبرد
برتلاش خود چہ می نازد کہ رہ سوئے تو برد

دل و دیدۂ کہ دارم ہمہ لذتِ نظارہ
چہ گنہ اگر تراشم صنمے زسنگ خارا

غزلے زدم کہ شاید بنوا قرارم آید
تب شعلہ کم نہ گردد زگسلتن شرارہ

ہرزماں یک تازہ جولانگاہ میخواہم ازو
تاجنوں فرمای گوید دگر ویرانہ نیست

دریں محفل کہ کار او گذشت از بادہ وساقی
ندیمے کو کہ درجامش فروریزم مئے ساقی

شرار از خاک من خیزد کجا ریزم کرا سوزم
غلط کردی کہ درجانم فگندی سوز مشتاقی

ہوائی خانہ ومنزل ندارم

سررا ہم غریب ہر دیارم

''سررا ہم'' کی کیا داد دی جاسکتی ہے جس نے شعر کو کہیں سے کہیں پہونچا دیا۔ صرف ایک ''ملت'' کا نہ رہا، ساری انسانیت کا ہو گیا۔

آنچہ من در بزم شوق آوردہ ام دانی کی چیست

یک چمن گل یک نیستاں نالۂ یک خمخانہ مے

اس شعر پر غالب کا پرتو نظر آرہا ہے مگر عموماً یہ سب اشعار ایک مخصوص نئے رنگ کے حامل ہیں۔

اب وہ مقام آتا ہے جہاں سے انقلابی رجحان اپنی تکمیل کو پہونچتا ہے۔ فارسی غزلوں میں معروف زمینوں کے اشتراک سے روایتی غزل کے ساتھ ایک ربط قائم تھا۔ دور آخر کا اردو کلام بیشتر ان کی اختراع کردہ زمینوں میں ہے اور آہنگ یکسر مختلف ہو گیا ہے۔ وہاں یہ جذبہ کارفرما تھا کہ اساتذہ کے آزمودہ مانوس و دل پذیر ترنم کے سہارے اپنے پیغام کی طرف متوجہ کیا جائے۔ یہ تاثر نہیں پیدا ہوتا کہ وہ ان زمینوں میں داد سخن دے کر اساتذہ قدیم سے بازی لے جانا چاہتے تھے۔ یا تو یہ کہیے کہ اردو میں انھیں ایسی شگفتہ و شاداب زمینیں نہیں ملیں یا جو تھیں وہ ان کے مطلب کی نہیں تھیں۔ یا یہ کہ زمینوں کے انتخاب کی حد تک انھوں نے پرائی زمینوں پر تصرف کی تلافی کر دی جو فارسی میں روا رکھا تھا۔ میرا خیال ہے یہ شعوری یا اختیاری عمل نہ تھا۔ اردو شاعری کی روایت بہر حال فارسی کی ہزار سالہ روایت کے مطابق فرومایہ تھی۔ لیکن سعدی کے بعد غزل کا دوسرا پیغمبر اسی کے حصے میں آیا۔

سب سے اہم بات جو اقبال کے ہاتھوں ہوئی وہ یہ کہ غزلیہ شاعری افسانے ڈرامے کی طرح تخیلی آپ بیتی رہی، نہ رومانی آپ بیتی۔ بلکہ ذاتی افکار وعقائد کے نہ صرف اظہار بلکہ پرچار کا ذریعہ بن گئی۔ اس کا لہجہ یکسر بدل گیا۔

انھوں نے ایسے اشعار کو جو پہلے غزل شمار نہیں ہو سکتے تھے اس طرح غزلیہ اشعار کے پہلو بہ پہلو رکھا کہ وہ خود بخود غزل ہی کے اشعار تسلیم کئے جانے لگے۔ پہلے اس شعر کو کون غزل کا شعر کہتا:

مغرب ز تو بیگانہ مشرق ہمہ افسانہ　　وقتست کہ در عالم نقش دگر انگیزی

مگر یہ غزل اس مطلع سے شروع ہوتی ہے:

از مشت غبار ما صد نالہ برانگیزی　　نزدیک تر از جانی یا خوے کم آمیزی

اور اس شعر پر ختم ہوتی ہے:

جز نالہ نمی دانم گویند غزل خوانم　　ایں چیست کہ چوں شبنم بر سینۂ من ریزی

یہ دونوں سو فیصد غزل کے اشعار ہیں۔ محبوب کو مخاطب کر کے کہے گئے ہیں۔ عشق میں ڈوبے ہوئے ہیں خواہ عشق مجازی نہ سہی۔ اس کے بعد ان کی اردو غزلیات سو فیصد کچھ کی کچھ ہو گئیں۔

میر سپاہ ناسزا لشکریاں شکستہ صف
آہ وہ تیر نیم کش جس کا نہ ہو کوئی ہدف
تیرے محیط میں کہیں گوہر زندگی نہیں
ڈھونڈ چکا میں موج موج دیکھ چکا صدف صدف
عشق بتاں سے ہاتھ اٹھا، اپنی خودی میں ڈوب جا
نقش و نگار دیر میں خون جگر نہ کر تلف
کھول کے کیا بیاں کروں سر مقام مرگ و عشق
عشق ہے مرگ باشرف مرگ حیات بے شرف
صحبت پیر روم سے مجھ پر ہوا یہ راز فاش
لاکھ حکیم سر بجیب ایک کلیم سر بکف
مثل کلیم ہو اگر معرکہ آزما کوئی
اب بھی درخت طور سے آتی ہے بانگ لاتخف

خیرہ نہ کر سکا مجھے جلوۂ دانش فرنگ
سرمہ ہے میری آنکھ کا خاک مدینہ و نجف

انھیں قطعہ بند یا نظم یا غزل مسلسل بھی نہیں کہا جاسکتا۔ فنی اعتبار سے صرف غزل ہی کہا جا سکتا ہے کیونکہ ہر شعر اپنی جگہ فرد ہے۔ البتہ ان غزلوں میں جن کا صرف ایک مختصر نمونہ اوپر گیا، ایک اجتہادی فکر اور مخصوص وجدانی تجربات کی ترجمانی ہے۔

یہ بھی ذکر کروں کہ اس سے پہلے میری معلومات کی حد تک صرف ہماری جوانمرگ مگر پختہ کار شاعرہ ز۔ خ۔ ش۔ نے اپنے غیر رومانی، خالص سیاسی و فکری اشعار کو غزل کا عنوان دیا تھا۔ ان کے مجموعہ ''فردوس تخیل'' میں ایسی کئی غزلیں ہیں جو ہیئت کے اعتبار سے غزل مگر تغزل سے دور ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ غزل ایک ہیئت ہی کا نہیں ایک روایت کا نام بھی ہے، لیکن یہ روایت اتنی متنوع ہے کہ اس کی حدود متعین کرنا محال ہے۔ پھر زندہ روایت میں نئے تجربات اور ارتقاء کی گنجائش ہمیشہ رہتی ہے، جیسا کہ میں نے عرض کیا، اقبال نے سعدی کے بعد غزل میں سب سے بڑی انقلابی تبدیلی پیدا کی ہے۔ جس سے اس کی کایا پلٹ ہوگئی لیکن ایسا نہیں کہ یہ روایت سے اس حد تک کٹ گئی ہو کہ کوئی رشتہ باقی نہ رہا ہو۔ ہیئت کے علاوہ لغت، استعارات، تلمیحات اور مترنم لہجے کے اعتبار سے بھی یہ روایت سے قریب ہے، اگرچہ صرف مانوس یا برتی ہوئی تکنیک یا لغات، استعارات تک محدود نہیں رہتی، ان میں بھی اس نے کشادگی پیدا کی ہے۔ اوپر کے اشعار میں ''کلیم سربکف'' والی تلمیح اس کی مثال ہے۔ اب تک ہمارے شعراء صرف موسیٰ پر چوٹ کرتے آئے تھے اور بڑی کھوکھلی باتیں کرتے تھے۔ تیر نیم کش، ہدف، صدف، عشق مرگ، حیات، طور، خاک کا سرمۂ چشم ہونا غرض روایتی غزل کی فضا موجود ہے۔ اور ترنم آفرینی بھی۔

یہ پیام دے گئی ہے مجھے باد صبحگاہی
کہ خودی کے عارفوں کا ہے مقام پادشاہی

نگاہ فقر میں شان سکندری کیا ہے

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن ۔۔ افلاک سے آتا ہے نالوں کا جواب آخر ۔۔ مجھے آہ و فغانِ نیم شب کا پھر پیام آیا ۔۔ جب عشق سکھاتا ہے آداب خود آگاہی ۔۔ ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں ۔۔ یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گوہر یکدانہ ۔۔ نے مہرہ باقی نے مہرہ بازی ۔۔ ہر شے مسافر ہر چیز راہی ۔۔ علیٰ ہٰذ القیاس ان مترنم زمینوں میں جو اقبال نے اردو کو دی ہیں، خوش آہنگی کے ساتھ ایک تازہ کاری بھی ہے جو غیر معمولی قوت ایجاد کا پتہ دیتی ہے جو آرٹ کا جزو لازم ہے، اور آرٹ کے ایک اعلیٰ تصور کا بھی کہتے ہیں:

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت

جو اس سے نہ ہوسکا وہ تو کر

فطرت کو خرد کے رو برو کر

تسخیر مقام رنگ و بو کر

ان غزلوں میں جو مخصوص وجدانی تجربات اور ایک اجتہادی فکر ملتا ہے، اس سے ان کی آفاقیت متاثر نہیں ہوتی، کیونکہ شاعر آفاق کا درد اپنے دل میں لئے ہوئے ہے۔ ہمارے اجتماعی درد بھی اس کے دل میں ہیں (انفرادی بہت کم) اور اس کے پاس ایک پیغام ہے جو سب کے لئے ہے۔ کلام پر مقصدیت ضرور حاوی ہے جو کلام کی تاثیر کے حق میں مفید نہیں ہوتی۔ کیٹس تو کہتا ہے ''ہم ایسی شاعری سے نفرت کرتے ہیں جو ہم پر ڈورے ڈالنے کی کوشش کرے'' (خطوط)۔ کہا جاسکتا ہے کہ کسی نہ کسی قسم کی مقصدیت تو ہر شاعری میں ہوتی ہے، اور وہ کسی نہ کسی نظام فکر سے وابستہ ہوتی ہے اور اسی کا ابلاغ کرتی ہے۔ اس بحث کو یوں مختصر کیا جاسکتا ہے کہ مقصد اگر اجتماعی طبیعت سے ہم آہنگ ہو اور مخاطبین ذہنی و وجدانی و جذباتی طور پر اس سے ہم آہنگ مقصد کی شاعری مقبول، پسندیدہ اور کامیاب ہوسکتی

ہے۔ اس میں کیا شک ہے کہ اقبال کے کلام نے ہمارے ذوق آزادی کو پروان چڑھایا، عین غلامی کے زمانے میں ہماری قومی خودداری کو تقویت بخشی، ایک روشن مستقبل کا خواب دکھایا۔ یہ سب باتیں اجتماعی طور پر ہماری جذباتی کیفیات کے مطابق تھیں۔ اس باعث یہ کلام مقبول ہوا اور دلوں میں اترتا گیا۔ البتہ فرد کو اپنے دل کی باتیں کم ہی مل سکیں۔ وہ یہی کہتے رہے کہ تو تو قطرہ ہے بحر میں ضم ہوجا۔

فنی اعتبار سے ایک اور نکتہ قابل بیان ہے کہ بعض باتیں جو اکثر غزلیہ شاعری میں مقصود بالذات ہوتی تھیں۔ منہ سے بولتی تھیں کہ شعر ہماری خاطر کہا گیا ہے، یہاں کلام پر حاوی نہیں مضمون آفرینی، نکتہ طرازی، محاکات، ایجاز و رمزیت، مکالمہ، استعارہ و تمثیل، محاورہ، لغات و تراکیب اور دوسرے صنائع لفظی و معنوی سب ایک عمومی مقصد کے تابع ہیں، اور اکثر تو پس منظر میں بھی موجود نہیں۔ اس کلام کا انحصار بیشتر خلوص اظہار پر ہے۔ شعوری صنعت گری پر نہیں جو کھلی مقصدیت سے بھی زیادہ بے تاثر ہوتی ہے۔ اب اس سے بھی زیادہ سادہ پیرایہ بیاں کیا ہوگا:

عالم آب و خاک و باد سر نہاں ہے تو کہ میں !
وہ جو نظر سے ہے نہاں، اس کا جہاں ہے تو کہ میں
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا
گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر

اس سادگی کے باوجود لہجہ تاثیر سے خالی نہیں:

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی
مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسن معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

اس آخری شعر سے ان کے فن کا یہی نکتہ روشن ہوتا ہے کہ اس کی تاثیر کا دارومدار اس کی سادگی اور خلوص اظہار پر ہے البتہ جیسا کہ عرض کیا، تاثیر کے لئے عام طبائع کا رجحان اور اثر اپذیری کی صلاحیت شرط ہے۔ بسورنے والے کو رلانا اور اونگھتے کو سلا دینا بھی ممکن ہے اور اہل ہمت کو منزل کی طرف دوڑا دینا بھی۔ اقبال نے ان میں سے مشکل تر کام سنبھالا تھا۔

نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے
مزا تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی

چونکہ اقبال کا کلام ایک نظام فکر اور پیغام عمل کا حامل ہے اور کہیں بھی اس سے دور نہیں بھٹکتا اس لئے کسی قدر یکسانیت اور تکرار مضمون سے مفر نہ تھا اور یہ بات کلام کی تاثیر کے حق میں مفید نہیں ہوتی:

درمکرر بستن مضمون رنگین لطف نیست
کم دہد رنگ ار کسے بند د حنائے بستہ را

چنانچہ اقبال کے کلام سے عمومی بے رغبتی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ لوگ جانتے ہیں کہ اس میں کیا ملے گا۔ وہی بات ہر پھر کے آئے گی جو سارے کلام میں رچی بسی ہے ان کے کلام میں کچھ بنیادی صداقتیں ہیں جو ہر دل کو لگتی ہیں۔ لیکن اقبال نے مستقبل کے بابت جو خواب دیکھا تھا، اس کی تعبیر نہیں مل سکی۔ ان کی آواز میں جو الہامی کیفیت ہے اس سے توقع کی جاسکتی ہے کہ یہ خواب یکسر باطل ثابت نہ ہوگا۔ خیر اس وقت تو ہمیں یہی دیکھنا تھا کہ غزل میں انھوں نے کیا انقلاب برپا کیا۔ میری رائے میں یہ سعدی کے بعد غزل کی سب سے بڑی کایا پلٹ ہے۔ اور اس سے غزل کا وقار بڑھا ہے۔ خواہ اس میں تغزل کی کمی سہی۔ اس روش نے کوئی باقاعدہ اسکول قائم نہ کیا ہو (سعدی نے بھی نہیں کیا تھا) مگر میں دیکھتا ہوں کہ آج کل کی نئی غزلوں میں اول سے آخر تک تغزل کا اکثر کوئی پتہ نہیں ہوتا۔ یہ وہی سنت ہے۔ جس کی یہ پورا دور دانستہ یا نادانستہ پیروی کر رہا ہے۔ اور جیسا کہ میں نے اوپر کہا اقبال کی فکر کے ماننے والے بھی بہت ہیں۔

زیڈ۔اے۔عثمانی

اقبال کی فارسی شاعری میں خدا سے خطاب

یہاں ہم خدا سے اس خطاب کی بات کررہے ہیں جو خدا سے براہ راست معاملے میں مکالمہ کا پیرایہ اختیار کرتا ہے، خواہ آواز ایک ہی متکلم کی کیوں نہ سنائی دے۔ ظاہر ہے کہ وہ کلام اس زمرے سے خارج ہے جو محض دعا، حمد، شکوہ وجواب شکوہ یا فریاد ہو۔

اقبال ماورائیت اور عرفان انا یا عرفان خودی کے شاعر ہیں، اور خدا سے مکالمہ ان کے کلام کا ایک امتیازی پیرایۂ سخن ہے۔ میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ ان کے کلام میں جن مقامات پر یہ مکالمہ پایا جاتا ہے وہاں اکثر شعری تاثر میں زبردست شدت پیدا ہوجاتی ہے۔ اقبال کی عظیم ترین شاعری زیادہ تر انہی مقامات پر مشتمل ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ ان مقامات پر شاعر کا سروکار حیات وکائنات کے بارے میں ان سوالات یا اقدار سے ہوتا ہے جو غائی ہیں، اور ابتدائی بھی۔ چنانچہ یہاں بقول ایلیٹ قدیم ترین اور مہذب ترین حسیت کے ایک ہونے سے شاعر کو تجربے کے ان اسطوری نقوش کا وجدان ہوتا ہے جو فن کی جامعیت، ہمہ گیری اور آفاقیت کی ضمانت ہیں۔ ویسے خدا سے مکالمہ خود ایک عظیم اسطور ہے۔ چونکہ اس مکالمے میں شاعر اپنے تمام تر وجود میں ملوث ہوتا ہے اس لئے اس کے کلام میں وہ مابعد الطبیعاتی ابعاد پیدا ہوجاتے

ہیں جو عظیم شاعری سے مختص ہیں۔ محدودیت اور غیر محدودیت کے تقابل کی وجہ سے ان مقامات پر شعری استبعاد کی تجربی جدلیات نہایت شدید ہوتی ہے۔ ''کشاکش من و تو'' کی تب وتاب سے شاعر کا شعور اپنی شدت کی انتہا کو پہنچ جاتا ہے، اوراس کی گرمئ اندیشہ سے احساس اور تفکر پگھل کر ایک ہو جاتے ہیں ایسے انوکھے تجربے کی علامتی شکل میں ڈھل جاتے ہیں جو سرحد ادراک سے پرے ہوتا ہے اور جو حقیقت کے اس جامع اور ہمہ گیر انکشاف کی خبر دیتا ہے جو عظیم فن سے عبارت ہے۔

ضمناً یہ بات بھی قابل تامل ہے کہ غالبؔ کے کلام میں جو شاید اقبال سے عظیم تر شاعر ہیں، خدا سے خطاب اور بالخصوص مکالماتی خطاب نسبتاً بہت کم پایا جاتا ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کی بہ نسبت غالبؔ کو ماورائیت سے کم سروکار ہے، اوراس منفرد انائے انسانی سے بھی بہت کم سروکار ہے جو انائے مطلق یا انائے یزدانی کے بالمقابل ماورائیت کی آرزومند ہو۔ وہ روایتی طور پر جس وحدت الوجودی فکر کی پاسداری کرتے ہیں وہ منفرد اناؤں کا تصور ابھرنے نہیں دیتی: اور مکالمہ منفرد اناؤں کے مابین ہی پورے طور پر ممکن ہے۔ مگر اقبالؔ شعوری طور پر وحدت الوجودی فکر سے آزادی اور انا کی اس دریافت کی سمت بڑھتے ہیں جسے وہ عرفان خودی سے موسوم کرتے ہیں۔ ان کی آگہی میں کہ جس میں مابعد الطبیعاتی ابعاد ابھرنے لگتے ہیں شروع سے ہی یعنی' بانگ درا' کے دور سے ہی نفس اور غیر نفس یعنی من و تو کا تقابل اور انسان کی تنہائی بلکہ اس کی وجودی مشروطیت کا احساس جاگزیں ہے؛ اور اسی احساس سے ان کے ہاں ناصبوری اور درد استفہام، ذوق جستجو اور ماورائیت کی آرزو پیدا ہوتی ہے جو بالآخر انھیں خدا سے مخاطبہ ومکالمہ کی طرف لے جاتی ہے۔

یہ آگہی مری مجھے رکھتی ہے بے قرار
خوابیدہ اس شرر میں ہیں آتشکدے ہزار

بستان و بلبل و گل و بو ہے یہ آگہی
اصل کشاکش من و تو ہے یہ آگہی

اقبالؔ کے ہاں کشاکش من و تو کی ابتدا انسان اور مظاہر فطرت کے تقابل سے شروع ہوتی ہے۔

اس چمن میں میں سراپا سوز و سازِ آرزو
اور تیری زندگانی بے گداز آرزو!

اور انا کا عرفان مکمل ہونے پر انسان اور خدا کے تقابل پر ختم ہوتی ہے۔ ''من و تو'' وہ شعری محرک ہے جو اقبالؔ کے کلام میں جاری و ساری ہے اور جس کے معمول سے ان کی شاعری مخاطبہ و مکالمہ کی مختلف اکتشافی شکلوں میں تجسس کی راہیں بدلتی رہتی ہے۔ تخاطب ان کا امتیازی پیرایۂ سخن ہے۔ ان کے شعری سفر کی ابتدا مظاہر کی فطرت سے تخاطب سے ہوتی ہے۔ ''اے ہمالہ اے فصیل کشور ہندوستان''۔ اور ۱۹۰۸ء کے بعد کے کلام میں خدا سے تخاطب میں یہ شعری سفر اپنی معراج کو پہنچ جاتا ہے۔

انائے انسانی اور انائے یزدانی اقبالؔ کی مابعد الطبیعاتی آگہی کے وہ دو قطبین ہیں جن کی اقدار آمیز تجربی جدلیات سے ان کی وہ عظیم ترین شاعری وجود میں آتی ہے جو خدا سے مخاطبہ و مکالمہ کی صورت اختیار کرتی ہے۔ یہ قطبین ان کے کلام میں بتدریج ابھرتے ہیں اس کے تفصیلی جائزے کے لئے اردو کلام پر ایک علیحدہ مقالہ درکار ہے۔ یہاں مختصراً یہ عرض کرنا کافی ہوگا کہ 'بانگِ درا' کے کلام ہی میں ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اقبالؔ کی اضطراب پرور آگہی میں جو اس عالم رنگ و بو میں انسان کی وجودی مشروطیت کے احساس سے گراں بار ہے ماورائیت کی آرزو شدت پکڑتی جا رہی ہے۔ جہاں یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ وحدت الوجودی فکر یا ہمہ اوستی فکر سے بتدریج دور ہوتے جا رہے ہیں وہاں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ تجربی کائنات کی گونا گونی میں گویا کسی مرکزی حقیقت کی جستجو کر رہے

ہیں۔ یہ مرکزی حقیقت آیۂ کائنات کا معنی دیریاب ہے جس کی تلاش میں ان کی شعری کائنات کے تمام قافلہ ہائے رنگ و بو نکلتے ہیں۔ مگر ان کی شعری کائنات بھی تو من و تو کی جلوہ سامانی ہے اور آگہی اسی کا دوسرا نام ہے۔

بستان و بلبل و گل و بو ہے یہ آگہی   اصل کشاکش من و تو ہے یہ آگہی

لہٰذا مرکزی حقیقت تک ان کے وجدان کی رسائی انا کی دریافت کے وسیلے سے ہی ہوتی ہے اور انائے مطلق کی صورت ہی میں وہ اس کا عرفان کرتے ہیں۔ وہ جس ماورائیت کی آرزو کرتے ہیں اس کی راہ بھی انا یا خودی کے عرفان کی وہ راہ ہے جو عشق سے مستنیر ہے۔

دیکھ آ کر کوچۂ چاک گریباں میں کبھی
قیس تو، لیلیٰ بھی تو، صحرا بھی تو محمل بھی تو

خودی میں ڈوب جا غافل یہ سر زندگانی ہے
نکل کر حلقۂ شام و سحر سے بیکراں ہو جا

انائے انسانی اور اس سے مستلزم انائے مطلق یا انائے یزدانی کی شعری دریافت اقبالؔ کا نہایت عظیم الشان کارنامہ ہے، اگر چہ اس سے وہ فلسفیانہ تفکر بھی وابستہ ہے جو لائبنیز، فشتے اور رومی جیسے مفکرین اور قرآنی فلسفہ کا مرہونِ منت ہے۔

بانگِ درا کے حصۂ سوم کے کلام تک آتے آتے، جو ۱۹۰۸ء کے بعد کا ہے، انسان ایک ایسی ہستی کے روپ میں ابھرتا ہے جو نرگس و صنوبر کی طرح تسلیم کی خوگر نہیں۔ ''چاہے تو بدل ڈالے ہیئت چمنستاں کی / یہ ہستی دانا ہے، بینا ہے، توانا ہے'' یہ انسان وہ باشعور و خود آگاہ، خود گرد خودنگر انا یا نفس ہے جو وجودی طور سے مشروط و محدود ہوتے ہوئے بیکراں ہونے کی آرزو رکھتا ہے کہ اس کا صمیمی و نامیاتی تعلق اس انائے یزدانی سے ہے جو خود غیر محدود و بیکراں ہے

(نحن اقرب الیه من حبل الورید) کائنات اناؤں کا ارتقاء کوش نظام ہے اور اس کا انائے یزدانی سے جو ضمیمی و نامیاتی تعلق ہے وہ امتداد (EXTENSITY) کے اعتبار سے نہیں، جیسا کہ وحدت الوجودیوں نے سمجھ رکھا تھا، بلکہ شدت (INTENSITY) کے اعتبار سے ہے کہ اس تعلق میں مکان حائل نہیں ہوتا۔ اس تعلق کی بدولت کائنات بقول آئن سٹائن محدود ہوتے ہوئے امکانی طور سے بیکراں ہے۔ انائے یزدانی کامل ہوتے ہوئے ہر دم ایک نئی شان سے سرگرم نمود ہے (کل یوم ہو فی شأن)۔ اور آزاد انسان جو ایک منفرد انا ہے اس حقیقت غیر محدود کی تجلیات تازہ بتازہ و نو بہ نو سے بالیدگی حاصل کرنے کے لئے پیہم جستجو و آرزو بلکہ پیہم ''فراق'' کے عالم میں شعور کی نئی نئی منزلوں کی طرف ہمیشہ آگے بڑھتا رہتا ہے (ملاحظہ کیجئے نظم ذوق و شوق)۔ وہ کوئی ظرف منفعل نہیں بلکہ اس کا ہر عمل ایک نئی صورتِ حال تخلیق کر کے خلاقانہ آشکارائی کے لئے نئے مواقع فراہم کرتا ہے۔ وہ اپنے وجود کی مشروطیت و محدودیت سے ماوراء ہے کہ وہ اپنے عزم آزاد کی حرکت سے اپنی دنیا آپ پیدا کرتا ہے، اور اپنی تقدیر خود بناتا ہے اور اس معاملے میں خدا کا شریک کار ہے۔ تقدیر جو کوئی بنی بنائی قسمت نہیں بلکہ ان غیر محدود امکانات کا خزینۂ پنہاں ہے جو واقعیت کی صورت اختیار کرنے کے لئے انسان کے عزم آزاد اور مشیت الٰہی کے ایک ہونے کے منتظر رہتے ہیں۔ انائے آزاد کا ہر عمل خدا کا عمل ہے (وما رمیت اذ رمیت ولکن اللہ رمیٰ)۔ ان تمام تصورات سے فلسفیانہ سطح پر بحث اقبالؔ کے خطبات میں ملتی ہے (بالخصوص خطبہ ۲ میں)۔ مگر ان کے شعری امکانات کتنے بے پناہ اور انقلاب آفریں ہیں اس کا اندازہ ۱۹۰۸ء کے بعد کے کلام سے ہوتا ہے (جہانی را دگرگوں کرد یک مرد خود آگاہی)۔ ذرا اس شعر کے تیور ملاحظہ کیجئے جو بانگِ درا کے حصہ سوم میں ملتا ہے:

دہر کے غم خانے میں تیرا پتہ ملتا نہیں   جرم کیا تھا آفرینش بھی کہ تو روپوش ہے

مگر اقبالؔ کی خدا سے دل کھول کر گفتگو زیادہ تر فارسی کلام میں ہوتی ہے

جو بانگِ درا کے بعد کا ہے چونکہ انائے انسانی اور انائے یزدانی کی شعری دریافت بھی فارسی کلام ہی میں پایۂ تکمیل کو پہنچتی ہے۔ نظم 'اسرار خودی' بڑی حد تک منظوم فلسفہ اور ادنیٰ درجہ کی شاعری ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نظم کے آخر میں جب اقبالؔ دعائیہ پیرائے میں خدا سے خطاب کرتے ہیں تو بقول شخصے شعری درجۂ حرارت ایک دم بڑھ جاتا ہے۔ اس سے ہمارے اس موقف کی توثیق ہوتی ہے کہ انائے انسانی کی حیثیت سے جب اقبالؔ انائے یزدانی سے مکالماتی خطاب کرتے ہیں تو عظیم شاعری کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔

ای زرویت ماہ و انجم مستنیر　　آتش خود راز جانم بازگیر
این امانت بازگیراز سینہ ام　　خار جو ہر برکش از آئینہ ام
یامرا یک ہمدم دیرینہ دہ　　عشق عالم سوز را آئینہ دہ
موج در بحر است ہم پہلوی موج　　ہست باہمدم تپیدن خوی موج!
برفلک کوکب ندیم کوکب است　　ماہ تاباں سر بزانوی شب است..
من مثال لالۂ صحرا ستم !　　درمیان محفلی تنہا ستم !
خواہم از لطف تو یار ہمدمی　　از رموز فطرتے من محرمی
ہمدمی دیوانۂ فرزانۂ　　از خیال این و آن بیگانۂ !
تابجان او سپارم ہوی خویش　　باز بینم دردل اور وی خویش!
سازم ازمشت گل خود پیکرش　　ہم صنم اور اشوم ہم آزرش

یہاں شعری تاثر کی شدت کی وجہ یہی ہے کہ ایک طرف انسان کی وجودی مشروطیت اور تنہائی کے احساس اور کسی مثالی رفاقت کی آرزو اور دوسری طرف خدا کے لطف و مشیت کے مابین شدید جدلیاتی تناؤ پیدا ہوتا ہے جس میں عشق و محبت کی اقدار نمائی اپنے اسطوری نقوش کے ساتھ ملوث ہو جاتی ہیں۔

شاعر کے خطاب میں گہرائی اور گیرائی بڑھتی جاتی ہے، اور اس میں ایسی کثیرالجہتی پیدا ہو جاتی ہے کہ یہ خطاب بیک وقت خدا سے بھی ہوتا ہے، دوسروں

سے بھی، اور خود سے بھی۔ مثلاً 'پیامِ مشرق' کے اس قطعے میں:

جہان یارب چہ خوش ہنگامہ دارد ہمہ رامست یک پیانہ کردی!
نگہ را با نگہ آمیز دادی دل از دل، جان ز جان بیگانہ کردی

یہاں خدا سے خطاب کرتے وقت شاعر کو انسانی معاشرت میں عشق و محبت کی مثالی اقدار سے سروکار ہے۔ مگر جہان کی مثالی صورت حال اور خدا کے پیدا کیے ہوئے ''خوش ہنگامہ'' رکھنے والے جہان کی آخری دو مصرعوں والی واقعی صورت حال کے مابین شعری استبعاد کا شدید جدلیاتی تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ جو طنز میں بدل کر ''چہ خوش'' اور ''ہمہ رامست یک پیانہ کردی'' کو نئے معنی عطا کرتا ہے۔ ان دونوں فقروں میں ان اسطوری نقوش کی جھلک بھی ملاحظہ ہو جو توریت، قرآن اور تصوف کی روایات سے ماخوذ ہیں۔

احوال و مقامات کے اعتبار سے شاعر کے خطاب کا فاصلہ، تمرکز اور اس کے سوز و ساز کا کیف و کم بدلتا رہتا ہے۔ جب خدا اسے اپنے دل میں دھڑکتا ہوا محسوس ہوتا ہے تو شاعر کی آواز میں ایک ڈوبی ہوئی کیفیت اور اس کے لہجے میں صمیمیت، نزاکت اور نرمی پیدا ہو جاتی ہے:

نوا در ساز جان از زخمۂ تو چسان در جانی واز جان برونی
چراغم با تو سوزم بی تو میرم تو ای بیچونِ من بی من چگونی

یہ انائے انسانی اور انائے یزدانی کے اس نامیاتی تعلق کے بارے میں جو امتداد کی بجائے شدت کے اعتبار سے ہے محض مابعد الطبیعاتی استفسارات نہیں ہیں، بلکہ احساس انگیز تفکر کی وہ لہریں ہیں جو درد استفہام کی ٹیسیں بن کر محبوب مطلق کے عاشق یعنی انسان کے پورے وجود سے اٹھ رہی ہیں۔

جب شاعر کو احساس ہوتا ہے کہ خدا کو اس کے عشق بیباک کا گلہ ہوگا تو وہ اسے روبرو گفتگو کرتے ہوئے یوں طعنہ دیتا ہے:

ترا دردِ یکی در سینہ پیچد جہان رنگ بو را آفریدی

دگر از عشق بیباکم چہ رنجی　　　　کہ خود این ہائے وہو را آفریدی

دنیا میں جب انسان اپنے وجود اور اپنے تشخص کا ادعا کرتا ہے تو خدا کی آفرینش کے بالمقابل اپنی آفرینش سے فطرت میں ہنگامہ پیدا کر دیتا ہے۔ ''محاورہ مابین خدا و انسان، میں خدا اس ہنگامہ کا انسان کو طعنہ دیتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے کہ ''آفریدم'' کے بالمقابل ''آفریدی'' میں جو پہلے دو شعروں کے آخر میں آتا ہے، طعنہ کی لے کس طرح ''زنگ'' اور ''تفنگ'' کے ساتھ ہر بار بلند ہوتی ہے۔

جہان راز یک آب و گل آفریدم　　　　تو ایران و تاتار و زنگ آفریدی
من از خاک پولاد ناب آفریدم　　　　تو شمشیر و تیر و تفنگ آفریدی

تبر آفریدی نہال چمن را
قفس ساختی طائر نغمہ زن را

اس آخری شعر میں طعنہ کی لے نقطۂ عروج پر پہنچ کر نہال چمن اور طائر نغمہ زن کی معصومیت کے واسطے سے ظلم و تشدد کا اتہام بن جاتی ہے۔ مگر انسان کے وجود و تشخص کا ادعا کہ جس سے فتنہ و فساد پیدا ہونا لازمی ہے حیات و کائنات اور خودی کے ارتقاء کے اعتبار سے ایک مثبت قدر ہے۔ اس ادعا کے عمل اور کھٹ پٹ میں انسان اپنی قوت تخلیق کو بھی بروئے کار لاتا ہے کہ جس سے انسان کی آفرینش خدا کی آفرینش کا جواب بن کر کائینات کے حسن کو چمکا دیتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ انسان کو نظر آتا ہے کہ اس کی آفرینش خدا کی آفرینش سے کہ جسے اسکی ہنرمندانہ قوت تخلیق مواد خام کے طور پر استعمال کرتی ہے سبقت لے گئی ہے اور زیادہ حسین و تابناک ہے۔ نظم میں شعری موسیقی کی ایک دوسری لہر انسان کا جواب بن کر اٹھی ہے، اور یہ لہر پہلی لہر کے تاثر کو سمیٹتی ہوئی نظم کے اختتام کی طرف بڑھتی ہے۔ اس جواب میں ''آفریدی'' اور ''آفریدم'' کا تواتر معکوس ترتیب میں ہے، یعنی ''آفریدی'' پہلے آتا ہے اور ''آفریدم'' بعد میں؛ اور ''آفریدی'' کے ہلکے پن کے بالمقابل ''آفریدم'' کے وزنی ادعا میں اس احساس سبقت و خود شناسی و تیقن

کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ جو آخری شعر میں اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہے۔

تو شب آفریدی، چراغ آفریدم　　　سفال آفریدی، ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی　　　خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

اس نظم کی شعری عظمت کا راز بھی یہی ہے کہ اس میں انسان اور خدا کے مکالمے کا وہ مقام درپیش ہے جہاں خدا اور انسان کی آفرینش کی تجربی جدلیات میں ادعائے وجود و تشخص کی وہ اقدار ملوث ہیں جو خودی کی اقدار غنائی ہیں۔

'جاوید نامہ' میں زندہ رود یعنی انسان اور خدا کے مابین مکالمے کا وہ مقام آتا ہے کہ جس مقام پر شعری تاثر نہایت شدید ہے۔ یہاں بھی شاعر کا سروکار ان سوالات اور ان اقدار سے ہے جو غنائی ہیں۔ زندہ رود خدا سے کہتا ہے:

من کیم؟ تو کیستی؟ عالم کجاست؟　　　در میان ما و تو دوری چراست؟
من چرا در بند تقدیرم بگوی!　　　تو نمیری، من چرا میرم بگوی!

اس کا خدا کی طرف سے یہ جواب ملتا ہے:

بودہ اندر جہان چار سو　　　ہر کہ گنجد اندرو میرد و درد
زندگی خواہی خودی را پیش کن　　　چار سو اندر جہان خویش کن
باز بینی من کیم تو کیستی　　　!　　　در جہان چون مردی و چون زیستی

خدا سے مخاطبہ و مکالمے میں اقبال جو عظیم شاعری تخلیق کرتے ہیں اس نوع کی عظیم شاعری کی مثال ادبیات عالم میں مشکل ہی سے ملے گی۔ آزادی و بیبا کی و دہر آشوبی اور نفسی زندگی کا نہایت شدید سوز وساز اس شاعری کی وہ امتیازی خصوصیات ہیں جو اقبال کے عرفان انا یا عرفان خودی کی دین ہیں۔ اس شاعری کو جو خصوصیات مرتبۂ عظمت پر فائز کرتی ہیں وہ ہیں احساس انگیز تفکر اور حقیقت کا

نہایت تاثر آفرین، جامع اور ہمہ گیر انکشاف۔ ورنہ خدا سے خطاب تو بھجوں میں بھی پایا جاتا ہے

اس شاعری میں سرمستی و وجد آفرینی بھی پائی جاتی ہے کہ عارف خودی مئے عشق سے سرشار ہے۔ اس کیفیت سے اکثر حافظؔ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، اگرچہ اقبالؔ کی سرمستی و وجد آفرینی میں بھی خودی کا وہی انداز قائم رہتا ہے جو انکا طرۂ امتیاز بن چکا ہے۔ اس طرح انکا کلام سکر اور صحو کی کیفیات کا حسین امتزاج ہے۔ پیامِ مشرق کی غزلیات کے حصے ''مئے باقی'' سے کہ جس کا عنوان کلام حافظؔ سے مستعار ہے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

بر سر بام نقاب از چہرہ بیبا کانہ کش　　نیست در کوی تو چون من آرزو مندی دگر

بسکہ غیرت می برم از دیدۂ بینای خویش

از نگہ بانم بہ رخسار تو روبندی دگر

دوسرے شعر سے اصغرؔ کا ''کامیاب دید بھی، محروم دید بھی'' ہونے والا شعر یاد آتا ہے، اور غالبؔ کا وہ شعر کہ ''نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا/مستی سے ہرنگہ ترے رخ پر بکھر گئی۔'' مگر اب شدت تاثر کی وہ انتہا دیکھئے جہاں خواجۂ شیراز جادو جگاتے ہیں:

حجاب دیدۂ ادراک شد شعاع جمال　　بیاو خرگہ خورشید را منور کن

بات یہ ہے کہ حافظؔ کا شعری استعداد زیادہ شدید تجربہ ہے کہ اس میں دہکتی ہوئی حد تک درخشندۂ خیرہ کن اور طلسمی حد تک بیخود کن ونشاط انگیز پیکروں کے معمول سے ایسی مسحور کن حیرت پیدا ہوتی ہے جو وارفتگی میں بدل جاتی ہے۔

جہاں تک معاملات حسن و عشق کا تعلق ہے اقبالؔ حافظؔ کی اس دہکتی ہوئی اور مسحور کن شدت تاثر کی انتہا کو نہیں پہنچتے کہ جہاں وہ ''خرگہ خورشید'' کو ''منور'' کر دیں۔ ان کی شدت تاثر کی جہت مختلف ہے۔ وہ اپنی نوعیت کا شدید شعری تاثر جو ادبیات عالم میں انہی کا حصہ ہے، انائے انسانی اور انائے یزدانی کے مختلف

رویوں، ان کے نیاز اور ناز، اور مشروطیت اور ماورائیت سے متعلق نفسی کیفیات کی جدلیات سے پیدا کرتے ہیں۔ یہ ان کی مخصوص شعری فطرت کا تقاضا ہے جسکی تب وتاب خدا سے مخاطبہ ومکالمہ میں بڑھ جاتی ہے:

تب وتاب فطرت ماز نیازمندی ما　　　　تو خدای بی نیازی نرسی بہ سوز وسازم

ہم اس قبیل کے کچھ اور اشعار پیام مشرق سے پیش کرتے ہیں، اور بعد میں زبور عجم سے پیش کرینگے ان مجموعوں میں بہت سے غزلیہ اشعار ایسے ہیں جن میں نشاط انگیز پیکروں اور نشاط انگیز شعری موسیقی کے معمول سے اقبال حافظ کی تاثیر کی طرف بڑھتے ہیں، اور یہ سچ ہے کہ اقبال سے زیادہ حافظ کے قریب دوسرا کوئی شاعر نہیں پہنچتا۔

خیز ونقاب برکشا پردگیان ساز را　　　　نغمۂ تازہ یاد دہ مرغ نواطراز را

نواطرازی کی اس انوکھی حقیقت کا انکشاف کہ یہ ''پردگیان ساز'' کی نقاب کشائی کا جرأت مندانہ اقدام ہے وہی شاعر کرسکتا ہے جو عارف خودی ہو۔ اسی طرح ''نرگس نیم باز'' کو رخصت یک نظر دینے کا خدا سے مطالبہ بھی وہی عارف خودی کرسکتا ہے جو چمن ہستی کے زمانی ومکانی وجود کی مشروطیت ومحدودیت سے غیر مطمئن ہو:

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

عارف خودی کا بے پایاں ذوق وشوق وہ قدر رغائی ہے جو اس کے محبوب مطلق سے شعری خطاب کو شدید تاثر عطا کرتی ہے۔ اس بے پایاں ذوق وشوق نے اسے ''جان نیم سوز'' بنا رکھا ہے۔ مگر ادھر وہ ''چشم نیم باز'' ہے جس کے تقابل سے شعری استبعاد پیدا ہوتا ہے۔

بہ رہ تو نا تمام، ز تغافل تو خام　　　　من وجان نیم سوزی، تو وچشم نیم بازی

ز ستیز آشنایان چہ نیاز وناز خیزد　　　　دلکی بہانہ سوزی، نگہی بہانہ سازی

''ستیز آشنایان'' سے مراد انائے انسانی اور انائے یزدانی کے آشنایانہ تعلق کی وہ

اقدار آمیز جدلیات ہے جس سے نہایت شدید شعری استبعادات پیدا ہوتے ہیں، اور جو نیاز و ناز کی اس گفتگو میں ڈھل جاتے ہیں جس کی پیار بھری نرم و نازک باتوں سے لے کر نشاط انگیزی و سرمستی تک، اظہارِ بے اطمینانی سے لے کر مبارزہ طلبی تک، اور استفہام و تشکیک سے لے کر جگر سوزی و آرزومندی تک ہزاروں شیوئن ہیں اور پھر ایسے بھی احوال و مقامات آتے ہیں جہاں نیاز اور ناز اور اسی طرح وصال اور فراق کے مطالب الٹ جاتے ہیں؛ وہ ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں اور اپنی تفریق کھو بیٹھتے ہیں کہ یہ معاملہ اس عاشق کا ہے جو عارف انا ہے۔

خویش دار و خویش باز و خویش ساز　　　ناز ہا می پرورد اندر نیاز

ای کہ نزدیک تر ز جانہ و پنہان زنگہ　　　ہجر تو خوشتر آید ز وصال دگراں

شادم کہ عاشقان راسوز دوام دادی　　　درمان نیاز فریدی آزار جستجو را

عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے فراق ہے، اس لئے کہ وصل میں مرگِ آرزو ہے، ہجر میں لذت طلب ہے۔ محبوب مطلق کی نئی نئی تجلیات حسن کی۔ "ہر لحظہ نیا طور، نئی برق تجلی / اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے"۔ اسی طرح کا استبعاد محبوب مطلق سے مندرجہ بالا شعری خطاب میں پیدا ہوتا ہے: "شادم کہ عاشقان راسوز دوام دادی۔۔۔" مگر اب ایک اور استبعاد ملاحظہ کیجئے۔ دل تو دل ہی ہے، سنگ و خشت نہیں ہے؛ وہ تو درد سے بھر ہی آئے گا، اور آنسو تو بہہ ہی نکلیں گے۔ اور اگر محبوب نے یہ کہہ دیا کہ "مجو وصالم" تو آنسوؤں کے بہنے کا بہانہ مل جاتا ہے۔

گفتی مجو وصالم، بالاتر از خیالم　　　عذر تو آفریدی اشک بہانہ جو را

باز بہ سرمہ تاب دہ چشم کرشمہ زای را　　　ذوق جنون دو چند کن شوق غزل سرای را

اس شعر میں روایتی شعری محرکات کے وسیلے سے محبوب مطلق کے کامل مگر ہر آن تغیر پذیر حسن کا وہ غیر روایتی تصور در آیا ہے جو انا کے بارے میں اقبال کی دریافت سے ہم آہنگ ہے اور کل یوم ھو فی شان کی تفسیر ہے۔ اس حسن کی تجلیات

تازہ بتازہ ونو بنو کی پیہم جستجو و آرزو فراق کے مرادف ہے، اور اسی لئے فراق ایک مثبت قدر بن جاتا ہے۔ اس کی معنویت کی دریافت سے آگے چل کر اردو کی عظیم نظم 'ذوق وشوق' کی تخلیق عمل میں آتی ہے۔ مگر اب اسی موضوع سے متعلق یہ شعر یاد آتا ہے جو ایک سے زیادہ مقامات پر پایا جاتا ہے:

فرصت کشمکش مده این دل بی قرار را
یک دو شکن زیاده کن گیسوی تابدار را

ہر عظیم شاعری کی طرح اقبال کی خدا سے خطاب والی شاعری میں بھی آفاقی اپیل، جامعیت، ہمہ گیری اور کثیر الجہت معنویت یا علامتی ارتعاش اسطوری نقوش کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ ان اسطوری نقوش کی کارفرمائی اس غزل میں ملاحظہ کیجئے۔

آشنا ہر خار را از قصۂ ما ساختی　　　در بیابان جنون بردی و رسوا ساختی
جرم ما از دانہ ای، تقصیر او از سجده ای
نے بہ آن بیچاره می سازی، نہ با ما ساختی

یہ اسطور جس بیچارہ کی طرف اشارہ کر رہا ہے اسے آپ پہچان ہی گئے ہونگے، یہ اور بات ہے کہ اسے بیچارہ بتایا جانا آپ کے لئے ایک چونکا دینے والا انکشاف ہو۔

صد جہان میر وید از کشت خیال ما چو گل
یک جہان و آن ہم از خون تمنا ساختی

''خونِ تمنا'' کے اسطوری نقوش سے عشقیہ و متصوفانہ شاعری کی روایت رنگین ہے۔ مگر یہ سلسلہ محبوب ازلی کے آدم پر ستم سے شروع ہوتا ہے جسے بہشت سے نکال کر اس دنیا میں بھیجا گیا اور اس کے خون تمنا سے اس کے لئے یہ ایک دنیا بنائی گئی۔ مگر شعری استبعاد میں شدت اس بات سے پیدا ہوتی ہے کہ آدم یا انسان کے خیال میں سیکڑوں دنیائیں پیدا کرنے کی امکانی قدرت ہے، اور اس کی کشتِ خیال سے یہ دنیائیں پھولوں کی طرح اگتی ہیں۔ خون تمنا کی رنگینی کی نسبت سے

پھولوں کی مثال دی گئی ہے اور اب دیکھئے کہ مے و مینا، پرتو حسن اور پردے سے متعلق اسطوری نقوش نے، جو شعری روایت سے ماخوذ ہیں، اگلے شعر میں کیسی کثیر الجہت معنویت کی شعاعیں پیدا کر دی ہیں؛ گویا شعر کی علامتی شکل ایسا شفاف آبگینہ بن گئی ہے جس سے شاعر کی مئے معانی کا پرتو حسن مختلف زاویوں سے مختلف رنگوں میں جھلک رہا ہے، کوئی رنگ رندانہ ہے، کوئی عاشقانہ، کوئی متصوفانہ، اور کوئی فلسفیانہ۔

پرتو حسن تو افتد برون مانند رنگ　　صورت مے پردہ از دیوار مینا ساختی

شعری محرکات بیدلؔ کے مندرجہ ذیل شعر سے مستعار ہیں؛ مگر بیدلؔ کے شعر میں وہ شفافیت اور بیساختگی نہیں۔

دل اگر میداشت وسعت بی نشان بود این چمن
رنگ مے بیرون نشست از بسکہ مینا تنگ بود

غزل کے آخری شعر میں تجدید حیات و کائنات کے اسطور کے واسطے سے خودی کی وہ انقلاب آفرینی و بے باکی و مشتاقی رونما ہوتی ہے جو خدا سے خطاب کرتے وقت اقبالؔ ہی کا حصہ ہے۔ پہلے مصرعے کی بلند آہنگی کے بعد دوسرے مصرعے کا زیریں لہجہ طنز پیدا کرتا ہے جس سے شعری تاثر کی شدت بڑھ جاتی ہے۔

طرح نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم
این چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

ایک اور غزل کے شعر میں خدا سے اسی طرح کا مطالبہ انسان کے معاملے میں بھی کیا جاتا ہے، اور اسی بیباکی و مشتاقی کے ساتھ جس کی شدت طنز کا رنگ اختیار کرلیتی ہے۔

نقش دگر طراز وہ آدم پختہ تر بیار　　لعبت خاک ساختن می نسزد خدای را

اس طنزیہ للکار کے بعد اب وہ پیار بھری باتیں سنیے جو سوز و مستی و جذب و شوق کے عالم میں اپنی وجد آور نغمگی کے ساتھ نیاز و ناز کے گہرے رازوں میں

لطیف و نازک احساسات گھول دیتی ہیں۔ اس غزل میں شعری تاثر کی شدت پیدا کرنے میں جو قدر نمائی کارفرما ہے وہ عاشق کی مشتاقانہ حیرت ہے، جو محبوب مطلق کے شیوہ ہائے محبوبی پر ہوتی ہے اور شعری استبعادات کو راہ دیتی ہے۔

نہ تو اندر حرم گنجی، نہ در بتخانہ می آئی　　ولیکن سوی مشتاقان چہ مشتاقانہ می آئی
قدم بیباک تر نہ در حریم جان مشتاقان　　تو صاحب خانہ ای آخر چرا دزدانہ می آئی
بغارت می بری سرمایۂ تسبیح خوانان را　　بشبخون دل زناریان ترکانہ می آئی
گہی صد لشکر انگیزی کہ خون دوستان ریزی　　گہی در انجمن با شیشہ و پیمانہ می آئی
تو بر نخل کلیمی بی محابہ شعلہ می ریزی!　　تو بر شمع یتیمی صورت پروانہ می آئی

اور اب زبور عجم کی طرف آیئے۔ دیکھئے ایسی ہی پیار بھری راز و نیاز کی باتیں اس غزل میں ہوتی ہیں۔ یہاں بھی لہجے میں بے پناہ اپنائیت ہے۔

از مشتِ غبار ما صد نالہ برانگیزی　　نزدیک تر از جانی باخوی کم آمیزی

شعری استبعاد نے یہاں نحن اقرب الیه من حبل الورید کی لطیف و طنزیہ تفسیر کی صورت اختیار کر لی ہے۔

در موج صبا پنہان دزدیدہ بباغ آئی　　در بوی گل آمیزی، با غنچہ درآویزی

فارسی کلام میں اکثر اقبالؔ اس مقام تک پہنچ جاتے ہیں جہاں خدا اپنی جان سے بھی زیادہ نزدیک محسوس ہوتا ہے۔ ایسے مقام پر ان کے کلام میں وہ صمیمانہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جس کے بارے میں زبور مقدس میں کہا گیا ہے کہ ''گہرا (سمندر) گہرے (سمندر) کو پکارتا ہے تیرے ابلتے ہوئے فواروں کی ہنگامہ خیزی میں'' (مزمور ۴۲: ۷)۔ مگر جب ہم اردو کلام کی طرف لوٹتے ہیں تو ہمیں ایسی کیفیت ذرا کم ملتی ہے۔ اردو کلام میں اکثر خدا سے خطاب کا فاصلہ، مگر نسبتاً بڑھا ہوا ہے جس کی وجہ سے خطیبانہ بلند آہنگی فنی ضرورت بن جاتی ہے۔

مغرب ز تو بیگانہ، مشرق ہمہ افسانہ　　وقت است کہ در عالم نقش دگر انگیزی

یہاں روایتی شعری محرکات کے بغیر خودی کی انقلاب آفرینی غزل کی شاعری کا بھر

پور تاثر پیدا کر رہی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ الفاظ کی فنی ترتیب اور علامتی تحدید (SYMBOLIC DELIMITATION) پر اقبالؔ کو زبردست قدرت حاصل ہو چکی ہے۔ وہ ''مغرب'' اور ''مشرق'' جیسے غیر مرتعش الفاظ کو بھی ایسے الفاظ کے ساتھ ترتیب دیتے ہیں جن میں ثقافتی و شعری روایت کی بدولت پہلے ہی سے اسطوری وعلامتی ارتعاش خوبیداہ ہوتا ہے، جیسے ''بیگانہ''، ''ہم افسانہ''، ''نقش دگر''۔ اس طرح الفاظ کے باہمی تعامل سے پورا شعر نئی معنویت سے جھنجھنا اٹھتا ہے اور حقیقت کے اس انکشاف کا لطف آ جاتا ہے جو بقول کسرر (CASSIRER) فن کی خصوصیت ہے۔ چنانچہ ہر عظیم شاعر کی طرح اقبالؔ بھی ایک نئی زبان ایجاد کرتے جاتے ہیں۔ وہ پرانی اصطلاحات و علامات کو نئی معنویت عطا کرتے جاتے ہیں اور نئی اصطلاحات و علامات وضع کرتے جاتے ہیں۔ موخر الذکر عمل 'زبور عجم' کے کلام میں نسبتاً زیادہ کارفرما ہے۔ اقبالؔ کی نئی شعری زبان فارسی کی ہزار سالہ تہذیبی روایت کی تقویم نو سے عبارت ہے اور مشرق کے تہذیبی شعور کی تقویم نو بھی اس سے مستلزم ہے۔ اس زاویۂ نظر سے اب ان کے اس کلام پر غور کیجئے جس میں خدا سے خطاب کیا گیا ہے:

ای کہ زمن فزودۂ گرمی آہ و نالہ را   زندہ کن از صدای من خاک ہزار سالہ را
بادل ما چہا کنی! تو کہ بہ بادۂ حیات   مستی شوق می دہی آب و گل پیالہ را
غنچۂ دل گرفتہ را از نفسم گرہ کشای   تازہ کن از نسیم من داغ درون لالہ را

مثال کے طور پر ملاحظہ کیجئے کہ ''غنچہ''، ''نسیم''، اور ''لالہ'' کی روایتی علامات کو یہاں اقبالؔ نے وہی نئی معنویت عطا کی ہے جس کا تعلق خودی اور آگہی کی بیداری اور جانسوزی سے ہے۔

من اگرچہ تیرہ خاکم دلکی است برگ و سازم   بہ نظارۂ جمالی چو ستارہ دیدہ بازم
بہوای زخمۂ نالۂ خموشم   تو بہ این گمان کہ شاید زنوا فتادہ سازم
بہ ضمیرم آن چنان کن کہ ز شعلۂ نوای   دل خاکیان فروزم، دل نوریان گدازم

تب و تاب فطرت ماز نیاز مندی ما　　تو خدای بی نیازی نرسی بہ سوز و سازم

مگر عارف خودی کی نیاز مندی میں بھی ناز ہے، اور اس کے والہانہ اشتیاق میں بھی سرمستی و رعنائی کے ساتھ خود آگاہی کا سوز و ساز شامل ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار کو اس نظر سے ملاحظہ کیجئے حافظؔ کی یاد بار بار تازہ ہوگی؛ مگر ہمیں امتیاز قائم کرنا پڑے گا کہ اقبالؔ کا عالم نشاط خود ان کے بقول ''خودی کی جذب و مستی'' ہے۔

برسر کفر و دین فشان رحمت عام خویش را　　بند نقاب بر کشا ماہ تمام خویش را
زمزمۂ کہن سرا، گردش بادہ تیز کن　　باز بہ بزم ما نگر آتش جام خویش را
دام زگیسوان بدوش زحمت گلستان بری　　صید چرا نمی کنی طائر بام خویش را
تو بجلوہ درنقابی کہ نگاہ برنتابی　　مہ من اگر ننالم تو بگو دگر چہ چارہ
دل زندۂ کہ دادی بہ حجاب درنسازد　　نگہی بدہ کہ بیند شرری بہ سنگ خارہ
فصل بہار این چنین، بانگ ہزار این چنین　　چہرہ کشا، غزل سرا، بادہ بیار این چنین
اشک چکیدہ ام ببین ہم بہ نگاہ خودنگر　　ریز بہ نیستان من برق و شرار این چنین
خیز و بخاک تشنہ ای بادۂ زندگی فشان　　آتش خود بلند کن، آتش ما فرو نشان
سوز و گداز زندگی لذت جستجوی تو　　راہ چو مار میزند گر نروم بسوی تو
من بتلاش تو روم یا بتلاش خود روم؟　　عقل و دل و نظر ہمہ گم شدگان کوی تو
از چمن تو رستہ ام قطرۂ شبنمی بخش　　خاطر غنچہ واشود، کم نشود زجوی تو
شرار از خاک من خیزد کجا ریزم، کرا سوزم　　غلط کردی کہ در جانم فگندی سوز مشتاقی
ساقیا بر جگرم شعلۂ نمناک انداز !　　دگر آشوب قیامت بکف خاک انداز
او بہ یک دانۂ گندم بہ زمینم انداخت　　تو بیک جرعۂ آب آنسوی افلاک انداز

غزل کی زمین تک سے حافظؔ کی بازگشت سنائی دے رہی ہے؛ مگر ذرا ایک لحظہ کے لئے یہ غور کیجئے کہ شراب آتشناک کی جو روایتی علامت حافظؔ کے ہاں صرف نشۂ عشق کے معنی رکھتی ہے اسے اقبالؔ اس سرشاری شعور و آگہی کے نئے معنی عطا کرتے ہیں جو عشق کی جامع اور حرکی صورت یعنی عرفان خودی سے متعلق ہے۔ یہ

شراب جو تاثیر پیدا کرتی ہے وہ ماوائیت کی کیفیت ہے کہ جس سے ضمیر حیات روشن ہوتا ہے۔ اسی لئے اسے ''بادۂ زندگی'' بھی کہا گیا ہے۔ اور اس کا ''ساقی'' محبوب مطلق ہے جو نائے مطلق بھی ہے۔ شراب اور ساقی کی ان روایتی علامات کوئی معنویت دیکر اقبال نے اپنا جو نظام اقدار و افکار تعمیر کیا ہے اس کا مکمل منشور آگے چل کر بالِ جبریل کے ساقی نامہ میں ملتا ہے۔

عشق را بادۂ مردافگن و پرزور بدہ | لای این بادہ بہ پیمانۂ ادراک انداز
حکمت و فلسفہ کرد است گران خیز مرا | خضر من از سرم این بار گران پاک انداز
بزم در کشمکش بیم و امید ست ہنوز | ہمہ را بی خبر از گردش افلاک انداز
می توان ریخت در آغوش خزاں لالہ و گل | خیز و بر شاخ کہن خون رگ تاک انداز

عرفان خودی کی یہ شراب انقلاب آفریں ہے؛ اس میں خزاں زدہ حیات و کائنات کی تجدید کی امکانی قوت ہے۔

شب من سحر نمودی کہ بہ طلعت آفتابی | تو بہ طلعت آفتابی سزد اینکہ بی حجابی
تو عیار کم عیاران، تو قرار بی قراران | تو دوای دلفگاران، مگر اینکہ دیر یابی
فرصت کشمکش مدہ این دل بی قرار را | یک دو شکن زیادہ کن گیسوی تابدار را
از تو درون سینہ ام برق تجلیٔ کہ من | با مہ و مہر دادہ ام تلخیٔ انتظار را
این شیشۂ گردون را از بادہ تہی کردیم | کم کاسہ مشو ساقی! مینای دگر مارا
چند بردی خودکشی پردۂ صبح و شام را | چہرہ کشا تمام کن جلوۂ ناتمام را
من بسرود زندگی آتش اوفزودہ ام | تو نمی شبنمی بدہ لالۂ تشنہ کام را
پردہ از چہرہ برافگن کہ چو خورشید سحر | بہر دیدار تو لبریز نگاہ آمدہ ایم
زہر نقشی کہ دل از دیدہ گیرد پاک می آیم | گدای معنی پاکم تہی ادراک می پایم
گہی پیچد جہاں بر من، گہی من بر جہان پیچم | بگردان بادہ تا بیرون ازین پیچاک می آیم

ملاحظہ کیجئے کہ چھوٹی بحر میں رکی رکی لے سے پیدا ہونے والے خدا سے اس خطاب میں خلوص و محبت کی گہرائیاں سمٹ آئی ہیں:

در سینۂ من دمی بیاسای | از محبت و کلفت خدائی
مارا ز مقام ما خبر کن | مائیم کجا و تو کجائی
آن چشمک محرمانہ یاد آر | تاکے بتغافل آزمائی

اقبالؔ کے خدا سے خطاب میں وہ مقامات بھی آتے ہیں جہاں انسان کی خودی خدا سے مبارزہ طلب ہوتی ہے۔ دیکھئے نظم ''یا چنان کن یا چنین'' میں وہ خدا کے سامنے کس بے باکی سے گرجتے ہیں:

یا دگر آدم کہ از ابلیس باشد کمترک | یا دگر ابلیس بہر امتحان عقل و دین
یا چنان کن، یا چنین

یا بکش در سینۂ من آرزدی انقلاب | یا دگرگون نہاد این زمان و این زمین
یا چنان کن، یا چنین

'زبور عجم' میں اور خاص طور سے اس مجموعے کے حصۂ دوم میں ایسی اصطلاحات و علامات کی تعداد بڑھ جاتی ہے جو عرفان خودی سے متعلق اقبالؔ کی مخصوص شعریات کی پیداوار ہیں۔ مثلاً کبوتر، عقاب اور عقابی، کف خاک، خاکی و نوری، بیباکی، مشتاقی، تب و تاب، لذتِ جستجو و آرزومندی، شوق، درد، دردمندی، سوز و گداز، نالہ وفغاں، آتش، شرار، جلوہ، تجلی، جان، دل بیقرار، ضمیر، ضمیر وجود، متاع، عیار، مقام بندگی، حضوری و بے حضوری، نگاہ بے ادب، عالم دیگر اور جہان تازہ، دل بیدار، سینہ، پردہ، حجاب اور بے حجابی، ناز و نیاز، بے نیازی، کم آمیزی، دیریابی، نرگس، غنچہ، ماہ، لالہ اور گوہر۔ خدا سے مخاطبہ و مکالمہ والے کلام پر اب ایسی ایجاد شدہ و مخصوص اصطلاحات و علامات کی کارفرمائی کے اعتبار سے غور کیجیے۔ چند اور اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

بجلال تو کہ در دل دگر آرزو ندارم | بجز این دعا کہ بخشی بہ کبوتران عقابی
نماز بی حضور از من نمی آید، نمی آید | دلی آوردہ ام دیگر از ین کافر چہ می خواہی
اگر کاوی دردنم راخیال خویش رایابی | پریشان جلوہ ای چون ماہتاب اندر بیابانی

کبھی کبھی ورڈز ورتھ کی طرح اقبالؔ بھی کائنات دروں کی وسعتوں پر ذہن کے دریچے کھول دیتے ہیں۔

دل بیدار و کف خاک و تماشای جہان　　　سیر این ماہ بہ شب گونہ عماری از تست

ہمہ افکار من از تست چہ در دل چہ بلب　　　گہر از بحر برآری، نہ برآری از تست

من ہمان مشت غبارم کہ بجائی نرسد　　　لالہ از تست و نم ابر بہاری از تست

گلہ ہا داشتم از دل بزبانی نرسید　　　مہر و بی مہری و عیاری و یاری از تست

اس غزل سے نسخہ حمیدیہ میں غالبؔ کی حمدیہ غزل ''گدائے طاقت تقریر ہے زباں تجھ سے'' یاد آتی ہے۔ غالبؔ بھی بڑی جسارت کے ساتھ خدا سے خطاب کرتے ہیں۔ مگر ان کی آگہی جو تماشائے جہاں پر نگاہ حیرت سے خونفشاں ہو جاتی ہے خودی کے فروغ کی سمت اختیار کر کے گوہر بے بہا نہیں بنتی۔ وہ جہان رنگ و بو میں خدا کے ستم انگیز جلوہ ہائے نیرنگ سے عاجز دل حیرت زدہ و خوں گشتہ کا درد بے درماں بن کے رہ گئی ہے۔

بہارِ حیرت نظارہ سخت جانی ہے　　　حنائے پائے اجل خونِ کشتگاں تجھ سے

شاعری کے اعتبار سے اس آگہی میں طنز (یعنی IRONY)، پیچیدگی، مختلف جذبات کی ہم آہنگی اور معانی کی تہ داری کے امکانات زیادہ ہیں جس کی شہادت غالبؔ کی اس غزل کے ہر شعر سے ملتی ہے۔ اقبالؔ کی غزل اس کے مقابلے میں سادہ معلوم ہوتی ہے۔ مگر اقبالؔ کے خدا سے خطاب میں منفرد داناؤں کے مابین مکالمے کی کیفیت زیادہ ہے، اور ان کی جسارت گلہ سے آگے بڑھ کے مبارزہ طلبی کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔

اقبالؔ وجودی طور پر مشروط و محدود انسان کے دردمند پر آشوب نفس کا خدائے بے نیاز کے نفس غیر محدود سے مقابلہ کر کے دوٹوک گفتگو میں خدا سے کچھ چبھتے ہوئے سوالات بھی پوچھ لیتے ہیں:

بہ جہان دردمندان تو بگو چہ کار داری　　　تب و تاب ما شناسی؟ دل بیقرار داری

چہ خبر ترا ز اشکی کہ فرد چکد ز چشمی   تو بہ برگ گل ز شبنم در شاہوار داری!
چہ بگویمت ز جانی کہ نفس نفس شمارد   دم مستعار داری؟ غم روزگاری داری

دوسرے شعر میں ایک طرف انسان کی دنیا ہے جو آنسوؤں کی دنیا ہے، اور دوسری طرف اس سے بے علاقہ خدائے بے نیاز کی دنیا ہے جس کا حسن ولطافت وہ برگ گل پر شبنم کا دُرشاہوار رکھ کر قائم رکھتا ہے جو انسان کے قطرۂ اشک کا بیدردانہ و طنزیہ جواب بن جاتا ہے۔ ان دونوں دنیاؤں کی اقدار آمیز جدلیات سے جو فکر و احساس کی شدید لہریں پیدا ہوتی ہیں ان کا شعری تاثر میں پورا دخل ہے۔

اور جب انسان کی خودی بیدار ہوتی ہے تو وہ خدا سے کچھ کھری کھری باتیں کہنے سے نہیں چوکتا۔

اگر نظارہ از خودرفتگی آرد حجاب! اولی
نگردد با من این سودا بہا از بس گران خواہی

جی ہاں، اگر نظارے کی یہ قیمت دینا پڑے کہ ازخودرفتگی پیدا ہو جائے تو خوددار انسان کو یہ نظارہ منظور نہیں۔

سخن بی پردہ گو با ما شد آن روز کم آمیزی   کہ میگفتند تو ما را چنین خواہی، چنان خواہی
نگاہ بی ادب زد رخنہ ہا در چرخ مینائی   دگر عالم بنا کن گر حجابی در میان خواہی
چنان خود را نگہداری کہ با این بی نیازی ہا   شہادت بر وجود خود ز خون دوستان خواہی
مقام بندگی دیگر، مقام عاشقی دیگر   زنوری سجدہ می خواہی، ز خاکی بیش ازآن خواہی

مگر مندرجہ ذیل غزل میں کھری کھری باتوں میں محبت کا سوز وگداز بڑھ جاتا ہے، جس سے طنز بھی زیادہ گہرا ہو جاتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ گفتگو اب زیادہ قریب سے ہو رہی ہے، یعنی خطاب کا فاصلۂ تمرکز کم ہو گیا ہے۔

بہ تسلیٔ کہ دادی نگذاشت کار خود را   بتو بازمی سپارم دل بیقرار خود را
چہ دلی کہ محنت او ز نفس شماری او   کہ بدست خود ندارد رگ روزگار خود را
بضمیرت آرمیدم تو بجوش خود نمائی   بکنار برفگندی در آبدار خود را

معاذہن میں وہ حدیث قدسی آتی ہے جس میں تخلیق کائنات کا جواز یہ کہہ کر پیش کیا گیا ہے کہ میں جو ایک خزینۂ پنہاں (کنز اً مخفیاً) تھا میں نے یہ چاہا کہ مجھے جانا پہچانا جائے۔ اس طرح خودی نے ایجادِ غیر یعنی مشہودات عالم تخلیق کیے۔ اقبال طنزاً اسی عمل کو ''جوش خودنمائی'' کہہ رہے ہیں اور کہہ رہے ہیں کہ یہ خزینۂ پنہاں ''میں'' تھا جو انا یا خودی کا تیرا ہی دُرِ آبدار تھا اور میں تو تیرے ضمیر میں آرام سے پڑا ہوا تھا، مگر میں نے ہی جوش خودنمائی میں اپنے اس درِ آبدار کو ایک طرف پھینک دیا، پہلو میں ڈال دیا۔ یا کنارے پر پھینک دیا۔ چونکہ ''کنار'' کے معنی ''کنارہ'' کے بھی ہیں، جس سے درِ آبدار کی مناسبت سے اس لفظ کی معنویت میں ایک اور بعد کا اضافہ ہوتا ہے۔ یہاں یہ لطیف اشارہ بھی ہے کہ اپنے اس درِ آبدار کو تو نے اپنے سے بالکل الگ نہیں کیا اور ایسا کرتا تو خودنمائی بھی نہ ہوتی۔ بس یہ کیا کہ جوہر ذات کو عدم سے وجود میں لا کر تماشائے صفات بنا دیا۔ مگر اب اس کے نتیجے میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا گلہ مجھ انسان سے نہیں ہونا چاہیے اس خوبصورت شعر میں اقبال ایسا اسطور تخلیق کرتے ہوئے خدا سے خطاب کرتے ہیں جس میں خدا، انسان اور تخلیق کائنات اور اس کے نتائج کے مذہبی اور متصوفانہ اور مابعد الطبیعاتی رموز کے بارے میں ایک بسیط مباحثہ سمٹ آیا ہے۔ پورا شعر ایک نہایت حسین و تاثر آفریں رمز بلیغ ہے۔ اور علامات و اصطلاحات خود اقبال کی اپنی ہیں۔

مہ و انجم از تو دارد گلہ ہا شنیدہ باشی　　　کہ بخاک تیرۂ ما زدۂ شرار خود را

اور اب آخر میں پھر یہ ملاحظہ کیجیے کہ ڈوبی ہوئی اور نہایت پر شوق کیفیات کے ساتھ ''خودی کی جذب و مستی'' اس غزل میں کیسا وجد آفریں تاثر پیدا کرتی ہے:

بحرفی می توان گفتن تمنای جہانی را　　　من از ذوق حضوری طول دادم داستانی را
زمشتاقان اگر تاب سخن بردی نمی دانی　　　محبت می کند گویا نگاہ بی زبانی را
کجا نوری کہ غیر از قاصدی چیزی نمی داند　　　کجا خاکی کہ در آغوش دارد آسمانی را

اگر یک ذرہ کم گردد ز انگیز وجود من ‌ ‌ ‌ باین قیمت نمی گیرم حیات جاودانی را

خودی کا طنطنہ پھر ابھر آیا ہے۔

من ای دریای بی پایان بموج تو در افتادم ‌ ‌ ‌ نہ گوہر آرزو دارم نہ می جویم کرانی را

ازآن معنی کہ چون شبنم بجان من فروریزی ‌ ‌ ‌ جہان تازہ پیدا کردہ ام عرض فغانی را

''معنی'' کے حوالے سے یہ یاد دلانا بے محل نہ ہوگا کہ شاعری کا منتہا یہ ہے کہ بقول ایلیٹ سرحدِ ادراک سے پرے کارفرما ہو کہ جہاں الفاظ الفاظ کی حیثیت سے باقی نہ رہیں اور صرف معانی باقی رہ جائیں (اور سرحدِ ادراک سے پرے ہی اپنا مسجود ہے جو معنیِ مطلق ہے)۔ یہ تب ہی ممکن ہے جب شعری فن کی علامتی شکل بالکل شفاف ہو جائے اور یہ فن اقدار و معانی کی محسوس حقیقت کا انوکھا، جامع اور ہمہ گیر انکشاف بن جائے اور یہ تب ہی ممکن ہے جب شاعر کے الفاظ انوکھی، جامع اور ہمہ گیر معنویت کا انکشاف کریں؛ یعنی جو لفظ بھی شاعر کی گفتار میں آوے وہ گنجینۂ معنی کا طلسم ہو۔

اقبال شاعری کی اس منتہا کو ۱۹۰۸ء کے بعد کے اس کلام میں پہنچتے ہیں جس میں وہ انسانی انا کی حیثیت سے انائے مطلق یعنی خدا سے خطاب کرتے ہیں۔ وہ جو شاعر خودی ہیں اپنے شعری سفر پر اپنی شعوری اور شعری کائنات کے تمام قافلہ ہائے رنگ و بو لے کر آیۂ کائنات کے معنی دیریاب کی تلاش میں نکلتے ہیں؛ وہ معنی دیریاب جو معنی مطلق ہے۔ اقبال کے نزدیک شاعر اس خلاق و مشتاق، باشعور اور شعور آفریں انسان کی علامت ہے جو انکشاف معنی بلکہ الہام معنی سے خود روشن ہو کر اپنے شعلۂ نوا یا شعلۂ فغاں سے دوسروں کے خرمن ہائے شعور روشن کرتا ہے اور شعور کی اس تجدید سے ایک جہان تازہ پیدا کرتا ہے، جو اس کا پیغمبرانہ مشن ہے۔ ان کے کلام میں نفس شاعر خود اس طرح کی خصوصی و شخصی علامت بن گیا ہے۔ مندجہ بالا شعر میں بھی یہ ایسی علامت ہے۔ اس کے علاوہ اس شعر میں ''معنی''، جس کا معنی مطلق سے صدور اور شاعر کی جان پر الہامی نزول ہوتا ہے؛

''جان'' جو نفس، قلب اور روح کی وہ حیاتی قوت اور حساسیت ہے جس سے خودی کا سوز و ساز اور ذوق تسخیر پیدا ہوتا ہے کہ یہ انائے مطلق کے تعلق شدت سے تاثیر پذیر و تاثیر آفریں ہے؛ ''فغاں'' جو اس تعلق کے جواب میں ہمیشہ فراق نصیب اور ہمیشہ آرزومند، آزاد و باشعور انسان کا وہ خلاقانہ و مشتاقانہ عمل ہے جس سے انائے مطلق یا محبوب مطلق کے نئے نئے جلوؤں کے امکانات جو شاعر کے شعور پر روشن ہوئے تھے دوسروں کے شعور پر بھی روشن ہوتے ہیں؛ اور ''جہان تازہ'' جو ان امکانات کی نئی دنیا ہے اور جو شعور کی اس تجدید سے شعور میں پیدا ہوتی ہے اور اپنا امکانی وجود رکھتی ہے یہ سب اقبالؔ کی اپنی خصوصی و شخصی اصطلاحات و علامات ہیں جو مختلف متون میں تکرار پذیر ہونے کے باعث مخصوص وابلاغ پذیر معنویت کی حامل ہیں۔ اور چونکہ انکا بالآخر تعلق تجدید حیات و کائنات (''جہانِ تازہ'' کی تخلیق) اور خدا سے ہمکلامی کے پیغمبرانہ اسطور سے قائم ہو جاتا ہے اس لئے اب یہ اصطلاحات و علامات انتہائی شفاف ہوگئی ہیں کہ انسانی شعور کے مذہبی، متصوفانہ، روحانی، اخلاقی سماجی، علمی، فنی، فلسفیانہ و فکری، غرض کہ تمام تناظرات کو منعکس کرتی ہیں۔ ان کی جامع اور ہمہ گیر معنویت کی بدولت شاعر کی گفتار کا ہر لفظ گنجینۂ معنی کا طلسم بن جاتا ہے؛ اور شعری تنظیم میں یہ تمام الفاظ اپنے باہمی جدلیاتی و استبعادی تعامل سے آئینہ ہو کر معنی مطلق کو منعکس کرتے ہیں اور محض الفاظ کی حیثیت سے اپنا وجود کھو دیتے ہیں۔ شعری فن انسانی شعور کی ایک علامتی شکل ہے؛ اور اس علامتی شکل کو سرحد ادراک سے پرے معنی مطلق کے انکشاف و اکتشاف کے قابل بنانے کے لئے انسانی شعور کی ہر اعتبار سے تشدید و تنویر ضروری ہے۔ اقبالؔ اسے فروغ خودی کی سہ طرفہ شہادتوں سے یعنی شعور خویشتن، شعور دیگرے اور شعور ذات حق (جاوید نامہ) یا خود اندیشی، جہاں اندیشی اور خدا اندیشی سے منور کرتے ہیں اور معنی کا انائے مطلق کی صورت میں وجدان کر کے اس سے ہمکلام ہوتے ہیں۔

مندرجہ بالا شعر میں وہ اپنے شعری وجدان کو خدا کی طرف سے معنی کا جان پر شبنم کی طرح نزول کہہ رہے ہیں (''این چیست کہ چون شبنم بر سینۂ من ریزی'' ایک اور جگہ کہا ہے)۔ بالفاظ دیگر وہ اس وجدان کو خدا کی طرف سے وحی یا الہام کہہ رہے ہیں۔ اور کیوں نہ کہیں جبکہ ان کے نزدیک

شعر را مقصود گر آدم گری ست
شاعری ہم وارث پیغمبری ست

ہم اسے کم از کم انکشاف حقیقت ضرور کہیں گے۔ عظیم شاعری کی پہچان یہی ہے کہ وہ دل و جان پر تجربی کائنات کی اشیاء کی ہیئت یا فورم (FORM) یعنی روح یا اصل معنی کو ایک نہایت جامع، ہمہ گیر اور آفاقی انکشاف کی محسوس صورت میں آشکار کرتی ہے۔ اسی لئے اقبالؔ جیسا عظیم شاعر انسانی شعور کی نئی تقویم اور ''جہان تازہ'' کی تخلیق اور دریافت کرتا ہے۔

ابوالکلام قاسمی

اردو غزل کی روایت میں اقبالؔ کی انفرادیت

علامہ اقبالؔ اپنے مخصوص تصورات اور مربوط اندازِ فکر کے باعث ایک نمائندہ اور ممتاز ترین نظم گو کی حیثیت سے اتنے معروف اور مقبول رہے کہ غزل کی صنف میں ان کی انفرادیت اور کارکردگی کو کوئی خاص اہمیت ہی نہیں دی گئی۔ اکثر ان کی غزلوں کو نظموں میں رونما ہونے والے افکار و تصورات کا ضمنی اور ثانوی ذریعۂ اظہار قرار دیا گیا، اور موڈ کی یکسانیت اور ان کی نظم سے مخصوص فکری نظام کے سبب ان کی غزل کو بھی نظم سے مختص ربط و تسلسل کا موردِ الزام ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اقبالؔ کی اکثر نظموں پر یہ اعتراض وارد کیا گیا کہ ان میں ربط و تسلسل کی کمی ہے اور ان کے اشعار بسا اوقات غزل جیسی اکائیوں کا تاثر دیتے ہیں۔ سردست چونکہ موضوعِ گفتگو اقبال کی نظم نہیں، غزل ہے، اس لئے دیکھنے اور غور کرنے کی بات یہ ہے کہ 'اقبالؔ کی غزل' کے معاملے میں بے اعتنائی برتنے یا اعتنا کا منفی رویہ اختیار کرنے کے اسباب و عوامل کیا ہو سکتے ہیں؟

اردو غزل کی پوری روایت میں اقبالؔ کی غزل جتنی مختلف، منفرد اور روایتی لفظیات سے الگ اپنا مخصوص ڈکشن متعین کرتی ہے، اس کے پس منظر میں ضرورت اس بات کی ہے کہ لب و لہجہ، ڈکشن اور اس کے غیر مقلدانہ انداز کو سمجھا اور نشان زد کیا جائے، اور یہ اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ اقبالؔ کی غزل اپنے اجتہادی طریقِ کار اور طرزِ گفتار کا تعین کن محرکات کے باعث اور کن

بنیادوں کے حوالے سے کرتی ہے؟ ہماری تنقید کا عام رویہ تجزیاتی جائزے سے صرف نظر کرنے اور فیصلے صادر کرنے کی طرف مائل رہا ہے، اس لئے کہیں ایسا تو نہیں کہ اقبال کی غزل بھی ہماری اس سہل پسندی کا شکار رہی ہو، اور ہم نے غزل کی پوری روایت میں اقبال کی انفرادیت کی شناخت کے جوکھم سے احتراز کرنے میں ہی اپنی عافیت سمجھ رکھی ہو۔ اس لئے سب سے پہلے اس زمانی سیاق وسباق کو سامنے رکھنا چاہیئے جس میں اقبال کی ذہنی اور ادبی نشو ونما ہوئی اور جس فضا میں انھوں نے غزل گوئی کا آغاز کیا، پھر اس بات کی طرف بھی توجہ مبذول کرنے کی ضرورت ہے کہ مواد اور فکر کے اعتبار سے روایتی شاعری سے مختلف زاویۂ نظر کے ساتھ سامنے آنے والے کسی شاعر کے لئے اس وقت اظہار و بیان کے کیا مسائل ہو سکتے تھے؟

اقبال کی ذہنی نشو ونما اور ادبی تربیت کا زمانہ انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے سامنے آنے والی جدید نظم تحریک کے غیر معمولی طور پر مقبول ہونے کا زمانہ تھا۔ الطاف حسین حالی نے غزل کی صنف کی نارسائی اور ماضئ قریب کی روایت پر بڑی حد تک خط تنسیخ کھینچنے کی پوری کوشش کی تھی، ڈپٹی نذیر احمد اور محمد حسین آزاد، غزل کی صنف کو از کار رفتہ قرار دے چکے تھے اور اکا دکا مثالوں کے باوجود غزل گوئی کا ماحول قریب قریب ختم سا ہو کر رہ گیا تھا۔ اس کے بجائے جس طرح کی نظم گوئی کا رجحان پروان چڑھایا جارہا تھا اس میں حقیقت اور فطرت کی سطحی تعبیروں اور اکہرے پن کا واضح عکس دیکھا جا سکتا تھا۔ اس وقت نظم گو شاعروں کے سامنے یا تو نظیر اکبر آبادی کی بیانیہ نظمیں تھی یا انگریزی نظموں کے ایسے تراجم جن کے زیر اثر سپاٹ، اکہری اور واقعیت پسندانہ نظموں کو ہی فروغ مل سکتا تھا۔ غزل کی وہ روایت جس میں جامعیت اور رمزیت کے اسرار پنہاں تھے، غزل کی عام مقبولیت کے باعث اردو غزل میں ان کا احیا قرین قیاس ہی نہیں تھا، اس لئے اس نوع کے کسی اسلوب سے نظم میں استفادہ کرنے کا کوئی

سوال ہی نہ پیدا ہوتا تھا۔ ایسے عالم میں غزل کی صنف کے سامنے سب سے اہم مسئلہ یہ تھا کہ آیا وہ روایت کے تسلسل میں اپنی بقا کا سامان فراہم کرے یا پھر ریزہ خیالی معاملہ بندی اور متعین مضامین جیسے اعتراضات کا عملی جواب نئی لفظیات اور نئے ڈکشن کی تشکیل کے ذریعے دے یا پھر موضوعاتی وحدت پر مبنی نظم کی روایت کی بعض ایسی خصوصیات کو اپنے اندر جذب کرلے جو غزل کی ہیئت کو مجروح بھی نہ کریں۔ اس صورت حال میں بعض غزل گو شاعروں نے غزل کے احیا کی بھی کوشش کی۔ خود الطاف حسین حالی کے بعد کی غزل روایتی موضوعات کے تعین سے انحراف اور عام انسانی معاملات کی تعبیر کے قالب میں سامنے آنے لگی تھی، تاہم غزل کے احیا کے معاملے میں اصغؔر اور فانؔی کو، کچھ میؔر و غالؔب سے استفادہ، کچھ تفکر آمیز لہجے کی آمیزش، اور کسی قدر غزل کے متصوفانہ اسالیب سے استفادہ جیسے عناصر کے سبب اہمیت حاصل ہوئی۔ اقبؔال کی غزل میں تفکر آمیز لہجے کے علاوہ اس طرح کے کسی اور طرح کی روایتی تقلید سے واضح اجتناب برتا گیا۔ اس طرح اقبؔال نے اپنے لئے غزل کی حد تک نہایت مجتہدانہ روش اختیار کی۔

عام طور پر یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ سفر یورپ سے پہلے اقبؔال کی ابتدائی غزلوں کا مزاج استاذ داغؔ، امیؔر مینائی اور اس قبیل کے دوسرے شاعروں سے متاثر ہے۔ یہ بات غلط نہیں کہ اگر 'بانگ درا' اور 'بال جبریل' کی غزلوں کو آمنے سامنے رکھا جائے تو مزاج اور لہجے کے فرق میں اس خیال کی تائید چھپی معلوم ہوتی ہے اور 'بال جبریل' کی غزلیں موضوعات، لفظیات اور اسلوب اظہار کے اعتبار سے ایک بڑی جست کا پتہ دیتی ہیں۔ لیکن اس عام مفروضے میں تبدیلی کی ضرورت ہم اس وقت محسوس کرتے ہیں جب ہمیں 'بانگ درا' کی محض معدودے چند غزلیں داغ اور امیر کی روایت سے وابستہ معلوم ہوتی ہیں۔ ان غزلوں کے موضوعات روایتی غزل کے موضوعات اور ان کی نشاطیہ کیفیت روایت سے ہم آہنگ نظر آتی ہے، مگر یہ حکم بھی اقبؔال کی تمام ابتدائی غزلوں پر نہیں

لگایا جا سکتا۔ انھوں نے روایت کے تسلسل میں ایسے شعر ضرور کہے کہ:

نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی   مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی

لاؤں وہ تنکے کہاں سے آشیانے کیلئے   بجلیاں بیتاب ہوں جن کو جلانے کیلئے

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں   مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

عین ممکن ہے دو ایک اور ایسی غزلیں نکل آئیں جن پر روایت کی پر چھائیں پڑتی ہوں لیکن اس کے ساتھ یہ کم حیرت انگیز بات نہیں کہ عین اسی زمانے میں جب اقبال روایت کے سر میں سر ملا کر مشق سخن کا آغاز کر رہے تھے، ان کی بعض ایسی غزلیں بھی سامنے آنے لگی تھیں جو اپنے استفہامیہ اور مکالماتی لہجے کے باعث نہ صرف یہ کہ ان کی دوسری غزلوں سے مختلف تھیں بلکہ اس بات کا واضح ثبوت بھی فراہم کرتی تھیں کہ اقبال ابتداء سے ہی بعض سوالات سے دو چار تھے۔ اس رویہ کے نتائج ابتداء میں ہی ان کی نظموں اور غزلوں دونوں میں ہیئت و مواد کی سطح پر محسوس کیے جا سکتے تھے۔ اقبال کی اس کشمکش اور فکری آویزش کا عکس اس نوع کی غزلوں میں صاف دیکھا جا سکتا ہے جن کی نمائندگی یہ اشعار کر سکتے ہیں:

کیا کہوں، اپنے چمن سے میں جدا کیونکر ہوا
اور اسیرِ حلقۂ دامِ بلا کیوں کر ہوا
حسن کامل ہی نہ ہو اس بے حجابی کا سبب
وہ جو پردوں میں تھا پنہاں، خودنما کیونکر ہوا
تو نے دیکھا ہے کبھی اے دیدۂ عبرت، کہ گل
ہو کے پیدا خاک سے، رنگیں قبا کیونکر ہوا

اس نوع کے اشعار سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ عین اس زمانے میں جب جدید نظم کی تحریک اور مغرب کی سطحی نقالی کے سبب اکہری اور سپاٹ نظمیں کہنے کے رجحان کو فروغ مل رہا تھا، اقبال کے کلام، بالخصوص غزل میں بعض نئے سوالات کو حل کرنے اور تہذیب کے دوراہے پر اپنے لئے مناسب راہ متعین کرنے کا مسئلہ

درپیش تھا۔ اس زمانے میں محمد حسین آزاد کو اردو شاعری کی نجات انگریزی نظموں کی تقلید میں نظر آرہی تھی اور الطاف حسین حالی غزل کے مقابلے میں نظم اور مثنوی کو صرف تسلسل خیالات اور موضوعاتی ربط کی خاطر رائج کرنے کے طرفدار تھے۔ ایسے عالم میں قومی، وطنی، موضوعاتی اور منظری نظموں کی کھیپ تیار ہونا کوئی حیرت کی بات نہ تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال نے قومی نظم نگاری کے میلان سے اس حد تک اثر ضرور قبول کیا تھا کہ ان کی ابتدائی شاعری میں ملک وقوم سے وابستگی اور وطن سے متعلق مظاہر زندگی پر مبنی بعض نہایت موثر اور معنی خیز نظمیں سامنے آچکی تھیں۔ مگر یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ اقبال کی بالکل ابتدائی نظمیں بھی انجمن پنجاب کے سایے میں پروان چڑھنے والی نظموں کے مقابلے میں نسبتاً دور رس اور خیال انگیز ہوا کرتی تھیں اور زیادہ عرصہ نہ گزرا کہ ان کی نظموں میں ان کی مخصوص فکر اور انفرادی نقطۂ نظر کا عکس واضح طور پر نظر آنے لگا تھا۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جس شاعر نے اپنی نظم نگاری میں معاصر نظم کے غالب رجحان کو محض صنفی طور پر قبول کیا اور لفظیات، اسلوب اور شعری طریق کار کے اعتبار سے دبازت اور گہرائی سے عاری نظموں کی تقلید کو اپنا شعار بنانا گوارہ نہ کیا، بھلا یہ کیسے ممکن تھا کہ وہ غزل میں روایتی لفظیات یا اسالیب اظہار پر اکتفا کرلیتا۔ چنانچہ اقبال نے اپنی ابتدائی غزلوں میں روایت کا اثر قبول کرنے کے باوجود بہت جلد اپنے لئے بالکل نئی راہ نکالی۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ راہ مشکل اور دشوار گذار تھی۔ اقبال نے جو نئی روش اختیار کی اس میں ان کو اپنے نو تشکیل پذیر افکار و تصورات سے شعری سطح پر ہم آہنگ ہونا تھا، غیر روایتی نقطۂ نظر کے لئے غیر روایتی لفظیات کا انتخاب کرنا تھا اور غزل کی متصوفانہ روایت سے ظاہری قربت کے باوجود مذہبی اور مابعد الطبیعاتی مسائل کے بیان میں اپنے لئے نئے ڈکشن کی تشکیل کرنی تھی۔ اقبال نے چونکہ حالی اور آزاد کے برخلاف نوآبادیاتی فکر کی مزاحمت کو اپنا شعار بنایا تھا اور مشرق، وطن اور مذہب کے

حوالے سے وہ ایک مربوط نظام فکر کو مرتب کرنے میں مصروف تھے، اس لئے روایتی غزل کی وہ صنفی خصوصیت جس کے باعث شعر کی اکائی پر ارتکاز تک کو قربان کیا جاسکتا تھا، اقبال نے عملی طور پر غزل گوئی میں اس سے الگ رویہ اخیار کیا۔ اس پس منظر میں اقبال کی غزل میں موڈ کی یکسانیت اور ارتکاز کی کیفیت کچھ غیر فطری نہیں معلوم ہوتی۔ یہاں اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کا یہ مخصوص انداز کس حد تک انحرافی تھا اور وہ اپنے انحراف کو کس قدر شعوری بنیادوں پر قائم کرنا چاہتے تھے؟ اس کا اندازہ اقبال کے بعض مضامین سے زیادہ بہتر طور پر لگایا جاسکتا ہے۔ جن میں انھوں نے اپنے کسب فیض کے سرِ چشموں کا ذکر کیا ہے اور میر، سودا، غالب، مومن، ناسخ، مصحفی، انیس، جلال، بیدل، اور علی حزیں جیسے مختلف لہجوں کے نمائندہ شعراء سے مثالیں پیش کی ہیں۔ اقبال کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ روایت کی تقلید اور اس سے انحراف کے مسئلے سے بالکل شروع سے ہی واقف اور دوچار تھے۔ اسی لئے اپنے کلام پر ہونے والے اعتراضات اور لسانی اجتہادات کی تنقید کا جواب دیتے ہوئے وہ زبان و بیان میں وسعت پیدا کرنے والے رویوں کے امکانات کا بھی ذکر کرتے ہیں اور پنجاب کے شاعروں کے یہاں پنجابی محاورے کی آمیزش پر ہونے والے اعتراضات کے جواب میں علاقائی اثرات اور لسانی تحریفات کو بہ نظر استحسان دیکھتے ہیں۔ یہ کوئی کم حیرت کی بات نہیں کہ غزل کی لسانیات اور بڑی حد تک متعین رموز و علائم میں جس نوع کی تبدیلی کی بحث اس صدی کے آخری بیس برسوں میں جدید شاعروں مثلاً ظفر اقبال وغیرہ نے بڑے موثر اور مدلل انداز میں اٹھائی اور غزل کی روایتی لفظیات کے ٹھہرے ہوئے پانی میں ہلچل اور حرکت کی ضرورت پر اصرار کیا، علامہ اقبال کے لئے بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں غور و خوض کا مرکزی حوالہ بن چکی تھی۔ اس بات کا اندازہ اقبال کے ایک اہم مضمون سے لگایا جاسکتا ہے جو انھوں نے تنقیدِ ہمدرد کے جواب میں لکھا تھا اور

''اردو زبان پنجاب میں'' کے عنوان سے اپنے موقف کی مدلل وضاحت کی تھی۔ اس مضمون میں اقبالؔ نے علاقائی زبانوں کے اثرات قبول کر کے اردو شاعری کی لسانی حدوں کو وسعت دینے کے مسئلے پر علم لسان کے نقطۂ نظر سے جدلیاتی شعریات کا نقطۂ نظر پیش کیا تھا۔ نمونے کے لئے اس مضمون کے بعض فقروں کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:۔

> جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے محاورات اور الفاظ جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لئے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے ہوں، اس کے محاورات وغیرہ کی صحت اور عدم صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں محالات میں سے ہے.....
> یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس زبان کا رواج ہو وہاں کے لوگوں کا طریق معاشرت، ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرز بیان اس پر اثر کئے بغیر رہے۔ علم السنہ کا یہ مسلمہ اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے، اور یہ بات کسی لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے۔ تعجب ہے کہ انگریزی اور فارسی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو، لیکن اگر کوئی شخص اپنی اردو میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پر معنی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو.........

اس زاویۂ نظر کے بعد اس وضاحت کی چنداں ضرورت باقی نہیں رہ جاتی کہ اقبالؔ اردو شاعری کے موجود اسالیب سے مطمئن نہیں تھے اور زبان کے تمام رموز و نکات سے باخبری کے ساتھ وہ لسانی اجتہاد اور شعری محاورے میں تبدیلی کے طرفدار تھے۔ ان کو یقین تھا کہ اردو کا روایتی شعری سرمایہ، جب تک رائج اور منجمد

لفظیات اور کلیشے سے نجات حاصل کرنے کی کوشش نہیں کرتا، نئے موضوعات و مطالب کے بیان اور نئی فکر کے امکان کو شاعری میں پوری طرح روبہ عمل نہیں لایا جاسکتا۔ وہ خوب واقف تھے کہ ان کو کس حدتک شاعری کی روایتی لفظیات سے استفادہ کرنا ہے اور کہاں کہاں انہیں انفرادی صلاحیت کی بنیاد پر اجتہاد و انحراف کے ذریعے زبان کے اسلوب میں وسعت پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔

اردو غزل کے روایتی سرمایے میں عشق و محبت کے بڑی حدتک متعین رویے، عشق مجازی اور عشق حقیقی کو سکّے کے دو رخوں کی حیثیت سے پیش کرنے کی ہنر مندی، لسانی سطح پر مناسبات لفظی کا اہتمام اور متعین موضوعات کی ترجمانی کے لئے بڑی حدتک متعین لفظیات جیسے حقائق اقبال کے لئے آئینہ تھے۔ ظاہر ہے کہ ان ہی عناصر کے سبب غزل کی صنف نے ہماری تہذیبی جمالیات، رمزیت اور ایمائیت اور مشرقی طرز احساس کا احاطہ کر رکھا تھا۔ اقبال نے چونکہ عشق کو ایک نیا سیاق و سباق دے کر حقیقی اور مجازی کی حد بندیوں سے نکالا، عقل کے مقابلے میں عشق کو قوتِ محرکہ کے طور پر پیش کیا، غزل کے واحد متکلم کو انسان کے عالم اصغر ہونے کا شعور بخشا اور داخلی واردات کو انسان کی داخلی قوت، خودشناسی، عرفان ذات اور تربیت نفس کے تناظر سے آشنا کیا، اس لئے اس زاویۂ نظر کی مناسبت سے وہ اظہار کے سانچے میں بھی مناسب اور موزوں تبدیلی پر عمل پیرا تھے۔ پھر یہ کہ انھوں نے اپنی غزل میں بھی ان موضوعات کو نظم کے موضوعات ہی کی طرح برتنے کی کوشش کی۔ یہ موضوعات ان کے مخصوص تصورِ حیات اور نظریۂ کائنات سے مربوط ہونے کے باعث نظم اور غزل میں کسی نوع کی ثنویت کا تاثر نہیں دیتے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ انسانی وجود کے مسائل، عشق کے بالکل اچھوتے تصور اور انسان اور کائنات کی جدید فلسفیانہ تعبیرات، پرانے محاورے اور پرانی امیجری میں پیش نہیں کی جاسکتی تھیں۔ اقبالؔ، اردو غزل کی روایت میں شامل ہند ایرانی تصورِ حیات اور طرز فکر کو مشرق کا ایک

ایسا وسیع سیاق وسباق فراہم کرنا چاہتے تھے جو عجمی روایات کے ساتھ عربی روایت سے ہم آہنگ ہو، اور ایک طرف جہاں مشرق کے مزاج کی نمائندگی کرے وہیں دوسری طرف نام نہاد سیکولر طرز فکر کے بجائے مذہبی اور مابعد الطبیعاتی مسائل کو بھی اپنے حیطۂ اظہار میں لاسکے۔ اس لئے ان کے مخصوص اندازِ فکر پر مبنی غزل گوئی کے لئے جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، روایتی اسلوب اور متعین لفظیات ناکافی تھیں۔ وہ غزل کے معنوی افق میں وسعت پیدا کرنے کے لئے کوشاں تھے اور اس کوشش کا لفظی نظام اور صوتی آہنگ میں تبدیلی پیدا کئے بغیر کامیابی سے ہم کنار ہونا آسان نہ تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ مرحلہ اقبال کے لئے نہایت آزمائشی بھی تھا اور غزل کی شعریات کو نئے سرے سے مرتب کرنے کا متقاضی بھی۔ اس ضمن میں انھوں نے سب سے پہلا کام یہ انجام دیا کہ اپنی غزل کو تفکر آمیز لہجے سے آشنا کیا اور غزل کی ہیئت میں شامل ان عناصر کو حتی الامکان منہا کرنے کی طرف توجہ دی جن کے باعث الفاظ کی بے جا تکرار اور محض روایت کی تقلید کا تاثر قائم ہوتا تھا۔

غزل کی ہیئت میں ردیف کے استعمال کا بنیادی مقصد تمام اشعار کو ایک آہنگ کا تابع کرنا تھا۔ مزید برآں یہ کہ ردیف کے باعث غزل کے اشعار کی ریزہ خیالی زیادہ نمایاں ہونے کے بجائے غزل کے پس منظر کا حصہ معلوم ہوتی تھی، اور ہر شعر کے آخر میں ایک لفظ یا چند الفاظ کی تکرار، غزل کو ہیئتی وحدت سے ہم آہنگ کرسکتی تھی۔ اقبال نے جہاں تک ممکن ہوسکا ردیف کے بجائے قافیوں کی بنیاد پر غزل کی ہیئتی وحدت قائم کرنے کی کوشش کی۔ اور اپنی اردو اور فارسی غزلوں کو بالعموم غیر مردّف رکھا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں سے نصف سے زیادہ غزلیں غیر مردّف اور نصف سے کم غزلیں مردّف ملتی ہیں۔ غزل کی ہیئت کے معاملے میں اقبال کے اس شعوری انحراف اور غیر تقلیدی طریق کار کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ 'بانگِ درا' کی غزلیں چونکہ غزل کی ہیئتی

روایت سے پوری طرح چھٹکارا حاصل کرنے میں کامیاب نہیں، اس لئے ان میں بالعموم ردیف کا اہتمام ملتا ہے۔ مگر اپنے فکری اور فلسفیانہ نظام کی تشکیل کے مرکزی زمانے، سفر یورپ اور اس کے بعد کی غزلوں میں ردیف سے نجات حاصل کرنے اور قافیوں کی بنیاد پر غزل کے آہنگ کو قائم کرنے کا رجحان نمایاں ہے، اہم بات یہ ہے کہ اس آہنگ میں عربی شاعری کا آہنگ بھی شامل ہے جو ردیف کے استعمال سے مجروح ہوسکتا تھا اور صرف قافیوں کے باعث عربی آہنگ سے مماثلت کا زیادہ احساس دلاتا ہے۔

'بانگ درا' اور 'بال جبریل' کی غزلوں کا اگر تقابلی مطالعہ کیا جائے اور یہ اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ اقبالؔ کے شعری اظہار میں وہ کون سے محرکات تھے جو بعد کے زمانے میں بالکل بدلی ہوئی فکر، غیر روایتی موضوعات اور شاعر کے طرز احساس کے ساتھ تصور کائنات کو نمایاں کرتے ہیں تو یہ حقیقت واضح ہوکر سامنے آجاتی ہے کہ بانگ درا میں اقبالؔ روایت کے ضمن میں رد و قبول کی کیفیت سے دوچار ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ روایتی فکر کے ساتھ پرانے اسلوب کو بھی اپنے لئے ناکافی سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے جہاں ابتداء میں اس طرح کے روایت سے ہم آہنگ اشعار ملتے ہیں کہ :۔

مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں — تو میرا شوق دیکھ میرا انتظار دیکھ

نظارے کو یہ جنبش مژگاں بھی بار ہے — نرگس کی آنکھ سے تجھے دیکھا کرے کوئی

ستم ہو کہ ہو وعدۂ بے حجابی — کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں

وہیں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو غزل کے ان عناصر سے انحراف کرتے ہیں جو محبوب کو مرکزی حوالے کے طور پر قبول کرنے کی طرف مائل ہوں اور جن میں خود سپردگی اور نفیِ انا، تہذیب عاشقی کا بدل ہو۔ ان کے اس نوع کے اشعار میں واحد متکلم کو ایک متوازی انا کے طور پر پیش کرنے، اور کائنات کے تضادات کو حل کرکے بعض متضاد اور متخالف مظاہر کائنات میں وحدت ڈھونڈنے کا رجحان نمایاں ہے :۔

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی

وہیں سے رات کو ظلمت ملی ہے
چمک تاروں نے پائی ہے جہاں سے

نالہ ہے بلبل شوریدہ ترا خام ابھی
اپنے سینے میں اسے اور ذرا تھام ابھی

میں جبھی تک تھا کہ تیری جلوہ پیرائی نہ تھی
جو نمود حق سے مٹ جاتا ہے وہ باطل ہوں میں

یوں تو ان اشعار کی لفظیات میں بھی ان کے مخصوص اور منحرف طرزِ فکر کا عکس موجود ہے عام روایتی شاعروں کے برخلاف اقبالؔ غالبؔ کے تفکر آمیز طریق کار سے انحراف کا سلیقہ سیکھتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر صرف موخر الذکر شعر ؂

میں جبھی تک تھا کہ تیری جلوہ پیرائی نہ تھی
جو نمود حق سے مٹ جاتا ہے وہ باطل ہوں میں

میں غالب کے طرز فکر کی نشاندہی کی کوشش کی جائے تو اس کی مماثلت غالب کے درج ذیل شعر سے بہت واضح معلوم ہوتی ہے ؂

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

چراغ سے چراغ جلانے کے ساتھ اپنے چراغ کی لو کو تیز اور مختلف رکھنے کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ غالبؔ کے شعر کا واحد متکلم 'عنایت کی نظر ہونے تک' اپنے الگ وجود کا اقرار کرتا ہے اور وہ بھی شعری اظہار کے عمومی اسلوب میں، جب کہ اقبالؔ کے یہاں جلوہ پیرائی کو نمودِ حق سے تعبیر کرنے اور اپنے وجود کے مٹ جانے کو باطل کا استعارہ قرار دینے میں اس مذہبی اور ماورائی سرچشمے کا اعتراف بھی شامل ہے جو اقبال کی فکر کو ذاتی وجدان سے ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ اقبال کا یہ شعری طریق کار اس وقت اور بھی نمایاں ہوتا ہے جب وہ بانگ درا کی ہی بعض غزلوں میں استعارہ تخلیق کرنے کے بجائے تلمیح اور تمثیل کو استعارہ کا نعم البدل بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق　　عقل ہے محوِ تماشائے لب بام ابھی

اس شعر کے ظاہر میں سوائے نمرود کے کوئی اور تلمیح دکھائی نہیں دیتی مگر صرف ایک تلمیح کے باعث پورے شعر کے ڈکشن میں شامل آتش، عشق، عقل، محوتماشا اور لب بام جیسے سارے الفاظ تلمیح کے لئے فضا سازی کا کام کرتے ہیں اور اس تلمیح کو تمثیل کی سطح پر زیادہ وسیع اور ہمہ گیر بنادیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس شعری طریق کار کو کچھ بھی کہا جائے مگر روایتی اسلوب کا تتبع کسی طرح بھی نہیں قرار دیا جاسکتا۔

'بانگ درا' کی غزلوں میں متذکرہ بالا نوعیت کے اشعار کی نشاندہی سے جہاں ایک طرف شاعر کے بدلے ہوئے ڈکشن، طرزِ احساس کی انفرادیت اور قدرے مختلف تہذیبی حوالوں کو نمایاں کرنے کی شعوری کوشش کا پتہ چلتا ہے وہیں اس رائج مفروضے کی بھی تردید ہوتی ہے جو اردو تنقید میں داغ کے اثر اور روایتی لب ولہجے کی تقلید کے نام سے 'بانگ درا' کی غزلوں کے بارے میں علی العموم قائم ہے۔ پھر یہ کہ ظاہر کی آنکھ، دیدۂ دل نالۂ خام، بلبل شوریدہ، نمود حق و باطل اور آتش نمرود جیسے الفاظ جہاں ایک طرف بانگ درا کی متعدد غزلوں کو ایک نئے ذائقے اور فکر کی ایک خاص جہت سے آشنا کرنے لگے تھے وہیں عشق، اور عقل کا وہ تصور بھی سامنے آنے لگا تھا جس کو قدرے بعد میں اقبال نے خودی، انسان کامل، جستجوئے مسلسل، اور عشق کی عقل کے ساتھ آویزش کی صورت میں ارتقاء کے عمل سے گزارا اور ان تمام عناصر کی باہمی آمیزش سے انسان کا ایک خود مکتفی تصور پیش کیا، جو کائنات کی تخلیق کے عمل میں قادر مطلق کا شریک، اپنی مختلف اور الگ شناخت رکھنے والا اور عرفانِ ذات کا مرکب ہے۔

اقبال، ایک شاعر کی حیثیت سے اپنے جو فرائض محسوس کرتے ہیں وہ غزل کی تہذیب عاشقی کی روایت کو آگے بڑھانے یا پھر حسن و عشق کی امیجری میں یا اس سے وابستہ موتف کی صورت میں مسائل کائنات کا عکس پیش کرنے پر قانع نہ تھا۔ اقبال کو اپنے گرد پھیلی ہوئی کائنات میں علامتوں کا ایک مرتب نظام نظر آتا تھا

جس کے اسرار کی عقدہ کشائی وہ اپنا منصب تصور کرتے تھے۔ اسی منصب کے باعث وہ اپنے شعری اظہار بشمول غزل میں نئے محاورے کے متلاشی تھے۔ اسی منصب کے تقاضے نے غزل کی پرانی لفظیات سے الگ ایک نیا ڈکشن وضع کرنے پر انہیں مجبور کیا۔ اس بات کا اندازہ اقبالؔ کی ڈائری کے بعض اقتباسات سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے جن میں انھوں نے اپنی ذہنی تربیت میں شامل اور شاعری پر اثر انداز ہونے والے شاعروں میں گیٹے، بیدل، غالب اور ورڈز ورتھ کے نام خصوصیت کے ساتھ لئے ہیں اور بیدل اور غالب کے بارے میں لکھا ہے کہ ''انھوں نے مجھے یہ سکھایا کہ شاعری کے غیر ملکی تصورات جذب کرنے کے بعد بھی جذبہ واظہار میں مشرقیت کو کیسے برقرار رکھا جاسکتا ہے۔'' اسی طرح انھوں نے دوسری جگہ کائنات اور شاعر کو روبرو رکھ کر دونوں کے منصب کی نشاندہی کی ہے۔
ان کا خیال ہے کہ :۔

> روح عالم اپنی باطنی زندگی کی مختلف صورتوں کو علامتوں میں پوشیدہ رکھتی ہے۔ کائنات ایک بڑی علامت کے سوا اور کچھ بھی نہیں ہے۔ لیکن وہ ہمارے لئے علامتوں کی ترجمانی گوارہ نہیں کرتی۔ یہ شاعر کا فرض ہے کہ وہ علامتوں کی ترجمانی کرے اور بنی نوع انسان پر ان کے اسرار منکشف کرے۔ اس سے ظاہر ہوگا کہ شاعر اور روح عالم، ایک دوسرے کے مخالف نہیں، کیونکہ شاعر ان اسرار کی نقاب کشائی کرتا ہے جنہیں روح عالم پوشیدہ رکھنا چاہتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال بحیثیت شاعر، حیات وکائنات کے مخفی حقائق کا سراغ قدیم وجدید فلسفہ وفکر کے پس منظر میں اپنے مخصوص زاویۂ نظر کے ساتھ کرتے ہیں مگر ان کے اظہار کے اسلوب میں رمز و ایما سے یا قدرے زیادہ وضاحت ملتی ہے۔ اس کی وجہ بھی شاید یہی ہے کہ کائنات کے اسرار کو بیان کرنے

کی خاطر وہ خود بیان و اظہار کے ابہام کے شکار نہیں ہونا چاہتے ۔ علامتوں کی بات آنکلی ہے تو اقبال کے اسلوب اظہار کے حوالے سے یہ بحث بھی کم اہم نہیں کہ اقبال کی غزلوں میں علامت کے بجائے تمثیل پر زور کیوں ملتا ہے ؟ (اس ضمن میں شاعری کی علامتوں اور علامت نگاری کے پورے رویے میں فرق کرنا لازمی ہے ۔ دراصل ہم نے مغربی شاعری کے بعض ایسے رجحانات کو جو نظم کے لئے مختص تھے غزل کی صنف کے لئے بھی قریب قریب من وعن قبول کرلیا ۔ شاید اسی باعث اردو کی جدید تنقید عرصے سے یہ تاثر قائم کرنے میں مصروف ہے کہ گویا غزل کی صنف میں بھی اسی طرح علامت نگاری کو اپنایا جاسکتا ہے جس طرح کی علامت نگاری نظم کے ارتقاء خیال کے تسلسل یا پورے علامتی نظام سے مخصوص ہے ۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ غزل میں جستہ جستہ متفرق علامات ضرور استعمال ہوسکتی ہیں مگر ہم انہیں ایک رجحان کی حیثیت سے علامت نگاری کا متبادل قرار نہیں دے سکتے ۔ البتہ ایسا ضرور ہوا ہے کہ رمزیت اور ایمائیت کی بنیاد جس نوع کی استعارہ سازی پر قائم تھی اور جن استعاروں کی حیثیت تواتر استعمال کے سبب موٹف یا اظہار کے محاورے کی سی ہوکر رہ گئی تھی ، ایسے الفاظ کو ہماری تنقید علائم کا نام دیتی رہی) ۔ جہاں تک اقبال کی غزل میں زبان کی علامتی یا استعاراتی نوعیت کا سوال ہے تو یہ تسلیم کرنے میں ہمیں کوئی مضائقہ نہ ہونا چاہیئے کہ اقبال غزل میں بعض استعارات تخلیق کرنے کے باوجود ان کو علامتوں کی سطح پر استعمال کرنے کا کوئی تاثر نہیں دیتے ۔ مزید برآں یہ کہ ان کے استعارے بھی استعارے کم اور تمثیل زیادہ ہیں ۔ اس لئے اگر اقبال کی غزل میں رمزیت اور تہہ داری کے کسی قدر نشانات ملتے ہیں تو وہ تلمیحوں اور تمثیلوں کو استعاراتی سطح پر استعمال کرنے کے باعث ہیں ۔ مثال کے طور پر چند اشعار میں تلمیح یا تمثیل کی نوعیت کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے ۔

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں   غلغلہ ہائے الاماں بتکدہ صفات میں

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں / کار جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر
وہ فریب خوردہ شاہیں جو پلا ہو کرگسوں میں / اسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسم شاہبازی
گزراوقات کرلیتا ہے وہ کوہ بیاباں میں / کہ شاہیں کے لئے ذلت ہے کارآشیاں بندی
اے طائر لاہوتی اس رزق سے موت اچھی / جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی
خیرہ نہ کرسکا مجھے جلوۂ دانش فرنگ / سرمہ ہے میری آنکھ کا خاک مدینہ و نجف

ان اشعار میں حریم ذات ، بتکدۂ صفات ، باغ بہشت ، حکم سفر، فریب خوردہ شاہیں، طائر لاہوتی، جلوۂ دانش فرنگ ، اور خاکِ مدینہ و نجف جیسے الفاظ لغوی دلالتوں سے کہیں بلند ہو کر تمثیل کی سطح پر ایک مخصوص تصور کائنات سے بھی مربوط ہیں اور معنوی ترسیل سے کہیں زیادہ اقبال کے نظام فکر کے تشکیلی عناصر کو نمایاں کرتے ہیں۔ جہاں تک اظہار کے براہِ راست اور بالواسطہ اسلوب کا سوال ہے تو جس طرح علامت یا استعارہ تہہ دار معنویت کو بعض نئے امکانات سے آشنا کرتا ہے اسی طرح تلمیح اور تمثیل بھی رمزیت اور ایمائیت کی فضا تخلیق کرتی ہے مگر اس کے ساتھ ہی تہذیبی یادداشت کو مہمیز کر کے عصر حاضر کا سیاق وسباق بھی تشکیل دیتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ اقبالؔ نے غزل کے مخصوص مزاج اور نظم سے مختلف شعریات کا جو انداز موخر الذکر شعر میں اختیار کیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے یہاں تلمیح بمنزلۂ استعارہ استعمال ہوتی ہے۔ جلوۂ دانش فرنگ کا تصور مشرقی اقوام کے لئے حیرت واستعجاب کی وہ کیفیت پیدا کر چکا ہے جو آنکھوں کو چکا چوند کرنے سے مماثل ہوسکتی ہے۔ (اقبال اس کی مزاحمت کے لئے خاکِ مدینہ و نجف کو اپنی آنکھ کا ایک ایسا سرمہ بتا کر کرتے ہیں جو آنکھوں کی خیرگی اور چکا چوند کے تحفظ کے لئے موثر ترین ذریعہ ہے) اگر ظاہری لفظیات کے اندر جھانکنے کی کوشش کیجئے تو پتہ چلتا ہے کہ وہ نو آبادیاتی فکر کی برتری کو تسلیم نہ کر کے اور اپنی تہذیب اپنی مذہبی اقدار اور عقیدے کی قوت کو اپنے نظام فکر کا سرچشمہ تصور کرتے ہیں۔ کچھ اسی نوع کا تخلیقی طریق کار ’بالِ جبریل‘ کی غزل کے اس شعر میں بھی

استعمال کیا گیا ہے:

عذابِ دانش حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثل خلیل

یہاں دانش حاضر سے پیدا ہونے والے کرب اور اس کرب و ابتلا سے اس طرح گزرنے کا احساس نمایاں کیا گیا ہے جس کی مثال اسلامی تاریخ سے آتش نمرود اور گلزار خلیل کی تلمیحوں کے ذریعے نہایت موثر اور پیکریت کی آمیزش کے ساتھ دی گئی ہے۔ یہ انداز فکر چونکہ اقبال کی معاصر غزل کے انداز فکر سے مختلف ہے اس لئے اس کو لفظی پیکر دینے کا طریق کار بھی غزل کی رسمیاتی لفظیات سے الگ دوسری طرح کی متوازی لفظیات پر مبنی ہے پھر یہ بھی ہے کہ غزل کے سرمایے میں جذبہ و احساس کی بالادستی نے جس طرح غزل کی روایت کو داخلیت کا تناظر دے رکھا تھا، اقبال کے یہاں یہ داخلیت صرف خارجیت سے ہم آہنگ نہیں ہوتی۔ یا پھر یہ کہ ان کے یہاں خارجیت محض انسانی تجربے اور معاملات کی شعری تشکیل سے عبارت نہیں رہ جاتی بلکہ فکر و دانش سے مربوط ہو کر ماضی کا ایک ایسا پس منظر تیار کرتی ہے جس میں شعور کے ساتھ اجتماعی لاشعور بھی کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ غزل گوئی میں پرانے اسلوب کو ترک کرنے اور ایک بالکل مختلف اسلوب کی داغ بیل ڈالنے کا یہ طریقہ اس وقت غزل کی مخصوص ایمائیت سے الگ قرار دیا جاسکتا تھا جب اقبال نے انحراف کو انحرافِ محض بنایا ہوتا اس کے برخلاف ہمیں دیکھنے کو یہ ملتا ہے کہ 'بال جبریل' کی غزلوں میں جہاں وہ روایت کے عناصر کو ترک کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہیں اظہار و اسلوب میں اپنا منفرد انداز شامل بھی کردیتے اس کے نمونے کے طور پر بہت سی اور مثالیں بھی پیش کی جاسکتی ہیں مگر تفصیل سے گریز کرتے ہوئے محض ان دو شعروں سے سردست غزل کو اقبال کی دین کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔

ملے گا منزل مقصود کا اسی کو سراغ
اندھیری شب میں ہے چیتے کی آنکھ جس کا چراغ

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستان حرم
نہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسماعیل

اندھیری رات کی تمثیل کے ساتھ چیتے کی آنکھ کو چراغ بنانا اور داستانِ حرم کی غریب الوطنی، سادگی اور رنگینی کے پیکر کی تخلیق کے لئے امام حسین اور حضرت اسماعیل کے واقعات سے بے وطنی، غیر مصنوعی اور خون کے رنگ سے رنگین حوالوں کا استعمال کرنا ایک ساتھ تلمیح اور استعارہ سازی کی ایسی منفرد اور جدت آمیز فضا کو تخلیق کرنے کے مترادف ہے جس کو غزل کی نو ترتیب شدہ شعریات سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے۔

اگر ہم 'بالِ جبریل' کی غزلوں کو اقبال کی غزل گوئی کی معراج قرار دیں تو کوئی غلط بات نہ ہوگی، اس لئے کہ غزل کی رسومیات سے انحراف اور اظہار و اسلوب کے نئے انداز کے عمدہ ترین نمونے ہمیں ان غزلوں میں ہی ملتے ہیں۔ اظہار کے اس اسلوب میں لفظی تراکیب کی ندرت اور طرز فکر کی انفرادیت کی تشکیل کی خاطر اقبال نے نئی اضافتوں، نئے لفظی جوڑوں اور نئی تراکیب کو جس طرح استعارہ سازی کا متبادل بنا کر پیش کیا اس کے بعض نمونے ندائے شوق، حریم ذات، دل و جود، سینۂ کائنات، ہنگامہ ہائے شوق، حرف شیریں ترجماں، گیسوئے تابدار، محیط بے کراں، دم نیم سوز، لذت ایجاد، خیمۂ گل، جہانِ بے بنیاد، عروج آدم خاکی اور فیضان نظر جیسی تراکیب میں بخوبی ملاحظہ کئے جا سکتے ہیں۔ آخر میں غزل کی بدلی ہوئی شعریات اور غیر روایتی لہجے سے اقبال کے اسلوب غزل کے تنوع پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالی جا سکتی ہے۔

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغ چمن

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اودے اودے نیلے نیلے پیلے پیلے پیرہن

عروس لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب
کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں

گاہ مری نگاہِ تیز چیر گئی دل وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

محولہ بالا معروضات کی بنیاد پر اقبال کی غزل کی بدلی ہوئی شعریات کے ساتھ پوری اردو غزل کی بدلتی ہوئی لسانیات کا بھی بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اردو غزل میں یہی اقبال کا اجتہاد اور یہی غزل کو اقبال کی دین ہے۔

انور صدیقی

اقبال کی غزل کا مسئلہ

اقبال کی غزل اپنے ظہور کی ساعت سے لے کر، آج تک ایک مسئلہ بنی ہوئی ہے۔ معاملہ دراصل یہ ہے کہ ہر بڑی شاعری اپنے پڑھنے والوں اور سننے والوں سے ہمیشہ کچھ نہ کچھ مطالبے کرتی ہے۔ وہ چونکہ اکثر حسیت، ہوشمندی اور اظہار کے ایک نئے موسم کا اعلان کرتی ہے اس وجہ سے روایت کے جبر کے اسیروں اور ایک ہموار ادبی ذوق کے مارے ہوئے لوگوں کے لئے خاصی شورش انگیز اور SUBVERSIVE محسوس ہوتی ہے۔ وہ انکار و اثبات کا ایک ایسا منظر نامہ مرتب کرتی ہے جو چھوٹے ذہنوں اور آسودہ حال سخن فہمی کے لئے ایک چیلنج ہوتی ہے۔ وہ لطفِ سخن کے مروجہ معیاروں سے کسی نہ کسی درجے کی ناآسودگی ضرور پیدا کرتی ہے، اور نئے معیاروں پر اصرار کرتی ہے، وہ نئی ہمواریاں اور نئی ناہمواریاں پیدا کرتی ہے۔ اسی طرح وہ کچھ حصار توڑتی اور کچھ حصار بناتی ہے۔ نئے حصار اس کی شناخت کے حصار ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادب میں نئی ہوش مندی اور نئی حسیت کی آمد کی پہچان کے جہاں اور بہت سے معیار اور بہت سی علامتیں ہیں، ان میں سب سے معتبر اور آسانی سے سمجھ میں آجانے والی علامت، ایک طرح کی مخاصمت بھی ہے جو نئے ادب پارے اپنے اولین سامعین یا قارئین میں پیدا کرتے ہیں۔ ایک عرصے تک اقبال کی غزل کے سلسلے میں ہمارے روایتی غزل آشناؤں کا رویہ مخاصمت ہی کا رہا ہے۔ ذوق و ذہن کی بہت ساری تبدیلیوں کے باوجود آج بھی ان کی غزل کو غزل ماننے میں نئی تنقید کے بعض علمبرداروں کو

تکلف ہے۔ آیئے پہلے معاملہ کی نوعیت کو سمجھیں اور پھر اقبال کی غزل جس طرح کے ردعمل پیدا کرتی رہی ہے اس کا جائزہ لیں۔

پہلی بات جو اقبال کی غزل کے سلسلے میں ایک مسئلہ کے طور پر سامنے آتی ہے، وہ ہے ان کی غزل کا ان کی نظم سے ربط۔ بلاشبہ ان کی غزلوں میں ان کی نظمیں اور ان کی نظموں میں ان کی غزلیں عجیب طور پر سرایت کئے ہوئے ہیں۔ غزل کی صنفی سالمیت میں اعتماد رکھنے والوں کے لئے یہ چیز خاصی پریشان کن ہے اقبال غزل کے چند مربوط اور مسلسل شعر کہتے ہیں اور ان پر کوئی عنوان ٹانک دیتے ہیں اور اصرار کرتے ہیں کہ یہ غزل نہیں نظم ہے۔ اسی طرح ان کی متعدد نظموں میں بند کا جو تصور ہے وہ الگ الگ غزلوں پر مبنی ہے۔ اس کے علاوہ غزل کا صوتی آہنگ، اس کی مانوس تمثیلیں، اس کا استعاراتی طور اور اس کے علامتی نظام کی پرچھائیاں ان کی نظموں میں بھی جگہ جگہ مرتعش دکھائی دیتی ہیں اور یہ تاثر پیدا کرتی ہیں کہ وہ دراصل نظمیں نہیں غزلوں کی تلبیس ہیں۔ شروع کی غزلوں کو دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ ان میں اکثر جگہوں پر نظم کی تخصیص پسندی اور خارجیت کا عمل دخل زیادہ ہے اور غزل جس رمزیت اور ایمائیت کا مطالبہ کرتی ہے اسے نظر انداز کیا گیا ہے۔ جب صورت حال یہ ہے تو کیا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ دراصل نظم کے شاعر ہیں اور غزل گوئی ان کی شاعری کی کلیت میں صرف جزوی یا ثانوی حیثیت رکھتی ہے یا یہ کہ ہم ان کی نظموں میں غزل کی نفوذ پذیری کے پیش نظر یہ حکم لگا سکتے ہیں کہ وہ نظموں کے نہیں بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ میرے خیال میں یہ دونوں ہی فیصلے صرف جزوی صداقت پر مبنی ہوں گے۔ ہمیں ان کے ہاں غزل اور نظم کی باہمی سرایت پذیری کے عمل کو سمجھے بغیر کسی قسم کا حکم نہیں لگانا چاہیئے۔

اس مسئلے کو ذرا اردو کی شعری روایت کے تناظر میں دیکھئے۔ اقبال نے جب نظم گوئی یا غزل گوئی کا آغاز کیا اس وقت جو ادبی صورت حال تھی، اس کا اثر ان کے شعری احساس و اظہار پر پڑنا لازمی تھا۔ شعری اظہار کی اور بہت سی

ہیئتوں کے مقابلے میں حالی اور نذیر احمد کی غزل پر کڑی سے کڑی تنقیدوں اور آزاد کی نظم نگاری کے ابتدائی تجربوں کے باوجود، غزل ایک غالب صیغۂ اظہار تھی، اس کے علاوہ کئی سو برسوں میں جو ادبی روایت بنی تھی، وہ دراصل غزل کی روایت تھی۔ ہماری ساری ادبی اور لسانی عادتوں پر غزل کے مزاج اور اسالیبِ اظہار کا غلبہ تھا۔ فکر و اظہار کے تمام محاوروں میں غزل کا محاورہ، غالب عنصر کی حیثیت رکھتا تھا۔ ہماری ساری شائستگی اور نفاست غرض کہ ہماری ساری تہذیبی جمالیات کا استعارہ غزل تھی۔ ہمارے وجدان کی ساری شادابی اور تہہ داری غزل اور صرف غزل کی مرہونِ منت تھی۔ ہماری فکر اور اس کے سارے وسائلِ اظہار کسی نہ کسی طرح غزل پر انحصار کی مثال پیش کرتے ہیں، قطرے میں دجلہ دیکھنا، جزو میں کل کی عکس بینی اور کائناتِ اصغر میں کائناتِ اکبر کی جلوہ سامانیوں کا تماشا ہماری غزل غالب تہذیب کی ایک ایسی جہت ہے جسے فکر و دانش کے ہزار ہا انقلابات مسترد نہیں کر سکے ہیں۔ چنانچہ میرا خیال ہے کہ غزل صرف ایک صنفِ سخن ہی نہیں ایک طرزِ احساس اور ایک اسلوب زیست بھی ہے۔ یہی نہیں وہ ہمارا اصولِ حقیقت، علم وجود اور علم کلام بھی ہے۔

اقبال اس صورت میں غزل کو مسترد کیسے کر سکتے تھے۔ انھوں نے اردو کے ہر شاعر کی طرح اپنے شعری سفر کا آغاز غزل سے کیا۔ ایک بڑا فن کار پوری ذہنی تیاری اور روایت سے پوری آگاہی کے بعد ہی اجتہاد کا کام سرانجام دیتا ہے اس کا نیا پن اچانک نمودار نہیں ہوتا۔ اس میں ایک ہوشمند تدریج ہوتی ہے۔ ایک باشعور دھیما پن ہوتا ہے بالخصوص غزل جیسی صنف میں جہاں شعری فیضان کا سرچشمہ روایت کی کوکھ سے پھوٹتا ہے اس کا نیا پن پرانے پن کے مکمل عرفان کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اور اس کی تردید اثبات سے تراوش کرتی ہے۔ وہ روایت کے زمانی اور لازمانی عناصر میں فرق کرنا سیکھتا ہے۔ اسے عصریت اور ابدیت میں امتیاز کرنا ہوتا ہے۔ وہ ایک عظیم اقرار سے ایک عظیم انکار THE GREAT NAY

کی طرف سفر کرتا ہے وہ پہلے لفظوں کی شخصیت اور ان کے اظہاری امکانات کو سمجھتا ہے پھر اس کے ہاتھوں شعری اظہار کے امکان وسیع ہوتے ہیں۔ وہ پہلے لفظوں سے کھیلنا سیکھتا ہے پھر لفظ اس کے ہاتھوں میں کھیلنے لگتے ہیں۔ اس طرح اس میں وہ لسانی جسارت اور VERBAL RECKLESSNESS پیدا ہوتی ہے جو اکثر منجملہ اور باتوں کے اس کی بڑائی کی پہچان ہوتی ہے۔ یہ سب کچھ زیادہ معنی خیز طور پر ادبیات کی تاریخ میں ان مرحلوں پر ہوتا ہے جب حسیت اور ہوشمندی کی تبدیلیاں انسانی باطن میں رونما ہوتی ہیں۔

اقبال سے پہلے مغرب کی لبرل تہذیب کی اقدار کی یورش نے، ہمارا سارا تہذیبی منظرنامہ بدل کر رکھ دیا تھا۔ نئی قدریں چونکہ ایک کامراں تہذیب کی ہم سفر ہو کر آئی تھیں اس وجہ سے انھوں نے اولاً پرانی تہذیبی اقدار کے سلسلے میں ایک طرح کی نا آسودگی کا احساس پیدا کیا۔ اس کی زد میں پرانی تہذیب کا ہر مظہر آیا۔ اس طرح مغرب کے ادب اور تہذیب کی ایک بڑی کھیپ آئی جس نے بعضوں کو مرعوب اور متحیر کیا اور بہتوں کے باطن میں ایک طرح کا کہرام برپا کر دیا۔ بہت سے لوگ آئینِ نو کی طرف لپکے اور بہت سے لوگ طرزِ کہن پر اڑے رہنے میں اپنی تہذیب کی نجات دیکھنے لگے۔ سرسید اور محمد حسین آزاد اور ان کی نسل کے بہت سے ادیب اور دانشور تہذیب نو کے جلوؤں کی طرف بے تابانہ دوڑے۔ اپنے حال سے نا آسودہ اور اپنے تہذیبی ماضی سے شرمندہ۔ نئے اور پرانے کی اس کشمکش نے ردعمل کی بہت سی دلچسپ صورتیں پیدا کیں جن سے بحث کا یہاں موقع نہیں ہے۔ اسی دور کے بعض ادیبوں کی نظر میں ہر پرانی چیز غیر مفید اور ہر نئی چیز مفید تھی۔ ہر وہ چیز جو مفید نظر آئی اس میں مادی ترقی کی بشارت دیکھی گئی۔ اسی افادیت کی زد میں سب سے پہلے شعر و ادب آئے۔ انھیں اس طرح بزور بدلنے کی کوشش کی جانے لگی جیسے بقولِ فراق حکومتوں کو بدلا جاتا ہے۔ ہمارے ادب میں پیرویٔ مغرب کے مطالبے میں کچھ ایسا جوش و خروش تھا کہ اس

نے پیچھے دیکھنے کو ظلمت پسندی جانا اور اپنے ذہن و احساس کے سفر کا رخ ایک ایسی سمت موڑ دیا جہاں سے ہماری ادبی اور تہذیبی کائنات ایک مقبوضہ علاقہ نظر آنے لگی۔ اب مادی اور غیر مادی سطحوں پر، ترقی کا ہر نمونہ مستعار تھا، جہاں جہاں بھی اجالا تھا، مانگے کا اجالا تھا، غزل بے وقت کی راگنی تھی۔ شعری اظہار کی تمام تر مروجہ ہیئتوں سے اس دور کی خیرہ نگاہ ہوش مندی اپنی نا آسودگی کا اظہار کر رہی تھی۔ چنانچہ ہمارے نئے ادب کے متقدمین نے ایک ایسی بوطیقا مرتب کرنے کی کوشش کی جو ادب کی افادیت کا سطحی اور سوقیانہ تصور رکھتی تھی جو عمل کی اہم ترین جمالیاتی ذہنی اور وجدانی جہتوں سے نا آشنا تھی اور جسمانی سطح کی مادی دوڑ دھوپ کو اصل عمل سمجھتی تھی جو اصلاح اخلاق پر مصر تھی مگر یہ نہیں جانتی تھی کہ اخلاقیت اور ادب کے پیدا کردہ احساسِ اخلاق میں کیا فرق ہے۔ وہ حیات و کائنات کے ایک بڑے اور بسیط وژن سے نا آشنائی یا کم آشنائی کی وجہ سے ایک طرح کی روحانی لکنت کا شکار تھی۔ چنانچہ انجمن پنجاب، نے نئی نظموں کی ایک فیکٹری کھول دی اور مغربی ادبیات سے ادھوری اور خام واقفیت کی وجہ سے، دھڑا دھڑ قومی نظمیں، وطنی نظمیں، منظریہ نظمیں، اور واقعاتی نظمیں نکلنے لگیں ان کے علاوہ مغربی شاعری کے ترجمے بھی منظرِ عام پر آنے لگے۔ اس طرح ایک ایسی شاعری کی بنیاد پڑ گئی جو نئی کم اور اجنبی زیادہ تھی۔ یہ نظمیں نئی اس لئے نہیں تھیں کہ ان میں شعری روایت سے وابستہ نئے پن کا تصور نہیں تھا اور نہ یہ حقیقی جمالیاتی تجربے کی تخلیق تھیں۔ انھیں زیادہ سے زیادہ 'نثر زدہ صنعتی پیداوار' کی حیثیت دی جاسکتی ہے۔ نثر زدہ یوں کہ ان میں جو منطقی فضا ملتی ہے وہ استدلالی ذہن سے تعلق رکھتی ہے۔ ان میں تخیل کی منطق کا احساس نہیں ملتا۔ ان میں فصاحت تو ڈھونڈھے سے کہیں کہیں مل جاتی ہے مگر غزل کی روایت کی تنسیخ کی وجہ سے بلاغت یا ماورائے سخن کی گونجتی ہوئی خاموشی کا نام ونشان تک نہیں ہے۔ اس کے علاوہ اس دور کی نظمیں حقیقت پسندی کے ایک سطحی اور ناقص تصور کو قبول کرنے کی وجہ سے اشیاء یا ان کی تخصیصیت

PARTICULARISM کی طرف قدم ضرور بڑھاتی ہیں مگر حقیقت کے غیر مادی روحانی اور وجدانی ابعاد کی طرف اشارے نہیں کر پاتیں حقیقت پسندی کے ناقص تصور کی وجہ سے اور عقلیت کی نارسائیوں کے عدم احساس کی وجہ سے ابتدائی دور کی نئی شاعری، اس دور کی نثر کی آمریت سے آزاد نہیں دکھائی دیتی۔ اس دور میں تخیل اور محاکات پر خواہ کتنی ہی بحثیں کیوں نہ ہوئی ہوں، مگر تخلیقی سطح پر تخیل کی منطق یا اس کی فعال خلاقی کے نمونے بہت کم ملتے ہیں۔ دراصل یہ مرحلہ ہمارے ہاں علمی نثر کی تشکیل کا انتہائی اہم مرحلہ ہے اسی وجہ سے کسی بڑی شعری جمالیات کی تخلیق کا کام یہ نسل انجام نہیں دے سکی۔ گو یہ ضرور ہے کہ مغربی شاعری کے تراجم اور نیم تخلیقی استفادہ کی وجہ سے شعروادب کے میدان میں ایک بدلتے ہوئے موسم کا احساس ضرور ہوتا ہے مگر اس میں وہ تمام بیماریاں بھی ہیں جو طب کی اصطلاح میں تداخلِ فصلین، کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔

اردو کی ادبی روایت سے انقطاع کے ایک سرے پر کسی گہرے شعورِ روایت سے محروم نظموں کی ایک سوکھی ہوئی فصل کھڑی تھی اور دوسری طرف غزل اور اس کا لسانی اور جمالیاتی کلچر، لسانی مراکز میں قلعہ بند ہوتے ہوئے بھی داغ اور امیر کے نغموں میں گونج رہا تھا اور انحطاط سے گرانباری کے باوجود غزل سے وابستہ شعری محاورے کے امکانات کا جائزہ لے رہا تھا۔ لکھنؤ میں ناسخیت کی تمثیلیت غالبؔ و میرؔ کے مہذب وجدان کے سہارے فن اور صناعی میں فرق کرنے کی ضرورت محسوس کر رہی تھی۔ اس ضرورت کے پیش نظر لکھنؤ میں ایک نئے مکتب شعر کی بنیاد پڑی جسے غزل کا جذباتی اسکول SENTIMENTAL SCHOOL کہہ سکتے ہیں۔ اس اسکول میں صفیؔ، عزیزؔ، ثاقبؔ اور آرزوؔ شامل ہیں اس اسکول نے اپنے طور پر غالبؔ و میرؔ کی غزل میں سانس لینے والی عظیم روایت سے رشتہ استوار کرنے کی کوشش کی۔ اس اسکول کے شعرأنے انحطاط زدگی سے بچنے کی خاطر کچھ دن تو درد و سوز میں ڈوبے ہوئے شعر کہے مگر جلد ہی ان سے متاثر

ہونے والے لکھنؤ کے بعض کم صلاحیت شعراء نے غزل کو پھر انحطاط زدگی کی مرگ آثار ظلمتوں میں ڈھکیل دیا۔ پہلے اس دبستان کے سب سے باکمال شاعر عزیز لکھنوی کے چند شعر سنئے۔

شمعیں افسردہ جہاں، پھول ہیں پژمردہ جہاں
دل کو اسی گور غریباں میں پکارا ہوتا
ہاں نہ چھیڑ وائے طلبگاران سامانِ نشاط
ہم یونہی اپنے تصور سے بہلتے جائیں گے
ہنس رہا ہے دیر سے یہ کون تجھ کو دیکھ کر
سر اٹھا اے دل سے باتیں کرنے والے سر اٹھا

یہ جذ تیت ابتذال کی کن حدوں کو چھو سکتی ہے اس کا اندازہ ان اشعار سے لگائیے۔

دیکھئے کیوں کوئی تربت ہوگی — آپ کو خفتِ ندامت ہوگی
آپ کے پاؤں کے نیچے دل ہے — ایک ذرا آپ کو زحمت ہوگی
یہ عالم ہے کہ منہ پھیرے ہوئے عالم نکلتا ہے
شب فرقت کے غم جھیلے ہوؤں کا دم نکلتا ہے
رات کا خواب الٰہی توبہ — آپ سنئے گا تو شرمایئے گا

اس دبستانِ شاعری میں ایک مبتذل قسم کی مرثیت ملتی ہے۔ ماتم، نزع، موت، جنازہ، گورغریباں، رونا دھونا اس کے عام موضوعات ہیں۔ اس دبستانِ شاعری کی گورستانی فضا حیات کش اور نشاط دشمن ہونے کی وجہ سے ایک بھرپور شعری وجدان کی سرشاری سے محروم ہے اس کے برعکس داغؔ اور امیرؔ کا جو رنگ تھا اس میں باوجود سوقیت اور تصنع کے ایک ابھار اور زندہ دلی ہے۔ فراقؔ نے اس رنگ کا جو تجزیہ کیا ہے وہ بڑا حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

اس رنگ کے معمولی تک بندوں کی شاعری اس معنی میں ہم کو

بیزار نہیں کرتی جس معنی میں جذباتی اسکول کی متبذل شاعری کی مثالیں بیزار کرتی ہیں۔ ہنسنے میں اتنی احتیاط کی ضرورت نہیں ہے جتنی رونے میں۔ چنانچہ امیر و داغ جب گرتے ہیں تو بھی ذلیل نہیں معلوم ہوتے۔ صرف مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی یہ مضحکہ خیز DOGGEREL شاعری اتنی گری ہوئی اور گھناؤنی معلوم نہیں ہوتی جتنی ماتم ورقت والی شاعری کی ہچکیاں اور سینہ کوبیاں۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اردو غزل میں کوئی رنگ لے لیجئے، میرؔ، دردؔ، غالبؔ، آتشؔ یا آجکل کے مشہور غزل گو حسرتؔ، یگانہؔ، اصغرؔ، جگرؔ، فانیؔ، اقبالؔ وغیرہ ان کا مخصوص رنگ اپنی ناکامیاب شکل میں بھی ماتم وسینہ کوبی وادبی شاعری کی بگڑی ہوئی شکل کی طرح متبذل نظر نہیں آئے گا۔[۱]

قدیم وجدید کے ایک پیچیدہ اور الجھے ہوئے اس ادبی منظرنامے کی عقبی زمین سے اقبال کی شاعری ابھرتی ہے۔ وہ نئی شاعری کے حدود وامکانات سے بھی واقف ہے اور قدیم شعری روایت کے صحت منداور غیر صحت مند عناصر میں فرق وامتیاز کا بھی عرفان رکھتی ہے۔ وہ حالیؔ اور آزادؔ کی بوطیقا کے بعض اجزاء کو قبول کرتی ہے اور بعض کو مسترد۔ اسے اردو شاعری میں ایک نئی حسیت اور ہوشمندی کی آمد کا احساس ہے مگر وہ اس حسیت کے اظہار کی خاطر اپنی شعری روایت کی تنسیخ کی ضرورت تسلیم نہیں کرتی۔ وہ اس کے تسلسل میں توسیع کے امکانات دیکھتی ہے اور یہی صحیح شعری رویہ ہے۔ وہ 'پیوستہ رہِ شجر سے امیدِ بہار رکھ' والا رویہ اپناتی ہے۔ شجر سے پیوستگی، دراصل روایت، تہذیب، اس کے نظامِ اقدار، اس کے مزاج، وجدان، لسانی اظہار کی مختلف شکلوں سے وابستگی کا استعارہ ہے۔ اقبال 'پیرویٔ مغرب' کے نعرے سے استفادہ ضرور کرتے ہیں مگر

---

[۱] اردو غزل گوئی: ص ص ۲۸۔۲۹

اس عمل میں ان کا مقصد اپنی تہذیبی شناخت کو کھونا نہیں، اسے برقرار رکھتے ہوئے وسعت دینا اور اس میں گہرائی پیدا کرنا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مغرب میں بھی وہ انہی افکار و احساسات کو اپنے اندر جذب کرتے ہیں جن میں وہ اپنے تہذیبی وجدان کی تائید اور توثیق دیکھتے ہیں۔ ہماری نئی شاعری کے متقدمین کے مقابلے میں اقبال کے ہاں اثبات اور انکار کا عمل زیادہ چوکس ہے۔ ان میں جیسی انتخابی بصیرت تھی اس کی مثال اس دور میں کیا بعد میں بھی کم ملتی ہے۔ اقبال کا شعورِ روایت صرف اردو کی شعری روایت ہی سے متعلق نہیں ہے بلکہ وہ شاعری کی ایرانی روایت اور اس کے بہترین جمالیاتی اظہار یعنی غزل کا بھی رمز آشنا ہے۔ فارسی غزل کی روایت سے آگہی کی وجہ یہ تھی کہ دراصل فارسی غزل ہی سے اردو غزل نے اظہار کے سارے وسائل حاصل کئے تھے۔ وہ خالص اردو غزل کی روایت عظمیٰ سے بھی اتنے ہی واقف تھے جتنے سبک ہندی کی ہند آریائی روایت سے۔ ان کے ہاں خواجہ حافظؔ کے دوش بدوش مرزا عبدالقادر بیدلؔ، غنیؔ کاشمیری اور ظہوریؔ نظر آتے ہیں۔

سفر یورپ سے پہلے اقبال کی غزل لکھنؤ کی شعری روایت کو نہیں اپناتی بلکہ داغ اور امیر کی روایت میں صحت مندی اور نشاط آفرینی کے عناصر دیکھتی ہے اس سے وہ زبان کے برتنے کا گر سیکھتی ہے اور اس کی اہمیت کو سمجھتی ہے اور بہت جلد، نئی ہوش مندی کے زیر اثر، اسے اس بات کا احساس ہو جاتا ہے کہ داغؔ کی شاعری زبان اور احساسات کے بہت سے کرشموں یا کرتبوں کے باوجود دور تک ان کی ہم سفری نہیں کر سکتی۔ داغ کی شاعری کی نارسائیوں کے عرفان کے پس منظر میں داغ کا جو مرثیہ اقبال نے لکھا ہے وہ داغ کی شاعری کے مجموعی قد سے زیادہ اونچا اور بڑا ہے۔ داغ سے اقبال کا تلمذ ایک غیر اہم ادبی واقعے سے زیادہ کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ ہمیں صرف اس وقت کے ادبی معاشرے میں استادی اور شاگردی کی روایت سے واقف کراتا ہے۔

اقبال کی نومشقی (APPRENTICESHIP) کا دور بہت مختصر ہے، مگر حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ اس مختصر عرصے میں انھوں نے اردو اور فارسی غزل کی ساری روایت پر دسترس حاصل کر لی تھی اور اس کے حدود و امکانات کا بھرپور جائزہ لے لیا تھا۔ میری اس بات کا ثبوت ان کا وہ تاریخ ساز مضمون ہے جو انھوں نے پنجاب میں اردو کے نام سے ''تنقید ہمدرد'' کے جواب میں ۱۹۰۲ء میں لکھا تھا۔ اقبال اور ناظر کے کلام میں بعض پنجابی محاوروں کو راہ پاتے دیکھ کر، اردو کے روایتی لسانی مرکزوں میں کھلبلی مچ گئی تھی۔ شعری زبان کی توسیع و استحکام کا ناقص شعور رکھنے والے شعراء جو شعری زبان کے انجماد کے قائل تھے اقبال کی غزل پر طرح طرح کے اعتراض کرنے لگے تھے۔ اقبال نے اپنی غلطیوں کے دفاع میں اردو اور فارسی کے بہت سے شعراء کے کلام سے سندیں پیش کیں۔ جن شعراء کے ہاں سے انھوں نے یہ سندیں پیش کی ہیں۔ ان میں سے چند کے نام یہ ہیں۔ میرؔ، سوداؔ، غالبؔ، مومنؔ، بہادر شاہ ظفرؔ، مصحفیؔ، ناسخؔ، امیر اللہ تسلیمؔ، میر انیسؔ، امیر مینائیؔ، جلالؔ، اسیرؔ، آتشؔ، حزیںؔ، صائبؔ، مرزا عبدالقادر بیدلؔ، علی حزیںؔ، نشاطؔ، شیرازیؔ، نظامیؔ وغیرہ۔

۱۹۰۲ء میں جب اقبال کی شاعری برگ و بار لا رہی تھی، شعری اظہار کی اتنی مختلف روایتوں کا زندہ شعور حیرت انگیز ہے اور اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ شعری اجتہاد کے لئے روایت کی جیسی اور جس سطح کی آگہی ہونی چاہیئے، حاصل کر چکے تھے۔ اس مضمون سے بلاغت فصاحت، علمِ قافیہ اور شعر میں تخیل کے استعاراتی عمل سے ان کی واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ایک اور اہم نکتہ جس کی طرف انھوں نے اشارہ کیا ہے، وہ یہ ہے کہ شعری زبان اپنی اظہاری قوتوں کو صرف اسی طور پر بڑھا سکتی ہے جب وہ علاقائی زبانوں سے غذا حاصل کر لے۔ غالباً غیر شعوری طور پر اقبال کے ذہن کے کسی گوشے میں یہ خیال ضرور رہا ہے کہ شعری زبان تکمیل کی ایک خاص منزل پر پہنچ کر تکرار کے ہاتھوں کلیشے (CLICHE) میں

تبدیل ہو جاتی ہے اس میں باسی پن اور ایک طرح کی سختی یعنی STIFFNESS پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسی صورت میں یہ ضروری ہوتا ہے کہ کوئی بڑا شاعر پیدا ہو۔ جسے لسانی صورتِ حال سے اطمینان نہ ہو اور جو علاقائی زبانوں کی مدد سے شعری زبان کی شریانوں میں تازہ لہو کے ہلکورے پیدا کر دے۔ شعری زبان کی تازہ کاری کا یہی اصول ہے۔ دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ بنیادی زبان ہی ابھی تشکیلی مرحلوں سے گزر رہی ہے لسانی عادتیں پختہ نہیں ہوئی ہیں اور شاعر ہیں کہ آسانی سے شعری لفظیات میں ادھر ادھر سے لفظ لے کر اضافہ کر رہے ہیں۔ اقبال کا اردو کے سلسلے میں یہی رویہ تھا۔ وہ اردو شاعری کے لسانی کلچر کو تکمیل سے نا آشنا سمجھتے تھے۔ وہ لسانی مراکز کے باسیوں کے برعکس شعری زبان کو BEING سے زیادہ BECOMING کی حالت میں دیکھتے تھے وہ روایت کے ایک ایسے انقلابی تصور کے علم بردار تھے جس کی رو سے روایت کی حدود میں رہتے ہوئے اور اس کے تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے ایک بڑا شاعر حسیت میں تبدیلی کے مرحلے پر، شعری زبان میں اہم اور معنی خیز تبدیلیاں پیدا کر سکتا ہے۔ اقبال نے اردو اور پنجاب کے حوالے سے جو کچھ کہا ہے وہ بڑا معنی خیز ہے اور اس کا رشتہ آج کی نئی غزل کے ان پاکستانی شعراء سے قائم کرتا ہے جو غزل میں پنجابی الفاظ اور محاوروں کے استعمال سے ایک نیا آہنگ اظہار پیدا کر رہے ہیں۔ اقبال کے مضمون سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> جو زبان بہمہ وجوہ کامل ہو اور ہر قسم کے ادائے مطلب پر قادر ہو اس کے الفاظ اور محاورات کی نسبت تو اس قسم کا معیار خود بخود قائم ہو جاتا ہے لیکن جو زبان ابھی زبان بن رہی ہو اور جس کے محاورات اور الفاظ جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لئے وقتاً فوقتاً اختراع کئے جا رہے ہوں اس کے محاورات وغیرہ کی صحت اور عدم صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں

محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے اردو زبان جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں تک محدود تھی مگر چونکہ اس میں بڑھنے کا مادہ تھا اس واسطے اس بولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کر دیا اور کیا تعجب کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے زیرنگیں ہو جائے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس کا رواج ہو وہاں کے لوگوں کا طریقِ معاشرت، ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرزِ بیان اس پر اثر کئے بغیر رہے۔ علم السنہ کا یہ ایک مسلمہ اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے اور یہ بات کسی لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے۔ تعجب ہے کہ میز، کچہری، نیلام وغیرہ اور انگریزی اور فارسی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو لیکن اگر کوئی شخص اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پر معنی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو۔ اور باتوں میں اختلاف ہو تو ہو، مگر یہ مذہب منصور ہے کہ اردو کی چھوٹی بہن پنجابی کا کوئی لفظ اردو میں گھسنے نہ پائے۔ یہ ایک ایسی قید ہے جو زبان کے اصولوں کی صریح مخالف ہے اور جس کا قائم و محفوظ رکھنا کسی فرد بشر کے امکان میں نہیں ہے۔[۱]

اردو کے شعری محاورے کے محدود ہونے کا احساس اور ادبی روایت سے بھرپور آگہی کے بعد اقبال نے اردو نظم اور غزل دونوں کو وسعت دینے کا نازک اور اہم کام شروع کیا۔ ان کے اجتہادات کے پیچھے یہ احساس کارفرما ہے کہ غزل جیسی

---

[۱] اردو زبان پنجاب میں، مضامین اقبال (ص ص ۹۔۱۰)

کچھ ہے نئی حسیت اور نئے آہنگ کے اظہار پر محدود قوت رکھتی ہے مگر اس میں ہمارے تہذیبی وجدان کی جیسی سرشاری ہے، اس میں جیسی ایمائیت ہے، اور جیسی بلاغت ہے وہ نظم کی کسی بھی صنف کو حاصل نہیں ہے اس میں ایجاز کا جو اعجاز ہے وہ اپنا جواب نہیں رکھتا۔ انجمنِ پنجاب، کے مشاعروں نے نظم کے جس تصور کو فروغ دیا تھا، وہ ہر طرح سے ناقص تھا۔ اس دور کی نظموں میں نہ تو شعری تجربے کی تہ داری تھی اور نہ خلاق تخیل کی کارفرمائی۔ ان میں جو خارجیت اور نثریت تھی، وہ شعری مزاج سے کوسوں دور تھی۔ ان کی تعمیر میں جو منطق تھی وہ شعری کائنات کی حقیقی منطق سے کوئی واسطہ نہیں رکھتی تھی، غزل حسن کے بہت سے اوصاف رکھنے کے باوجود، تسلسل سے عاری تھی۔ نظم میں تسلسل تو تھا مگر شعریت نہیں۔ یہ اقبال کا بہت بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے جہاں ایک طرف غزل کی صوتی اور معنوی کائنات کو وسعت بخشی اور اسے ایک طرح کے سوچتے ہوئے آہنگ سے ہم کنار کیا اور اس کی اکائیوں میں تسلسل کی ایک وجدانی فضا پیدا کی وہیں دوسری طرف انھوں نے نظم میں تخصیصیت PARTICULARISM کو حقیقی شعری تجربے سے آشنا کر کے خارجیت اور دوسرے نثری اوصاف سے بچالیا۔ اقبال سے پہلے جو صورت حال تھی اس میں نظم کو غزل کی اور غزل کو نظم کی ضرورت کا احساس تھا۔ اس ضرورت کا شعوری احساس اقبال کو ہوا اور انھوں نے بڑے فن کارانہ توازن کے ساتھ غزل اور نظم کے صنفی امتیاز کی لکیروں کو مبہم کر دیا۔ آج ہم ان کے اس اجتہاد کو جو کچھ بھی کہیں، مگر یہ اس زمانے کی ایک بہت بڑی ضرورت تھی۔ اس کے علاوہ اقبال، غالب کی پیروی میں، اردو شاعری کو مفکرانہ آہنگ دینا چاہتے تھے۔ اس آہنگ کی گنجائش غزل کی ہند آریائی روایت میں تو تھی مگر نظمیں اس خوبی سے عاری تھیں۔ نظمیں یا تو بیانیہ تھیں یا منظریہ۔ نظم بیانیہ یا منظریہ ہوگی تو اس میں خارجی رنگ نمایاں ہوگا۔ مفکرانہ اور جذباتی رنگ نظم کو غزل سے قریب کر دیتا ہے اور صنفی سرحدیں معدوم ہونے لگتی ہیں۔ یہی صورت حال اقبال کی نظم اور غزل دونوں میں

نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے ان کی نظمیں غزل کا آہنگ اور اسکے اسالیبِ اظہار کی رعنائیاں رکھتی ہیں اور ان کی شناخت کے بہت سے عناصر، غزل کی شناخت کے عناصر ہیں۔ یوں بھی ایک بڑا تخلیقی فن کار اصناف کی رسمی تقسیم کو باطل ٹھہراتا ہے کہ اس کی تخلیقی شخصیت اس طرح کے مصنوعی بعد کو تسلیم نہیں کرتی۔ اقبال نے بھی ایک بڑے فنکار کی جسارت سے کام لیا ہے اور اپنی شخصیت اور جمالیاتی تجربے کو ایک غیر منقسم اکائی کی حیثیت سے برقرار رکھا ہے۔ اس تجربے کو اصناف میں بانٹنا میرے خیال میں تنقیدی کجروی ہے۔ اقبال کی نظم اس وجہ سے نظم ہے کہ اس میں شعریت اور تغزل ہے۔ ان کی غزل تغزل کے ساتھ ساتھ تسلسل کی خوبی رکھتی ہے جو ایک اچھی نظم کا وصف ہے۔ کبھی کبھی مجھے یہ خیال آتا ہے کہ وہ اچھے نظم نگار بھی شاید اس وجہ سے ہیں کہ وہ ایک اچھے اور باکمال غزل گو ہیں۔ اظہار کے سب ہی وسائل جو ان کی نظموں میں بروئے کار آئے ہیں دراصل وہ غزل کے مسائل ہیں یہ ان کی نظموں کی خوبی ہے اور یہی ان کا عیب بھی۔ اقبال نے اردو کو بلاشبہ کئی لازوال نظمیں دی ہیں مگر ہمیں یہ بات تسلیم کرنی چاہیئے کہ نظم کی تعمیرات یعنی ARCHITECTONICS کا شعور ان کے ہاں اتنا توانا نہیں ہے۔ ان کی کئی نظمیں ایک نامیاتی کل کا اثر نہیں پیدا کرتیں۔ ان کے ہاں نظم کے بند کے بند غزلوں پر مشتمل ہیں۔ اس وجہ سے ان کی نظموں میں اگنے بڑھنے اور مکمل ہونے کا عمل کمزور ہے مگر اقبال ایک بڑے اور باکمال شاعر کی طرح اپنی کمزوریوں کو ایک زبردست تخلیقی وفور کے پردے میں چھپا لینے کا ہنر بھی جانتے تھے۔

اقبال دراصل رومانی مزاج کے شاعر ہیں۔ مزاج ہی نہیں اپنے تمام رویوں میں ان کا انداز، رسم و رہِ رومانیاں سے قریب ہے، فرد کی انفرادیت پر اصرار، تعقل کے مقابلے میں وجدان کی برتری، انسانی تخیل کی خلاقی اور وحدت کاری میں اعتماد، عقلِ انسانی کی نارسائیوں کا احساس، منطقی استدلال کے مقابلے میں جذبے کی منطق پر انحصار، فطرت اور انسان کے رشتے کی ایک نئی تعبیر، مشہودِ

کائنات میں کسی زبردست روح نمو کی کرشمہ کاریوں کا احساس، میکانکیت کے مقابلے میں حیات وکائنات کی حرکی اور حیات آفریں VITALISTIC تعبیر پر اعتماد، فن میں فیضان کے الوہی سرچشموں کا ادعایہ سارے عناصر مغربی رومانی ادب اور فکر وفلسفے میں ایک عرصہ سے جاری وساری رہے ہیں۔ اقبال نے قیام یورپ کے دوران جرمن ادب و فلسفے کا مطالعہ کیا۔ کانٹ کے تصورات سے آگاہ ہوئے۔ اس کے فلسفہ' تنقیدِ عقل محض، سے متاثر ہوئے ہیگل کا صدف اگرچہ انھیں گہر سے خالی نظر آیا مگر پھر بھی انھوں نے اس کے سارے فلسفے کو' شعر منثور' کی حیثیت سے دیکھا۔ نطشے سے بہت سے امور میں اختلاف کرتے ہوئے بھی انھیں اس کی یہ ادا بہت پسند آئی کہ وہ ساری حقیقت کو اپنے ذاتی تجربے کے حوالے سے دیکھتا ہے اور مسئلے کے تجزیے میں ذاتی رشتے کے تناظر کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ برگساں اور ولیم جیمس کے تصورات میں انھیں بڑی کشش نظر آتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اول الذکر کی فکر کا سارا آہنگ متصوفانہ ہے۔ موخر الذکر کے ہاں مذہبی تجربے کی تہہ داری، وسعت اور حقیقت شناسی پر اصرار ملتا ہے۔ مغربی رومانی فکر اور شاعری سے اقبال کے ذہنی اور جذباتی رشتوں کی بات میں نے اس لئے چھیڑی کہ ان رشتوں کی تفہیم کے بغیر یہ بات سمجھ میں نہیں آسکتی کہ اقبال اپنے مزاج اور ذہنی تربیت کے اعتبار سے بنیادی طور پر کیوں ایک غنائی شاعر ہیں۔ رومانی مزاج ہمیشہ ایک طرح کا غنائی آہنگ رکھتا ہے۔ اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اقبال کی شاعری کئی خفیف ڈرامائی عناصر کے باوجود غنائی شاعری ہے۔ غنائی شاعری آہنگ، نغمے اور تحت نغمہ کے علاوہ ذاتی جذبے کے وفور، فن کارانہ خلوص، داخلیت، شدید جمالیاتی ارتکاز، گم شدگی، محویت اور اظہار کی ایمائیت پر زور دیتی ہے۔ یہ تمام خوبیاں ایک اچھی غزل میں پائی جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال خواہ نظم لکھ رہے ہوں یا غزل، وہ غنائی شاعری کے آداب کو کبھی نہیں بھولتے۔ اور ان کا وجدانِ شعر ہر حال میں غزل سے قریب

رہتا ہے اور وہ وسیع تر معنوں میں غنائی مزاج کے شاعر ہیں۔

اگر چہ قیامِ یورپ سے پہلے ہی اقبال کی غزل، ایک بدلتے ہوئے موسم کے احساس سے مرتعش محسوس ہوتی ہے، پھر بھی ایک بھرپور ذہنی تیاری اور وجدان کی بیداری کے بعد اقبال روایتی غزل کے مزاج اور وسائلِ اظہار میں تبدیلیاں لانے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ قیامِ یورپ اور اس کے بعد کا زمانہ ان کی تخلیقی زرخیزی کا بہترین اور زرین زمانہ ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب انھوں نے مغرب و مشرق کے فلسفے اور شعر سے گہرا تخلیقی استفادہ کیا تھا۔ ان کا ذہن بڑے اور اہم سوالات کی آماجگاہ بنا تھا یہ سوالات فکری اور فلسفیانہ بھی تھے اور ادبی اور جمالیاتی بھی۔ یہی وہ دور تھا جب ان کا باطن بہت سے طوفانوں سے آشنا ہوا تھا۔ یہی وہ دور ہے جب وہ 'اضطراب موج' سے آشنا ہوئے اور سکونِ گہر، سے بھی، بہت سے متصادم، متضاد اور متخالف عناصر میں انھوں نے اسی دور میں وحدت اور امتزاج پیدا کرنے کا ہنر سیکھا۔ ان کی اس دور کی نظمیں اور غزلیں 'جہنم' اور 'جنت' کے ان تجربوں کی دستاویز ہیں جن سے وہ دوچار ہوئے تھے۔ نثر میں اس دور کی نقش گری اس ڈائری سے ہوتی ہے جو ان کے صاحبزادے جاوید اقبال نے بعد میں STRAY REFLECTIONS کے نام سے شائع کی۔ غزلوں اور نظموں کی داخلی شہادتوں سے کچھ دیر کے لئے قطع نظر کر کے اس دور میں اُن کے تصورات کی وہ جہتیں دیکھیے جو ان کی تخلیقی شخصیت کے مختلف رخ سامنے لاتی ہیں۔

پہلے دیکھیے کہ اس دور میں وہ کن شعراء سے کس وجہ سے متاثر ہو رہے ہیں:

> مجھے اعتراف ہے کہ میں نے گیٹے، مرزا غالب، مرزا عبدالقادر بیدلؔ اور ورڈز ورتھ سے بہت کچھ لیا ہے۔ اول الذکر دونوں شاعروں نے اشیاء کے اندرون تک پہنچنے میں میری مدد کی ہے۔ تیسرے اور چوتھے نے یہ سکھایا کہ شاعری کے غیر ملکی تصورات کو جذب کرنے کے بعد بھی جذبہ و اظہار میں کیسے

مشرقیت کو برقرار رکھا جاسکتا ہے اور موخرالذکر نے میری طالب علمی کے زمانے میں مجھے دہریت سے بچالیا۔

شاعری میں منطقی سچائی کی تلاش بالکل بیکار ہے۔ تخیل کا نصب العین حسن ہے نہ کہ سچائی۔ اس لئے کسی فنکار کی عظمت کو ظاہر کرنے کے لئے اس کی تخلیقات میں سے وہ اقتباسات نہ پیش کیجئے جو آپ کی رائے میں سائنسی حقائق پر مبنی ہوں۔

خدا نے اشیاء کی تخلیق کی۔ انسان نے اشیاء کی قدر و قیمت دریافت کی۔ نطشے نے کہا ہے کہ کسی ایک قوم کی بقا اس کے قدر و قیمت کی پیہم تخلیق پر منحصر ہے۔ اشیاء پر حکمت الٰہی کی مہر ضرور ثبت ہوتی ہے لیکن ان کی معنویت سراسر انسانی ہے۔

روحِ عالم اپنی باطنی زندگی کی مختلف صورتوں کو علامتوں میں پوشیدہ رکھتی ہے۔ کائنات ایک بڑی علامت کے سوا کچھ بھی نہیں ہے لیکن وہ ہمارے لئے علامتوں کی ترجمانی گوارا نہیں کرتی۔ یہ شاعر کا فرض ہے کہ وہ ان علامتوں کی ترجمانی کرے اور بنی نوع انسان پر ان کے اسرار منکشف کرے۔ اس سے ظاہر ہوگا کہ شاعر اور روحِ عالم ایک دوسرے کے مخالف ہیں کیونکہ شاعر ان اسرار کی نقاب کشائی کرتا ہے جنھیں روح عالم پوشیدہ رکھتی ہے۔ مجھے شاعری میں ابہام اور اغلاق کا ایک پہلو بہر حال پسند ہے کیونکہ ابہام و اغلاق جذبات کے عمیق اظہار ہیں۔

فلسفہ انسانی تعقل کی برفیلی رات میں کانپتا ہوا جو ہر ہے۔ شاعر نمودار ہوتا ہے اور ان کو موضوعیت کی حرارت بخش دیتا ہے۔

فلسفہ بوڑھا بنا دیتا ہے۔ شاعری دوبارہ شباب لاتی ہے۔ سائنس،

فلسفہ، مذہب سب کے حدود ہیں، صرف فن ہی لامحدود ہے۔
قومیں شاعروں کے دلوں میں پیدا ہوتی ہیں اور اربابِ سیاست
کے ہاتھوں پروان چڑھتی اور فنا ہو جاتی ہیں۔
ایک پیغمبر صرف ایک عملی شاعر ہے۔

ان اقتباسات سے جو مسائل پیدا ہوتے ہیں ان کے تجزیے کا یہ موقع نہیں ہے۔ مگر انھیں پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ آپ کو اندازہ ہو سکے کہ اقبال شعر و فلسفہ کا یا فلسفۂ شعر کا کتنا واضح شعور رکھتے تھے وہ فن شعر کے اس بنیادی نکتے سے آگاہ ہیں کہ شعری بیان، سائنسی بیان (SCIENTIFIC DISCOURSE) نہیں ہے اس لئے کہ شعری بیان استعارے پر انحصار کرتا ہے اور استعارے میں طبیعی کائنات کی منطق سے گریز اور انحراف کا رویہ لازماً پایا جاتا ہے، چنانچہ شعری فکر تخیلی اور استعاراتی ہے۔ یہ فکرفن کے ذریعے جس کائنات کی تخلیق کرتی ہے، اس کے اصول و قوانین وہ نہیں ہیں، جو طبیعی کائنات میں کارفرما ہیں۔ اقبال فن کی جس حقیقت تک پہنچے تھے اس سے حالؔی بھی بے خبر تھے اور ان کے بعد ترقی پسند بھی! فن کے آزاد اور لامحدود ہونے کا احساس بھی اقبال کی شعری فکر کا ایک ایسا پہلو ہے جسے ایک عرصہ تک نظر انداز کیا گیا ہے۔ اقبال نے شعری صداقت کے جس تصور کو اپنایا ہے اس کی رو سے ساری کائنات ایک علامت ہے اس علامت کا حقیقی ادراک سائنسی عقل نہیں کر سکتی۔ صرف وجدان اور جذبے کے ذریعے اس کی پر اسراریت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ وجدانی تفہیم صرف شاعر کر سکتا ہے کہ اس کی فکر بھی علامتی ہے اور اس کے وسائل اظہار بھی استعاراتی اور علامتی ہیں۔ شعر کا یہ تصور شاعر کو علامتیں خلق کرنے والے انسان یعنی HOMO SYMBOLICUS کی حیثیت سے دیکھتا ہے۔ اس کے علاوہ حقیقی شاعری حقیقت کے جس تجربے یا جہت کی جس سریت کا اظہار کرتی ہے اس کے لئے علامتی اظہار ہی سب سے بہتر اظہار ہے۔ غالب کو یہی احساس تھا جس نے ان سے یہ

شعر کہلوایا تھا:

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

اقبال نے بھی کم و بیش یہی بات ان دو شعروں میں کہی ہے:

فلسفہ اور شعر کی اور حقیقت ہے کیا حرفِ تمنا جسے کہہ نہ سکیں رو برو

برہنہ حرف نگفتن کمالِ گویائی ایست حدیث خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

وہ اس حقیقت سے باخبر ہیں کہ 'حدیث خلوتیاں' واشگاف طور پر برہنہ حرفی کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا اور اس کا جو بھی لسانی اظہار ہوگا وہ اپنی ناتمامی میں تکمیل کا پہلو رکھے گا۔ اس میں تجربہ بسیط ہوگا اور تیقن کی محرومی کی وجہ سے ایک بلیغ ابہام اس کا ہم سفر ہوگا۔ مابعد الطبیعیات کی طرح شاعری بھی زبان کی ناکامی یعنی FAILURE OF LANGUAGE کی خوبصورت مگر بلیغ داستان سناتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ مابعد الطبیعیات کی ناکامی ناکامی رہتی ہے اور شاعری اپنی ناکامی کو کامرانی کا آب و رنگ دے کر بیکرانی کا حسن بخش دیتی ہے۔ اس کے علاوہ اقبال انسانی تعقل کی تجرید کو شاعری میں جگہ دینے کے لئے یوں تیار نہیں ہیں کہ شعری فکر علامتی اور استعاراتی ہے اس وجہ سے وہ فطری طور پر اشیاء یا مشہود کائنات سے بے تعلق ہو کر نہیں رہ سکتی چنانچہ شعری زبان تجرید سے زیادہ تجسیم پر بھروسہ کرتی ہے۔ یہی اس کا کمال بھی ہے۔

اقبال نے شعری اظہار یا شعری فکر کے بارے میں جو نظریے قائم کئے تھے ان کا تقاضا تھا کہ وہ غزل کے اسالیب کو وسعت دیں اور ان پر بھروسہ کریں کہ غزل کا سارا فن علامتی ہے اس میں جمالیاتی یا روحانی تجربوں کی ترسیل کی بے پناہ صلاحیت ہے۔ اس کی ایمائیت، رمزیت، ابہام، ماورائے سخن تک اس کی دسترس کسی اور صنفِ سخن میں نہیں ہے، اچھی سی اچھی نظم غزل کے مقابلے میں ایک خوبصورت طولِ عمل کا احساس دلاتی ہے۔ غزل شناسی کے اسی مرکزی تصور سے انھوں نے اپنی نظموں میں غزل کو داخل کیا اور ایک ایسی شعری زبان تخلیق کی جو

غزل کی روایتی لفظیات بھی رکھتی ہے اور ایک گونہ مختلف بھی ہے۔ اس کی تخلیق میں انھوں نے فارسی غزل کی روایت کا سہارا لیا کہ اس میں اظہار کی جو محکمی ملتی ہے، وہ اردو غزل میں کم تھی۔ اردو غزل میں بھی انھوں نے غالبؔ کی اردو اور فارسی شاعری سے استفادہ کیا۔ سبک ہندی کے شعراء مثلاً بیدل، صائب اور غنی سے حقائق کے پیچیدہ استعاراتی ادراک و اظہار کا ہنر سیکھا کہ فارسی نژاد غزل میں چمک دمک، شادابی، کیف و سرور اور زمزمہ خیز آہنگ کے باوجود تخیل کی وہ فلک رسی اور تجربے کی وہ پیچیدگی نہیں ملتی جو سبک ہندی کی غزل کا ہندوستانی ذہن سے وابستگی کی وجہ سے امتیاز ہے۔ اردو غزل میں ان کے ترک و قبول کا معاملہ دلچسپ بھی ہے اور غور طلب بھی۔ انھوں نے اردو غزل کی روایت کے اس حصے کو وقتی طور پر اپنی شاعری کے مبتدیانہ دور میں قبول کرنے کے بعد ترک کر دیا جو شاعری کو یا تو معجونِ شباب آور قسم کی چیز سمجھتا تھا یا پھر اشعار میں محاوروں کی آبادکاری سے خوش ہوتا تھا، یا پھر لفظوں کی جادوگری کو مقصودِ فن سمجھتا تھا۔ اس روایت میں حسن وعشق کی طرف جو رویہ تھا وہ سوقیانہ تھا اور اس میں تہذیبِ نفس کی صلاحیت نہیں تھی۔ داغ و امیر کی یہ روایت حیات و کائنات کے سنجیدہ عرفان سے محروم تھی۔ اس روایت کی نشاط پروری انھیں کچھ دنوں اچھی لگی مگر جلد ہی وہ اس سے بیزار ہو گئے۔ لکھنؤ کے جذباتی اسکول کی مرگ آثار مرثیت نسوانیت اور انحطاط زدگی اور شعری زبان کے بے روح اور بے لچک تصور سے اقبال کے شعری وجدان کو کوئی نسبت نہیں تھی، ہاں غالبؔ، میرؔ، درد اور آتشؔ کے کلام میں معرفت وتصوف، حیات و کائنات اور اخلاقیات کا جن اسالیب میں اظہار ہوا ہے ان سے اقبال کی دلچسپی فطری تھی۔ ان موضوعات کے اظہار کی اردو غزل میں جو بھی صورتیں رہی ہیں ان کا انھوں نے بڑی دقتِ نظر سے مطالعہ کیا۔ غزل کی عشقیہ روایت میں حسن کے اظہار کی بالعموم دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ ایک صورت تو براہِ راست حسن کی منظر کشی کر رہی ہے جس کا ایک روپ معاملہ بندی کی شکل

میں ابھرا۔ دوسری صورت حسن و عشق کی جدلیت کو براہِ راست نہ پیش کر کے حسن و عشق کی کیفیت کو پیش کرنے کی رہی ہے۔ یہاں معاملہ واردات قلبی کے اظہار کا تھا۔ اقبال حسن و عشق کا جو فلسفیانہ تصور رکھتے تھے اس میں معاملہ بندی کی گنجائش نہیں تھی۔ دوسری صورت جو عشق کے تجربے کو واردات کی حیثیت سے پیش کرتی ہے اور اپنے اظہار میں حیات و کائنات کے اور بہت سے عناصر کو سمیٹ لیتی ہے۔ ان کے لئے یقیناً پسندیدہ رہی ہوگی، احیائے غزل کے دور میں حسرت کو چھوڑ کر اصغر اور فانی کے ہاں جو تفکر آمیز لہجہ ہے اور اس لہجہ میں جو شائستگی اور رچاؤ ہے، اس کا سلسلہ اگرچہ عام طور پر غالب سے جوڑا جاتا ہے پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ اس میں اقبال کا بھی بڑا حصہ ہے۔ عام طور پر ہماری تنقید احیائے غزل میں اقبال کے کارنامے کو نظر انداز کرتی رہی ہے، جب کہ واقعہ یہ ہے کہ ان کی اردو غزل کے بھرپور فروغ کا وہی زمانہ ہے جب غزل کو ایک نئی زندگی اور ایک نئی توانائی مل رہی تھی اقبال عمر میں حسرت، فانی، اصغر اور یگانہ سے کچھ ہی بڑے تھے مگر ہماری ادبی تنقید حسرت اصغر اور فانی کی غزل گوئی کا جس طرح اعتراف کرتی ہے اس طرح اقبال کی غزل کا اعتراف نہیں کرتی۔ میرے خیال میں اس کی کئی وجہیں ہیں۔ سب سے بڑی وجہ تو یہ ہے کہ حسرت، اصغر اور فانی غزل کے مصلح ہیں، اقبال کی طرح مجتہد نہیں۔ ہمارے ادبی معاشرے میں مصلح کو بھی شک کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ مجتہد تو بیچارہ کافروں میں شمار ہوتا ہے۔ غزل جیسی صنفِ سخن، میں اتنی بڑی تبدیلی جیسے اقبال لانا چاہتے تھے۔ اس کی تاب جزوی تبدیلیاں لانے والے مصلحوں کو بھی نہیں تھی چنانچہ ابھی بہت زمانہ نہیں گذرا کہ جگر مرادآبادی تک اقبال کو شاعر ماننے سے انکار کر رہے تھے۔ فانی تو بس انھیں 'ناظم' سمجھتے تھے۔ اس کے علاوہ احیائے غزل کے دور کے شعراء کے لئے نظم ایک 'کوبڑ' تھی۔ اس دور کے ادبی رسالوں میں نظم کو سرے سے شاعری ماننے سے انکار کیا جاتا تھا اور نظم لکھنے والے غزل کی بے تکلف گردن مار دینے کا

حکم صادر کر رہے تھے۔ فراق گورکھپوری تک نے ۱۹۳۶ء میں غزل کی برتری جتاتے ہوئے اردو نظموں کو باعزت حیثیت دینے سے انکار کیا تھا۔ وہ غزل کے ایجاز اور اس کی غنائی اکائیوں یعنی LYRIC UNITS کے اتنے قائل تھے کہ 'مسلسل غزل' کو بھی ایک تناقضی اصطلاح یعنی CONTRADICTION IN TERMS سمجھتے تھے۔ بالکل ایسے ہی جس طرح ایڈگر ایلن پو نے طویل نظم کو ایک سپاٹ تناقضی اصطلاح بتایا تھا، اس فضا میں اقبال کی غزل کا عرفان شاید ممکن بھی نہیں تھا۔ اس کے علاوہ ان کی نظمیں کچھ اس درجے مقبول ہو چکی تھیں کہ وہ ان کی غزلوں کے جمال اور علویت کی طرف لوگوں کو متوجہ نہیں ہونے دیتی تھیں۔ پھر بھی میرا خیال ہے کہ ان لوگوں نے بھی اقبال کی غزل سے اثر قبول کیا جو اس کے منکر تھے۔ اقبال کے بہت سے شعری رویے اور افکار غیر محسوس طور پر اس دور کی غزل کو متاثر کرتے ہیں مثلاً میر کے علاوہ اقبال ہی اردو کے واحد شاعر ہیں جنھوں نے عشق کو IDEALISED CONCEPT کے طور پر برتا ہے۔ جدید غزل میں یہ رویہ ایک مستقل حیثیت رکھتا ہے اسے میں میرؔ سے زیادہ اقبال کا فیضان سمجھتا ہوں۔ اس کے علاوہ اس دور کی اردو غزل میں کائناتی حقائق، تقدیر بشر کے مسائل پر حکیمانہ غور و خوض اور انسانی خودی کے ادعا کا جو لہجہ ہے اور اس لہجے میں جو وقار اور صلابت ہے اس میں اقبال کی غزل کا بڑا حصہ ہے۔ احیائے غزل کے مشاہیر کے کچھ اشعار سنئے:

عشق ہی سعی میری، عشق ہی حاصل میرا
یہی منزل ہے، یہی جادۂ منزل میرا (اصغر)

ہزار جامہ دری، صدہزار بخیہ گری
تمام شورش و تمکین، نثار بے خبری (اصغر)

وہیں سے عشق نے بھی شورشیں اڑائی ہیں
جہاں سے تونے لئے خندہ ہائے زیرِ لبی (اصغر)

خرامِ جلوہ کے نقش قدم تھے لالہ و گل
کچھ اور اس کے سوا موسمِ بہار نہ تھا (اصغر)

خود برق ہو اور طور تجلی سے گزر جا
خود شعلہ بن اور وادیٔ سینا سے گزر جا فانی

بے واسطۂ خود نگری، اپنی طرف دیکھ
آئینہ اٹھا حسن خود آرا سے گزر جا (فانی)

اپنی ہی نگاہوں کا یہ نظارہ کہاں تک
اس مرحلۂ سعی تماشا سے گزر جا (فانی)

یہ گمراہی یہ ناخود آگہی اچھی نہیں اے دل
کسی وادی میں کھوجا اور اپنی جستجو کر لے

حیات ہو کہ اجل سب سے کام لے غافل
کہ مختصر بھی ہے کارِ جہاں دراز بھی ہے (فراق)

قید کیا رہائی کیا ہمیں ہیں ہر عالم
چل پڑے تو صحرا ہے، رک گئے تو زنداں ہے

یوں نہ مایوس ہو اے کوشش ناکام ابھی
میری رگ رگ میں ہے اک آتشِ بے نام ابھی (اصغر)

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں اقبال کی غزل میں فضا کی تبدیلی کا احساس، 'بانگِ درا' میں شامل ان غزلوں میں صاف نمایاں ہے جو انھوں نے قیامِ یورپ کے دوران کہی تھیں ان غزلوں میں جو موضوعات ہیں، وہ روایتی غزل کی فہرستِ مضامین سے کسی قدر مختلف ہیں۔ ان غزلوں کی لفظیات اور آہنگ میں حسیت اور ہوش مندی کی تبدیلی کے آثار نمایاں ہیں۔ چند شعر سنیے:

نہ ہو طبیعت ہی جن کی قابل وہ تربیت سے نہیں سنورتے
ہوا نہ سرسبز رہ کے پانی میں عکس سروِ کنارِ جو کا

کوئی دل ایسا نظر نہ آیا نہ جس میں خوابیدہ ہو تمنا
الٰہی تیرا جہان کیا ہے نگار خانہ ہے آرزو کا

کمالِ وحدت عیاں ہے ایسا کہ نوکِ نشتر سے تو جو چھیڑے
یقیں ہے مجھ کو گرے رگِ گل سے قطرہ انسان کے لہو کا

یوں تو اے بزمِ جہاں دلکش تھے ہنگامے ترے
اک ذرا افسردگی تیرے تماشاؤں میں تھی

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے وہ بستیوں میں پھر آبسیں گے
برہنہ پائی وہی رہے گی مگر نیا خارزار ہو گا

دیارِ مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہو گا

تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائدار ہو گا

ان اشعار میں ایک ذہنی اور جذباتی سفر کا احساس ہوتا ہے۔ شروع کے چند شعر اس

رومانیت کا پتہ دیتے ہیں جو مغربی شعر و فلسفے کی وساطت سے ان کی حسیت کا حصہ بنی تھی پہلے شعر میں انھوں نے ایک بلیغ استعارے کی زبان میں جینیس (GENIUS) کے رومانی تصور کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے شعر کا بھی مزاج رومانی ہے۔ دنیا کو نگار خانۂ آرزو، کہہ کر وہ رومانی آرزومندی کا ایک پیکر خلق کرتے ہیں۔ تیسرے شعر میں رومانی اور وحدت الوجودی فکر کے اس عقیدہ کا عکس لرز رہا ہے کہ فطرت اور انسان دراصل ایک ہی حقیقت کا حصہ ہیں اور ان کی دوئی محض ایک واہمہ ہے۔ یہاں فطرت کی انسانی معنویت، رگ گل سے انسان کے لہو ٹپکنے کا استعارہ انتہائی بلیغ اور معنی خیز ہے۔ چوتھے شعر میں رومانی افسردگی کا بیان ہے جس کے سرے عالمِ آب وگل میں انسان کی ازلی تنہائی سے ملتے ہیں۔ پانچویں شعر میں عزم کا آہنگ ہے اور اس میں جو علامتیں ہیں وہ غزل کی روایت کا حصہ ہیں۔ جنوں، آبلہ پائی اور صحرانوردی کی علامتیں اظہار کی ایک نئی جہت سے آشنا کراتی ہیں، اقبال کا جنوں، مجنوں کی وہ دیوانگی نہیں ہے جو صحرا سے وابستہ تھی اس کی آبلہ پائی کو وہ صحرا اور خارزار درکار ہیں جو انسانی آبادیوں سے دور نہیں بلکہ ان کے قلب میں واقع ہیں۔ ایک خلاق فن کار اس طرح الفاظ کو اس کے روایتی تلازمات سے آزاد کرتا ہے۔ یہ کام دوسرے درجے کے فنکار کے بس کا نہیں ہوتا۔ چھٹے اور ساتویں شعر میں ان کی غزل کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے جو نکھر کر 'بال جبریل' کی غزلوں میں احساس کا ایک نیا آہنگ اختیار کرتا ہے۔ یہ پہلو ہے غزل کے اشعار میں تہذیبی تنقید کا۔ بظاہر ان اشعار میں استعارے کا وہ عمل نہیں دکھائی دیتا ہے جو محولہ بالا اشعار میں کارفرما تھا۔ یہ بیانات سپاٹ نثری بیان معلوم ہوتے ہیں۔ مگر کیا واقعی ایسا ہے؟ کیا وہ اتنے ہی نثری ہیں جتنے نظر آتے ہیں؟ چھٹا شعر جس خیال کو ادا کر رہا ہے وہ نثری صرف اتنا ہے کہ مغرب اپنی سرمایہ داری اور تاجرانہ ذہنیت کی وجہ سے ساری دنیا کو منڈی میں تبدیل کر رہا ہے اور اب یہ صورت حال زیادہ دنوں تک قائم رہنے والی نہیں۔ اب شعر میں تجربے کی جو تجسیم

ہوئی ہے اس پر غور کیجئے، خدا کی بستی، کہہ کر دنیا کی تقدیس کا ایک پہلو پیدا کیا گیا ہے پھر فوراً ہی 'دکان نہیں ہے' کا فقرہ آتا ہے جو تقدیس کے مفہوم سے تصادم کا احساس پیدا کرتا ہے۔ پہلے مصرعے میں 'دکان' کی رعایت سے ایک اور کریہہ استعارہ مخفی طور پر ابھرتا ہے یعنی کھوٹے سکے کا استعارہ جسے اہل مغرب کھرا سمجھ رہے ہیں مگر جو اپنی قیمت کم کر چکا ہے۔ اس طرح شعر میں لفظوں کی جو جدلیت ہے وہ ایک ایسے بیان کو راہ دیتی ہے جو شعری ہے۔ یہ شعر اس امر کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اقبال کس طرح غزل کے حدود داخذ CATCHMENT AREAS کو وسیع کر رہے ہیں۔ آخری شعر میں اس سے پہلے والے شعر کی ایک اور جہت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ پہلے مصرعے کی نثریت کو روایتی غزل کی دو معروف علامتوں نے دوسرے مصرعے میں سنبھالا اور متوازن کیا ہے۔ اقبال کی غزل میں یہ طریقِ کار بعد میں اور بھی نکھرا ہے۔

'بانگِ درا' کے تیسرے حصے میں 'بالِ جبریل' کی غزلوں کی پیش آمد ملتی ہے، اس حصے میں اگرچہ غزلوں کی تعداد بہت مختصر ہے پھر بھی اس میں ان کی تین معروف غزلیں شامل ہیں جن کے پہلے مصرعے یہ ہیں:

پردہ چہرے سے اٹھا انجمن آرائی کر
کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں

۱۹۰۸ء کے بعد سے رومانی لہجے میں کمی کا احساس ہوتا ہے بالخصوص دورِ اول کا وحدت الوجودی رنگ ہلکا پڑ گیا ہے۔ اسی وجہ سے استعارے کا رنگ بھی بدلا ہے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اولین دور کے افکار احساس کا رنگ اختیار کر رہے ہوں اور وہ فکر، احساس اور آہنگ کی نئی فضاؤں کی تخلیق کی طرف بڑھ رہے ہوں 'بانگِ درا' کے پہلے اور دوسرے حصے کی غزلوں میں اقبال کا تخیل ایک لحاظ سے سیکولر خطوط پر سفر کرتا ہے۔ تیسرے حصے میں ان کا تخیل ایک مذہبی اور ملکوتی رنگ اختیار کرنے لگتا ہے۔ ان کی غزلیں مذہبی تجربے کی شدت سے گرانبار محسوس

ہوتی ہیں۔ ان تجربوں کے اظہار کے لئے انھوں نے جو حوالے متعین کئے ہیں وہ اسلامی فکر اور تاریخ سے ایک گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔ حصے سوئم کی پہلی ہی غزل کے پہلے شعر میں مغربی طاقتوں کے ہاتھوں عالمِ اسلام کی بربادی کا شکوہ ہے جو رسولِ اکرمؐ کی ذات سے وابستگی کی وجہ سے ایک نیم نعتیہ رنگ اختیار کر لیتا ہے:

اے بادِ صبا، کملی والے سے جا کہیو پیغام مرا
قبضے سے بے چاری امت کے دیں بھی گیا دنیا بھی گئی

اس غزل میں جو آہنگ ہے وہ اداسی اور حسرت ناکی کی تشدید کرتا ہے۔ اس کے علاوہ 'بالِ جبریل' میں عقل و ہوش کی DICHOTOMY کا اظہار مختلف پیراؤں میں ہوا ہے اس کی ایک واضح جھلک اس دور کی بعض غزلوں کے اشعار میں ملتی ہے۔ اردو شاعری میں اگرچہ عقل و عشق کے تضاد کا احساس ملتا ہے پھر بھی اقبال کی غزل میں یہ احساس یورپ کی معروضی عقلیت کی شکست اور اور اس کے خلاف برگسانی ردعمل کے سیاق و سباق میں ایک نئی معنویت کا حامل نظر آتا ہے:

پختہ ہوتی ہے اگر مصلحت اندیش ہو عقل
عشق ہو مصلحت اندیش تو ہے خام ابھی

اس شعر میں عقل و عشق کی تجریدی حیثیت شعر کے آہنگ میں تبدیل ہوگئی ہے۔ یہ دونوں تصورات دراصل دو متضاد رویوں کے حامل کرداروں کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور ایک طرح کی تجسیم حاصل کر لیتے ہیں۔ دوسرے شعر میں دونوں رویوں کو تمثیل اور تلمیح کے پیرائے میں ادا کیا گیا ہے۔ یہ تمثیلی ایمائیت شعر کے معنی کو ایک تخلیقی جہت بخش دیتی ہے:

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

تلمیح اور تمثیل کا یہ عمل زیادہ کارگر طور پر 'بالِ جبریل' کی غزلوں میں نظر آتا ہے، 'بانگِ درا' کے دوسرے دور کی غزلوں میں حقیقتِ مطلق کی تلاش کا جذبہ ملتا ہے

اور یہ مشہود کائنات حسن مطلق کا حجاب محسوس ہوتی ہے۔ حقیقت سے آشنائی کا یہ جذبہ ایک پرزور اشتیاق اور شوق کا رنگ تیسرے دور میں اختیار کرتا ہے۔ یہ اشتیاق حقیقت سے براہِ راست مکالمے اور تخاطب پر اصرار کرنے لگتا ہے۔ اس تخاطب میں ابھی جرأت اور قرب کا وہ احساس پیدا نہیں ہوا ہے جو 'بالِ جبریل' کی غزلوں میں جھلکتا ہے۔ ہاں، اس جرأت اور مانوسیت کے آثار ضرور ملنے لگتے ہیں۔ چند شعر سنئے۔

پردہ چہرے سے اٹھا انجمن آرائی کر
چشم مہر و مہ و انجم کو تماشائی کر

تو جو بجلی ہے تو یہ چشمک پنہاں کب تک
بے حجابانہ میرے دل سے شناسائی کر

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

اس دور میں انھوں نے غالباً اپنے اسلامی تخیل کے پیش نظر ایک اور تجربہ کیا، جو غزل کی دنیا میں نیا تھا اور ایک اجتہادی مرتبہ رکھتا ہے۔ ممکن ہے کہ غزل کی روایتی لفظیات پر ایمان رکھنے والے حضرات کے لئے اقبال کا یہ لسانی تجربہ قابلِ قبول نہ ہو مگر وہ غزل کو جس طور پر اپنے وژن اور اسلامی تخیل کے اظہار کے لئے برتنا چاہتے تھے اس کی روشنی میں یہ تجربہ ضروری تھا۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ایک بڑا تخلیقی فنکار جو عقائد کے ایک بڑے نظام سے وابستہ ہو کس طرح اصنافِ سخن اور ان کے مختلف اسالیب کی کایاپلٹ کر دیتا ہے۔ کم تر درجے کے شاعر اصولوں، قاعدوں اور لسانی عادتوں کی پابندی کرتے ہیں۔ بڑا شاعر انھیں اپنا پابند بناتا ہے یا ان پابندیوں میں آزادی کے پہلو ڈھونڈھ نکالتا ہے۔ 'بانگِ درا' کی آخری غزل میں انھوں نے غزل میں عربی مرکبات کے استعمال کا تجربہ کیا

تھا جو ہر تجربے کی ابتدائی شکل کی طرح ایک حد تک خام ہے۔ لیکن 'بالِ جبریل' میں فارسی تراکیب اور عربی مرکبات کی مدد سے انھوں نے جو لسانی اور صوتی کائنات مرتب کی ہے، اس سے اردو غزل عرب اور عجم کے ایک انوکھے امتزاج سے آشنا ہوئی۔ عجمی لے یا فارسی زبان اور اس کے جمالیاتی آب ورنگ سے تو اردو غزل آشنا تھی مگر اس آشنائی کی سطح کو پہلے غالب نے اور پھر بعد میں اقبال نے جس طرح بلند کیا، وہ اپنی مثال آپ ہے دونوں نے اردو میں بھی شاعری کی اور فارسی میں بھی۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ اردو غزل کے اسلوب میں ایک محکمی آئی اور اس میں حیات وکائنات کے اسرار کی پردہ کشائی کی صلاحیت بڑھی اس طرح غالب اور اقبال نے اردو غزل کی اظہاری سطح کو بلند کرنے کے ساتھ ساتھ اسے محاورہ بندی اور لفظی شعبدے بازی سے بچایا۔ یہ ایک بڑی دلچسپ حقیقت ہے کہ دونوں نے محاورہ بندی سے اپنی شاعری میں گریز کیا ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ دونوں اس حقیقت سے باخبر ہیں کہ محاورے مردہ استعارے ہیں اور انھیں برت کر کوئی شاعر مردہ پرستی تو کر سکتا ہے مگر احساس واظہار کی تازگی اور توانائی کا ثبوت نہیں دے سکتا۔

'بالِ جبریل' اقبال کی شاعری کی بلوغت کا بھی اشاریہ ہے اور تخلیقی زرخیزی کا بھی۔ اس منزل تک پہنچتے پہنچتے وہ اردو غزل کی روایت، فارسی شاعری کے اسالیب اظہار اور عربی آہنگ کے جلال وجمال اور پرسوزی سے واقف ہو چکے تھے۔ اس کے علاوہ اس عرصے میں ان کی فکر واضح، ان کا وجدان روشن اور ان کے احساسات نیم روشن دھندلکوں سے نجات پا چکے تھے۔ اسی زمانے میں مغرب کے رومانی فکر وفلسفے کے وہ پہلو ان پر آشکار ہو چکے تھے جن کی حدیں باطنی تجربوں سے ملتی ہیں اور جن میں ایک ایسی سریت ہے جو منطقی استدلال کے زیرنگیں نہیں آتی اور نہ ہی جس کا اظہار سائنسی DISCOURSE کی زبان میں کیا جا سکتا ہے۔ اقبال کے فکری سرچشمے بھی ایک طرح سے شعری اور جمالیاتی تجربے سے قریب ہیں اور ان کا بیان بھی صرف شعر کی زبان میں کیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں خود اقبال کا جو مذہبی وژن تھا وہ تصوف کی

مخالفت کے باوجود، بنیادی طور پر متصوفانہ تھا اور نثری اظہار کی دسترس سے باہر، چنانچہ انھوں نے شعری اظہار کو ترجیح دی۔ مگر اس ترجیح کے بھی اپنے مسائل ہیں وہ اپنی فکر کو جذبہ ضرور بناتے ہیں مگر جذبہ بننے کے بعد فکر جس علامتی، استعاراتی اور پیکری زبان میں اظہار کی طالب ہوتی ہے، وہ 'بالِ جبریل' کی غزلوں میں کم ہے۔ بعض لوگ اس سے اندازہ لگاتے ہیں کہ ان کا اظہار نیم شعری ہے اور یہ کہ ان کی فکر تجریدی ہے اس وجہ سے شعری نہیں ہے۔ آیئے اس صورت حال کا جائزہ لیں۔

جہاں تک اردو غزل کا تعلق ہے اس میں آپ کو ہزار ہا ایسے اشعار ملیں گے جن کی شعریت کا تعین نہ تو کوئی پیکر کرتا ہے اور نہ ہی استعارہ۔ اردو غزل کے ایسے اشعار کسی کیفیت کا بیان کرتے ہیں اور کبھی کبھی اس بیان میں ماورائے سخن کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کیا ایسے اشعار کو آپ شعری بیان کے زمرے سے خارج کردیں گے؟ اس طرح کے چند شعر دیکھئے:

جفائیں دیکھ لیاں کج ادائیاں دیکھیں
بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں — میرؔ

تم نے اچھا کیا نباہ نہ کیا — ہم بھی کچھ خوش نہیں وفا کرکے — مومنؔ

تم نے تو خیر بے وفائی کی — ہم سے کیا ہو سکا محبت میں — فراقؔ

کیوں ترا راہ گذر یاد آیا — زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی — غالبؔ

اے مری موت تو بھلی آئی — ہو گئی شہر شہر رسوائی — میرؔ

سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم — یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے — میرؔ

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس حال میں دیکھا — سوداؔ

مدتیں گذریں کہ دیکھا ہی نہیں — اس کی باتیں مجھ سے کیا پوچھو ہو تم — دردؔ

عالم ہو قدیم خواہ حادث
جس دم نہیں ہم جہاں نہیں ہے — دردؔ

سینہ و دل حسرتوں سے چھا گیا
بس ہجوم یاس جی گھبرا گیا   دردؔ

یہ شعر جو میں نے بس حافظے کی مدد سے لکھے ہیں، ان میں ڈھونڈیئے پیکر اور استعارے کہاں ہیں؟ مگر ان میں جو کیفیت ہے اور جو شائستہ لب ولہجہ ہے، کم سے کم میں زیادہ سے زیادہ کہنے کا جو انداز ہے وہ غزل کی بنیادی روایت کا حصہ ہے۔ بقول فراق گورکھپوری ''دوسرے اصنافِ شاعری کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلوں اور جزئیات نگاری سے مزین ہوتے ہیں، غزل کے کامیاب ترین نمونے محض کیفیات کی خبر دیتے ہیں۔ غزل میں شعور و وجدان کا ایک ایسا ارتکاز ہونا چاہیئے کہ موضوع یا مضمون اپنی معنویت میں مکمل طور پر تحلیل ہو جائے.... خیال یا موضوع کا اپنی معنویت میں تحلیل ہو جانا، اس فقرے میں معنویت کا کیا مفہوم ہے؟ کچھ جملوں کا عملی مفہوم ہوتا ہے کچھ کا ذہنی مفہوم ہوتا ہے۔ کچھ جملوں کا ذہنی یا منطقی مفہوم ایک جمالیاتی کیفیت یا اثر میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ شوپنہار، ہند قدیم کے چند مفکروں اور ورڈز ورتھ نے اس عمل کو 'درکِ محض' یا 'عینِ علم' یا علم کامل بتایا ہے، لہٰذا کسی چیز 'کسی واقعہ' کسی خواہش، خیال یا ارادے، کسی مشاہدے یا کسی فکری شعور یا عمل کا ایسا احساس، جو اس کے اسباب و علل یا اس کی عملی کاروباری افادیت، اس کے سود و زیاں، اس کے محض منطقی پہلوؤں کی تنسیخ و تردید کیے بغیر یا ان سے متصادم ہوئے بغیر ہمیں وجد میں لائے اسی کا نام معنویت ہے [۱]۔'' یہی وجہ ہے کہ غزل کے اچھے اشعار میں خارجی تلازمہ کم سے کم ہوتا ہے۔ اس 'کم سے کم' کو وجدانی، جمالیاتی، تخیلی یا معنوی لحاظ سے زیادہ سے زیادہ بنا دینا غزل کا فن ہے۔ مغرب میں پیکریت (IMAGISM) کے زیر اثر جو شعری جمالیات ابھری وہ دراصل نظم کی جمالیات ہے۔ وہ نظم سے بجا طور پر تجسیمیت یعنی ICONOCITY کا مطالبہ کرتی ہے کہ نظم دراصل تخصیصیت

۱؎ غزل کی ماہیت و ہیئت، فراق نمبر، شاہکار، الہ آباد، ص ۳۸۳

PARTICULARISM کا فن ہے۔ غزل پر اس جمالیات کا اطلاق مناسب یوں نہیں ہے کہ یہاں سارا معاملہ کم سے کم لفظوں میں، مجموعی یا آفاقی انداز میں، فکر و خیال اور احساس و جذبے کے تمام ارتعاشات کو ایک خوش آہنگ صوتی ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا شکوہ ڈاکٹر جانسن کے لفظوں میں عمومیت کا شکوہ یعنی GRANDEUR OF GENERALITY ہے۔ ہمارے نئے نقادوں نے شعری زبان یا شعری اظہار کا سارا تصور مغرب کی نئی تنقید سے لیا ہے جو نظم کو مجسمے کی طرح ٹھوس سمجھتی ہے۔ [۱](A POEM IS A VERBAL ICON) یا بہت رعایت کرتی ہے تو اسے ٹھوس آفاقیت یعنی CONCRETE UNIVERSAL [۲] کے طور پر دیکھتی ہے۔ شعری زبان یا شعری اظہار کے نئے رویوں میں جزوی صداقت تو ہے مگر ان کا عیب یہ ہے کہ وہ نظم کی جسمیت پر اتنا زور دیتے ہیں کہ اس کی معنویت فراموش ہو جاتی ہے جب کہ فی الحقیقت رویہ یہ ہونا چاہیئے کہ ہم نظم کو ایک ایسی اکائی کی حیثیت سے دیکھیں جس میں مفہوم یعنی SENSE اور SENSA کے درمیان کامل ہم آہنگی ہو۔ SENSA کا اردو میں ترجمہ مشکل ہے کہ یہ جدید شعری جمالیات کی ایک ایسی اصطلاح ہے جس میں صوت و آواز کا بھی مفہوم شامل ہے اور اس کے تحت دوسرے حیاتی مظاہر بھی آتے ہیں۔ شعری جمالیات کے نئے دبستانوں میں ایک طرح کی انتہا پسندی نظر آتی ہے۔ 'خالص شاعری' کے نظریہ سازوں کی کوتاہی یہ ہے کہ معنی و مفہوم کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور شاعری کو 'عقلی عمل' قرار دینے والے نظریہ ساز شعری زبان کے حواسی عناصر کی طرف سے غفلت برتتے ہیں۔ شعری زبان نہ تو صوت و صدا کا مرتب نظام یعنی موسیقی ہے اور نہ ہی یہ منطقی اور نثر آلود افکار کا اظہار۔ پال ویلیری نے شعری زبان میں 'صوت' و 'معنی' کے رشتے کے مسئلے کو ایک حقیقی فن کار کی بصیرت کے ساتھ حل کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

''شاعری میں زبان کے عمل کو بدل دینے کا فیصلہ مضمر ہوتا ہے۔ یہ فیصلہ نثر کے

۱۔ WIMSATT: THE VERBAL ICON

۲۔ WHEEL WRIGHT: THE BURNING FOUNTAIN

'خرام' کو شاعری کے 'رقص' میں بدل دیتا ہے[1]۔ 'نظم میں نثر کے برعکس باز آفرینی کی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں اظہار اور تاثر کا ایک خوش آہنگ لین دین ہوتا ہے۔ میرے خیال میں اظہار اور تاثر کا یہی خوش آہنگ لین دین تعمیر و تخلیق شعر کا بنیادی اصول ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعری کا مقصد زبان کے ذریعے شعری کیفیت کی تخلیق ہے۔ نظم اس طرح صوت، پیکر، جذبے اور خیال کی مدد سے ایک تجربہ بنتی ہے۔''[2] لفظ ،صوت اور معنی کا رشتہ جو نثر میں ایک طرح کی قطعیت رکھتا ہے شاعری میں ربط و انضمام کی ایک گہری وحدت کا پتہ دیتا ہے۔ یہاں صوت و معنی ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ ویلری کا خیال ہے کہ شاعری میں خیال کے اظہار کی بس یہی صورت ہے۔

بلا شبہ اقبال کی غزل افکار کی موجودگی کا احساس دلاتی ہے۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیا افکار ان کے شعری اظہار میں اپنی نثری قطعیت برقرار رکھتے ہیں یا تبدیلی کے عمل سے گزرنے کے بعد لفظ و معنی کی وحدت کا پتہ دیتے ہیں؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ اقبال کی فکر بنیادی طور پر تجریدی نہیں ہے۔ وہ اپنی نثری حالت میں بھی منطقی استدلال سے پیداشدہ فکر نہیں ہے۔ اس کے سرے فکر کی COUNTER LOGICAL صلاحیتوں سے ملے ہوئے ہیں۔ وہ وجدان، تخیل اور متصوفانہ تجربے کے عرفان سے علاقہ رکھتی ہے۔ اس لحاظ سے وہ اپنی غیر شاعرانہ حیثیت میں بھی شعری فکر ہے۔ شعری فکر کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اپنے اظہار کی سطح پر ہمیشہ استعاراتی اور علامتی ہوتی ہے۔ یہ فکر جب باقاعدہ شعری اظہار کی حدود میں آتی ہے تو اپنی رہی سہی نثریت بھی کھو دیتی ہے۔ اقبال کے ہاں ضروری نہیں ہے کہ شعری اظہار لازماً علامت یا پیکر کا سہارا لے۔ اقبال کی شاعری میں استعارے بھی ہیں، پیکر بھی ہیں اور علامتیں بھی مگر اس میں ایسے بھی مقام آتے ہیں جب وہ ان سہاروں

---

[1] پال ویری شاعری کا فن ص ۲۰۸

سے بے نیاز ہو کر فکر کو لفظوں کے آہنگ میں تحلیل کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ ایک ایسی شعری کیفیت کی تخلیق کرتے ہیں جو شعر کو ایک تجربہ بنا دیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ صوت و معنی کے آہنگ کا وہ احساس جسے پال ویلری شاعری میں اساسی اہمیت دیتا ہے، اقبال کے ہاں سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ اس آہنگ میں کبھی سوچ کا عمل، فکر کی آتی جاتی موسیقی کا رنگ اختیار کرتا ہے۔ کبھی اس میں فکر و احساس کی علویت ایک نغمۂ سرمدی میں تبدیل ہو جاتی ہے کبھی خیال زمزمہ بن جاتا ہے اور کبھی اس میں جھنکار اور گونج پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ اقبال کی غزلوں میں 'نوا' کا لفظ طرح طرح سے اور بڑے تواتر کے ساتھ آیا ہے۔ اس سے لسانیاتی یا اسلوبیاتی طرز کی لفظ شمار تنقید جو بھی مطلب نکالے، میرا احساس یہ ہے کہ اس سے اقبال کے وجدانِ شعر میں فکر کے نغمے میں یا معنی کے صورت میں تبدیل ہونے کے بنیادی عمل پر روشنی پڑتی ہے۔ رشید احمد صدیقی کا خیال ہے کہ اقبال نے غزل کو محفل سماع اور بزمِ ماتم سے نکال کر مجاہدوں اور دانشوروں کی صف میں پہنچا دیا مگر ان کی غزل کی ایک جہت اور بھی ہے کہ ان کے ہاتھوں غزل ایک مکالمہ بن گئی ہے، انسان اور خالق کائنات کے درمیان یہ مکالمہ کبھی کبھی خود کلامی کا رنگ اختیار کرتا ہے تو انسانی باطن میں پوشیدہ اضطرابوں کی خبر لاتا ہے۔ اس جہت سے اردو غزل نا آشنا تھی۔ یہ اقبال کا کارنامہ ہے کہ انھوں نے غزل کی روایت کو جس طرح پایا تھا اسے اسی طرح قبول نہیں کیا۔ انھوں نے ایک بڑے تخلیقی فن کار کی طرح اس کی خارجی اور داخلی کائنات میں آہنگ اور معنی کی بہت سی دور رس اور گہری تبدیلیاں پیدا کیں۔ ان کی اردو اور فارسی غزلوں کے چند شعر سنئے اور ان کے کارناموں کا اندازہ لگائیے:

میری نوائے شوق سے شورِ حریم ذات میں — غلغلہ ہائے الاماں، بتکدۂ صفات میں
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا — میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا — مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر — ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

تو ہے محیطِ بے کراں میں ہوں ذرا سی آب جو — یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں — کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو — کھٹک سی ہے جو سینہ میں غمِ منزل نہ بن جائے

تو میری رات کو مہتاب سے محروم نہ رکھ — تیرے پیانے میں ہے ماہِ تمام اے ساقی

بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم — اک ردائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں

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

تھی کسی درماندہ رہرو کی صدائے دردناک — جس کو آواز رحیل کارواں سمجھا تھا میں

تیرے بھی صنم خانے، میرے بھی صنم خانے — دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی

تو کفِ خاک و بے بصر، میں کفِ خاک و خود نگر — کشتِ وجود کے لئے، آبِ رواں ہے تو کہ میں

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن — مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن

برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح — اور اس موتی کو چمکاتی ہے سورج کی کرن

آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق — شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحر گاہی کا نم

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

تیرے محیط میں کہیں گوہرِ زندگی نہیں — ڈھونڈ چکا میں موج موج دیکھ چکا صدف صدف

وہ ملتفت ہوں تو کنجِ قفس بھی آزادی — نہ ہوں تو صحنِ چمن بھی مقامِ مجبوری

عقل گو آستاں سے دور نہیں — اس کی تقدیر میں حضور نہیں

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

ناصبوری ہے زندگی دل کی — آہ، وہ دل کہ ناصبور نہیں

عروسِ لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب — کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں

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

اندھیری شب ہے جدا اپنے قافلے سے ہے تو — ترے لئے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

تلاش اس کی فضاؤں میں کر نصیب اپنا — جہانِ تازہ مری آہِ صبح گاہ میں ہے

ترے نفس سے ہوئی آتشِ گل تیز تر — مرغِ چمن! یہی ہے تری نوا کا صلہ
پے نظارہَ روئے تو می کنم پاکش — نگاہِ شوق بجوئے سرشک می شویم
بہ آشیاں نہ نشینم زلذتِ پرواز — گہے بہ شاخِ گلم گاہ بر لبِ جوئم
صورت نہ پرستم من بتخانہ شکستم من — آں سیلِ سبک سیرم، ہر بند گستم من
ہر کس نگہے دارد، ہر کس سخنے دارد — در بزمِ تو می خیزد افسانہ ز افسانہ
در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے — یزداں بہ کمند آور، اے ہمتِ مردانہ
نہ تو اندر حرم گنجی نہ در بت خانہ می آئی — ولیکن سوئے مشتاقاں چہ مشتاقانہ می آئی
قدم بے باک نہ در حریم جان مشتاقاں — تو صاحب خانہ آخر چرا دزدانہ می آئی
در عشق غنچہ ایم کہ لرزد زبادِ صبح — در کارِ زندگی صفتِ سنگ خارہ ایم
یوسف گم گشتہ راباز کشودم نقاب — تا بہ تنک مایگاں ذوقِ خریدن دہم
من دریں بزمِ چمن آوردہ ام دانی کہ چیست — یک چمن گل، یک نیستاں نالہ، یک خم خانہ مے

مجھے اعتراف ہے کہ اقبال کی غزل کا اس سے بہتر انتخاب کیا جا سکتا ہے۔ پھر بھی میں نے جو شعر منتخب کیے ہیں ان سے یہ اندازہ ضرور ہو جائے گا کہ انھوں نے غزل کو ایک نیا آہنگ، صوت وصدا کی ایک نئی فضا، معنی و لہجے کی سطح پر ایک نئی علویت، ایک نئی لفظیات، ایک نئی لسانی کائنات، ایک نئی ماورائیت اور ایک نئی مانوسیت بخشی ہے۔ ان کی غزل نے 'بانگِ درا' کے دوسرے اور تیسرے دور میں جس نئے جمالیاتی ذائقے کا احساس دلایا تھا وہ 'بالِ جبریل' 'پیامِ مشرق' اور 'زبورِ عجم' کی غزلوں میں غنائی اظہار کی زبردست شدت، تازہ کاری اور ترفع سے آشنا ہوا۔ اقبال کی غزلیں ایک نئی شعری جمالیات کی تشکیل کرتی ہیں اور ہر بڑی شاعری کی طرح اس امر کا مطالبہ کرتی ہیں کہ انھیں اسی شعری جمالیات کی روشنی میں پرکھا جائے۔ یہ غزلیں غزل کی تاریخ میں ایک اہم وقوعے کی حیثیت رکھتی ہیں اور بڑی شاعری کی طرح ناقابلِ تقلید ہیں۔ یوں بھی بڑی شاعری کے مقلد جھک مارتے ہیں۔ ان کی غزلیں اپنی شرطوں پر اپنے آپ کو منواتی ہیں۔

ابوالکلام قاسمی

خضرِ راہ ایک مطالعہ

'خضر راہ' بانگ درا کی طویل نظموں میں اپنی بعض فنی خصوصیات کی بنا پر ایک ممتاز نظم ہے۔ خضر راہ کی دوسری اور خصوصیات کے باوصف ڈرامائی صورتِ حال کی تخلیق اور 'واحد متکلم' کو شاعر اور حضرتِ خضر کے کرداروں میں منقسم کر کے پیش کرنے کے انداز نے اس نظم کو اس پس منظر کا حاصل بنا دیا ہے جو 'شمع و شاعر' کے علاوہ 'بال جبریل' کی بعض بلند مرتبہ نظموں کا خاصہ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ 'بانگِ درا' کی نظموں میں اقبالؔ کے فکری اور فنی ارتقاء کی جو تصویر ہمارے سامنے آتی ہے اس کا نمونہ 'بالِ جبریل' میں شامل 'ذوق وشوق' اور 'مسجد قرطبہ' جیسی نظموں سے نہیں کیا جا سکتا۔ مگر اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ 'ذوق و شوق' اور 'مسجد قرطبہ' میں سامنے آنے والی فنی پختگی کا پیش خیمہ اگر 'بانگِ درا' کی کسی ایک نظم کو قرار دیا جا سکتا ہے تو وہ نظم 'خضر راہ' کے علاوہ کوئی اور نہیں۔ اقبالؔ چونکہ جذبات اور محسوسات کی بجائے (عام فہم انداز میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ) تصورات اور خیالات کے شاعر ہیں، اس لئے اقبالؔ کی فن کاری کے راستے کا سب سے بڑا پتھر بھی ان کا فلسفہ اور فکر ہی ہے۔ اقبالؔ کے شعری ارتقاء پر غور کرتے ہوئے اگر اس سوال سے صرفِ نظر کر لیا جائے کہ شاعر اقبالؔ کیوں کر اپنی فکری بلند آہنگی اور خطیبانہ لب ولہجہ سے نبرد آزما نظر آتا ہے اور کس طرح فنی تقاضوں سے عہدہ برآ ہوتا ہے تو فنکار اقبالؔ کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ اقبالؔ کی طویل نظموں کے سلسلے میں نظم کی صنف کے ساتھ انصاف کرنے اور اس

صنف کو ایک 'عضویاتی کل' کے طور پر برتنے کا مسئلہ بھی معرضِ بحث میں رہا ہے۔ اس ضمن میں مدافعت کا رویہ اختیار کرنے کے بجائے حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر اپنانے کی ضرورت ہے۔ نظم جدید کے نام سے کرنل ہالرائیڈ اور محمد حسین آزاد کے ذریعے شروع کی جانے والی تحریک کو اگر ہم اپنے سامنے رکھیں تو ہمیں یہ اندازہ لگانے میں کوئی دشواری نہ ہوگی کہ اقبالؔ دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں نظم گوئی کی تاریخ اور اس صنف کے اعلیٰ نمونوں سے واقف ہونے کے باوجود اپنی زبان کی حد تک یکہ وتنہا اس صنف میں بعض بلند پایہ تخلیقات سامنے لانے میں مصروف تھے۔ ان کے گرد و پیش نظم گوئی یقیناً ان گنت شاعروں کی مشق سخن کا محور تھی مگر مشق سخن سے بلند ہو کر محض معدودے چند نمونے ہی اردو نظم کے ارتقائی سفر کے سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر سکے تھے۔ اس سیاق وسباق میں اقبالؔ کی بعض طویل نظموں میں ربط وتسلسل کی کمی اور فارم کے بعض دوسرے نقائص کا جواز فطری معلوم ہوتا ہے۔ اقبالؔ اپنی اس کمزوری سے واقف ہیں۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ اپنے اس نقص کی تلافی دوسرے فنی لوازم سے کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ 'خضر راہ' کے بہت سے شعرا ور کم سے کم دو تین بند، نظم کے بیانیہ اور واقعاتی تسلسل کو مجروح کرتے ہیں۔ مگر اس کا ازالہ اس جذباتی تسلسل سے ہو جاتا ہے جو اس نظم کے اشعار کو ابتداء میں ڈرامائی صورت حال سے تخلیق ہونے والے محور سے وابستہ رکھتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ موضوع کی مناسبت سے بہت سے تلازمات کا اہتمام اس نظم کے گرد ایک حصار قائم کیے رہتا ہے۔ اگر الفاظ شماری سے احتراز بھی کیا جائے تو کم از کم 'دریا' اور 'گرفتاری' کے مناسبات اور تلازمات کا سلسلہ پوری نظم میں ایک نوع کی تنظیم کا احساس ضرور دلاتا ہے۔ 'ساحل دریا' اس نظم میں محل وقوع بھی ہے اور مرکزی استعارہ بھی، کہ 'دریا' اقبالؔ کی شاعری میں دنیا کے چند ممتاز شاعروں کی طرح وقت کے استعارے کے طور پر سامنے آتا رہا ہے۔ زمانِ مسلسل اور غیر منقسم وقت کے تصور پر اگر اقبالؔ

کے حوالے سے تفصیل میں نہ بھی جایا جائے، تب بھی 'دریا' یا 'ساحل' کسی نہ کسی شکل میں اقبال کے تصورِ زمان کا عکس پیش کرتے رہتے ہیں۔ اقبال کے پیش کردہ مناظر میں دریا اور دریا کے کنارے کے علاوہ غروب آفتاب کی تصویر ہمیں جگہ جگہ دکھائی دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ غروب آفتاب، آفتاب کے کسی نظام کا تابع ہونے یا دوسرے الفاظ میں اس کی گرفتاری کی ایک شکل ہے۔ 'جاوید نامہ' میں یہ تصویر اس طرح نمایاں کی گئی ہے ۔

عشق شور انگیز بے پروائے شہر ‏ ‏ ‏ ‏ شعلہٗ او میر داز غوغائے شہر
خلوتے جوید بدشت وکوہسار ‏ ‏ ‏ ‏ یالب دریائے ناپیدا کنار
من کہ دریارا نہ دیدم محرمے ‏ ‏ ‏ ‏ برلب دریا بہ آسودم دمے!
بحرو ہنگامِ غروب آفتاب! ‏ ‏ ‏ ‏ نیلگوں آب از شفق لعل مذاب
کوررا ذوقِ نظر بخشد غروب ‏ ‏ ‏ ‏ شام رارنگ سحر بخشد غروب
بادلِ خود گفتگو ہا داشتم ! ! ‏ ‏ ‏ ‏ آرزو ہا جستجو ہا داشتم ! !

'مسجدِ قرطبہ' میں بھی کم وبیش منظر یہی ہے البتہ زاویۂ نگاہ کسی قدر بدلا ہوا ہے ۔

وادیٔ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی،
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب

'خضر راہ' میں بھی اقبال کا خواب جاگتی آنکھوں کا خواب ہے۔ رات کے افسوں نے طائر کو آشیانوں میں اسیر کرادیا ہے اور انجمِ کم ضو بھی طلسمِ ماہتاب میں گرفتار ہے۔ یہ افسوں اور اس گرفتاری کے تلازمات اور اس سے مناسبت رکھنے والی تراکیب نظم کے مختلف حصوں میں ان الفاظ کی شکل میں پھیلی ہوئی ہے۔ اسیر، مست خواب، محوِ نظر، رہین خانہ، زنجیریٔ کشت ونخیل، بندگی، تسخیر، جادوگری، جادوئے محمود، خواب، حلقۂ گردن، غلامی، خواب آور مسکرات وغیرہ۔ اسی طرح

دریا بھی اپنے تلازمات کا جال نظم کے مختلف حصوں پر پھیلائے ہوئے ہے۔ دریا، تصویرِ آب، اضطراب، موجِ مضطر، طوفان، کشتیِ مسکین، چشمہ، سلسبیل، جوئے کم آب، بحرِ بے کراں، حباب، قلزم، سراب، شبنم، مانندِ آب، نیل، ساحل، رفتارِ دریا، سمندر وغیرہ وغیرہ۔ ان تلازمات اور کلیدی الفاظ سے مناسبت رکھنے والی تراکیب سے زیرِ بحث نظم میں اقبال کے لفظیاتی نظام کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ لفظیات کا جو نظام 'بانگِ درا' کی نظموں میں اپنے وجود کا صرف احساس دلاتا ہے وہ 'بالِ جبریل' کی شاعری میں زیادہ نمایاں اور مستحکم ہو کر سامنے آتا ہے۔ یہی نظام 'خضرِ راہ' کے بہت سے غیر مربوط اشعار کو ایک خاص قسم کے ربط اور ہم آہنگی سے آشنا کراتا ہے اور فکری یا فلسفیانہ بالادستی کے باوجود صنفی نقطۂ نظر سے وحدت کا احساس دلاتا ہے۔

'خضرِ راہ' کا آغاز موثر ڈرامائی صورت حال کے ساتھ ہوتا ہے۔ اقبال کہتے ہیں کہ ؎

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب

بظاہر یہ دو مصرعے آگے آنے والی بات کے پس منظر کا بیان ہیں۔ مگر اس بیان میں ساحلِ دریا پہ محوِ نظر ہونے اور گوشۂ دل میں 'جہانِ اضطراب' کو چھپانے کا جو ذکر ملتا ہے وہ پوری نظم میں آگے چل کر رونما ہونے والے واقعات اور کیفیات کا اشاریہ ہے۔ چند اشعار کے بعد حضرت خضر سے ملاقات اور گفتگو میں خضر کا یہ کہنا کہ "اے جویائے اسرارِ ازل! چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب" محض اتفاقیہ جملہ یا خضر کا الہامی طرزِ تخاطب نہیں ہے۔ اقبال نے پہلے ہی شعر میں صورتِ حال کچھ ایسے الفاظ میں بیان کی ہے کہ "گوشۂ دل میں جہانِ اضطراب چھپائے ہونے" سے بجائے خود چشمِ دل کے وا ہونے اور تقدیرِ عالم کے بے حجاب ہونے کا تعلق واضح ہو جاتا ہے۔ پھر یہ کہ شاعر کے ساحلِ دریا پہ محوِ نظر ہونے سے

بھی خضر کی زبان سے ''اے جویائے اسرارِ ازل'' جیسے الفاظ کے ساتھ تخاطب اختیار کرنے کا جواز (نظم کی ابتدا سے ہی) موجود نظر آتا ہے۔ اب ذرا اس منظر کو ملاحظہ کیجئے جس کے لئے پہلے شعر سے پس منظر تیار کیا گیا ہے ؎

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب

جیسے گہوارے میں سوجاتا ہے طفل شیر خوار
موج مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مست خواب

رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجم کم ضو گرفتارِ طلسم ماہتاب

ان اشعار میں شاعری اور مصوری جیسے دو فنون لطیفہ ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں۔ دریا کے ساتھ بہتے ہوئے پانی کا جو تصور وابستہ ہے وہ اپنی جگہ برقرار ہوتے ہوئے دریا کے نرم سیر ہونے اور ایک خاص فضا میں دریا پر تصویر آب کا گمان گزرنے کی جزئیات اور حرکت اور سکون کے متضاد عناصر کی مدد سے تصویر میں رنگ بھرنے کا کام لیا گیا ہے پہلے شعر میں نظر کی حیرانی، تجسس کا استعارہ بن جاتی ہے۔ نظر کی حیرانی سے جو پیکر ابھرتا ہے اسکے بالمقابل شب کا سکوت افزا، ہوا کا آسودہ اور دریا کا نرم سیر ہونا، سکون اور ٹھہراؤ کی فضا کی تخلیق کرتے ہیں۔ پہلے مصرعے کے تینوں حصے دریا پر تصویر آب کا گمان گذرنے کے عمل میں ایک قسم کی شدت پیدا کرتے ہیں۔ دوسرے شعر میں ایک خوبصورت تشبیہ ہے، 'موجِ مضطو کے دریا کی گہرائیوں میں مستِ خواب' ہونے کی۔ تشبیہ دی گئی ہے 'طفل شیر خوار کے گہوارے میں سونے' سے۔ یہ ایک مرکب تشبیہ ہے۔ توازن اس طرح استوار کیا گیا ہے کہ گہرائی کے ساتھ گہوارہ، 'مستِ خواب' ہونے کے ساتھ 'سوجاتا ہے' اور 'موجِ مضطر' کے ساتھ 'طفل شیر خوار' کے الفاظ متوازی طور

پر استعمال کیے گئے ہیں۔ لفظی مناسبات اور صوتی ہم آہنگی کے علاوہ مشبہ بہ کو پہلے مصرعے میں اور مشبہ کو دوسرے مصرعے میں پیش کرنے کی وجہ سے بھی اس شعر میں ندرت کا احساس ہوتا ہے۔ اگر غور کیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ زیر بحث نظم کے ابتدائی چند اشعار میں فنی تنظیم اور منصوبہ بندی کی اور بھی کئی شہادتیں موجود ہیں۔ نظم کا واحد متکلم اپنی ذات اور اپنے معروض (دریا) کے جن عناصر کو ابھارنا چاہتا ہے ان میں ایک طرف 'دریا' ہے تو دوسری طرف 'گوشۂ دل' ایک طرف 'موج مضطر' محو خواب ہے تو دوسری طرف شاعر کے دل میں 'اک جہانِ اضطراب' چھپا ہوا ہے، اور ایک جانب شاعری کی نظر حیران ہے تو دوسری جانب دریا پر اسے تصویر آب کا شبہ ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تصویر بھی حیرانی کی کیفیت کا مظہر ہوتی ہے، اس طرح نظر کی حیرانی، تصویر کی حیرانی کا عکس بن جاتی ہے۔ دریا کی گہرائی میں موج مضطر کے محو خواب ہونے کے بیان سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ یہ بات 'گوشۂ دل میں اک جہانِ اضطراب' کے چھپے ہونے کا تلازمۂ خیال بھی ہے..... اس نظم کے ابتدائی تین شعروں میں جس خاموشی، سکون اور سناٹے کی فضا بندی کی گئی ہے اس کا آخری حصہ چوتھا شعر ہے۔ اس شعر میں رات کے افسوں سے طائر کو آشیانوں میں اسیر، اور انجم کی ضو کو طلسم ماہتاب میں گرفتار دکھلایا گیا ہے۔ مگر یہ دونوں مصرعے صرف دو مناظر کا بیان نہیں ہیں بلکہ 'افسوں' اور 'گرفتار' کے لفظوں سے پابندی اور اسیری کے اس لفظی نظام کو، جس کا احساس ابتدائی اشعار کے ہر مصرعے میں ہوتا ہے، ایک قسم کا تسلسل بخشا گیا ہے۔ شاعر کی نگاہ کی پابندی 'محو نظر' کی ترکیب سے ظاہر ہوتی ہے، گوشۂ دل سے جہانِ اضطراب کے مخفی ہونے کا اندازہ ہوتا ہے، ایک مصرعے میں طفل شیر خوار اطمینان کی نیند سوتا نظر آتا ہے اور یوں وہ اسیر غفلت ہے، تو دوسری جگہ موجِ مضطر دریا کی گہرائیوں میں مستِ خواب دکھائی دیتی ہے۔ اس سلسلے کا اختتام ان مناظر پر ہوتا ہے کہ طائر آشیانوں میں اسیر ہیں اور

ستارے ماہتاب کے طلسم میں گرفتار ہیں۔ گویا واحد متکلم کی ذہنی اور قلبی کیفیات سے لے کر مناظر فطرت اور شاعر کے معروض تک، تمام چیزوں میں پابندی اور اسیری کا کوئی نہ کوئی عنصر ضرور موجود ہے۔ ابتدائی اشعار کے سیاق وسباق میں ان انسلاکات کے اہتمام کی توجیہہ اس کے علاوہ اور کچھ نہیں معلوم ہوتی کہ نظر کی حیرانی اور دل کی گھٹن کے بیان کو خارجی حوالوں کے ذریعے اسی طرح شدتِ تاثر کا حامل بنایا جا سکتا تھا۔ مگر بعد کے شعر پر غور کیجئے تو بات صرف اتنی ہی نہیں معلوم ہوتی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اگلے شعر میں ایک ایسے اسطوری کردار کا حوالہ آنے والا ہے جو زندگی کی دوسری معمولی پابندیاں تو درکنار، زمانومکاں کے دائرے میں بھی اسیر نہیں دکھائی دیتا۔

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیک جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگ شباب

وہ وقت یا زمان جس کا استعارہ 'دریا' بنا تھا اور جس کی دست برد سے دنیا کی کوئی چیز محفوظ نہیں، یہاں خضر اس وقت کی گرفت سے آزاد ہے۔ وقت کا سفر ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی جانب ہوتا ہے اور یہی وقت جس انسان پر اثر انداز ہوتا ہے، اس کی عمر کا سفر بچپن اور جوانی سے بڑھاپے کی طرف ہوتا ہے۔ اگر مختلف مدارج کی یہ ترتیب باقی نہ رہے تو وقت کی بالادستی کے کوئی معنی باقی نہیں رہتے۔ خضر کا تعارف یوں کرایا جاتا ہے کہ: جس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگِ شباب، اس مصرعے سے یہ وضاحت ہوتی ہے کہ یہاں پیری کا سفر رنگ شباب کی طرف ہے۔ یہ مصرعہ وقت کی زنجیر سے خضر کے آزاد ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اس سے پہلے کے مصرعے میں خضر کو 'پیک جہاں پیما' کہہ کر 'زمان' کے ساتھ 'مکان' کو بھی خضر کی دسترس میں دکھایا گیا ہے، اس طرح پابندی اور اسیری کی پوری فضا میں حضرت خضر کی آزادی اور زمان ومکان کے شکنجے سے تحفظ، حضرت خضر کی شخصیت کے کئی پہلو نمایاں کرتا ہے۔ اگلے شعر میں حضرت خضر کی

زبان سے جو بات ادا ہوتی ہے اس سے بھی خضر کی شخصیت کا ایک اہم پہلو سامنے آتا ہے۔ پوری صورتِ حال کچھ اس فنکاری کے ساتھ پیش کی گئی ہے کہ خضر کا شاعر سے 'جویائے اسرارِ ازل' کے الفاظ سے تخاطب اختیار کرنا غیر فطری نہیں معلوم ہوتا۔ شاعر کی نظر کی حیرانی اور پوری صورت حال میں غور و خوض اور ارتکاز کی جو کیفیت نمایاں ہو رہی ہے اس میں 'جویائے اسرارِ ازل' کی شناخت کر لینا خضر جیسی شخصیت کے لئے کوئی مشکل کام نہیں رہ جاتا۔ ابتدائی اشعار میں 'محو نظر' اور ''تھی نظر حیراں' سے ظاہری نگاہوں کے متجسس ہونے کا پتہ چلتا تھا، یہی وجہ ہے کہ خضر، شاعر کو چشم دل کو وا کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ مناظر فطرت اور ان کی باریکیاں شاعر کی آنکھوں پر جس طرح روشن ہیں، اس کا اندازہ مناظر کی پیش کش سے ہوتا ہے، اس لئے اب صرف بصیرت کی ضرورت ہے (ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں) بصیرت کے بغیر تقدیر انسانی (بمعنی قسمت) اور تقدیر کائنات (بمعنی مقدراتِ عالم) بے حجاب نہیں ہو سکتی۔

دل میں یہ سن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا
میں شہید جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا

وہ دل، جس کے ایک گوشے میں جہانِ اضطراب چھپا ہوا تھا اور وہ آنکھیں، جو سرتاپا تحیر اور تجسس تھیں، انھیں خضر کی ذرا سی توجہ سے اظہار کے وسائل مل جاتے ہیں۔ وہ اضطراب جو مخفی تھا، اب ہنگامۂ محشر بن جاتا ہے اور وہ نگاہیں جو شہید جستجو تھیں، ان کو اظہار کی زبان مل جاتی ہے۔ اس شعر کے ساتھ بہت سے سوالیہ نشانات اور استفہامی کیفیات کا خاتمہ ہوتا ہے اور اظہار و ابلاغ کی ڈرامائی کیفیت واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ شاعر کا مکالمہ جن الفاظ کے ساتھ شروع ہوتا ہے ان کا ایک حصہ نظم کے پہلے بند کے ایک منظر کی توسیع ہے اور دوسرا حصہ ایک قرآنی تلمیح کے توسط سے ہمارے ذہن کو ماضی کی دور اندیشانہ اور دانشورانہ روایت کی طرف مبذول کراتا ہے۔

اے تری چشمِ جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار
جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش
'کشتیِ مسکین' و 'جانِ پاک' و 'دیوارِ یتیم'
علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش

پہلے شعر کو نظم کے ابتدائی اشعار میں شامل ایک مصرعے ''موجِ مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب'' کو سامنے رکھ کر پڑھے تو اس شعر کی بلاغت اپنے نقطۂ عروج پر نظر آئے گی۔ یعنی وہ موجِ مضطر جس کی گہرائیوں میں مستِ خواب ہونے کا ذکر پہلے آچکا ہے، خضر کے لئے دریا میں سوئے یا خاموش ہنگامے (موجِ مضطر) یا طوفان کوئی مخفی حقیقت نہیں ہیں۔ نظم کی لفظیات اور مافیہ کے اس مربوط نظام سے پتہ چلتا ہے کہ 'خضرِ راہ' کے پہلے بند میں محل وقوع کے بیان، فضابندی اور بعد میں پیش آنے والے واقعات و مکالمات کے درمیان ناگزیر تعلق ہے۔ جہاں تک کشتیِ مسکین، جانِ پاک، اور دیوارِ یتیم کی تلمیحات کا سوال ہے تو یہ تلمیحات بھی اپنی اصل کے اعتبار سے نظم کی پوری فضا سے ہم آہنگ ہیں۔ قرآن کریم کی 'سورۃ کہف' میں جس مقام پر حضرت خضر سے حضرت موسیٰ کی ملاقات کا ذکر آیا ہے وہ بجائے خود ایک ڈرامائی انداز لئے ہوئے ہے۔ اس ملاقات کا محل وقوع بھی اسی طرح دریا کا کنارہ ہے جس طرح شاعر اور خضر کی تخیلی ملاقات کا محل وقوع ساحل دریا ہے۔ موسیٰ کے ساتھ کلیم اللہ کی صفت وابستہ ہے اور شاعر بھی صاحب کلام ہونے کی وجہ سے شاعر کہلاتا ہے۔ شاعر کی نگاہیں حقائق اشیاء کے سلسلے میں متجسس اور حیران ہیں اور موسیٰ کا علم خضر کی واقفیت کے سامنے حیرت فروش ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ساری مماثلتیں محض اتفاقی نہیں ہیں۔ تلمیحی اشارات کی تفصیل میں جائے بغیر زیرِ بحث اشعار میں شاعر کے لئے خضر کی قد آور شخصیت کو کردار بنا کر پیش کرنے کی اصل وجہ یہی سامنے آتی ہے کہ خضر کی شخصیت، مسئلۂ روز و شب کی دست برد سے محفوظ ہے۔ اس سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ 'زمان'

بھی اس نظم میں ایک مخفی کردار کی حیثیت سے بار بار اپنے وجود کا اثبات کر رہا ہے۔ اقبالؔ، حضرت خضر سے پہلا سوال اس طرح کرتے ہیں۔

چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد
زندگی تری ہے بے روز و شب و فردا و دوش

یہاں روز و شب اور فردا و دوش سے بے نیازی اور ماضی، حال اور مستقبل سے خضر کی واقفیت، خضر کے ان جوابات کے استناد اور اعتبار کی راہیں ہموار کرتی ہے جو شاعر کے استفسار کے نتیجے میں دیئے جانے والے ہیں۔ مگر اس کے بعد شاعر، حضرت خضر سے جو سوالات کرتا ہے اس میں سوائے موزونیت کے کوئی اور شعری خوبی نہیں۔ زندگی کا راز، سلطنت کی ماہیت اور سرمایہ و محنت کی کشمکش کا بیان، اس حد تک بیانِ محض ہے کہ آپ اسے شاعرانہ بیان کا نام بھی نہیں دے سکتے۔ بعد کے اشعار میں ایک سوال کے لئے چھ مصرعے صرف کئے گئے ہیں یہ مصرعے اختصار اور جامعیت کی صفت سے محروم ہیں۔ البتہ جس شعر پر دوسرے بند، یا بہ الفاظِ دگر سوالات کا اختتام ہوتا ہے وہ نثری طرزِ تخاطب اور طولِ کلامی کی فضا کو بالکل تبدیل کر دیتا ہے۔

آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

اس شعر کی دو جہتیں واضح ہیں۔ ایک جہتِ تلمیحی ہے جس میں آگ اور نمرود کے ساتھ ابراہیم خلیل اللہ کی آزمائش کی طرف ہمارا ذہن منتقل ہوتا ہے اور اس کی دوسری جہتِ استعاراتی ہے جو آگ، اولادِ ابراہیم اور نمرود کو زمانۂ حال سے جوڑتی ہے۔ پہلے مصرعے میں اولاد ابراہیم کے نام سے معروض کے ذکر میں کوئی ابہام نہیں، مگر ''کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے''؟ میں کس کا امتحان کون لینے والا ہے؟ کے استفہام سے ایک غیر قطعی اور نسبتاً مبہم فضا کی تخلیق ہوتی ہے۔ یہ غیر قطعیت اس لئے بھی پیدا کی گئی ہے کہ ابراہیم کا اپنے آپ کو ابتلاء و آزمائش سے عہدہ برآ کرانا تو ایک امر واقعی ہے مگر کیا اولادِ ابراہیم بھی اس آزمائش میں پوری

اتر سکتی ہے۔ اس لئے کہ عصر حاضر کا نمرود تاریخی نمرود سے زیادہ صاحب اقتدار، اور عصر حاضر کے نمرود کی بھڑکائی ہوئی آگ پہلے سے کہیں زیادہ مشتعل اور صبر آزما ہے، جبکہ اولادِ ابراہیم، ابراہیمی صفات سے یکسر محروم ہے۔ زیر بحث شعر میں استفسار اور استفہام سے زیادہ خود کلامی کی کیفیت نمایاں ہے اور یہ خود کلامی کے ساتھ خود احتسابی بھی بن جاتی ہے۔ اس شعر میں نمرود کا استعارہ ماقبل کے اشعار میں وارد ہونے والے الفاظ، سلطنت، اقوامِ نو، اسکندر اور فطرت اسکندری کو ایک نقطے پر مرتکز کر دیتا ہے۔

اقبال کے سوالات میں صحرانوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت اور عالم اسلام کی صورت حال کو سمجھنے اور ان مسائل کے حوالے سے تقدیر عالم کو بے حجاب دیکھنے کی خواہش نہایت سنجیدہ اور معصوم ہے۔ شاعر اپنے علم و فضل کو بالائے طاق رکھ خضر کی ہمہ دانی سے مستفیض ہونا چاہتا ہے۔ چنانچہ حضرت خضر کے طویل مکالمے میں کوئی مداخلت یا بحث و تمحیص کی صورت نہیں پیدا ہوتی۔ یہ انداز، نظم کے باقی ماندہ حصے کی مکالماتی اور ڈرامائی صورتِ حال کو مجروح کرتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اقبال کا فنی محاکمہ کرنے والے بعض نقادوں کو 'جوابِ خضر' کے پانچ حصے خود مکتفی نظموں کی مانند دکھائی دیتے ہیں۔ مگر یہ بات کیوں کر فراموش کی جاسکتی ہے کہ شاعر کے سوالات کا دھاگہ، بعد کے نسبتاً بکھرے ہوئے دانوں کو اپنے آپ سے جوڑے ہوئے ہے۔

'خضر راہ' کا تیسرا بند صحرانوردی کے بارے میں خضر کے جواب پر مبنی ہے۔ یہ حصہ 'جوابِ خضر' کے تمام حصوں سے زیادہ طاقتور اور شعریت سے مملو ہے۔ اس حصے کے اشعار پر غور کرنے سے پہلے اگر اس کے آخری شعر پر توجہ دی جائے تو ماقبل کے اشعار کی معنویت زیادہ بہتر پس منظر میں وضح ہوتی ہے

پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی!

اس شعر میں زندگی کی ردیف ایک طرف زندگی کے بارے میں خضر کے جواب کا پیش خیمہ بنتی ہے تو دوسری طرف 'جامِ زندگی کی گردش' کا ذکر ماقبل کے اشعار کی کلید فراہم کرتا ہے۔ اس بند کے تمام اشعار کے لئے 'گردش پیہم' کی ترکیب کلیدی لفظ کی حیثیت رکھتی ہے۔ تگاپوئے دمادم، بانگ رحیل کی گونج، آہو کا بے پرواخرام، بے سنگ ومیل سفر، نمودِ اختر سیماب پا، غروب آفتاب، چشم خلیل کا روشن ہونا، کارواں کا قیام اور تازہ ویرانے کی تلاش، ساری چیزیں گردشِ پیہم کے کلیدی لفظ سے جڑی ہوئی ہیں اور ان تمام بیانات، تشبیہات اور تلمیحات میں حرکت اور ارتعاش کے عمل کے ساتھ متحرک پیکروں کی تخلیق کا عمل ایک مشترک قدر کی حیثیت رکھتا ہے۔

اے رہین 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 حضر بے برگ وساماں وہ سفر بے سنگ ومیل
وہ نمودِ اختر سیماب پا ہنگامِ صبح !
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبین جبرئیل
وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروب آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشم جہاں بین خلیل

ان اشعار میں دشت وصحرا کی زندگی کے ایسے رنگارنگ مناظر سامنے لائے گئے ہیں جن سے پابند زندگی کے بالمقابل آزاد زندگی کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں اور مختلف حسی پیکر ہمارے حواس کو متحرک کرنے کا کام انجام دیتے ہیں۔ 'رہین خانہ' کے لفظ سے تخاطب اختیار کرنے کے سبب صحرانوردی کے ترجیحی نکات زیادہ موثر انداز میں ہم پر وارد ہوتے ہیں۔ رحیل کا لفظ تو اپنی جگہ پر حرکت وعمل کی نمائندگی کرتا ہی ہے، اس کے ساتھ بانگ اور پھر بانگِ رحیل کی گونج ہماری سماعت کے

لئے فردوسِ گوش بن جاتی ہے۔ اس پیکر کی تخلیق میں بصری اور سمعی پیکروں کو جس طرح مخلوط کیا گیا ہے، وہ عام حسی پیکر کے مقابلے میں زیادہ فنکارانہ ہے۔ دوسرے شعر میں آہو کے خرام کے ساتھ اس کی لاپروائی اور بے نیازی کی صفت اہمیت کی حامل ہے۔ اس بے نیازی سے دوسرے مصرعے کا بے برگ وساماں قیام اور بے سنگ ومیل سفر نسبتاً زیادہ معنی خیز بن جاتا ہے اس کے بعد کے شعر کو پڑھ کر تخیل کی قوت کا اندازہ ہوتا ہے۔ فضائے دشت میں بانگِ رحیل کی گونج اور ریت کے ٹیلے پہ آہو کے بے پروا خرام سے آزادی کی جو تصویریں ابھرتی ہیں وہ کسی نہ کسی طرح دشت کی سرزمین اور مٹی کے دائرے میں مقید ہیں۔ جبکہ بامِ گردوں سے جبین جبرئیل کے نمایاں ہونے سے نمودِ اختر سیماب پا کی تشبیہ ہمارے حواس کو ایک ماورائی فضا میں لے جاتی ہے۔ اختر کے ساتھ سیماب پا کی متحرک صفت، اور اس کے ساتھ نور سے معرضِ وجود میں آنے والی مخلوق کی پیشانی کی شباہت تخیل کی پرواز کی بہترین مثال ہے۔ اس شعر میں صبح کا منظر ہے تو اس کے بعد کے شعر میں شام کے وقت غروبِ آفتاب کا۔ خاص بات یہ ہے کہ یہاں غروب آفتاب دن یا روشنی کے خاتمے کا اعلان نہیں بلکہ یہ وہ غروب ہے جسے دیکھ کر ماضی میں کچھ لوگوں کی آنکھیں روشن ہو چکی ہیں۔ اس موقع پر شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ یہ تلمیح، حضرت ابراہیم خلیل اللہ کے عرفانِ ذات باری کے اس واقعے کی ہے جس کا ذکر قرآن کریم میں تفصیل سے آیا ہے۔ اگلے شعر میں صحرا کی زندگی کا ایک اور منظر ہے جس کو دوسرے غیر مرئی منظر سے مشابہ قرار دیا گیا ہے۔ دشت وصحرا میں پانی کے چشمے پر قافلوں کے قیام پر جنت میں سلسبیل کے گرد ایمان والوں کے ہجوم کا گمان گذرتا ہے۔ یہ تشبیہ ہمارے تصور کو ماورائی فضا میں لے جاتی ہے اور کائینات کی دیکھی ہوئی اور ان دیکھی اشیاء کے درمیان مماثلت کے پہلوؤں کی تلاش کی تخیلی قوت کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ علائق دنیاوی سے بے نیازی کا وہ موازنہ جس کا احساس اس بند کے ابتدائی

اشعار میں زیریں لہر کے طور پر ہوتا ہے، اس شعر میں پابندی اور آزادی کے فرق کے نام سے بے نقاب ہو کر سامنے آتا ہے ۔

تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش
اور آبادی میں تو زنجیریٔ کشت و نخیل

یہاں محبت کا لفظ نہایت وسیع معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ اقبالؔ کی پوری شاعری کے سیاق و سباق میں یہ محبت وہ 'قوتِ حیات' ہے جو اپنے مقصد کے علاوہ دنیا کے تمام علائق سے انسان کو بے نیاز کر دیتی ہے۔ ویسے اردو اور فارسی کی شعری روایت میں سودائے محبت اور جنون عشق کے ساتھ ویرانے کا جو تعلق نظر آتا ہے وہ بھی پابندی اور تھکن کی نفی کرتا ہے۔ زیر بحث بند کی ابتدا میں 'رہین خانہ' کے لفظ سے خضر کے تخاطب کو سامنے رکھا جائے تو 'زنجیری کشت و نخیل کی معنویت زیادہ اچھی طرح سمجھی جا سکتی ہے۔ اس بند کے آخری شعر میں' جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا 'گردشِ پیہم' کا کلیدی لفظ، ماقبل کے سارے مناظر، بیانات اور تشبیہات کا محور ہے ۔

پختہ تر ہے گردش پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی!

یہ 'رازِ دوامِ زندگی' دراصل شاعر کے اس مکالمے کا جواب ہے کہ ع زندگی تیری ہے بے روز و شب و فردا و دوش؛ گردشِ پیہم، وقت کے حصار کو بھی توڑتی ہے اور شخصیت کی پختگی کی ضمانت بھی بنتی ہے۔ اس طرح خضر کی شخصیت روز و شب کی دسترس سے بلند ہے اور دانشوری کے نقطۂ نظر سے بلوغت فکر و نظر کے اعلیٰ مدارج پر فائز بھی۔ 'خضر راہ' کے تیسرے بند کے محولہ بالا آخری شعر کی ردیف 'زندگی' ہے۔ یہ ردیف زندگی کی حقیقت و ماہیت کے بارے میں خضر کے ان تصورات کی پیش کش کا ماحول بناتی ہے جن کا اظہار نظم کے چوتھے بند میں کیا گیا ہے۔ پہلے، دوسرے اور تیسرے بند میں اقبالؔ نے فلسفیانہ رویے سے زیادہ شاعرانہ وسائل

اظہار سے کام لیا ہے۔ چنانچہ تخیل کی غیر معمولی قوت تشبیہات، استعارات، پیکر تراشی اور ڈرامائی صورتِ حال کی تخلیق کی طرف زیادہ متوجہ ہے۔ چوتھے بند میں تخیل کے اس بے محابا استعمال کا اندازہ تو نہیں ہوتا مگر شاعرانہ بیانات کا اہتمام ضرور ملتا ہے۔ جواب خضر کے اس حصے ہی میں نہیں بلکہ سلطنت، سرمایہ ومحنت اور دنیائے اسلام کے ذیلی عنوانات کے تحت آگے چل کر جو اشعار ملتے ہیں وہ دراصل تصوراتی اور فلسفیانہ شاعری کے ضمن میں آتے ہیں۔ اس موقع پر غور طلب بات یہ ہے کہ آیا اقبالؔ اپنی تصوراتی اور فکری شاعری میں شاعرانہ وسائل اظہار کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا اس نوع کے اشعار میں بھی شعری تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لئے سب سے کارآمد طریقہ تو یہ ہوسکتا ہے کہ اقبالؔ کے ان افکار کا جن کا اظہار ان کی نثر میں ہوا ہے، ان کی فکری شاعری سے موازنہ کیا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ ان کا شعری فلسفہ ہمیں احساس اور تخیل کی سطح پر کس حدتک متاثر کرتا ہے؟ اس سلسلے میں زیادہ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، تاہم یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اقبالؔ کی نثر میں بیان ہونے والے افکار میں جو جامعیت اور قطعیت دکھائی دیتی ہے اقبال کی فلسفیانہ شاعری اس جامعیت اور قطعیت کی حامل نہیں معلوم ہوتی۔ اقبالؔ کے مفکرانہ بیانات شاعری میں صرف ٹھوس بیانات نہیں رہتے بلکہ شاعرانہ بیانات سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ خیالات تجربات میں تبدیل ہوتے نظر آتے ہیں اور شاعری میں ان کے فلسفیانہ تصورات زندگی کی معنویت میں کچھ اس انداز میں اضافہ کرتے ہیں کہ شاعرانہ تجربات کی شکل اختیار کرکے آفاقیت اور عمومیت سے ہم آہنگ ہوجاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبالؔ اپنی تصوراتی شاعری میں جس مشکل ذمے داری کو اپنے سر لیتے ہیں اس کی راہ میں دوچار بہت سخت مقامات بھی آتے ہیں۔ بسا اوقات ان کی شاعرانہ گرفت کمزور بھی پڑتی ہے اور ان کے شاعر پر ان کا مفکر اور فلسفی غالب آنے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر ایسے

مقامات اقبالؔ کی بھرپور نمائندگی نہیں کرتے۔ اقبالؔ کی تصوراتی شاعری کا بہترین حصہ، شاعرانہ اور فلسفیانہ، دونوں اعتبار سے وہ ہے جہاں وہ شعریت اور فلسفہ کو ہم آہنگ کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ 'خضرِ راہ' میں اتفاق سے دونوں طرح کی مثالیں ملتی ہیں۔ اگر صرف تخیلات پر مبنی اشعار اور تخیلات کے تعاون سے پیش ہونے والے افکار کی قدر و قیمت کے تعین کے نازک پیمانوں کو فراموش کر دیا جائے تو فکری شاعری کی ما بہ الامتیاز خصوصیت کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

زندگی کے بارے میں خضر کے تصورات جن اشعار میں پیش کیے گئے ہیں، ان کا مطالعہ بتاتا ہے کہ تخیل کے محدود استعمال کے باوجود ایسے اشعار نظم کی فنی قدر و قیمت میں تخفیف نہیں کرتے۔ اس حصے کے ابتدائی دو شعر اس طرح ہیں۔

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی
تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں پیہم دواں ہر دم جواں ہے زندگی

زندگی کی عام منطق کے اعتبار سے فائدہ اور نقصان، کامیابی اور ناکامی اور فتح اور شکست، زندگی کے معاملات کے تسلیم شدہ پیمانے ہیں۔ سود و زیاں سے زندگی کی ماورائیت کا خیال، اقبالؔ کے نقطۂ نظر کو زندگی کی منطق کی بجائے شاعرانہ منطق کے قریب لے جاتا ہے۔ اس کی مزید توثیق دوسرے مصرعے کے قولِ محال سے ہوتی ہے۔ زندگی کا کبھی 'جان' سے عبارت ہونا اور کبھی جان کی قربانی سے، یہ بات بجائے خود ایک پیراڈوکس ہے۔ یہ پیراڈکس یا قولِ محال اس شعر کو فکرِ محض ہونے سے بچاتا ہے۔ دوسرا شعر بھی زندگی کی ایک مسلمہ حقیقت کی نفی کرتا ہے۔ ہم چونکہ زندگی کو روز و شب، امروز و فردا اور ماہ و سال کے پیمانوں سے ناپتے ہیں اس لئے زندگی محدود بھی معلوم ہوتی ہے، مائل بہ زوال بھی دکھائی دیتی ہے اور اس کی بے ثباتی بھی اظہر من الشّمس ہے۔ اس شعر میں شاعر

اس کلیے ہی کی نفی کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک زندگی جاوداں، پیہم دواں اور ہردم جواں ہے۔ یہ دونوں اشعار اپنے آخری تجزیے میں شاعرانہ بیانات پر مبنی قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ ان میں شعری طریقۂ کار کی ایک جھلک اس توازن کے سبب بھی ہے کہ پہلے شعر میں زندگی کی ماہیت کا بیان اس کی 'کیفیت' کے نقطۂ نظر سے ہوا ہے اور دوسرے شعر میں اس کی 'کمیت' کے زاویۂ نگاہ سے۔ بعد کے اشعار میں سرِ آدم، ضمیر کن فکاں، کوہکن، جوئے شیر، تیشہ اور سنگِ گراں کے الفاظ سے تلمیحی ابعاد کا اضافہ ہوتا ہے۔ بندگی کو جوئے کم آب سے اور آزادی کو بحرِ بے کراں سے تشبیہ دینے کے سبب آزاد زندگی کی معنویت کے کئی پہلو ہمارے اوپر روشن ہوئے ہیں۔ ایک شعر میں ہستی یا کائنات کو قلزم ہستی اور انسان کو حباب سے مماثل قرار دیا گیا ہے۔ عدم اور وجود کا زیر و بم اور قلزم ہستی سے حباب کا ابھرنا اور پھر معدوم ہو جانا، آزمائش و ابتلا کی جو تصویر ہمارے سامنے لاتا ہے وہ قابل توجہ ہے۔ زندگی سے متعلق دوسرے بند میں انسان کی مخفی قوتوں کو بروئے عمل لانے کا جو تصور پیش کیا گیا ہے اس کو صرف ایک شعر میں بیان کیا جا سکتا ہے۔

پھونک ڈالے یہ زمین و آسمانِ مستعار
اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

اس بند میں صداقت کے لئے مرنے کی تڑپ اور سوئے گردوں نالۂ شب گیر بھیجنے کا مشورہ شاعرانہ اظہار پر مفکرانہ بالادستی کا مظہر ہے۔ فکر کی بہت نمایاں لہر مندرجہ بالا شعر کی سطح پر بھی تیرتی نظر آتی ہے، مگر زمین و آسمانِ مستعار کی نفی یا معدومیت کے بطن سے ایک عالم نو کی باز آفرینی سے وہ شاعرانہ تصویر بھی بنتی ہے جو ہمار حواس میں تلازمات کی ایک دنیا کو متحرک کرتی ہے۔

خضر راہ کے چھٹے بند میں ''سلطنت کیا چیز ہے''؟ کا جواب حضرت خضر کی زبان سے دیا گیا ہے۔ اس بند میں حاکمیت اور محکومیت کے ہمہ گیر مسئلے پر خاصے وسیع پس منظر میں اظہارِ خیال ملتا ہے۔ پہلا شعر اس بند کے باقی دس اشعار

کے لہجے اور رجحان کا تعین کرتا ہے۔ اس شعر میں دو باتیں اہم ہیں۔ ایک قرآن کریم کی اس آیت کا حوالہ کہ '' ان الملوك اذادخلوا قرية افسدوها وجعلوا اعزة اهلها اذلة: وكذالك يفعلون ''۔ یعنی '' جب بادشاہ لوگ کسی قریے میں داخل ہوتے ہیں تو وہاں فساد و فتنہ برپا کرتے ہیں، اور وہاں رہنے والے باعزت لوگوں کو ذلیل و خوار کرتے ہیں، اور وہ ایسا ہی کیا کرتے ہیں'' (سوۂ نمل) اور دوسری اہم بات یہ ہے کہ اس میں اقوام غالب کی سلطنت کو '' جادوگری'' کہا گیا ہے۔ قرآنی آیات کے حوالے سے حاکمیت کا عام طریقۂ کار اور انسانی اقدار کی پامالی کا مروجہ انداز سامنے آتا ہے اور 'جادوگری' کے لفظ سے فریب اور التباس کی کیفیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جس میں محکوم قومیں حق و باطل یا سفید و سیاہ کی تفریق اور تمیز کی صلاحیت تک سے محروم کردی جاتی ہیں۔ ایک مصرعے میں عملی صورتِ حال کا بیان ہے تو دوسرے مصرعے میں اس فریب نظر کا، جو ہم سے سوچنے اور سمجھنے کی طاقت چھین لیتا ہے۔ ایک مروجہ طریقہ ہے اور دوسرا جدید ترین سیاسی حربہ۔ جادوگری کا یہ سلسلہ ہماری زندگی کو کس کس طرح اپنے حصار میں رکھتا ہے اس کو ایک بار پھر تلمیحات کی مدد سے بیان کیا گیا ہے ؎

جادوئے محمود کی تاثیر سے چشم ایاز
دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری
خونِ اسرائیل آجاتا ہے آخر جوش میں
توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسم سامری

پہلے شعر میں تلمیح کو اس شکل میں استعمال نہیں کیا گیا جس میں وہ تاریخی اور روایتی طور پر ہمارے شعور کا حصہ ہے۔ بلکہ شاعر نے اس تلمیح کو منقلب کر کے ایک اور ہی نتیجہ نکالا ہے۔ ایاز سے محمود غزنوی کی محبت زیر بحث شعر میں بے لوث محبت یا وارفتگی نہیں رہتی بلکہ یہ محبت ایک ایسا طلسم ہے جو ایاز کی آنکھوں پر پردہ ڈال دیتا ہے۔ یہاں جادوئے محمود کے اثر سے چشم ایاز کا حلقۂ گردن میں سازِ دلبری دیکھنا،

شاعرانہ صورت گری کے ساتھ معنی آفرینی کی بھی عمدہ مثال ہے۔ دوسرے شعر میں 'موسیٰ'، تلمیحی نام بھی ہے اور استعارہ بھی۔ جس سحر کاری کا ذکر اول الذکر شعر میں آیا ہے اس کا بطلان دوسرے شعر میں پیش کیا گیا ہے۔ بعد کے اشعار میں طلسم سامری کو مغرب کے جمہوری نظام اور مجلس آئین و اصلاح و رعایات وحقوق کے پرفریب سیاسی ہتھکنڈوں کی شکل میں دکھلایا گیا ہے، ان اشعار میں ہم عصر سیاسی نظام اور اس کے بعض پہلوؤں پر تبصرہ ضرور ہے مگر یہ تبصرہ بھی شاعرانہ بیانات پر مبنی ہے۔ جمہوری نظام کو قیصری کا ایک انداز کہنا یا اس نظام کے پس پردہ جبر و استبداد کو روا رکھنا، یا غریب ممالک کا سرمایہ داروں کی جنگِ زرگری کا آلۂ کار بننا یقیناً نثری تبصروں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ مگر ان اشعار میں اقبال نے جو شاعرانہ طریقۂ کار اختیار کیا ہے اس میں مغربی جمہوریت کو سازِ کہن کے نام سے موسوم کرنے اور اس سازِ کہن کے پردوں سے نوائے قیصری کے ابھرنے کی بات ہمارے حسی تجربے کا حصہ بنتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح جمہوری قبا میں دیو استبداد کے رقصاں ہونے اور اس پر نیلم پری کے رقص کا گمان گذرنے سے جو تمثیلی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ بیک وقت تشبیہ، تمثیل، تلمیح اور پیکر تراشی جیسے وسائل شعری پر مبنی ہے۔

دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری
مجلس آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طبِ مغرب میں مزے میٹھے اثر خواب آوری

مغرب میں آئین سازی، اصلاحی کاوش اور رعایات وحقوق کے نعرے جس قدر بلند بانگ انداز میں لگائے جاتے ہیں اور ان نعروں کے پس پردہ غیر ترقی یافتہ اور ترقی پذیر قوموں کے استحصال کا جو حاکمانہ رویہ اپنایا جاتا ہے اس کو مغرب کے طب کی ایجاد کردہ ان شکر آمیز گولیوں کا نام دینا جو مشرقی اقوام کو خوابِ غفلت

میں پہنچا کر ہوش و حواس سے بے گانہ کر دیتی ہیں، اس کو اقبالؔ کا سخت سے سخت نقاد بھی سپاٹ یا غیر شاعرانہ بیان کا نام نہیں دے سکتا۔ 'خضر راہ' کے پہلے بند کے بعض اشعار میں جسمانی اور ذہنی اسیری کے تلازمات کا ذکر مضمون کے شروع میں کیا گیا تھا، زیر بحث اشعار میں خواب اور جادوگری سے مناسبت رکھنے والے الفاظ کی تکرار ملتی ہے۔ جادوگری، خواب سامری، جادوئے محمود، طلسم سامری، نیلم پری، خواب آوری اور سراب رنگ و بو، جیسے الفاظ اور تراکیب کے ذریعے اس نظم کی مخصوص فضا کو استحکام ملتا ہے۔ اس بند کے آخری شعر میں سرابِ رنگ و بو کو گلستاں سمجھنے اور قفس کو آشیاں خیال کرنے کی نادانی پر طنز کا یہ لہجہ زیر بحث بند کے زیادہ تر اشعار میں نمایاں ہے یہ طنزیہ لہجہ ہی اس نوع کے فکری اور فلسفیانہ اشعار میں فکر و فلسفہ کی لے کو زیادہ تیز ہونے سے محفوظ رکھتا ہے۔

اب تک زیر بحث آنے والے تین بندوں میں "زندگی کا راز کیا ہے، سلطنت کیا چیز ہے"؟ کا جواب حضرت خضر نے دیا ہے، ان کے بعد کے دو بند "اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش"؟ کا جواب ہیں۔ پہلے بند کے ابتدائی تین شعروں کا تعلق بندۂ مزدور کو دیئے جانے والے پیغام سے ہے۔ یہ پیغام نہایت سپاٹ انداز میں دیا گیا ہے۔ طرز اظہار براہ راست ہے اور ان شعروں میں شعریت بھی نہیں ملتی۔ مگر اسی بند میں بعد کے چند شعر، شعریت، استعاراتی طرز اظہار اور بالواسطہ طرز تخاطب کی مثال پیش کرتے ہیں۔ اگر اقبال نے اس بند میں پیغام رسانی کا غیر شاعرانہ انداز اختیار کرنے پر اکتفا کیا ہوتا تو وہ یقیناً اپنے شاعرانہ منصب سے غفلت برتنے کے مرتکب قرار دیئے جاسکتے تھے، مگر پیغام رسانی کی ذمہ داری کے ساتھ وہ اپنے شاعرانہ منصب کو فراموش نہیں کرتے۔

ساحر الموط نے تجھ کو دیا برگِ حشیش!
اور تو اے بے خبر سمجھا اسے شاخِ نبات
نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
''خواجگی'' نے خوب چن چن کر بنائے مسکرات
کٹ مرا ناداں خیالی دیوتاؤں کے لئے
سکر کی لذت میں تو لٹوا گیا نقد حیات

ان اشعار میں استعمال ہونے والے نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب اور رنگ جیسے الفاظ سے دھوکہ نہیں کھانا چاہیئے۔ یہ الفاظ ہمعصری مسائل یا سماجی اور ثقافتی حوالوں کی وجہ سے فنی نقطۂ نظر سے غیر اہم نہیں ہیں۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ان مسائل اور حوالوں کے لئے شاعر نے سیاق وسباق کیسا فراہم کیا ہے۔ نسل و قوم اور تہذیب و رنگ کی تفریق کو جہاں خواب آور گولیوں یا نشہ آور دواؤں کے طور پر استعمال کرنے کی بات کی جائے وہاں معاملہ فلسفہ وفکر کا نہیں رہ جاتا۔ اس قسم کا فلسفیانہ یا فکری بیان شاعری کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ برگِ حشیش کو شاخِ نبات سمجھنے، خواجگی کے بنائے ہوئے مسکرات کا شکار ہونے اور سکر کی لذت میں نقد حیات لٹوانے کی باتیں سرمایہ دار اور مزدور کی باہمی آویزش کی شاعرانہ تعبیرات ہیں۔ ان اشعار میں استعمال ہونے والی تلمیحات نہ صرف ہمعصری مسائل کی پیش کش کو استعاراتی جہت بخش رہی ہیں بلکہ ان مسائل کو عمومیت اور آفاقیت سے بھی ہم کنار کرتی ہیں۔

سرمایہ ومحنت سے متعلق دوسرا بند استعاراتی اور محاکاتی طرز اظہار کا عمدہ نمونہ پیش کرتا ہے۔ اسی بند کے پہلے شعر میں ''غنچہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تلک'' کا مصرع غنچہ، دامن اور شبنم کے الفاظ کے ذریعے مزدور یا مزدور کی قسم کے کسی بھی طبقے کے لئے قناعت نہ کرنے کا نہایت موثر محاکاتی بیان بن جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ قناعت ایک محمود صفت ہونے کی بجائے 'ہمت

عالی' کے پس منظر میں صفت محمود باقی نہیں رہتی۔ فطری مظاہر سے محاکاتی فضا تخلیق کرنے کا سلسلہ اگلے اشعار میں بھی برقرار رکھا گیا ہے۔

آفتاب تازہ پیدا بطن گیتی سے ہوا
آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک
توڑ ڈالیں فطرت انسان نے زنجیریں تمام
دورئ جنت سے روتی چشم آدم کب تلک
باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار
زخم گل کے واسطے تدبیر مرہم کب تلک

اقبالؔ کے کلام میں خون صد ہزار انجم سے سحر کے پیدا ہونے کا ذکر مختلف مقامات پر مختلف اور متنوع استعاراتی پہلوؤں کے ساتھ آیا ہے۔ یہاں اس کی جہت روسی انقلاب کے تاریخی حوالے کی ہے۔ دوسرے شعر میں جنت سے نکالے جانے کی وجہ سے چشم آدم کو گریہ وزاری کرتے ہوئے نہ دکھلا کر ایک منقلب تلمیحی صورت حال دکھلائی گئی ہے۔ اس صورتِ حال میں زندگی کے دوسرے موانعات کے ساتھ خود 'جنت' بھی فطرتِ انسانی کے لئے زنجیر دکھائی دیتی ہے۔ موانعات کی ساری زنجیریں توڑ ڈالنے کے سبب ہی دورئ جنت کی وجہ سے چشم آدم کے آنسو نہ بہانے کا جواز پیدا ہوتا ہے۔ پیکر تراشی کے ساتھ تہہ داری فضا اس شعر کو زیادہ قابل لحاظ بناتی ہے۔ موخر الذکر شعر میں 'زخم گل کے واسطے تدبیر مرہم' پر سوالیہ نشان قائم کرنے کی وجہ سے باغبان کی کوتاہ اندیشی اور بہار کی قوتِ تخلیق اپنی پوری شدت کے ساتھ ہم پر منکشف ہوتی ہے۔ مظاہر فطرت کی مدد سے شعر کی محاکاتی فضا کی تخلیق اس پر مستزاد ہے۔ اس بند کے آخری شعر میں ماقبل کے اشعار کا لب ولہجہ برقرار رکھا گیا ہے۔ کرمک ناداں کو طواف شمع سے آزاد ہونے اور اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہونے کا مشورہ، اقبالؔ کے نظام فکر میں انسان کے لئے اس کی مخفی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی اہمیت کو

ایک خاص انداز میں پیش کرتا ہے۔ طوافِ شمع سے آزادی اور عرفانِ ذات کی کوشش 'کرمک ناداں' کی تشبیہ کے پس منظر میں زیادہ معنی خیز ہو جاتی ہے۔

'خضر راہ' میں جس مقام پر حضرت خضر سے شاعر کے بعض استفسارات، مکالمے کی شکل میں پیش کئے گئے ہیں وہاں شاعر نے براہِ راست 'دنیائے اسلام' کے بارے میں کوئی سوال نہیں کیا۔ ایشیا کے خرقۂ دیرینہ کے چاک ہونے اور نوجوانوں کے اقوامِ نو دولت کے پیرایہ پوش ہونے کا ذکر البتہ آیا ہے۔ مگر یہ باتیں ضمنی حیثیت رکھتی ہیں۔ بنیادی مسئلے کی طرف ''کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے'' کے مصرعے کے ذریعے توجہ دلائی گئی ہے۔ اس مسئلے پر خضر کا جواب قدرے تفصیلی ہے۔ اس میں اختصار اور جامعیت کے بجائے طول کلامی کو روا رکھا گیا ہے۔ 'دنیائے اسلام' کے بہت سے اشعار کی بلند آہنگی اور طوالت بیان، اس مسئلے سے اقبال کی جذباتی وابستگی کا ثبوت ہے۔ بعض اشعار میں جذباتی وابستگی، جذباتیت میں تبدیل ہو گئی ہے۔ بالخصوص دوسرے بند کے کئی اشعار کی جذباتی بلند آہنگی نظم کے بڑے حصے میں قائم رکھی جانے والی فنی تنظیم کو کسی حد تک مجروح کرتی ہے۔ اس کے برخلاف دنیائے اسلام کا پہلا اور آخری بند فنی طرزِ اظہار اختیار کرنے کے سبب نظم کے بڑے حصے سے واضح طور پر ہم آہنگ ہے۔ خضر کہتے ہیں۔

لے گئے تثلیث کے فرزند میراثِ خلیل
خشت بنیاد کلیسا بن گئی خاکِ حجاز
ہوگئی رسوا زمانے میں کلاہ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے ہیں آج مجبورِ نیاز
لے رہا ہے مے فروشانِ فرنگستاں سے پارس
وہ مے سرکش حرارت جس کی ہے مینا گداز

ان اشعار میں عالم اسلام کی معاصر صورت حال کو جس طرح تعمیمی انداز سے

ہمکنار کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔شریف حسین کی انگریزوں سے ساز باز اوراس کے نتیجے میں ترکوں سے شریف حسین کی بغاوت، مسلمانوں کے لئے ایک سیاسی اور قومی سانحہ تھی۔مگراس سیاسی اور قومی سانحے کو تثلیث کے فرزندوں کے ہاتھوں میراث خلیل کے لٹنے اور خاکِ حجاز سے کلیسا کی خشت بنیاد بنائے جانے کے ذکر سے جو غیر واقعاتی یا عمومی حقیقت کی شکل میں ڈھالا گیا ہے اس کا اندازہ بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے۔ خلافت کی تحریک ترکوں کی ایک تحریک سہی، مگر ہندوستانی مسلمانوں نے جس طرح اس تحریک خلافت پر پوری قوم کے مستقبل کا دارومدار سمجھ لیا تھا اس کا بھر پور اظہار پہلے اور دوسرے شعر سے ہوتا ہے غور طلب بات یہ ہے کہ یہاں نہ شریف حسین کا نام آیا ہے اور نہ ترکستان کا۔ان اشعار میں تثلیث کے فرزند کے ساتھ خشت بنیاد کلیسا کا ذکراور میراث خلیل کے ساتھ خاکِ حجاز کا ذکر ہے یا پھر کلاہ لالہ رنگ کا۔ کچھ تشبیہیں ہیں اور کچھ استعارے جو معاصر سیاست کی بھی ترجمانی کرتے ہیں اور ان اشعار کو واقعاتی حصار سے آزاد بھی رکھتے ہیں۔اسی طرح ملک پارس تیسرے شعر میں صرف ایران تک محدود نہیں رہتا، بلکہ پورے مشرق کی داستان بیان کرتا ہے۔مغربی افکار اور تہذیب وثقافت کے لئے ایسی مئے سرکش کا استعارہ جس کی تندی اور حرارت مشرقی اقوام کے وجود کو متزلزل کرسکتی ہے،صرف استعارہ سازی کے عمل کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ اپنے اختصار، جامعیت اور موثر شعری پیٹرن کی وجہ سے حسی امتزاج کے ساتھ فلسفہ وفکر کی ایک دنیا کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اس بند کے آخری شعر میں اقبال، جلال الدین رومی کے حوالے سے تخریب میں تعمیر اور انحطاط میں عروج کے مناظر کا مشاہدہ کرتے ہیں۔اس طرح یہ حصہ اقبال کے پورے نظام افکار میں مثبت اقدار کے ایقان سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔

دنیائے اسلام کا دوسرا بند جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا بلند آہنگی اور بیانیہ لب ولہجہ کی وجہ سے مشفقانہ مشورے کی حیثیت رکھتا ہے۔شعریت کی کمی اور

شاعرانہ حکمت عملی کا فقدان اس بند میں واضح ہے۔ 'ربط وضبط ملتِ بیضا ہے مشرق کی نجات، ایشیا والے اس نکتے سے ہیں اب تک بے خبر'، یا پھر 'سیاست چھوڑ کر داخل حصار دیں میں ہو، یا جو کرے گا امتیاز رنگ وخوں مٹ جائے گا' جیسے مصرعے یا پھر یہ شعر کہ۔

نسل اگر مسلم کی مذہب پر مقدم ہوگئی
اڑگیا دنیا سے تو مانند خاکِ رہ گذر

ان مثالوں سے اس بند کی کمزوری کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ اس بند کے برخلاف دنیائے اسلام کے آخری بند کے اشعار میں شاعرانہ حکمت عملی نمایاں ہے۔ خیالات، افکار کی سطح سے بلند ہوکر اپنے حسی متبادل کی شکل میں تبدیل ہوتے نظر آتے ہیں۔ حسی پیکروں سے ایک شعری فضا بنتی ہے اور یہ شعری فضا، خیالات کو محسوس فکر کا درجہ عطا کرتی ہے۔

تو نے دیکھا سطوتِ رفتار دریا کا عروج
موجِ مضطر کس طرح بنتی ہے اب زنجیر دیکھ
اپنی خاکستر سمندر کو ہے سامانِ وجود!
مر کے پھر ہوتا ہے پیدا یہ جہانِ پیر دیکھ

موخرالذکر مصرعے ''می ندانی اول آں بنیاد راویراں کنند'' کی توسیع ہے۔ یہ وہ پیش بینی اور مستقبل کی بشارت ہے جو فکری اعتبار سے پیغمبرانہ شان رکھنے کے باوصف تخلیقی اعتبار سے فن کارانہ بلندیوں کو چھوتی ہے کہ اس کا لب لباب جس شعر میں بیان ہوا ہے اس میں اقبال نے 'آیئنۂ گفتار' کے لفظ سے ایک تجریدی اکائی کے لئے تجسیمی صفت استعمال کر کے استعارے کی تخلیق کا نادر طریقہ اختیار کیا ہے۔

کھول کر آنکھیں مرے آیئنۂ گفتار میں
آنے والے دور کی دھندلی سی اک تصویر دیکھ

'خضرراہ' پر گفتگو نامکمل رہے گی اگر اس نظم کے سلسلے میں علامہ اقبال کی

وضاحت کو پیش نظر نہ رکھا جائے۔ 'خضرِ راہ' پر سید سلیمان ندوی کے اس اعتراض کے جواب میں کہ ''اس نظم میں'' جوشِ بیان، کی کمی ہے اقبالؔ نے اپنے ایک خط میں ان کو لکھا تھا کہ:۔

> ''جوشِ بیان کے متعلق آپ نے جو کچھ لکھا ہے، صحیح ہے، مگر یہ نقص اس نظم کے لئے ضروری تھا (کم از کم میرے خیال میں) جناب خضر کی پختہ کاری، ان کا تجربہ اور واقعات و حوادثِ عالم پر ان کی نظر، ان سب باتوں کے علاوہ ان کا اندازِ طبیعت جو 'سورۂ کہف' سے معلوم ہوتا ہے، اس بات کا مقتضی تھا کہ جوشِ بیان اور تخیل کو ان کے ارشادات میں کم دخل ہو۔ اس نظم کے بعض بند میں نے خود نکال دیئے، اور محض اس وجہ سے کہ ان کا جوش بیان بہت بڑھا ہوا تھا اور جناب خضر کے اندازِ طبیعت سے موافقت نہیں رکھتا تھا۔'' (اقبالؔ نامہ ۲، ص ۱۱۹)

سید سلیمان ندوی بحیثیت ایک عالم دین ہونے کے قومی مسائل پر اقبالؔ سے جس جوش و خروش کی توقع رکھتے تھے اس کا تعلق براہِ راست اظہار اور بلند آہنگی سے تھا۔ مشرقی شعر و ادب کی فضا میں یہ بات بہت زیادہ معیوب بھی نہیں سمجھی جاتی تھی، مگر شاعری میں انضباطِ خیالات اور تہذیب جذبات کا معاملہ زیادہ بنیادی اور اہم رہا ہے والیری نے جوش کے بارے میں جو بات لکھی ہے کہ ''جوش و خروش ایک شاعر کے لئے کوئی موزوں کیفیت نہیں'' اس بات سے کسی بھی صاحب ذوق کو مشکل سے اختلاف ہو سکتا ہے۔ اقبال سید سلیمان ندوی سے غیر معمولی عقیدت رکھتے تھے اس لئے انھوں نے اپنے دفاع میں جوش بیان کی کمی کا دفاع کیا ہے۔ جہاں تک تخیل کی کمی کا سوال ہے تو 'خضرِ راہ' میں یہ فرق بہت واضح ہے کہ جواب خضر کے حصے میں ماقبل کے اشعار کے بالمقابل قوتِ تخیل کا استعمال کم ہے۔ مگر تخیل کا فقدان نہیں۔ ممکن ہے اقبالؔ باوجود کوشش کے اپنی

شاعرانہ افتادِ طبع سے مکمل انحراف نہ کر پائے ہوں۔ جوش کے سلسلے میں زیادہ حقیقت پسندانہ رویہ اقبال نے ان اشعار میں ظاہر کیا ہے۔

بیم چوں بنداست اندر پائے ما ورنہ صد سیل است در دریائے ما

برنمی آید اگر آہنگ تو نرم از بیم است تارِ چنگ تو

اقبال نے خضرراہ میں جوشِ بیان سے احتراز کی جو دانستہ کوشش کی ہے وہ 'گرامی' کے نام ان کے ایک اور مکتوب سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ مگر اس کے باوجود 'خضرراہ' پر آج تک جتنے اعتراضات کئے گئے ہیں ان کا تعلق اکثر جوشِ بیان سے رہا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ 'خضرراہ' کے جن اشعار میں براہ راست طرزِ اظہار، جوش و خروش اور بلند آہنگی پیدا ہوگئی ہے وہی اشعار فنی اعتبار سے 'خضرراہ' کی قدر و قیمت میں کسی حد تک تخفیف کرتے ہیں۔ 'خضرراہ' پر فارم کے ناقص ہونے اور اس کے مختلف حصوں کے ایک دوسرے سے قدرے بے نیاز ہونے کے اعتراضات بھی کئے جاتے رہے ہیں۔ مگر غور کیجئے تو اندازہ ہوتا ہے کہ نظم کے ابتدائی دو بند میں شاعر اور خضر کے کرداروں کی پیشکش اور خضر سے شاعر کے مختلف سوالات، نظم کے باقی ماندہ حصے کو ایک دوسرے سے مربوط رکھنے کے لئے کافی ہیں۔ ویسے اس حقیقت کا اعتراف کرنا چاہیئے کہ زیرِ بحث نظم کے دو تین بند، یا کچھ اشعار نظم کی فنی تنظیم اور تخلیقی فضا کو متاثر کرتے ہیں۔ ہر چند کہ یہ حصے نظم میں شامل ہوتے ہوئے اس کا ناگزیر حصہ نہیں، مگر یہی بات اس نظم کی صنفی کمزوری کے طور پر نمایاں ہوتی ہے۔

'خضرراہ' کی قدر و قیمت کے صحیح تعین کے لئے ہمیں متذکرہ بالا ضمنی نقائص کی بجائے اس بات کو اہمیت دینی چاہیئے کہ کیا اس نظم کا لفظیاتی نظام پوری نظم میں کسی تنظیم اور ربط و تسلسل کا احساس دلاتا ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دیا جائیگا، کہ 'خضرراہ' میں بعض کلیدی الفاظ اور تراکیب کے مناسبات اور تلازمات کا اہتمام اس نظم کے اندر پائے جانے والے لفظیاتی نظام کا ثبوت فراہم

کرتا ہے۔ اس ضمن میں 'دریا' اور 'گرفتاری' کے مناسبات اور تلازمات کا ذکر ابتدائی صفحات میں آچکا ہے۔ زیر بحث نظم کے سلسلے میں پوری نظم میں نمایاں نظر آنے والی شاعری کی فنی حکمت عملی کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس حکمت عملی کا اظہار کہیں فکری عناصر کے حسی متبادلات کی تلاش اور شعری پیکروں کی تشکیل کی صورت میں ہوا ہے تو کہیں بعض متضاد حقائق کی جدلیاتی کیفیت سے کسی نئی حقیقت کی تخلیق کی کوشش اور سپاٹ خیالات کی بجائے تخلیقی صداقت کی سحر آفرینی، جیسے فن کارانہ طریقوں سے ہوا ہے۔ یہ خصوصیات اس نظم کے لئے ایک ایسی قوت بن گئی ہیں جس کے سبب اگر اس نظم کو غیر معمولی نظم کا درجہ نہ بھی دیا جائے جب بھی یہ قوت 'خضر راہ' کو معمولی نظم ہونے کے الزام سے محفوظ رکھنے کے لئے کافی ہے۔ اس نظم کی فنی قدر و قیمت، اس کی فلسفیانہ اور فکری بنیادوں سے کہیں زیادہ قابل توجہ ہے اور یہی بات 'خضر راہ' کی وقعت کی ضامن ہے۔

قاضی افضال حسین

مکالمۂ جبریل و ابلیس

شدت ارتکاز، نظم میں جس کی مرکزیت کے حوالے سے E.A.POE نے طویل نظم کے وجود سے انکار کیا۔ اصلاً تجربے کی تمام جہات کے ایسے معروض میں تشکیل کی تخلیقی ضرورت ہے، جو شاعر کے مافیہ کو ایک وحدت میں تبدیل کرتی ہے۔ اس نامیاتی وحدت کا حصول شاعر کی تمام صنائی کا جواز، اور اس کی تخلیقی جدو جہد کا مقصود و منتہا ہے۔ فن پارے کی یہ وحدت فکر، فلسفہ، جذبے اور تجربے وغیرہ کی ظاہری تقسیم کے مروجہ حوالے کی نفی کا اشاریہ ہے کہ تجربے کی یہ شعری تقسیم تنقید کے روایتی اصولوں کی اطاعت سے انکار اور اپنی تفہیم کے لئے تجربے کے بیک وقت تمام ابعاد کی تنویر پر اصرار کرتی ہے۔ تجربے کے اس ارتکاز میں شاعر کی فکر و فلسفے سے لے کر لفظ کی تعبیرات و تلازمات تک شریک ہوتے ہیں کہ یہاں لہجے کا خفیف تغیر بھی شعری تناظر تبدیل کر سکتا ہے۔ یہ شدت خود تجربے کی ترتیب اور اس انضباط کے حوالے سے تضادات کی تحلیل کا ایک شعری طریقۂ کار ہے۔ چنانچہ مکالمہ جبریل و ابلیس میں، جس کا بنیادی موضوع اثبات انا کی تخلیقی جدو جہد ہے۔[۱] فکری

---

[۱] جاوید نامے میں ''ندائے جمال'' اقبال سے مخاطب ہے:

زندۂ؟ مشتاق شو خلاق شو | ہمچو ما گیر ندۂ آفاق شو

ہر کہ اورا قوت تخلیق نیست | پیش ما جز کافر و زندیق نیست

اشعار کا محرک قرآن کریم کی یہ آیات کریمہ ہیں: ''سو قسم کھاتا ہوں شام کی سرخی کی اور رات کی اور جو اس میں سمٹتا ہے اور چاند کی جب پورا ابھرنے، تم کو چڑھنا ہے کھنڈ پر کھنڈ (درجہ بہ درجہ)'' سورہ ۸۴ آیات ۱۶۔۱۹ ترجمہ شاہ عبدالقادر۔

ان آیات کا حوالہ دیتے ہوئے اقبال کہتے ہیں: ''قرآن کے مطابق انسان دراصل خود ایک تخلیقی عمل ہے۔ ارتقائی عمل کا جوہر اسے وجود کے بالاتر مدارج کی طرف لے جاتا ہے۔'' خطبات ص ۱۵

وفنی تخالف اس فن کاری سے مرتب ہوا ہے کہ نظم مروجہ موضوعی تقسیم کا کوئی گوشوارہ قبول نہیں کرتی۔ یہ نظم بقول پروفیسر اسلوب احمد انصاری BLAKE کے علامتی LAMB اور TIGER کے دوٹائپ کے درمیان مکالمہ ہے جسے اقبال 'جبریل وابلیس' کا نام دیتے ہیں اس تسمیہ کا فائدہ یہ ہوا کہ ان دونوں اسموں کے ساتھ مخصوص مذہبی اساطیری روایات بھی منسوب ہوگئی ہیں جو مافیہ کی توضیح کے مراحل کو آسان بنادیتی ہے۔ چنانچہ نظم کی ابتداء جبریل کے جس سوال سے ہوتی ہے وہ ایک پوری اساطیری روایت کے اشاراتی بیان کی حیثیت رکھتا ہے:

ہمدم دیرینہ کیسا ہے جہان رنگ و بو؟

'ہمدم دیرینہ' ابلیس کی زوال سے قبل زندگی اور فرشتوں میں اس کا مقام اور پھر زوال ابلیس وغیرہ کی تمام روایت کو محیط ہے۔ مزید یہ کہ سوال کے ساتھ اس کا لہجہ خود جبریل کے فکری نہج کے تعین میں مدد دیتا ہے۔ لہجہ میں عوائد رسمیہ کی پابندی اور 'جہاں' کے ساتھ 'رنگ و بو' کا مضاف الیہ جبریل کی نظر کے محض ظواہر تک محدود ہونے کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ اقبال نے دنیا کے لئے رنگ و بو کے وصف کو اس کے ظاہر سے مخصوص کردیا ہے:

اسی سے پوچھ کہ پیش نگاہ ہے جو کچھ
جہاں ہے یا کہ فقط رنگ و بو کی طغیانی

تسخیر مقام رنگ و بو کر

'جاوید نامہ' میں جمال مطلق کے حضور اقبال کا ایک سوال 'جہان رنگ و بو' کے متعلق ہے اور یہاں بھی 'ندائے جمال' اس سوال کی لمحاتیت اور ظواہر تک محدود ہونے کی حقیقت واضح کرتی ہے۔ جبریل کے اس سوال کے بعد، جو بنیادی طور پر ظواہر عالم کی تفتیش تک محدود ہے، ابلیس کا جواب اس کائنات کی روح اور اسباب حیات کے تمام اجزاء کو محیط ہے:

سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو

مافیہ کے حسن انضباط سے قطع نظر اس مصرعے کا ہر لفظ اقبال کے نظام افکار میں کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ اثبات انا کی وہ جدو جہد جو خود ایک مقصود کی تشکیل اور اس کے حصول کی جستجو کے حوالے سے متواتر اپنی تجزیہ کرتی ہے۔ یہاں تک کہ جمال مطلق سے Identification کے مقام دوام پر فائز ہوتی ہے۔ اقبال کے فکر و فن کی کلید ہے۔ 'ندائے جمال' زندہ رود سے مخاطب ہے:

از جمال ذات حق بردن نصیب   چیست بودن دانی اے مرد نجیب
وانمودن خویش را بر دیگرے   آفریدن؟ جستجوے دلبرے

مقصود کی اس جدو جہد میں فرد کی تکویث جسے اقبال 'سوز' کہتے ہیں اور متضاد محرکات و موانعات کے درمیان وہ محدود توازن جو اقبال کی اصطلاح میں 'ساز' کہلاتا ہے، ان کے شعری ارتقاء کے ہر دور میں نظم ہوا۔ خواجہ منظور حسین نے اقبال کے کلام میں ان الفاظ کے تلازمات کی تفصیل مرتب کی ہے جس سے اقبال کے نزدیک ان الفاظ سے منسوب معنی کے متنوع جہات کا اندازہ ہوتا ہے:

آرزو   گرمیٔ آرزو، آتش آرزو، شرار آرزو، سوز آرزو، نیش و نوش آرزو، گرفتار آرزو وغیرہ۔

سوز   سوز سازِ زندگی، سوز و سازِ جان، عشق عالم سوز، سوز لا الہ، درد و سوز آرزو مندی، سوز فراق، سوز حیات ابدی، سوز دوام، سوز طلب، سوز مشتاقی.....

ساز   بیداری سازِ حیات، سازِ وجود، سازِ فراق، صاحب ساز، عالم سوز و ساز، سازِ حیات، سوز و سازِ آرزو، سوز و سازِ جستجو، سوز و سازِ عاشقان دردمند۔

جستجو   جستجوئے وجود، ساز جستجو، تقاضائے جستجو، مقام جستجو، سرورِ ذوق و شوق جستجو، جستجوئے عظمت و سطوت۔

آرزو کے ساتھ حدت اور سوز (حدت) کے ساتھ حیات عشق کے تلازمات اقبال کے پسندیدہ شعری رجحانات میں سے ہیں۔ اپنے تخلیقی سفر میں ان الفاظ کی طرف اقبال کی پیہم مراجعت اور بعض مخصوص تلازمات سے ان کا انسلاک اقبال کے لفظیاتی نظام میں ان کی مرکزیت کی طرف اشارہ کرتا ہے اپنے مقصود سے زیادہ اقبال اس سوز کے قائل ہیں جو فرد کو متواتر گرم جستجو رکھتا ہے۔ [۱]

اسے اقبال فرد کی شخصیت میں انضباط کے ساتھ ہی کائنات سے اس کے ربط کی نوعیت اور اس ارتباط کے محمود توازن [۲] کا بنیادی محرک سمجھتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک فرد کے امکانات کی بارآوری اس سوز آرزو کی رہین منت ہے جو اسے جستجوئے وجود میں منہمک رکھتی اور اس جدو جہد میں تسخیر کائنات کے حوالے سے تکمیل خودی کا سامان کرتی ہے۔ فرد کی بقائے انا اور نتیجتاً اثبات خودی کا یہ Process ابلیس کی زبان سے بیان ہوا ہے جو اس سے قبل آدم کو جنت میں حرکت وعمل کی ترغیب دلا کر کسی طرح اس دوامی سکون کے دھندلکے سے نکالنے میں کامیاب ہوا تھا۔ 'اغوائے آدم' میں ابلیس کا وعظ اس کی تفصیل پیش کرتا ہے:

زندگی سوز و ساز بہ ز سکونِ دوام
فاختہ شاہین شود از تپش زیر دام

کوثر و تسنیم برد از تو نشاط عمل
گیر ز مینائے تاک، بادہ آئینہ فام
بازوئے شاہین کشا خونِ قدرداں بریز
مرگ بود باز را زیستن اندر کنام

ترغیب کے لئے استعمال کی گئی نہایت شاعرانہ زبان سے قطع نظر گوئے

---

۱ چیست حیات دوام؟ سوختن ناتمام (اقبال)

۲ رابطۂ سالمات، ضابطۂ امہات (اقبال)

کے شیطان کی طرح اقبال کا ابلیس بھی انسان کی اس جد و جہد میں ایک چالاک رفیق کی طرح ساتھ رہتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ سوز جو بقول ابلیس خون رگ کائنات کی حدت کا سبب ہے، انسان کی روح میں تحلیل ہو جاتا ہے کہ کوہ و دشت و صحرا اس کے دم سے گداز ہو جاتے ہیں۔ بہشت سے باہر آ کر آدم کی شعر خوانی اس مسرت آمیز تبدیلی کے لئے نغمۂ تحسین بن جاتی ہے۔ وہ مسرور ہے کہ:

ہمہ سوز ناتمامم، ہمہ درد آرزویم
بگماں وہم یقیں را کہ شہید جستجویم

سوز درد آرزو اور جستجو کے وہ الفاظ جنھیں آدم اپنی ذات کے اجزاء بتاتا ہے، ابلیس کے نزدیک اس پورے جہان رنگ و بو کی اساس ہیں۔

جبریل جو اثبات انا کے اس کرب سے واقف ہی نہیں، ابلیس سے پھر ذاتی نوعیت کا ایک رسمی سوال کرتے ہیں اور اشارہ پھر زوال آدم کی مذہبی روایت کی طرف ہے۔

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاک دامن ہو رفو

یہ جنوں جس کے سبب ابلیس کی قبائے عظمت چاک ہوئی، وہ متاع عزیز ہے جسے لے کر وہ بخوشی اس پر خطر اور ریزہ ریزہ بکھیر دینے والے سفر پر روانہ ہوا، جس کا نتیجہ اسے پہلے سے معلوم ہے۔ سوال کی رسمیت سے قطع نظر، ابلیس کا جواب عالم لاہوت و ناسوت کے تقابل اور اس عالم فانی سے دلچسپی اور افضلیت کو پیش منظر میں نمایاں کرتا ہے۔ ابلیس عالم بالا کی یکسانیت (Monotony) اور بے عملی کے زائدہ اس کے سکون کو تو تسخیر فطرت ہی میں مسترد کر چکا تھا اور اسے اپنے کوائف سے جبریل کی عدم واقفیت اور ان کی معصومیت کا یقین ہے (آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے) لیکن جواب میں اس کا لہجہ جذباتی ہو گیا ہے جو شکستہ سبو کے نتیجے میں پیدا ہونے والی سرمستی کے عین مطابق ہے۔

اب یہاں میری گذر ممکن نہیں ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالم بے کاخ و کو

جس کی نومیدی میں ہو سوزِ درون کائنات
اس کے حق میں تقنطو اچھا ہے یا لاتقنطو

یہ سکون واطمینان ابلیس کے نزدیک فرد کی صلاحیتوں کے زوال کا لازمی سبب ہے چنانچہ 'انکار' ابلیس کے آخری اشعار اور 'اغوائے آدم کے کئی اشعار میں وہ اپنا موقف نہایت وضاحت کے ساتھ بیان کر چکا ہے۔ ابلیس نے قادرِ مطلق کے حکم سے انکار کر کے 'انتخاب کی آزادی' کی جو راہ ہموار کی ہے وہ اس کائنات میں افراد کے درمیان باہم ربط کے ساتھ ہی ان کی انفرادی اکائی کی نمود اور اس کے اثبات کی اساس ہے۔ جبریل اس جواب کی 'روح' کو نہ پا سکے،[1] لیکن غالباً انھیں اپنے مسکن کی تحقیر کا احساس ہوا کہ اس نظم میں ان کے آخری مکالمے میں طنز کا شائبہ بہت نمایاں ہے:

کھو دیے انکار سے تو نے مقامات بلند
چشم یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو

'مقامات' 'انکار' 'یزداں' 'فرشتہ' اور اس سے قبل کے اشعار میں بھی جبریل کے مکالمے ایسے الفاظ سے پر ہیں جن کی تعبیرات مذہبی و مابعد الطبیعاتی ہیں۔ اگرچہ وہ گفتگو اس عالم فانی ہی کی زبان میں کر رہے ہیں لیکن قدسیوں کی فطرت کے عین مطابق ان کے کلام میں لفظ کے بیشتر حوالے مذہبی ہیں اور ابلیس جن سے منسوب اشعار میں لفظ کی تمام تر تعبیرات براہ راست ہماری دنیا کے مسائل سے متعلق ہیں برائے گفتگو ہی سہی بعض مسائل میں وہ مذہبی روایات کے حوالے بھی دیتا رہتا ہے تاکہ ترسیل کا عمل کسی حد تک کامیاب ہو سکے۔ جواب کا یہ Normal انداز ابلیس

---

[1] 'بال جبریل' میں صرف تین اشعار میں نگاہ کی تعبیرات اس روایت کی توسیع معلوم ہوتی ہے۔

آخری بند میں قائم نہیں رکھ سکا کہ جبریل جسے وہ اب تک ایک ناواقف اور معصوم فرشتہ سمجھتا رہا ہے اچانک عالم ملکوت کا مبلغ اور وکیل نظر آنے لگا۔ مزید یہ کہ ابلیس کی انائے متکبر اس طنز کی زد پر آ گئی۔ جواب ابلیس کی بلند آہنگی دراصل ایک ناواقف حال فرشتے کے طنز کی ضرب کا ردِعمل ہے[1]

دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزم خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے میں کہ تو

لہجے کی اس تندی سے قطع نظر ابلیس کا جواب 'مقامات بلند' سے اپنی موجودہ حیثیت کا موازنہ ہے۔ یہ مقام بلند جس کا حوالہ جبریل نے آخری شعر میں دیا ہے، بندگی وحضوری کا وہ مقام ہے جہاں بقول ابلیس شاہین بھی فاختہ میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ جب کہ زوال کے بعد ابلیس نے انسان میں وہ ذوق نمود بیدار کیا ہے جو اپنی تصدیق کے حوالے سے کائنات میں ارتباط و انضباط کے نوع بہ نوع معروض تشکیل کرتا اور ہر نئے مقصود کے حصول کے بعد جستجو کی نئی منازل متعین کرتا ہے۔ انکشاف ذات کی یہ پیہم جدوجہد جو کائنات کی تزئین و ترتیب کی اساس ہے، بقول ابلیس خود اس کی اپنی زائیدہ ہے کہ اس آرائش کو رنگ اس کے لہو نے مہیا کیا۔ اس ہنگامۂ ہاؤ ہو کے لئے جو رزم خیر وشر سے عبارت ہے ابلیس 'طوفان' کا استعارہ استعمال کرتا ہے گویا وقت کے دریا میں اقدار کی متضاد لہریں باہم متصادم ہیں اور تصادم کا مرکز ابلیس کی ذات ہے۔ اس استعارے کا اس شعر کے فوراً بعد دوسرے شعر میں اعادے سے جہاں وہ اسے اپنی فتوحات کے Vehicle کے طور پر بیان کرتا ہے، اس خیال کی توثیق ہوتی ہے کہ تضادات کی اس رزم گاہ کا نقشہ خود ابلیس نے مرتب کیا ہے۔

خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جو بہ جو

---

[1] نداند جبریل ایں ہائے ہورا   کہ نشناسد مقام جستجو را (اقبال)

شعر میں اگرچہ دو پیغمبروں کا حوالہ جو ہدایت کے منصبِ دوام پر فائز ہیں فوراً شیطان کی اس مذہبی حیثیت کی طرف اشارہ کرتا ہے، جس کی رو سے شیطان، آدم کو صراط مستقیم سے گمراہ کرتا اور اس میں اس حد تک کامیاب ہوتا ہے کہ خدا کی ودیعت کردہ مخصوص صلاحیتوں کے حامل دو پیغمبر اپنی حیات جاودانی کے باوجود [1] ناکام رہتے ہیں لیکن قرآن حکیم میں خضرؑ سے منسوب حضرت موسیٰؑ کا جو واقعہ نقل ہوا ہے اس کے مطابق رہنمائی کے علاوہ خضر موسیٰ کے فطری ذوق تجسس پر بھی پابندی لگاتے ہیں اور بار بار تنبیہہ کے باوجود ناکام رہتے ہیں۔ 'میلادِ آدم' میں اقبال نے آدم سے جو اوصاف منسوب کئے ہیں ان میں اشیاء کی ماہیت اور اسرار کے انکشاف کی فطری صلاحیت بہت نمایاں رہی ہے۔ [2] اور یہی وہ صلاحیت ہے جو حضرت موسیٰ کو بار بار سوال پر اکساتی ہے کہ خضر اس پر قدغن لگا ہی نہیں سکتے۔ اس توضیح سے شعر کے معنی میں جو خفیف تغیر واقع ہوتا ہے وہ اقبال کے تصور آدم کے عین مطابق ہے اور نظم کی بافت کا جس میں خود ابلیس ایک اساطیری شخصیت سے زیادہ بعض اوصاف کی تجسیم لگتا ہے لازمی جز و معلوم ہوتا ہے۔

آخری شعر کا مفہوم 'انکار ابلیس' کے ان اشعار کے حوالے سے متعین کیا جانا چاہیئے جن میں ابلیس قادر مطلق سے کہتا ہے:

من ز تنک مایگاں گر چہ نہ کردم سجود　　　قاہرِ دوزخم، داورِ بے محشرم
آدم خاکی نہاد، دوں نظر و کم سواد　　　زاد درِ آغوشِ تو پیر شود در برم

ان اشعار میں ابلیس کی غیر تربیت یافتہ انا جو خود کو قاہر و داور اور حیات انسانی میں،

---

[1] انجیل کی ایک روایت کے مطابق حضرت الیاس کو ''آگ کے بگولے میں آتشی گھوڑوں کی گاڑی پر'' زندہ اٹھالیا گیا اور پھر وہ مقررہ وقت پر تشریف لائیں گے۔ کلام مقدس یشوع بن سیراخ باب ۴۸ ص ۹۲۶

[2] خبرے رفت ز گردوں بہ شبستانِ ازل　　　حذر اے پردگیاں پردہ درے پیدا شد
زندگی گفت کہ در خاک تپیدم ہمہ عمر　　　تا ازیں گنبدِ دیرینہ درے پیدا شد

معصومیت، اور ’شعور ذات‘ کے دو Phases میں سے ایک کانگراں کہہ کر، خدائے مطلق کے مساوی رکھتی ہے۔ یزداں کی مناسبت سے ذہن اس پارسی روایت کی طرف بھی جاتا ہے جس کی رو سے دیگر آسمانی مذہب کے علی الرغم خیر و شر کی دو آزاد قوتیں ازل سے موجود تصور کی جاتی ہیں جو ایک دوسرے کی ضد اور قوت میں مساوی ہیں۔ ظاہر ہے یہ مرتبہ بقول ابلیس بندگی سے حاصل نہیں ہوتا، چنانچہ آخری مصرعے میں تحقیر کا لہجہ اسی سبب بہت نمایاں ہے۔

اس آخری بند میں حرکت وقوت کے مخصوص تصور کو اقبال نے لہجے کی صلابت اور پیکروں کی شدت کے ذریعہ جس فن کاری سے مجسم کیا، اس نے ابلیس کی غیر تربیت یافتہ مگر Exalted Ego کے جلال اور حسن کو پیش منظر میں نمایاں کر دیا ہے۔ لہجے کی شدت کا خلق کردہ آہنگ اس جلال کے مختلف ابعاد کو منضبط کرتا ہے کہ ایک مخصوص تصور کے شعری تجربے میں تقلیب کا یہ بے مثل عمل جبریل وابلیس سے مخصوص ہے۔

تصور کے شعری تجربے میں تقلیب کا یہ عمل مروجہ تشریحی طریقۂ کار کے تمام مدارج کی نفی کرتا اور ایک وحدت کی حیثیت سے اس تخلیقی تجربے کی تقدیر پر اصرار کرتا ہے۔ جبریل وابلیس کی یہ وحدت خود اقبال سے منسوب بعض معتقدات کی تنسیخ کرتی اور اپنی تفہیم کے لئے تعبیر وتشریح کے یکسر نئے سلسلوں کا تقاضہ کرتی ہے کہ اس نظم کے حوالے سے خیر وشر، ابلیس اور زوال آدم سے متعلق تصورات، مروجہ افکار سے قطعی مختلف بعض نئی تعبیرات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

اقبال نے ہبوط آدم کے اسطوری واقعے کی جو تعبیر کی ہے اس کی رو سے آدم سکون دوام سے شعور ذات اور پھر شعور کے سبب اظہار ذات، کہ یہ اظہار ذات ہی اثبات خودی کی طرف پہلا قدم ہے، کے مراحل سے گذرتا ہے۔ انسانی ارتقاء کی تاریخ میں آدم کا جنت سے اخراج اصلاً اسی شعور ذات کی ابتدائی صورت ہے۔ چنانچہ اقبال لکھتے ہیں:

''اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ زوال کا قرآنی بیان اس کرۂ ارض پر آدم کے ظہور اول کے متعلق کچھ نہیں کہتا۔ اس کا مقصد انسان کی 'بے شعوری' کی ابتدائی حالت (Primtive State of instinctive appelite) سے اشتباہ اور نافرمانی پر قادر خود مختار ذات کے شعور تک ارتقاء کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ زوال کے معنی کوئی اخلاقی بدکاری نہیں یہ آدم کا احساسِ ذات سے شعور ذات کی پہلی رمق کی طرف عبور ہے فرد کی اپنی ذات میں شخصی تعلیل کے احتراز کے ساتھ ایک نوع کی فطری خواب سے بیداری (ہے)۔'' [۱]

'عبادت کی ماہیت اور تصورِ ذات باری سے متعلق اس تیسرے خطبے میں اقبال یہ واضح کرتے ہیں کہ شعور ذات دراصل فرد کے خیر و شر کی قوتوں پر قدرت کی آزادی سے عبارت ہے۔ کائنات سے ارتباط اور خیر شر کی قوتوں پر انسان کا تصرف 'کہ حرکت اس کی اصل ہے' شعور ذات کی طرف پہلا قدم ہے۔ اس اسطور کی رو سے شیطان شعور ذات کا محرک ہے۔ اب اگر اس ارسطور کی ماہیت کو اقبال کی اصطلاحات کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں کہ یہ عرفان ذات انسانی ارتقاء کی ایک منزل ہے تو شیطان بہ نفسہٖ کوئی ذات نہیں رہ جاتا۔ بلکہ یہ اس Motif یا اقبال کی اصطلاح میں اس 'سوزِ آرزو' کا علامیہ قرار پائے گا۔ جو اظہار ذات میں معین اور فرد کی انائے محدود کی تکمیل و تنزیہہ کا اصل محرک ہے۔ اس طرح شیطان سے منسوب شر کے وہ مذہبی دلائل ساقط ہو جاتے ہیں جن کا ذکر خود اقبال نے اپنی بعض نظموں مثلاً 'ابلیس کا پیغام اپنے سیاسی فرزندوں کے نام' اور 'ابلیس کی مجلس شوریٰ' وغیرہ میں کیا ہے۔ اب یہ اس قوت کے علامیہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے جسے فرد خیر و شر دونوں کے لئے استعمال کرنے پر قادر ہے۔

---

۱ The Reconstruction of Religious Thought in Islam, 1930 P.117

جبریل کے پہلے دو سوالوں کے جواب اس توضیح کی صداقت کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اقبال نے متواتر جن اوصاف کو فرد کی بقائے دوام کے لئے لازمی قرار دیا ہے، وہ ابلیس ان اشعار میں خود سے منسوب کرتا ہے۔ انکارِ ابلیس میں جہاں ابلیس اپنے کارنامے بیان کرتا ہے وہاں بھی اظہار ذات کی آرزو جو اقبال کے نزدیک عرفان ذات کا لازمی نتیجہ ہے، اقبال نے اپنے مخصوص استعاروں میں اس سے منسوب کی ہیں۔

پیکر انجم زتو گردشِ انجم زمن　　جاں بہ بدن تو دہی، شور بجاں من دہم

اگرچہ ابلیس کی اس قلب ماہیت کی مثالیں کلام اقبال میں 'ماسوائے' 'تسخیر فطرت' معدوم ہیں۔ 'جبریل و ابلیس' میں یہ نادر صورتِ حال پیدا ہوگئ ہے کہ ابلیس کے مکالمے میں تمام کلیدی الفاظ اقبال کے مرد کامل سے منسوب تلازمات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح تصور اور معمول کے درمیان کشمکش کی وہ فضا تعمیر ہوگئی ہے جسے J.C Ransom ایک اچھی نظم کی شناخت کا ذریعہ کہتا ہے۔

جبریل کے آخری طنزیہ مکالمے کے بعد یہ صورتِ حال قدرے تبدیل ہوئی ہے اور اس کے بعض مصرعے (میرے فتنے جامۂ عقل وخرد کا تارو پو) اور آخری شعر (میں کھٹکتا ہوں .....) نظم کی استعاراتی معنویت سے انحراف کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان مصرعوں میں اسی اساطیری ابلیس کا شائبہ نمایاں ہے جو راندہ درگاہ اور اسی سبب حریف قادر مطلق ہے۔ ان مصرعوں میں ابلیس کی اساطیری شخصیت اور پوری نظم میں اس کی وصفی تجسیم کے درمیان نکتۂ اشتراک قوت اور جہد مسلسل کی قدر مشترک سے قائم کیا گیا ہے کہ اسے مستحکم کرنے میں اقبال نے ایک ایک مصرعے پر جو توجہ صرف کی ہے وہ ہمارے بیشتر شعراء اپنی پوری نظم پر بھی نہیں کرتے۔

اسلوب احمد انصاری

شعاعِ امید

اقبال کے تیسرے اردو مجموعۂ کلام 'ضرب کلیم' کا ذیلی عنوان اعلانِ جنگ دورِ حاضر کے خلاف، ایک حد تک فریب کن اور مغالطہ انگیز ہے۔ کیوں کہ اس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ شاید اس مجموعے کی تمام تر نظمیں ایک طرح کی جارحانہ ادعا کی نمائش ہوں گی۔ درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ اس عنوان کا جواز بڑی حد تک اس مجموعے میں ان نظموں کی شمولیت سے نکلتا ہے جن میں اقبال نے ان مسائل اور شخصیتوں کے بارے میں اپنے تاثرات پڑھنے والوں تک پہنچائے ہیں، جن کا گہرا اور براہِ راست تعلق پہلی جنگ عظیم کے واقعات وحوادث اور ان کے عواقب سے تھا۔ لیکن یہ پورے کلام کی نمائندگی نہیں کرتا، کیوں کہ اس مجموعے میں ایسی نظمیں بھی ہیں، جن میں بعض ان تصورات کی جھلک نظر آتی ہے جو اقبال کے ہاں مرکزی اہمیت کی حامل ہیں، بلکہ یہ کہنا اور زیادہ صحیح ہوگا کہ یہ تصورات یہاں انتہائی تقلیل الفاظ اور جامعیت اور ارتکاز کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں یہاں اقبال کے اسلوب بیان میں محکمی اور گٹھا ہوا انداز ملتا ہے جسے ایک لفظ Terseness سے ادا کیا جا سکتا ہے جو اسے ماقبل مجموعوں کے انداز سے ممیز کرتا ہے۔ اسے ایک طرح کی منبت کاری یا Carving کہیے، جو ٹھوس مادے کے اندر کی جاتی ہے تاکہ نقش پوری طرح ابھر کر سامنے آ سکے۔ یہ امر اور زیادہ خوشگوار حیرت واستعجاب کا موجب ہے کہ تصورات کے اس آئینہ خانے میں ایک نظم ایسی بھی ہے۔ جس میں اقبال نے ایک بنیادی استعارے کی مدد سے ایک خالص موضوعی تجربے کی ابلاغ کی کوشش کی ہے۔ اور وہ نظم 'شاعِ امید' ہے۔ یہ تین بندوں پر مشتمل ہے۔ کئی دوسرے شاعروں کی طرح اقبال کے لیے بھی سورج منبع نور اور مخزنِ حیات اور اس لیے ان کا اشاریہ

ہے کہ اور اسی لیے اس کی ہر ہر شعاع کا وظیفہ اس نور اور زندگی کو کائنات کی وسعتوں میں پھیلانا اور بکھیرنا ہے۔ خود کائنات وقت کی پیہم گردش میں اسیر اور اس لیے تغیر وتبدل کے قانون کے تابع ہے۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ گویا امتدادِ وقت کے باوجود سورج کی شعاعیں اپنے اس مخصوص تفاعل کو پورا کرنے میں ناکام رہی ہیں۔ اور اسی لیے سورج کا اپنی شعاعوں سے یہ کہنا:

مدت سے تم آوارہ ہو پہنائے فضا میں
بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہریٔ ایام

ہمیں چونکاتا ہے۔ پہنائے فضا، در اصل اس بسیط اور لامحدود مکان کے لیے، جو ہمیں ہر طرف سے گھیرے ہوئے ہے، ایک معنی خیز استعارہ ہے، صبح وشام، اور بے مہریٔ ایام، سے ذہن وقت کی نامتناہی گردش کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ اور زمان ومکاں ایک دوسرے سے گہرے طور پر منسلک اور مربوط ہیں۔ تخلیق کے کیمیاوی عمل Chemistry of Creation میں سورج تخلیق کا اشارہ بھی ہے اور اس کا سبب بھی اور اسی لیے اس کی شعاعوں کا تفاعل دو صورتوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اول غیر نامی جواہر یعنی Inorganic Substances کے اندر نفوذ کرنے سے اور دوسرے نامیاتی موجودات میں سرایت کر کے ان میں زندگی کی لہر کو متحرک کرنے سے۔ مولانا روم اور جرمن فلسفی لیبنز (Leibniz) کی طرح اقبال بھی مونادات Monads کو ذی روح اکائیاں متصور کرتے ہیں۔ اور حیاتیاتی کائنات میں تو وجودات کو اب ہر طرح کے جذبات واحساسات سے متصف تسلیم کر لیا گیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ذراتِ ریگ یعنی مونودات اور نامیاتی وجودات میں حیات، نشو وارتقا اور تسلسلِ زیست کا سرچشمہ اگر کوئی ہے تو اسے بھی غالباً بنفشی شعاعوں ہی کے ذریعے ممیّز کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ شعاعیں اپنا یہ وظیفہ بھول چکی ہیں۔ ان کی فعالیت میں کمی آ گئی ہے۔ اس حقیقت کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا گیا ہے:

نے ریت کے ذروں پہ چمکنے میں ہے راحت
نے مثلِ صبا طوفِ گل ولالہ میں آرام

اگر صورتِ حال واقعی اس حد تک ہمت شکن ہے تو شعاعوں کے لیے اس کے سوا چارہ نہیں کہ وہ جس سرچشمے سے پھوٹی ہیں اسی کی طرف واپس لوٹ جائیں:

پھر میرے تجلی کدۂ دل میں سما جاؤ
چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام

یہاں دو امور قابلِ لحاظ ہیں۔ اول یہ کہ چمنستان و بیابان و در و بام، دراصل پہنائے فضا ہی کے لیے ایک متبادل ترکیب ہے۔ اور پہنائے فضا، ایک مکانی رمز Spatial Image کی حیثیت رکھتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اگر سورج منبع نور وحیات ہے تو اس کے بالمقابل کائنات میں قلب انسانی بھی ایک تجلی کدہ ہے۔ کیوں کہ وہ آرزوؤں، اندیشوں اور خواہشات کا مرکز اور ان کی آماجگاہ ہے۔ اس طرح ہم یہاں اس تضاد سے دوچار ہوتے ہیں۔ جو عالمِ اکبر اور عالمِ اصغر کے درمیان پایا جاتا ہے۔ اس پورے بند میں کلیدی لفظ آوارہ ہے۔ 'بانگ درا' میں 'شعاعِ آفتاب' کے عنوان سے جو نظم ہمیں ملتی ہے وہ اس شعر سے شروع ہوتی ہے۔

صبح جب میری نگہہ سودائی نظارہ تھی
آسماں پر اک شعاعِ آفتابِ آوارہ تھی

یہاں لفظ آوارہ، محض ایک بیانیہ ترکیب Descriptive Epithet کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن شعاعِ امید میں اس لفظ سے ذہن انتشار Dispersion کے اس عمل کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ جو نور سے متعلق ہے۔ اور یہ انتشار یا پراگندگی پوری کائنات کو محیط اور اس سے وابستہ ہے۔ یا بہ الفاظِ دیگر فطرت اس عملِ انتشار کے لیے ایک خارجی مورد اور معمول فراہم کرتی ہے جس کی وساطت کے بغیر اس کی تفہیم پوری طرح ممکن نہیں۔

دوسرا بند انتشار کے برعکس ترخیم یا انقباض Contraction کے عمل

سے شروع ہوتا ہے۔ یعنی پہلے بند کے آخر میں جو اشارہ چمنستان و در و بام، چھوڑنے میں مضمر تھا دوسرے بند کا پہلا شعر اس کے تسلسل کو آشکار کرتا ہے۔

آفاق کے ہر گوشے سے اٹھتی ہیں شعاعیں
بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش

'بچھڑے ہوئے' کی ترکیب یہاں قابل غور ہے جس سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی تکوین کے نقطہ نظر سے شعاعوں کا اپنے مرکز اور مبداء سے جدا ہو جانا ایک حادثہ سہی، لیکن اس عمل کا اثباتی پہلو دراصل بے مہریٔ ایام کے خلاف ایک طرح کی مدافعت فراہم کرنا ہے۔ اگرچہ یہ امر بھی کچھ کم لائق توجہ نہیں کہ گردش ایام کو متعین کرنے کا ایک موثر وسیلہ صبح و شام کا تبادل بھی ہے۔ اور یہ تبادل سورج کے طلوع و غروب کے بندھے ٹکے اصول پر منحصر اور اس کا پابند ہے، پہلے بند میں شعاعِ آفتاب کا خارجی عمل یا اس کا مخصوص وظیفہ ریت کے ذروں میں نفوذ کرنے اور 'طوف گل ولالہ' تک محدود تھا۔ یعنی تخلیق شدہ کائنات میں حیات کی دو مختلف سطحوں تک۔ یہاں شاعر کی نظریں زیادہ ہمہ گیر یعنی مشرق اور مغرب دونوں کی وسعتوں کو محیط ہیں۔ مغرب کا حال یہ ہے:

اک شور ہے مغرب میں اجالا نہیں ممکن
افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش

اور مشرق کا رنگ یہ:

مشرق نہیں گو لذتِ نظارہ سے محروم
لیکن صفتِ عالم لاہوت ہے خاموش

ان دو اشعار میں اقبال نے حیرت انگیز بصیرت اور اعجازِ بیان کا ثبوت دیا ہے۔ اجالا اور سیہ پوش زیست اور موت کی دو متضاد کیفیات کا اشاریہ ہیں۔ مشینوں کے دھوئیں، سے مراد صنعتی زندگی کی وہ لعنت ہے، جس نے اسباب معیشت کی فراوانی اور زندگی کی عام طور پر تزئین و آسائش، کشود و کشاد، پیچیدگی اور نفاست کے باوجود

انسانی شخصیت کے موثر محرکات اور انسانی مسرت اور دل جمعی کے احساس کو بالکل کچل کر رکھ دیا ہے صنعتی پھیلاؤ کے حیات کش اثرات کے خلاف اس طرح کا ردِ عمل بیسویں صدی کے کئی ممتاز شاعروں اور ادیبوں کے ہاں یورپ میں بھی پایا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں برطانوی شاعر ٹی، ایس، ایلیٹ اور ناول نگار ڈی، ایچ لارنس کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ جنھوں نے اس آسیب زدہ زندگی کو نت نئے اور پر پیچ پیرایہ بیان کے ذریعے اپنی شاعری اور ناولوں میں جگہ جگہ پیش کیا ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک اس میکانکیت کے زیر اثر یورپ کی پوری ذہنی اور نفسی زندگی ایک خرابے Wasteland میں تبدیل ہوگئی ہے۔ اس کی وجہ سے آج کا انسان اس برزخ میں مقید ہے۔ جس کے لیے Death - in - life کا استعارہ وضع کیا گیا ہے۔ اور اسی کی وجہ سے وہ ہیجانات اور وہ غیر حل شدہ ابہامات Unresolved ambiguities پیدا ہوئی ہیں۔ جو فکر و عمل کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہیں۔ لارنس کے ہاں جنسی لذتیت اتنا اہم موضوع نہیں ہے جتنا کہ زندگی کی وہ عام بے حرمتی Desecration جس میں جنس ایک جزوِ لازم کی حیثیت سے شامل ہے۔ اور یہ نتیجہ ہے اس امر کا کہ مشینی اور صنعتی زندگی کی روز افزوں وسعت اور پیچیدگیوں کی وجہ سے ہمارا رشتہ زمین سے بھی منقطع ہوگیا ہے اور نفسی اور روحانی زندگی کے تحت الشعوری محرکات سے بھی۔ جو اپنی بیخ و بن میں مقدس یعنی Sacred ہیں۔ اقبال نے اپنی ایک نظم 'لینن خدا کے حضور میں' جو ان کے مجموعہ کلام 'بال جبریل' میں شامل ہے۔ اس موضوع پر جس سے انہیں گہرا شغف اور ربط تھا۔ مندرجہ ذیل بلیغ اشعار کہے ہیں۔

یورپ میں بہت روشنئ 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 مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات

مشین کے لیے بہ حیثیت Totem جو قدر و منزلت اس سائنسی دور میں انسان کے دل میں پیدا ہو چکی ہے۔ اس آخری شعر میں اس پر ایک کاری ضرب لگائی گئی ہے۔ اس نظم کو مغرب کی صنعتی زندگی اور سرمایہ دارانہ نظام کے ارتقاء اور اس کے مبرم، منطقی نتائج پر اقبال کا تنقید نامہ Critique سمجھنا غلط نہ ہوگا۔ ایلیٹ اور لارنس ہی کے مثل اقبال کو بھی اس امر کا شدید احساس ہے کہ یورپین تہذیب جس کے کمالات کی انتہا برق و بخارات ہے، زندگی کے اصلی سرچشموں سے جو روحانی ہیں، بے فیض ہوتی جا رہی ہے۔ اور نفیس اندرونی محرکات سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ لیکن اگر ایک طرف اقبال مغربی زندگی اور تہذیب اور اس کے ثمرات سے شدید بے اطمینانی کا اظہار کرتے ہیں۔ تو ان کی بدظنی مشرق کی روش کے سلسلے میں بھی کچھ کم نہیں ہے۔ لذت نظارہ یعنی اندرونی وجدانی زندگی کے وفور اور جذباتی توانائی کے سرچشموں سے گو اہلِ مشرق ناآشنا نہیں لیکن ان کے ہاں مادی زندگی کی پر پیچ وسعتوں اور مدنیت کی ترقی کے آثار تقریباً ناپید ہیں۔ لذت نظارہ اور عالم لاہوت کی خاموشی دونوں ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور یہ مغرب کی فعالیت Dynamism کے برخلاف اس کے تعطل و مجہولیت اور ناکردگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ جو مشرق میں شرارِ زیست کے بجھ جانے کا اشاریہ ہیں۔ 'ارمغانِ حجاز' میں اس تصور کو کسی قدر صراحت کے ساتھ اس طرح دہرایا گیا ہے:

ضمیر مغرب ہے تاجرانہ، ضمیرِ مشرق ہے راہبانہ
وہاں دگرگوں ہے لحظہ لحظہ یہاں بدلتا نہیں زمانہ

اور اس لیے شعاعِ امید کی یہ خواہش کہ وہ سرچشمہ حیات میں دوبارہ ضم ہو جائے، کچھ زیادہ تعجب خیز امر نہیں ہے:

پھر ہم کو اسی سینۂ روشن میں چھپا لے
اے مہر جہاں تاب نہ کر ہم کو فراموش

احساسِ ہزیمت کا اس سے بڑھ کر اظہار اور کیا ہوگا؟

تیسرا بند ایک نقطہ انحراف سے شروع ہوتا ہے۔ گو سورج کی شعاعیں مجموعی طور پر مغرب اور مشرق کی تقدیر سے تقریباً مایوس ہو کر یہ محسوس کرتی ہیں کہ وہ اپنے عزم کے حصول میں ناکام رہی ہیں اور ان کا مقصد صرف ایک ہی تھا یعنی مغرب اور مشرق کے سینے کو روشنی، زندگی اور توانائی سے بھر دینا۔ لہٰذا اب وہ اپنے منبع اور مخرج کی طرف مراجعت کے لیے مائل بلکہ اس پر مصر نظر آتی ہیں۔ لیکن ان میں ایک استثناء بھی ہے اور وہ استثناء ایک ایسی شوخ چشم کرن ہے، جو اضطراب اور ناصبوریٔ پیہم سے متصف ہے جس کی فطرت سیماب دار ہے اور جسے کسی ایک نقطے پر استقرار نصیب نہیں۔ چنانچہ اس کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے:

اک شوخ کرن، شوخ مثالِ نگہ حور
آرام سے فارغ، صفت جوہر سیماب

'بانگ درا' کی نظم 'شعاع آفتاب' میں بھی وہ کرن، جس کی طرف اوپر حوالہ گزر چکا ہے۔ سراپا اضطراب نظر آتی ہے۔ اور اسے جانِ ناشکیبا کے لقب سے پکارا گیا ہے۔ 'ضرب کلیم' کی یہ شوخ کرن عزم بے پایاں کا پیکر محسوس نظر آتی ہے اور وہ عزم بے پایاں ہے مشرق کی سرزمین کے ایک ایک ذرے کو آفتابِ عالم تاب میں تبدیل کر دینا۔ خاص طور پر وہ اپنی توجہ ہندوستان پر مرکوز کر دینا چاہتی ہے جہاں کی فضائیں فی الوقت تیرہ و تار، جہاں کے شب و روز فی الحال معطل اور جہاں کے باسی خواب گراں میں سرشار ہونے کی وجہ سے بصیرت کی روشنی اور عمل کی آگ دونوں سے یکسر محروم ہو چکے ہیں۔ تیسرے بند کے چوتھے شعر:

خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب

سے یہ عقدہ بالآخر کھل جاتا ہے کہ وہ شوخ کرن جس کی طرف اشارہ پہلے شعر میں کیا جا چکا ہے۔ خود شاعر ہی کی مضطرب اور آتش زیر پا فطرت کے لیے ایک شعری رمز ہے۔ چوتھے، پانچوں اور چھٹے شعر میں جس خاک کی طرف متواتر اشارے کیے گئے ہیں وہ خاک پاک ہند ہی ہے یہی وہ خاک ہے جو چشم مہ و پرویں کے لیے مثل سرمے کے ہے، جس کا خزف ریزہ درناب سے کم وقیع نہیں۔ جس کی فضائیں زندگی کی توانائیوں سے لبریز ہیں۔ اور جس کے پہلو سے اٹھنے والے غواصِ معانی کے لیے ہر بحر پر آشوب، پایاب ہے۔ ان تین اشعار میں اقبال نے ہندوستان کی سرزمین کو جن متحرک اور روشن محاکات کے ذریعے نصب العینی عمل سے گزارا یعنی Idealize کیا ہے۔ اس کی مثال اردو کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں تلاش کرنا فعل عبث ہے۔ یہاں جزئیات نگاری نہ برتنے پر بھی معنی و مفہوم کی بلاغت پر تکیہ کر کے ترسیل کا حق ادا کیا گیا ہے۔ لیکن مثالیت Idealization کے اس عمل کے بعد دو اشعار میں انھوں نے غالباً توازن برقرار رکھنے کے لیے ہمیں ایک تلخ حقیقت سے بھی روشناس کرایا ہے:

جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں
محفل کا وہی ساز ہے بے گانۂ مضراب
بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہ محراب

پہلے شعر میں عمومی طور پر حرکت، حرارت اور زندگی کے فقدان کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں انفعالیت، جمود اور تقدیر پرستی کا ماتم کیا گیا ہے۔ جس میں تمام ہندوستانی مذہب اور ملت کی تفریق کے بغیر یکساں طور پر سہیم و شریک ہیں۔ مذہب کی مروجہ اور رسمی شکلیں، بلکہ در اصل اسکی مسخ شدہ ہیئت ان کے لیے زنجیر پا بنی ہوئی ہے۔ اور اسی سبب سے ان کے قوائے عملیہ شل ہو گئے ہیں۔ یہاں اس 'لذت نظارہ' کا بھی گزر نہیں، جس کا ذکر دوسرے بند میں کیا گیا تھا۔ لیکن یہاں

تمام تر زور اس تقدیر پرستی پر ہے۔ جو جبریت اور لزوم میں یقین کا دوسرا نام ہے۔ اور جس کے مروجہ مفہوم نے انسان کی سعی وکوشش کی صلاحیتوں پر امکانات کے سارے دروازے بند کردیئے ہیں۔ لیکن ناامیدی، دل شکستگی اور پست ہمتی کی اس مسموم فضا میں اقبال کا اصرار اس امر پر ہے کہ انسان کی تمام مساعی اور سارے ولولوں کا مرکز ومحور یہی ہونا چاہیے۔ کہ وہ حال کی تاریکی اور انجماد و بے عملی کے اس زندان سے امید کی چند کرنوں کو چھین کر انہیں اپنے کفِ دست میں اسیر کرلے:

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر

فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا، یہ نظم تین حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے میں انتشار، دوسرے میں ترخیم اور تیسرے میں پھر انتشار کی طرف مراجعت کے عناصر قابلِ توجہ ہیں۔ تیسرے بند میں اقبال نے سرزمین ہند کے چپے چپے سے جس والہانہ دلچسپی اور شیفتگی کا اظہار کیا ہے وہ ان کی حب الوطنی اور وسیع المشربی پر ایسی بین اور محکم دلیل ہے جس کی تکذیب کے لیے غلط بیانی اور تاویل بے جا کی غیر معمولی صلاحیت درکار ہوگی ۔ اپنی اس عقیدت کا اظہار بھی انھوں نے بڑے انوکھے اور بالواسطہ طریقے سے کیا ہے۔ لیکن اس امر کے تسلیم کرنے میں بھی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ پہلے دو بندوں میں جو رمزیت پوشیدہ ہے وہ آخری بند میں ایک خاص مرحلے پر پہنچنے کے بعد واضح اور برملا اظہار بیان میں تبدیل ہوگئی ہے اور فنی اعتبار سے یہی اس نظم کی ایک حد تک خامی بھی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ تیسرے اور آخری بند میں بھی اظہاریت Expressiveness کی سطح خاصی بلند ہے۔ اور اقبال نے ان امتیازات کو بڑی فراخدلی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ جو اس کی آب وباد وخاک سے مختص ہیں۔ لیکن پیرایۂ اظہار کی تبدیلی، بہر صورت توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ اس بند کے تیسرے شعر میں اقبال نے 'شوخ کرن' کے ساتھ اپنی شخصیت کو ہم آہنگ کرکے اس بند کی مجموعی معنویت پر بھی روشنی ڈالی ہے اور چوتھے

شعر کے بعد پھر اندازِ تخاطب کی معروضیت کو برقرار رکھا ہے۔ لیکن تیسرے شعر کی وجہ سے بھی اور اشعارِ مابعد کے پیش نظر بھی وہ فن کارانہ رویہ قائم نہیں رہ سکا ہے۔ جس سے نظم کے آغاز مین ہمیں روشناس کرایا گیا تھا۔ نظم کا ایک امتیاز یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ایک طرف اقبال کے جذبۂ حب الوطنی کی بھرپور اور حسین عکاسی ملتی ہے۔ اوراس کے پہلو بہ پہلو مغرب اور مشرق دونوں جس ذہنی اور روحانی خلفشار کا شکار ہیں، اسے بڑی خوبی، ایجاز واختصار اور لطیف اشاریت کے ذریعے بے نقاب کیا گیا ہے۔ اقبال کو اس کم مائیگی اور بے بضاعتی کا شدید احساس ہے جس میں اہل یورپ اپنی مادی ثروت اور صنعتی برتری اور اہلِ مشرق روحانیت کے سلسلے میں اپنے ادعائے تفاخر کے باوجود گرفتار ہیں۔ اس امر کی طرف اقبال نے حکیم سنائی کے مزارِ مقدس پر حاضری کے دوران کہے گئے اشعار میں یوں اشارہ کیا ہے:

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق ومغرب کے میخانے
یہاں ساقی نہیں پیدا وہاں بے ذوق ہے صہبا

مشرق کی زبوں حالی اور ابتری کے عمومی ڈھانچے میں ہندوستان کی پسماندگی اور اضمحلال اور زیادہ قابلِ افسوس ہے۔ شوخ کرن کا یہ عزم صمیم کہ وہ ہند کی تیرہ وتار فضاؤں کو اس وقت تک اپنی پرواز کی جولانگاہ بنائے رکھے گی، جب تک کہ مردانِ گراں خواب غفلت سے بیدار نہ ہوجائیں۔ دراصل اقبال کے اس خواب کا تمثیلی اظہار ہے۔ جو وہ ہندوستان کے لیے خیر وبرکت کا دور وجود میں آنے کے سلسلے میں اپنی زندگی میں شب وروز دیکھتے رہے۔ اس نظم میں رمزی اظہاریت اور بیان کی شاعری Poetry of Statement دونوں عناصر بیک وقت موجود ہیں۔ لیکن ان دونوں کو ہم آمیز کرنے میں ایک حد تک ہنرمندی کی جو کمی ہے اسی کی وجہ سے اس میں ایک طرح کی ناہمواری راہ پا گئی ہے۔

☆☆☆

مصنف کی کتابیں

تصانیف:

☆ ادب اور تنقید

☆ نقشِ غالب

☆ اقبال کی تیرہ نظمیں

☆ نقشِ اقبال

☆ اقبال کی منتخب نظمیں اور غزلیں

☆ اقبال: حرف و معنی

☆ نقشہائے رنگ رنگ (مطالعات غالب)

☆ اطراف رشید احمد صدیقی

☆ اردو کے پندرہ ناول

☆ آئینہ خانے میں

☆ تنقیدی تبصرے

☆ حرفے چند (زیرِ طبع)

Arrows of Intellect : India 1965

Rptd. U.S.A. 1970

William Blake's Minor Prophecies 2001 U.K., U.S.A. CANADA

تالیفات:

☆ نذرِ منظور

☆ غزل تنقید، ولی دکنی سے اقبال اور مابعد اقبال تک (جلد اول و دوم)

☆ غالب: جدید تنقیدی تناظرات (غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی)

☆ Essays on William Wordworth

☆ Essays on John Donne

☆ Essays on John Milton

☆ Essays on Sir Walter Raleigh

☆ Iqbal: Essays & Studies

☆ Sir Syed Ahmad Khan

☆ A Centenary Tribute